

Neapel sehen und sterben

Zur Darstellung der parthenopeischen Stadt in
der italienischen Nachkriegsliteratur

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

vorgelegt von

Sergio Izzo

aus

Troisdorf

Bonn 2009

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Rheinischen
Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Tag der mündlichen Prüfung: 07.01.2009

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Michael Bernsen (Vorsitzender)

Prof. Dr. Willi Hirdt (Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Paul Geyer (Gutachter)

Prof. Dr. Daniela Pirazzini (weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Diese Dissertation ist auf dem Hochschulschriftenserver der ULB Bonn
http://hss.ulb.unibonn.de/diss_online elektronisch publiziert.

Danksagung

An erster Stelle danke ich meinem verehrten Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Willi Hirdt, der das Entstehen dieser Arbeit mit menschlichem Feingefühl und seinen profunden Fachkenntnissen begleitet hat. Zutiefst verpflichtet für ihre freundliche und prompte Hilfsbereitschaft bin ich ebenfalls den weiteren Mitgliedern der Prüfungskommission. Stellvertretend für diverse Mitarbeiter des Romanischen Seminars der Universität Bonn sei an dieser Stelle zudem Frau Dr. Birgit Tappert erwähnt, die bereits während des Studiums immer ein offenes Ohr für meine Anliegen hatte und auch dieses Mal unterstützend gewirkt hat.

Mein besonderer Dank gilt schließlich meiner Familie für ihre uneingeschränkte Unterstützung in allen Lebensbereichen. Meinen Eltern, meiner Schwester Sara sowie Serena möchte ich darum die vorliegende Arbeit widmen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung.....	4
2. Die Neapelliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg.....	15
2.1. Domenico Reas moribunde Stadt.....	27
2.1.1. Die Stimme der Plebs.....	27
2.1.2. Die Krankheit.....	36
2.1.3. Exkurs: Die Metaphorik in Curzio Malapartes <i>La pelle</i>	42
2.1.4. Der Stillstand der Zeit.....	46
2.2. Anna Maria Ortese und das Schweigen der Vernunft.....	53
2.3. Die verlorene Harmonie.....	65
2.3.1. Historische Grundlagen: Die gescheiterte Revolution von 1799.....	68
2.3.2. Der Bruch mit der Geschichte.....	75
2.3.3. Die Maske des Neapolitaners: <i>Napoletanità vs. Napoletaneria</i>	80
2.3.4. Die Homologierung der Gesellschaftsschichten.....	83
2.3.5. Ein neapolitanischer Mikrokosmos.....	87
2.4. Luigi Compagnone und der Fluch der Uniformität.....	93
2.4.1. <i>Città di mare con abitanti</i>	101
2.4.2. <i>Ballata e morte di un Capitano del Popolo</i>	107
3. <i>Napoletanità</i> : Der Versuch einer Begriffsbestimmung.....	115

4. Luciano De Crescenzos Neapelbild.....	135
4.1. Die zwei Leben des Luciano De Crescenzo.....	147
4.2. Der lachende Philosoph.....	164
4.2.1. Der Weg der Mitte.....	174
4.2.2. Liebe und Freiheit.....	180
4.2.3. Die <i>vita epicurea-napoletana</i>	186
4.2.4. Eine geometrische Verhaltensanalyse des Menschen.....	194
4.2.5. Der positive Zweifel.....	200
4.2.6. <i>Il PAT</i>	206
4.3. Das griechische Erbe Neapels.....	210
4.3.1. Neapolis.....	210
4.3.2. Die Hauptstadt der Liebe.....	217
4.3.3. Mailand – der nördliche Antagonist.....	226
4.3.4. Griechisch-neapolitanische Mythen.....	231
4.4. <i>Napoletanità</i> als Fluchtpunkt.....	240
5. Schlussbetrachtungen.....	253
Literaturverzeichnis.....	260

*La fantasia tanto è più robusta
quanto è più debole il raziocinio.*

(Giambattista Vico, *Scienza Nuova*)

1. Einführung

Bereits seit einigen Jahren steht Neapel erneut verstärkt im Zentrum des öffentlichen Interesses. Mehrere Tonnen entsetzlichen Mülls, der sich über hunderte Meter an den Gehsteigen bis zu den Häuserfenstern der Anwohner hochstapelt, beherrschen seit 2007 das Stadtbild. Ungehemmt angehäufte Deponien haben die Müllabfuhr an den Rand des Kollaps gebracht, Müllhalden gleichen mittlerweile Bergen. Den verantwortlichen Behörden ist es in den vergangenen Jahrzehnten nicht gelungen, die notwendigen Maßnahmen zu ergreifen, um diesem unsäglichen und unzeitgemäßen Zustand, über den die Medien tagtäglich unter dem Schlagwort *emergenza rifiuti* berichten, zuvorzukommen. Auch der zum Jahreswechsel 2007/2008 von der Regierung in Rom eingesetzte Sonderbeauftragte De Gennaro erreichte in seinem neuen Amt bislang keinen Durchbruch, der die desolaten Zustände grundlegend verändert hätte: Es bahnt sich ein allmählicher Abtransport des neapolitanischen Mülls ins Ausland an.

Die zwischenzeitlich veranlasste Schließung öffentlicher Gebäude einschließlich vieler Schulen ist nur eine der Folgen, die bereits vor Jahren Studien prognostiziert hatten.¹ Mittlerweile wurde Messungen zufolge auf den Weidewiesen des neapolitanischen Umlandes in Büffelmilch eine vielfach über dem zulässigen Wert befindliche Menge Dioxin festgestellt, was in verschiedenen Teilen der Welt zu Importverboten für kampanischen Mozzarella geführt hat. Die EU betrachtet die Situation bekanntlich misstrauisch und erwägt ähnliche Sanktionen. Es verwundert nicht, dass der Müll Neapels auf nationaler Ebene zu einem mitbestimmenden Wahlkampfthema aller Parteien anlässlich der vorgezogenen Parlamentswahlen im Frühjahr 2008 wurde.

Von ebensolcher Brisanz erwies sich in den vergangenen Jahren gleichermaßen die konkrete Pflege der Illegalität in Neapel. Die aus riesigen

¹ Vgl. die frühen Berichterstattungen H.-J. Fischer, *Müllnotstand in Süditalien*, in: *FAZ*, Nr. 73, 27.03.2001, S. 11 und C. Valentini, *Pattume, proteste e malafede*, in: *L'Espresso*, 47. Jg., Nr. 14, 05.04.2001, S. 69.

Betonbauten bestehenden Stadtviertel Scampia oder Secondigliano mit bis zu 50000 Einwohnern stellen regelrechte Vorstadtgettos dar, in denen die Bewohner an der Armutsgrenze leben. Korruption, Misswirtschaft, De-Industrialisierung und Massenarbeitslosigkeit führten zu individuell absolvierten Wegen, sich durchs Leben zu schlagen, die oftmals längst in die Kriminalität abgedriftet sind. In diesen sozialen Verhältnissen hat die kampanische Camorra ein eigenes ökonomisch-politisches System aufgebaut, das in der Region augenscheinlich unangetastet operiert: Neapel ist das europäische Zentrum des Drogen- und Waffenschmuggels sowie der Fälschung von Markenartikeln. Im Zuge der 2005 skrupellos in der Öffentlichkeit ausgetragenen, gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen den rivalisierenden mafïösen Clans wurde von Seiten der Politik die Forderung nach dem nationalen Einsatz des italienischen Militärs erhoben. Unbequeme Enthüllungen über die Organisation, die die Stadt kontrolliert und jeden Lebensbereich infiltriert hat, lieferte 2006 der Schriftsteller Roberto Saviano mit seinem Buch *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Seit seiner Veröffentlichung lebt er unter ständigem Polizeischutz. Neapel stellt unter diesen Aspekten zweifellos einen Extremfall des ohnehin gebrandmarkten Mezzogiorno dar und erscheint somit in dreifacher Verschachtelung als ein eigener Staat im Staat.

Mehrere Aufsätze des Sonderbandes 24 der Zeitschrift *Zibaldone* aus dem Jahr 1997 mit dem Themenschwerpunkt „Neapel“ widmen sich den politischen und kulturellen Reformbestrebungen der Stadt Ende der 90erjahre unter dem damaligen Bürgermeister Bassolino, insbesondere dem Engagement der Stiftung *Napoli Novantanove*.² Im zeitlichen Abstand von 10 Jahren scheinen sich die gut gemeinten Absichten im Nichts aufgelöst zu haben: *i mali di ieri non sono dissimili da quelli di oggi*³. Diese Feststellung gilt jedoch nicht nur für das vergangene Dezennium, sondern übergreifend für mehrere Jahrhunderte neapolitanischer Geschichte. Das heutige Sorgenkind Europas hat nicht erst seit der italienischen Einigung die Rolle eines Problemfalls inne. Die Trias Aberglaube, Schmutz und Camorra als universelle Ursache allen Übels hält sich, wie die Geschichte aufweist, unveränderlich in der neapolitanischen Tradition.

² Vgl. dazu insbesondere Conrad Ley, *Die unerwartete Wiedergeburt*, in: *Zibaldone*, Nr. 24, 1997, S. 7 – 32.

³ Pompeo Giannantonio, *Sulla scia dei meridionalisti*, in: *Matilde Serao. Tra giornalismo e letteratura*, hg. v. Gianni Infusino, Neapel 1981, S. 29 – 44, 41.

Gerade die Beschreibungen der sozial prekären und hygienisch unzumutbaren Zustände der Stadt ähneln sich in Schriftzeugnissen aller Epochen. So lassen sich einige 1884 von der großen neapolitanischen Journalistin Matilde Serao verfasste Beobachtungen wie ein aktueller Zeitungsbericht lesen: *Pare che da anni non ci passi mai lo spazzino; ed è forse la sporcizia di un giorno*.⁴ Einige der Straßen, in denen der Besucher der Stadt Ende des 19. Jahrhunderts Acht geben muss, wohin er den Fuß setzt, um nicht knietief zu versinken, erinnern vielmehr an *una specie di canale nero, che passa sotto due archi e dove pare raccolta tutta la immondizia di un villaggio africano*⁵. Der Kollaps der Stadt wird seit Jahrhunderten befürchtet, ist aber bislang nirgendwo definitiv eingetreten. Stattdessen besteht Neapel in seiner konstant labilen Verfassung offenbar kaum verändert fort.

In die „schöngestige“ italienische Literatur halten die typisch neapolitanischen Charakteristika bereits zu einem frühen Zeitpunkt Einzug. Mit aus heutiger Sicht „geradezu faszinierend realistischen Beschreibungen“⁶ und treffsicheren Schilderungen tritt das zwielichtige neapolitanische Milieu des 14. Jahrhunderts in mehreren Novellen aus Giovanni Boccaccios *Decamerone* in Erscheinung. Vierzehnjährig von seinem Vater zu einer kaufmännischen Lehre in die Zweigstelle des Florentiner Bankhauses Bardi nach Neapel geschickt, verbrachte der Toskaner zehn prägende Jahre in der südlichen Metropole. *Andreuccio da Perugia*, die fünfte Novelle des zweiten Tages, gilt zu Recht als seine bemerkenswerteste neapolitanische Erzählung. Das Neapel, mit dem der umbrische Kaufmann Andreuccio in Kontakt gerät, ist das kriminelle Milieu, ist die Unterwelt der Strolche und Prostituierten. Sein Vermögen wird ihm hier von einer gewitzten jungen Frau gestohlen, die sich mit einer überzeugenden schauspielerischen Leistung als seine Schwester ausgibt. Den materiellen Verlust kann Andreuccio schließlich wettmachen, als er sich selbst mit einer Räuberbande zusammentut und zum Grabräuber wird. Boccaccio inszeniert dies, wie Benedetto Croce in seiner grundlegenden Untersuchung *La novella di Andreuccio da Perugia* (1911) festhält, *con tanta evidenza e con tanta forza persuasiva che si finisce col consentire simpaticamente con quei bricconi così abili, così riflessivi,*

⁴ Matilde Serao, *Il ventre di Napoli*, edizione integrale a cura di Patricia Bianchi, con uno scritto di Giuseppe Montesano, Cava de' Tirreni 2002, S. 44.

⁵ Ebd., S. 43.

⁶ Willi Hirdt, *Neapel sehen und sterben*, in: *Sehnsuchtsorte*, hg. v. Thomas Bremer und Jochen Heymann, Tübingen 1999, S. 1 – 21, 3.

*così privi di scrupoli, così a modo loro eccellenti*⁷. Diese trefflich beobachtete schwärmerische Begeisterung für das neapolitanische Chaos und das vermeintlich schelmenhafte oder gauklerische Auftreten der Bevölkerung ist in Folge aus der nationalen wie internationalen Literatur, die sich der Schilderung der Stadt annimmt – gerade die deutsche ist mit Nachdruck hervorzuheben –, nicht wegzudenken.

Ein übergreifender Bruch mit dieser Tradition erfolgt erst im 20. Jahrhundert im Zuge der durch den Neorealismus beeinflussten Nachkriegsliteratur, die unter dem äußeren Einfluss der zerstörerischen Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs entsteht und in der unmittelbaren Nachkriegszeit durch die Misswirtschaft der neapolitanischen Kommunalpolitik genährt wird. Das klassizistisch-romantisch motivierte, verklärende Motto *Neapel sehen und sterben*, das in der internationalen Rezeption der neapolitanischen Kultur lange Bestand hatte – wie u. a. für den amerikanischen Raum Billy Wilders Liebeskomödie *Avanti!* (1972) beweist – verlor durch unzählige, bisweilen dokumentarische Schilderungen des sozialen Elends zunehmend an Bedeutung. In der heutigen Medienlandschaft wird es bestenfalls zu parodistischen Zwecken entlehnt. Die Ursache für das Sterben desjenigen, der Neapel betrachtet, hat nichts mehr gemein mit der von Platon geschilderten *Anamnesis*, dem Emporstreben der gefiederten Seele, die ihre irdischen Fesseln verlässt, weil sie das Schöne erblickt hat. Gemäß dieser negativen Interpretation stirbt Neapel aufgrund seiner moralischen Verkommenheit und reißt alles mit sich, womit es in Berührung kommt.

Die vorliegende Arbeit bewegt sich im eingegrenzten Zeitraum vom Ende des Zweiten Weltkrieges bis heute und will zeitgenössische literarische Darstellungen der parthenopeischen Stadt beleuchten. Diese Untersuchung erfolgt nur begrenzt unter soziologischen oder historischen Aspekten und behandelt stattdessen belletristische Erzeugnisse im Medium der Kunst unter literaturwissenschaftlichen Kriterien. Im Fokus der Analyse schriftlicher Quellen aus und über Neapel liegt das erzählerische Werk eines Autors, der seinen eigenen Beitrag als *nota stonata*⁸ in einem monotonen (orchestralen) Diskurs des Untergangs betrachtet. Luciano De Crescenzo betritt Mitte der 70er Jahre, da sich

⁷ Benedetto Croce, *La novella di Andreuccio da Perugia* (1911), in: *Storia e leggende napoletane*, Bari 1923, S. 45 – 83, 58.

⁸ Luciano De Crescenzo, *Così parlò Bellavista*, Mailand 1980 [1977], S. 9.

die künstlerisch-kritische Auseinandersetzung mit der verheerenden Entwicklung des modernen Neapel auf einem Höhepunkt befindet, die internationale Bühne und erreicht aus dem Stand eine breitere Leserschaft als die polemischen Stimmen aus seiner Heimatstadt. Der studierte Ingenieur avanciert in den 80er Jahren gar zu einem der meistgelesenen italienischen Autoren. Seine textbildliche Neapeldarstellung hebt sich entschieden von der destruktiven zeitgenössischen Literatur ab und projiziert stattdessen ein humoristisch vorgetragenes Porträt der neapolitanischen Seele. De Crescenzos Gesamtwerk verfolgt klar das Ziel einer Wiederbelebung des alten Mythos *Neapel sehen und sterben*. Es ist ein Liebesbekenntnis, das von seinen Gegnern als verklärt und populistisch beschimpft wird, mithin auf Ablehnung von Seiten hegemonialer intellektuellen Kreise Italiens stößt, was wohl auch den Grund dafür darstellt, dass eine systematisch-wissenschaftliche Untersuchung seiner Werke hinsichtlich dieses Themenbereichs bislang nicht unternommen wurde.

Aufgrund der bipolaren Konstellation *della speranza e della disperazione*⁹ innerhalb der neapolitanischen Literatur ist es nicht möglich, lediglich die eine Seite des Diskurses vorzustellen und zu begreifen, ohne auch die andere gleichermaßen zu berücksichtigen. So bestimmt De Crescenzo durch die eindeutige Abgrenzung seines Werkes gegenüber dem Programm seiner konkurrierenden Opponenten und durch die Rechtfertigung des eigenen Schaffens auch die Struktur der vorliegenden Arbeit: Der erste Teil dieser Analyse widmet sich den Werken der neapolitanischen Autoren Domenico Rea, Anna Maria Ortese, Raffaele La Capria und Luigi Compagnone, die De Crescenzo aufgrund ihrer negativen Wirklichkeitsentwürfe der Stadt als seine expliziten zeitgenössischen Antipoden einstuft.¹⁰ Die vier einzelnen Neapelentwürfe der jeweiligen Schriftsteller sollen jedoch unter Miteinbeziehung biographischer Hintergründe nicht nur als entscheidende Stationen der Neapelliteratur des vergangenen Jahrhunderts vorgestellt, sondern vor allem hinsichtlich intertextueller, rekurrierender Motive und Muster untersucht werden.¹¹ Zu

⁹ Alfonso Raffaelli, *Letteratura e questione meridionale*, Florenz 1977, S. 137.

¹⁰ Der Übersichtlichkeit halber soll der Stand der Forschung zu den einzelnen Themenkomplexen nicht an dieser einleitenden Stelle, sondern im Verlauf der Arbeit eingangs der jeweiligen Schwerpunkte behandelt werden.

¹¹ Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass die Narratologie als ein offenes und im stetigen Aufbau befindliches System zur Analyse von Erzähltexten zu verstehen ist, basiert die im Folgenden verwendete Terminologie vornehmlich auf F. K. Stanzels grundlegendem Werk

berücksichtigen ist dabei in begrenztem Umfang auch die Bedeutung der beiden Literaten Matilde Serao und Curzio Malaparte, deren Arbeiten als zentrale Textquellen für die nachfolgende Generation verstanden werden müssen.

Wie noch zu zeigen ist, basieren die zu ermittelnden Textkonstituenten der zumeist resignierend-pessimistischen Wirklichkeitsinterpretationen von bisweilen apokalyptischem Ausmaß auf konkreten theoretischen Überlegungen zum anthropologischen Bild der neapolitanischen Bevölkerung. Diese lassen sich unter dem Oberbegriff der *Napoletanità* zusammenfassen, die sich allerdings als höchst uneinheitliches und spekulatives Gedankenkonstrukt darstellt. Ihre Thematisierung stellt keinen Teilaspekt oder ein marginales Phänomen dar, sondern begründet den entscheidenden kulturpoetologischen Ausgangspunkt aller hier behandelten Neapeldarstellungen. In einem eigenständigen Kapitel wird darum dieser umstrittene Terminus als grundlegender dynamischer Begriff separat eingeführt, wobei den Ausführungen von Pier Paolo Pasolini, die sich erstaunlicherweise als maßgeblich für das Verständnis von *Napoletanità* bei allen Parteien erweisen, besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Den abschließenden und zentralen Komplex dieser Untersuchung bildet die Auseinandersetzung mit De Crescentos Oeuvre in Abgrenzung zu den einleitend erarbeiteten Modellen. Dieser neapolitanische Autor ist dem Leser vor allem durch seine philosophischen Sachbücher bekannt, die sich weltweit zu Bestsellern entwickelt und mittlerweile auch Einzug in die Lektürelisten deutscher Universitäten gehalten haben. De Crescenzo haftet das Stigma des neapolitanischen Philosophen folglich a priori an, bedenkt man doch die lange Tradition dieser Disziplin in seiner Heimatstadt; man wertet ihn als niederen und populistisch ausgerichteten Vertreter der *filosofia napoletana*, die in dem großen Giordano Bruno ihren ersten und Maßstäbe setzenden Vertreter besaß. Bruno hat als Vorreiter des modernen Denkers in der Tat in mehrfacher Hinsicht eine Modellfunktion für den neapolitanischen Autor inne, der über ihn schreibt:

A proposito di Giordano Bruno, per scrivere su di lui sono andato a sedermi al "Grottino", un piccolo ristorante di Campo de' Fiori, situato giusto di fronte alla sua statua, proprio nel punto in cui fu bruciato vivo. Lo osservo: ha il capo rivolto verso il basso. Sembra quasi che stia guardando il suo corpo bruciare. L'ombra del cappuccio m'impedisce di vedergli il viso, ma

Typische Formen des Romans, Göttingen 1964. Davon abweichende und hier verwendete Grundbegriffe werden an gegebener Stelle durch entsprechende Verweise gekennzeichnet.

*io me lo immagino lo stesso. Lui si guarda e si compiace. Tra dire il falso ed entrare nelle fiamme preferì entrare nelle fiamme.*¹²

Brunos für die Autonomie des Denkens stehendes Leben wurde zum Identifikationsmuster für jene, „die sich kritisch mit den herrschenden Ordnungen ihrer Lebenssphäre auseinandersetzen und etablierte Machtstrukturen auch unter Opfern in Frage zu stellen bereit sind“¹³. In diesem Sinne behauptet sich der „Misston“ De Crescenzo allen Kritiken zum Trotz als konkurrierender Wohlklang gegenüber dem vorherrschenden neapolitanischen Requiem. Im Hinblick auf die spätere Analyse seines Weltbildes sollen darum in einem kurz vorausdeutenden Exkurs zum Abschluss dieses einleitenden Kapitels das Leben und Werk Giordano Brunos vorgestellt werden.

Mit dem Ziel der Überwindung traditioneller Denkweisen setzte Giordano Bruno (1548 – 1600) in seinem Schaffen dem Glauben den Zweifel sowie die Freiheit der Philosophie entgegen. Das christliche Dogma ersetzte er durch eine bedingungslose Wahrheitssuche, die allerdings stets unter der Prämisse zu erfolgen hat, dass die Schau des Ewigen für den Menschen, dessen Intellekt und Sinne die Außenwelt nur gemäß ihrer begrenzten Beschaffenheit erfassen können, unmöglich ist. Physikalische Konstanten und unumstößliche Wahrheiten werden so ausgeschlossen. In seinem Traktat *De la causa, principio e uno* (1584) geht Bruno stattdessen von einem universalen Kreislauf aus, dessen stetiger Wechsel das Verharren in einem einzigen Zustand nicht zulässt. Einzig Gegensätze konstituieren die Entwicklung einer Welt, deren Natur als beseelter Organismus erscheint, in dem Gott allgegenwärtig ist. Eine Weltschöpfung im christlichen Sinn ist mit dieser Vorstellung, die über ein unaufhörliches schöpferisches Geschehen konzipiert ist, unvereinbar. Deutlich wird hier die Prägung Brunos, der sich offensichtlich an der vorsokratisch-spekulativen Philosophie eines Demokrit, Pythagoras oder Parmenides orientiert und sich daher auch selbst über die antiken Formen des Lehrgedichts bzw. des Dialogs äußert.¹⁴

¹² Luciano De Crescenzo, *Storia della filosofia moderna. Da Niccolò Cusano a Galileo Galilei*, Mailand 2003, S. 134.

¹³ Willi Hirdt, *Giordano Bruno im deutschsprachigen Drama*, in: ders. (Hg.), *Giordano Bruno. Tragik eines Unzeitgemäßen*, Tübingen 1993, S. 187 – 203, 203.

¹⁴ Vgl. Thomas Sören Hoffmann, *Giordano Bruno*, Bonn 2000, S. 9. Vgl. dazu auch Fred B. Stern, *Giordano Bruno. Vision einer Weltsicht*, Meisenheim am Glan 1977, S. 5

Dieses entscheidende Charakteristikum im Schaffen des Nolaners begründet zu allen Zeiten die ambivalente Einschätzung seiner Werke von Seiten der Forschung: „Die Persönlichkeit des Dichters steht bei Bruno innig vereint mit der des Denkers.“¹⁵ Wo der Grenzgänger und Dichterphilosoph mit umfassender Kenntnis über das Wissen seiner Zeit seine persönliche Weltanschauung vorträgt, „geschieht es mit einem rhetorischen Aufwand, der einem modernen Leser Unbehagen bereitet; und in diesem Unbehagen, diesem Gefühl der Fremdheit, scheint einer der wesentlichen Gründe dafür zu liegen, dass lange Zeit der Philosoph Bruno wenig ernstgenommen wurde [...].“¹⁶ Bruno arbeitet nicht entsprechend dem modernen Ideal der Erkenntnis; seine Vorgehensweise erfolgt ohne Beweisführung und ist höchst unsystematisch, undogmatisch, unakademisch, das heißt nicht empirisch sowie nicht mathematisch. Brunos Methodik beruht stattdessen auf Poetizität. Mit großer Imaginationskraft verkündet er selbstbewusst eine phantasievolle und spekulative Weltsicht, wodurch er das Primat einer lückenlosen und mathematisch erfassbaren Kausalverknüpfung der Erscheinungen übergeht. Mathematik ist ihm nur „eine Hilfswissenschaft mit begrenztem Anwendungsbereich“¹⁷; „für ihn gibt es keine Trennung von Physik und Metaphysik, stets spiegelt sich im Einzelphänomen die lebendige Ganzheit [...].“¹⁸

Obwohl Bruno vornehmlich intuitiv vorgeht, haben sich seine prophetischen Vorahnungen als überaus treffsicher erwiesen. Seine Philosophie weist diverse geniale Erkenntnisse auf, die erst Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte später aufgegriffen und bewiesen werden konnten. Dazu gehört unter anderem die Vermutung, dass die Geschwindigkeit der Achsendrehung der Planeten sich antiproportional zur Länge ihrer Umlaufbahnen verhält. Des weiteren war der Philosoph von der Existenz anderer Planeten und Galaxien überzeugt, bevor sie entdeckt wurden. Seine Überlegungen zur Unendlichkeit der Welten deuten ferner darauf hin, dass er eine „Vorahnung von dem Relativitätsprinzip“¹⁹ gehabt haben muss. Die Kombination aus rationalem Denken und Poesie weist Bruno durchaus

¹⁵ Ebd., S. 87.

¹⁶ Christiane Schulz, *Ein Philosoph im Theater: Anmerkungen zu Brunos Komödie Il Candelaio*, in: *Giordano Bruno. Tragik eines Unzeitgemäßen*, hg. v. Willi Hirdt, Tübingen 1993, S. 107 – 136, 107.

¹⁷ Jochen Kirchhoff, *Giordano Bruno in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1980, S. 18.

¹⁸ Ebd., S. 58.

¹⁹ Stern, *Giordano Bruno*, S. 20.

die Rolle eines Verteidigers der Geisteswissenschaften gegenüber der übermächtigen Naturwissenschaft zu; genauer: sie lässt ihn als Vermittler erscheinen. Auch muss festgehalten werden, dass er mit seiner Vorgehensweise eine philosophische Tradition für die Stadt Neapel einleitet, die mit Giambattista Vico und Benedetto Croce weitergeführt wird.

Die Entdeckungen von Kopernikus führten im 16. Jahrhundert nicht nur zu einer Revision des geozentrischen Weltbildes, sondern zu einer weit gravierenderen Verschiebung des kosmischen Gefüges. Infolge dessen kam mit dem Mittelpunkt des Universums auch das allgemeine Heilsversprechen abhanden. Mit der Betonung der Einheit des Universums bei Bruno wird der Verlust der traditionellen hierarchischen Vorstellung von der Struktur des Alls bestätigt, wodurch alle Elemente der Seinsordnung ihren gesicherten Platz hergeben müssen. „In Abwendung von christlicher Heilssorge und individueller Todesfurcht aber sucht Bruno durch seine Philosophie den Menschen zur Glückseligkeit zurückzuführen, ihn mit dem ewigen Zyklus des Lebens zu versöhnen.“²⁰ Der Nolaner unternimmt in *De l'infinito, universo e mondi* (1584) eine Neusetzung des Blickwinkels und initiiert so einen Bewusstseinsumbruch: Der von unendlichem Leben erfüllte Raum verkörpert dabei eine ethische Norm, nämlich „die Akzeptanz aller auf anderen Kontinenten oder auf anderen Welten möglichen Kulturen, Lebensweisen und die Achtung aller Arten des Lebendigen“²¹. Der Mensch muss sich seinen Platz selbst entwerfen und erobern, als Individuum ist er aber gleichzeitig Teil einer Gemeinschaft, Teil des Einen, und wird so zum Zentrum des Universums.²² Die Förderung des Gemeinwohls durch Zwischenmenschlichkeit und gesellschaftliche Ideale ist dabei unverzichtbar.

Die letzten acht Jahre seines Lebens verbrachte Bruno, zur textlichen Unproduktivität verdammt, in Gefangenschaft, bis man ihn schließlich ermordete: Wegen seiner offen ausgesprochenen Zweifel an kirchlichen Dogmen wurde er als Ketzer bei lebendigem Leib verbrannt. Während des gesamten Prozesses rückte Bruno kaum von seiner Position ab. Vor allem leugnete er nie den philosophischen Kern seiner Lehren, weshalb sein Tod als Geste der

²⁰ Anne Eusterschulte, *Giordano Bruno zur Einführung*, Hamburg 1997, S. 57.

²¹ Ebd., S. 58.

²² Auch der *Spaccio de la bestia trionfante* (1584) hat als Thema die Grundlegung einer Moralphilosophie. Die Reform im Makrokosmos (Welt der Götter) dient hier als allegorisches Sinnbild einer Reform im Mikrokosmos (Welt der Menschen).

Verweigerung interpretiert wird. Seine verachtungsvolle Abwendung von dem ihm auf dem Scheiterhaufen vorgehaltenen Kreuz mag eine Legende sein, dennoch verkörpert er die Prinzipien der Vernunft in seinem unbeugsamen Kampf so vollkommen, dass er „zur europäischen Symbolfigur einer neuen Zeit und zum Märtyrer der Wahrheit“²³ wurde. Nicht nur sein grausames Ende, sondern auch seine Gedankenwelt haben Einfluss gehabt auf die Generationen, die ihm nachfolgen sollten. Blinder Autoritätsglaube wich nach und nach einer kritischen Skepsis.

Die Kindheit und Jugend Giordano Brunos sind bis heute ein weitgehend unbeschriebenes Blatt. Die wenigen Kenntnisse über seinen ersten Lebensabschnitt sind in einer höchst ungewöhnlichen Quelle „protokolliert“: Es handelt sich hierbei um persönliche Angaben des von der römischen Inquisition wegen Ketzerei angeklagten Philosophen.²⁴ Den Prozessakten zufolge wurde Filippo Bruno im Jahr 1548 in Nola bei Neapel als Sohn des Berufssoldaten Giovanni Bruno und dessen Gattin Fraulissa Savolina geboren. Nach seinem Geburtsort nannte er sich selbst latinisiert *Jordanus Brunus Nolanus*, „was davon zeugt, wie sehr er sich mit seinem Heimatort, in dem er etwa 14 Jahre lang lebte, identifizierte“²⁵. Bereits in frühen Jahren erhielt er in Neapel Unterricht in Logik und Dialektik, bis er schließlich mit siebzehn ins Dominikanerkloster San Domenico Maggiore eintrat. Es ist zu vermuten, dass der Nolaner in dem umrissenen zeitlichen Abschnitt die einzigen sorgenfreien Jahre seines zu kurzen Lebens verbrachte, das für ihn in Folge eine ebenso reiche wie aktive Wanderexistenz bereithielt. Sein temperamentvoller, unbeugsamer, ja geradezu „vulkanisch anmutende[r] Charakter“²⁶ impliziert dabei unweigerlich einen Analogieschluss zu der geographischen Beschaffenheit seiner Heimat am Fuß des Vesuvs.

Bereits 1576 verließ Bruno Kampanien im Alter von 28 Jahren unter dem Verdacht der Ketzerei. Er sollte nie wieder in seine Heimat zurückkehren. Für ihn begann eine Odyssee durch halb Europa, die ihn nach Rom, Norditalien, Genf, Toulouse, Paris, London, Mainz, Marburg, Wittenberg, Prag, Helmstedt, Frankfurt und Zürich führte. An keinem dieser kulturellen Zentren hielt es ihn

²³ Hirdt, *Giordano Bruno im deutschsprachigen Drama*, S. 187.

²⁴ Vgl. Vincenzo Spampanato, *Documenti della vita di Giordano Bruno*, Florenz 1933.

²⁵ Gerhard Wehr, *Giordano Bruno*, München 1999, S. 20.

²⁶ Ebd., S. 7. Vgl. dazu auch Gallo Galli, *La vita e il pensiero di Giordano Bruno*, Mailand 1973, S. 9f.

lange, denn allerorts geriet sein unbequemer, unsteter und schwärmerischer Geist in Konflikt mit den Ansichten der akademischen und intellektuellen Autoritäten. Diesem Umstand zum Trotz verfasste der Nolaner eine Vielzahl philosophischer Abhandlungen, die als einzelne Denkelemente in einem scheinbar ungeordneten System zu einem grandiosen Gesamtkonzept zusammensetzbar sind. Seine neapolitanische Herkunft wurde Bruno letzten Endes zum Verhängnis. In Venedig festgesetzt, lieferte man ihn der Inquisition mit der Begründung aus, dass der laufende Prozess gegen ihn bereits vor Jahren in Neapel begonnen habe.

Die Heimat ist in Brunos Schriften nicht oft als Ort seiner Sehnsucht auszumachen. Der nostalgische *accento commosso dell'esule che rimpiange la terra lontana*²⁷ ist somit schwierig zu belegen. Einzig die aus dem Oeuvre Brunos hervorstechende, während seines Aufenthalts in Paris vollendete Komödie *Il candelaio* (1582) erlaubt einen tieferen Einblick in seine persönliche Beziehung zu Neapel. Im Proprologo stimmt der Autor seine Leser auf das zu erwartende Szenario ein: *Ma non lascerò per questo di avvertirvi [sic!] che dovete pensare di essere nella realissima città di Napoli, vicino al seggio di Nilo. Questa casa che vedete cqua [sic!] formata, per questa notte servirrà [sic!] per certi barri, furbi e marioli (guardatevi pur voi che non vi faccian vedovi di qualche cosa che portate addosso).*²⁸ Die Straße, in der das Schauspiel angesiedelt ist, befindet sich in der Nähe des Dominikanerklosters San Domenico Maggiore, weshalb davon auszugehen ist, dass Bruno bei der Beschreibung des finsternen Neapels der Gauner, des zwielichtigen Milieus und des pulsierenden Lebens auf persönliche Eindrücke zurückgreifen konnte. Neapolitanische Kolloquialismen, Flüche und Redewendungen, die Alltagssprache der Diebe und der Prostituierten lassen die *multicolore e contraddittoria vita brulicante nei quartieri di Napoli, chiassosi e pittoreschi*²⁹, äußerst lebensnah erscheinen.

Die drei Protagonisten des *Candelaio* fallen in ihrer Leichtgläubigkeit der Gerissenheit und den Gaunereien der Stadt zum Opfer. Bartolomeo, der Geizhals, lässt sich durch seine Habgier dazu verleiten, sein Vermögen einem Alchimisten anzuvertrauen. Der Lustgreis Bonifacio bemüht sich vergebens um ein Zusammentreffen mit dem Freudenmädchen Vittoria, und der Pedant Manfurio

²⁷ Michele Ciliberto, *Giordano Bruno*, Bari 1990, S. 8.

²⁸ Giordano Bruno, *Candelaio*, in: *Opere complete*, hg. v. Yves Hersant u. Nuccio Ordine, Bd. I, Paris 1993, S. 41.

²⁹ Galli, *La vita e il pensiero di Giordano Bruno*, S. 10.

wird von seinem vermeintlichen Gönner Ottaviano ausgenutzt und betrogen. Eine nicht zu unterschätzende Rolle hat zudem der stets gewaltbereite Pöbel inne. Bruno greift mit der von ihm dargestellten, materialistisch orientierten Welt zwischen *Pusilipo*, *Piedigrotta* und *Pumigliano* „die eigentliche Konstante neapolitanischen Lebens“³⁰ auf. Seine *commedia erudita* ruft unverkennbar die Triebhaftigkeit Peronellas, den von Andreuccio am eigenen Leib erfahrenen Betrug und die Gier Landolfo Ruffolos, mithin das Neapel von Giovanni Boccaccio ins Gedächtnis, dessen Absichten, wie Croce festhält, in keiner Weise moralisierend waren: *Non era, certo, da moralista l'anima dell'autore [...]*.³¹ *Quello che, però, predomina nella commedia, in chiave oscena, fasst ein Forschungsbeitrag analog das Kolorit der Brunoschen Komödie zusammen, è il registro della beffa, dell'inganno, dello sberleffo sanguinoso, tipico della tradizione napoletana. Ne affiora l'immagine di un mondo violento, crudo, dominato da uno scontro senza esclusione di colpi tra plebei pronti a ricorrere a ogni trucco per sopravvivere e ricchi e sciocchi disposti, per vanità, ingordigia, infatuazione, a farsi beffare dall'astuzia, in un gioco senza legge e senza ordine.*³² Das mit eigenen Augen wahrgenommene und hier künstlerisch in Szene gesetzte parthenopeische Umfeld muss auf den jungen Kampaner folglich prägend gewirkt haben: *In mezzo a un tale ambiente e negli appassionati studi andavano intanto sviluppandosi le idee religiose e filosofiche del Bruno [...]*.³³

2. Die Neapelliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg

Eine Positionierung der Literatur De Crescentos muss, bedingt durch Themenwahl und Curriculum des Autors, zunächst unter geographischen Kriterien erfolgen. Eine solche Annäherung an sein Denken ist jedoch nicht nur durch diese beiden Aspekte vorgegeben; mitunter tätigt De Crescenzo 1976 auf den einführenden Seiten von *Così parlò Bellavista* selbst eine Überlegung, welche rückblickend eine methodische Begründung seiner Arbeitsweise für die anschließende 30jährige literarische Produktion aufzeigt. In einer kurzen literaturhistorischen Retrospektive seiner Heimatstadt hält er anlässlich der zeitgenössischen Epoche nach dem Zweiten Weltkrieg kritisch fest:

³⁰ Hirdt, *Neapel sehen und sterben*, S. 9.

³¹ Croce, *La Novella di Andreuccio da Perugia*, S. 57.

³² Ciliberto, *Giordano Bruno*, S. 22.

³³ Galli, *La vita e il pensiero di Giordano Bruno*, S. 10.

Dal dopoguerra in poi invece gli ordini letterari improvvisamente subivano un'inversione di rotta: guai a parlare di mare, di sole e di cuore napoletano! Cominciando da Malaparte e finendo a Luigi Compagnone, Anna Maria Ortese, Domenico Rea, Raffaele La Capria, Vittorio Viviani e compagnia cantando, il desiderio di togliere il trucco con il quale per tanti anni era stato imbellato il volto della nostra città ha fatto sì che insieme ai cosmetici è stata tolta forse anche la pelle del viso di un popolo che, pur senza mandolini e chitarre, continuava in ogni caso ad avere una propria fisionomia caratteristica.³⁴

Obwohl er keinem der genannten Autoren die nötigen Kompetenzen oder die poetische Leidenschaft hinsichtlich ihrer Neapeldarstellungen abspricht, distanziert De Crescenzo auf diese Weise sein eigenes literarisches Programm, welches sich explizit an der Stilistik Giuseppe Marottas und dem journalistischen Engagement Matilde Seraos orientiert, deutlich von dem dieser leicht despektierlich als *compagnia* bezeichneten Auswahl.

Bei genauerer Betrachtung der dem ersten Anschein nach arbiträr gewählten und exemplarisch zusammengestellten Aufzählung fällt jedoch die Tatsache ins Licht, dass vier der genannten Autoren nicht nur derselben Generation, mitunter De Crescenzos eigener, angehören, sondern sich teils persönlich nahe standen, teilweise sogar beruflich kooperiert haben. Compagnone, Ortese und La Capria arbeiteten in den ersten Jahren ihrer schriftstellerischen Laufbahn als Redakteure der neapolitanischen Zeitschrift *Sud*³⁵, welche, zunächst mit dem Beinamen *Quindicinale di letteratura ed arte*, dann *Giornale di letteratura* und schließlich *Giornale di cultura* versehen, vom Herausgeber Pasquale Prunas zwischen 1945 und 1947 unregelmäßig in sieben Ausgaben veröffentlicht wurde. Unter den nach Beendigung dieses Projekts ebenfalls als Schriftsteller hervortretenden Mitarbeitern, „die ihre vollendete Reife erst in späteren Jahren, den Jahren nach dem Neorealismus finden sollten“³⁶, befanden sich zudem Antonio Ghirelli, Gianni Scognamiglio, Ottiero Ottieri, Michele Prisco, Francesco Rosi, Giuseppe Patroni Griffi, Franco Grassi, Tommaso Giglio, Maurizio Barendson und Ennio Mastrostefano.

³⁴ De Crescenzo, *Così parlò Bellavista*, S. 8f.

³⁵ Die Zeitschrift liegt jetzt als reprographischer Nachdruck vor: Giuseppe Di Costanzo (Hg.): *Sud. Giornale di cultura 1945-1947*, con un testo di Anna Maria Ortese, Bari 1994.

³⁶ Antonio Palermo, *Neapel nach dem Krieg: die Reisen, die Literatur*, Übersetzung: Hildegard und Titus Heydenreich, in: *Zibaldone*, Nr. 24, 1997, S. 88 – 101, 91.

Diesem Kreis stand wiederum Domenico Rea inhaltlich wie persönlich sehr nahe. Der politisch links orientierte gemeinschaftliche Gedanke dieser jungen neapolitanischen Intellektuellen der frühen Nachkriegszeit propagierte die klare Linie eines Anti-Provinzialismus und vertrat damit die Forderung nach einer Herausführung Neapels aus seiner sozialen Rückständigkeit und geistigen Isolation; zum inhaltlichen Programm des *Sud* gehörten darum unter anderem die italienischen Erstveröffentlichungen von Übersetzungen avantgardistischer Autoren und Poeten wie Jean Paul Sartre oder T.S. Eliot. Die Zeitschrift wird von der Forschung als *polo di aggregazione degli intellettuali progressisti, partenopei di origine o di adozione, e di noti protagonisti della cultura napoletana del dopoguerra*³⁷ bezeichnet, die als ambitionierte Zielsetzung eine kulturelle Erneuerung der Stadt planten. Raffaele La Capria resümiert dies im zeitlichen Abstand von 50 Jahren:

*Noi della rivista "Sud" pensavamo che per sentirci veramente europei dovevamo cominciare a cambiare senza rinnegarlo il nostro lessico familiare, renderlo meno autocontemplativo e compiaciuto di sé, più analitico e più scostante. Alcuni di noi sognavano di trovare nuove forme espressive, anche nel romanzo, che facessero sentire come avevamo approfittato delle tecniche messe in atto dagli autori della narrativa "grande-borghese" europea. Ci pareva che rompere con i canoni formali e col naturalismo paternalistico della narrativa meridionale precedente (tipo Serao, per intenderci) così cari alla nostra piccola borghesia, volesse dire dissociarsi da essa, anche moralmente, negandole quella solidarietà che ci aveva condizionati fin dalla nascita. Soltanto se avessimo resistito alla sua "seduzione" noi l'avremmo capita e saremmo stati capaci di descriverne la vera fisionomia.*³⁸

Dieses Bestreben, welches der Kulturwissenschaftler De Matteis in Anlehnung an den berühmten neorealistischen Film Rossellinis als Moment eines *anno zero*³⁹ bezeichnet, ist bedingt durch die katastrophale humanitäre Lage nach dem Zweiten Weltkrieg und markiert den Anbeginn der literarischen Moderne in Neapel, als deren zentrale Problemstellungen sich die Fragen nach der neapolitanischen Identität und der Position der Stadt innerhalb des neu entstehenden Europas herauskristallisieren. Weitere Forschungsbeiträge, welche

³⁷ Monica Farnetti, *Anna Maria Ortese*, Mailand 1998, S. 147.

³⁸ Raffaele La Capria, *Il cuore a Napoli*, in: *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli. 1953-1993*, hg. v. Giuseppe Tortora, Cava dei Tirreni 1994, S. 88.

³⁹ Vgl. Stefano Di Matteis, *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, Bologna 1991, S. 44f.

den Ansatz einer „neue[n] Ära der Literatur in Neapel“⁴⁰ unterstützen, sind neben Antonio Palermo Silvia Contarini mit ihrem Aufsatz *Narrare Napoli, anni Cinquanta* sowie Silvio Perrella, der in *Gli anni Cinquanta a Napoli: andirivieni napoletani* ebenfalls den Fokus auf die Nachkriegszeit richtet. *Tutti insieme questi scrittori*, so der unmittelbar dem besagten Kreis zugehörige Prisco, *hanno fatto vivere una felice stagione alla cultura non soltanto napoletana, ma soprattutto hanno costituito – e in parte, i superstiti, ancora, costituiscono – una “generazione”*.⁴¹ Diese vermeintliche Generation hat durch ihren auch auf die literarische Ebene übertragenen journalistisch-investigativen Einsatz nicht nur eine *immagine collettiva*⁴² geschaffen, sondern für moderne neapolitanische Jungautoren verbindliche Motive hervorgebracht. Das literarische Neapelbild als Gemeinschaftsprojekt der 50er Jahre konstituiert als *eredità lasciata da Ortese e La Capria*⁴³ somit einen bindenden Topos.

Die vielleicht präziseste Definition des für diese Generation gültigen, kleinsten gemeinsamen Nenners gibt wahrscheinlich die Literaturwissenschaftlerin Emma Giammattei wieder, die vom bestimmenden Leitmotiv einer dem Untergang geweihten und von der Außenwelt zeitlich und räumlich abgeschotteten Stadt spricht. Vor allem ihre detailliert elaborierte Untersuchung *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX* stellt jedoch nicht nur den bislang umfangreichsten Beitrag zur Forschung auf diesem Gebiet dar; über die Fokussierung auf die Neapelliteratur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts und die damit verbundene Herausarbeitung der Grundlagen für die Arbeit späterer Autoren, gelangt sie zu der Hypothese einer seit mehreren Generationen andauernden Arbeit an einem einzigen *grande romanzo di Napoli*⁴⁴ und liefert damit ein wesentlich differenzierteres Ergebnis als die oben genannten Analysen. Bezeichnend für die Frage nach dem Erfolg des Programms des *Gruppo Sud* ist, dass Giammatteis Ansatz keineswegs einen entscheidenden Paradigmenwechsel beobachtet, sondern eine 100jährige

⁴⁰ Palermo, *Neapel nach dem Krieg*, S. 88.

⁴¹ Michele Prisco, *Una generazione senza eredi?*, in: *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli. 1953-1993*, hg. v. Giuseppe Tortora, S. 123 – 130, 124.

⁴² Ebd., S. 124.

⁴³ Silvia Contarini, *Narrare Napoli, anni Cinquanta: Domenico Rea, Anna Maria Ortese, Raffaele La Capria, Erri De Luca*, in: *Napoli e dintorni*, hg. v. Marie-Hélène Caspar, S. 159 – 172, 172. Auch die Handlung von La Caprias *Ferito a morte* (1961) spielt im Jahr 1954.

⁴⁴ Emma Giammattei, *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Neapel 2003, S. 50. Vgl. dazu auch ihre Arbeiten *L'immagine chiusa. Percorsi nella cultura napoletana dell'ottocento*, Cosenza 1990; *La cultura della regione 'napolitana'. I modelli le forme i temi*, Turin 1990.

Tradition der Neapelliteratur schildert, die graduelle Veränderungen durchlebt, bis sie schließlich den aktuellen, resignierenden Gemütszustand der zeitgenössischen Intellektuellen erreicht.⁴⁵ Dem schließt sich auch Amalia Signorelli an, die den vermeintlichen Topos des Neapels der 50er Jahre als negativen Stereotyp bewertet.⁴⁶ Die deutliche Abgrenzung La Caprias von der Narrativik der vermeintlich eigenständigen, vorangehenden Epoche – welche Antonio Ghirelli wiederum als *grande stagione dell'arte napoletana*⁴⁷ bezeichnet – bedarf darum nachträglich einer zusätzlichen Erläuterung.

In dem lange Zeit nur in Reiseberichten oder Erzählungen ausländischer Autoren präsenten Neapel⁴⁸ erwachten unmittelbar nach der Einigung Italiens, vor allem bedingt durch das eklatante Hervortreten sozialer Missverhältnisse im Nord-Süd-Gefälle des neuen Königreiches, das Bewusstsein einer eigenen Identität und das Bedürfnis, diese auch zu wahren. Der großen infrastrukturellen und sanitären Unzulänglichkeiten wurde sich die neue Regierung in Rom erst mit beträchtlicher Verspätung bewusst, als 1884 eine verheerende Choleraepidemie in der ehemaligen Hauptstadt Süditaliens wütete.⁴⁹ Die neapolitanischen Journalisten der Zeit reagierten mit einer Innovation auf diese Zustände: *Comincia l'era delle inchieste sociali*.⁵⁰

⁴⁵ Angesichts dieser Tatsache ist auf die Position Anna Maria Orteses hinzuweisen, die bereits 1953 in *Il mare non bagna Napoli* das Gemeinschaftsprojekt der Erneuerung als gescheitert darstellt. (Vgl. dazu Kapitel 2.2.)

⁴⁶ Vgl. Amalia Signorelli, *La cultura popolare napoletana: Un secolo di vita di uno stereotipo e del suo referente*, in: dies. (Hg.) *Cultura popolare a Napoli e in Campania nel Novecento*, Neapel 2002, S. 11 – 24, 16. Dieser Forschungsbeitrag wird im späteren Kapitel zur *Napoletanità* noch von entscheidender Bedeutung sein.

⁴⁷ Antonio Ghirelli, *Napoli italiana. Storia della città dopo il 1869*, Turin 1977, S. 283. Gemeint ist der Zeitraum von 1860 bis 1945, der mit der Schriftstellerin Matilde Serao beginnt, den Romancier Francesco Mastriani (1819 – 1891) sowie den Dichter Salvatore Di Giacomo (1860 – 1934) einschließt und in dem Bühnenautor Eduardo De Filippo seinen krönenden Abschluss findet.

⁴⁸ Eine lückenlose Anthologie diesbezüglich liegt wiederum in der von den Herausgebern Ramondino und Müller als „Collage“ bezeichneten Sammlung *Dadapolis. Caleidoscopio napoletano*, Turin 1989 vor.

⁴⁹ Der Markt, Pedino, der Hafen, Vicaria und Spaccanapoli waren die von der Seuche am härtesten betroffenen Zonen. Ghirelli gibt für diese Viertel eine Bevölkerungsdichte von 61000 Menschen pro Quadratkilometer an: Auf 100000 Personen kamen gerade einmal 30000 Wohnräume, was bedeutet, dass mindestens fünf Menschen unter einem Dach lebten. Von 12000 Brunnen waren 7000 kontaminiert oder verschmutzt. Die Straßen waren größtenteils Sackgassen und sorgten für eine Abschirmung der infizierten Gebiete. Die fehlende Hygiene innerhalb und außerhalb der Häuser, sich türmende Müllberge, menschlicher Unrat und nicht existierende Kanalisationssysteme boten der Seuche beste Bedingungen. (Vgl. Ghirelli, *Napoli italiana*, S. 52f.)

⁵⁰ Ebd., S. 30.

Der unter diesem Aspekt an erster Stelle zu nennende Name ist der von Matilde Serao⁵¹. Ihre in großer Empörung über die Ereignisse von 1884 verfassten und in der römischen Zeitung *Capitan Fracassa* von Arnaldo Vasallo Guidolin abgedruckten Artikel wurden noch im selben Jahr als *Il ventre di Napoli* veröffentlicht.⁵² Der Titel des Buches geht zum einen auf eine Forderung des Ministerpräsidenten Depretis zurück, der die Stadt am Golf in Begleitung von König Umberto I. besuchte und in den Armenvierteln, in denen die Seuche besonders gewütet hatte, urbanistische Veränderungen als unerlässlich erachtete, was er in dem Satz *Bisogna sventrare Napoli!* ausdrückte. Zum anderen verweist er unverkennbar auf Émile Zolas milieugetreuen Roman *Le ventre de Paris* (1873), in dem das lebhaftes Hallenviertel im Schatten der Kirche Saint-Eustache metaphorisch als Bauch des verdauenden Pariser Bürgertums dargestellt wird. Matilde Seraos Begeisterung für das Oeuvre des französischen Naturalisten Zola, mit dem sie ebenso vertraut war wie mit den Werken von Balzac, Flaubert, Maupassant und Bourget, ist nicht zuletzt anhand ihrer journalistischen Tätigkeit belegbar.⁵³ In einem Zeitungsartikel des *Corriere di Roma* vom 5. März 1886 schreibt sie:

⁵¹ Matilde Caterina Serao wurde am 28. Februar 1856 geboren als Tochter der griechischen Adligen Paolina Borrelly und Francesco Saverio Serao, einem kampanischen Anwalt, der aus Angst vor politischer Verfolgung 1848 aus dem Königreich beider Sizilien nach Patras in Griechenland geflohen war. Erst nach den politischen Veränderungen in Süditalien kehrte die Familie 1861 nach Neapel zurück. Nach dem Abitur arbeitete Matilde zunächst als Aushilfskraft bei der staatlichen Telegrafestation, bis sie sich, ihrer persönlichen Neigung folgend, dem Journalismus und der Schriftstellerei zuwandte. 1885 heiratete sie Edoardo Scarfoglio. Die Ehe scheiterte in zwischenmenschlicher Hinsicht, aus ihr gingen jedoch beruflich die Zeitungen *Il Corriere di Roma*, *Il Corriere di Napoli* und *Il Mattino* hervor, die das Ehepaar gemeinschaftlich gründete. Eine vierte Zeitung, *Il Giorno*, leitete Matilde Serao nach der Scheidung eigenständig über 20 Jahre. Insgesamt verfasste sie etwa 80 Schriften, worunter sich Zeitungsartikel, Essays, Erzählungen und Romane befinden. Den Großteil ihres Lebens verbrachte die von der Bevölkerung respektvoll *'a Signora* genannte Autorin in Neapel, wo sie 1927 an ihrem Arbeitsplatz starb. Aufgrund des Kontexts, in dem *Il ventre di Napoli* eingeführt wird, verweise ich bezüglich einer ausführlichen Biographie auf Antonio Ghirelli, *Donna Matilde. Una biografia*, Venedig 1995.

⁵² Die zweite Ausgabe von 1906 ist um einige Kapitel erweitert und stellt die endgültige Fassung dar. Ghirelli spricht Seraos Buch zu, nicht nur die öffentliche Meinung der Zeit beeinflusst, sondern auch einen gewissen Druck auf die Behörden ausgeübt zu haben, welche am 15. Januar 1885 das Gesetz Nr. 2892 *per il Risanamento della città di Napoli* (Vgl. Ghirelli, *Donna Matilde*, S. 111) verabschiedeten, welches jedoch erst vier Jahre später in Kraft trat. Der Plan sah vor, durch den Bau neuer bzw. den Ausbau alter und enger Straßenzüge die Armenviertel der Stadt zugänglicher zu machen und so einen ersten Schritt in Richtung einer Sanierung zu tun, welche den Bau eines Aquädukts und eines neuen Kanalisationssystems vorsah. Auch eine Erneuerung des ökonomischen Bildes der Stadt sollte erfolgen, indem der bisher als Wohn- und Arbeitsraum fungierende *basso* zurückgedrängt werden konnte.

⁵³ Unter anderem entstand am 14. Juni 1899 ein später in *Il Mattino* gedrucktes Interview der Journalistin mit Émile Zola.

*Ci vorrebbe la penna di Emilio Zola. Egli solo, che ha analizzato brutalmente tutta la brutalità umana, senza gioia, ma senza dolore, egli solo che sa le miserie grossolane del basso orgoglio, che sa il lampo degli occhi desiderosi, il tremito delle mani che vogliono prendere, il fremito delle fibre alla sensazione del godimento, solo Emilio Zola, che ha scritto “son excellence Rougon” e “La Curée” potrebbe narrare il cupido, invido, livido romanzo della pentarchia.*⁵⁴

Eine 1989 von Vittoria Pascale überzeugend durchgeführte komparative, stilistisch-syntaktisch ausgerichtete Analyse zwischen der Prosa der Italienerin und der des Franzosen bringt unwiderlegbare Übereinstimmungen ans Licht, die die Hernunft des mimetischen Wirklichkeitsentwurfs von *Il ventre di Napoli* erläutern. Pascale erkennt gerade in Zolas *Le ventre de Paris* das ausschlaggebende Modell für die gesamte Narrativik Seraos, [che] *ella aveva sempre tentato di emulare*⁵⁵. Dabei fokussiert sich ihre Beweisführung vornehmlich auf das analog zu Zola geartete Einfließen von Sinneswahrnehmungen wie Gerüchen und Geschmäckern in die deskriptive Ausdrucksstärke der Autorin. Die bei Serao nach den Regeln des faktualen Erzählens erfolgende Beleuchtung der „niedereren“ Schichten, die einen ambitionierten Aufruf zum Handeln impliziert, muss als eine weitere Parallele betrachtet werden.⁵⁶ Was die Schriftstellerin jedoch deutlich von ihrem großen Vorbild unterscheidet, ist die entschiedene Ablehnung der von Zola vor allem in seiner Programmschrift *Le Roman expérimental* (1879) geforderte vollständige Abstinenz gegenüber Werturteilen des Erzählers. Ein Kommentarverzicht und das Zurücktreten der Autorin bei der Aufdeckung und Bilanzierung von tabuisierten sozialen Defiziten werden in *Il ventre di Napoli* nicht befolgt.

Leidenschaftlich und unakademisch beschreibt die Schriftstellerin, die bereits einleitend großen Affekt für ihre Landsleute bekundet, hingegen die für die Stadt charakteristischen Straßenzüge und die besonderen Umstände, unter denen die Neapolitaner des späten 19. Jahrhunderts ihr Leben meistern, worauf mittels expliziter Leserapostrophen hingewiesen wird: Matilde Serao *si affida il compito*

⁵⁴ Matilde Serao, *Il Romanzo della Politica*, in: *Corriere di Roma*, Nr. 70, 05. März 1886 [zit. nach Vittoria Pascale, *Sulla prosa narrativa di Matilde Serao*, Neapel 1989, S. 82].

⁵⁵ Pascale, *Sulla prosa narrativa di Matilde Serao*, S. 81f. Vgl. dazu auch Pompeo Giannantonio, *Sulla scia dei meridionalisti*, in: *Matilde Serao. Tra giornalismo e letteratura*, hg. v. Gianni Infusino, Neapel 1981, S. 29 – 44, 35; Wanda De Nunzio Schilardi, *Matilde Serao-Émile Zola: una testimonianza* (1990), in: dies., *L'invenzione del reale. Studi su Matilde Serao*, Bari 2004, S. 95 – 108, 95.

⁵⁶ Vgl. dazu Elke Kaiser, *Wissen und Erzählen bei Zola. Wirklichkeitsmodellierung in den Rougon-Macquart*, Diss., Tübingen 1990.

*di guidare il lettore*⁵⁷. Dabei legt sie in ihren pittoresken Beschreibungen großen Wert auf die Darstellung der lokalen religiösen Riten und gesellschaftlichen Traditionen, in die persönliche Erfahrungen mit einfließen. *Il ventre di Napoli* entwickelt sich so zu einer soziopolitischen Anklageschrift der Serao zufolge unmündigen jedoch liebenswerten unteren Bevölkerungsschicht, für welche die Autorin stellvertretend das Wort gegen die lokalen und nationalen Verwaltungsapparate ergreift und in deren Namen sie Forderungen nach einer weiterreichenden, grundlegenden urbanistischen Sanierung stellt. Der eigentliche Kritikpunkt der Kommentatoren des 20. Jahrhunderts – allen voran sind hier Raffaele La Capria und Domenico Rea zu nennen – liegt in dem Vorwurf an Seraos Reportage, sowohl rhetorisch als auch methodisch einem pathetisch-lokalpatriotischen Populismus zu verfallen und darum ihr eigentliches, appellatives und moralisches Ziel zu verfehlen:⁵⁸ *Manca alla Serao il senso della casistica elegante, l'interesse ai sentimenti sottili e complessi, e così tutto diventa sdolcinato, enfatico, oleografico, la stessa prosa si slarga e si fa prolissa.*⁵⁹

Die beanstandeten kanonischen Formen, auf die Serao in *Il ventre di Napoli* zurückgreift und so eine journalistische Mischform zwischen Essay und Erzählung entstehen lässt, unterliegen wiederum einer für die gesamte Neapelliteratur entscheidenden und von der zeitgenössischen Forschung kaum beachteten Textgattung, welche der Sprachwissenschaftler Radtke in *I dialetti della Campania* beiläufig unter dialektologischen und kulturanthropologischen Fragestellungen erwähnt.⁶⁰ Gemeint ist eine im späten 18. Jahrhundert einsetzende, bis in die Neuzeit reichende Reihe umfassender Traktate über regionale Gebräuche und Traditionen Neapels und Kampaniens, welche heute vielleicht in dem modernen Terminus des „Fremdenführers“ eine angemessene Klassifikation erfahren. Die Zielsetzung dieser vor allem unter ethnographischen Aspekten relevanten Abhandlungen, deren bekannteste – weil komplexeste – Vertreter De Bourcards⁶¹ *Usi e costumi a Napoli e contorni* (1857) und Del Balzos *Napoli e i napoletani* (1885) darstellen, *[di] far conoscere Napoli e i*

⁵⁷ Wanda De Nunzio Schilardi, *Introduzione*, in: dies., *L'invenzione del reale. Studi su Matilde Serao*, Bari 2004, S. 14.

⁵⁸ Vgl. dazu Olga Lombardi, *La narrativa italiana nelle crisi del Novecento*, Rom 1971, S. 151f..

⁵⁹ Michele Prisco, *Occasione di verifica*, in: *Matilde Serao. Tra giornalismo e letteratura*, hg. v. Gianni Infusino, Neapel 1981, S. 9 – 14, 13.

⁶⁰ Vgl. Edgar Radtke, *I dialetti della Campania*, Edizione italiana a cura dell'Autore, con la collaborazione di Paolo Di Giovine e Franco Fanciullo, Rom 1997, S. 123ff.

⁶¹ De Bourcards Werk stellt genau genommen eine Sammlung von spezifischen Aufsätzen dar, die von einer Vielzahl neapolitanischer Schriftsteller, darunter u. a. auch Mastriani, verfasst wurden.

*Napoletani a' forestieri e paesani*⁶², trägt Züge einer Korrektur gegenüber der fremdsprachigen Reiseliteratur über die Stadt, was mittels eines Perspektivenwechsels erreicht werden soll: Neapolitaner schreiben erstmals über sich selbst. Die genannten Beispiele gehen dabei weit über ihren für Radtkes Ansatz relevanten Beitrag zur Dialektologie hinaus; neben dem operativen Mittel des fiktiven Rundgangs durch die Stadt lässt sich innerhalb dieser Gattung ein eindeutig feststehender Themenkanon ausmachen, welcher zum einen die Historie, die Topographie, die Architektur, die Sehenswürdigkeiten und die natürliche Umgebung der Stadt beinhaltet, zum anderen auf deren Bevölkerung selbst eingeht.⁶³ Auf der zweiten Kategorie liegt eindeutig das Hauptaugenmerk dieser *studi folclorici che cercano di determinare il carattere del "popolo napoletano"*⁶⁴. Neben der Beschäftigung mit den mondänen wie religiösen Traditionen, den kulinarischen Besonderheiten und dem Aberglauben der Bevölkerung – darunter fallen insbesondere das Lottospiel, die *jettatura* und die *fattura* – nimmt die umfassende und oftmals mit Radierungen illustrierte Darstellung der ungewöhnlichen Berufsfelder der Stadt eine entscheidende Rolle ein.

Das Bewusstsein um die vermeintliche Vergänglichkeit des beschriebenen *Status quo* stellt eine direkte Verbindungslinie zu neueren Werken dar, denen u. a. *C'era una volta Napoli. Mestieri, oggetti, frutti, giochi infantili scomparsi o in via di estinzione* (1987) von D'Ascoli, der Fotoband *Vedi Napoli* (1974) von D'Alessandro und vor allem Luciano De Crescenzos *La Napoli di Bellavista* (1979) zuzuzählen sind. Das neuere Medium der Fotografie ersetzt in den beiden letztgenannten Publikationen die altherkömmlichen Zeichnungen. Auch diese modernen Ausarbeitungen des Neapel-Themas operieren unter der Prämisse, verschwindende Elementarmerkmale des neapolitanischen Lebens schriftlich fixieren zu wollen, bevor sie überhaupt nicht mehr greifbar sind. Die dieser Befürchtung und dem zeitlichen Spektrum von über einem Jahrhundert zum Trotz bestehenden Deckungen werden später allerdings noch einmal zentral; für den momentanen Kontext ist der Umstand signifikant, dass auch die in den

⁶² Carlo Del Balzo, *Napoli e i napoletani*, Opera illustrata da Armenise, Dalbono e Matania. Con uno scritto di Giuseppe Montesano, Neapel 2003 [1885], S. 1.

⁶³ Auf die Teilhabe der naturalistischen Elemente dieser Aufzählung am vielschichtigen Begriff der *Napoletanità* bezieht sich der Aufsatz Paola Massa, *Lo spazio simbolico: riflessioni su alcuni luoghi della memoria popolare napoletana*, in: *Cultura popolare a Napoli e in Campania nel Novecento*, hg. v. Amalia Signorelli, Neapel 2002, S. 75 – 83.

⁶⁴ Vgl. Radtke, *I dialetti della Campania*, S. 123.

unmittelbar folgenden Kapiteln genauer zu präsentierenden Autoren Rea, Anna Maria Ortese, La Capria und Compagnone sich, selbstverständlich eher mit dem Ziel einer Demontage, trotz ihrer offenkundigen Aversion oftmals dieser Themen annehmen. Neben dem Drama, welches – wie nicht nur La Capria als ein Repräsentant unter vielen Theoretikern der *Napoletanità* herausarbeitet – über seine literarische Funktion hinaus einen Stellenwert im alltäglichen Leben der Stadt besitzt, stellt der hier uns besonders interessierende *saggio narrativo* damit eine zweite dominierende Textsorte der Neapelliteratur dar.⁶⁵ Dies verweist wiederum auf die für sie typische, traditionell enge Verbindung zwischen Journalismus und Literatur.

Zweifelsohne lässt sich die Zielsetzung des *Gruppo Sud* der Problematik der *Questione meridionale* zuordnen. Als treffend erweist sich dabei Mancinos Umschreibung der Krise dieser süditalienischen Intellektuellen:

*La crisi dell'intellettualità meridionale, tradizionalmente espressiva di un forte impegno civile e di una intrinseca politicità della teoria, si traduce in una sorta di scomposizione del cervello sociale; da una parte, il sapere attraverso l'opera letteraria sempre più innervato in processi produttivi ed eterodiretti; dall'altra una riflessione teorica, un pensiero sempre più astratto, sempre più sradicato dal proprio ambiente.*⁶⁶

Damit ist jedoch nicht nur eine Krise der Literatur Süditaliens markiert. Die Literaten Neapels nehmen innerhalb des Komplexes eine gesonderte Position ein, die sie zugleich an dessen Rand drängt. Zu fokussiert auf sich selbst und zu restriktiv bezüglich des Objekts ihrer Untersuchungen erscheint ihr Interesse, als dass sie ganz Süditalien repräsentieren könnten.⁶⁷ Überlegungen des Anthropologen Niola über einen einseitigen, paradoxen Stoffwechsel der Stadt, *un metabolismo senza ricambio che non funziona per sostituzioni bensì per*

⁶⁵ Die Interpretationsmöglichkeiten dieser Texte sind natürlich begrenzt, weshalb die späteren Analysen darauf bedacht sind, die Thematik, Stilistik und Methodik der essayistischen Arbeiten in Bezug auf die narrativen Strukturen der fiktionalen Werke der jeweiligen Autoren zu bewerten. Für eine umfassende Einführung in dieses Genre verweise ich auf Wolfgang Müller Funk, *Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin 1995.

⁶⁶ Leonardo Mancino, *Scrittori e Questione meridionale. Scrivere a Sud, scrivere il Sud*, Bari 2006, S. 17. Bereits Alfonso Raffaelli sieht diese Krise, spricht allerdings weniger drastisch von den *vie nuove della letteratura meridionale* (*Letteratura e questione meridionale*, S. 131), die zwischen Hoffnung und Verzweiflung schwanken – zwei Gemütszustände, die jedoch kaum eine Basis für Konkretes darstellen.

⁶⁷ *Opera [...] auto-competitiva* ist beispielsweise der Ausdruck, den Giammattei für das Werk La Caprias wählt. (*Il romanzo di Napoli*, S. 141)

*accumulazioni, per sovrapposizioni, per giustapposizioni*⁶⁸, ließen sich durchaus auch auf ihre „Intelligenzija“ beziehen. Dies erklärt, weshalb bisherige Gliederungsversuche der Neapelliteratur der Nachkriegszeit bisweilen sehr differenziert ausfallen, womit die Ausgangsfrage einer Systematisierung der besagten Schriftstellergeneration mit besonderer Berücksichtigung De Crescenzos zurückkehrt.⁶⁹

So will Arpaia drei Hauptstränge bei der komplexen Darstellung der *città afflitta dalla retorica*⁷⁰ ausmachen: die expressionistische *linea del fanatismo verbale* von Rea, die melancholische *linea della pigrizia* von La Capria und die *linea dell'agudeza* eines Luigi Compagnone, welche alle barocke Tendenzen aufweisen. Diese Einteilung erscheint unvollständig, berücksichtigt sie doch weder die Phantastik von Anna Maria Ortese noch den Humorismus De Crescenzos. Auf zwei einander entgegengesetzte Welten reduziert Contarini die Umsetzung des Sujets „Neapel“; die eine verkörpere die Gasse, die andere das Meer.⁷¹ Eine diesem Muster folgende Untergliederung könnte auch gemäß der jeweils beschriebenen Gesellschaftsschicht erfolgen, mit Rea, Compagnone, Ortese auf der Seite der Unterschicht und La Capria sowie Prisco auf der des Bürgertums. Beide Ansätze ließen De Crescenzos Darstellungen jedoch in der Schwebelage zwischen den zwei extremen Polen.⁷²

Auch Serio unternimmt eine Zweiteilung der zeitgenössischen Neapelliteratur in die *scuola del provincialismo culturale* und die *scuola del cosmopolitismo alienato*⁷³. Erstere *scuola* betreibt eine engstirnige und unkritische Verabsolutierung all dessen, was aus der Stadt stammt, während der Rest der Welt ihrer Auffassung zufolge nur *robetta da niente*⁷⁴ hervorbringt. Die

⁶⁸ Marino Niola, *Il degrado come narrazione*, in: *Narrare il Sud. Percorsi di scrittura e di lettura*, hg. v. Goffredo Fofi, Neapel 1995, S. 69 – 72, 70.

⁶⁹ Nino Leone überlegt beispielsweise, welchem Autor gemäß Anaximander dies und jenes der Urelemente zugeordnet werden kann: Die leidenschaftliche Rebellion des Feuers, die Weite und Komplexität des Meeres, die Sinneswahrnehmungen und die Sicherheiten der Erde, die Vergeistigung der Luft. (Vgl. *Un futuro di mancanza*, in: *Il risveglio della ragione*, S. 99 – 106, 102f.) Diese Denkweise erscheint zu abstrakt, als dass sie eine praktische Anwendung finden könnte.

⁷⁰ Vgl. Bruno Arpaia, *Andare via, restare*, in: *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli. 1953-1993*, hg. v. Giuseppe Tortora, Cava dei Tirreni 1994, S. 9 – 16, 13.

⁷¹ Vgl. Contarini, *Narrare napoli*, S. 165.

⁷² Das Figurenarsenal aus *Così parlò Bellavista* beispielsweise umfasst eine Spanne, welche von Ingenieuren und einem Gymnasiallehrer bis zu städtischen Reinigungskräften reicht.

⁷³ Vgl. Michele Serio, *Napoli: Distruzioni per l'uso*, in: *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli. 1953-1993*, hg. v. Giuseppe Tortora, Cava dei Tirreni 1994, S. 135 – 140, 136f.

⁷⁴ Ebd., S. 136.

Subjektivität und das Urteilsvermögen werden so einer bedingungslosen Liebe für das Heimische geopfert: *Qualsiasi idiota scrive un libro, diventa esponente di spicco della Cultura Mediterranea. Gli organizzatori culturali dichiarano Napoli capitale, dell'arte della pastasciutta della sodomia dei pescivendoli, qualsiasi cosa purché sia "capitale"*.⁷⁵

Die zweite Schule hingegen ist Serio zufolge geprägt durch ihre *orizzonti smisurati, ampissimi, talmente ampi che a volte sembra quasi non esistano*⁷⁶, und debattiert ihre unverständlichen Theoreme auf Kongressen. Unverkennbar ist, dass Serios unverblümter Ansatz höchst polemisch ist.⁷⁷ Seine Äußerungen sind als Angriff gegenüber der sich autokontemplativ und bisweilen autopromotional gebärdenden Neapelliteratur zu bewerten. *Il vezzo fastidioso di parlare del carattere dei napoletani come di un mistero*, schreibt auch Elena Croce diesbezüglich, *ha dato origine ad una scadentissima retorica [...]*.⁷⁸ Trotzdem erscheint Serios approximativer Vorschlag hinsichtlich der folgenden Kapitel vorausdeutend. Ohne dass er Namen nennt, erscheinen De Crescenzos noch zu erarbeitendes philosophisches Konzept von Neapel als Hauptstadt der Liebe und Raffaele La Caprias mehrschichtige Herleitung des Phänomens der *Napoletanità* dazu prädestiniert, stellvertretend für die beiden konkurrierenden „Schulen“ zu stehen. Auch La Capria selbst wird auf diese Bipolarität zu sprechen kommen, welche er allerdings auf die Einteilung der Gesamtheit der fiktionalen und lyrischen Texte in die beiden einander entgegengesetzten Klassen „Kunst“ und „Unkunst“, mitunter ambitionierte Literatur und kommerzielle Unterhaltung, zurückführen wird.⁷⁹

De Crescenzos Definition seines Neapelkonzepts erfolgt vor allem *ex negativo*. Daher ist es unerlässlich, in den folgenden Kapiteln dieses ersten Komplexes systematisch die von ihm ausdrücklich zu viert benannten Autoren Rea, Ortese, Compagnone und La Capria vorzustellen.⁸⁰ Es gilt zu untersuchen,

⁷⁵ Ebd., S. 136.

⁷⁶ Ebd., S. 137.

⁷⁷ *Nel 1799 gli intellettuali napoletani vollero partecipare attivamente al governo della città. In nome degli ideali propugnanti della Rivoluzione Francese. Ebene i loro concittadini pensarono bene di mandarli a morte, tutti!* (Ebd., S. 137)

⁷⁸ Elena Croce, *La patria napoletana*, Mailand 1974, S. 14.

⁷⁹ Vgl. dazu Jochen Schulte-Sasse, *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung. Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs*, München 1971.

⁸⁰ Von einer ausführlichen Einzeldarstellung der anderen von De Crescenzo erwähnten Autoren (u. a. Vittorio Viviani) wird abgesehen, da ihre literarische Produktion zeitlich nicht mit seiner eigenen koinzidiert. Lediglich Curzio Malaparte soll an zweifacher Stelle, einmal im Zuge der

weshalb er sich ausgerechnet von ihnen abgrenzt und welche Aspekte der vom *Gruppo Sud* unternommenen Demontage des Mythos Neapel als unvereinbar mit seinem Werk erscheinen. Dies ist nicht nur aufgrund der offensichtlich stark ausgeprägten reziproken Rezeption der neapolitanischen Schriftsteller notwendig, sondern auch, um seine eigenen Ideen zum gegebenen Zeitpunkt korrekt bewerten zu können. Die folgende Analyse stützt sich, so weit es geht, auf die in den vergangenen drei Dekaden unternommenen regen Forschungsarbeiten zu den genannten Autoren.⁸¹ Neue Aspekte stellen dabei jedoch die erstmalige Schwerpunktsetzung auf den Bezug von Reas Essayistik zu seinen fiktionalen Werken sowie die Auseinandersetzung mit La Caprias späteren Schriften dar. Erstmals wird zudem die relevante Gelegenheit einbezogen, den bislang von der Forschung vernachlässigten oder übersehenen Luigi Compagnone hinsichtlich seines Beitrags zum *Gruppo Sud* mit einer Einzeldarstellung zu würdigen. Folglich sollen, anders gesagt, neben einer synthetisierenden Darstellung dieser Autoren wichtige Parallelen und einheitliche Entwicklungslinien ausgemacht werden, was die spätere, eigentliche und zentrale Analyse von De Crescenzos Neapelbild ermöglichen wird.

2.1. Domenico Reas moribunde Stadt

2.1.1. Die Stimme der Plebs

Domenico Rea⁸² (08.09.1921 – 26.01.1994) wurde zwar in Neapel geboren, verbrachte seine Jugend jedoch in Nocera Inferiore in der Provinz von Salerno; er wuchs somit in einem eher ländlich geprägten Umfeld auf. In seiner autobiographischen Schrift *Crescendo napoletano* (1990) beschreibt er seine Kindheit als Zeit, in der Mysterien und Märchen lebendig waren, *in cui si credeva al lupo mannaro che, quando c'era l'uragano, grattava sulle porte prima per*

Erarbeitung des Neapelbildes von Domenico Rea, zum anderen bei der Auseinandersetzung mit Anna Maria Orteses Darstellungen, als Vergleichspunkt herangezogen werden.

⁸¹ Hervorzuheben als übergreifende Darstellungen sind dabei Giuseppe Tortora (Hg.), *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli. 1953-1993*, Cava dei Tirreni 1994; Goffredo Fofi (Hg.), *Narrare il Sud. Percorsi di scrittura e di lettura*, Neapel 1995; Paolo Grossi (Hg.), *Raffale La Capria. Letteratura, senso comune e passione civile*, Neapel 2002, Marie-Hélène Caspar (Hg.), *Napoli e dintorni*, Neapel 2002 und Aurelio Benevento (Hg.), *Scrittori del Sud. Pirandello, Gatto, Rea, Prisco e La Capria*, Neapel 2006.

⁸² Die bislang ausführlichste Darstellung der entscheidenden Lebensstationen Reas ist wiedergegeben im Kapitel *Cronologia* der 2005 veröffentlichten kritischen Ausgabe seines Gesamtwerks. (Vgl. dazu Domenico Rea, *Opere*, hg. v. Francesco Durante und Ruggero Guarini, S. LXIX – CXLII)

*ripararsi e poi per uccidere, ai fantasmi, agli scheletri deambulanti e alle mosche cavalline grosse come noci che uscivano dal corpo delle persone putrefatte*⁸³. Die Morbidität dieser Mythen differiert, wie Kapitel 4.1. noch eingehend zeigen wird, entscheidend von den Kindergeschichten und Sagen, die De Crescenzo als prägend für seine Weltanschauung ansieht. Einen ähnlichen Kontrast stellt Reas Beschreibung des Casinos in Neapel als Ort, um welchen die Vorstellungen der männlichen Jugend kreisten, dar: Im Gegensatz zu De Crescenzo, der sich mit seinen Bordellgängen hochspielt, präsentiert Rea sich als einer der Jugendlichen, die nur eine *idea vaga e leggendaria*⁸⁴ des Betriebs hatten, *[che] si arrampicavano per finestre e grondaie per vedere qualcosa, ma si trovavano sempre in faccia le persiane chiuse*⁸⁵. Seine Position nimmt durch diese Beschreibungen Züge von Ausgrenzung und Absonderung an.

Bereits in frühen Jahren zeichnete sich sein übermäßiges Interesse für Literatur ab, welches in dem Wunsch gipfelte, selbst zu schreiben. Seine Auseinandersetzung auf diesem Gebiet fand aber nicht über das Studium statt. In einfachen elterlichen Verhältnissen aufgewachsen, brach er 1934 die Schule ab und begann entsprechend seiner Neigung eine journalistische Ausbildung. Autodidaktisch las er sich in einer *costante evoluzione autonoma*⁸⁶ in seinen Wunschberuf ein. Neben russischer Literatur war für ihn dabei vor allem die Lektüre der *Trecentisti* prägend, allen voran Giovanni Boccaccio. Im Alter von 15 Jahren begann er damit, die ersten Erzählungen niederzuschreiben und diese bei Verlagen und anlässlich literarischer Wettbewerbe einzureichen. 1939 erhielt Rea eine Festeinstellung in der Redaktion der Zeitschrift *Il popolo fascista*. Seine erste Veröffentlichung, die Erzählung *La figlia di Casimiro Clarus*, wurde 1943 in der Zeitschrift *Mercurio* gedruckt. Unmittelbar nach dem Krieg verließ Rea 1945 Süditalien und wurde Mitarbeiter bei der Zeitung *Milano sera*, was wiederum dazu führte, dass er an dem in Neapel stattfindenden Projekt des *Gruppo Sud* nicht partizipieren konnte. In Norditalien knüpfte der Kampaner schnell Kontakt mit dem Verlagshaus Mondadori, wo er schließlich unter Vertrag genommen wurde. Sein literarisches Debüt gab er 1947 mit der Erzählungssammlung *Spaccanapoli*, deren Erfolg eine fast 50jährige, rege Tätigkeit als Schriftsteller begründete,

⁸³ Domenico Rea, *Crescendo napoletano*, Mailand 1990, S. 12.

⁸⁴ Ebd., S. 23.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Serena Prina, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, Mailand 1980, S. 28.

neben der Rea zudem als Mitarbeiter der Zeitungen *La Repubblica*, *Il Mattino* und der staatlichen Sendeanstalt Rai tätig war.

Rea stellt innerhalb der Nachkriegsgeneration der neapolitanischen Schriftsteller zweifelsohne den von der italienischen Literaturwissenschaft und Kritik meist beachteten Autor dar, wohingegen er von der deutschen Romanistik bislang nicht thematisiert wurde. Seine literarische Produktion reicht von 1947 bis 1993 und nimmt damit die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts ein. Bereits 1975 erschien mit Piancastellis *Domenico Rea*, der ersten von bislang vier Monographien, die sich ausschließlich mit Reas Werk und Leben beschäftigen, ein nicht nur biographisch orientierter Ansatz, der bereits zu diesem frühen Zeitpunkt darum bemüht ist, dem Schriftsteller über eine minutiöse Stilanalyse eine eindeutige literarische Stellung zuzuweisen. Auch die drei darauf folgenden, ebenfalls sehr ergiebigen und inhaltlich durchaus hochwertigen Einzeldarstellungen – Serena Prinas *Invito alla lettura di Domenico Rea* (1980), Romeos *Domenico Rea, lo stilista plebeo* (1987) und Lucia Onoratis *Domenico Rea, Scrittore napoletano* (1999) – stellen weniger spezifische Momentaufnahmen dar, als vielmehr eine Betrachtung seines Gesamtwerks. Die vorliegende Aufarbeitung zieht neben Reas Gesamtwerk und einigen gezielten Aufsätzen in erster Linie diese vier Ansätze zu Rate.⁸⁷

Benevento bezeichnet Rea in seiner Untersuchung *Scrittori del Sud* als *autenticamente e interamente popolare e anzi "plebeo"*⁸⁸. Für das Verständnis dieser Aussage empfiehlt es sich, Reas 1950 verfassten Aufsatz *Le due Napoli*⁸⁹ vorwegzunehmen. Dieser stellt nach einhelliger Meinung der Forschung *la summa di tutto ciò che lo scrittore pensa sulla sua città*⁹⁰ dar, das *scheletro saggistico della narrativa di Rea*⁹¹. Das entscheidende Versäumnis der Literatur aus und über Neapel besteht laut Rea selbst in der Tatsache, dass die Unterschicht nie einen Schriftsteller hervorgebracht hat, der die Stadt von innen, *dal fondo del pozzo*⁹², betrachten konnte, also von dort aus, wohin außer dem Proletarier

⁸⁷ Die bis 1999 vollständige Bibliographie der Forschungsliteratur zu Rea, einschließlich der Rezensionen in italienischen Tageszeitungen, ist im Anhang von Lucia Onorati, *Domenico Rea, Scrittore napoletano*, Rom 1999 angeführt.

⁸⁸ Benevento, *Scrittori del Sud*, S. 45.

⁸⁹ Der Aufsatz befindet sich aufgrund seiner Bedeutung im Anhang vieler von Reas Veröffentlichungen. Hier wird zitiert aus Domenico Rea, *Spaccanapoli*, Bologna 2003 [1947], S. 197 – 209.

⁹⁰ Andrea Di Consoli, *Le due Napoli di Domenico Rea*, Mailand 2002, S. 68.

⁹¹ Vincenzo Romeo, *Domenico Rea, lo stilista plebeo*, Neapel 1987, S. 17.

⁹² Rea, *Le due Napoli*, S. 204.

niemand Zugang hat. Der Blick erfolgte stattdessen immer nur von außen: *Ma la parola miseria, cagione di tutti i mali, non c'è.*⁹³ Armut ist für Rea der *motore primo di tutti i mali di quella folla di miseri*⁹⁴. Armut erzeugt nämlich immer auch Gewalt, was Neapels bis dahin herausragende Interpreten, so Salvatore Di Giacomo oder Matilde Serao, verschweigen und damit das zentrale Charakteristikum der Stadt übergehen. Die Begeisterung für den Mythos Neapel lenkt Matilde Serao von einem bestimmten, vermeintlich realistischen Bild ab: *La Napoli vera è sì più brutale ma più storica e meritevole di comprensione.*⁹⁵ Gerade daher wird sie von Rea getadelt und abgelehnt, weil sich ihr moderater Realismus aus *Il ventre di Napoli* in folkloristische Beschreibungen à la Zola verstrickt und darum im Gegensatz zu Verga die Wahrheit über die süditalienische Bevölkerung verschweigt.⁹⁶ Auch Eduardo De Filippo's Dramaturgie verklärt nach seiner Auffassung die neapolitanische Realität, welche für Komödien eigentlich völlig unangebracht ist, weil sie als tragisch bezeichnet werden muss. De Filippo *presenta un vicolo in cui vien quasi la voglia di abitare*⁹⁷; mit anderen Worten: er bediene sich des proletarischen Lebensraums zwar literarisch, sei aber selbst nicht dazu bereit, auch nur eine einzige Nacht dort zu verbringen. Rea beklagt detailliert und primär den mangelnden Realismus der neapolitanischen Schriftsteller seiner Zeit, *la distanza che esiste tra il mito di Napoli, terra di vita allegra e spensierata, e la realtà di Napoli, terra di fame, di miseria e di tuguri al di là del turistico*⁹⁸. Er spricht jedem von ihnen die Kenntnis der wahren neapolitanischen Seele ab, weil, wie er einige Jahre später in seinem Aufsatz *Fine di un mito* (1958) präzisiert, *tutti codesti signori, continuano a fermarsi, contro mille prove storiche, alla napoletaneria, trascurando e ignorando la napoletanità, che è quella che conta*⁹⁹. Neapel selbst habe zwischen diesen beiden Begrifflichkeiten zudem leider immer eben solche Schriftsteller bevorzugt, die die Unwahrheit verkündet haben.

Das stereotype Neapelbild empfindet Rea hingegen als konzeptuelles Gefängnis. Neben dem Neapolitaner Mastriani, der in seinen Romanen die Unterschicht thematisiert, wird von ihm darum nur ein weiterer Schriftsteller als

⁹³ Rea, *Le due Napoli*, S. 206.

⁹⁴ Prina, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, S. 30.

⁹⁵ Rea, *Le due Napoli*, S. 197.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 201.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Prina, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, S. 78.

⁹⁹ Rea, *Fine di un mito*, in: *Il re e il lustrascarpe*, Mailand 1961, S. 318.

nachahmenswert gepriesen: Giovanni Boccaccio und dessen Novelle *Andreuccio da Perugia*.¹⁰⁰ Boccaccio sah laut Rea in den Neapolitanern *uomini concreti, positivi e abbastanza cattivi, che è sempre meglio però che vederli come uomini-pulcinelli o uomini-macchiette*¹⁰¹. Nur dieser hebt das Geld als Movens hervor und schildert das raue und gewalttätige Gesicht der Stadt: *Nell'Andreuccio c'è l'astuzia feroce delle prostitute, la violenza dei magnacci. Quella notte oscura, quel vicolo puzzolente e spaventoso, sono una sintetica storia del nostro mondo*.¹⁰² Der mittelalterliche Novellist konzentriert sich in seinen Neapelbeschreibungen in der Tat auf die unteren Milieus und stellt damit eine eigenständige „Nation“ dar, mit eigenen Regeln, eigenen Gesichtern, eigenen Idealen und einer eigenen Sprache. Für seine Interpretation der Armut definiert Rea damit ein klares Modell, auch wenn er sich im Gegensatz zu diesem Vorbild als Teil der Plebs fühlt.

Reas Gesamtoeuvre ist eindeutig in zwei Phasen zu unterteilen. Die erste reicht von 1947 bis 1959; sie ist sprachlich und strukturell als aggressiv, grotesk, bizarr und paradox zu bezeichnen, wird anhand einer Fülle in Sammelbänden enthaltener Erzählungen bestens nachvollziehbar und erreicht ihren Höhepunkt schließlich in Reas erstem Roman *Una vampata di rossore* (1959). Die zweite Phase erstreckt sich von 1960 bis 1993. Sie findet ihren Ausdruck in absolut journalistischer Arbeit und einer daraus resultierenden umfangreichen Essayistik. Lediglich ein einziges Mal, kurz vor seinem Tod, kehrt der Autor mit seinem zweiten Roman *Ninfa plebea* (1992) zu seinen Ursprüngen zurück. Seine Aufmerksamkeit gilt jedoch in allen Gattungen durchgängig der neapolitanischen Plebs und ihrer Armut.

Bereits seine ersten Werke, die Sammlungen *Spaccanapoli* (1947) und *Gesù, fate luce* (1950), in denen die bedürftigen Lebensbedingungen der Unterschicht unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs thematisiert werden, sind in diesem Kontext zu lesen. Nicht der Krieg selbst, sondern vielmehr dessen

¹⁰⁰ Seine Erörterungen in *Le due Napoli* diesbezüglich vertieft Rea später in dem Aufsatz *Boccaccio a Napoli* (1958), der sowohl in *Fate bene alle anime del purgatorio* als auch in *Il re e il lustrascarpe* enthalten ist. Dabei hebt Rea vor allem Boccaccios prägende Zeit in Neapel bis 1340 hervor: *Vorrei dire che a Napoli Boccaccio si preparò non solo a diventare Boccaccio, ma intanto divenne sommo scrittore in quanto divenne prima napoletano. Quaggiù acquistò il vastissimo sentimento tragico della vita, di una vita in movimento, senza scrupoli, consumata dalla e nella azione, senza mezze misure, intensa nel bene e nel male, nell'amore celeste e nel profano.* (*Boccaccio a Napoli*, in: *Il re e il lustrascarpe*, S. 301)

¹⁰¹ Rea, *Le due Napoli*, S. 204.

¹⁰² Ebd.

Folgen prägen das Handeln der Neapolitaner. Die Stadt hat in Reas Schilderungen nachhaltig unter den Bombardements der Alliierten und der deutschen Besatzung zu leiden; eine nicht mehr vorhandene Infrastruktur – Haustrümmer, kaum begehbare Straßen und zerstörte Bahnlinien – und der Hunger bedingen thematisch den Hintergrund beider Erzählensammlungen. Die Reaktion der Neapolitaner auf diese Verhältnisse zeichnet sich jedoch nicht durch Resignation oder Lethargie aus, sondern durch einen bitteren Überlebenskampf, durch *energie brute, primitive, organiche*¹⁰³. Hunger und Sexualität sind dabei als die beiden Hauptkomponenten auszumachen, mit denen Rea das Volk gestaltet. Dieses lebt instinktiv und ist ohne Rücksicht auf die Befriedigung der humanitär notwendigsten Bedürfnisse bedacht: *Spaccanapoli trabocca di persone brutali e di gesti violenti*¹⁰⁴. Was Rea beschreibt, sind die Rückständigkeit, das Absurde, die Widersprüche der Moderne in den unmittelbaren Nachkriegsmonaten, *la bestialità cui l'uomo è ridotto in un momento catastrofico come quello bellico*¹⁰⁵.

Prostitution stellt dabei nur eine Möglichkeit des Widerstandes gegen den Hungertod dar, wie in *Spaccanapoli* durch die Erzählung *La signorina* beschrieben wird.¹⁰⁶ Rea schildert hier auf knappen Seiten die unglückliche Heimkehr des Soldaten Peppino nach Neapel, wo dieser feststellen muss, dass seine Frau Lenuccia *dai soldati forestieri*¹⁰⁷ arbeiten geht, d.h. ihren Körper verkauft. Demütigender ist jedoch, dass sie ihren eigenen Mann nicht mehr wiedererkennt und zu sich nach Hause bittet, weil sie in ihm einen *boi*, einen amerikanischen Freier, ausmacht. Lenuccia erfährt die Wahrheit von einer Familienangehörigen, als sie sich in einem Nebenzimmer aufteilt; im selben Augenblick bereitet sich Peppino allerdings bereits darauf vor, seine Ehre wiederherzustellen: Er hält ein Messer in den Händen, um seine Frau zu töten. Die Geschichte, die ähnlich strukturiert ist wie viele dieser frühen Erzählungen, bricht an dieser Stelle abrupt mit einem offenen Ende ab, denn mehr Zeit kann Rea einzelnen Personen nicht widmen. Er vermittelt auf diese Weise den Drang, von einem menschlichen Schicksal zum nächsten springen zu müssen. Serena Prina

¹⁰³ Onorati, *Domenico Rea. Scrittore napoletano*, S. 24.

¹⁰⁴ John Butcher, *Verso Spaccanapoli: per un profilo letterario del giovane Domenico Rea*, in: *Otto/ Novecento*, Nr. 3, 2004, S. 5 – 49, 18.

¹⁰⁵ Onorati, *Domenico Rea. Scrittore napoletano*, S. 54.

¹⁰⁶ Als *signorine* wurden von den amerikanischen Soldaten die neapolitanischen Prostituierten bezeichnet.

¹⁰⁷ Domenico Rea, *Spaccanapoli*, Bologna 2003, S. 44.

definiert diese Vorgehensweise als *artificio della lacerazione*, mit dem der Schriftsteller sich in einem *ritmo scoppiettante*¹⁰⁸ der Kriegszeit anpasst.

Früh bemerkt Rea die rasch fortschreitende technologische Entwicklung und die daraus resultierenden Veränderungen für den neapolitanischen Arbeiter, der diesem Wandel nicht gewachsen ist – ein beliebtes Thema insbesondere seiner späteren Aufsätze. In der in *Gesù, fate luce* enthaltenen Erzählung *La cocchiereria* thematisiert er erstmals diesen fatalen Fortschritt, der gleichzeitig den bedauernswerten Verlust vieler althergebrachter Gewerbe bedeutet. Die Modernisierung der Transportmittel, der Umstieg von traditionellen Kutschen auf Automobile, hat wenige Jahre nach Kriegsende zur Folge, dass der Kutscher Scuotolantonio sich kein Futter mehr für sein Pferd erlauben kann, da ihm die traditionelle Arbeit von Taxifahrern abgenommen wird. Bald hungert er selbst und träumt in den letzten Zeilen der Erzählung von einem Aufstand der Kutscher Neapels: *Cento cavalli, cento carrozze, cento cocchieri, quattrocento zampe di cavalli ferrate e lucenti, seguiti da una turba di taxi prigionieri, marciavano su piazza Plebiscito. E Ferdinando II con la moglie li salutava col guanto.*¹⁰⁹ Das Festhalten an Traditionen, die *ansia del nuovo*¹¹⁰, die prinzipielle Versteifung auf archaische Prinzipien, sind Faktoren, die eine Entwicklung der neapolitanischen Mentalität zunehmend verhindern.

Hervorzuheben in seinem Frühwerk ist vor allem die in *Gesù, fate luce* enthaltene und von den übrigen Texten formal abweichende Abhandlung *Breve storia del contrabbando*, in welcher Rea seine zukünftige Beschäftigung im Bereich der Essayistik antizipiert:¹¹¹ Fiktion tritt hier erstmals gegenüber Faktizität zurück. Rea beschreibt, wie aus dem Mangel der Bevölkerung an Kleidung, Schuhen und Lebensmitteln der neue Geschäftszweig der Schmugglerei entstand und hält dabei fest, dass dieses neue Gewerbe binnen kürzester Zeit expandierte, sich die Schwarzhändler bewaffneten, in Gruppen formierten und die umliegenden Städte belieferten: *Nacque così la “società dei contrabbandieri“, con i loro quartieri chiassosissimi, pieni di stranieri, e le loro aristocrazie, fatte di re, mafiosi, prostitute che avevan la faccia di madri dell’universo.*¹¹² Ein entscheidender Aspekt, nämlich dass der Schmuggel nicht nur vielen Menschen

¹⁰⁸ Prina, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, S. 43.

¹⁰⁹ Domenico Rea, *Gesù, fate luce*, Mailand 1950, S. 165.

¹¹⁰ Rea, *Spaccanapoli*, S. 95.

¹¹¹ Vgl. Prina, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, S. 34.

¹¹² Rea, *Gesù, fate luce*, S. 78.

das Überleben ermöglichte, sondern dass durch ihn erstmals ein Kontakt zwischen unteren und höheren Gesellschaftsschichten entstand – *una delle aristocrazie più avida del mondo [che] è riuscita a vivere in un piacevole ozio, a livello di regnanti, in uno dei paesi famoso per l'estensione e profondità della sua miseria*¹¹³ – hält Rea für besonders erwähnenswert. Zwischen einer Vergangenheit des Hungers und einer Zukunft der Armut wird die kurze Periode von ihm als Zeit des Überflusses und der Solidarität beschrieben, von der alle Klassen profitierten. Aber in dieser *civiltà con una organizzazione sua propria, con propri codici e norme di vita, di per se autonome ed autosussistenti*¹¹⁴ taten sich auch neue soziale Abgründe auf. Als Alternative zu einem Leben in Illegalität sollte sich in der Folgezeit nur das Gefängnis darbieten, in dem es wenigstens eine warme Malzeit täglich gab.

Der Zweite Weltkrieg bewirkt Rea zufolge die größte Zäsur in der Geschichte Neapels.¹¹⁵ Auf einen kurzen, täuschenden Augenblick voller Hoffnung und Überlebenskampf folgt der krampfhaft Versuch, an der Moderne teilzuhaben, der, wie Rea später feststellt, in einer *paralisi sociale*¹¹⁶ endet. Reas neapolitanische Arme kämpfen lange Zeit, aber sie ahnen nicht, dass für sie kein Ausweg existiert. Die Vitalität und sexuelle Energie seiner Protagonisten erweisen sich als vergebens. Ihrer sozial ausgegrenzten Stellung können sie nicht entfliehen, und auch die Armut manifestiert sich als resistent. Die Gestalten aus *Spaccanapoli* und *Gesù, Fate luce* sind damit eindeutig als tragisch-komisch zu bezeichnen.¹¹⁷ Zu betonen ist jedoch, dass der Autor die Stadt nicht lediglich als Hintergrund wählt; als Journalist ist er darum bemüht, seine Mitmenschen zu verstehen, sie zu interpretieren und dem Erfordernis einer Perspektive „vom Grund des Brunnens aus“ nachzukommen. Dabei ist sein Blick nicht ausschließlich auf die Stadt Neapel konzentriert, denn die Protagonisten aus

¹¹³ Domenico Rea, *Vivere a Napoli*, Empoli 1993, S. 74.

¹¹⁴ Corrado Piancastelli, *Domenico Rea*, Florenz 1975, S. 23.

¹¹⁵ Er erwähnt dies explizit in *Grandezza e decadenza della canzone napoletana*, in: *Il re e il lustrascarpe*, S. 227.

¹¹⁶ Prina, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, S. 81. Zu beachten ist, dass Rea weder in seiner fiktionalen noch in seiner Sachliteratur jemals das Neapel vor dem Krieg thematisiert und die Vorgeschichte zu seiner schriftstellerischen Aktivität somit als *mondo dell'immutabilità fiabesca* (Francesco Durante, *L'odore della vita*, in: Domenico Rea, *Ninfa plebea*, Mailand 2006 [1993], S. XI) im Raum steht, mitunter eine unantastbare mythische Dimension erhält. Dieser Aspekt konstituiert auch La Caprias Konzept von *Napoletanità* und den Zeitraum vor 1799. (Vgl. Kapitel 2.3.)

¹¹⁷ Vgl. Onorati, *Domenico Rea. Scrittore napoletano*, S. 23.

Spaccanapoli und *Gesù, fate luce* verkörpern *emozioni esistenziali*¹¹⁸ einer unterentwickelten Region. Neapel steht als *Pars pro toto* meistens stellvertretend für die Region Kampanien. Zudem tritt bereits in Reas frühen Erzählungen oftmals die imaginäre Stadt *Nofi*¹¹⁹ als Projektion seiner Heimatstadt *Nocera Inferiore* in Erscheinung, die zwischen mythisch-symbolischer und reeller Darstellung schwankend später zum Handlungsort seiner beiden Romane werden sollte: *Nofi divenne il microcosmo, che nel suo spazio ridotto raccoglieva i ricchi e i poveri, le ville e i tuguri.*¹²⁰

Aufgrund dieses Ansatzes macht innerhalb der Forschung die Fragestellung nach einer möglichen Einordnung Domenico Reas in den Bereich des Neorealismus ein bis heute offenes Problem aus. Der Schriftsteller selbst distanzierte sich stets von dieser Klassifikation, und neuere Untersuchungen geben ihm mit dieser Haltung Recht. Sie sehen Reas Beschäftigung mit Süditalien weniger programmatisch, als vielmehr begründet durch ein *legame di sangue*¹²¹. Die Nähe zum Neorealismus ist stattdessen lediglich auf Zeitgleichheit mit seinem Schaffen sowie auf eine thematische Überschneidung zurückzuführen. Rea interessieren ausschließlich regionale Themen, die er aber phantasievoll in eine Prosa umsetzt, die frei von verbaler Anklage ist, Stellungnahme oder expliziten Botschaften und sich durch eine *ricercata imparzialità*¹²² auszeichnet. Reas Kritik befindet sich stattdessen, metaphorisch wie symbolisch, *interna alla tensione del linguaggio*¹²³. Angetrieben von einem inneren Gerechtigkeitssinn beschreibt er die Opfer der Armut, nicht aber die Schuldigen. Romeo schlägt für Rea darum völlig zutreffend das Etikett *meridionalista*¹²⁴ in der Tradition Vergas vor.

¹¹⁸ Piancastelli, *Domenico Rea*, S. 77.

¹¹⁹ *Nofi era invece una terra mia in cui qualche volta i protagonisti rassomigliavano a quelli realmente incontrati, conosciuti e frequentati di Nocera Inferiore.* (Piancastelli, *Domenico Rea*, S. 3)

¹²⁰ Prina, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, S. 24.

¹²¹ Onorati, *Domenico Rea. Scrittore napoletano*, S. 34.

¹²² Piancastelli, *Domenico Rea*, S. 66.

¹²³ Ebd., S. 35. Trotzdem bemerkt Vincenzo Pascale: *Malgrado le sue dichiarazioni la produzione letteraria di Rea finisce per collocarsi, seppure indirettamente, nell'alveo neorealista che poneva tra grande enfasi sulla istruzione delle masse e sulla scuola considerate un mezzo per mutare le strutture sociali.* (Vincenzo Pascale, *Rea e la radice del raccontare*, in: *Misure critiche*, 2003, Nr. 1-2, S. 104 – 118, 109)

¹²⁴ Romeo, *Domenico Rea, lo stilista plebeo*, S. 23. Ausführlichere Vergleiche mit der Erzählstruktur bei Verga liegen vor in Pascale, *Rea e la radice del raccontare*, S. 105f.

2.1.2. Die Krankheit

Una vampata di rossore markiert, wie bereits kurz skizziert, einen entscheidenden Punkt in der Entwicklung von Reas Narrativik. Die zentrale Handlung ist leicht zu umreißen, und nur sie ist für diesen Zusammenhang relevant: Die Protagonistin des Buches, Rita, eine zutiefst menschliche Frau von liebenswertem Gemüt, leidet an Gebärmutterhalskrebs und stirbt schließlich unter großen Schmerzen an dieser Krankheit. Ihr unausweichlicher Tod bedeutet für ihren Mann Assuero jedoch den finanziellen Ruin, da er arbeitslos ist und einzig seine Frau, die als Hebamme im Krankenhaus arbeitet, die Familie unterhält. Für ihn stellte die Hochzeit von Anfang an ein *affare* dar. Lange will er die Krankheit seiner Frau nicht wahrhaben und hält ihr Unwohlsein für eine Magenverstimmung, so dass er, als sie sich kurzzeitig erholt, von ihr erwartet, dass sie ihre Tätigkeit wieder aufnimmt. Aber der Krebs frisst Rita langsam auf: *Il cancro è un mostro che sconquassa l'addome a donna Rita, devastandone i visceri e formando materia biancastra e putrida che, fuoriuscendo, sprigiona un tremendo cattivo odore.*¹²⁵ Assueros Trauer an Ritas Sterbebett ist aber letztlich mehr als zweideutig zu beurteilen.

Reas Roman sollte ursprünglich *Cancer barocco*¹²⁶ genannt werden, was die zentrale Bedeutung der Krankheit in seiner Konzeption unterstreicht, die gewissermaßen doppelt vorhanden ist, denn auch Assueros materialistische und menschenverachtende Haltung kann als solche gelesen werden. Zu dem in Reas bisherigem Werk dominierenden Motiv des Hungers gesellt sich somit ein weiteres: die Krankheit. Beachtet werden muss dabei, dass wie in einer Sukzessionsreihe durch einen Zwischenschritt ein Motiv aus dem anderen hervorgeht. Der ursprüngliche Hunger degeneriert zunächst zu einer egoistischen Geldgier und mündet damit in einen Werteverlust, der als geistige und seelische Krankheit aufgefasst wird. Ritas Krebs muss als Projektion dieses Zustands gelesen werden.¹²⁷ Lucia Onorati bewertet *Una vampata di rossore* als Reas

¹²⁵ Onorati, *Domenico Rea. Scrittore napoletano*, S. 67.

¹²⁶ Vgl. Enzo Golino, *La distanza culturale*, Bologna 1980, S. 248.

¹²⁷ *Ogni descrizione del cancro*, bemerkt Susan Sontag, *pone l'accento sulla sua lentezza, e tale è stato il suo primo uso metaforico. [...] E tra i più antichi usi figurativi c'è il cancro come metafora di "ozio" o di "pigrizia"*. (Susan Sontag, *Malattia come metafora*, Turin 1979, S. 12) Der Krebs zieht zudem immer eine metaphorisch-topographische Sprache an, denn er „verbreitet“ sich. Auch Di Consoli wertet ihn darum in Verbindung mit Ritas Beschäftigung als Hebamme, also einem Berufsstand, der im Zeichen der Geburt steht, als Metapher für das erkrankte Neapel mit seinen geistigen und materiellen Missständen: Die Stadt ist unheilbar krank und kann nicht wiedergeboren, d.h. geheilt werden. (Vgl. Di Consoli, *Le due Napoli di Domenico Rea*, S. 106f.)

*assoluto capolavoro*¹²⁸, weil hier alle Themen, die der Autor im Laufe seines Schaffens behandelt hat und noch behandeln wird, konzentriert wiedergegeben sind.

Ab 1960 erscheinen anstelle komplexer Werke zahlreiche essayistische Veröffentlichungen, die teilweise journalistisch, teilweise anekdotisch die Zustände der Stadt sozialkritisch untersuchen.¹²⁹ Sie stellen eine melancholische Gradwanderung zwischen Momentaufnahme und Nostalgie dar. Lucia Onorati bezeichnet sie als *bozzetti di vita quotidiana*¹³⁰, deren Stil *nervoso e spezzato, da cronaca giornalistica*¹³¹ erscheint. Piancastelli unterstreicht die Abwesenheit von Paraphrasen und die daraus resultierende inhaltliche und formale Ausrichtung auf Präzision, *per conferire rapidità alle proposizioni*¹³². Oftmals ist wie in *Pensieri di notte* (1987) die Nacht der Zeitpunkt des Erzählens, wodurch Neapel zu einer *città goyesca, buia, oscura e nello stesso tempo luminosa nell'alternanza di notturni e meriggi accecanti di sole*¹³³ wird, zu einem Ort, der sich zwischen Sonnenunter- und Sonnenaufgang befindet, aber nicht mehr vom Tageslicht erhellt wird.

Reas essayistischer Stil koinzidiert definitiv mit einer Phase des persönlichen Selbstzweifels. Auf diese zweite Hälfte seiner Produktion zurückblickend spricht die Kritik von einer durchgängigen Schaffenskrise, die dazu führte, dass der Schriftsteller seiner eigentlichen Berufung nicht mehr nachkommen konnte, *che il suo processo creativo si fosse definitivamente chiuso*¹³⁴, bzw. von einer *naturale evoluzione del tempo*¹³⁵, der er hilflos ausgeliefert war. Die Verhältnisse in Italien veränderten sich mit dem Wiederaufbau und der Industrialisierung; mit diesen Fakten wandelte sich aber auch das Verhältnis der Neapolitaner zu ihrer Stadt. Neapel zeigte sich mit einem Mal als eine von modernen Autos überfüllte Metropole, in der die von Rea beschriebenen klassischen Typen des ungebildeten Plebejers in ihrer

Sie unterliegt nunmehr einer fatalen, irreversiblen Entwicklung, die irgendwann zwangsläufig ihren Untergang herbeiführen wird.

¹²⁸ Onorati, *Domenico Rea. Scrittore napoletano*, S. 74.

¹²⁹ Unter ihnen werden im Folgenden *Il re e il lustrascarpe; Diario napoletano*, Mailand 1971; *Fate bene alle anime del purgatorio*, Neapel 1973; *Pensieri della notte* Mailand 1987; *Crescendo napoletano* und *Vivere a Napoli* besondere Beachtung finden.

¹³⁰ Onorati, *Domenico Rea. Scrittore napoletano*, S. 80.

¹³¹ Ebd., S. 81.

¹³² Piancastelli, *Domenico Rea*, S. 116.

¹³³ Onorati, *Domenico Rea. Scrittore napoletano*, S. 135.

¹³⁴ Romeo, *Domenico Rea, lo stilista plebeo*, S. 57.

¹³⁵ Piancastelli, *Domenico Rea*, S. 103.

ursprünglichen Form nicht mehr auffindbar waren. Der Krieg fungiert nach seiner Auffassung somit mehrfach als *Deus ex Machina*. Er schafft kurzzeitig eine außergewöhnliche Situation für die Bevölkerung in Reas Erzählungen und begründet analog in der Realität thematisch zugleich seine eigene schriftstellerische Tätigkeit. Nach dem Erlöschen dieses Moments tritt dafür ein absoluter Stillstand ein – sowohl in Bezug auf die Entwicklung der Bevölkerung als auch seine eigene Kreativität betreffend.¹³⁶ Treffender als die vorgeschlagene Adjektivierung *meridionale* erscheint damit das Prädikat *scrittore di guerra*¹³⁷. Resignierend bezeichnet der Schriftsteller sich sogar selbst als *uomo del passato*¹³⁸, der keinen Bezug mehr zur Gegenwart hat und dessen Geschichten lediglich Zeitzeugnisse liefern, d.h. eine abgeschlossene Epoche darstellen. Man kann darum behaupten und festhalten, Rea bemühe sich in dieser zweiten Schaffensperiode, die von der Forschung zwar erwähnt und leicht umrissen, nicht aber vertieft behandelt wird, in erster Linie um ein eigenes Verständnis der neuen neapolitanischen Realität.¹³⁹

Ein zentrales Objekt, an dem Rea textuelle Arbeit nachvollzogen werden kann, stellt seine Auseinandersetzung mit den *bassi* dar, die bereits in *Le due Napoli* als *intricato apparato intestinale*¹⁴⁰ bezeichnet werden. Es trifft in der Tat zu, dass Rea die typischen Erdgeschosswohnungen der Stadt lange Zeit so beschreibt, als habe der Wirtschaftsaufschwung der 50er- und 60erjahre nie stattgefunden.¹⁴¹ Der *basso* spiegelt einerseits den gesellschaftlichen Status der Plebs wieder: *Il basso è a livello delle fogne. Convive con i residui della strada, con i topi, gli scarafaggi, i vermi, i serpentelli, le farfalle nere, i tafani, le pulci e le zanzare più mordaci.*¹⁴² Es handelt sich unter diesem Aspekt beinahe um eine Bestrafung, in diesen *agglomerati di tane adibite alle bestie umane*¹⁴³ wohnen zu müssen. Menschlichkeit ist hier vergebens zu suchen, da die äußeren Umstände den Verlust des Menschseins bedeuten und die Rückkehr zum unzivilisierten

¹³⁶ Die materialistische Ideologie der Nachkriegszeit wertet Rea, wie im Folgenden noch aufgezeigt wird, keineswegs als kulturellen Fortschritt.

¹³⁷ Francesco Durante, *L'odore della vita*, in: Rea, *Ninfa plebea*, S. XI.

¹³⁸ Rea, *Vivere a Napoli*, S. 81.

¹³⁹ Vgl. Prina, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, S. 37.

¹⁴⁰ Rea, *Le due Napoli*, S. 203.

¹⁴¹ 40 Prozent der Bevölkerung, schreibt er noch im Jahr 1987, wohnen angeblich in heruntergekommenen Behausungen; [...] *in certe strade si ritorna a un Seicento attivo.* (Rea, *Pensieri della notte*, S. 8.)

¹⁴² Rea, *Pensieri della notte*, S. 102.

¹⁴³ Rea, *Vivere a Napoli*, S. 89.

Status eines Tieres¹⁴⁴ zur Folge haben: *Ma un basso – una tana – non può produrre che animali astorici e schizoidi da cui è poi davvero ridicolo e cinico aspettarsi un comportamento civico.*¹⁴⁵ Mit diesem zweiten Aspekt wird der *basso* andererseits zu weit mehr als einem traumatisches Erlebnis; er ist Ursprung allen Übels und somit das Symbol *della miseria e della sporcizia, degli odori e dei fetori, che dominano nelle cose, nel corpo e nell'anima stessa dei personaggi*¹⁴⁶.

Wenn Rea wiedergibt, wie sich mehrköpfige Familien ein einziges Bett teilen müssen – *che fa da letto, da tavola, da triclinio e che è l'altare del basso* –, und dies zu einer *procreazione involontaria*¹⁴⁷ führt, dann beschreibt er damit eine Art Zellteilung, die Ausbreitung einer Metastase, als Form von Generationsübergängen. Eindeutig schimmert hier seine Metapher der Krebskrankheit durch, ebenso wenn bei der Beschreibung der Bevölkerung von *gente strappata, dalla pelle biancobluastro fino allo sfacelo della putrefazione*¹⁴⁸ die Rede ist. Auch die seit den 50er Jahren wie Pilze empor sprießenden Betonbauten erscheinen in Reas Terminologie wie die äußere Erscheinungen dieser Krankheit: *È come se la città si fosse allargata e spinta dove trovava lo spazio e secondo l'estro di chi ci sarebbe andato ad abitare.*¹⁴⁹ Neapels gesamte Peripherie erhält so Züge eines einzigen, riesigen *basso*.

Die Moderne, so Reas sozialkritische Beobachtung, erreicht das neapolitanische Subproletariat schließlich insofern, als dass dieses damit beginnt, die höheren Schichten und das Ausland zu kopieren und auf diese Weise einer kontraproduktiven materialistischen Haltung verfällt. Der Hunger auf Lebensmittel wird, wie hinsichtlich *Una vampata di rossore* bereits dargestellt, ersetzt durch den Hunger nach Geld, nach dessen Besitz sich das Individuum nunmehr verzehrt: *Oggi abbiamo finito per rassomigliare alle cose di cui siamo innamorati: all'automobile, al televisore e agli altri elettrodomestici di terra e di mare. Abbiamo finito per entrare in simbiosi con essi. Abbiamo tutti la faccia tirata e straziata di cacciatori di soldi.*¹⁵⁰ Der Neokapitalismus dringt so auch in die Armenviertel vor, wo von nun an ein Volk lebt, *che si alza al mattino e pensa*

¹⁴⁴ *Si sa che se si mettono dieci topi in una gabbia, che ne contiene dieci, vivono, come tutti gli animali, pacificamente. Se se ne mettono una trentina, comincia la carneficina per la conquista del territorio con la vittoria del più forte..., del camorrista.* (Rea, *Pensieri della notte*, S. 39)

¹⁴⁵ Ebd., S. 103.

¹⁴⁶ Di Biase, *Ninfa plebea*, S. 153.

¹⁴⁷ Rea, *Le due Napoli*, S. 199.

¹⁴⁸ Rea, *Pensieri della notte*, S. 103.

¹⁴⁹ Rea, *Vivere a Napoli*, S. 28.

¹⁵⁰ Ebd., S. 8.

*ai quattrini, cammina e pensa ai quattrini, fa l'amore e pensa alla stessa cosa e con la stessa idea nella testa finisce per addormentarsi*¹⁵¹, aber nicht mehr von Hunger geplagt ist. Die Verbesserung der sozialen Verhältnisse findet aber nur an der Oberfläche statt und bedeutet vor allem keinen geistigen Fortschritt.

Rea sieht die Ursache für den Verfall der Stadt, zusammenfassend gesagt, im Kapitalismus der Neuzeit. Seine Überlegungen orientieren sich offensichtlich an Pasolinis¹⁵² Ausführungen, auch wenn er einige Konzepte unabhängig davon entwickelt.¹⁵³ Zum einen sind diese aber weniger durchstrukturiert als die Pasolinis, zum anderen verkehrt Rea das stilisierte Bild eines unbestechlichen Neapels ins Negative. Was Pasolini der italienischen Nation zuschreibt, konzentriert Rea ganz und gar auf die parthenopeische Stadt. Diese erscheint alles andere als immun gegenüber der neuen „Krankheit“: Mehr als an jedem anderen Ort Italiens giert die hier befindliche ärmste Bevölkerung des Landes danach, an dem neuen, einfachen Konzept teilzuhaben, eine *rapida scalata verso un benessere facile e consumistico*¹⁵⁴ zu erreichen, ohne dessen Prinzipien zu hinterfragen oder zu verstehen, geschweige denn bereit zu sein, dafür übermäßigen Einsatz zu zeigen. In seinem Aufsatz *Fate bene alle anime del Purgatorio* (1973) schildert Rea, welche Demütigung die Neapolitaner für diesen Wunsch in Kauf nehmen, *per quel piccolo gruzzolo di denaro che sta alla base di ogni storia napoletana*¹⁵⁵. Der Beruf des Bettlers erweist sich dabei im neapolitanischen Rahmen als durchaus rentabel: *Un mendicante di professione si distingue per inezie dagli esseri che compongono la plebe; anzi, il reddito quotidiano delle elemosine in molti casi permette a un mendicante di nutrirsi e coprirsi meglio di un nullafacente, che non ha il coraggio di “buttarsi a llemmosena”*.¹⁵⁶ Die Darbietungen und die Unterwürfigkeit der Neapolitaner wirken nach außen hin möglicherweise spektakulär und genial, aber *la dignità napoletana viene travolta e polverizzata*¹⁵⁷.

¹⁵¹ Rea, *Diario napoletano*, S. 109.

¹⁵² Pasolini erwähnt Rea in *Passione e ideologia*, Mailand 1960, S. 341 – 347 lobend wegen seiner *tendenza mimetica verso il basso* und seiner *forma di svelta e furbesca prosa d'arte*, womit er sich jedoch auf dessen Frühwerk bezieht. Auf Pasolinis eigene Gesellschaftskritik mit besonderer Berücksichtigung seines Neapelbildes wird Kapitel 3. zur *Napoletanità* genauer eingehen.

¹⁵³ Vgl. z. B. Reas Ausführungen zur Rolle des Fernsehens innerhalb der italienischen Gesellschaft in *Sogno televisivo*, in: *Il re e il lustrascarpe*, S. 487.

¹⁵⁴ Prina, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, S. 79.

¹⁵⁵ Rea, *Fate bene alle anime del Purgatorio*, S. 79.

¹⁵⁶ Ebd., S. 8.

¹⁵⁷ Ebd., S. 28. Rea beschreibt, wie einige Neapolitaner den Touristen buchstäblich die Schuhe lecken.

Auch das Problem der Kinderarbeit bewertet Rea in diesem Kontext kritisch: *Sono nato in un paese con tanti bambini portacaffè e portatutto e, ora che mi ricomincio a svegliare dal sonno del consumismo, ho visto che addirittura si sono moltiplicati.*¹⁵⁸ Von ihren Eltern und der Welt der Erwachsenen ausgebeutet, zum Zigarettenschmuggel und Drogenhandel angetrieben oder zur Prostitution gezwungen, wird Neapels Kindern ihre Kindheit genommen, indem man sie zu *ragazzi-mostri*, zu künstlichen Degenerationen der Moderne macht: *Bambini che nascono adulti. Bambini i cui giochi sono hobbies ai margini di un urgente guadagno. Bambini che in un sol giorno apprendono il diabolico corso di sterminate generazioni.*¹⁵⁹ Ohne Frage dienen Rea für seine Überlegungen die von Pasolini in *Ragazzi di vita* (1955) aufgezeigten Verhältnisse des römischen Subproletariats erneut als Vorbild. Die einstige *arte dell'arrangiarsi* Neapels wird zweckentfremdet und missbraucht. Damit bringt Rea zum Ausdruck, dass Armut nur noch der äußere Schein der Stadt ist, der es durch ihre Kunst des *chiagnere e fottere*¹⁶⁰ gelingt, so auszusehen wie ein beliebiger Ort der Dritten Welt. Diese Entwicklung mit einem starken Hang zur Servilität hat den Verlust von traditionellen Werten¹⁶¹ zur Folge und geht einher mit der bereits von Pasolini vorhergesehenen, im Verlaufe dieser Arbeit später noch zu vertiefenden Homologierung der Gesellschaft:

*Una volta, in questa terra dalle mille occupazioni straniere e discendenze antropologiche, accadeva di poter osservare ogni sorta di persone: bionde, brune, castagne, olivastre, spagnolesche, turchesche, eccetera. Oggi, visto un tipo, tutti gli altri sembrano rassomigliarlo. Bisogna sceglierne uno per ogni categoria. Un bambino è simile a tutti i bambini; un ragazzo, a tutti i ragazzi; una signora, a tutte le signore e via di seguito. [...] E tutti, anche i ben vestiti, hanno finito per avere una faccia pallida e un po' porchetta, come sono le banconote.*¹⁶²

¹⁵⁸ Rea, *Vivere a Napoli*, S. 34.

¹⁵⁹ Ebd., S. 37.

¹⁶⁰ Ebd., S. 50.

¹⁶¹ Dies bezieht sich beispielsweise auf alte neapolitanische Gerichte, *rrobba 'e'n'avota*, *'e tanto tempo fa* wie *una frittura di mazzamma*, *baccalà fritto o in tortiera*, *'no maccarone 'e zita al ragù o dei fusilli alla Cales*, *oppure una zuppa di soffritto, dei peperoni imbottiti* (Rea, *Pensieri della notte*, S. 77f.), die nicht mehr auffindbar sind. Stattdessen bieten am Tourismus orientierte neapolitanischen Restaurants Fast-Food-Gerichte an.

¹⁶² Rea, *Vivere a Napoli*, S. 7f.

Mit Rückgriff auf Reas Terminologie bedeutet dies, dass die von außen auf die Stadt projizierte *Napoletaneria* die *Napoletanità*, welche einst den unbändigen Lebenswillen der Neapolitaner dominierte, voll und ganz ersetzt hat.

2.1.3. Exkurs: Die Metaphorik in Curzio Malapartes *La pelle*

Der vorliegende Einschub stellt in rein methodischer Hinsicht einen Exkurs dar, knüpft er inhaltlich doch stark an die vorangegangene Erörterung an. Ziel dieses knapp umrissenen Vergleichs von Reas metaphorischem Einsatz der Krankheit mit den Motiven aus den Werken des aus Prato stammenden Deutsch-Italieners Curzio Malaparte (1898 – 1957) ist es, die Entwicklung des postulierten einheitlichen Neapelbildes der besagten Gruppe besser nachvollziehen zu können. Malaparte, der selbst kein Neapolitaner war, als weit gereister Mensch und vor allem als Chefredakteur der Zeitung *Il Mattino* in Neapel wohl aber einen großen Bezug zu dieser Stadt hatte,¹⁶³ erscheint in vielerlei Hinsicht als *precursore come narratore, intellettuale d'intervento per i fatti di costume e soprattutto per la totale indifferenza alle ideologie*¹⁶⁴ der ihm nachfolgenden Generationen.

De Crescenzo tätigt mit seiner Benennung Malapartes im Kontext der neapolitanischen Schriftsteller der Nachkriegszeit als belesener Mensch eine völlig richtige Beobachtung. Was er literaturhistorisch dabei jedoch übersieht, ist, dass die Reputation Malapartes unter den neapolitanischen Intellektuellen der 40er- und 50erjahre nicht uneingeschränkt positiv war. Campailla weist in seinem Aufsatz *La pelle (e l'anima) di Napoli* auf diesen Widerspruch hin und ruft mit *La pellaccia di Malaparte*¹⁶⁵ ausgerechnet eine Rezension Domenico Reas zum Roman *La pelle* (1949) in Erinnerung: *Particolarmente indicativo l'odio del napoletanissimo Rea, il quale in teoria, da "Spaccanapoli" sino all'estrema "Ninfa plebea", avrebbe potuto sentire le tentazioni di una complicità.*¹⁶⁶ Was Rea und andere Neapolitaner der egozentrischen Persönlichkeit aus Mittelitalien

¹⁶³ Vgl. dazu Carmine Di Biase, *Curzio Malaparte e "Il mattino" di Napoli 1928 – 1929*, in: *Curzio Malaparte. La rivolta del santo maledetto*, hg. v. Carmine Di Biase, Neapel 1999, S. 101 – 118.

¹⁶⁴ Giordano Bruno Guerri, *Malaparte aveva ragione*, in: *Curzio Malaparte: il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa*, hg. v. Renato Barilli und Vittoria Baroncelli, Neapel 2000, S. 171 – 175, 175.

¹⁶⁵ *La pellaccia di Malaparte*, in: *Il Giornale*, 07.02.1950. [zit. nach Sergio Campailla, *La pelle (e l'anima) di Napoli*, in: *Curzio Malaparte. La rivolta del santo maledetto*, hg. v. Carmine Di Biase, Neapel 1999, S. 137 – 145, 137]

¹⁶⁶ Campailla, *La pelle (e l'anima) di Napoli*, S. 137.

neben seiner nicht-neapolitanischen Herkunft, die ihm den richtigen Blickwinkel auf die Problematik angeblich verwehrt, vorwarfen, war, seine eigene Biographie mit Fiktion zu vermischen, um so eine falsche Legende zu erschaffen, mitunter in seinem Nihilismus eine übertriebene Lüge über die Stadt zu verbreiten. Diesen persönlichen Aversionen zum Trotz sind die inhaltlichen und bildtextlichen Überschneidungen der beiden Autoren Rea und Malaparte eklatant, wie im Folgenden anhand des Romans *La pelle* kurz skizziert werden soll.¹⁶⁷

Neapel, welches bereits im Schlusskapitel des Romans *Kaputt* (1944) zum Schauplatz wird, hat gerade in dem wenige Jahre später erschienenen *La pelle* eine zentrale, wenn nicht gar symbolische Rolle inne. Die Stadt, die bis auf die Grundmauern niedergebombt ist, äußert das literarische Ich des Autors in einem blumigen Vergleich, *era come uno sterco di vacca schiacciato dal piede di un passante*¹⁶⁸. Der beschriebene Zustand manifestiert sich jedoch nicht nur in der Natur – das personifizierte Meer mit seinen großen, grünen Augen beispielsweise riecht befremdlich nach dem verwesenden Körper eines toten Tiers – sondern vor allem in der Psyche der Bevölkerung, wie über deren sittliche Verkommenheit erkenntlich wird. Das nicht mehr vorhandene Selbstwertgefühl findet seine primäre Äußerung in der von Malaparte in einem *catalogo degli orrori*¹⁶⁹ beschriebenen Prostitution, die, ähnlich der Konzeption Reas, als offensichtlich einzige Einnahmequelle zum Inbegriff des neapolitanischen Servilismus wird. Eine Horde Frauen entblößt im Stadtzentrum ihre Scham und lädt die amerikanischen Soldaten mit obszönen Gesten ein, andere benutzen blonde Toupets im Intimbereich, um den Freiern zu gefallen: *Una corona di peli biondi per la vostra fronte di vincitori*.¹⁷⁰ Eine sehr suggestive Szene beschreibt der Autor desweiteren, als sein literarisches Ich mit einigen amerikanischen Soldaten Neapels scheinbar einzige Jungfrau aufsucht; auch sie prostituiert sich, indem sie ihre Einzigartigkeit offen zur Schau stellt: *She is a virgin. You can touch. Put your finger inside. Only one finger. Try a bit. Don't be afraid. She doesn't bite. She is a virgin*.¹⁷¹

¹⁶⁷ Ein zweites Mal hingegen soll Malapartes Roman *Kaputt* (1944) im Zuge der Auseinandersetzung mit Anna Maria Ortese als Vergleich herangezogen werden. S. Kapitel 2.2.

¹⁶⁸ Curzio Malaparte, *La pelle*, Mailand 1991 [¹1949], S. 61.

¹⁶⁹ Marino Biondi, *Malaparte e le guerre del Novecento*, in: *Curzio Malaparte. Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa*, hg. v. Renato Barilli und Vittoria Baroncelli, Neapel 2000, S. 223 – 283, 237.

¹⁷⁰ Malaparte, *La pelle*, S. 78.

¹⁷¹ Ebd., S. 43.

Aber die Frauen und Männer geben den Soldaten nicht nur ihre eigenen Körper hin, sie verkaufen auch ihre Kinder auf einem regelrechten Sklavenmarkt mit täglich wechselnden Quoten – ein Novum in Neapel, wo bisher alles verkauft wurde, nie jedoch die eigenen Nachkommen: *Ragazzi e bambine di otto, di dieci anni, che i soldati marocchini, indiani, malgasci, palpavano sollevando loro la veste o infilando la mano fra i bottoni dei calzoncini*.¹⁷² Mit ihrem Sproß verkaufen sie ihre Integrität und ihre Zukunft, mitunter ihre Seele. Dieser Handel bedeutet einen Bruch mit der Neapel bislang zugeschriebenen Menschlichkeit. Animalische Vergleichswerte kommen zum Vorschein, wenn die Menschen wie Hunde um einen Knochen kämpfen. Nicht abzustreiten ist, dass bereits vor dem Eintreffen der amerikanischen Besatzer soziale Missstände vorhanden waren, jetzt aber fehlt den Neapolitanern in ihrem Kampf die Würde. Erstmals in ihrer Geschichte geht es der Stadt nicht darum, den Hunger zu ertragen oder die eigenen Ideale zu retten, diesmal steht das eigene Leben, die eigene Haut, *la pelle*, durch die der Roman auch seinen Titel erhält, auf dem Spiel. *Nessun popolo sulla terra, so der Erzähler, ha mai tanto sofferto quanto il popolo napoletano. Soffre la fame e la schiavitù da venti secoli, e non si lamenta. Non maledice nessuno, non odia nessuno: neppure la miseria. Cristo era napoletano*.¹⁷³ Aber die Gleichung des *Cristo nostrano, italiano a modello cioè domestico, come metafora di umanità*¹⁷⁴ besitzt keine Gültigkeit mehr; *l'antica trionfale superstizione plebea di Napoli, nella fatalità della sua ugualmente antica sofferenza*¹⁷⁵ hat in der heranwachsenden modernen Gesellschaft keinen Platz mehr. Die Welt ist, von Gott und der Vernunft verlassen, reduziert auf ihre feindselige Natur.

Historisch begründet Malaparte diesen Werteverlust mit der verworrenen politischen Situation, in die das faschistische Regime das Land geführt hat, d.h. mit dem zerschmetterten Größenwahn Italiens und der politischen Abhängigkeit von den selbsternannten, falschen deutschen Halbgöttern – die der Schriftsteller bis zu seinem Tode nicht positiver sehen wird –¹⁷⁶, sowie der Rolle des

¹⁷² Ebd., S. 9.

¹⁷³ Ebd., S. 7.

¹⁷⁴ Gianni Grana, *Malaparte "libero pensatore"*, in: *Curzio Malaparte. Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa*, hg. v. Renato Barilli und Vittoria Baroncelli, Neapel 2000, S. 77 – 91, 83.

¹⁷⁵ Ebd., S. 83.

¹⁷⁶ Der in späteren Ausgaben hinzugefügte Anhang in *Kaputt*, in dem Malaparte sich kritisch zur Neustrukturierung der deutschen Bundeswehr äußert, belegt dies.

Abtrünnigen, die Italien anschließend zukam.¹⁷⁷ Die Rollenverteilung zwischen Gewinnern und Besiegten ist, wie sich bereits in *Kaputt* andeutet, klar definiert: *È di gran moda, oggi, far la puttana, in Italia.*¹⁷⁸ *Kaputt* und *La pelle* sind damit als sukzessive Darstellung der Dekadenz und der anschließenden Erniedrigung Europas zu lesen. Die mit der Landung der Alliierten begonnene fortschreitende Selbstdegradierung, das daraus resultierende einseitige Abhängigkeitsverhältnis und die initiierte Umgestaltung der Gesellschaft nach einem neuen Modell, das den Neapolitanern in erster Linie *l'onore d'essere calpestati dai nuovi padroni*¹⁷⁹ einbrachte, bezeichnet Malaparte als *peste*. Die Befreiung Europas setzte in Neapel also eine Seuche frei, die sich, so der düstere Orakelspruch, von dort aus über den ganzen Kontinent verbreiten wird. Nach dieser Zukunftsvision wird jedoch auch der Sieger von der Mentalität der Besiegten teilweise vereinnahmt und diese in die eigene Kultur übernehmen. Nicht nur Europas Schicksal ist es also, neapolitanisiert zu werden, die ganze Welt wird demnach erkranken. Die Analogien von Reas gewählter Krebsmetaphorik für die textliche Gestaltung der inneren Zustände der Bevölkerung zu diesem Bild sind unübersehbar, allerdings beschränkt er sich örtlich auf Kampanien, während Malaparte mit der Gleichung Neapel, Italien und Europa einen größeren Kontext aufbaut. Neapel steht bei ihm als *Pars pro toto* für den moralischen Tiefpunkt, auf dem sich auch der Rest des Alten Kontinents befindet. Die Zustände in der *città plutonica*¹⁸⁰ stellen nur den äußerlich sichtbaren Vorhof eines sich bald über ganz Europa erstreckenden Infernos dar. Neapel wird, wie die Forschung bereits treffend festgehalten hat, so zum *simbolo di un'Europa caduta*¹⁸¹, emblematisch zur *città „vinta“ per antonomasia*¹⁸².

Die von Malaparte paradigmatisch aufgeführte Zurschaustellung dieser Entwicklung hin zum Unmoralischen, dem Exzess, dem Obszönen, dem Skandal, dem Schauerhaften, der Profanation, kulminiert in zwei äußerst surrealen Passagen. Zum einen wird während eines gemeinsamen Essens des Generalstabs

¹⁷⁷ Eine Mussolini-Parodie des Erzählers bringt dies zum Ausdruck: *Camicie Nere di tutta Italia! La guerra che abbiamo gloriosamente perduta, è finalmente vinta. I nostri amati nemici, esaudendo il voto di tutto il popolo italiano, sono finalmente sbarcati in Italia per aiutarci a combattere i nostri odiati alleati tedeschi. Camicie Nere di tutta Italia, viva l'America!* (Malaparte, *La pelle*, S. 173) Das Paradoxon ist ein Stilmittel, auf das Malaparte in seinen beiden Kriegsromanen immer wieder zurückgreift.

¹⁷⁸ Curzio Malaparte, *Kaputt*, Florenz 1964 [1944], S. 511.

¹⁷⁹ Malaparte, *La pelle*, S. 28.

¹⁸⁰ Gianni Grana, *Malaparte*, Florenz 1968, S. 102.

¹⁸¹ Biondi, *Malaparte e le guerre del Novecento*, S. 251.

¹⁸² Grana, *Malaparte*, S. 107f.

ein besonderes Hauptgericht kredenzt: *sirena alla maionese con contorno di coralli*. Ein junges, gekochtes Mädchen, deren weibliche Rundungen sich kaum abzeichnen und deren Unterleib aus einem Fischeschwanz besteht, wird den Siegern auf einem großen Tablett serviert. Während einige die Meerjungfrau als ausgezeichneten Fisch bezeichnen, weigern sich andere, zu Kannibalen zu werden und italienische Kinder zu essen – für deren Tod sie allerdings verantwortlich sind. Parthenope, die mythologische Figur und Gründerin der antiken Stadt, wird letztlich das Schicksal, auch noch verspeist zu werden, erspart, ihr Tod ist jedoch symbolisch für den Untergang einer alten Kultur zu werten.

Das letzte Kapitel des Romans endet mit einem ähnlichen Motiv. Symbolisch erlischt 1944 der Vesuv, der *dio totem*¹⁸³, das Wahrzeichen der Stadt, nach einem letzten Ausbruch endgültig. In Zukunft wird er keinen Rauch mehr absondern. Als einen verzweifelten antiken Umzug, allerdings mit christlichen Symbolen, christlichen Gebeten, christlicher Selbstgeißelung und christlichen Votivgaben, schildert Malaparte, wie sich die trauernde Bevölkerung zu dem natürlichen Amphitheater des Kraters bewegt, um ein vergebliches Wiederauferstehungsritual zu vollziehen, vielleicht vergleichbar mit dem der Mundöffnung bei der Grablegung der ägyptischen Pharaonen. Mit dem Vulkan erlischt auch die antike Stimme der Stadt, ihr Mitleid, ihre Freude, ihre Liebe: *Il fuoco che si è spento è il motivo finale de “La pelle” e con esso la morte che resta a occupare tutto il suolo della terra.*¹⁸⁴ Damit legt Malaparte einen entscheidenden Grundstein für die Entwicklung hin zum Bild Neapels als eine dem Untergang geweihte Stadt.

2.1.4. Der Stillstand der Zeit

Rea meint in den 70er Jahren zu sehen, wie Proletariat und Kleinbürgertum langsam zu einer einzigen Bevölkerungsschicht verschmelzen, wodurch seine marxistisch motivierte Hoffnung eines kulturellen Umbruchs durch die vermeintlich nicht integrierbare Unterschicht nunmehr in Frage gestellt wird.¹⁸⁵ Anders als die von ihm 1950 in seiner *Breve storia del contrabbando* positiv

¹⁸³ Grana, *Malaparte “libero pensatore”*, S. 87.

¹⁸⁴ Biondi, *Malaparte e le guerre del Novecento*, S. 239.

¹⁸⁵ Vgl. zu dieser Entwicklung auf einer gesamteuropäischen Ebene Lucien Goldmann, *Einführung in die Probleme einer Soziologie des Romans*, in: *Soziologie des modernen Romans*, hg. v. Friedrich Fürstenberg und Heinz Maus, Darmstadt 1970 [1964], S. 15 – 40, 31f.

bewertete Annäherung der Klassen, hat diese Entwicklung schwerwiegende Folgen. Im Gegensatz zur unmittelbaren Nachkriegszeit, als die Armut die Menschen zusammenschweißte – noch in *Le due Napoli* ist von einem *istinto del mutuo soccorso*¹⁸⁶ die Rede –, entfremdet diese nunmehr die Individuen voneinander. Das Leiden wird innerhalb einer zunehmend egoistischen Gesellschaft, *[in cui] prolifera il germe del disinteresse, il menefreghismo elevato a sistema*¹⁸⁷, zu einer verrückten Privatangelegenheit. Hierin ist laut Rea die Ursache für die Asozialität, Rückständigkeit und Kriminalität des modernen Neapel auszumachen. Diese Entwicklung, welche vermengt die Stadien „Armut“, „Geldgier“ und „Krankheit“ wiedergibt, erzeugte einen schwer definierbaren Status. Rea wählt in seinem *Diario napoletano* (1971) zur Verdeutlichung die Metapher einer nicht funktionierenden Uhr, welche sinnbildlich die stehengebliebene Geschichte der Stadt verkörpert: Während Atomuhren in modernen Metropolen der Welt eine nur minimale Abweichung und dabei eine Lebensdauer von ca. zwei Jahrhunderten besitzen, geben die defekten Uhren in Neapel nur zweimal am Tag für jeweils eine Minute eine korrekte Anzeige wieder – das aber bis in alle Ewigkeit: *La storia di Napoli è in questo ritardo parodistico che l'ha sbalzata come fuori del tempo e della storia.*¹⁸⁸ Aus dieser Sicht kann Neapel zu jedem Zeitpunkt seine Gegenwart, seine Vergangenheit und seine Zukunft betrachten. Die Stadt bedeutet zeitlich absoluten Stillstand. Rea macht dafür zudem *l'ozio* verantwortlich, *notturmo o diurno, [che] ha fatto sempre da padrone e da educatore*¹⁸⁹.

*Il disordine, la sporcizia, lo schifo sono il brodo uterino dei napoletani*¹⁹⁰ und prägen zunehmend das urbanistische Bild der Stadt. Neue Straßenzüge und Unterführungen, so Rea, werden nach ihrer Fertigstellung binnen kürzester Zeit zu Mülldeponien, zu einem *pisciatoio e un cacatoio*, was sowohl auf das *lasciafare degli abitanti*¹⁹¹ als auch auf die *indifferenza delle autorità*¹⁹² zurückzuführen ist. Der Neapolitaner erlangt in seinen Beschreibungen zunehmend primitive, geradezu animalische Züge: *Vero è che come un napoletano passa da qualche*

¹⁸⁶ Rea, *Le due Napoli*, S. 208.

¹⁸⁷ Onorati, *Domenico Rea. Scrittore napoletano*, S. 84.

¹⁸⁸ Rea, *Diario napoletano*, S. 18.

¹⁸⁹ Rea, *Vivere a Napoli*, S. 70.

¹⁹⁰ Ebd., S. 90. Der letzte Terminus ruft dabei erneut unmissverständlich *Una vampata di rossore* ins Gedächtnis.

¹⁹¹ Rea, *Vivere a Napoli*, S. 30.

¹⁹² Rea, *Diario napoletano*, S. 48. Ähnlich derb äußert sich Rea in *Vivere a Napoli*, S. 30.

parte, [...] svelle, rompe, smonta, dissacra, imbruttisce, rende putrido e inabitabile.¹⁹³ Eine besonders eindringliche Beschreibung der überall befindlichen Müllberge gibt Rea in *Pensieri di notte* (1987) wieder:

*La mondezza verminosa sembrava fosse stata eruttata dal contenitore di ferro. Il bidone era scomparso, vittima della sua stessa debordante sporcizia spinta fino a mezza strada. [...] Il puzzo era infernale, da cimitero, da carne di condannato a morte macellato, di frutti di mare passati per l'intestino e andati a male.*¹⁹⁴

Der aufgehäufte Schmutz wird zum Sinnbild einer sterbenden Stadt: *Tutto è in abbandono. Tutto ha un segno di una totale mancanza di volontà. Si sente che la città non ha più forza.*¹⁹⁵ Neapel ähnelt aus dieser Perspektive zunehmend einer Leiche im fortgeschrittenen Verwesungsstadium, die nicht mehr gerettet werden kann. Die Metapher von Neapel als Beispiel für den Triumph des Lebens, den Mythos Neapel, stellt Rea somit mehr als nur in Frage.¹⁹⁶ Lediglich den Besuchern wird das Leben in einem *napoletanismo recitato*¹⁹⁷ vorgegaukelt. Neapel, ein *popolo vinto – che si considera ancora maestro di vita*¹⁹⁸, will so seine Traurigkeit, seine Einsamkeit, seine Melancholie hinter leeren Floskeln verstecken, ist dabei aber nur noch *il fantasma misero e nudo di ciò che (sfortunatamente) fu Napoli*¹⁹⁹.

Rea negiert damit einmal mehr sämtliche gängigen Vorstellungen über Neapel, die er zur Hauptstadt der *primati alla rovescia*²⁰⁰ ausruft: Die neapolitanische Musik *parla di un mondo che deve considerarsi defunto e arcaico*²⁰¹; hinter der süditalienischen Unbekümmertheit versteckt sich Oberflächlichkeit, und nicht von Lebenslust und Heiterkeit kann die Rede sein, sondern von Vulgarität²⁰² und Primitivität, wenn der neapolitanische *istinto che tante e tante volte prende il sopravvento sulla nostra educazione*²⁰³ zum

¹⁹³ Ebd., S. 30.

¹⁹⁴ Rea, *Pensieri della notte*, S. 15. Das von Rea hier thematisierte Problem ist, ähnlich wie auch die in Kapitel 2.4.2. von Luigi Compagnone getätigten Äußerungen, von höchster Aktualität.

¹⁹⁵ Rea, *Vivere a Napoli*, S. 104.

¹⁹⁶ Vgl. Rea, *Diario napoletano*, S. 11.

¹⁹⁷ Rea, *Vivere a Napoli*, S. 21.

¹⁹⁸ Rea, *Diario napoletano*, S. 154.

¹⁹⁹ Rea, *Stefanile al vento*, in: *Il re e il lustrascarpe*, S. 384.

²⁰⁰ Rea, *Diario napoletano*, S. 58.

²⁰¹ Rea, *Grandezza e decadenza della canzone napoletana*, in: *Il re e il lustrascarpe*, S. 224.

²⁰² Rea schildert die Neapolitaner als Volk, dem es an Erziehung fehlt und das sich im Streit weniger durch kunstvolle und sinnreiche Dialoge auszeichnet als durch *grida, strepita, urla, vomita orrende, immonde, infamanti oscenità* (*Diario napoletano*, S. 168).

²⁰³ Rea, *Vivere a Napoli*, S. 32.

Vorschein kommt. Vor allem kann Rea nirgends die gelobte Hilfsbereitschaft und Gastfreundlichkeit ausfindig machen. *Mors tua vita mea* lautet in seinem Neapel der Leitspruch, der im Sinne Hobbes' das Leben bestimmt – *annullare gli altri, per la santa ragione di campare*²⁰⁴. Christliche Zwischenmenschlichkeit und Nächstenliebe sind diesem Ort fern. *Napoli è l'assurdo, l'asservimento, la città prigioniera di se stessa, esclusa, perché abitata da gente in cui la diffidenza, l'amore del particolare e della rapina, in specie di sentimentalismo mendicatorio e ricettatorio, sopravanza ogni altro sentimento.*²⁰⁵ Reas Ausführungen beziehen sich dabei auf reelle Erlebnisse, wodurch der Anschein einer persönlichen Anklage erweckt wird.²⁰⁶ Was in seinen Erzählungen nicht ausgesprochen wurde, gipfelt hier in einer apostrophierenden Kritik: *Benedetta (o maledetta) Napoli, quando la smetterai di fare le stesse cose per secoli e secoli fino alla nausea e alla più putrefatta noia?*²⁰⁷ Mitunter macht Rea zwar die Regierungen Italiens verantwortlich für ihre Unfähigkeit, soziale Ungerechtigkeiten im Nord-Süd-Gefälle des Landes aufzuheben, womit er ansatzweise die *Questione meridionale* tangiert, sein Interesse gilt aber wiederum vornehmlich den eigenen Mitbürgern, deren Privat- und Berufsleben sich zwischen Klientelismus, Sympathiebekundungen und Korruption außerhalb des Einflussbereichs des italienischen Staates abspielt. Das Schweigen der Polizei und die *omertà* der Geschäftsleute bestätigen sein Bild: *Un milione e mezzo d'abitanti più un milione e mezzo di pendolari: addetti alla camorra, al racket, allo scippo, al contrabbando di sigarette e di droga [...].*²⁰⁸ Rea gibt schließlich den Kritikern aus Norditalien Recht, die den Süden des Landes verurteilen, wenn er anlässlich der Staatsaffäre *Tangentopoli* schreibt: *I tangentisti sono tutti ex meridionali. O il padre o la madre, o il nonno o la nonna, lo zio o la zia erano meridionali. E il sangue, come si sa, fino alla quarta, la quinta generazione, non mente.*²⁰⁹

Mit den weiteren in seinen Essays behandelten Themen, die auf kulturspezifische Argumente Neapels wie den Aberglauben, die Religion, das neapolitanische Liedgut, die Umweltverschmutzung, Weihnachten, das Lottospiel

²⁰⁴ Rea, *Il re e il lustrascarpe*, S. 83.

²⁰⁵ Piancastelli, *Domenico Rea*, S. 4.

²⁰⁶ So berichtet Rea dem Leser vorwurfsvoll von der Begebenheit, als er seinen für kurze Zeit der Aufsicht des Tankwarts überlassenen Neuwagen wenige Minuten später zerkratzt wiederfand und niemand den Verantwortlichen gesehen haben wollte. (S. Rea, *Pensieri della notte*, S. 33)

²⁰⁷ Rea, *Vivere a Napoli*, S. 59.

²⁰⁸ Rea, *Pensieri della notte*, S. 9.

²⁰⁹ Rea, *Vivere a Napoli*, S. 83.

etc. eingehen, fügt sich Rea schließlich dem im vorigen Kapitel vorgestellten Themenkanon. Trotz seiner durchgehend kritischen Haltung besitzt seine Stilistik nicht die Ausdruckskraft, eine Demontage herbeizuführen. Im Gegenzug halten in seine pessimistische und polemische Wortführung folkloristische Elemente Einzug. Dieser Umstand ist angesichts der von Rea geäußerten Kritik bezeichnend, so dass man endgültig feststellen muss, dass er an diesem Punkt mit seinem Vorhaben scheitert, der Neapel-literatur durch eine veränderte Perspektive neue Impulse zu geben.

Ein letztes Mal, synthetisch und als Bestätigung des Stoffes, den er bislang bearbeitet hat, widmet er sich 1992 nach 33 Jahren mit seinem zweiten Roman *Ninfa plebea* ein letztes Mal der fiktionalen Literatur. Die Handlung verläuft abermals zeitlich zwischen 1935 und 1945 und ist örtlich im fiktiven Nofi sowie thematisch im süditalienischen Subproletariat angesiedelt. Die zentrale Reflektorgestalt des Romans ist das Mädchen Miluzza Ferrigno, deren Entwicklung und Schicksal über den genannten Zeitraum verfolgt werden. Früh zu harter Arbeit erzogen, wächst sie in katastrophalen hygienischen Verhältnissen auf, die für sie jedoch den Alltag bestimmen. Den sie umgebenden Gestank assimiliert sie geistig und identifiziert sich schließlich damit:

*Bisogna sopportare con umiltà il proprio puzzo perché ognuno di noi è come una casarella o un basso: gli occhi ci sono per vedere chi viene a cercarti, con la bocca si chiama, si parla, si canta, si ama, si bacia, si litiga e si bestemmia, le mammelle sono le sedie del salotto, che è il ventre, e in fondo al corpo, come in fondo al basso, c'è il cesso che puzza proprio perché la gente non se ne vada di capa e si ricordi di essere un animale.*²¹⁰

Der *basso* wird in dieser Beschreibung zur Personifikation von Menschen, die ihn bewohnen, und einer *metaphor illustrating a spiritual condition*²¹¹, wie Roberta Morosini feststellt.

Miluzzas Elternhaus ist zudem sittlich verkommen: Ihre Mutter Nunziata ist nymphomanisch veranlagt und übt in ihrem *basso* mit fremden Männern Geschlechtsverkehr aus, ohne Rücksicht auf ihre Familienangehörigen. Reas Sprache gibt dabei mehr denn je eine *realità spesso brutta fino all'oscenità*²¹²

²¹⁰ Rea, *Ninfa plebea*, S. 14.

²¹¹ Roberta Morosini, A "Plebeian Nymph" in Naples: "Representational Spaces" and Labyrinth in Domenico Rea's *Ninfa plebea*, in: *Italian Women and the City*, hg. v. Janet Levarie Smarr and Daria Valentini, London u. a. 2003, S. 139 – 173, 149.

²¹² Di Biase, *Ninfa plebea*, S. 153.

wieder, in der die animalischen Instinkte der Menschen zum Vorschein kommen.²¹³ Ein primitiver Eros dominiert von Beginn an die Erzählstruktur.²¹⁴ Als zunächst ihre Mutter – bezeichnenderweise während eines Geschlechtsakts – und wenig später ihr Vater sterben, bricht die grausame Realität von Nofi auf Miluzza ein, womit Rea seine Vorurteile einmal mehr bestätigt. Sie beginnt eine Affäre mit dem älteren, verheirateten und sozial wesentlich höher gestellten Don Pepe, der ihr als Manager einer Fabrik eine Arbeitsstelle anbietet. Das Geheimnis über ihr Verhältnis dringt jedoch an die Öffentlichkeit.

Die voranschreitende Ausgrenzung seiner Hauptfigur lässt Rea schließlich während eines Aufenthalts in Neapel kulminieren. In der Großstadt erscheint Miluzza als Begleiterin des mondänen Don Pepe. Die Häuser, die dreimal so hoch sind wie in der Provinz, das Verkehrssystem, die Gerüche²¹⁵, die Menschenmassen, das Chaos, sprengen ihren bisherigen Erkenntnisrahmen: *Napoli non è Nofi che la si può tenere in una mano. Napoli è un pozzo di nascondigli per fare le cose e per non fare sapere a nessuno.*²¹⁶ Sie fühlt sich fremd, deplaziert und sehnt sich nach ihrer Heimat. *It is in fact in Naples*, stellt Roberta Morosini fest, *where disorder rules, that she discovers her social class and her need for the miserable and suffocating but comfortable and ordered life in the Nofi slum.*²¹⁷ Miluzzas Aufenthalt in Neapel führt letztlich zu der fatalistischen Erkenntnis, dass für das Proletariat niemals ein Identitätswechsel möglich ist.²¹⁸ Neapel zerstört letztlich ihre Hoffnung auf ein besseres Leben und wird so zum Katalysator dieses Entwicklungsprozesses. Die Affäre mit Don Pepe endet nach einem aufbrausenden Auftritt seiner Frau so schnell, wie sie begonnen hat. Miluzzas Mitmenschen distanzieren sich danach noch weiter von

²¹³ [...] Nunziata gli si era fatta così vicina che a lui sembrò naturale porre una mano sul morbido interno della coscia di lei da credere fosse la sua. Prima l'accarezzò, poi, giacché lei si spingeva sotto il suo frugare, andò più in fondo e trovò un fresco umido e caldo e, apertala, uno stordente profumo acre che evaporava. Allora Nunziata glielo estrasse e, scappucciandolo, e sentendone l'odor selvatico, disse: "Madonna, fa paura" e si chinò ad annusarlo e a baciare con avidità. Indi, raggomitò sulla pancia la veste lunga e nera e si dispose per terra a quattro zampe. "Amore, non ne posso più, consolami", disse la donna. Il caporale lo immerse in una cloaca già spumeggiante, mentre lei continuava a dire: "Grazie, grazie mi stai cunsulanne. È troppo bello, caldo e tuosto". (Rea, *Ninfa plebea*, S. 9) Nunziatas Geschlechtsorgan wird zudem in drastischen, ja beinahe pornographischen Umschreibungen als *cloaca* (S. 9), als *voragine* (S. 56) und *grotta* (S. 57) bezeichnet.

²¹⁴ Vgl. Pascale, *Rea e la radice del raccontare*, S. 115.

²¹⁵ Nach ihrer Rückkehr nach Nofi schildert sie: *È orribile. Altro che odore di mare. Odore di merda come qua. Ma qua è la nostra merda.* (Rea, *Ninfa plebea*, S. 140)

²¹⁶ Ebd., S. 125f.

²¹⁷ Morosini, *A plebeian nymph in Naples*, S. 141.

²¹⁸ Vgl. Morosini, *A plebeian nymph in Naples*, S. 165.

ihr. Die Haustür ihres *basso*, der Höhle, die sinnbildlich zum Zufluchtsort für ein verstörtes Tier wird, beschmutzt man mit obszönen Schmierereien und versucht schließlich, sie zu vergewaltigen. Die kampanische Stadt Nofi offenbart sich als ein *Medioevo immobile*²¹⁹, als eine *immutabilità (quasi un incantesimo) della vita*²²⁰.

Der plötzlich ausgebrochene Krieg rehabilitiert Miluzza schließlich und wird einmal mehr seiner mythologischen Funktion als *Deus ex Machina* gerecht. Die Menschen laden sie zum Schutz vor den Bombardierungen in die bezeichnenderweise dantesk *Purgatorio* genannten Höhlensysteme ein. Die Armut schweißt die Menschen aus Nofi zusammen und regelt ihre sozialen Beziehungen; die Einsamkeit wird nur denen zuteil, die ihrem angestammten Platz entfliehen wollen. Rea bekräftigt damit seine Idee eines Kastensystems der süditalienischen Bevölkerung, *l'impossibilità di sfuggire ad un ordine sociale*²²¹. So lernt Miluzza während der Gefechte einen Soldaten aus einem wenige Kilometer entfernt gelegenen Dorf kennen, den sie letztlich heiratet.

Durantes anlässlich der Neuauflage des Romans verfasstes Vorwort *L'odore della vita* beschreibt *Ninfa plebea* zwar als *compimento dell'opera di Rea*²²², mit welchem sich ein literarischer Kreis schließt, jahrelange positivistische Arbeit endlich künstlerisch genutzt wird und das Universum des Autors erstmals vollendet in Erscheinung tritt, hinsichtlich der Innovation bei der Wahl des beschriebenen Gegenstands erscheint dieses Urteil jedoch als euphemistischer Ausdruck. Der Roman gibt durch die Tatsache, dass er an Reas Prosa der 50er Jahre nahtlos anknüpft, zu verstehen, dass der Autor, *sostanzialmente immutato nel tempo*²²³, zwischenzeitlich keine Möglichkeit gefunden hat, auf den Wandel der Stadt zu antworten. Stattdessen beschwört er die altvertraute Situation seiner frühen Erzählungen wieder herauf, *in cui vita e morte, natura e cultura, istinti ed autocontrollo dominano l'agire umano*²²⁴. Allein die realistischen Exzesse bei der Beschreibung von sexuellen Handlungen stellen ein Novum dar. Am Ende verfällt so auch Rea selbst dem von ihm beanstandeten zyklischen Denken Neapels.

²¹⁹ Onorati, *Domenico Rea. Scrittore napoletano*, S. 122.

²²⁰ Pascale, *Rea e la radice del raccontare*, S. 118.

²²¹ Prina, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, S. 89.

²²² Durante, *L'odore della vita*, in: Rea, *Ninfa plebea*, S. IX.

²²³ Prina, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, S. 34.

²²⁴ Pascale, *Rea e la radice del raccontare*, S. 106.

2.2. Anna Maria Ortese und das Schweigen der Vernunft

Anna Maria Orteses (13.06.1914 – 09.03.1998) Lebenslauf ist geprägt von einem kontinuierlichen Wohnortwechsel, welcher es der Schriftstellerin unmöglich machte, irgendwo eine Ortsgebundenheit aufzubauen: *Insidiata dal demone dell'erranza, la vicenda esistenziale della Ortese descrive un faticoso itinerario tra luoghi e dimore [...]*.²²⁵ Ihre Kindheit verbrachte sie in Apulien, Neapel und Potenza, sie wanderte mit ihrer Familie nach Tripolis, Libyen, aus und kehrte schließlich nach Neapel zurück. Ab 1937 hielt sie sich in Florenz, Triest und Venedig auf, bevor sie nach Ende des Zweiten Weltkriegs zwischen 1945 und 1950 nach Neapel zurückkehrte und Mitarbeiterin der Zeitschrift *Sud* wurde. Ihr Erfolgsroman *Il mare non bagna Napoli* erschien im Jahr 1953 bei Einaudi in der Elio Vittorini anvertrauten Reihe *I gettoni*. Das Buch besteht aus fünf eigenständigen Kapiteln, welche die katastrophalen Lebensbedingungen im zerstörten Nachkriegsneapel beschreiben. Das letzte Kapitel ist als eine offene Kritik an ihren damaligen Kollegen zu lesen. Das Neapelbild aus *Il mare non bagna Napoli* blieb Zeit ihres Lebens bestehen, wie in *Il porto di Toledo* (1975) und *Il cardillo addolorato* (1993) ersichtlich ist. Der parthenopeischen Stadt kehrte sie alsbald den Rücken und bereiste in der Nachkriegszeit stattdessen andere Orte Italiens sowie das Ausland, bis sie sich 1975 in Rapallo niederließ, wo sie 1998 einsam starb.²²⁶

Die Schriftstellerin bezeichnet sich in Antonio Ghirellis Umfrage *La napoletanità*, die später noch zentral werden soll, als *specchio macchiato*²²⁷, der nicht in der Lage sei, der Schönheit und der Freude, auf welche das intensive Interesse Neapels ausgerichtet ist, Nahrung zu geben. Anders als ihre Kollegen des *Gruppo Sud* hat Frau Ortese keine essayistischen Arbeiten über Neapel verfasst; einen persönlichen Blick auf die Stadt wirft die Schriftstellerin jedoch bereits in ihrem zwischen Prosa und Journalismus stehenden, stark vom Neorealismus beeinflussten Roman *Il mare non bagna Napoli*. Dieser ist *fitto di*

²²⁵ Andrea Baldi, *La metropoli matrigna: "Silenzio a Milano" di Anna Maria Ortese*, in: *Studi novecenteschi*, Nr. 9, 2000, S. 187 – 209, 187.

²²⁶ Bezüglich des Lebens dieser Schriftstellerin verweise ich neben ihrem eigenen autobiographischen Roman *Il porto di Toledo*, Mailand 1998 [1975] auf Monica Farnetti, *Anna Maria Ortese*, Mailand 1998; Francesco De Nicola und Pier Antonio Zannoni (Hg.), *Convegno di Studi su Anna Maria Ortese*, Genua 1999.

²²⁷ Antonio Ghirelli, *La napoletanità, Un saggio-inchiesta di Antonio Ghirelli*, Neapel 1976, S. 59.

*analogie fantasiose e di metafore*²²⁸ und bringt den ihr eigenen Stil eines fantastischen Realismus hervor, eine *dualità irriducibile di “reale“ e “fantastico”*²²⁹. Eine einzelne, gezielte und zugleich erschöpfende Analyse ihres Neapelbildes existiert nicht. Baldi²³⁰ und Esposito²³¹ generelle Studien zur *Napoletanità* widmen sich allerdings unter anderem dieser Schriftstellerin. Viele literaturhistorische Forschungsansätze sind zudem so konzipiert, dass sie über Orteses Motive deutlich auch in diesen Bereich vordringen. Von entscheidender Bedeutung sind darüber hinaus die Kommentare ihrer einstmaligen Kollegen.

Die Erzählung *Un paio di occhiali* eröffnet den Roman und schildert, welche erschreckende Zustände im Nachkriegsneapel herrschen – sowie den Vorteil, den es mit sich bringt, vor diesem Leid die Augen zu verschließen.²³² Die junge Protagonistin repräsentiert beide dieser Aspekte. Anna Maria Ortese erzählt die Geschichte der lebensfrohen, an Weitsichtigkeit leidenden Eugenia, deren Leben sich an dem Tag ändert, als sie endlich eine Brille erhält. Die novellistische Ausgangsbasis ist unverkennbar: Ihre Tante Nunzia ist es, die ihr unheilvoll vorhersagt, dass es im Leben besser sei, nichts zu sehen. Bei der Anprobe in dem teuren Geschäft kommt es zu einer *folgorazione*²³³, als das Mädchen kurz die schönen Dinge einer schillernden, ihr unbekannteren Welt des *benessere borghese*²³⁴ sieht, die ihr bisher verschlossen blieb: Geschäfte, Vitrinen, Straßencafés, wohlbekleidete und lachende Menschen. Die Welt der Reichen war ihr bislang nur ansatzweise sichtbar, nämlich über den Kontakt zur Marchesa, welcher die Familie Gefälligkeiten erweist, *col suo vestito di seta nera, la cravattina di pizzo bianco, con quel suo aspetto maestoso e benigno, che incantava Eugenia, le mani bianche e piene di gioielli; ma il viso non si vedeva bene, era una macchia bianchiccia, ovale.*²³⁵

²²⁸ Giulio Cattaneo, *Introduzione*, in: Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, 1975 [1953], S. IX.

²²⁹ Farnetti, *Anna Maria Ortese*, S. 6.

²³⁰ Andrea Baldi, *Storie di ordinaria agonia: i racconti napoletani di Anna Maria Ortese*, in: *Napoli e dintorni*, hg. v. Marie-Hélène Caspar, Neapel 2003, S. 55 – 83.

²³¹ Edoardo Esposito, *A proposito di napoletanità. Un aggiornamento della questione*, in *base all'esame di testi critici e letterari*, in: *Napoli e dintorni*, hg. v. Marie-Hélène Caspar, Neapel 2003, S. 25 – 53.

²³² Vgl. Vincent D'Orlando, *La cipolla e il funambolo. Napoli, la città-testo di Raffaele La Capria*, in: *Raffaele La Capria. Letteratura, senso comune e passione civile*, hg. v. Paolo Grossi, Neapel 2002, S. 106 – 121, 117.

²³³ Andrea Baldi, *Infelicità senza desideri: Il mare non bagna Napoli di Anna Maria Ortese*, in: *Italica*, Nr. 77, 1, 2000, S. 81 – 104, 87.

²³⁴ Baldi, *Storie di ordinaria agonia*, S. 62.

²³⁵ Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, S. 9f.

Die Marchesa lässt sich von Eugénias Familie bedienen, don Peppino beispielsweise bereitet ihr die Matratzen auf, wird dafür aber schlecht entlohnt. Auch die Mutter steht der Dame aus der Oberschicht stets zu Diensten, *anche se le ossa le bruciavano*²³⁶. Der Klassen übergreifende Austausch in Neapel ist somit einseitig strukturiert. Anna Maria Ortese beschreibt, wie das Proletariat erbarmungslos unterdrückt wird. So gut wie niemand realisiert jedoch diese Missachtung. So schenkt die Marchesa Eugénia ein ausrangiertes Kleid ihrer toten Schwester und wirft der Familie zugleich vor, wie teuer die Brille war: *Ci compravate il pane per dieci giorni, ci compravate...*²³⁷

Von der Wohnung der Adligen aus erkennt die kleine Eugénia geblendet, dass die Sonne nur die höher gelegenen Balkone erreicht. Weiter unten leben die Menschen in Dunkelheit. Dieses Bild wird zur *metafora dell'assenza di speranza in un mondo di pena*²³⁸:

*Uscì sul balcone. Quant'aria, quanto azzurro! Le case, come coperte da un velo celeste, e giù il vicolo, come un pozzo, con tante formiche che andavano e venivano...come i suoi parenti...Che facevano? Dove andavano? Uscivano e rientravano nei buchi, portando grosse briciole di pane, questo facevano, avevano fatto ieri, avrebbero fatto domani, sempre...sempre. Tanti buchi, tante formiche. E intorno, quasi invisibile nella gran luce, il mondo fatto da Dio, col vento, il sole, e laggiù il mare pulito, grande...*²³⁹

Die Welt, in der sie lebt, erhält durch den Vergleich mit Insekten animalische Züge. Aber von Nahem, als Eugénia die Gasse, in der sie wohnt, abschreitet, erweist sich die durch die Brille erstmals klar wiedergegebene Realität als noch schrecklicher:

*[...] si volse barcollando verso il cortile, e quella terribile impressione aumentò. Come un imbuto viscido il cortile, con la punta verso il cielo e i muri lebbrosi fitti di miserabili balconi; [...] il selciato bianco di acqua saponata, le foglie di cavolo, i pezzi di carta, i rifiuti, e, in mezzo al cortile, quel gruppo di cristiani cenciosi e deformi, coi visi butterati dalla miseria e dalla rassegnazione, che la guardavano amorosamente. Le venivano tutti addosso, gridando, nei due cerchietti stregati dagli occhiali.*²⁴⁰

²³⁶ Ebd., S. 11.

²³⁷ Ebd., S. 19.

²³⁸ Contarini, *Narrare Napoli*, S. 162.

²³⁹ Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, S. 20.

²⁴⁰ Ebd., S. 23.

Das Mädchen weiß keinen anderen Ausweg, als sich die Brille wieder von der Nase zu nehmen. Traina spricht in Bezug auf Eugenias Brille von einer *metafora pseudo-neorealista*²⁴¹. Auch Iannaccone²⁴² und Farnetti²⁴³ heben die Bedeutung der Augenmotivik in Orteses Erzählungen hervor, die eine Überlagerung von zwei Wahrnehmungsebenen zur Folge hat. Nach diesem Erlebnis, dieser *rivelazione avvilita*²⁴⁴, erscheint der *basso* dunkler als je zuvor. *Senza consolazioni né difese, Eugenia, scossa da convulsioni claustrofobiche, viene scagliata in una dimensione adulta che somiglia ai più inquietanti teatri onirici.*²⁴⁵ Dieses Erlebnis stellt eine Einführung in die Welt der sozialen Ungerechtigkeit dar. Der Ablauf des alltäglichen Lebens, welchen die Protagonistin im Nebel ihrer Sehschwäche bislang nur erahnt hatte, erscheint nun so klar, dass er sie blendet. Wie Aussätzige, Verdammte in einer trostlosen, verkommenen Umgebung, wirken mit einem Mal ihre Eltern, Nachbarn und umfassend die Unterschicht von Neapel. Dieser Anblick ist nur aus weiter Entfernung betrachtet erträglich.²⁴⁶

Auch in den folgenden Kapiteln des Romans dominiert die Beschreibung eines aussichtslosen Lebens des neapolitanischen Proletariats in den immer noch zerstörten und verdreckten Straßenzügen, die sich wie ein persischer Teppich über die Stadt erstrecken, *ridotto ora tutto grumi e filamenti, [dove] giacevano frammenti delle immondizie più varie*²⁴⁷. Vor allem aber der Kontrast zu den Vermögenden und die Abschottung letzterer wird der Schriftstellerin zum zentralen Thema: *Evitavano qualsiasi contatto con i cittadini dei primi piani, mostrando per la loro abiezione una severità non priva di compassione, e mista di compiacenza per la propria floridezza, che attribuivano a una vita virtuosa, e sulla cui stabilità non avevano alcun dubbio.*²⁴⁸ Zwei neue Gruppen haben den bourbonischen Herrscher von einst ersetzt, der amerikanische Besatzer und eben diese selbstgefällige Oberschicht. Anna Maria Orteses Stadt ist neben der im Titel ihres Romans angedeuteten horizontalen Ebene, in deren Unendlichkeit das Meer

²⁴¹ Giuseppe Traina, *Anna Maria Ortese. La denuncia sussurrata. Tutte le metamorfosi*, in: *Il Ponte*, Nr. 1-2, 1999, S. 123 – 135, 126.

²⁴² Vgl. Giuseppe Iannaccone, *Anna Maria Ortese: il "Monaciello e la nostalgia del perduto*, in: *Critica Letteraria*, Nr. 30, 2002, S. 109 – 120, 116.

²⁴³ Vgl. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, S. 68.

²⁴⁴ Baldi, *Storie di ordinaria agonia*, S. 63.

²⁴⁵ Baldi, *Infelicità senza desideri*, S. 88.

²⁴⁶ Hier kommt wieder Orteses gestörtes Verhältnis zum Ort an sich zum Tragen. (Vgl. Baldi, *La metropoli matrigna*, S. 201)

²⁴⁷ Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, S. 55.

²⁴⁸ Ebd., S. 76.

die Stadt nicht erreicht, von der durch die Blockierung der Sonne ebenfalls bereits angedeuteten, fatal vertikalen Struktur geprägt. Die Wohnhäuser der Stadt sind so aufgeteilt, dass der Adel die höheren Etagen der kommunalen Region belegt, während nach unten hin der soziale Status bis zu den Mittellosen in den *bassi* abnimmt.

Die Zunahme an Angehörigen der Unterschicht ist beängstigend. Die Möglichkeit eines sozialen Aufstiegs scheint zudem nicht gegeben zu sein. Wer einmal die finanzielle Absicherung verloren hat, fällt ins Nichts. Eine Krankheit bedeutet für den Arbeitnehmer derartige finanzielle Einbußen, dass damit automatisch der Umzug auf eine tiefer gelegene Etage verbunden ist: *Quell'uomo, quella famiglia, non ritornavano mai più alla superficie del pozzo, e neppure ne uscivano, benché in un primo tempo fosse parsa cosa facile. I bambini, una volta lindi e sereni, in quel buio si coprivano d'insetti e i loro volti diventavano sempre più gravi e pallidi, le ragazze si mettevano con uomini sposati, gli uomini si ammalavano. Non risaliva più nessuno, da giù.*²⁴⁹ Neapel ist das Exempel der *bancarotta etica della società industriale*²⁵⁰.

Dementsprechend sind auch die Farben der Stadt verblasst, alles befindet sich in einen grauen Schatten gehüllt, nichts leuchtet hell, alles verfällt und fault vor sich hin: *Solo il cielo, a momenti, viveva, e la sua luce era tale che bisognava farsi schermo agli occhi.*²⁵¹ Diese Beschreibungen des Neapel der Nachkriegszeit und seiner perspektivlosen Gefangenen erinnert an Zustände eines jüdischen Ghettos: *[...] zitti e stanchi passavano lungo i muri, con le loro facce irregolari e pallide, illuminate da occhi troppo grandi, come in una caricatura, e cerchiati, la pelle mal lavata e coperta di tele scolorite dall'uso e indurite dalla polvere.*²⁵² Sie befinden sich wie in Trance, zwischen Schlaf und Wachen, Traum und Wirklichkeit.

Studien über das Ausmaß der Zerstörung der Stadt nach den amerikanischen Bombardements belegen, dass diese in den Armenvierteln der Stadt am deutlichsten sichtbar waren und blieben.²⁵³ Dies ist ein Faktum, welches

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Baldi, *Storie di ordinaria agonia*, S. 83.

²⁵¹ Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, S. 127.

²⁵² Ebd., S. 122.

²⁵³ Vgl. dazu Paolo Braghin, *Inchiesta sulla miseria in Italia*, Turin 1978, S. 82f.

Frau Ortese als Basis ihrer Neapeldarstellung aufgreift.²⁵⁴ Erstaunlich ist jedoch, dass ihr Roman im Jahr 1953 spielt, also beinahe 10 Jahre nach Ende der Gefechte in Neapel. Der polnische Literat Gustaw Herling schildert in einem Interview in *La città porosa* seine persönlichen Erlebnisse bei der Rückkehr in die Stadt Mitte der 50erjahre wie folgt: *Prima di tutto ho trovato una città che si era rialzata, si era tirata su. Naturalmente non che fosse una città prospera – si può dire tutto su Napoli, ma non che sia o sia mai stata una città prospera – però era una città in netta ripresa.*²⁵⁵ Er hebt darüber hinaus eine ausgesprochene Herzlichkeit und Lebensfreude der Bevölkerung hervor.

Frau Orteses Beschreibungen vermitteln diese Gefühle an keiner einzigen Stelle. Ihr Neapel ähnelt merkwürdigerweise eher den eindringlichen Beschreibungen in Curzio Malapartes 1944 vollendetem Roman *Kaputt*, womit ein zweites Mal der von De Crescenzo postulierte Bezug untermauert wird. Der Protagonist des Buches hält bei der Rückkehr in seine Stadt im letzten Kapitel fest: [...] *il treno fischiò, rallentò, e si fermò davanti a un enorme mucchio di macerie e di stracci insanguinati: e quella era Napoli.*²⁵⁶ Aus den Trümmern der Häuser dringt immer noch Leichengeruch. Verlassen konnten die Stadt nur der Adel und die Reichen. Die armen Bewohner, *torme di sciancati, di storpi, di zoppi, di gobbi, di monchi, di culs de jatte, di quei “mostri”*²⁵⁷, fanden während der Bombardements Schutz in den Labyrinthen unterhalb der Stadt: [...] *vivevano da tre anni in una spaventevole promiscuità, rivoltandosi nei loro stessi escrementi, dormendo sui giacigli portati giù dalle case in rovina, trafficando, commerciando, celebrando nozze e funerali, continuando nei loro piccoli lavori, nei loro negozi, nel loro oscuro contrabbando.*²⁵⁸ Überall in Italien, so Malaparte, wurden nach Ende des Krieges die übermäßig sich vermehrenden Fliegen metaphorisch in einer *guerra delle mosche*²⁵⁹ bekämpft, auch in Neapel. Hier hat diese Anstrengung jedoch scheinbar nichts genutzt, schwirren sie doch ungehemmt in Scharen um die Menschen: *Eh, che volete, signore: hanno vinto le*

²⁵⁴ Für den heutigen Leser kann eine Reihe neorealistischer Filme, allen voran die zweite Episode aus Rossellinis *Paisà* (1946), von Hilfe sein, um sich diese Bilder vor Augen zu führen. Vgl. hierzu Mario Verdones, *Il cinema neorealista*, Rom 1977.

²⁵⁵ Claudio Velardi (Hg.), *La città porosa*, Neapel 1992, S. 84.

²⁵⁶ Malaparte, *Kaputt*, S. 619.

²⁵⁷ Ebd., S. 623.

²⁵⁸ Ebd., S. 628.

²⁵⁹ Ebd., S. 647.

*mosche!*²⁶⁰ Als Aasfresser und Sinnbild des Schmutzes, gehören die Fliegen zum Bild der Stadt wie die zerstörten Gebäude und die *scheletri vestiti di cenci, dal cranio coperto di una pelle gialla, tesa fra osso e osso, dai denti scoperti in un ghigno atroce*²⁶¹. Ohne Zweifel bewegen sich beide Autoren, Ortese und Malaparte, mit ihrer *visionarietà fantastica e allucinata*²⁶² auf derselben Ebene.

Auch das Neapel der Schriftstellerin ist geprägt durch ähnlich morbide und groteske Bilder sowie entstellte Figuren:

*D'ogni parte, intanto, passavano nani e nane, vestiti decorosamente di nero, con le facce pallide, deformi, grandi occhi pietosi, le dita come rami al petto, badando a scansare i bambini e i cani che li urtavano. Altri mendicanti, minorati o semplicemente professionisti, erano sdraiati a terra, con l'immagine di questo o quel santo patrono incollata sotto il mento, o con un cartello che elencava le disgrazie e i figli [...].*²⁶³

In ihrer Autobiographie *Il porto di Toledo* beschreibt Anna Maria Ortese eine junge Frau namens Mamota mit entsprechender Suggestivität: *Era un mostro: col corpo tutto contorto da non so che malattia o origine malata, eternamente vestita di nero, il viso grande e cereo illuminato da immensi e dolorosi occhi neri, che scendevano spalancati verso le tempie.*²⁶⁴ Die beschriebene Frau erscheint als sinnbildlich grauenvolle Personifikation Neapels, in der *l'orrore carnevalesco del quotidiano, il mostruoso e l'abnorme*²⁶⁵ zum Vorschein kommen.

Flora Maria Grezzo will in diesen Darstellungen Analogien zur Malerei Francisco Goyas erkennen.²⁶⁶ Allein der Name der fünften Erzählung, *Il silenzio della ragione* erinnert an das Bild *El sueño de la razon produce monstruos* aus der

²⁶⁰ Ebd., S. 647. Auf den leitmotivischen, allegorisch-figurativen Einsatz von Tiermetaphern bei Malaparte verweist u. a. Grana, *Malaparte*, S. 89. Das Motiv der Fliege muss in diesem Zusammenhang zum einen auf Émile Zolas Roman *Nana* (1879) zurückgeführt werden, dessen Protagonistin als *mouch d'or* das Volk von Paris vergiftet und letztlich ihren eigenen Untergang findet. Zudem hält Giorgio Bärberi Squarotti bezüglich der Tiermetapher grundsätzlich fest: *Come è noto, il signore delle mosche è Beelzebub, cioè il nemico dell'uomo, l'irrisore di ogni valore, il trionfatore beffardo sulla corruzione umana, che la guerra ha rivelato fino in fondo, nella ferocia delle azioni come nella degradazione interiore.* (Bärberi Squarotti, *L'allegoria degli orrori della guerra*, S. 291)

²⁶¹ Malaparte, *Kaputt*, S. 624.

²⁶² Giorgio Bärberi Squarotti, *L'allegoria degli orrori della guerra*, in: *Curzio Malaparte. Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa*, hg. v. Renato Barilli und Vittoria Baroncelli, Neapel 2000, S. 285 – 306, 294.

²⁶³ Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, S. 53.

²⁶⁴ Ortese, *La porta di Toledo*, S. 33.

²⁶⁵ Flora Maria Grezzo, *Chiaroscuro napoletano. Trasfigurazioni fantastiche di una città*, in: *Napoli e dintorni*, hg. v. Marie-Hélène Caspar, S. 85 – 104, 85.

²⁶⁶ Vgl. dazu auch Luca Clerici, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Mailand 2002, S. 473.

Serie *Los Caprichos*.²⁶⁷ Belegt ist, daß Ortese in 1939 in Genf eine Ausstellung zur Spanischen Malerei von Murillo, Ribera, Goya, Velásquez und El Greco besuchte. Die Erinnerung an Gemälde setzt sich durch, Text und Bildnis geraten bei Anna Maria Ortese zum Wortbild, mit dem sie sich an ihr Publikum richtet. Es entsteht somit ein grotesker Realismus mit deformierten und verstörenden Körpern surrealer Dimensionen. Das Fehlen an Licht, das *binomio oppositivo* „*luce-buio*“²⁶⁸, entfaltet durch das Ausbleiben der Sonnenstrahlen im *basso*, bietet die Grundlage für eine Technik des *Chiaroscuro*, durch die Ortese Nachtbilder in einer Atmosphäre des Unheimlichen schafft, ein *scenario ammaliante ed enigmatico di una storia alla Hoffmann*²⁶⁹. Auf diese Weise finden reale Beobachtungen und metaphorische Transpositionen eine wortbildlich zeitgleiche Darstellung, wenn Kinder zu Mäusen und Würmern, die menschliche Existenz zu einer *larvale sopravvivenza*²⁷⁰ degradiert werden: Frau Ortese beschreibt grenzüberschreitende Alpträume, welche zu einer allgegenwärtigen Lähmung führen, die eine Reaktion, einen Aufbau, einen Neuanfang unmöglich macht; es herrscht Dunkelheit. Dieses post-apokalyptische Neapel ist die *traduzione in un'immagine visionaria di mali e problemi certo concreti, scresciuti tuttavia fino a livelli inverosimili*²⁷¹. Neapel nimmt in der Tat infernalische Züge an. Baldi deutet beispielsweise das öffentliche Verkehrsmittel, mit dem Ortese im Kapitel *Il silenzio della ragione* durch Neapel fährt und eine Gruppe schamloser und erschreckender Jugendlicher betrachtet, als *malandata versione moderna di un traghetto per gli inferi*²⁷², wodurch die Bewohner der Stadt, dem Inferno Dantes entsprechend, zu lebenden Verdammten werden. Kein Volk der Welt ist so

²⁶⁷ Vgl. Grezzo, *Chiaroscuro napoletano*, S. 86.

²⁶⁸ Baldi, *Infelicità senza desideri*, S. 85.

²⁶⁹ Grezzo, *Chiaroscuro napoletano*, S. 99. Auch Traina erwähnt nicht näher spezifizierte Analogien zum deutschen Schriftsteller der Romantik. (S. Traina, *La denuncia sussurrata*, S. 123) Tatsächlich ließe sich eine Reihe von Analogien zu Erzählungen aus E.T.A. Hoffmanns *Nachtstücken* ausmachen – man denke hierbei an den *Sandmann* –, die von dessen Arbeit mit konzeptuellen Oppositionen über die Motivik reicht, wobei insbesondere die des menschlichen Auges zu nennen ist. Da dies nicht der Gegenstand der vorliegenden Arbeit sein kann, verweise ich lediglich auf die Abhandlungen Detlef Kremer, „*Ein tausendäugiger Argus*“. *E.T.A. Hoffmanns „Sandmann“ und die Selbstreflexion des bedeutsamen Textes*, in: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, Nr. 33, 1987, S. 66 – 90; Brunhilde Janßen, *Spuk und Wahnsinn. Zur Genese und Charakteristik phantastischer Literatur in der Romantik, aufgezeigt an den „Nachtstücken“ von E.T.A. Hoffmann*, Frankfurt a. M. u. a. 1986; Max Milner, *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Bologna 1989 [¹1982].

²⁷⁰ Esposito, *A proposito di napoletanità*, S. 41.

²⁷¹ Ebd., S. 43f.

²⁷² Baldi, *Storie di ordinaria agonia*, S. 69.

unglücklich wie die Neapolitaner, legendärer Frohsinn und allgegenwärtiger Gesang in Neapel werden als Lüge entlarvt:

*Bisognava rimuovere dall'opinione pubblica il mito terribile del sentimento, chiarendo tutte le alterazioni e deformazioni cui esso aveva condotto l'odierna società partenopea; sottrarre alla sua vista, finché le condizioni generali non fossero migliorate, i cieli di Di Giacomo e Palazzi, proponendo e magari imponendo le manifestazioni di un'arte arida e disperata.*²⁷³

Überlegungen wie diese führen zum letzten und von der Kritik besonders ausgiebig diskutierten Kapitel des Romans, welches auch einen vertieften Einblick in Frau Orteses Selbstverständnis und Verständnis von *Napoletanità* erlaubt. Die Schriftstellerin wendet sich in diesem Sinn *quattro o cinque scrittori giovani di Napoli*²⁷⁴ zu, denen Prisco, Rea, Incoronato, La Capria und Compagnone angehören, um sie im Haus des letzteren zu treffen und für eine Mailänder Zeitung einen Artikel zu schreiben. Compagnone erläutert später, dass sein Haus im Viale Elena tatsächlich regelmäßiger Treffpunkt dieses Personenkreises ward, auch wenn er sich von Orteses Beschreibung distanziert und ihr Buch als *tutto falso e tutto bello*²⁷⁵ bezeichnet.

Die Beschreibung ihrer Kollegen fällt freilich ebenso trostlos aus wie das Bild der Stadt. Nicht nur farblich, nämlich „grau in grau“, d.h. alle in grauen Pullovern, gliedern sich die Autoren hierin nahtlos ein; sie sind zudem durchdrungen von Lethargie und Passivität gegenüber den überall herrschenden Missständen und unfähig, über ihre Arbeit zu sprechen und Antworten zu geben. Stattdessen loben sie Mailand, den Ort, an dem zu diesem Zeitpunkt mehrere von ihnen bereits im wirklichen Leben arbeiteten und miteinander rivalisierten. Das Kapitel *Il silenzio della ragione* ist als Kritik an der damaligen „Intelligenzija“ Neapels, *accomunati in un'unica sommara condanna*²⁷⁶, zu lesen und gibt, wie Giammattei anmerkt, als Metatext eine *antropologia dello scrittore novecentesco*

²⁷³ Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, S. 100f.

²⁷⁴ Ebd., S. 87.

²⁷⁵ Vgl. Luigi Compagnone, *Tre destini convergenti: Ortese, Incoronato, Striano*, in: *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli. 1953-1993*, hg. v. Giuseppe Tortora, Cava dei Tirreni 1994, S. 29 – 34, 30. Neben den besagten Schriftstellern um den *Gruppo Sud* gehörten diesem Kreis, der sich nicht nur in Compagnones Haus, sondern auch dem von Pasquale Prunas, dem Herausgeber von *Sud*, traf, des weiteren die Maler Paolo Ricci, Vincenzo Montefusco, Vera De Veroli und Raffaele Lippi an. (Vgl. dazu *Cronologia*, in: Domenico Rea, *Opere*, S. LXXXIV)

²⁷⁶ La Capria, *L'armonia perduta*, S. 91.

a Napoli²⁷⁷ wieder. Nicht der Logos obsiegt, sondern die Gebundenheit an die alles bestimmende Natur:

Esiste, nelle estreme e più lucenti terre del Sud, un ministero nascosto per la difesa della natura della ragione; un genio materno, d'illimitata potenza, alla cui cura gelosa e perpetua è affidato il sonno in cui dormono quelle popolazioni. Se un attimo quella difesa si allentasse, se le voci dolci e fredde della ragione umana potessero penetrare quella natura, essa ne rimarrebbe fulminata. A questa incompatibilità di due forze, ugualmente grandi e non affatto conciliabili, [...] sono dovute le condizioni di questa terra, e la fine miseranda che vi fa, ogni volta che organizza una spedizione o invia i suoi guastatori più arditi, la ragione dell'uomo. Qui, il pensiero non può essere che servo della natura, suo contemplatore in qualsiasi libro o nell'arte.²⁷⁸

Zusammenfassend gesagt ist in dieser unsichtbaren Institution, welche die Natur gegen die Vernunft verteidigt und damit einen *Status quo* aufrechterhält, Frau Ortese's Verständnis von *Napoletanità* zu sehen. Diese bewirkt eine *estraneità collettiva al processo*²⁷⁹. Wie die gewöhnlichen Bürger gehört auch die intellektuelle Elite Neapels – jene unfähigen und schamhaften, zu früh gealterten Männer, deren Aufgabe es eigentlich wäre, an einer Veränderung zu arbeiten – genau zu jenen Gefangenen, die sich von dieser Entität haben vereinnahmen lassen. Die skandalösen Zustände der Stadt werden durch das *cedimento di un'avanguardia intellettuale*²⁸⁰, durch ihre Gleichgültigkeit, zusätzlich verschlimmert. Auch sie erreicht das Licht der Sonne nicht. Der Logos hat keine Macht mehr, wodurch in der Stadt eine *feroce lotta per la sopravvivenza*²⁸¹ ausgebrochen ist. Die Vernunft wurde besiegt und schweigt, in Literatur und Politik. Nur auf gefühlskalte, von der Vernunft beherrschte Menschen – möglicherweise meint die Autorin damit sich selbst – hat die *Neapolitanità* keine Auswirkung. In dieser Welt der ebenso antiken wie modernen Natur aber ist die Vernunft zum Schweigen verurteilt. So ist auch *l'antica impassibilità all'ingiuria e al dolore, che formano l'essenza di Napoli*²⁸² zu erklären. Jeder Hauch von Kritik ist tödlich, die Natur regelt das Leben. Frau Ortese beschreibt mit ihrer *Napoletanità* einen *peccato originale*²⁸³, mithin eine Ursünde der Menschheit.

²⁷⁷ Giammattei, *Il grande romanzo di Napoli*, S. 124.

²⁷⁸ Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, S.105.

²⁷⁹ Baldi, *Storie di ordinaria agonia*, S. 67.

²⁸⁰ Baldi, *Infelicità senza desideri*, S. 81.

²⁸¹ Ebd., S. 83.

²⁸² Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, S.108.

²⁸³ Raffaele La Capria, *Napolitan Graffiti. Come eravamo*, Mailand 1998, S. 128.

Baldi versteht Orteses Darstellungen als eine *versione aggiornata e visionaria del Ventre di Napoli*²⁸⁴ von Matilde Serao. Raffaele La Capria, einer der betroffenen Mitarbeiter in diesem Kreis, erblickt im Werk seiner Kollegin hingegen *uno di quei rari casi in cui la cronaca di una città, fin troppo raccontata, diventa fantasia*²⁸⁵. Zwar räumt er uneingeschränkt ein, dass seine Generation, was die Verbesserung der Lebensqualität in Neapel anbelangt, überaus enttäuschend auftrat, gibt aber zu bedenken, dass Ortese selbst zum Kreis des *Gruppo Sud* gehörte, welcher die Natur und das Schweigen der Vernunft hätte besiegen müssen.²⁸⁶ Wahrscheinlich, mutmaßt er, bestand für Anna Maria Ortese die wahre Enttäuschung darin, dass keiner mehr von seinem charakteristischen Wesen her aktiv sein konnte, denn so gut wie alle, Ortese eingeschlossen, hatten zu diesem Zeitpunkt Neapel bereits verlassen. Trotzdem betrifft der *processo kafkiano*²⁸⁷ sie nicht: *Posso però dire che non mi riconosco in uno dei portatori di giacchetta grigia che "l'esile gruppo aveva per divisa", secondo l'ineffabile Anna Maria che ci vedeva tutti come i cinesi di Mao.*²⁸⁸ Auch Compagnone, aus diesem Kreis derjenige, der über lange Jahre mit Ortese befreundet war – eine Freundschaft, die er als *nerissima amicizia* und *amicizia dissennata*²⁸⁹ bezeichnet –, kritisiert die Schilderung des besagten Treffens in *Il silenzio della ragione*:

*Ma fu tutto un racconto d'invenzione. Nel senso che nessuno dei giovani era morto. Fu la mente di Anna Maria a chiuderci in un sepolcro. Noi eravamo usciti dalla guerra per credere nella pace. Le nostre anime non svolazzavano, come scrisse Anna Maria, sulle acque del Lete. Volevamo far la guerra ai mostri generati dal silenzio della ragione. Ma accadde che Anna Maria riflesse in noi la propria solitudine, i propri tremori, la propria disperazione. Madame Bovary c'est moi, aveva detto Flaubert.*²⁹⁰

Auch La Capria sieht in dem kleinen dargestellten Mädchen Eugenia die Autorin Anna Maria Ortese selbst, denn er beschreibt sie als tageslichtscheue Person, *come una di quelle farfalle notturne che di giorno, con le scure ali incrociate, cercano un riparo in un angolo nascosto della casa*²⁹¹. Ihr einzig nach

²⁸⁴ Baldi, *Storie di ordinaria agonia*, S. 76.

²⁸⁵ Raffaele La Capria, *L'armonia perduta*, Mailand 1990 [1986], S. 91.

²⁸⁶ Die Reaktionen der unmittelbar von Orteses Schilderungen betroffenen Autoren werden ausführlich wiedergegeben in *Cronologia*, in: Domenico Rea, *Opere*, S. CXIII – CXIV.

²⁸⁷ La Capria, *Napolitan Graffiti*, S. 120.

²⁸⁸ Ebd., S. 127.

²⁸⁹ Compagnone, *Tre destini convergenti*, S. 29.

²⁹⁰ Ebd., S. 29f.

²⁹¹ La Capria, *Napolitan Graffiti*, S. 129.

innen gewandter Blick war nicht in der Lage, die Aussenwelt objektiv wahrzunehmen, *non lo splendore del mare che in realtà bagna Napoli, non la linea mutevole del paesaggio e la bellezza delle rive*²⁹². Anna Maria Orteses Blick auf Neapel findet mit einem Vergrößerungsglas statt, das übergroße Details hervorhebt, aus dem Kontext reißt, verzerrt, und damit eine *rappresentazione barocca e cattolica del Male*²⁹³ produziert. Im Gegensatz zu Domenico Rea dringt sie nicht in die menschliche Psyche vor; sie versteift sich vielmehr auf den Verfallsprozess einer Stadt, welche die Schwelle zum Irrealen überschreitet.²⁹⁴ Auch Esposito will die fünf Geschichten aus *Il mare non bagna Napoli* als persönliche *testimonianza di una spettatrice sconvolta dalla realtà che la circonda*²⁹⁵ verstanden wissen, womit er nicht zwangsläufig die neapolitanischen Verhältnisse meint, denn Orteses Leben war generell geprägt von einer Unruhe, einer Flucht von Stadt zu Stadt, welche aber nicht den ersehnten Seelenfrieden einbrachte.²⁹⁶ Entsprechend lautet auch der erste anonymisierende Satz aus Orteses Autobiographie, in dem sie sich dem Leser als elternloses Wesen vorstellt: *Sono figlia di nessuno.*²⁹⁷

Diese Vorwürfe der Kritik, unbewusst eine Parallelwelt ins Leben gerufen zu haben, bestätigt die Autorin schließlich selbst in ihrem Vorwort anlässlich des Neudrucks ihres Romans im Jahr 1994. Im Abstand von 40 Jahren nach der Erstveröffentlichung bemerkt sie:

Fu giudicato, purtroppo, un libro “contro Napoli”. Questa “condanna” mi costò un addio, che si fece del tutto definitivo negli anni che seguirono, alla mia città. [...] Da molto, moltissimo tempo, io detestavo con tutte le mie forze, senza quasi saperlo, la cosiddetta “realtà”: il meccanismo delle cose che sorgono del tempo, e dal tempo sono distrutte. [...] Aggiungo che l’esperienza personale della guerra (terrore dovunque e fuga per quattro anni) aveva portato al colmo la mia irritazione contro il reale; e lo spaesamento di cui soffrivo era ormai così vero, e anche poco dicibile – perché senza riscontro nella esperienza comune – da aver bisogno di una straordinaria occasione per manifestarsi. [...] Erano molto veri il dolore e il male di Napoli, uscita in pezzi dalla guerra. Ma Napoli era città sterminata, godeva anche di infinite risorse nella sua grazia naturale, nel

²⁹² Ebd., S. 129. Ein Neapel ohne Meer wäre für die Beschreibungen von La Capria und auch Luciano De Crescenzo undenkbar.

²⁹³ La Porta, *Il sud magico e razionale di Raffaele La Capria*, in: *Raffaele La Capria. Letteratura, senso comune e passione civile*, hg. v. Paolo Grossi, Neapel 2002, S. 171 – 176, 174. Vgl. dazu auch d’Orlando, *La cipolla e il funambolo*, S. 111.

²⁹⁴ Vgl. Contarini, *Narrare Napoli*, S. 162.

²⁹⁵ Esposito, *A proposito della napoletanità*, S. 40.

²⁹⁶ S. Baldi, *Storie di ordinaria agonia*, S. 55f.

²⁹⁷ Ortese, *La porta di Toledo*, S. 23.

*suo vivere pieno di radici. Io, invece, mancavo di radici, o stavo per perdere le ultime, e attribuii alla bellissima città questo “spaesamento” che era soprattutto mio. Questo orrore – che le attribuii – fu la mia debolezza.*²⁹⁸

2.3. Die verlorene Harmonie

Raffaele La Capria (geboren 1922 in Neapel) wird in Malatos *Storia della letteratura italiana* im Kapitel *Letteratura a Napoli tra realismo e invenzione* als *il meno omologato tra gli scrittori napoletani*²⁹⁹ seiner Generation präsentiert. Der studierte Jurist, der u. a. als Journalist beim *Corriere della sera*, als Mitarbeiter der Sendeanstalt Rai und als Drehbuchautor tätig war bzw. teilweise noch ist, legte mit seiner zweiten Veröffentlichung, dem Roman *Ferito a morte* (1961), den Grundstein für seine Karriere als Schriftsteller. Örtlich über weite Strecken in Neapel angesiedelt, unterscheidet sich das Werk aufgrund zweier Eigenschaften von den in dieser Arbeit bislang behandelten Erzeugnissen seiner zeitgenössischen Kollegen. Zum einen nähert er sich mit dem experimentellen Einsatz von zeitlich nicht linear angeordneten Analepsen, welche in den ersten sieben von insgesamt zehn Kapiteln den erzählten Zeitraum von gut zehn Jahren auf wenige Stunden zusammenraffen, dem *nouveau roman* und entfernt sich damit infolge eines *definitivo rifiuto del naturalismo*³⁰⁰ von den für die Neapelliteratur typischen Erzählformen der Anekdote und des *saggio narrativo*.

Zum anderen entstammt die Hauptfigur Massimo, ebenso wie die Charaktere Ninì und Gaetano, dem Großbürgertum und repräsentiert erstmals ein reiches und blasiertes, in der Form literarisch noch nicht wiedergegebenes Neapel. Ein enttäuschendes Liebeserlebnis, die schmerzvoll empfundene Bedeutungslosigkeit der eigenen Existenz in einer Stadt wie Neapel, der verzweifelte Versuch einer Selbstfindung und die daraus resultierende Flucht an einen in Rom befindlichen Arbeitsplatz füllen inhaltlich die dominierenden inneren Monologe der Erzählstruktur. Die durch den Titel bereits indizierte „Verletzung“ findet ihren Niederschlag somit nicht nur in La Caprias Narrativik, sondern auch im zerrissenen Gemütszustand der Charaktere. Die Analyse der folgenden Seiten bezieht sich allerdings nur insofern auf La Caprias

²⁹⁸ Anna Maria Ortese, *Il mare come spaesamento*, in: *Il mare non bagna Napoli*, Mailand 1994 [1954], S. 9 – 11.

²⁹⁹ Enrico Malato (Hg.), *Storia della letteratura italiana, Il Novecento*, Vol. IX, Rom 2000, S. 858.

³⁰⁰ Donatella Brugnolo, *La narrativa di Raffaele La Capria*, in: *Studi novecenteschi*, Nr. 42, 1991, S. 255 – 313, 266.

Erfolgsroman, als De Crescenzo das Werk bewusst unter limitativen Aspekten als *uno dei libri più veri e più belli scritti sulla Napoli della gente-bene*³⁰¹ betrachtet, mithin lobend. Zu außergewöhnlich erscheint ihm das sozial gehobene Milieu, um mit diesem den neapolitanischen Geist ausreichend verkörpern zu können.³⁰²

Die mit *Ferito a morte* vorgegebene Linie hat La Capria literarisch selten verlassen; sein gesamtes Werk ist durch eine hier begründete „Konstante gekennzeichnet“³⁰³. Donatella Brugnolo betont in ihrem Aufsatz *La narrativa di Raffaele La Capria* als erste die Gemeinsamkeiten zwischen den einzelnen Ausführungen La Caprias, die nur im Gesamtbild Vollständigkeit erreichen.³⁰⁴ Beachtenswert sind die einige Zeit nach *Ferito a morte* erschienenen und daran anknüpfenden, als essayistische Kommentare, inhaltliche Vertiefungen und thematische Rechtfertigungen des Romans konzipierten Aufarbeitungen *L'armonia perduta* (1986), *L'occhio di Napoli* (1994), *Napolitan graffiti. Come eravamo* (1998) und *Lo stile dell'anatra* (2001). Zwischen Essay und Autobiographie, zwischen Kommentar und eigenständigem Werk schwankend – Fofi bewertet dies als moderne Form eines *manierismo napoletano*³⁰⁵ – sticht aus sämtlichen Werken vor allem *L'armonia perduta* hervor. Hier beginnt La Caprias rückwirkende Beweisführung für die Grundlagen, welche zur Wunde in *Ferito a morte* führten, womit er eine der bis heute wahrscheinlich individuellsten und komplexesten Definitionen von *Napoletanità* erarbeitet.³⁰⁶

Manthey, der in seinem Aufsatz *Raffaele La Capria auf der Suche nach der verlorenen Harmonie* den Fokus auf diese Arbeit richtet – und aufgrund des Veröffentlichungsdatums darauf beschränkt bleibt, darüber nicht hinausblicken

³⁰¹ Luciano De Crescenzo, *Storia della filosofia greca. Da Socrate in poi*, Mailand 1986, S. 73.

³⁰² Aus dem reichhaltigen Fundus zur Interpretation von *Ferito a morte* ist zu allererst auf die Sammlung Geno Pampaloni u.a. (Hg.), *Nove modi di leggere Ferito a morte*, Neapel 1997 zu verweisen. Als sehr ergiebig erweisen sich Goffredo Fofi, *Il romanzo involontario di Raffaele La Capria*, Neapel 1996; Paolo Grossi (Hg.), *Raffaele La Capria. Letteratura, senso comune e passione civile*, Neapel 2002; Aurelio Benevento, *Scrittori del Sud. Pirandello, Gatto, Rea, Prisco e La Capria*, Neapel 2006.

³⁰³ Lorenz Manthey, *Raffaele La Capria auf der Suche nach der verlorenen Harmonie*, in: *Italienisch*, Nr. 39, 1998, S. 42 – 56, 51.

³⁰⁴ Vgl. dazu auch Sergio Blazina, „*Nell'assoluto equoreo silenzio*“: *immagini della natura e parole della coscienza nella narrativa di La Capria*, in: *Raffaele La Capria. Letteratura, senso comune e passione civile*, hg. v. Paolo Grossi, Neapel 2002, S. 51 – 64, 55. La Capria gibt diesen Beobachtungen, er arbeite unbewusst an ein und demselben Buch und kehre darum thematisch immer wieder zu den Anfängen zurück, in einem Interview selbst Recht: *Un libro „monstre“*, secondo un'idea novecentesca del romanzo: Proust, Joyce, Broch. Sono l'ultimo indegno rappresentante di questa genia di geni.“ (*Panorama*, 22.05.1991; zit. nach Brugnolo, *La narrativa di Raffaele La Capria*, S. 259)

³⁰⁵ Goffredo Fofi, *La grande recita*, Neapel 1990, S. 119f.

³⁰⁶ Vgl. dazu Blazina, *Nell'assoluto equoreo silenzio*, S. 54.

und auch die späteren Schriften des Autors berücksichtigen zu können – definiert dieses Ergebnis als keine „methodologisch korrekt hergeleitete wissenschaftliche Erkenntnis“³⁰⁷. La Capria selbst allerdings, der in seiner Darlegung primär auf die geschichtswissenschaftliche Betrachtung seiner Heimatstadt zurückgreift, gibt dieses Defizit deutlich zu bedenken: *Certo è facile per me lavorare di fantasia su questi temi, senza l'obbligo che ha lo storico di provare coi documenti ogni sua affermazione e ogni sua supposizione.*³⁰⁸ Das Ergebnis ist in der Tat keine lückenlose und widerspruchsfreie Herleitung, sondern verweist, bisweilen über geschickte schriftstellerische Kunstgriffe, selektiv auf historische Ereignisse und die entsprechend den Wahrnehmungsparadigmen der jeweiligen Epochen unterliegenden Literaturen. *La validità di questa interpretazione-immaginazione è molto relativa*³⁰⁹ – mit anderen Worten, die vom primär als Schriftsteller und nicht als Historiker zu bezeichnenden La Capria entworfenen Metaphern dienen in erster Linie vielleicht dazu, eine persönliche Wunde zu heilen.

La Caprias Theorien setzen zeitlich im Jahr 1799 an und stützen sich stark auf die Darstellungen aus Anastasio Mozzillos *La sirena inquietante*. Neben den eindeutigen Verweisen spricht auch die zeitliche Nähe zum Veröffentlichungsjahr 1986 von *L'armonia perduta* dafür, dass La Capria durch diese umfassende Nachzeichnung des späten neapolitanischen 18. Jahrhunderts zu einer Auseinandersetzung mit dem damals bereits 20 Jahre zurückliegenden Sujet aus *Ferito a morte* angeregt wurde. Nach einem historischen Exkurs, der neben Mozzillo vor allem die neapolitanischen Historiker und Journalisten Galasso, Gleijeses und Ghirelli heranzieht, werden hier anschließend La Caprias Überlegungen unter dem Aspekt seiner Neapelkonzeption nachgezeichnet und kommentiert.

³⁰⁷ Manthey, *Raffaele La Capria auf der Suche nach der verlorenen Harmonie*, S. 43.

³⁰⁸ La Capria, *L'armonia perduta*, S. 55.

³⁰⁹ Benevento, *Scrittori del Sud*, S. 127.

2.3.1. Historische Grundlagen: Die gescheiterte Revolution von 1799

Anastasio Mozzillo schildert in seinem Buch *La sirena inquietante* über gesammelte Reiseberichte und Zeitungsartikel illustrierter Zeitzeugen³¹⁰ die elenden Lebensverhältnisse der Bevölkerung der bourbonischen Hauptstadt, welche in den tragischen Ereignissen von 1799 gipfelten. Ein Grundtenor beherrscht den fast 100 Jahre unveränderten Zustand: Die Stadt ist innerlich wie äußerlich voll und ganz verschmutzt und stellt eine *tana sterminata* dar, *dove uomini e animali si contendono il cibo e la stessa aria*³¹¹. Die hygienischen Verhältnisse sind mithin unerträglich, die Preise für Lebensmittel exorbitant. Die soziale Ungerechtigkeit findet ihre Extreme in einer *aristocrazia parassitaria*³¹² und einer gewalttätigen, arbeitslosen und in ihrem Verhalten animalischen Unterschicht, die in Lumpen gekleidet auf den öffentlichen Plätzen aufzufinden ist, wo sie unbekümmert in den Tag hinein lebt – ein Verhalten, das viele Beobachter durch das Klima begünstigt sehen. Für Mozzillo sind die Angehörigen dieser Unterschicht *l'emblema stesso della napoletanità*³¹³. Päderastie und Prostitution, insbesondere Kinderprostitution³¹⁴, sind in dieser Gesellschaft weit verbreitet und echauffieren sogar den Marquis De Sade.³¹⁵ Unter den von Mozzillo herangezogenen Zeitzeugen sind dessen in der *Voyage d'Italie* getätigte Beschreibungen seines Neapelaufenthalts symptomatisch für den prekären Zustand des neapolitanischen Volkes der Zeit zu lesen.³¹⁶ De Sade beschreibt in seinem Kapitel über den Karneval die Errichtung eines Gerüsts für das Spiel des *albero della cuccagna*,

³¹⁰ Unter den Namen, die Mozzillo heranzieht, befinden sich unter anderem die von Montesquieu, Johann Wilhelm von Archenholz, Johann Georg Keyssler, Karl Philipp Moritz und dem Marquis De Sade. In dieser Arbeit ist es nicht zwingend notwendig, auf diese Quellen einzugehen. Zu profund und komplett recherchiert ist das Spektrum, mit dem Mozzillo in einer bunten und mehrsprachigen Collage operiert und das Bild der Stadt im 18. Jahrhundert nachzeichnet, als dass in diesem Rahmen daraus neue Erkenntnisse gewonnen werden könnten. Stattdessen werde ich mich darauf beschränken, mit der von ihm erbrachten Bilanz zu arbeiten – welche La Capria wiederum für seine Theorie verwendet.

³¹¹ Anastasio Mozzillo, *La sirena inquietante. Immagine e mito di Napoli dell'Europa del Settecento*, Neapel 1983, S. 10.

³¹² Ebd., S. 9.

³¹³ Ebd., S. 59. Diese Form von *Napoletanità* stimmt, um Begriffsverwirrungen vorzubeugen, nicht mit der *Napoletanità* von La Capria überein.

³¹⁴ Man bedenke hierbei Domenico Reas und Malapartes Empörung über die Prostitution in Neapel während des Zweiten Weltkriegs.

³¹⁵ Giorgio Bocca merkt diesbezüglich an: *Il popolo degli straccioni che se a Roma offende e irride, a Napoli atterrisce anche il marchese di Sade, in fuga da quella esplosione di odio cannibalesco*. (Giorgio Bocca, *L'inferno. Profondo Sud, male oscuro*, Mailand 1992, S. 199)

³¹⁶ Zudem wird De Sade sowohl von La Capria als auch von De Crescenzo kommentiert, wodurch sich eine erste konkrete Vergleichsmöglichkeit ergibt.

des Schlaraffenbaums, an dem man mit Nägeln Tiere anbrachte.³¹⁷ Diese lebendigen Nahrungsmittelreserven wurden von mit Messern bewaffneten Neapolitanern verbissen und ohne Rücksicht auf das eigene Leben umkämpft, wie De Sade fassungslos wiedergibt:

À midi précises, tout le peuple dans la place, toute la ville aux fenêtres, le roi lui-même souvent sur un balcon de son palais en avant duquel cette place est située, on entend un coup de canon. À ce signal, la chaîne s'ouvre, le peuple accourt, et dans un clin d'œil tout est enlevé, arraché, pillé, avec une frénésie qu'il est impossible de se représenter. Cette effrayante scène, qui me donna, la première fois que je la vis, l'idée d'une meute de chiens auxquels on fait faire la curée, finit quelquefois tragiquement. Deux concurrents sur une oie ou sur une pièce de bœuf ne se souffrent pas impunément. Il faut que la vie de l'un ou de l'autre en décide. Je fus témoin d'une horreur en ce genre qui me fit dresser les cheveux. Deux hommes s'attaquèrent pour une moitié de vache : le sujet en valait la peine, j'en conviens. À l'instant, le couteau est à la main. À Naples et à Rome, c'est la seule réponse à une discussion. Un d'eux tombe et nage dans son sang. Mais le vainqueur ne jouit pas longtemps de sa victoire. Les échelons sur lesquels il grimpe pour en aller dérober le fruit manquent sous ses pieds. Couvert de la moitié de vache, il tombe lui même sur le cadavre de son rival. Viande, blessés, morts, tout ne fait plus qu'un. On ne voit qu'une masse, lorsque de nouveaux concurrents, profitant à l'instant de la disgrâce des deux vaincus, démêlent le monceau de viande des cadavres sous lesquels il est englouti, et l'emportent en triomphe tout dégouttant encore du sang de leurs rivaux.³¹⁸

Nach La Capria illustriert dieses raue, barbarische Verhalten des neapolitanischen Volks einen Urzustand, welcher über Jahrhunderte Bestand hatte. Er gibt dabei zu bedenken, dass trotz dieser komplizierten Verhältnisse und unausgeglichene Gesellschaftsstruktur das Zeitalter des Barock gleichwohl die kulturelle Blütezeit der Stadt darstellte. Mit den zusammengefassten Ereignissen des Jahres 1799 endete diese über Jahrhunderte andauernde unerklärliche Harmonie abrupt, und mit ihr ging auch der internationale Einfluss der

³¹⁷ *L'ouverture s'en fit par une cocagne, spectacle le plus barbare qu'il soit peut-être possible d'imaginer au monde. Sur un grand échafaud que l'on orne d'une décoration rustique, se pose une prodigieuse quantité de vivres disposés de manière à composer eux-mêmes une partie de la décoration. Ce sont inhumainement crucifiés, des oies, des poules, des dindons, qui suspendus tout en vie avec deux ou trois clous, amusement le peuple par leurs mouvements convulsifs, jusqu'au moment où il lui sera permis d'aller piller tout cela. Des pains, de la merluche, des quartiers de bœuf, des moutons paissant dans une partie de la décoration représentant un champ gardé par des hommes de carton bien vêtus, des pièces de toile disposées de manière à former les flots de la mer sur laquelle on aperçoit un vaisseau dans un autre coin, chargé de vivres ou de meubles à l'usage du peuple. Telle est disposée, quelquefois avec assez de goût, l'amorce préparée à ce peuple sauvage pour exciter, ou plutôt sa voracité et son amour pour le vol.* (Donatine Alphonse François Marquis De Sade, *Voyage d'Italie*, hg. v. Maurice Lever, Paris 1995, S. 177)

³¹⁸ Ebd., S. 178.

Weltmetropole Neapel verloren. De Crescenzo hingegen, so viel sei hinsichtlich dessen Geschichtsbetrachtung vorweggenommen, weigert sich, De Sades Ausführungen Glauben zu schenken: *Sarà pure vero, non dico di no, ma conoscendo i napoletani, non me li vedo mentre staccano a morsi le bestie per poi accoltellarsi a vicenda. Secondo me, prelevavano il necessario con la massima cura e se lo portavano a casa.*³¹⁹

Das nicht nur bei De Sade wiedergegebene Land der glücklichen Wilden und Banditen gab auf künstlerischer Ebene den Nährboden für den literarischen Topos eines von Teufeln bewohnten Paradieses, vor allem in der deutschen Literatur.³²⁰ Die Konstruktion Italiens zum Ort des Anderen erfolgte nach einhelliger Meinung der Forschung im 18. Jahrhundert im Zuge der durch Winckelmann und später Goethe angeregten Bildungsreisen. Der Wandel des deutschsprachigen Italienbildes stilisierte das Land zu einer Gegenwelt, in der die Faktoren Natur, Geschichte und Kunst eine magnetische Anziehung ausübten. In dieser Zeit bildeten sich die Motive heraus, die für den deutschen Italienmythos bis ins 20. Jahrhundert mit Schriftstellern wie Thomas Mann wirksam waren. Gerade im Bereich von moralisch-ethischen Vorstellungen entstand das Bild eines lasterhaften, freizügigen und auch gefährlichen Landes, welches einige Dichter wie Jean Paul, Eichendorff oder E.T.A. Hoffmann allerdings nie mit eigenen Augen sahen. Ein seit der Romantik immer wiederkehrendes Topos zeigt ein paradiesisches aber verführerisches Land, das von dämonischen Gestalten bevölkert ist. Neapel gehörte neben Venedig, Rom und Florenz zu den zentralen Städten, wobei hervorzuheben ist, dass die süditalienische Metropole in erster Linie aufgrund ihrer Bewohner von Interesse war, wodurch sie meistens – wie z.B. in Hoffmanns Erzählungen – zum „Höllens- und Sündenpfuhl“³²¹ wurde. Der *lazzarone* wurde sublimiert und zu einer literarischen Figur erhoben.

Die Anzahl der *lazzari* Ende des 18. Jahrhunderts schwankt gemäß der von Mozzillo wiedergegebenen Angaben zwischen 6000 und 60000. Der *lazzaro*

³¹⁹ Luciano De Crescenzo, *Storia della filosofia moderna. Da Cartesio a Kant*, Mailand 2004, S. 166.

³²⁰ Bezüglich des Italienbildes in der deutschen Literatur verweise ich auf Martin Luchsinger, *Mythos Italien: Denkbilder des Fremden in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Köln u. a. 1996; Gunter Grimm u. a., *Ein Gefühl von freierem Leben. Deutsche Dichter in Italien*, Stuttgart 1990. Horst Ruediger, *Literarisches Klischee und lebendige Erfahrung. Über das Bild des Deutschen in der italienischen Literatur und des Italieners in der deutschen Literatur*, Düsseldorf 1970.

³²¹ Franz Loquai, *Die Bösewichte aus dem Süden. Imagologische Überlegungen zu E.T.A. Hoffmanns Italienbild in „Ignaz Denner“ und anderen Erzählungen*, in: *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien*, hg. v. Sandro M. Moraldo, Heidelberg 2002, S. 35 – 55, 36.

unterschied sich vom gemeinen Volk dadurch, dass er weder einen festen Wohnsitz noch eine Arbeitsstelle besaß, sich aber trotzdem durch seinen Müßiggang auszeichnete, wodurch sein Name zum Synonym für Armut wurde. Die besitzlosen Bettler und Gelegenheitsarbeiter hatten im 18. Jahrhundert aber die Funktion inne, die ein Jahrhundert später die Camorra ausfüllen sollte. Die *lazzaroni* waren formiert, bewaffnet, ihre Strukturen hierarchisch gegliedert, nach außen gaben sie sich jedoch als *inermi, servizievoli e mansueti*³²² hin, wodurch die Regenten sich in Sicherheit wähnten. Tatsächlich bekämpften sie die Führungsschicht nicht, stellten sie doch einen Teil des sozialen Gefüges dar, dessen *Status quo* sie aufrecht erhalten wollten, um ihren eigenen Vorteil aus der bourbonischen Herrschaft zu ziehen, die sie weitgehend in ihren illegalen Aktivitäten gewähren ließ. Einzig der wenige Tage andauernde Masaniello-Aufstand des Jahres 1647 markiert eine Unterbrechung dieser pro-monarchischen *fedeltà incondizionata delle masse popolari*³²³. Den *lazzari* kam so eine entscheidende Rolle zu, als die von Frankreich ausgehenden Ereignisse Ende des 18. Jahrhunderts Europa und damit auch Neapel erschütterten.

Infolge des spanischen Erbfolgekrieges erwarben 1712 die Bourbonen den spanischen Thron und übernahmen ab 1735 auch Süditalien von den Österreichern. Karl IV. regierte das Königreich beider Sizilien von 1735 bis 1759 und herrschte anschließend (1759 bis 1788) als Karl III. in Spanien. Sein dritter Sohn, Ferdinand I., wurde am 12. Januar 1751 in Neapel geboren. Als sein Vater den spanischen Thron bestieg, übernahm dieser als Ferdinand IV. im selben Jahr dessen Nachfolge als König von Neapel und Sizilien. Bernardo Tanucci, der leitende Minister seines Vaters, führte acht Jahre lang die Regierung für den noch minderjährigen König, bis Ferdinand 1768 Maria Carolina, die Tochter der österreichischen Kaiserin Maria Theresia und Schwester von Marie Antoinette, zur Frau nahm. Ferdinands Vater, ein Vertreter der Aufklärung, hatte sich bemüht, die Reihen des dekadenten Adels durch eine wirksame Reformpolitik von Korruption zu befreien, bauliche Veränderungen im Stadtbild vorzunehmen und das kulturelle Leben zu fördern. Nach der Regierungsübernahme seines Sohnes wurden diese Programme nicht fortgesetzt, so dass sich die Stadt, die 1797 bereits 440000 Einwohner zählte, bald wieder den alten Verhältnissen annäherte.

Ferdinand IV. verkehrte nicht in intellektuellen Kreisen, pflegte dafür aber

³²² Mozzillo, *La sirena inquietante*, S. 53.

³²³ Antonio Ghirelli, *Storia di Napoli*, Turin 1973, S. 143.

die Nähe zum Pöbel. Diese Offenheit gegenüber der unteren Volksschicht brachte ihm den Beinamen *Re Lazzarone* ein. Bereits während der Ereignisse der Französischen Revolution schloss sich der bourbonische Regent der antifranzösischen Koalition an und leitete repressive Maßnahmen ein, um die Begeisterung der bürgerlichen Intellektuellen für den revolutionären Gedanken einzudämmen.³²⁴ Als Anfang 1799 französische Revolutionstruppen unter dem General Jean-Etienne Championnet in Neapel einzogen, war er selbst jedoch bereits nach Sizilien geflohen. Die Verteidigung der Stadt übernahm für ihn die „Armee der Lazzaroni“, die er bislang versäumt hatte, in den Staatsapparat zu integrieren: *La paura del nuovo, il timore dei padroni più forti e incuranti dei furori e degli uomini plebei, la promozione delle province e la fine del privilegio napoletano, tutto questo insieme al nome esecrato dei francesi atei e regicidi*³²⁵, bewegte sie zum Widerstand. Mit Angriffen auf Häuser und Kirchen der neapolitanischen Jakobiner versuchte man, den Lauf der Geschichte aufzuhalten. Zwei Monate leistete das neapolitanische Proletariat den Bataillons Championnets einen erbitterten Guerillakampf, bis es begriff, nicht auf Unterstützung der königlichen Truppen setzen zu können und schließlich die Waffen niederlegte. Am 22. Februar 1799 nahmen die Patrioten Neapel ein und riefen die Parthenopeische Republik aus. Mit einer politisch opportunistischen Geste huldigte Championnet in einer Zeremonie San Gennaro, dem Schutzpatron der Stadt, dessen Blut sich außerplanmäßig und in Rekordzeit verflüssigte, was von der Plebs als göttliches Zeichen gewertet wurde und die Gemüter besänftigte.³²⁶

Eine provisorische Regierung nahm die Arbeit auf, blieb allerdings unter der ständigen Kontrolle Frankreichs, d.h. des französischen Oberbefehlshabers, der Tributzahlungen von der Stadt einforderte. Die Republik war in ständiger Finanznot, die Regierung über die gegenüber Frankreich einzunehmende Position in sich zerstritten, und die wenigen durchgeführten Modernisierungen fanden nur die Zustimmung der Bourgeoisie. Bei großen Teilen der ungebildeten Bevölkerung, die sich nicht ausreichend in die neue Verwaltung eingebunden und berücksichtigt sah, stieß die Regierung auf nur wenig Gegenliebe. So wurden am 25. April die Feudalrechte abgeschafft, *ma questa modernizzazione significava anche un peggioramento oggettivo per le centinaia di migliaia di piccole*

³²⁴ Detailliert aufgeführt sind diese Maßnahmen bei Ghirelli, *Storia di Napoli*, S. 144f.

³²⁵ Mozzillo, *La sirena inquietante*, S. 108.

³²⁶ Vgl. dazu Giuseppe Galasso, *Intervista sulla storia di Napoli*, Bari 1978, S. 129.

*economie contadine, esposte al rischio di non trovare più i punti di riferimento tradizionali per esse nel sistema feudale e di trovarsi, invece, spinte in un regime di economia di mercato senza potervi essere presenti adeguatamente né come produttrici, né come consumatrici*³²⁷. Eine Verfassung oder eine weitergehende bürgerliche Sozial- und Rechtsordnung konnten in der nur fünfmonatigen Existenz der Republik nicht mehr verabschiedet werden.

Anfang Februar erreichte Kardinal Fabrizio Ruffo, der zuvor zum Oberbefehlshaber der königstreuen Truppen ernannt worden war, Kalabrien. Dort schloss sich ihm eine Miliz aus Bauern und Briganten um den berüchtigten Fra' Diavolo an. Bei dieser Formierung stellte sich die konservativ-religiöse Haltung des Landvolks als entscheidend heraus.³²⁸ Die Bauernarmee, deren Kämpfer allgemein als *sanfedisti* bekannt wurden, erhielt den Namen *Esercito Cristiano della Santa Fede*. Durch ihren Widerstand und das Eingreifen der Engländer endete das republikanische Experiment noch im selben Jahr. Die Erfolge der Koalition, die sich der alten Hauptstadt ungehindert näherten, veranlassten die französischen Truppen am 7. Mai zum Abzug in den Norden. Zwischen dem 19. und 23. Juni kapitulierten schließlich die Verteidiger der letzten belagerten Festungen gegen die Zusicherung einer ungehinderten Überfahrt nach Frankreich. Das britische Flottenkommando, dessen Schiffe den Golf Neapels mittlerweile kontrollierten, weigerte sich allerdings, die Kapitulation zu akzeptieren. Stellvertretend für den abwesenden neapolitanischen König ließ man die bereits gefangen genommenen Republikaner standrechtlich hängen. Neapel war wieder ein Königreich.

Ferdinand IV. kehrte, vom Volk umjubelt, nach Neapel zurück und veranlasste gegen die Republikaner und Intellektuellen, die sich in der Stadt angesammelt hatten, grausame Verfolgungen, denen fast die gesamte intellektuelle Elite Neapels zum Opfer fiel. In Massensexekutionen wurden jene Neapolitaner hingerichtet, die sich auf die Seite Frankreichs geschlagen hatten. Fast alle Magistrate, Anwälte, Ärzte, Beamte, Literaten, Lehrer, Kirchenväter – darunter auch der Philosoph und Verfassungsrechtler Mario Pagano oder Eleonora Fonseca Pimentel, die Schriftstellerin und Herausgeberin der Zeitung *Monitore napoletano* – wurden in den folgenden Monaten zum Tod oder zu lebenslangen

³²⁷ Ebd., S. 131.

³²⁸ Vgl. Ghirelli, *Storia di Napoli*, S. 157ff.

Kerkerstrafen verurteilt.³²⁹ Die Prozessakten wurden nachträglich vernichtet. Auch auf dem Land sollen einige Tausend Menschen den Verfolgungen zum Opfer gefallen sein.

Eine tragende Rolle bei dieser Rückeroberung spielten erneut die *lazzaroni*, auf die erstmals wieder *l'ombra di Masaniello*³³⁰ fiel, als sie nach langer Zeit den Unmut über die Divergenz zwischen Arm und Reich zum Ausdruck brachten. Ihre Handlungen untermauern das *strapotere della plebe*³³¹ jener Zeit: *L'odio di classe rompe in una violenza che non conosce limiti [...]. Poche settimane bastano per fare di questo inveterato 'mangiatore di foglie' che è il Lazzaro, vegetariano non certo di scelta, ma ormai alle carni non più avvezzo da secoli, un cannibale con tutti i crismi, capace anche di strapparsi a morsi, crudi, il cuore e la milza di un giacobino.*³³² Mozillo listet diesbezüglich eine erschreckende Aufzählung der Gräueltaten auf – Soldaten wurden bei lebendigem Leibe ausgeweidet, verbrannt und verspeist: *Arrostire carne umana nelle piazze e chiedere ai passanti l'elemosina per il pane con cui mangiarla era soltanto una delle attività più o meno mostruose alle quali si abbandonavano questi demoni sanguinari di napoletani. Per i quali poi, in quei giorni, era affatto normale conservare nelle tasche dita e orecchie tagliate ai giacobini, usate di volta in volta come deterrente per i borghesi restii alle rapine o ai ricatti, o alla stregua di amuleti contro ogni sorta di malocchio.*³³³

Die Hinrichtungswelle von 1799 und die marodierende neapolitanische Bevölkerung sind Anlass für eine immer noch fortdauernde Diskussion. Galasso nimmt diesbezüglich eine extreme Position ein, wenn er diesen Schilderungen widerspricht:

Non è vero che l'ignobile massacro dei patrioti del 1799 abbia fatto il vuoto nella "intelligenza" napoletana e che essi non trovarono prosecutori. Se così fosse, non avremmo avuto le grandi riforme del periodo francese, e neppure quel po' di riformismo borbonico che fu ancora accennato da Ferdinando II in alcuni anni del suo lungo regno. Soprattutto poi non avremmo avuto quella vera e propria epoca d'oro della cultura e della

³²⁹ Vgl. ebd., S. 160f. .

³³⁰ Mozillo, *La sirena inquietante*, S. 21.

³³¹ Ebd., S. 131.

³³² Ebd., S. 129.

³³³ Ebd., S. 135.

*civiltà napoletana che si ebbe tra '800 e '900 e che è ancora oggi uno dei massimi patrimoni della città.*³³⁴

Seine Position findet jedoch wenig Zustimmung, insbesondere in Neapel selbst, wo der Entwicklungsrückstand Süditaliens nicht zuletzt auf die Auslöschung des reformwilligen Teils der Aristokratie und des entstehenden Bürgertums am Übergang zur Neuzeit zurückgeführt wird. Auch das neapolitanische Bandenwesen wird in engem Zusammenhang mit der Militarisierung der *sanfedisti* und *lazzaroni* von 1799 gesehen. Diese Taten, das Bild des *lazzaro-cannibale*³³⁵, hingen dem Bild von Neapel nachhaltig an. Doch nur kurze Zeit nach den Unruhen, so das Fazit Mozzillo, war zu bemerken, wie das Volk erneut in seine gewohnte Lethargie verfiel: *Ed è l'antica dorata menzogna della pausa al dolor e, della tregua alla realtà, della felicità addirittura.*³³⁶ Das neapolitanische 18. Jahrhundert endete mit diesem *capitolo sublime*³³⁷ und läutete damit den Untergang der Metropole Neapel ein.

2.3.2. Der Bruch mit der Geschichte

„Am Anfang steht die mythische Vorstellung einer ursprünglichen Harmonie, die sich mit dem Bild Neapels im 18. Jahrhundert verbindet“³³⁸, fasst Manthey in seiner Nachzeichnung des von La Capria entworfenen Geschichtsmodells zusammen. Beim Autor selbst lautet es:

[...] prima, molto prima della “napoletanità”, c’era quella matrice, quell’identità napoletana, quel mallo inattaccabile, che consentì ai napoletani di restare sempre se stessi malgrado i longobardi gli svevi i normanni gli angioini gli aragonesi gli spagnoli i francesi, conservando sempre inalterato attraverso i secoli il loro carattere la loro lingua e la loro

³³⁴ Giuseppe Galasso, *I patiti di Re Nasone e i “vedovi” del '99*, in: *Il Mattino*, 22. September 1995.

³³⁵ Mozzillo, *La sirena inquietante*, S. 134.

³³⁶ Ebd., S. 137. Interessant ist die Momentaufnahme, die in Francesco De Bourcard, *Usi e costumi di Napoli*, Mailand 1970 [1857], S. 524 getätigt wird. Hier – lediglich 50 Jahre nach der gescheiterten Revolution – wird *lazzarone* als Oberbegriff für eine Reihe anderer Berufs- bzw. Erscheinungsbilder gewertet, die den *mascalzone*, den *macchino*, den *vastaso*, die *bianchieri* umfasst. Ein anderer Typus, nämlich der des Laufburschen und Gelegenheitsarbeiters, hat hier den *lazzarone* ersetzt, nämlich der *guaglione* – eine Bezeichnung, die heute im Deutschen mit „Junge“ wiederzugeben wäre.

³³⁷ Ghirelli, *Storia di Napoli*, S. 162.

³³⁸ Manthey, *Auf der Suche nach der verlorenen Harmonie*, S. 44.

*cultura: quella cultura che ha prodotto “Lo Cunto de li Cunti” e “La Scienza nuova”.*³³⁹

In der im vorigen Kapitel beschriebenen, stark von Klassenunterschieden geprägten Gesellschaft herrschte der durch die Koexistenz von Tradition und hoher Kultur geprägte paradiesische Urzustand der Stadt: *In quell’Armonia tutto “si teneva“, Vico e Pulcinella, Napoli e l’Europa, le “grandi idee“ e l’ultima canzonetta. No, non era il Paradiso in Terra, perché c’era sempre, là, il popolo dei vicoli e la miseria: ma l’Armonia di cui parlo è qualcosa di diverso della giustizia sociale...*³⁴⁰ Bereits dieser Ausgangspunkt stellt eine erste, nur schwer belegbare oder zumindest diskutierbare Komponente in La Caprias Theorie dar. Fofi sieht darin angesichts der immer schon herrschenden Misere der Stadt eher eine Illusion des Schriftstellers: *È davvero mai esistita, salvo che biologicamente e adolescenzialmente, l’Armonia? E, di più, un’armonia napoletana? Non importa, è la sensazione di una mancanza e di un vuoto che ne produce la malinconia, anche l’idealizzazione.*³⁴¹ La Caprias Auslegung der *Napoletanità* folgt chronologisch auf dieses vermeintliche Moment der absoluten Eintracht und bezieht sich auf den konkret eingegrenzten Zeitraum von 1799 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs. Der Autor definiert mit diesem Terminus zugleich eine existentielle Kondition sowie ein tragisches kulturelles Erbe. Das verhängnisvolle Phänomen der *Napoletanità* nimmt seinen Anfang als *trauma storico*³⁴² mit der gescheiterten neapolitanischen Revolution, als das aufgeklärte Bürgertum gewaltsam vom bourbonischen Herrscher und dem ihm getreuen Pöbel niedergeschlagen wurde.³⁴³

Das blutige Ereignis hinterließ eine klaffende Lücke sozialer und intellektueller Natur, da die zuvor allen sozialen Widrigkeiten zum Trotz bestehende Harmonie unwiederbringlich zerrissen wurde: Natur und Geschichte, Natur und Kultur, der Fortschritt in Neapel und der Fortschritt auf der Welt gingen fortan getrennte Wege und blieben getrennte Entitäten. Die ehemalige Hauptstadt verlor ihren bisherigen Status und geriet auf internationaler wie auf nationaler Ebene in Vergessenheit. Dieses Bild der abgesonderten Stadt, von der

³³⁹ La Capria, *L’armonia perduta*, S. 147.

³⁴⁰ Ebd., S. 41.

³⁴¹ Vgl. Fofi, *La grade recita*, S. 117 – 124.

³⁴² Contarini, *L’armonia perduta di Raffaele La Capria*, S. 85.

³⁴³ Damit sieht La Capria, anders als Rea und Ortese, dieses Datum und nicht den Zweiten Weltkrieg als entscheidenden historischen Einschnitt, welcher ein Vorher und ein Nachher determiniert.

La Capria ausgeht, macht Neapel gemäß De Matteis Interpretation La Caprias zur *città-natura*³⁴⁴, in der die Ratio keinen Platz mehr hat.

„Der Stillstand und die Unabgeschlossenheit der Geschichte“³⁴⁵ haben bis heute reichende psychologische, sprachliche und kulturelle Folgen – eine traditionsreiche Verbindung wie einst zwischen Neapel und Europa ist seitdem nicht mehr gegeben. Die süditalienische Metropole wurde zu einer großen Hauptstadt der Dekadenz, verlassen von der Geschichte und erstickend in ihrem Manierismus:

*Il blocco non riguarda soltanto la storia degli eventi, ma proprio il processo di crescita; riguarda la lingua, che rimane fissata a modi di pensare, parole, strutture, non più adeguate; riguarda la visione del mondo, il sentimento della vita, che si chiudono nell'autocontemplazione così tipica di quei luoghi dove tutto è già accaduto, e da cui tutto sembra ormai accadere altrove...*³⁴⁶

Die Stadt entwickelte sich zur *urbe-orbe*³⁴⁷ und gleicht, wie d'Orlando in seiner Analyse La Caprias zutreffend anmerkt, einer Zwiebel, einer „mechanischen“ Pflanze, deren Schichten aus Vorurteilen besteht, die Neapel selbst zu verantworten hat.³⁴⁸

Über den Protagonisten Massimo aus *Ferito a morte* und dessen Rückbetrachtung in der Zeitlosigkeit des Halbschlafs unternimmt La Capria erstmals den Versuch, die mythische Zeit der Harmonie mittels einer Identitätssuche zu retten. Dabei wird der *Palazzo della Medina*, um welchen die Erinnerungen Massimos kreisen und der unter seinem wahren Namen als *Palazzo Donn'Anna* bei La Capria immer wieder in Erscheinung tritt, zum symbolträchtigen Bauwerk:

[...] assume a volte l'aspetto di uno scoglio o di una rupe appena emersa dalle profondità marine, piena di anfratti e incrostazioni calcaree, licheni e molluschi litofagi. E così appare, a prima vista, come qualcosa di non ben definito e non-finito, che appartiene ora alla Storia, quando vien fuori il corrusco austero barocco dell'architettura, ora alla Natura quando quasi si confonde con la linea della costa e diventa un elemento del paesaggio.

³⁴⁴ Di Matteis, *Lo specchio della vita*, S. 19. Vgl. dazu Kapitel 2.2.

³⁴⁵ Manthey, *Auf der Suche nach der verlorenen Harmonie*, S. 42.

³⁴⁶ La Capria, *L'armonia perduta*, S. 35.

³⁴⁷ d'Orlando, *La cipolla e il funambolo*, S. 109.

³⁴⁸ Vgl. ebd.

*Questa ambiguità, questo essere a mezzo tra la Natura e la Storia, è anche il segreto contrasto dell'anima napoletana.*³⁴⁹

Dieses Bild könnte als „Symbol der Ganzheitlichkeit“ und „Ort der Vereinigung“³⁵⁰ von Natur und Geschichte, Verstand und Gefühl, interpretiert werden, wären die positiven Gefühle La Caprias zu diesem Ort nicht bloß Jugenderinnerungen, die er rückblickend revidieren muss. Er beschreibt dem Leser das Bauwerk als *mirabile monstrum*³⁵¹, welchem d'Orlando den Wert einer Synekdoché für die Auffassung des Autors über *Neapolitanität* gibt.³⁵² Hier wird ein Ort beschrieben, an dem Natur, Kultur, Geschichte und Einbildungskraft aufeinander treffen und miteinander im Kampf befindlich sind. Die salzige Seeluft nagt an der porösen Außenmauer des Fremdkörpers und versucht damit, die Geschichte vollends auszulöschen.

La Capria entwirft in *Ferito a morte* zudem einige weitere Metaphern, die diesen Konflikt widerspiegeln, wie zum Beispiel die seitdem oftmals rekurrierende *bella giornata*:

*Sì, c'era una volta, forse una volta veramente c'era "la bella giornata" e tutti la vedevano. La dipingevano e la ripetevano in gouaches luminose e trasparenti, col Vesuvio lievitante laggiù nell'aria leggera, e la città adagiata nell'azzurro arco del golfo. Quelle gouaches rappresentavano la visibile Armonia tra Natura e Storia, Natura e Cultura, Genio del Luogo e Spirito del Mondo.*³⁵³

In *Ferito a morte* entspricht dieser „ideale Tag“ den äußeren Eindrücken der sonnigen Stunden, welche Massimo mit seinen Freunden im Boot auf dem Meer verbringt. Die *bella giornata* ist ein Mythos des Zustandes, in dem Neapel sich befinden könnte, welchen es aber nie erreicht hat und der nunmehr lediglich als Projektion abrufbar ist.³⁵⁴ La Capria fühlt sich somit *costretto ad inventare le "Sabbie Mobili" la "Foresta Vergine" ed altri miti che aiutano a capire senza vincere*³⁵⁵. Das textuelle Bild der *foresta vergine* will dabei metaphorisch den

³⁴⁹ La Capria, *L'armonia perduta*, S. 37.

³⁵⁰ Manthey, *Auf der Suche nach der verlorenen Harmonie*, S. 48.

³⁵¹ Blazina, *Nell'assoluto equoreo silenzio*, S. 57.

³⁵² Vgl. d'Orlando, *La cipolla e il funambolo*, S. 116.

³⁵³ La Capria, *L'armonia perduta*, S. 40f.

³⁵⁴ Vgl. Esposito, *A proposito di napoletanità*, S. 35 und Blazina, *Nell'assoluto equoreo silenzio*, S. 60.

³⁵⁵ Raffaele La Capria, *Ferito a morte*, Mailand 1973 [1961], S. 108.

Schlafzustand beschreiben, in dem sich Neapel befindet; es bezeichnet die Unordnung und die absurde Gewalttätigkeit der neapolitanischen Irrationalität.³⁵⁶

*Basta una distrazione, un rilassamento della volontà, e la Foresta entra vittoriosa nella casa, copre la strada, invade il campo coltivato, insomma mi hai capito? Voglio dire che domina incastrata su tutto ciò che l'uomo tenta di costruire razionalmente, rende impossibile la Storia.*³⁵⁷

Dem Individuum ist es in diesem Wald unmöglich, seine Unabhängigkeit zu wahren: *Non si può resistere da soli a una Foresta.*³⁵⁸ Die irrationale neapolitanische Natur wuchert darum materiell wie gedanklich unkontrolliert aus.³⁵⁹ Die Überlebensunfähigkeit des Individuums unter diesen Umständen ergibt sich aus der Definition dessen, was anfangs der eigentliche Zweck der *Napoletanità* war:

*Quando si perde la grazia spontanea dell'esistenza (l'Armonia), si tende a conservarla artificialmente, in modi impropri e illusori, a imitarne per nostalgia o altro la forma esteriore, senza veramente possederla. E questo accadde ai napoletani. Quando si accorsero che quell'Armonia gli era comunque necessaria per sopravvivere, necessaria come l'aria che respiravano, i napoletani si misero a "fare i napoletani".*³⁶⁰

Die *Napoletanità* bildete somit einen Selbstschutz, welcher in Form einer *Recita Collettiva*³⁶¹, an der ausnahmslos alle Bewohner der Stadt teilnahmen, stattfand. Der Schein des Schönen wurde in diesem großen Schauspiel der Wahrheit vorgezogen, so wie das Gefühl gegenüber dem Gedanken bevorzugt wurde. *Neapolitanität* nach La Capria entfaltet sich zu einem narkotischen Rauschmittel, welches vergessen machen sollte; eine *Morfina Napoletana*³⁶², durch die es der Stadt in der zeitlich eingegrenzten Periode gelang, sich weiterhin als Nation zu fühlen.

³⁵⁶ S. Blazina, *Nell'assoluto equoreo silenzio*, S. 58. La Capria erwähnt diese Irrationalität zudem in Bezug auf die Bauspekulationen unter Achille Lauro.

³⁵⁷ La Capria, *Ferito a morte*, S. 123.

³⁵⁸ Ebd., S. 127.

³⁵⁹ S. Ghirelli, *La napoletanità*, S. 60. Auch an dieser Stelle ist es unerlässlich auf die Vorreiterrolle Malapartes zu verweisen, in dessen *La pelle* bereits die Metaphern *immensa foresta equatoriale* (S. 17), *jungla di Napoli* (S. 20) und auch der von La Capria aufgegriffene neapolitanische Treibsand Erwähnung finden: *I vostri carri armati corrono il rischio di affondare nella melma nera dell'antichità, come in una sabbia mobile.* (S. 34)

³⁶⁰ La Capria, *L'armonia perduta*, S. 42.

³⁶¹ Vgl. ebd.

³⁶² Ghirelli, *La napoletanità*, S. 61.

2.3.3. Die Maske des Neapolitaners: *Napoletanità* vs. *Napoletaneria*

Angetrieben durch den bloßen Überlebensinstinkt entstand für La Capria das Konzept der *Napoletanità*. Er fasst seine Definition des Begriffs als *mania* (o „fissazione“) e [...] come *stramberia* (o disturbo „psico-sociale“) dei *napoletani*³⁶³ auf. Die *Napoletanità* war ein Lebensmodell, welches dem Neapolitaner fortan zur Verfügung gestellt wurde. Es diente als Ablenkung, welche auf die „Restauration der verlorenen Harmonie“³⁶⁴ und das Füllen der entstandenen Lücke abzielte. Dabei handelte es sich um kein wirkliches Fundament, sondern um eine künstliche Kreation, die auf einer kollektiven Nostalgie basierte. Der Neapolitaner zelebrierte so ein Fest der Erinnerung an eine ursprüngliche, nunmehr abhanden gekommene Zufriedenheit.³⁶⁵ Hinter dieser Maskerade des Frohsinns versteckte sich jedoch zugleich die Angst des Nicht-Seins, begründet durch den Vertrauensverlust in die Welt. Eine Mischung aus Topos und Pathos wurde damit zur Existenzgrundlage eines verstörten Volkes; der Neapolitaner wurde zum Schauspieler und zugleich zum Zuschauer seiner eigenen Aufführung. Die *Neapolitanität*, der Spiegel, in dem der Neapolitaner seinem eigenen Bild verfangen war, äußerte sich somit als „realitätsblinder Narzissmus“³⁶⁶.

Auch auf künstlerischer Ebene brachte die *Neapolitanität* Erzeugnisse hervor:

*Tutti gli artisti che operarono sotto il segno della “napoletanità”, in lingua o in dialetto, portano nella loro opera questo segno come un limite, una chiusura, una rinuncia e una ferita, che talvolta rese toccanti le loro pagine, ma raramente ne garantì l’universalità, quell’universalità che Vico, e gli altri dello “stile forte”, respirarono naturalmente.*³⁶⁷

Dennoch war die *Napoletanità* kein Motor, der die Entwicklung förderte, im Gegenteil, sie veranlasste die Neapolitaner zur Wiederholung immer derselben Gesten und Denkmuster. Auch konnte sie die Trauer des Neapolitaners nie ganz verschleiern und schuf stattdessen eine schizophrene innere Zerrissenheit, die

³⁶³ La Capria, *L’armonia perduta*, S. 55.

³⁶⁴ Manthey, *Auf der Suche nach der verlorenen Harmonie*, S. 45.

³⁶⁵ Auch die für das neapolitanische Volk typische Erzählform der Anekdote, so Antonio Ghirelli, gibt diese Nostalgie nach der Vergangenheit wieder. (Vgl. Ghirelli, *Napoli italiana*, S. 100)

³⁶⁶ Manthey, *Auf der Suche nach der verlorenen Harmonie*, S. 45.

³⁶⁷ La Capria, *L’armonia perduta*, S. 60.

bewirkte, dass die Neapolitaner auch heute noch als das melancholischste Volk Italiens gelten.

Neben der Versteifung auf neapolitanische Stereotypen, so La Capria, entstand aber ein weiteres Übel – die bis heute bestehende *Napoletaneria*:

Infatti mentre la Recita della “napoletanità” era seria, dolente e nostalgica, e nasceva da una lacerazione, da una ferita, da un sogno impossibile, la Recita della “napoletaneria” nasce invece dall’esibizionismo napoletanESCO, dalla ruffianeria, e a volte sembra quasi da non so quale masochistica tendenza – comune a tutte le civiltà decadute o decadenti – a degradare [...].³⁶⁸

Neapel hat sich La Capria zufolge instrumentalisieren lassen und eine falsche Identität entworfen, welche auf der *spettacolarizzazione permanente di sé attraverso l’humour e l’ironia*³⁶⁹ basiert. Der moralische Verfall schuf freilich seiner Auffassung nach ein immer noch stetig wachsendes kriminelles Potential. Dieses kann durchaus kunstvolle Züge besitzen und wurde – leider – zum Charakteristikum der Stadt.³⁷⁰ Mit anderen Worten: Die Camorra wurde zu einem neuen Arbeitgeber, da ihre Kriminalität sich in einer Grauzone zwischen Legalität und Illegalität befindet; sie wird von allen direkt oder indirekt ausgeübt, d.h. zumindest geduldet.

Die Dichotomie *Napoletanità* und *Napoletaneria* bildet, wie schon verdeutlicht, bereits die Grundlage für Domenico Reas Neapelbild. Während bei diesem die beiden Begriffe eindeutig antithetische Pole bilden, ist La Caprias Definition von *Napoletanità* als existenzrettende Idee nicht ohne Einschränkungen positiv zu beurteilen. D’Orlando vermutet, dass La Capria sich mit seiner Aufteilung weniger auf Reas Interpretation von *Napoletanità* bezieht, sondern vielmehr dessen Überlegungen einer doppelten Perspektive auf Neapel aus *Le due Napoli* aufgreift, also eines inneren und eines äußeren Blickes auf die Stadt.³⁷¹ *Napoletaneria* beinhaltet mittlerweile Schemata, welche Nicht-Neapolitaner von den Neapolitanern erwarten: *Nella maggior parte dei casi risultano “simpatichi”, e fanno di tutto, come ho detto, per esserlo. Ma perché devono a tutti i costi essere*

³⁶⁸ Ebd., S. 66.

³⁶⁹ Esposito, *A proposito di napoletanità*, S. 33.

³⁷⁰ *La “napoletaneria”, lo ripeto, è però molto ambigua e ingannevole e può apparire sottile, divertente, e perfino “artistica”.* (La Capria, *L’armonia perduta*, S. 68)

³⁷¹ S. d’Orlando, *La cipolla e il funambolo*, S. 114.

„*simpatici*“?³⁷² Die Antwort findet sich im neapolitanischen Servilismus wieder: Der Diener, der dem Herrn gefallen will, muss sich selbst lächerlich machen. Aber die Neapolitaner wären nicht das, was sie sind, *se in questo gioco autolesionistico-esibizionistico della “napoletaneria” non sprecassero qualità di intelligenza, di spirito, di senso dell’umorismo, e quell’estro nero e civile che essi fanno passare per la loro “filosofia”*³⁷³. Und dies ist ein Aspekt der *Napoletaneria*, die nicht mit der *Napoletanità* zu verwechseln ist.

Ebenso wie Rea zuvor greift La Capria zudem auf Pasolinis Erörterungen über den *consumismo* in *Lettere luterane* zurück und erklärt diesen Faktor mitunter schuldig am Aufkommen der Kehrseite der *Napoletanità*:

*Sì, è vero, il “basso” ha la televisione, ha il frigorifero, e non è più il basso di una volta, anche se s’affaccia sempre sulle strade. Gli “scarrafoni della scarrafonnera” maneggiano per la prima volta un po’ di soldi, seguono la moda, hanno il look, e si danno da fare in mille modi consentiti e non consentiti dalla legge. Ma non credo sia migliore la qualità della loro vita. [...] Sì, è vero, c’è più denaro in giro, più benessere, ma non è migliore la qualità della vita.*³⁷⁴

Damit kommt auch er zu einem anderen Schluss als Pasolini: Neapel hat dem Konsumismus nicht standgehalten; das Unverständnis der Entwicklungen der Moderne hat hingegen zu Verschlimmerungen der Verhältnisse geführt. Dies drückt sich auch in wirtschaftlichen Versäumnissen aus, denn auf die im kapitalistischen Weltgefüge entscheidende Frage nach dem *cosa produrre e nello stesso tempo salvarsi dal degrado*³⁷⁵ hat die Stadt bis heute keine Antwort gefunden. In *Lo stile dell’anatra* erläutert La Capria, dass die Vernunft, die *ragione*, obwohl sie im Mittelmeerraum über die griechische Philosophie entstand, in die nördliche Welt ausgewandert ist, den sie über die Technik und die Marktwirtschaft dominiert, während aus ihr im Süden die *ragionevolezza* hervorging, die nur noch ein Echo der Vernunft ist.³⁷⁶ Letztere ist durchdrungen vom Fatalismus und wird angezogen von den leuchtenden Waren und Lebensmodellen des Nordens. In der heutigen Konsumgesellschaft haben die Objekte den Stellenwert der *Napoletanità* übernommen.

³⁷² La Capria, *L’armonia perduta*, S. 197. Auch in *Ferito a morte* heißt es: *Qui siamo tutti simpatici, è una città di simpaticoni la nostra. Io la gente simpatica non la posso sopportare.* (La Capria, *Ferito a morte*, S. 124)

³⁷³ La Capria, *L’armonia perduta*, S. 197.

³⁷⁴ La Capria, *L’occhio di Napoli*, S. 138.

³⁷⁵ La Capria, *Il cuore a Napoli*, S. 90.

³⁷⁶ Vgl. Raffaele La Capria, *Lo stile dell’anatra*, Mailand 2001, S. 182f.

Der Neapolitaner lebt in seinem selbst geschaffenen konzeptuellen Gefängnis; *la maschera che gli è appiccicata sulla faccia comincia a diventare pesante come una maschera di ferro*³⁷⁷. Das Ansehen der gesamten Stadt leidet darunter, dass bis heute überholte Legenden von Kreativität, Genialität und Lebenslust ausgebeutet werden: *Generalmente, e soprattutto negli ultimi anni, Napoli viene vista in maniera molto negativa, come l'Italia peraltro. Il Mezzogiorno e Napoli vengono identificati con l'inefficienza, la malavita organizzata, la pessima qualità di vita.*³⁷⁸ Der Kern der *Napoletanità* existiert längst nicht mehr, die Hülle wird aber in Form der *Napoletaneria* immer noch tradiert, als *culto dei propri sentimenti e della propria particolarità, professando un populismo locale patetico, senza prospettive e senza ideologie*³⁷⁹, kurzum als camorristische *cultura neo "lazzarona"*³⁸⁰.

2.3.4. Die Homologierung der Gesellschaftsschichten

Im 19. und 20. Jahrhundert, behauptet La Capria, verschmolzen Kleinbürgertum und Proletariat in ihrer kollektiven Theateraufführung immer mehr zu einer einzigen Schicht. Die Bedeutung des Adels schwand nach der Einigung Italiens, und die Unterschicht verlor damit ihre stetige Bezugsperson.³⁸¹ Die Annäherung der verbleibenden Klassen war überlebensnotwendig. Dies sah als erstes das Kleinbürgertum ein, welches in der bourbonischen Hauptstadt eigentlich überhaupt keine Rolle gespielt hatte. Es selbst war weder dazu bereit noch fähig, die alleinige Verantwortung vom nicht mehr vorhandenen, aufgeklärten Großbürgertum auf sich übertragen zu lassen und die politische und geistige Führung zu übernehmen. Die zahlenmäßig überlegene Unterschicht sah sie jedoch aufgrund ihres aggressiven Potentials als Gefahr an, die es anderweitig zu bändigen galt.³⁸² Den entscheidenden Annäherungspunkt der beiden Klassen

³⁷⁷ La Capria, *L'occhio di Napoli*, S. 49.

³⁷⁸ Velardi, *La città porosa*, S. 152.

³⁷⁹ La Capria, *Il cuore a Napoli*, S. 83.

³⁸⁰ Fofi, *La grande recita*, S. 123.

³⁸¹ Vgl. dazu Ghirelli, *Napoli italiana*, S. 167.

³⁸² In *Ferito a morte* werden so der *Circolo Marino*, *un'istituzione tipica ed esclusiva della borghesia napoletana, rappresentata nella fase di declino e di degrado* (Benevento, *Scrittori del Sud*, S. 106), und der Tennisplatz zu Zufluchtsorten der wenigen Reichen der Stadt, welche der beängstigenden Masse, *che, a qualche centinaio di metri, brulica nei bassi* (Contarini, *Narrare napoli*, S. 164), nicht ausgesetzt sein wollen. Das gemeine Volk *porta la peste della degradazione e della miseria fisica e morale* (La Capria, *L'armonia perduta*, S. 99). Natur und Vernunft

stellte die *Napoletanità* – in ihren Anfängen noch als gemeinsame kulturelle Basis und Heil bringendes Narkotikum konzipiert – dar, die rasch zu einer programmatischen kleinbürgerlichen Ideologie umgewandelt wurde.

La “napoletanità” fu l’approdo inevitabile di questa piccola borghesia che rinunciava a priori, per risolvere il problema della plebe, a ogni vero tentativo di trasformazione sociale. Che rifiutava a priori ogni tentativo di industrializzazione, in quanto comportava rischi e richiudeva investimenti, capacità imprenditoriali, cultura, proprie di una classe dirigente moderna e di una borghesia degna di questo nome. Era un modo per cavarsi dei guai e dalle responsabilità, una deviazione geniale della retta via [...].³⁸³

Das gescheiterte jakobinische Vorhaben einer Umerziehung des Volkes zu demokratischen Werten wurde vom Kleinbürgertum aufgegriffen, welches gemäß den Prinzipien der *Napoletanità* die Plebs umformte und so eine *società piccolo-borghese post-ottocentesca, impacchettata nella napoletanità, statalista, assistita (male), senza ambizioni e senza orgoglio, soprattutto di scarsa intraprendenza e paurosa del rischio, minacciata dalla criminalità*³⁸⁴ ins Leben rief. Hinter dem neapolitanischen Fatalismus und der konsequenten Ablehnung einer Konfrontation mit den eigenen Problemen verbirgt sich nichts anderes als die gelungene Aufrechterhaltung eines überholten Wertesystems. Der Kulturwissenschaftler De Matteis unterstützt diesen Ansatz, indem er bestätigt: *[...] questa borghesia nuova e mista, omologata nei comportamenti su uno standard piccolo-borghese, è vivace e cafonta nello stesso tempo, pronta ad aggiornarsi nello stile e nelle maniere, ma comunque retrograda nelle scelte, ottusa e paurosa delle innovazioni sostanziali.*³⁸⁵ Die unterdrückte Identität des

vertreten die beiden sich gegenüberstehenden Schichten. *La paura ereditaria della piccola borghesia napoletana di essere coinvolta, contagiata, sommersa dalla marea plebea* (ebd., S. 98) sieht La Capria darum in Anna Maria Orteses Beschreibungen wiederkehrend, deren Perspektive die des Kleinbürgertums darstellt: *Ortese rivive la vicenda non conclusa di quella borghesia di fronte alla plebe* (ebd., S. 101).

³⁸³ Ebd., S. 132f.

³⁸⁴ La Capria, *Napolitan Graffiti*, S. 52. Dass in Neapel bis heute eine bürgerliche Schicht fehlt, bestätigt auch der Ökonom Antonio D’Amato: *Dal secondo dopo-guerra, in un regime di democrazia, con la possibilità di esprimere soggettività e personalità in maniera più autonoma, non abbiamo avuto le condizioni economiche e sociali perché questo si verificasse. Ci siamo crogiolati in un modello di crescita assistenziale che ha impedito la costituzione di una società civile e di una classe dirigente forte e autonoma. Quindi questa borghesia napoletana...a Napoli dov’è la borghesia?* (Velardi, *La città porosa*, S. 150)

³⁸⁵ De Matteis, *Lo specchio della vita*, S. 208.

phagozytierten³⁸⁶ Pöbels kam jedoch schließlich als *Napoletaneria* wieder zum Vorschein.

La Caprias Gesellschaftsanalyse ist untrennbar mit dem neapolitanischen Dialekt verbunden, den der Schriftsteller als sprachliches Phänomen untersucht, auf dessen Grundlage die *piccoloborghesizzazione della città*³⁸⁷ stattfand. Wie Orpheus die wilden Tiere besänftigte, beruhigte das Bürgertum das Proletariat mit dem Klang des Dialekts und verbreitete damit heimlich seine Propaganda:

*Con che mezzo [la borghesia napoletana non più illuminata ma paternalistica e clientelare] rinunciò alla sua funzione di classe dirigente per diventare soltanto una classe digerente? Con che mezzo portò avanti la sua rivoluzione esistenziale che sfociò nella "napoletanità"? Il mezzo fu il dialetto.*³⁸⁸

Die Betrachtung des neapolitanischen Dialekts stellt den zweiten Schwachpunkt in La Caprias Konzeption dar. Er stützt sich hier nämlich im Wesentlichen lediglich auf nicht unmittelbar mit seiner These in Verbindung zu setzende schriftliche Auseinandersetzungen mit dem neapolitanischen Dialekt aus dem Zeitraum zwischen 1779 und 1799. Dabei bezieht er sich konkret auf die in Domenico Scafoglios *Lazzari e Giacobini* (1981) gesammelten dialektalen Reden einiger Jakobiner sowie auf die von Scafoglio herausgegebene Neuauflage von Luigi Serios *Risposta al Dialetto Napoletano dell'abate Galiani*, die, wie, wie Patricia Bianchi u. a. in einer Studie resümieren, die Versuche der Revolutionäre aufzeigen, *di comunicare con il popolo* und *di accorciare le distanze tra i propri ideali di democrazia e libertà e l'atteggiamento conservatore delle classi povere*³⁸⁹. Aus diesen Bestrebungen sei neben dem herkömmlichen ein italianisierter *dialetto illustre* entstanden. Die von La Capria daraus entnommenen Analogien zur ca. 50 Jahre später stattgefundenen mutmaßlichen Umerziehung des Pöbels durch das Kleinbürgertum sind jedoch sehr spekulativ, da seine Beweisführung für diesen Zeitraum ohne jegliches Textbeispiel und somit ohne

³⁸⁶ La Capria selbst (Vgl. *L'armonia perduta*, S. 155) benutzt diese aus der Biologie stammende Terminologie, um einmal mehr das erbarmungslose Vorherrschen der Natur in Neapel zu unterstreichen.

³⁸⁷ Ebd., S. 54.

³⁸⁸ Ebd., S. 48.

³⁸⁹ Patricia Bianchi/ Nicola De Blasi/ Rita Librandi, *Storia della lingua a Napoli e in Campania. I' te vurria parlà*, Neapel 1993, S. 118f. Vgl. dazu auch Elvira Chiosi, *Intellettuali e plebe. Il problema dell'istruzione elementare nel Settecento napoletano*, in: *Sulle vie della scrittura. Alfabetizzazione. Cultura scritta e istituzioni in età moderna*, hg. v. Maria Rosaria Polizzari, Neapel 1989, S. 353 – 374.

die nötigen wissenschaftlichen Belege erfolgt. Er spricht von einem Mitte des 19. Jahrhunderts entstandenen *dialetto modellato ad hoc*³⁹⁰, mit dessen Hilfe als Fluchtpunkt vor der Realität eine vermeintlich gemeinsame kulturelle Basis geschaffen wurde, die in Wahrheit jedoch soziale Differenzen nur überspielte.

Seine Terminologie bezieht er aus dem poetischen Schaffen Giuseppe Patroni Griffis, seines ehemaligen Kollegen aus Zeiten des *Gruppo Sud*. Er zitiert dabei aus dessen *Cammurriata*, einer Rhapsodie über die Verbrecherwelt von Neapel, deren Anliegen, wie Griffi in der Einführung der Ausgabe von 1989 schreibt, darin besteht, das einzigartige Potential des neapolitanischen Dialekts zu nutzen, um ausdrücken, was das Italienische nicht vermag. Das Gedicht *Piccadilly Circus* thematisiert die angebliche Verweichlichung des Neapolitanischen, die auf den Servilismus der Bürger zurückzuführen ist.³⁹¹ La Capria grenzt anhand dieser Verse die ursprüngliche, mittlerweile nicht mehr gebräuchliche *lingua tosta* vom *mezocazeto*, einem literalisierten, boulevardisierten, mit dem Italienischen gemischten und darum angenehmen und verbreiteten neapolitanischen Dialekt ab. Auch seine Beispiele – man dürfe im Neapolitanischen eigentlich nicht die trivialisierende Verniedlichungsform der *tazzulella 'e caffè* gebrauchen sondern müsse schlicht einen *ccafè* bestellen – entstammen der Feder Griffis. Wie die neapolitanische Mandolinemusik nur komponiert wurde, um die ausländischen Ohren der Touristen zu befriedigen, habe auch der neue neapolitanische Dialekt den Neapolitaner teilweise gesellschaftsfähig gemacht, diesem dadurch aber eine

³⁹⁰ La Capria, *L'armonia perduta*, S. 130. La Caprias Ausführungen wurden 1997 vom Sprachwissenschaftler Edgar Radtke in einem Aufsatz zur Entwicklung des modernen neapolitanischen Dialekts als Ausgangspunkt genommen. Er benennt La Caprias kulturwissenschaftliche Hypothese sprachwissenschaftlich als das Erkennen eines „akzelerierten Varietätenwandels“ (*Die verlorene Harmonie des neapolitanischen Dialekts?*, in: *Zibaldone*, Nr. 24, 1997, S. 115 – 127, 116), verwirft aber jede Annahme von angeblicher Harmonie innerhalb der Kommunikation. Die Annäherung vom Italienischen und dem Neapolitanischen wertet Radtke hingegen als für Italien kein ungewöhnliches sprachliches Phänomen der Neuzeit. Vielmehr sieht er eine Umschichtung der Varietäten gegeben, die dem Neapolitanischen gar neue Funktionen zuweist. (Vgl. ebd., S. 125)

³⁹¹ Die zweite und hier relevante von insgesamt elf Strophen lautet: *Aiere m'apiccecaie cu nu napulitano./ Nè, chillu vene, arape 'a vocca e ddice:/ "Guardave" cambiàtemene due"/ "E che?". "Scellini". "Cagnatammènne ruie! /'Cussì se parla a lu paese addo' t'ha fatto mammeta!"/ "Nun so' volgare comme site vuie"/ mme risponde/ "i' nun parlo lazzaro accusì"/ "Tu parli mmezocazetto"/ lle ricetta./ "E che vuol dire mezocazetto"/ rispunnetto./ "È 'o nnapulitano ca parlano 'e napulitani/ pe' s'aggrazzia' chilli can nun so' napulitani,/ è na lengua ruffiana ca niente tene 'a spàrtere/ c' 'a lengua napulitana chella verace/ can un te piace/ pecché nun 'a può pparlà./ 'A tazzulella 'e caffè nun esiste esiste 'o ccafè/ Ne vurria nu pucurillo nun se rice/ Se rice e rammene nu poco/ si nun me ddaie dduie soldi dduie soldi mi ha da', no,/ si nun me rai ri' so', ri' so' mi ha ra'!/ 'A lengua napulitana è lengua tosta/ l'he capito? E pprimma 'e t'imparà l'ingrese/ mparate 'a lengua r' 'o paese/ arò mmammeta mettette 'e ccorne a pateto!" (Giuseppe Patroni Griffi, *Cammurriata*, Rom 1989, S. 42f.)*

untergeordnete hierarchische Position zugewiesen. So wird das Neapolitanische zum Ausdruck einer verlorenen Identität: *della Napoli di una volta non è rimasto intatto neppure il dialetto*³⁹².

Dem Schriftsteller La Capria ist zugute zu halten, dass er seinen sprachwissenschaftlichen Vorstoß nicht in dem Sinn riskiert, um eine neue Erkenntnis innerhalb der Dialektologie zu erbringen. Vielmehr geht es ihm darum, das persönlich empfundene und in *Ferito a morte* thematisierte Gefühl einer inneren Zerrissenheit zu veranschaulichen, die seinen Überlegungen entsprechend von einem Bruch mit der Geschichte herrührt, welcher wiederum dazu führte, dass in Neapel, anders als in anderen westlichen Demokratien, nie ein wirklicher dialektischer Klassenkampf stattfinden konnte. Stattdessen schottete sich die neue, homologierte und träge Unterschicht – immerhin spricht La Capria damit über ein Kleinbürgertum, dem Persönlichkeiten wie De Sanctis oder Croce entsprangen – in einem geschichtslosen Kreislauf von ihrer Außenwelt ab:

*E così nella tiepida e rassicurante immobilità del dialetto si vedono spesso guazzare i napoletani, come in una piscina di acque termali, e ora intonano convinti una canzone, ora recitano una commedia, ora si raccontano ridendo una barzelletta, un aneddoto, o ripetono una frase sentita, un epiteto, un vocabolo...*³⁹³

2.3.5. Ein neapolitanischer Mikrokosmos

Auf zwei Aspekte soll zum Abschluss der Auseinandersetzung mit Raffaele La Caprias Neapelbild und seiner Definition von *Napoletanità* eingegangen werden. Als versierter Schriftsteller transponiert er seine theoretische Begründung der aktuellen neapolitanischen Lebensverhältnisse zwei Mal auf höher gelegene Abstraktionsebenen. Zum einen beschreibt er in *Napolitan Graffiti* ein bedeutungsträchtiges, allegorisches Bild: Ein Aquarium mit fast unbeweglichen, großäugigen, schnörkellosen Fischen, die auf dem äußerst engen Raum des *allucinante teatrino subacquatico*³⁹⁴, in dem sie sich befinden, immer wieder dieselben Bahnen schwimmen müssen, vermitteln dem Betrachter ein Gefühl der Beklemmung. Der parabolische Bericht eines Tierpflegers über einen Tintenfisch, der, die unmittelbare Nähe des neapolitanischen Meeres spürend, aus seinem

³⁹² La Capria, *L'armonia perduta*, S. 31.

³⁹³ La Capria, *L'occhio di Napoli*, S. 43.

³⁹⁴ La Capria, *Napolitan Graffiti*, S. 220.

Becken geflohen, kurz vor dem Erreichen seines Zieles jedoch verendet sei, intensiviert dieses Unbehagen. La Capria schließt daraus selbst auf Analogien zum Verhältnis zwischen den Neapolitanern und ihrer Stadt.

Der geschlossene Raum, den der Golf von Neapel auf natürliche Weise schafft, erinnert ihn an ein ebensolches Vivarium. Jeder Bewohner erlebt seit Jahrzehnten Tag für Tag dasselbe; dieser rhythmische Kreislauf macht die Menschen zu Gefangenen einer *circularità viziosa da acquario*³⁹⁵, welche die Neapolitaner entmündigt, indem sie sie von jeglicher Verantwortung entbindet und so lethargisch macht. Neapel erscheint aus dieser Perspektive wie ein mütterlicher Schoß, der die Menschen vor dem drohenden Meer und der Tiefe des Horizonts beschützt. Mit der Idee des historischen Stillstands nähert sich La Capria eindeutig der Position Reas und Orteses, mit dem einzigen Unterschied, dass er den Auslöser für selbigen erheblich früher ansetzt. Räumlich ist die Sirene Parthenope, das marine Neapel, somit zwischen dem Fuß des Vesuvs auf der einen und den kleinen Inseln Capri und Amalfi auf der anderen Seite abgeschottet. Die seitliche Peripherie dieses "hydrophoben" Mikrokosmos hingegen, *quella desolata terra di nessuno dove domina la malavita, la prostituzione, la schiavitù, l'afflizione e la solitudine*³⁹⁶... è senza centro, è magma informe, è anonima e uniforme nella sua depopolazione³⁹⁷.

Homer und Virgil teilen sich zwar poetisch die neapolitanische Landschaft, der Neapolitaner hat mit diesem antiken Bild jedoch laut La Capria nichts mehr gemein. Auch im Meer des Odysseus ist er nicht mehr beheimatet, denn den Forschungsdrang, die geistige Stärke, *quello spirito d'avventura, cui i mediterranei di oggi, come dicevo, hanno voltato le spalle*³⁹⁸, des antiken Helden und Prototyp des modernen Menschen weist er nicht mehr auf. Generell stellt der Schriftsteller Neapels Rolle als Hafenstadt in Frage, denn wirkliche Seefahrer können unter diesen Voraussetzungen nicht entstehen. Nur ein schmaler Küstenstreifen, so La Capria, sei bewohnt von Fischern, Händlern, Fährmännern, die folglich eher den Phöniziern ähneln als den Griechen. Die eigentliche neapolitanische Bevölkerung stamme vom Festland und sei somit dem Landesinneren verbundener. Sollten jedoch Merkmale des antiken Menschen in

³⁹⁵ Ebd., S. 224.

³⁹⁶ La Capria, *L'occhio di Napoli*, S. 138f.

³⁹⁷ Ebd., S. 145.

³⁹⁸ Ebd., S. 23.

ihm wieder zu finden sein, so schlägt La Capria mit sarkastischem Unterton zwei Grundmuster vor:

Nell'Odissea troviamo emblematicamente rappresentati questi due archetipi dell'uomo mediterraneo: uno è simpatico e scaltro seduttore di Circe, Calipso, Nausicaa e nello stesso tempo fedele marito di Penelope, Ulisse perseguitato dagli dei, sballottato dalla fortuna, sopravvissuto a tutte le tempeste della vita; l'altro è l'irsuto e selvatico Polifemo dall'unico occhio, pastore di capre, antropofago e sequestratore di persone.³⁹⁹

Diese Überlegung stellt eine direkte Verbindung zu De Crescenzos Antikenrezeption her und bedarf in den entsprechenden Kapiteln einer Vertiefung. Fest steht jedoch, dass La Caprias Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen der griechischen Antike und der neapolitanischen Moderne erst mit den zitierten Werken der späten 90erjahre einsetzt, also mehr als ein Jahrzehnt, nachdem De Crescenzo sich dieses speziellen Themas angenommen hat. La Caprias De Crescenzo-Rezeption führt jedoch zu dem zweiten, noch ausstehenden Punkt, den dieses Kapitel darstellt, und über welchen der im Zentrum dieser Arbeit stehende Autor, abgesehen von seinen eigenen Äußerungen, endlich nominell Einzug hält in den Kreis der neapolitanischen Autoren der Nachkriegszeit.

Mit einem diesmal wissenschaftlich fundierten Ansatz führt La Capria seine zwischen Historizität und Textimmanenz oszillierende Definition von *Napoletanità* auf eine metatextuelle Ebene, in deren Zentrum sich die Frage nach der Unvereinbarkeit von regionaler-neapolitanischer und anspruchsvoller Weltliteratur aufwirft. Die historischen Voraussetzungen für eine internationale Partizipation der neapolitanischen Belletristik wären eigentlich vorhanden, vor allem aufgrund der Tradition der Stadt, die einen bedeutenden Beitrag zur europäischen Geschichte und Kultur der westlichen Welt darstellt. Trotzdem hat die moderne neapolitanische Literatur ihre provinziellen Grenzen nicht überschreiten können.⁴⁰⁰ Es drängt sich darum die Frage auf, weshalb dies Autoren anderer Regionen Italiens gelungen ist:

³⁹⁹ Ebd., S. 9f.

⁴⁰⁰ Unter rein kommerziellen Aspekten kann diese These allerdings nicht aufrechterhalten werden. Gerade der Welterfolg des Bestseller-Autors De Crescenzo ließe sich dann als ebensolche Teilhabe an der Weltliteratur werten.

*Come mai a Napoli la cultura (filosofica, critica, storica, ecc.) da Vico a Croce, è stata sempre una cultura internazionale, e la letteratura invece, a parte il Pentamerone, non ha un solo romanzo, un solo libro di poesia, cui possa attribuirsi dimensione europea? Come mai i pensatori pensavano e scrivevano in italiano (bellissimo quello di Croce) e gli scrittori, gli autori teatrali, i poeti, pensavano e scrivevano per lo più in dialetto, o in un italiano che definirei “borbonico”, come quello di Mastriani o della Serao? Come mai in Sicilia la cultura non può dirsi all’altezza di quella napoletana, ma la letteratura con Capuana, Verga, Pirandello, De Roberto può ben dirsi di livello europeo?*⁴⁰¹

Die Antwort findet La Capria in seiner Theorie der über den neapolitanischen Dialekt vermittelten *Napoletanità*. Die Literatur bezieht Wort und Gegenstand mimetisch aus dem Leben, der Gedanke aber ist frei von etwaigen Konventionen, *non ha l’obbligo, come la letteratura, della rappresentazione e del rispecchiamento, non si appropria delle emozioni e dei sentimenti e del linguaggio della gente comune*⁴⁰². Sizilianische Autoren schreiben auf Italienisch oder, in kunstvoller Sprache, auf der Ebene des Allgemeinen, der neapolitanische Schriftsteller hingegen bleibt wegen der *omologazione sentimentale data dalla „napoletanità“*⁴⁰³ auf einen neapolitanischen Kontext und eine anschließende interne Rezeption beschränkt.

Der Umgang der modernen neapolitanischen Autoren mit dem Phänomen der *Napoletanità*, welche, wie gesagt, die entstandene Wunde zwischen Natur und Kultur vergessen machen sollte, ist gemäß La Caprias Kulturpoetologie zweifach geartet. Ihm und seinen Kollegen des *Gruppo Sud* war es ein Anliegen, die schwindende neapolitanische Ratio gegen die übermächtige Natur zu verteidigen, um so ein Gleichgewicht wiederherzustellen: *Gli scrittori della mia generazione, quelli che a torto o a ragione sono considerati i suoi rappresentanti, sono usciti dall’ambito della “napoletanità” anche se mai del tutto sono stati capaci di liberarsi dell’autoreferenzialità da me lamentata.*⁴⁰⁴ Auch ihre letztlich ästhetizistische und resignierende Haltung erstarrte aber in Unbeweglichkeit, ganz dem Eindruck entsprechend, den Anna Maria Ortese in *Il mare non bagna Napoli* zum Ausdruck brachte. Diejenigen Schriftsteller, welche diese erste Tendenz nicht verfolgten, sieht La Capria als von der *Napoletanità* vereinnahmt an: *Quella*

⁴⁰¹ Ebd., S. 155.

⁴⁰² Ebd., S. 156.

⁴⁰³ Ebd., S. 158.

⁴⁰⁴ La Capria, *Il cuore a Napoli*, S. 91.

della “napoletanità” è una letteratura di consolazione, tende istintivamente alla restaurazione dell’Armonia e corrisponde in tutto alla società che l’ha generata. Non è critica nei suoi confronti perché ne condivide i valori, e non la vede mai dal di fuori.⁴⁰⁵

La Capria klagt die heutigen Autoren der *Napoletanità* an – treffender wäre der Ausdruck *Post-Napoletanità*, wenn nicht gar *Napoletaneria* –, in ihrem von der Utopie der Spätachtundsechziger gestärkten Populismus ein absurdes, auf nicht mehr vorhandenen moralischen Werten errichtetes Gesellschaftsmodell zu präsentieren, mitunter ein Massenprodukt, *inventandosi quasi una categoria rovesciata del sublime, una specie di mistica della plebe, che ne esalta l’umanità*⁴⁰⁶, wodurch die Stadt zur *capitale di un Terzo mondo idealizzato*⁴⁰⁷ erhoben wird: *Non è più rappresentabile la Napoli che vediamo tanto spesso al cinema, in televisione e anche nei libri. I veri napoletani lo sanno da tempo, e non stanno più al gioco di quelle rappresentazioni, non ci credono più.*⁴⁰⁸ Die Autoren dieser zweiten Tendenz beschuldigt er, zu eigenen Zwecken ein falsches Bild auszubeuten und damit dem Ansehen der Stadt zu schaden:

*Ce ne dicono di tutti i colori, c’è perfino chi si rifiuta di mettere piede nella nostra città perché si sente in pericolo. Sono diventati tutti napoletanofobi: Siete stati smascherati, dicono, la vostra recita non incanta più nessuno. Sì, continuate pure a fare i simpatici con Arbore, De Crescenzo o Troisi, ormai abbiamo capito il gioco. I tempi di paisà sono finiti, e sciuscìà s’è messo a scippà. È finita l’età dell’Oro di Napoli, di Eduardo e di Totò.*⁴⁰⁹

La Caprias Gliederung der neapolitanischen Schriftsteller der Nachkriegszeit bestätigt voll und ganz die Unterteilung, die auch De Crescenzo vornimmt: Auf der einen Seite steht das zum Scheitern verurteilte Bestreben, mit den Traditionen der Stadt abzuschließen, auf der anderen der Wunsch, selbige fortzuführen. Der von La Capria zögerlich formulierte und erhoffte zukünftige Weg der Neapelliteratur besteht weder darin, die aktuellen Probleme der Stadt wissentlich zu übergehen und über eine das Elend poetisch überhöhende, idealisierende und antirationale Maskerade zu vertuschen, noch darin, die Ratio

⁴⁰⁵ La Capria, *L’armonia perduta*, S. 202.

⁴⁰⁶ La Capria, *Napolitan Graffiti*, S. 53.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 54.

⁴⁰⁸ La Capria, *L’occhio di Napoli*, S. 49.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 57.

gegen die Natur zu verteidigen, sondern ausschließlich in einer Aussöhnung dieser beiden Potenzen.

Erstaunlich erscheint jedoch, dass auch La Capria, der in seiner Heimatstadt mittlerweile angeblich einen *senso di non-appartenenza*⁴¹⁰ verspürt, hinsichtlich seines kosmopolitisch geprägten und ambitionierten Denkens Grenzen aufweist. Diese offenbart er in einem offen geführten Schlagabtausch mit dem norditalienischen Journalisten Giorgio Bocca, der in *L'Inferno. Profondo sud, male oscuro* (1992), insbesondere in dem darin enthaltenen Kapitel *Campania Infelix*, zur heutigen Rolle Neapels innerhalb der *Questione meridionale* Stellung bezieht. In seiner Schrift äußert er sich, bedingt durch die nachwirkenden Eindrücke der Ermordung von Giovanni Falcone und Paolo Borsellino, äußerst polemisch und aggressiv gegenüber den süditalienischen Regionen, in denen er zwar ein *sentimento di un assurdo irreparabile*⁴¹¹ verspürt, aber nicht den geringsten Überrest der von La Capria geschilderten *grande armonia* von einst auszumachen vermag. Obwohl Boccas Demontage der verkündeten neapolitanischen Ideale in einer Linie mit der von La Capria selbst geäußerten Kritik steht, reagiert der Neapolitaner auf den Angriff gegen seine Person mit dem Urteil: *A Bocca manca questa "simpateia" e questa larghezza di idee, e il suo disdegno e la sua insofferenza, le sue idiosincrasie, sembrano molto spesso derivare da un dato caratteriale che si situa prima di ogni giudizio. E così, per contrasto e senza volerlo, Bocca parallelamente disegna anche il ritratto e la mentalità "piccolo-settentrionale" del suo probabile lettore medio del Nord, e che tante volte pare anche sua, dell'onesto "provinciale" che lui dice di essere.*⁴¹²

Der Disput zwischen den beiden Journalisten wiederholte sich schließlich 2006 im Zuge von Giorgio Boccas Veröffentlichung *Napoli siamo noi. Il dramma di una città nell'indifferenza dell'Italia* (2006). Auch auf diese neue Anklage antwortet La Capria in einem Zeitungsinterview mit einem seinen eigenen Forderungen widersprechenden Provinzialismus. Er verweist auf Boccas durch dessen norditalienische Herkunft zu begründenden, mangelnden Kompetenzen, die nur ein "wahrer" Neapolitaner aufweisen kann: *Napoli e i napoletani non vanno giudicati col metro del carattere di chi li giudica, e cioè con quella mentalità "piccolo settentrionale", che per me si contrappone a quella libera e*

⁴¹⁰ La Capria, *Napolitan Graffiti*, S. 218.

⁴¹¹ Bocca, *L'Inferno*, S. 188.

⁴¹² La Capria, *L'occhio di Napoli*, S. 108.

*vasta alto borghese dei gran lombardi Carlo Levi o Carlo Emilio Gadda.*⁴¹³ Auch La Capria scheint somit entgegen seiner eigenen Aussage noch nicht gänzlich entrückt vom Zugehörigkeitsgefühl zu seiner Heimatstadt, wie diese lokalpatriotischen, campanilistisch anmutenden Untertöne beweisen.

2.4. Luigi Compagnone und der Fluch der Uniformität

Der Autor Luigi Compagnone (1915 – 1998) wurde von der Forschung bislang ausschließlich in literaturhistorischen Gesamtbetrachtungen als Teil des in Kapitel 2. eingeführten *Gruppo Sud* wahrgenommen. Diese inhaltlich wenig profunden und auf Kompaktheit angelegten Analysen seines Gesamtwerks stehen jedoch nicht nur im Schatten des Interesses an dem in dieser Arbeit bereits behandelten Personenkreis, sondern liegen auch weit hinter der Beschäftigung mit Michele Prisco, Luigi Incoronato oder anderen der süditalienischen Gruppierung zugehörigen Autoren zurück.⁴¹⁴ Die folgenden Seiten sollen damit erstmals den einzelnen Stadien von Compagnones Beschäftigung mit dem Thema „Neapel“ nachgehen, die sich inhaltlich nur bedingt, dafür aber umso mehr unter künstlerischen Aspekten zu einem markanten Gesamtbild zusammenfügen.

Die Forschung gibt von diesem Autor einheitlich die Interpretation eines von der sozialen Wirklichkeit enttäuschten und anarchischen Geistes *dalla natura polemica e inquieta*⁴¹⁵ wieder, dessen zornige, polemische und entweihende Anschuldigungen bisweilen gar die eigenen Kollegen trafen.⁴¹⁶ Compagnone, und dies ist ein nicht unerheblicher Umstand, war neben Michele Prisco der einzige Schriftsteller des besagten Kreises, dessen Wohnort sich ohne Unterbrechung in Neapel befand. Die beruflich begründete Emigration der anderen, die er als Desertierung vor der selbst auferlegten Verantwortung auffasste, quittierte er mit Verbitterung und harten Vorwürfen. Als Elegiendichter verfielen sie in seiner Wahrnehmung umgeben vom Wohlstand Norditaliens mit falschen Tränen in den

⁴¹³ Caro Bocca, *Napoli non è la caricatura descritta nel tuo libro. Intervista a Raffaele La Capria*, in: *Il Foglio*, 25.01.2006, S. 3.

⁴¹⁴ Hervorzuheben ist darum die kürzlich von Nando Vitali veröffentlichte Sammlung *Quasi un dizionario*, Neapel 2007, welche Compagnones 40jähriger Tätigkeit als Journalist gewidmet ist.

⁴¹⁵ Malato, *Letteratura del Novecento*, S. 852.

⁴¹⁶ Vgl. dazu auch Guido Macera, *Nota su Luigi Compagnone*, in: *Realtà del mezzogiorno*, Nr. 6, 1966, S. 439 – 447, 440 und Benevento, *Scrittori del Sud*, S. 45.

Augen einer verwerflichen Nostalgie.⁴¹⁷ Mehr als bei allen anderen machte diese Ortsgebundenheit an Neapel in Compagnones Leben jedoch einen alles dominierenden Faktor aus: *Napoli è per me la città di cento delusioni, di molte gioie...Mi pare che sto facendo una serata col mandolino...Ma è così.*⁴¹⁸ Die Identifikation mit seiner Heimatstadt veranlasste ihn zwangsläufig, seine kollektive Anklage in Selbstkritik münden zu lassen. Dies ist auch der Grund, weshalb La Capria gerade ihn vor allen anderen als *voce critica della città*⁴¹⁹ hervorhebt.

Compagnone, der an der Universität Neapel Literaturwissenschaft studierte, schlug abgesehen von einer kurzen Tätigkeit im gymnasialen Schulbetrieb als Mitarbeiter diverser Tageszeitungen und Zeitschriften wie *L'Espresso*, *Nuovi Argomenti* und *Ragioni narrative* einen ähnlichen beruflichen Werdegang ein wie seine Kollegen. Seine professionelle Entwicklung verlief jedoch weniger linear, zeichnete sie sich doch gerade in den ersten Jahren durch ein vornehmliches Interesse an neapolitanischem Liedgut und an dialektaler Poesie aus, wie Compagnones Erstveröffentlichung *La festa* (1946), ein Gedichtsband, oder die Sammlung *La chitarra del picaro* (1956) belegen. Erst gegen Ende der 50erjahre versuchte Compagnone sich als Autor von Erzählungen und Kurzromanen langsam an anderen narrativen Formen. Neapel als Schauplatz erscheint daher zum ersten Mal in der letzten Erzählung der Sammlung *L'onorata morte* (1960); die erste wirkliche Auseinandersetzung mit den Problemen der Stadt findet allerdings erst 1965 in dem Roman *L'amara scienza* statt.⁴²⁰

Die tief in die Psyche der Protagonisten aus dem neapolitanischen Proletariat vordringende Milieustudie *L'amara scienza* verfolgt die verzweifelten und zum kläglichen Scheitern verurteilten Versuche der Familie Alinei, das nötige Geld aufzubringen, um Schulden zu tilgen und die drohende Auflösung des Mietvertrags abzuwenden. Der ökonomische Boom, das in Europa sich manifestierende Wirtschaftswunder, hat auf ihr Leben bislang keine Auswirkung

⁴¹⁷ *Io ben li conosco, questi emigrati della malora. Carogne. Tranne qualcuno, tutti carogne.* (Luigi Compagnone, *Nero di luna*, Mailand 1985, S. 44)

⁴¹⁸ Luigi Compagnone, *Napoli Visionaria*, Reggio Emilia 1981, S. 24.

⁴¹⁹ La Capria, *Napolitan Graffiti*, S. 104.

⁴²⁰ Compagnones Roman *L'amara scienza* wurde als einziger von der Forschung ausführlicher behandelt. Ich verweise diesbezüglich neben Maceras Aufsatz *Nota su Luigi Compagnone* auf Lorenzo Sbragi, *L'amara scienza di Compagnone* in: *Nostro tempo. La Nuova Italia*, Nr. 14, 1965, S. 1 – 3.

gehabt, *l'eterno problema della caccia alla sopravvivenza*⁴²¹ dominiert immer noch den neapolitanischen Alltag.⁴²² Die moderne neokapitalistische und technisierte Lebensweise erscheint nur schwerlich vereinbar mit den archaischen Strukturen des Völkchens. Ein Werteverlust ist die Folge: *Ma quali contatti umani? L'indifferenza e la solitudine, tutt'al più.*⁴²³ Menschen, die ihre Viertel und die Straßenzüge, in denen sie wohnen, seit Jahren nicht mehr verlassen haben und in einer selbst gewählten Isolation leben, finden lediglich in der Religion, vor allem in der katholischen Prozession als sozialem Glaubensritus, die einzige Möglichkeit zur Teilhabe an Gemeinschaftlichkeit. Dieser Schein trägt aber längst nicht mehr darüber hinweg, dass Parolen wie *San Gennaro, grazie* mit Werbeslogans à la *Ulk, per la bellezza dei vostri capelli*⁴²⁴ in einem Atemzug genannt und dadurch profaniert werden.

Offenkundig erscheinen gleich auf den ersten Blick die Analogien zu Reas Bestrebungen, das nach dem Weltkrieg veränderte Subproletariat Neapels darzustellen.⁴²⁵ Mit seinem ersten „neapolitanischen“ Roman ist Compagnone sichtlich darum bemüht, die bisher erarbeiteten Textbilder seiner ehemaligen Kollegen synthetisch zu reproduzieren, denn nur so kann ihm der Einstieg in die laufende Diskussion gelingen, an der er zwischenzeitlich nicht teilgenommen hat. Treffend hält dies Macera in einer der bislang wenigen ansprechenden Studien

⁴²¹ Malato, *La letteratura italiana*, 10, S. 418.

⁴²² Die *amara scienza* stellt somit keine neue Erkenntnis dar, sondern gibt sich einmal mehr als die typische *arte dell'arrangiarsi* zu erkennen. Der Titel ist darum parodistisch auf Giambattista Vicos *Scienza nuova* aufzufassen.

⁴²³ Luigi Compagnone, *L'amara scienza*, Florenz 1965, S. 140.

⁴²⁴ Ebd., S. 205. *I miti e le mitologie del miracolo economico, del (falso) benessere, della (falsa) austerità, dei mass media* (Compagnone, *Napoli Visionaria*, S.27), die ihre Schattenseiten vor allem in der Arbeitslosigkeit und der Schwarzarbeit haben, thematisiert Compagnone Jahre später in der in *Napoli visionaria* enthaltenen Erzählung *Il miraggio delle spezie*, mit der er eine populäre neapolitanische Volkserzählung aufgreift. Die fatale wirtschaftliche Abhängigkeit Europas zu Amerika ist hier auf mikrosozialer Ebene abgebildet: Eine ärmliche süditalienische Bauernfamilie erhält von nach Amerika ausgewanderten Verwandten regelmäßig Postpakete mit Lebensmitteln, die man in Neapel nicht kennt. Als eines Tages eine Truhe mit Pulver zugestellt wird, hält man den Inhalt für ein exotisches Gewürz und isst ihn, wie gewohnt. Kurze Zeit später offenbart ein Brief den wahren Inhalt des Kästchens: *Caro fratello, ti annuncio con molto dispiacere la morte del nonno e l'abbiamo cremato come voleva. Hai ricevuto la cassetta con le ceneri?* (Ebd., S. 95) Die makabere Pointe bringt die Realität ans Tageslicht: Süditaliens unreflektierte und selbst gewählte Abhängigkeit führt zu einem selbst nicht mehr registrierten Werteverlust, der die Menschen ohne ihr Wissen zu Kannibalen und ihre eigene Geschichte und Tradition zunichte macht.

⁴²⁵ Eine später von Compagnone getätigte Beobachtung hinsichtlich des neapolitanischen *basso* unterstreicht diese Affinität: *Oh, niente di pittoresco, niente allegria, l'allegria ce l'hanno messa i turisti, i falsi cantori vernacolari, qualche arioso scrittore; così pure la "filosofia" ce l'ha messa il solito cretino.* (Ebd., S. 12) Angesichts dieser Aussage gilt es nicht nur, auf De Crescenzos Beschäftigung mit der Philosophie hinzuweisen, sondern auch hervorzuheben, dass die beiden Faktoren Neapel und Philosophie sich in seiner Literatur zu einem untrennbaren Binom vereinen.

fest, wenn er in dem hypertextuellen Roman *L'amara scienza* das "vent'anni dopo" di un'opera che non fu scritta dall'autore, ma dai compagni di cammino che si posero ad interpreti della Napoli proletaria⁴²⁶ vermutet. Diese Annahme ist leicht belegbar. Die Bezugnahmen auf vorangegangene Auseinandersetzungen mit dem Thema lassen sich gerade auf den einführenden Romanseiten wie in einer Auflistung lesen. Die beklagte *ragnatela di vicoli* Neapels, in der Isidro Alinei sich wie eine *mosca incantata*⁴²⁷ fühlt, weckt starke Erinnerungen an das bereits von Malaparte aufgegriffene naturalistische Motiv der Fliege aus Émile Zolas Roman *Nana*. Dieses taucht in *L'amara scienza* gleich mehrfach auf. Zentral ist die Begegnung, die Lucia, die jüngste Tochter der Familie, mit einer in einem Spinnennetz gefangenen Fliege hat. Die Entsprechung der beiden ausgeweglosen Lebenssituationen führt zu einer Identifikation mit dem Tier: Das Mädchen verliert seine Berührungängste und hat Mitleid mit dem eigentlich störenden und unreinen Insekt.

Die von Anna Maria Ortese beschriebene Abwesenheit des Meeres im Leben der Neapolitaner findet Bestätigung in Isidros Verhältnis zum Ozean. Die durch industrielle Abfälle verschmutzte, Infektionen und Krankheiten auslösende Brühe, in der das Badengehen streng verboten ist, wird zudem durch eine Hafenprostituierte personalisiert, deren Liebesdienste sich der junge Mann finanziell nicht leisten kann; er wird von ihrem Zuhälter verprügelt, und seine Sehnsucht bleibt damit unerfüllt. Auch Reas Metapher der Krebskrankheit, die das auswuchernde Stadtbild sinnbildlich einfängt, wird mit der Aussage *Napoli è già Megalopoli, già elefantiasi e ipertrofia*⁴²⁸ gefestigt. Der Vergleich zwischen der verzweifelten Suche nach Arbeit mit einer *caccia per la foresta*⁴²⁹ greift schließlich wortwörtlich auf La Caprias Metaphorik zurück, während andere Aussagen Wahrnehmungsschemata vergangener Epochen wiedergeben: *Diavolo tra i diavoli. È sol così che si vince l'inferno.*⁴³⁰ Auch das deutsche Italienbild der Romantik findet Erwähnung.

Lediglich ansatzweise trägt Compagnone in diesem frühen Stadium seiner schriftstellerischen Karriere eigene Ideen zu dem auf den Grundlagen der Erzeugnisse anderer Autoren konstruierten Neapelbild bei. Was sich allerdings

⁴²⁶ Macera, *Nota su Luigi Compagnone*, S. 445.

⁴²⁷ Compagnone, *L'amara scienza*, S. 11.

⁴²⁸ Ebd., S. 64.

⁴²⁹ Ebd., S. 11.

⁴³⁰ Ebd., S. 32.

bereits hier abzeichnet, ist die Vorstellung einer auf geistiger und äußerer Uniformität basierenden Gesellschaft. Insbesondere die Sozialwohnungen in den neu errichteten Hochhäusern – die Rea nur aus der Distanz betrachtete, weil sein Interesse einzig dem herkömmlichen *basso* galt – führen Compagnone zu einer eigenen Perspektive. Metaphorisch spricht er von einem *nero alveare*⁴³¹:

*Qui come un salmo intonato da migliaia e migliaia di schiavi, si alza il cemento armato, sovrastato da croci e croci; almeno sembrano croci; sono invece antenne televisive e servono per consumare un rito, a un'ora precisa; quando mani e mani nello stesso tempo girano le manopole e si odono gridi di bambini vogliosi di bere la voce dei pupazzi pubblicitari.*⁴³²

Die grauen Hochhäuser der Vorstadtghettos inspirieren Compagnone zu einer eigenen Terminologie, die über die Jahre dazu beitragen wird, seine Darstellungen auf eine abstrakte Ebene zu führen.

Die *Muraglia Cinese*⁴³³, die in Anlehnung an ihren Erschaffer Achille Lauro⁴³⁴ auch als Wortschöpfung *Lauraglia*⁴³⁵ in Erscheinung tritt, jener ästhetisch untragbare *legendario blocco di cemento articolato in edifici di dieci, undici, perfino dodici piani ... una vera mostruosità, una schifezza che tortuosamente si arrampica lungo una zona che va da via Aniello Falcone al Vomero*⁴³⁶, gibt den Anstoß zur Schaffung des fiktiven Stadtteils *Belmuro*. Wie das imaginäre Nofi von Domenico Rea wird dieser zur Projektionsfläche der Fantasie Compagnones. Die Vorstellung einer unüberwindbaren Mauer, die die Stadt hermetisch von der Außenwelt abriegelt, indem der Bevölkerung die Sicht und der geistige Austausch verwehrt bleiben, findet ihre deutlichste Umsetzung in dem späten Werk *Nero di luna* (1985). Das periphere Viertel steht hier als *Pars pro toto* für eine (unbenannte) Stadt, die durch ihre absurden Extreme, ihre

⁴³¹ Ebd., S. 76.

⁴³² Ebd., S. 74.

⁴³³ Ebd., S. 73.

⁴³⁴ Der Neapolitaner Achille Lauro (1887 – 1982) war während der Zeit des Faschismus und auch im Nachkriegsitalien als Politiker tätig. 1923 gründete er die *Flotta Lauro*, die zu den bedeutendsten süditalienischen Unternehmen gehörte. Zwischen 1952 und 1958 sowie später noch einmal 1961 hatte er das Amt des Bürgermeisters von Neapel inne. Als typischer Populist war er bei der Bevölkerung sehr beliebt, zugleich war er aber bereits zu Lebzeiten aufgrund seiner politischen Entscheidungen äußerst umstritten. Seine dubiosen Praktiken der persönlichen Bereicherung durch Korruption und Bauspekulationen sowie mafiöse Verwicklungen führten schließlich dazu, dass er per Dekret von der Regierung in Rom als Bürgermeister abgesetzt wurde. Trotzdem war er bis 1968 Mitglied der Abgeordnetenkammer, danach bis 1972 Senator und im Anschluss bis 1979 erneut Parlamentarier. (Vgl. dazu die Biographien Pietro Zullino, *Il Comandante*, Mailand 1976; Serena Romano, *Don Achille, 'o comandante*, Mailand 1992)

⁴³⁵ Compagnone, *Napoli Visionaria*, S. 20.

⁴³⁶ Ebd., S. 19.

Trivialität und eine gähnende Leere bestimmt ist: *La geografia belmurina! I muri stinti, le cloache, i lesionati casamenti. Gli stessi belmurini sono un'espressione geografica nata dalla concrezione dei liquami, delle alluvioni, della cattiva calce e del fradicio cemento con cui Belmuro è stato edificato e sul quale hanno speculato intere dinastie di schifosissimi ladroni.*⁴³⁷

Der sehr persönliche Roman entpuppt sich rasch als Selbstanklage, als *mea culpa*⁴³⁸ des Autors, der sich trotz seiner Tätigkeit als Dichter und Schriftsteller vom *belmurismo*⁴³⁹, der gar zum Nährboden seiner Schöpfungskraft geworden ist, nicht losreißen kann. Soziale Missstände, so das literarische Ich des Autors, findet man auch in anderen Großstädten der Welt, aber nirgendwo außerhalb seiner Stadt ergreift man dafür Partei: *Belmuro parteggia per il suo semireale e le sue cloache se le coccola e se le coltiva*⁴⁴⁰. Sobald er sich unter seinesgleichen aufhält, wird das Gefühl der Abgeschiedenheit von der Welt zu einem Gefühl der Freiheit und des Miteinanders verkehrt, das ihn auf befremdliche Weise glücklich stimmt. Heiterkeit und Leid können so koexistieren, *in una specie di condizione tra la veglia e il tramortimento, tra cosmogonia e cosmoagonia*⁴⁴¹. Gerade diese Paronomasie verdeutlicht, wie der Schriftsteller zum Zuschauer degradiert, zum *spettatore critico, spettatore detrattore*⁴⁴² gemacht wird, der seine appellative Funktion nicht mehr erfüllen kann: *Ed ecco che il belmurismo anche per colpa mia belmurismo rimane, orrore rimane, miseria rimane.*⁴⁴³ Auch über seine Fantasie gelingt es ihm nicht, dem System zu entkommen.

Die erzählerische Ausgangsposition des über weite Strecken mit introvertierten Monologen operierenden Romans wird vorgegeben durch das Eintreffen des neuen Amtsarztes in Belmuro: Lazzaro Bio. Sein Name hat eine tautologische Bedeutung. Er verweist zweifach auf das semantische Feld „Leben“, besteht er doch aus der Verbindung der griechischen Entsprechung *Bio* mit dem neutestamentarischen Namen des durch die Macht Christi wieder zum Leben erweckten Toten Lazarus. Doch der Schein trügt, denn die zwiespältige Figur tritt mit einer ungewöhnlichen Bitte an den Ich-Erzähler heran. Bio verlangt eine Liste

⁴³⁷ Compagnone, *Nero di luna*, S. 32.

⁴³⁸ Ebd., S. 17.

⁴³⁹ Ebd., S. 21. Der Begriff ersetzt für Compagnone den Terminus der *Napoletanità* bzw. der *Napoletaneria*.

⁴⁴⁰ Compagnone, *Nero di luna*, S. 43.

⁴⁴¹ Ebd., S. 100.

⁴⁴² Ebd., S. 23.

⁴⁴³ Ebd., S. 21.

der kürzlich verstorbenen Mitbürger des Stadtviertels. Seine Absicht ist es, auf diese Namen nachträglich falsche Rechnungen auszustellen. Der Erzähler, welcher finanziell an dem Betrug beteiligt werden soll, kommt dieser Bitte in der Hoffnung nach, dass nicht nur die körperlich dahingegangenen, sondern auch die bereits zu Lebzeiten geistig toten Bewohner der Stadt kollektiv wieder auferstehen und damit erlöst werden. Er sehnt eine Unterbrechung des fatalen Kreislaufs herbei, in dem sich die Stadt befindet. Mit diesem Schritt fügt er sich jedoch selbst der korrupten Gesellschaft und wird bewusst oder unbewusst zum kriminellen Mittäter.

Der Erzähler glaubt, eine messianische Figur vor sich zu sehen. Dabei ist er vom *belmurismo* so benebelt, dass er nicht in der Lage ist, elementare Vorzeichen zu deuten und zwischen Gut und Böse zu unterscheiden. Während eines Gesprächs mit Bio besitzt er nicht die Kraft, auf die theologische Frage *E il diavolo? Ci credete al diavolo?* zu antworten, obwohl er in ihr *odor di zolfo* wahrnimmt, *zolfo vecchio stravecchio, zolfo falsomedievale*⁴⁴⁴. Für den Leser wird an dieser Stelle jedoch deutlich, dass er es hier mit einer Teufelsfigur zu tun hat. Dies wird zudem durch die Ethik Bios bestätigt, der die Welt in zwei Prinzipien unterteilt: das physische und das moralische Böse. Ersteres umfasst Manifestationen wie Naturkatastrophen oder Krankheiten, zweites beinhaltet kriegerische Auseinandersetzungen, Rassismus oder Gewalt. Ein drittes Prinzip, das der Liebe, der Fantasie, der Freundschaft etc. wird von den beiden Formen des Bösen unterdrückt.⁴⁴⁵ Belmuro wird so zum Schauplatz, an dem das dritte Prinzip mehr als anderenorts zurückgedrängt wird.

Compagnones literarisches Ich scheint zunächst in seiner Erwartungshaltung bestätigt. Als ihn eines Nachts eine mysteriöse Frau in einem durchsichtigen Regenmantel, die er als Beifahrerin in seinem Wagen mitnimmt, vor einem Unfall bewahrt, sich wenige Augenblicke später jedoch scheinbar dematerialisiert hat, glaubt er, einem von Bio ins Leben gerufenen Geist begegnet zu sein. Auf die Nachricht über diese unnatürliche Erscheinung reagieren die Bewohner Belmuros allerdings nicht in der erhofften Art und Weise. Stattdessen verarbeiten sie das Ereignis über althergebrachte Traditionen und erhoffen, in

⁴⁴⁴ Ebd., S. 64.

⁴⁴⁵ Diese Ausführungen weisen durchaus Analogien zu dem Weltbild De Crescenzos auf. Es ist nicht auszuschließen, dass Compagnones Schilderungen davon beeinflusst wurden und persiflierend zu verstehen sind.

abergläubischen Riten von dem Geist die richtigen Zahlen für die kommende Lottoziehung zu erfahren. Compagnone verweist damit erneut auf die geistige Unflexibilität der neapolitanischen/belmurischen Bevölkerung und ihre Abhängigkeit von rituellen Abläufen.

Lazzaro Bio wird schließlich wegen Betrugs der Prozess gemacht. Der Erzähler ist in seiner Verblendung der einzige, der als Zeuge vor Gericht für ihn aussagt und für seine christliche Theorie der kollektiven Erlösung wiederum Spott von seinen Mitmenschen erntet. Neben seiner Naivität stellt er über seine utopische Hoffnung aber auch als einziger eine gewisse intellektuelle Überlegenheit unter Beweis, nämlich zumindest die Zirkularität der Stadt durchschaut zu haben. Die Schlusszene, in welcher der Erzähler Arm in Arm mit seiner Begleiterin Luisella einen morgendlichen Spaziergang macht, bestätigt die geistig stagnierende Situation der Stadt auf bildtextlicher Ebene: Den Regenmantel, der kurz zuvor in einem neuerlichen Auftritt des vermeintlichen Geistes in Erscheinung getreten ist, trägt nun Luisella. Belmuro ist zum Treffpunkt des Irrealen mit dem Realen geworden. Der Erzähler muss einsehen, dass er von lebenden Toten umgeben ist, für die eine Erlösung offensichtlich unmöglich scheint.

Die Gegenüberstellung der beiden Romane *L'amara scienza* und *Nero di luna* unterstreicht den offensichtlichen Reifeprozess, den der Autor durchlebt hat. Zweifellos bewegt sich das Bizarre und Fantastische in *Nero di luna* auf einer weit höheren Abstraktionsebene und trägt eine religiös motivierte und vergeistigte Variante des Themas der untergehenden Stadt Neapel vor. Die von Ghirelli lange vor der Veröffentlichung des Werks ausgemachte *vena picaresca che a sua volta è contraddetta da un senso angoscioso di paura e di morte*⁴⁴⁶, das *personale grottesco culturale*⁴⁴⁷ des Autors, finden hier ihren vollkommenen Ausdruck. Doch gerade das bislang vorerst bewusst ausgelassene Stadium in der Entwicklung von Compagnones Narrativik, welches in den 70erjahren zwischen dem Entstehen der besprochenen Romane anzusiedeln ist, stellt die Schaffensperiode dar, in welcher er eindeutig seine innovativsten Werke hervorbringt. Compagnone, der mit den naturalistischen Beschreibungen in *L'amara scienza* nur einen kurzen Augenblick beim neapolitanischen

⁴⁴⁶ Ghirelli, *Napoli italiana*, S. 285.

⁴⁴⁷ Enzo Ronconi (Hg.), *Dizionario generale degli autori italiani contemporanei*, Vol. 1, Florenz 1974, S. 333.

Neorealismus verweilt, *devia costantemente dalla chiave realistica verso il terreno dell'avventura e della favola*⁴⁴⁸. Sein persönlicher Beitrag zum vermeintlichen Gemeinschaftsbild Neapels des *Gruppo Sud* erfolgt zunächst über eine Bestätigung der bereits elaborierten Faktoren. Vielleicht ist es seine über das Interesse an der Lyrik bedingte Neigung zum Sprachlich-Experimentellen, die ihn aber alsbald dazu drängt, formal von den für die Neapelliteratur typischen Textformen des Romans, der anekdotischen Erzählung oder dem Essay abzuweichen. Mit *Città di mare con abitanti* (1973) und *Ballata e morte di un Capitano del Popolo* (1974) widmet sich Compagnone zum einen dem Genre der Kurzgeschichte, zum anderen dem Märchen. In beiden Fällen führt sein progressiver Ansatz zu einer spielerischen, grotesken, pikaresken und strukturell wohl durchdachten Erneuerung der altbekannten Motive. Zudem, und dies ist von entscheidender Bedeutung, stehen gerade diese beiden Werke zeitlich in unmittelbarer Nähe zu Luciano De Crescenzos ab 1976 einsetzender Textproduktion.

2.4.1. *Città di mare con abitanti*

Die insgesamt 95 in *Città di mare con abitanti* enthaltenen Kurzgeschichten, von denen fünf im eigentlichen Sinn als Binnenerzählungen vorgetragene Balladen darstellen, unterscheiden sich inhaltlich und strukturell kaum voneinander. Die erzählten Einzelschicksale aus dem Leben der Bevölkerung einer unbenannten Stadt, die, wie der Titel besagt, vom Meer berührt wird, – unverkennbar ist die parodistische Anspielung auf Anna Maria Orteses *Il mare non bagna Napoli* – gleichen sich stattdessen und sind bestimmt durch Ignoranz, Obszönität, Boshaftigkeit, absurde und sinnlose Gewalt sowie ein reziprokes Einvernehmen zur Lüge. Compagnone beschreibt ein Universum, in dem Eltern ihre Kinder verspeisen, Kinder ihre Eltern verkaufen, Frauen die Heiligen um den Tod ihrer Ehemänner anflehen, Männer ihre Ehefrauen zur Prostitution zwingen und Kinderschändern vom Gericht die Vormundschaft über Minderjährige übertragen wird.⁴⁴⁹ Realistische Beschreibungen sind in diesem *risvolto totalmente negativo e*

⁴⁴⁸ Malato, *La letteratura italiana*, Vol. X, S. 418.

⁴⁴⁹ Mit dem später von Compagnone selbst getätigten Ausspruch *mens insana in corpore nano* (Compagnone, *Napoli Visionaria*, S. 104) ließe sich die groteske Physiognomie der Gestalten aus *Città di mare con abitanti* treffend beschreiben.

*pessimistico*⁴⁵⁰ trotzdem weitgehend abwesend. Grotteske, absurde und unwirkliche Elemente schaffen hingegen bedrückende Zustände, die eindeutig als kafkaesk zu bezeichnen sind.⁴⁵¹

Die offensichtlichen Anleihen bei Kafka liegen sowohl im präzisen und schmucklosen Sprachstil als auch im intendierten hermetischen und zur Deutung herausfordernden Charakter der Geschichten. Auch Compagnone bemüht sich darum, Surreales und Phantastisches auf ironische Art und Weise in Einklang mit der Wirklichkeit zu bringen. Sein Interesse gilt dabei der Darstellung des in ausweglosen und unüberschaubaren Situationen des satirisch-grotesk entfremdeten, vermeintlich neapolitanischen Alltags agierenden Individuums in Abgrenzung zu einem anonymen und uniformen Kollektiv. Auf seine Vorlage verweist der Autor explizit im Titel und Inhalt der Kurzgeschichte *Il contrario di Kafka*⁴⁵², die als Kernstück der Sammlung interpretiert werden muss und im Folgenden aufgrund ihrer Kürze vollständig wiedergegeben ist:

Fino a ieri Marcello Arpino è stato ritenuto un verme da tutti. “Verme, verme”, lo apostrofava la gente, onorandolo. Ma da oggi dicono che è diventato un uomo: “Uomo, uomo”, gridano al suo passaggio per fargli dispetto. Questo mutamento d’opinione è avvenuto per vie misteriose ma irreversibili. Gli gettano pietre, frutti bacati. Un mela si è incastrata in un fianco. Marciscono insieme.

Die bipolare Figurenkonstellation aus Kafkas *Die Verwandlung*, d.h. der diametrale Gegensatz zwischen Gregor Samsa und seiner Familie, findet hier seine Entsprechung in der Verschiedenheit zwischen der Masse und dem von ihr abweichenden Marcello Arpino. Die physische und psychologische Entwicklung der beiden Außenseiter ist dabei invertiert: Stellt Samsas durch die empfundene Entwürdigung des Menschseins bedingte Metamorphose in eine Menschenwanze eine äußere Offenlegung seines inneren Zustandes in Form einer Degradationsverwandlung⁴⁵³ dar, scheint die nicht vertiefte Rückverwandlung zum Menschen bei Compagnone Selbsterkenntnis und Einsicht vorauszusetzen

⁴⁵⁰ Lombardi, *La narrativa italiana*, S. 154.

⁴⁵¹ Eine Äquation von Kafkas und Compagnones Stilistik unternimmt bereits La Capria (Vgl. *Napolitan Graffiti*, S. 94), wobei er diese als subjektiven Eindruck vorträgt, dem allerdings keine wissenschaftliche Analyse folgt.

⁴⁵² In: Luigi Compagnone, *Città di mare con abitanti*, Mailand 1973, S. 66.

⁴⁵³ Vgl. dazu Hegels Anmerkungen zum Motiv der Bestrafungsverwandlung in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* (in: *Sämtliche Werke*, Bd. 12, Stuttgart 1927, S. 521 – 524).

und müsste folglich zur Erlösung führen.⁴⁵⁴ Beide Entwicklungen führen jedoch zum selben Ziel, nämlich der Ausgrenzung und dem Tod. Arpino wird als parasitäres Insektenwesen von der Gemeinschaft akzeptiert, so wie Samsa als Mensch Teil der modernen, bürokratischen Gesellschaft ist. Solange beide sich an die vorgeschriebenen Regeln halten, verletzen sie keine Normen, was ihnen das Überleben sichert. Der Bruch mit dieser Vorschrift, die Abweichung von der dehumanisierenden Auswirkung der neapolitanischen Lebenswirklichkeit, führt aber zur Ausstoßung des Menschen. Das darauf folgende Bestrafungsritual der Gesellschaft mit dem Apfelmotiv der Sündenfallgeschichte in *Il contrario di Kafka* verläuft schließlich analog zur *Verwandlung*. Der eine wird durch den eigenen Vater zur Strecke gebracht, der andere als Sohn der namenlosen Stadt von seinen Mitmenschen.

Auf derselben Ebene bewegt sich zweifellos die Erzählung *Il male primitivo*, in welcher der Protagonist Nazzario Fiorito sich einer Routineuntersuchung durch seinen Vertrauensarzt unterzieht. Hierbei wird seine einwandfreie körperliche Verfassung festgestellt; dennoch ist der Arzt nicht mit dem Ergebnis zufrieden. Er kann und will diese Makellosigkeit nicht begreifen, fühlt sich durch sie provoziert, [*perché*] *non può accettare l'assenza di segni del peccato originale in nessun umano*⁴⁵⁵, wie Fofi treffend kommentiert. *Lei è un mostro*⁴⁵⁶, lautet darum die Diagnose des Doktors, und eigenmächtig beschließt er, seinen Patienten gegen dessen Willen zu narkotisieren und mit chirurgischen Tests fortzufahren. Der einzig gesunde Mensch der Stadt ohne Namen muss seziiert werden.

Die Passivität der Bevölkerung und das Ausbleiben jeglichen kritischen Hinterfragens der Wirklichkeit thematisiert Compagnone nochmals in der Kurzgeschichte *Il letto*, die das Thema der Krankheit, bzw. der nicht vorhandenen Krankheit, wieder aufgreift. Der 70jährige, bettlägerige Nicola Pastano erhält nach langer Zeit der Einsamkeit im Krankenhaus einen Zimmergenossen: Ein 40jähriger Mann wird wegen leichter körperlicher Beschwerden eingeliefert. Die Ärzte untersuchen ihn und verschreiben ihm absolute Bettruhe. In der Nacht berichten die beiden Zimmergenossen über ihr Schicksal, wobei sich herausstellt,

⁴⁵⁴ Vgl. Gert Sautermeister, *Die sozialkritische und sozialpsychologische Dimension von Franz Kafkas „Die Verwandlung“*, in: *Der Deutschunterricht*, Nr. 26, 1974, Heft 4, S. 99 – 109.

⁴⁵⁵ Fofi, *La grande recita*, S. 106.

⁴⁵⁶ Compagnone, *Il male primitivo*, in: *Città di mare con abitanti*, S. 135.

dass der Ältere der beiden 30 Jahre zuvor auf dieselbe Weise ins Krankenhaus kam. Er weiß bis heute nicht, welche Krankheit ihn plagt, die Empfehlungen der Ärzte hat er aber immer eingehalten. Schließlich offenbart der neue Patient seinen Namen; auch er heißt Nicola Pastano. *Allora con un po' di paura Nicola Pastano comprende che per lui sta per arrivare la morte e che ciò nonostante, essendo per suo conto dura a morire, la vita è sul punto di ricominciare da capo.*⁴⁵⁷ Doch Compagnone schildert hier nicht nur erneut den repetitiven Charakter seiner Heimatstadt.⁴⁵⁸ Das verwendete Doppelgängermotiv, welches für gewöhnlich dazu dient, über ein dualistisches Prinzip psychische Konflikte aufzuzeigen, um so die Frage nach der wahren Identität von Personen aufkommen zu lassen und schließlich den Weg zur Selbsterkenntnis zu öffnen, basiert hier nicht auf einem Spaltungsphänomen der Persönlichkeit.⁴⁵⁹ Das Zwiegespräch im Krankenhaus kann nicht als Ich-Du-Gegenüberstellung gewertet werden, da der Protagonist/ die Protagonisten in *Il letto* keine ambivalente Psyche besitzt/ besitzen. Aus der Ich-Verfielfältigung geht lediglich ein Duplikat des Originals hervor, das eine lähmende, persönlichkeitszerstörende Wirkung auslöst. Das Singuläre unterliegt in der entfremdeten neapolitanischen Gesellschaft physisch und psychisch einem Abtötungsprozeß.

Das Überleben in der von Compagnone geschilderten Wirklichkeit kann lediglich über die Akzeptanz der eigenen geistigen Unmündigkeit erfolgen, wie die Kurzgeschichte *La voliera* schildert. Hier wird beschrieben, wie dem Vogelzüchter Costantino Belvedere nach einem einseitigen Leben, in dem er ausschließlich um die Pflege seiner Zuchtvögel bemüht war, die durch seine Sorge zur Faulheit und Unmündigkeit erzogen wurden, selbst der Einfall kommt, die Vorzüge dieses Lebens genießen zu wollen. Er öffnet die Tür des Vogelkäfigs und vertreibt die Tiere: *E traslocando gli uccelli volano via; e Costantino Belvedere si chiude nella voliera, getta via la chiave e si acciambella per terra, rifiata e dice: "Da questa voliera non uscirò mai più per tutti gli anni avvenire. Un po' di vita*

⁴⁵⁷ Compagnone, *Il letto*, in: *Città di mare con abitanti*, S. 128.

⁴⁵⁸ Die Sinnlosigkeit dieser Zirkularität tritt vor allem in *L'idillio* und *Il carcere* ins Zentrum des Interesses. Im ersteren Fall vertreiben sich zwei Freunde damit die Zeit, abwechselnd bis 3445700027 zu zählen, um dann bei 1 wieder von vorne zu beginnen. In der zweitgenannten Erzählung beschreibt Compagnone die Flucht zweier Inhaftierter, welche die Gefängnismauer übersteigen und eine beschwerliche Flucht beginnen. Sie werden schließlich von Wachmännern eingefangen, weil sie sich lediglich im Kreis bewegt haben – entlang der Mauer, die sie offensichtlich in ihrem Bann hielt.

⁴⁵⁹ Meisterhaft findet dieses Konzept Anwendung in den Erzählungen des deutschen Romantikers E.T.A. Hoffmann, so beispielsweise in *Der Sandmann* oder *Die Elixiere des Teufels*.

comoda, ora anch'io me la voglio godere."⁴⁶⁰ Der Neapolitaner, so Compagnones Vorwurf, ist gerne bereit, Einbußen, die seine persönliche Freiheit betreffen, in Kauf zu nehmen und in völliger Abschottung zu leben, wenn ihm dies ein angenehmes Überleben ermöglicht. Diese Bequemlichkeit verschließt ihm jedoch den Zugang zur Wahrheit und nimmt ihm seine Individualität.

Die bisherigen Ausführungen lassen vermuten, dass die einzelnen Kurzgeschichten keine Handlungskette konstituieren, und gerade aufgrund der thematischen Überschneidungen der *esiti parossistici e disumanizzanti*⁴⁶¹ läge es nahe, davon auszugehen, dass sie ihre Autonomie besitzen, dass also in Bezug auf *Città di mare con abitanti* von einer Sammlung im herkömmlichen Sinn gesprochen werden muss. Dennoch schaffen zwei Merkmale die Grundlage für die berechnete Annahme, dass in ihnen einzelne Glieder eines größeren, kausal verknüpften Komplexes vorliegen.

Zum einen scheint es Compagnones Absicht zu sein, gerade den paradigmatischen Charakter der Texte spielerisch zu nutzen. Ein für alle Geschichten allgemeingültiges Charakteristikum unterstreicht dies: Bis zum vorletzten Kapitel wird mit der Benennung von über 400 Namen (Vor- und Zunamen) ein fiktiver Personenkreis eingeführt, der das Erinnerungsvermögen des Lesers mehr als überstrapaziert. Auch wenn Compagnones Einfallsreichtum bisweilen versteckte Anspielungen auf reale Menschen in sich birgt, kann nicht davon die Rede sein, dass er eine Identifikation des Lesers mit bestimmten Akteuren hervorrufen will.⁴⁶² Auch die Gleichsetzung der fiktiven mit der realen Welt über Namen als deiktisch fungierende Sprachelemente erscheint hier eher als sekundäres Element.⁴⁶³ Vielmehr soll die Unübersichtlichkeit einmal mehr die

⁴⁶⁰ Compagnone, *La voliera*, in: *Città di mare con abitanti*, S. 21.

⁴⁶¹ Lombardi, *La narrativa italiana*, S. 155.

⁴⁶² In *Il cappotto* verleiht der gutmütige Corrado Aspromonte über mehrere Generationen einen neu gekauften Mantel an eine Vielzahl Freunde, bis das Kleidungsstück schließlich abgenutzt ist. Unter diesen befinden sich *Michele Frisco, Mario Lomilio, Domenico Gea, Arturo Rosmini, Cosimo Croce, Libero Vico, Ruggero Campanella, Onesimo Bruno, Concetto De Sanctis, Luigi Mastriani* (in: *Città di mare con abitanti*, S. 129). Die bewusst plakativ gewählten Abänderungen lassen hinter diesen Namen herausragende Schriftsteller und Intellektuelle der neapolitanischen Literatur durchschimmern, darunter u. a. Michele Prisco, Benedetto Croce, Giambattista Vico, Tommaso Campanella, Giordano Bruno, Roberto De Sanctis und Francesco Mastriani. Der verschlissene Mantel muss hier metaphorisch als abgenutztes Sujet "Neapel" gewertet werden.

⁴⁶³ Vgl. zu diesem Thema Karl Bühler, *Sprachtheorie*, Stuttgart 1965, S. 236: „Die Eigennamen werden deiktisch ausgeteilt; es ist nicht ganz genau das symphysche Umfeld, wohl aber etwas Analoges, was dabei relevant wird.“ Siehe ferner Reinhold Winkler, *Über Deixis und Wirklichkeitsbezug in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten (anhand von Texten Hemingways und des „Daily Express“)*, in: *Erzählforschung*, Bd. 1, hg. v. Wolfgang Haubrichs, S. 156 – 174, 163.

Abwesenheit von Einzigartigkeit und die daraus resultierende Homogenität Neapels unterstreichen – die Namen sind untereinander frei austauschbar.

Die Kurzgeschichte *Gli estremi saluti* treibt dieses Spiel mit der namentlichen Aufzählung von 25 Akteuren auf die Spitze. Hier gerät offensichtlich die gesamte Bevölkerung Neapels beim einsamen Vorbeiziehen des Leichenwagens der Prostituierten Giusy in einen Zustand heftiger Gefühlserregung, da scheinbar alle – Männer und Frauen verschiedenster Gesellschaftsschichten – ihre Dienste in Anspruch nahmen und darum angenehme Erinnerungen mit ihr verbinden: *Gennaro Fragola, cavalier del lavor; Francesco Tanucci, notaio, Saverio Pinto, ingegnere; Antonio Geraffio, reverendo; Domenico Tasso Gisone, general di corpo d'armata; donna Claudia De Barberis, gentildonna; Ugo Ligorio, proprietario; Gustavo Amelio, magnaccia pregiato; Franco Tinorio, presidente della Libertas; Aureliano Verde, dermosifilopata; [...]*.⁴⁶⁴ Die zwiespältige Moral der Stadt und ihr gemeinschaftlicher Sexualtrieb werden hier als unnütze, omnipräsente und gleichzeitig die Liebesunfähigkeit des Einzelnen implizierende Energie dargestellt, was eine kollektive Anklage zur Folge hat.

Das paradigmatische Element in *Città di mare con abitanti* äußert sich auch auf sprachlicher Ebene, nämlich über rekurrierende syntaktische Muster, die gerade in Form von Parallelismen auftreten. Diese werden bisweilen, wie in *La strada*, durch typographische Einrückungen zusätzlich hervorgehoben:

[...]
e Umberto Del Balzo scivola e maledice i filosofi
e Carlo La Marca adocchia un gesuita ma poi se ne pente
e Ugo Ferace perde l'autobus numero 15 ma lo ritrova in un canto
e Costantino Aversano si perde di nuovo alla svolta
[...].⁴⁶⁵

Insgesamt umfasst dieses Polysyndeton 26 Glieder, deren Anordnung augenscheinlich keinen Gesetzmäßigkeiten unterliegt.

Die zweite Besonderheit, die dafür spricht, dass *Città di mare con abitanti* nicht nur einzelne parabolisch zu lesende Texte aufführt, sondern als Gesamtwerk verstanden werden muss, ergibt sich aus der letzten Kurzgeschichte *Il patibolo*. Mehrere vorher erwähnte Figuren, darunter Immacolata Cercone aus der ersten

⁴⁶⁴ Compagnone, *Gli estremi saluti*, in: *Città di mare con abitanti*, S. 9.

⁴⁶⁵ Compagnone, *La strada*, in: *Città di mare con abitanti*, S. 14.

Erzählung *La ripresa* oder die Frauen Mariquita und Marilina aus den gleichnamigen Texten *Mariquita* und *Marilina* werden hier ohne Begründung auf dem Schafott von einem Henker hingerichtet. *Uguaglianza sotto il patibolo*⁴⁶⁶ lautet die Forderung, und tatsächlich erscheinen angesichts dieser lediglich von den Betroffenen selbst unverstandenen Bestrafung – dem Leser hingegen ist Compagnones Gesellschaftskritik bis dahin nicht entgangen – alle Menschen gleich: *Figli di puttana e figli di gentildonna, la mannaia è la vera gran madre universa*.⁴⁶⁷ Rückwirkend gibt der Autor damit den entscheidenden Leitfaden für die Lektüre der einzelnen Glieder seines Werkes an, da diese erkennbar miteinander verbunden werden.

Erstmals kann im Rahmen der hier bislang besprochenen Autoren festgehalten werden, dass ein der Problematik der neapolitanischen Lebensverhältnisse gewidmetes Werk die Erwartungshaltung des Lesers von neapolitanischer Literatur aufgrund seiner Beschaffenheit nicht erfüllt. Dies ist jedoch nicht als Unzulänglichkeit zu werten. Compagnones stilistisches Wagnis führt zu der perfekten Übereinstimmung von Form und Inhalt, die seine verklausulierte Darstellung Neapels deutlich absetzt. Inwieweit die getroffenen Aussagen außerhalb des neapolitanischen Raums Gültigkeit besitzen oder von Interesse sind, inwieweit ein Zugang für Leser ohne Vorkenntnisse überhaupt möglich ist, bleibt jedoch fraglich.

2.4.2. *Ballata e morte di un Capitano del Popolo*

Betrachtet man *Città di mare con abitanti* als ansprechendes künstlerisches Experiment, muss das Kunstmärchen *Ballata e morte di un Capitano del Popolo* ohne Zweifel als *l'opera totalmente napoletana di Compagnone pur non rientrando, per questo nel cliché della narrativa meridionale*⁴⁶⁸ gewertet werden. Nirgendwo anders als in dieser „geschichtlich und individuell geprägte[n] Abwandlung der außerliterarischen, geschichtlich unbestimmten, anonymen

⁴⁶⁶ Compagnone, *Il patibolo*, in: *Città di mare con abitanti*, S. 182.

⁴⁶⁷ Ebd.

⁴⁶⁸ Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea 1940 – 1996*, Bd. 1, Rom 1996, S. 318. Vgl. dazu auch die Rezension von Carmine Di Biase, *Luigi Compagnone. Ballata e morte di un popolo*, in: *L'altra Napoli. Scrittori napoletani d'oggi*, Neapel 1978, S. 33 – 42.

Gattung Volksmärchen⁴⁶⁹ kann seine von der Forschung beobachtete, analytisch jedoch nicht fixierte *reinvenzione dell'esistenza in fantasia di "picaro"*⁴⁷⁰, seine endgültige Hinwendung zu einer *scrittura grottesca, tragica, assurda, a volte al limite del surreale, tesa a denunciare una condizione esistenziale dolorosa*⁴⁷¹ belegt werden. Die in seinen Kurzgeschichten hinter den bedrückend-absurden Zuständen noch versteckt operierende Ironie bewegt sich hier endgültig in einem satirischen Humor.⁴⁷²

Zum Protagonisten seiner pantomimischen Entmythisierung des neapolitanischen Komplexes macht der Autor die Maske Pulcinellas. Eine präzise persönliche Interpretation des neapolitanischen Typus des Stegreiftheaters und implizit eine Begründung für seine Wahl gibt Compagnone einige Jahre später in dem Selbstinterview *Napoli visionaria* (1981): *Pulcinella è quest'uomo tramortito dalla fame, dai lazzi, dall'incoscienza, dall'irresponsabilità, dal cinismo, dalla furberia, dal condizionamento storico. È l'essere amorale per definizione, disponibile e disposto a tutto per sopravvivere. Ma lui sopravvive, campa, e sai perché? Perché c'è sempre l'altro da lui, cioè il Padrone.*⁴⁷³ Pulcinella kann sich arrangieren, weil es einen Herrn in seinem Leben gibt, dem er dienen, den er betrügen und von dem er profitieren kann. Seine über die Jahrhunderte unveränderte Servilität und Anpassungsfähigkeit, die durch einen unbändigen Lebenswillen und einen wachen Geist bedingt sind, geben Compagnone zufolge den Kern der neapolitanischen Seele wieder.

Damit schließt er sich einer lange tradierten, allgemeinen Vorstellung an, die bereits Goethe in seiner *Italienischen Reise* äußert.⁴⁷⁴ Auch dem deutschen Dichter zufolge verkörpert „Pulcinell, nun ein wahrhaft gelassener, ruhiger, bis auf einen gewissen Grad gleichgültiger, beinahe fauler und doch humoristischer

⁴⁶⁹ Volker Klotz, *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*, 2. und überarbeitete Auflage, München 2002, S. 2.

⁴⁷⁰ Macera, *Nota su Luigi Compagnone*, S. 443.

⁴⁷¹ Giuseppina De Rienzo, *Neapolis, le radici di Dedalo*, in: *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli. 1953-1993*, hg. v. Giuseppe Tortora, Cava dei Tirreni 1994, S. 41 – 46, 45.

⁴⁷² Ähnlich verfährt Compagnone einige Jahre zuvor bereits in dem Buch *La vita nova di Pinocchio*, Florenz 1971, welches in diesem Kontext jedoch nicht relevant ist.

⁴⁷³ Compagnone, *Napoli Visionaria*, S. 25.

⁴⁷⁴ Bezüglich der internationalen Rezeption, auch in nicht textuellen Kunstformen, verweise ich auf Roberto De Maios umfassende Studie *Pulcinella. Il filosofo che fu chiamato pazzo*, Florenz 1989. Für eine ausführliche Genealogie der Maske siehe Domenico Scafoglio und Luigi Lombardi Satriani, *Pulcinella. Il mito e la storia*, Mailand 1992; s. ferner Benedetto Croce's elementare Schrift *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia*, introduzione di Benedetto Nicolini, Neapel 1983 [1899].

Knecht⁴⁷⁵, die Charaktereigenschaften der Neapolitaner, insbesondere die der Bediensteten. Diese repräsentative Funktion des neapolitanischen Typus heben nach ihm u. a. auch von Platen oder Charles Dickens hervor.⁴⁷⁶ *E perciò per secoli si è affermato che Pulcinella sia il cuore di Napoli, 'o core, ossia l'essenza.*⁴⁷⁷ Pulcinellas weißer Fuhrmannskittel aber weckt in Compagnone Erinnerungen an ein Leichentuch, mitunter an den Tod. Dies ist die Schattenseite seines unsteten Lebens respektive des Lebens der Neapolitaner, für die der Hungertod in einem ungewissen alltäglichen Kampf über Jahrhunderte hinweg allgegenwärtig war. Dadurch gesellt sich zum scherzhaften Moment Ernsthaftigkeit, womit Compagnones Aufgriff des Topos leicht von traditionellen Vorstellungen abrückt. Die paradoxe Verknüpfung erläutert rückwirkend die Grundvoraussetzungen für den Untergang der Stadt in *Ballata e morte di un Capitano del Popolo*.

Pulcinella Cetrulo vereint in sich, wie bereits angedeutet, alle Eigenschaften, die nach Compagnones Auffassung den neapolitanischen Menschen verkörpern. So wird er dem Leser auch als *autodidatta, autodidascalo, antimetodico, antischematico, antianalitico*⁴⁷⁸, mitunter als Inbegriff der Spitzfindigkeit und Manipulationsfähigkeit des neapolitanischen Proletariers präsentiert. Als *buffone malinconico e filosofo rassegnato, ignorante istruito*⁴⁷⁹ bringt er zudem die Widersprüchlichkeiten der Stadt zum Ausdruck. Gerade im Oxymoron des *giovane senile*⁴⁸⁰, mit welchem er als Person, die bereits in jungen Jahren keine Fähigkeit zur persönlichen Entwicklung und Entfaltung mehr aufweist, beschrieben wird, kommt dies zur Geltung. *Non porto maschera*, erklärt Pulcinella seine Wesensart, als man ihn bittet, sein wahres Gesicht zu offenbaren: *È la mia faccia. Così sono nato.*⁴⁸¹ Märchenhelden sind für gewöhnlich jedoch „Figuren ohne Körperlichkeit, ohne Innenwelt, ohne Umwelt“⁴⁸², lassen also exakt diese physische und psychische Dimension vermissen. Sie sind mitunter indefinit gestaltet, werden aber durch ihre Abenteuer geformt.⁴⁸³ Pulcinellas Werdegang ist durch seine Herkunft als Typ des komischen Theaters konditioniert

⁴⁷⁵ Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, hg. v. Bettina Hesse, Köln 1998, S. 231.

⁴⁷⁶ Vgl. dazu auch Gino Doria, *Viaggiatori stranieri a Napoli*, Neapel 1984.

⁴⁷⁷ De Maio, *Pulcinella. Il filosofo che fu chiamato pazzo*, S. 3.

⁴⁷⁸ Luigi Compagnone, *Ballata e morte di un Capitano del Popolo*, Mailand 1974, S. 10.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 47.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 9.

⁴⁸¹ Ebd., S. 92.

⁴⁸² Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen*, 4. erweiterte Auflage, München 1974, S. 13.

⁴⁸³ Vgl. dazu Klotz, *Das europäische Kunstmärchen*, S. 12.

und folglich beschränkt. Er besitzt keine Konfliktlösungskompetenzen, und ihm wird es verwehrt bleiben, einschneidende psychologische Veränderungen zu erfahren.

Die fiktive, namentlich erneut nicht genannte Stadt, in der sich die Handlung des Kunstmärchens abspielt, liegt räumlich eingegrenzt zwischen einem erloschenen Vulkan, *che le fa da vacua decorazione*, und der Weite des Meeres, *che iniquamente la inquina*⁴⁸⁴ – das reale Neapel dient topographisch erneut als Vorlage, tritt aber im Einvernehmen mit den Vorgaben der Gattung lediglich unbestimmt in Erscheinung. Compagnone entfernt sich hier zugunsten phantastischer Elemente mehr denn je von realistischen Nachzeichnungen: Pulcinella lebt in einem mehrstöckigen Wohnhaus in einem der Elendsviertel der Stadt, welches eine Vielzahl Perraultscher und Grimmscher Märchengestalten beherbergt.⁴⁸⁵ Wenn Rotkäppchen, der böse Wolf, Schneewittchen, die Sieben Zwerge, Monster, Gnome, der Däumling, Feen und Menschenfresser morgens ihren Gang zur Arbeit antreten, erleben sie jedoch Tag für Tag ihre eigene Geschichte aufs Neue, *che si svolge curiosamente, ahi, accanto alla Storia*⁴⁸⁶. Sie leben in Unkenntnis über die Welt außerhalb ihrer zyklischen Existenz. Die Bevölkerung der Parallelwelt ist wiederum in zwei Gruppen zu unterteilen: das Lumpenproletariat und die Herrschenden. Die naturalistischen Beschreibungen werden jedoch auch hier von irrealen Elementen überlagert. Im Königspalast beispielsweise residieren alle Regenten, die die lang zurückreichende Geschichte des realen Neapels aufzuweisen hat, zeitgleich: die Staufer, das Haus Anjou, das Haus Aragón, die Bourbonen, die Franzosen, Kardinal Ruffo, *il Dux* und auch *der Fiurer* [sic!] *bellissimo*⁴⁸⁷.

Pulcinella erscheint unter seinen bizarren Nachbarn als die einzige Gestalt, welche keiner der beiden Welten eindeutig zugewiesen werden kann. Er wirkt folglich beiderorts deplaziert. Durch seine chamäleonartige Anpassungsfähigkeit und Lebenserfahrung ist er aber in der Lage, über die symbolisch als geistige Blockade fungierenden Betonbauten hinauszuschauen – Compagnones Aversion gegen das architektonische Bild der Stadt schimmert hier abermals durch. Er ist mit der Welt, in der Geschichte geschrieben wird, bestens vertraut, da er als

⁴⁸⁴ Compagnone, *Ballata e morte di un Capitano del Popolo*, S. 9.

⁴⁸⁵ Diese Verbannung in die Märchenwelt trägt eindeutig Züge des Gozzischen Programms für die Umgestaltung der *Commedia dell'arte*.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 10.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 43.

einzigem Zugang zu ihr hat, stand er doch oft genug auf deren Volksbühnen. Das Proletariat der Stadt kennt ihn bestens und betrachtet ihn gar als seinesgleichen. Die bipolare Ausgangsbasis wird durch Pulcinellas plötzliches Bestreben, auch am Lauf der Geschichte teilhaben zu wollen, schrittweise zerlegt: *Oh, poter infizzare in questa mondial Storia che avanza, la mia povera storia; e servo farmi; e sculettare per Loro con ilare ipocrita grazia; divertirLi; e sedurLi; fingendomi sedotto; e: servo umilissimo, gridare; e forse sgraffinare in tal modo una crosta di pane, per me, alla panetteria della Storia, e un biccier di vino alla sua Cantina Insociale.*⁴⁸⁸

Der Wunsch nach dem Abbau dieses Missverhältnisses konstituiert eindeutig die Märchenhandlung und führt den „Helden“ aus seinem täglichen Lebensrhythmus heraus und hin zum Außergewöhnlichen. Seine mangelnde Qualifikation für diese Aufgabe leitet jedoch die Katastrophe ein: Die konfigurationskonstitutiven Oppositionen von Historie und Märchen vermischen sich, erfahren eine destruktive Auflösung und werden schließlich zur Allegorie der neapolitanischen Wirklichkeit. Die Warnung *Fate attenzione, vi prego. Sentii dire una volta che la Storia può essere anche una forza*⁴⁸⁹, welche Pulcinellas Aufbruch begleitet, prophezeit diese Entwicklung.

Tatsächlich weist *Ballata e morte di un Capitano del Popolo* streckenweise auch Züge eines Bildungsromans auf, wenn Compagnone die mythisch überhöhte Figur der *Commedia dell'arte* in ihrer Auseinandersetzung mit der Welt und dem kläglichen Bemühen um eine Selbstfindung und – orientierung aufzeigt. Pulcinella wird alsbald vom hungernden Pöbel zum Wortführer ausgerufen, der dessen Forderungen nach sozialer Gerechtigkeit umsetzen soll. Da seine Verhandlungen mit den Königen scheitern, ruft der neue *Capitano del Popolo* zum bewaffneten Widerstand auf, der die Mächtigen erzittern lässt, wie Compagnone hyperbolisch veranschaulicht: *e al primo scontro con le truppe reali Pulcinella e il popolo suo uccisero tre milioni e novantacinquemila uomini e fecero cinque milioni e ventidue prigionieri*⁴⁹⁰. Die kurze, von Gräueltaten an den Herrschenden und der eigenen Bevölkerung charakterisierte Zeit seines Regimes, die Compagnone satirisch dem Masaniello-

⁴⁸⁸ Ebd., S. 42.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 45.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 58.

Aufstand⁴⁹¹ von 1647 nachempfendet, offenbart zum einen Pulcinellas eigene Unfähigkeit, mit der errungenen Machtposition umzugehen; trotz seiner ehrenvollen Absichten, mitunter vielen geplanten Sozial- und Bildungsreformen, gelingt es ihm nicht, mit dem Amt, welches es ihm erlauben würde, die Geschichte mitzugestalten, verantwortungsvoll umzugehen. Zum anderen ist jedoch auf die Unfähigkeit des Volks zu verweisen, das mit der ungewohnten Situation und der errungenen Unabhängigkeit überfordert scheint. Die wenigen Erneuerungen, die der *Capitano del Popolo* einleitet, kann es nicht gutheißen, da der Erhalt des *Status quo* ihm wichtiger erscheint. Die notwendige Verbrennung der seit Jahrzehnten sich aufstürmenden Berge von Müll und Unrat wird darum schmerzlich von allen bedauert: *Addio immondezze, compagne della vita.*⁴⁹²

Doch ebenso wie der Masaniello-Aufstand nur von kurzer Dauer war, endet auch Pulcinellas Herrschaft alsbald. Auf dem Höhepunkt seiner Macht wird er durch den Kardinal Avvocato – in dem Namen verbindet Compagnone ein geistliches und ein weltliches Amt, seine Kritik gilt damit den korrupten und korrumpierenden Autoritäten Süditaliens – überzeugt, er sei vom Teufel angetrieben worden, weshalb er sein Amt niederlegt und der Katholischen Kirche seine Treue schwört. Der hochrangige Amtsträger bedient sich zudem einer List, die die narrative Struktur der zweiten Hälfte des Märchens vorgibt. Ihm ist Pulcinellas heimliche Liebe zu Dornröschen bekannt, die jedoch nur von einem Prinzen aus ihrem hundertjährigen Schlaf geweckt werden kann – eine unlösbare Aufgabe für einen *plebeo*. Um die Hochzeit, verstanden als Märchenmotiv im

⁴⁹¹ Tommaso Masaniello (1623 – 1647) war der Anführer beim Aufstand in Neapel 1647. Der Unmut über den Steuerdruck, der unter der spanischen Herrschaft auf dem Volk lastete, eskalierte am 7. Juli, als auf dem Markt zwischen den Händlern und Steuereintreibern Streit entstand. Masaniello ergriff in dieser Situation das Wort und rief die Menge zur Selbstjustiz auf. Umgehend wurden die Steuerhäuser der Stadt von der Meute überfallen. Dem Vizekönig gelang die Flucht – der Stadt jedoch bemächtigten sich die Rebellen, an deren Spitze Masaniello in den folgenden Tagen eine grausame Alleinherrschaft ausübte. Als gewählter *Capitano del Popolo* ließ er viele Häuser der Saatsbeamten niederbrennen und verteidigte seine Stadt vor den königlichen Truppen. Auf der Piazza Toledo, wo seine Todesurteile umgehend und vor Ort ausgeführt wurden, hielt Masaniello täglich Gericht. Nachdem der Vizekönig am 13. Juli auf Vermittlung des Erzbischofs hin die Abschaffung der neuen Steuern öffentlich verkündete und damit das Volk wieder auf seine Seite bringen konnte, traten bei Masaniello plötzlich Anzeichen des Wahnsinns zum Vorschein. Am 16. Juli wurde er im Kloster del Carmine von Banditen erschossen. Die reuige Bevölkerung feierte ihm zu Ehren ein Totenfest. Compagnone bewertet diese gescheiterte Revolution als einschneidendes Ereignis in der Geschichte Neapels: *Un grande appuntamento mancato, quello di Masaniello: con il fallimento di Masaniello, la nostra è diventata non-storia.* (Compagnone, *Napoli Visionaria*, S. 24) Den Zeitpunkt der historischen Zäsur setzt er damit noch früher an als La Capria.

⁴⁹² Compagnone, *Ballata e morte di un Capitano del Popolo*, S. 67.

Sinne Propps⁴⁹³, zustande kommen zu lassen, unterbreitet der Kardinal ihm einen Vorschlag: *I Regi, libidinosi pursempre, or ardono di brame carnali, per quelle tue castigiane. Sono stanchi di femmine-femmine.*⁴⁹⁴ Pulcinella wird von ihm zum *Padiglioniere del Gran Padiglione del Gran Bordellame*⁴⁹⁵ ernannt, mitunter zu einem Lakaien der Herrschenden, dessen Aufgabe es ist, die weiblichen Märchenfiguren für den Bordellbetrieb zu rekrutieren. Als Gegenleistung wird ihm als verlockendes Heilmittel gegen seine "Impotenz", die erneut seine Insuffizienz als Held andeutet, die Adelsprechung zugesichert, wodurch die Erfüllung seines größten Wunsches ermöglicht werden soll.

So geschieht es, dass Pulcinella seine guten Vorsätze aus purem Egoismus verwirft und zum Frauenhändler und Zuhälter wird, der mit seinem üblichen Geschick Rotkäppchen, Schneewittchen und die Feen dazu bewegt, in den Palast umzuziehen. Aus diesen sich strukturell ähnelnden Episoden sticht eindeutig die Begegnung mit den Feen im Kapitel *Le fate e il serpente* hervor. Bevor der Kuppler sie mit seinem Wortgeschick überlisten kann und zu Gespielinnen der Könige macht, wird er von den magiebegabten Wesen kurzzeitig verzaubert. Das Motiv der Bestrafungsverwandlung in einen Wurm – ein auf der Nahrungskette weit unten anzusiedelndes Tier, das sich von Abfällen ernährt und für gewöhnlich Ekel hervorruft – offenbart dem Leser allegorisch Pulcinellas wahres Wesen. *Rassomigliano a bruchi*⁴⁹⁶, schrieb Compagnone bereits Jahre zuvor in *L'amara scienza* über die Neapolitaner. Pulcinellas neues Habitat, *quell'ammasso di foglie fradice, detriti, germogli caduti ... quella tomba di lutulento terriccio*⁴⁹⁷, ist ihm darum durchaus vertraut, unterscheidet es sich doch kaum von seinen bisherigen und damit den typischen Lebensumständen des neapolitanischen Subproletariats in den *bassi*. Sein neuer Körper hindert ihn keineswegs daran, auch während dieser temporären Metamorphose seinen bisherigen Lebensstil fortzuführen: *Mangiare digerire espellere, metter su gallerie cunicoli spazi, su cui forse un giorno sarà edificato un grande reame.*⁴⁹⁸

Als die Könige schließlich neben den Märchenfiguren auch noch die Neapolitanerinnen der Unterschicht als Gespielinnen verlangen und Pulcinella

⁴⁹³ Vgl. Vladimir Propp, *Morphologie des Märchens*, München 1972.

⁴⁹⁴ Compagnone, *Ballata e morte di un Capitano del Popolo*, S. 81.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 99.

⁴⁹⁶ Compagnone, *L'amara scienza*, S. 86.

⁴⁹⁷ Compagnone, *Ballata e morte di un Capitano del Popolo*, S. 158.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 163.

von Haus zu Haus zieht, um dem Proletariat seine Töchter abzukaufen, büßt der ehemalige *Capitano del Popolo* den letzten Funken Respekt ein, und das Glück wendet sich vollends von ihm ab. Die Massen skandieren gegen ihn den Schlachtruf *Pul-ci-nel-la-Ce-tru-lo-ser-vo-dei-Mo-nar-chi*⁴⁹⁹, und auch seine Auftraggeber verraten ihn, denn die ersehnte Adelsprechung findet nie statt. Pulcinella wird von Compagnone als Opfer seiner eigenen Selbstsucht und als Marionette höherer Instanzen bloßgestellt. Als er letztlich beobachtet, wie ein Prinz in einer schimmernden weißen Rüstung mit dem aus dem hundertjährigen Schlaf geweckten Dornröschen durch die Stadt galoppiert, ist sein Versagen vollkommen – vom Wahnsinn übermannt stürzt er sich von einem Balkongeländer in den Tod. Diesen tragischen Ausgang lässt Compagnone als versierter Dichter von der Ballade eines sizilianischen *cantastorie* begleiten, die den Aufstieg und Fall des *Capitano del Popolo* auf einer Meta-Ebene kommentiert.⁵⁰⁰

Über eine *frattura del personaggio e la sua risoluzione in maschera*⁵⁰¹, das heisst über das Schicksal Pulcinellas, wird von Compagnone allegorisch der sozial unfähige und von der Obrigkeit gebeutelte Mann des neapolitanischen Volkes dargestellt, dessen Amoralität, Kurzsichtigkeit und Passivität es ihm verwehren, seinem Schicksal zu entfliehen. Dies bestätigt auch der Schluss des Märchens, in den die gesamte Bevölkerung der namenlosen Stadt involviert ist. Schon von Beginn der Erzählung an kreuzt als symbolische Darstellung des allgegenwärtigen Todes ein legendärer Vogel, der mythische *Augelbelverde*, über der Stadt. Wer mit dem Tier ins Zwiegespräch tritt, so sagt man, wird zur Salzsäule erstarren. Als der Kardinal dem toten Pulcinella die letzte Ölung erteilt, beschimpft ihn der Vogel als Verräter. Die Menschen ergreifen aus Furcht vor dem Geistlichen für ihn Position und weisen die Anschuldigung schreiend zurück, weshalb sie, vom Fluch getroffen, augenblicklich zu Salzsäulen erstarren: *E ancor oggi [il popolo] aspetta di sciogliersi da quell'incantesimo*.⁵⁰² Mit diesem letzten Satz stellt Compagnone endgültig die Verbindung zur neapolitanischen Realität her, die nach ihm dieser Allegorie der Unbeweglichkeit entspricht. Mit dem biblischen

⁴⁹⁹ Ebd., S. 196.

⁵⁰⁰ [...] *Cu questa speranza pigliò lu Reame/ e subito fece nu gran burdellame./ Cu questa speranza ardette di gloria/ e s'infilàu intr'a Storia/ ch'è sempri storia di lu prepotente/ che fa dormire la Bella Durmente./ Genti di vichi currìte currìte,/ a questa storia di morte piangete/ piangete a la storia di lu pezzente/ che si fa servu di lu putente./ Amuri amuri, amuri plebeo,/ ahi, ti fecero lu giubileo/ e chi vuliva mantellu e corona/ sotto la Furca la vita abbandona/ e vede la Storia passari davanti/ cu principi, duchi, preti e rignanti.* (Ebd., S. 211)

⁵⁰¹ Macera, *Nota su Luigi Compagnone*, S. 98.

⁵⁰² Compagnone, *Ballata e morte di un Capitano del Popolo*, S. 212.

Motiv greift er deutlich erkennbar auf die in *Genesis* (19, 1 – 29) erzählte Geschichte von Lot und der Stadt Sodom zurück. Dort war es Lots Frau, die eine göttliche Weisung missachtete und für die Übertretung des Verbots, nicht auf die Zerstörung der schuldigen Stadt zurückzuschauen, bestraft wurde. Ihre Neugier ließ sie teilhaben am kollektiven Sündenfall und besiegelte ihr Schicksal. Auf dieselbe Weise machen sich die Bewohner in *Ballata e morte di un Capitano del Popolo* durch ihre Antwort des gegenseitigen Verrats schuldig. Sie sind nicht dazu bereit, für ihre Ideale einzustehen und ihr Leben selbst zu gestalten. Ihr äußerer Zustand entspricht nunmehr ihrer lethargischen inneren Verfassung; ihre Uniformität stellt den eigentlichen Fluch dar.

Mit Sicherheit beinhaltet *Ballata e morte di un Capitano del Popolo* Compagnones persönliche und äußerst zynische *risposta al "napoletanismo"*⁵⁰³. Es ist jedoch deutlich geworden, dass seine Innovation bei der Umsetzung der neapolitanischen Problematik einmal mehr ausschließlich auf formaler Ebene in Erscheinung tritt. In der individuellen Gestaltung des „Wie“ und nicht des „Was“ ist sein persönlicher Beitrag zur Neapelliteratur zu sehen. Diese letzte Analyse unterstreicht damit die bereits Mitte der 70er Jahre eingetretene Unbeweglichkeit gemeinschaftlich ausgearbeiteter Motive einer stark intertextuellen Arbeit des ehemaligen *Gruppo Sud* und bestätigt ferner die Annahme eines kollektiven Neapelbildes.

3. *Napoletanità*: Der Versuch einer Begriffsbestimmung

Die vorliegenden Einzeluntersuchungen zeichnen sich durch eine fundamentale Gemeinsamkeit aus: Sie belegen die offensichtliche Zentralität des Terminus *Napoletanità* innerhalb des vorliegenden Diskurses.⁵⁰⁴ Diese tritt zugleich als beschriebenes Objekt in Erscheinung sowie als eigentlicher Auslösemechanismus für den Schreibprozess. Den deutlich homogenen Darstellungen der Stadt zum

⁵⁰³ Fofi, *La grande recita*, S. 108.

⁵⁰⁴ Einen bündigen und zielorientierten Überblick über die Beiträge der vergangenen 60 Jahre zum Thema *Napoletanità* gibt Esposito in dem Aufsatz *A proposito della napoletanità. Un aggiornamento della questione, in base all'esame di testi critici e letterari*, in: *Napoli e dintorni*, hg. v. Marie-Hélène Caspar, Neapel 2003, S. 25 – 53 wieder, wobei er sich stark auf die Ausführungen Reas und La Caprias konzentriert. Eine weit umfassendere literaturhistorische Darstellung des umstrittenen Begriffs, seiner Zentralität und seiner Variationen innerhalb der vergangenen beiden Jahrhunderte stellt die von Amalia Signorelli herausgegebene Sammlung *Cultura popolare a Napoli e in Campania nel Novecento*, Neapel 2004 dar; insbesondere ist dabei ihr eigener, einführender und imagologisch geprägter Aufsatz *La cultura popolare napoletana: Un secolo di vita di uno stereotipo e del suo referente* (S. 11 – 24) zu nennen.

Trotz liegt dem Begriff jedoch ein differierendes Verständnis zugrunde. *Sul concetto di "napoletanità"*, bestätigt auch La Capria, dessen differenzierte Erörterungen bereits vorgestellt wurden, *su quel che significa, sulla stessa ammissibilità del termine, non si troveranno mai due napoletani d'accordo*.⁵⁰⁵ Ziel dieses Zwischenkapitels ist es darum, resümierend die entscheidenden Stationen der Forschung zur *Napoletanità* in den letzten Jahrzehnten mit Fokus auf die 70erjahre zusammenzutragen und die angedeuteten Widersprüchlichkeiten aufzuzeigen. Eine apodiktische Neuformulierung des Begriffs wird daraus nicht hervorgehen, zumal die ausstehende Analyse der De Crescenzianischen Auffassung noch aussteht, wohl aber soll so eine Orientierung ermöglicht werden.

Die bisher vorrangig über einen literaturwissenschaftlichen Ansatz erörterten Definitionen von *Napoletanità* beziehen sich in erster Linie auf die psychologische Grundstruktur und die mentale Disposition des neapolitanischen Volkes, auf dessen vermeintliche kulturelle Eigentümlichkeit und Verschiedenheit. Sie besitzen mitunter eine ontologische Qualität. Die regionaltypischen Gewohnheiten, Denkweisen, Gefühle, Überzeugungen und Vorstellungen, welche eine kollektive Identität implizieren, könnten daher treffend unter dem Begriff der Mentalität subsumiert werden.⁵⁰⁶ Das Wörterbuch *Lo Zingarelli* gibt unter dem Eintrag zu *Napoletanità* die folgende Definition wieder: *Il complesso dei valori spirituali, culturali e tradizionali caratteristici di Napoli e della sua gente*. Mit einer nur minimal abweichenden Wortwahl, nämlich als *l'insieme degli aspetti culturali e sociali, spirituali e politici, relativi ad un determinato popolo*⁵⁰⁷, definiert der Historiker Gleijeses hingegen den Terminus der *civiltà napoletana*. Als Synonym von „neapolitanischer Kultur“ und „neapolitanischer Mentalität“ scheint die *Neapolitanität* damit bereits zwei leicht variierende Felder der Semantik einzunehmen. Gerade La Caprias Erörterungen, welche weder die psychologische, die soziokulturelle, noch die historische Dimension außer Acht lassen, bestätigen die interdisziplinäre Anwendungsmöglichkeit des Begriffs, denn einen entscheidenden Teil seiner Kulturanalyse bildet der historische Kontext der literarischen Produktion. Zugleich deutet seine diachrone Mentalitätsgeschichte jedoch darauf hin, dass

⁵⁰⁵ La Capria, *L'armonia perduta*, S. 65.

⁵⁰⁶ Vgl. dazu Ullrich Raulff, *Mentalitäten-Geschichte: Zur historischen Rekonstruktion geistiger Prozesse*, Berlin 1987, S. 11: „Mentalitäten umschreiben kognitive, ethische und affektive Dispositionen.“

⁵⁰⁷ Ghirelli, *La napoletanità*, S. 40.

unterschiedliche Bezugsrahmen und Auswahlkriterien zu individuellen Interpretationen der Geschichte führen können. Das kulturelle Gedächtnis, wie Posner sagt, ist nie in seiner Gesamtheit greifbar, sondern nur in konkreten Manifestationen, d.h. Kultur als kollektives Gedächtnis unterliegt einem „Selektionsapparat“⁵⁰⁸.

„Anthropologen, die eine ganzheitliche Sichtweise von Kulturen vertreten,“ so der Kulturwissenschaftler Dundes, „sind mit der Annahme vertraut, dass ein kulturelles Muster allgegenwärtig sein kann, dass es sich in einer unendlichen und verwirrenden Vielfalt kultureller Eigentümlichkeiten manifestiert, die von kulinarischen Gewohnheiten bis zu ideologischen Systemen reichen.“⁵⁰⁹ Literatur erweist sich damit, beispielsweise neben den bereits in Kapitel 2. erwähnten typischen und außergewöhnlichen Berufsfeldern in Neapel, als eine der materialen Formen dieses neapolitanischen Kulturkomplexes, als Objektivation eines mentalen Programms. Der Literaturwissenschaft wiederum obliegt die Forschung auf der Basis dieser speziellen Manifestation. Dundes geht des weiteren davon aus, dass, wenn solche Eigenschafts-Konfigurationen existieren, sie in erster Linie von der Folklore der betreffenden Gruppe reflektiert werden.⁵¹⁰ Unter dieser Prämisse ergibt sich, wie in den vorangegangenen Kapiteln bereits angedeutet wurde, die Unterscheidung zwischen *Napoletanità* als Identität, als realem Charakterzug, mitunter als mimetischem Abbild der Wirklichkeit, und dem Stereotyp, d.h. einer Darstellung des Menschen, wie er wahrgenommen werden soll.⁵¹¹

⁵⁰⁸ Roland Posner, *Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe*, in: *Kultur als Lebenswelt und Monument*, hg. v. Aleida Assmann/ Dietrich Harth, Frankfurt a. M. 1991, S. 37 – 74, 67.

⁵⁰⁹ Alan Dundes, *Sie mich auch! Das Hinter-Gründige in der deutschen Psyche*, Übersetzung aus dem Englischen, München 1987 [1984], S. 93.

⁵¹⁰ Dundes, *Sie mich auch!*, S. 16.

⁵¹¹ „Die Literatur lebt weitgehend von überlieferten Klischees; nur verwendet die Literaturwissenschaft in der Regel nicht diese Bezeichnung, sondern spricht von Topoi, Metaphern, Bildern und [...] von Symbolen.“ (Horst Ruediger, *Literarisches Klischee*, S. 17) Das Klischee hat seinen Platz hingegen im Trivialen. Stereotypen bilden gemäß Lippmann Konzepte und keine Objekte ab. Sie sind „Bilder in den Köpfen“ (Walter Lippmann, *Die öffentliche Meinung*, München 1964, S. 28), die aus „inneren Vorstellungen von der Welt“ (ebd., S. 26) bestehen und selektiv Eigenschaften und Qualitäten, die einer bestimmten Gruppe zugeschrieben werden, gegenüber anderen hervorheben. Damit stellen sie keine neutralen Feststellungen dar, sondern Werturteile. Sie können durchaus aufgrund von Merkmalen entstehen, die in der Tat existieren und richtig beobachtet worden sind, enthalten jedoch nie die volle Wahrheit, sondern nur diejenige, die dem oder den Beobachtenden als wichtig erscheint. (Vgl. dazu Hans Henning Hahn, *Historische Stereotypenforschung*, Oldenburg 1995) Stereotypen gehen aus einseitigen Denkprozessen hervor, halten unter bestimmten Umständen genauen Überprüfungen aber Stand. Dadurch können sie bestimmte Funktionen erfüllen, und dies gilt vor allem für die Literatur: Schriftsteller befinden sich in der besonderen Position, Stereotypen selbst ins Leben rufen und

Trotz ihrer eigentlich restriktiven Zielsetzung als Studie zur Anwendung des Konzepts von *Napoletanità* bei einem einzelnen Autor ist nicht nur aufgrund ihres Umfangs, sondern vor allem der Grundlagen, die darin erarbeitet werden, Espositos *Eduardo De Filippo. Poeta comico del "tragico quotidiano"* (1978) hervorzuheben, insbesondere das einleitende Kapitel zur *Napoletanità*. Filosa sieht in den Neapolitanern ein leidenschaftliches, zutiefst menschliches, aber von der Geschichte gebeuteltes Volk: *Il quotidiano assillo della miseria e della fame, costituisce il secolare nemico della gioia di vivere di questo popolo [...]*.⁵¹² Über die Elemente Selbstironie und Komik, die sich in der Kunst äußern, findet jedoch eine Kompensation statt, bei der gerade das Theater kathartische Funktionen besitzt.⁵¹³ Dieser reinigende Mechanismus erscheint als Fluchtpunkt einer von Okkupation geprägten Gesellschaft, die unter den besonderen Konditionen zu einer materiellen und kulturellen Autonomie, zu einer Selbstregulierung gelangt ist. Zur Folge hat dieses Prinzip jedoch, dass die neapolitanische Zivilisation einen in sich geschlossenen Kreislauf darstellt.

Diesem theaterwissenschaftlichen Ansatz Filosas, der anders als La Caprias *grande recita* in der *Napoletanità* weniger ein Narkotikum als vielmehr ein Ventil sieht, entsprechen auch spätere Überlegungen von Fofi und De Matteis, welche die Dimension der Theateraufführung in das reale neapolitanische Leben

gestalten (bzw. Klischees fortführen) zu können. Diese sind genau dann bewährtes Mittel, wenn es darum geht, Fremd- aber auch Selbstbilder zu erzeugen, denn Fremdheit ist überhaupt erst auf der Basis des Eigenen fassbar. Den offensichtlich vereinseitigten Diskurs des Wechselverhältnisses zwischen Selbst- und Fremdbild in Bezug auf die Darstellungen der Stadt Neapel bezeichnet La Capria als autoreferentiell – in imagologischen Termini ausgedrückt müsste diesbezüglich von einem kollektiven Autostereotyp gesprochen werden. Amalia Signorelli wertet darum die *Napoletanità* an sich als *somma e sintesi degli stereotipi correnti su Napoli* (Signorelli, *La cultura popolare napoletana*, S. 11), die als *riduttore di complessità, come una mappa cognitiva* (ebd., S. 17) funktioniert. Dank des Begriffs wird der Anschein eines mentalen Zugangs zur Stadt aufrechterhalten und eine Partizipation des Einzelnen an einem Kollektiv ermöglicht. (Vgl. dazu auch Lello Mazzacane, *Napoli in posa: Luoghi e immagini di uno stereotipo*, in: *Cultura popolare a Napoli e in Campania nel Novecento*, hg. v. Amalia Signorelli, Neapel 2002, S. 25 – 43)

⁵¹² Carlo Filosa, *Eduardo De Filippo. Poeta comico del "tragico quotidiano"*, Neapel 1978, S. 11.

⁵¹³ Vor allem in den Bühnenstücken De Filippos, welche eine *"tragedia" in veste di „commedia"* (ebd., S. 185) darstellen, so Filosa, erkenne der Zuschauer sich selbst wieder. Darüber hinaus sei auch das neapolitanische Liedgut als psychologischer Balsam für die Seele zu bewerten, da es die Fantasie, das Gefühl und den Geist anrege. Dies bestätigt auch der neapolitanische Chansonnier Roberto Murolo: *La canzone napoletana è sempre servita, ieri ed oggi, a portare la felicità. Questo lo posso dire specialmente io che, in Italia e all'estero sono stato spessissimo avvicinato da persone di tutte le età, specie persone anziane, che mi hanno esternato la loro soddisfazione, il loro piacere per aver ascoltato questa o quella canzone di Napoli.* (Ghirelli, *La napoletanità*, S. 23) Die Themen der neapolitanischen Lieder bilden derweil einen festen Themenkanon, der sich ausschließlich zwischen Leidenschaft, Liebe, weiblicher Schönheit, Familie, Heimat, Vaterland, Musik, Lebensfreude, den Mühen des Lebens, Glauben, Religion sowie Aberglauben bewegt. Zu dieser Erkenntnis kommen unter anderem Enzo Grano, *La canzone napoletana*, Neapel 1992 und Roberto De Simone, *Disordinata storia della canzone napoletana*, Ischia 1994.

transponiert sehen wollen. Fofi sieht dabei im Werk Totò⁵¹⁴ die genuinste Verkörperung des neapolitanischen Schauspielers. Sein zwischen Antike und Avantgarde sich bewegendes Schauspiel stelle letztlich nichts anderes als das ewige Thema der *arte dell'arrangiarsi* dar und verbinde so die Moderne mit der Tradition: *La sua maschera oscilla tra i molti tipi di ,morti di fame' partecipi di una cultura sottoproletaria alle prese con la lotta per l'esistenza, varianti pulcinellesche, e di piccoli borghesi arroganti, vili, che difendono con le unghie la loro precaria e apparente sicurezza.*⁵¹⁵ Das manieristische Schauspiel des *napoletano [che] gioca a rappresentarsi, a mostrarsi*⁵¹⁶, stellt auch laut De Matteis nichts anderes dar als eine Geste der kulturellen Bestätigung der eigenen Identität und der eigenen Unabhängigkeit. Das private Leben wird in dieser *comunicazione diretta, ad personam*⁵¹⁷ der Öffentlichkeit preisgegeben. Durch die Zirkularität der neapolitanischen Wirklichkeit wird deren Anspruch auf Universalität jedoch mittlerweile außerhalb ihrer regionalen Grenzen in Frage gestellt:

*Fino a dieci-quindici anni fa, se dovevi parlare del comico dovevi partire da Napoli; oggi non più, i comici del Nord sono più liberi di noi, sono forse peggiori, televisivi, più compromessi, ma noi siamo troppo legati alla tradizione e ne siamo come limitati, poiché la tradizione può essere anche un peso. [...] L'attore napoletano non sa fare televisione, e non sa fare più neanche cinema, è troppo legato ai tempi e ai modi del teatro.*⁵¹⁸

Die bislang intensivste Bemühung um eine endgültige Klärung des Ausdrucks *Napoletanità* leistete 1976 der bis dato nicht nur als Journalist, sondern auch als Verfasser von historischen Abhandlungen zu seiner Heimatstadt Neapel in Erscheinung getretene Antonio Ghirelli mit seiner Umfrage *La napoletanità*. Die Beweggründe für sein Unterfangen zeichnen sich bereits in den

⁵¹⁴ Der neapolitanische Filmkomiker Totò, eigentlich Antonio de Curtis Gagliardi Comneno di Bisanzio (1898 – 1967) war in den 50er- und 60erjahren einer der großen Komödianten des italienischen Films. Er verkörperte in über 100 Filmen auf komische Weise den kleinen mittellosen Mann, der sich durch seine Spitzfindigkeit einen Vorteil zu schaffen weiß. Sein schauspielerisches Talent, das es ihm ermöglichte, Komik und Tragik zu verbinden, konnte er in ernsteren Rollen unter Beweis stellen, so vor allem in Mario Monicellis *Guardie e ladri* (1951), Vittorio de Sicas *L'oro di Napoli* (1954) und Pier Paolo Pasolinis *Uccellacci e uccellini* (1966).

⁵¹⁵ Fofi, *La grande recita*, S. 38.

⁵¹⁶ Di Matteis, *Lo specchio della vita*, S. 26.

⁵¹⁷ Ebd., S. 65.

⁵¹⁸ Tonino Taiuti, *Napoli in scena*, in: *Narrare il Sud. Percorsi di scrittura e di lettura*, hg. v. Goffredo Fofi, Neapel 1995, S. 42 – 44, 43.

Schlussbetrachtungen seiner vorangegangenen *Storia di Napoli* (1973) ab, welche die für alle Epochen geschilderte Unbeweglichkeit der Stadt reflektieren:

È dunque evidente che vi sono componenti costanti spirituali e magari anche cifre o formule o schemi o luoghi comuni che agiscono dal profondo, su ciascuno che metta l'occhio sulla realtà fenomenica o sostanziale della città. Quali? Un'antica rassegnazione, un rifiuto alla lotta, un consenso alla rissa, al cicaleccio, al grido sterile. Una pietà non religiosa ma umana, quindi capricciosa e soggetta al gioco degli umori e delle circostanze. Una società che è complicità nella trasgressione, non certamente civismo e difesa del patrimonio comune. Un'indifferenza alla natura e un continuo inno ad essa come matrice di ozio divagante. Sentimenti, in un magma travolta incandescente ma per fiammate rapide, subito consunte. Psicologicamente, il napoletano si sente costretto a recitare per sé e per gli altri il ruolo dell'homo neapolitanus; fa spettacolo e teatro del dolore o del piacere o della miseria, indulge ai suoi vizi ma anche le sue virtù retoriche. Si fa compatire perché si compatisce e si fa irridere perché si irride in una deformazione masochistica della realtà. Fa melodramma del suo dramma in una accettazione tuttavia amabile, affabile. Quindi fallisce sul piano concreto per eccesso di individualismo cioè di solitudine, quindi di asocialità. Nessun posto al mondo è più triste di un vicolo napoletano nel pieno di una 'bagarre', o di una frode, o di una festa. E nessuna città offre tanto sguaiato dolore come Napoli. Tuttavia è proprio dentro il verminoso groviglio degli errori e delle colpe che si può ritrovare una presenza storica e anche spirituale, una verità umana che è a dispetto di ogni norma presumibile. Proprio per tutto questo Napoli è se stessa, non è Italia se non in una dimensione geografica, non storica.⁵¹⁹

Die entscheidende Frage, die aus diesen Überlegungen hervorgeht und welche Ghirelli schließlich einer Reihe herausragender neapolitanischer Persönlichkeiten bzw. Repräsentanten der italienischen Kulturlandschaft der Zeit – darunter Politiker, Schriftsteller, Musiker, Schauspieler und Intellektuelle – stellte, lautet: *Si può parlare di napoletanità in un senso analogo, anche se su un piano assai più modesto, di quanto si fa per l'hispanidad? In altre parole, esiste o almeno è esistito un patrimonio peculiare della nazione napoletana, una civiltà napoletana? in caso affermativo, quali ne sono le componenti essenziali?*⁵²⁰ Von Interesse erscheint zudem der auf seine *Storia di Napoli* zurückgehende Zweifel daran, ob Neapel nach der Einigung Italiens überhaupt noch Beiträge zur italienischen Geschichte und Kultur geleistet hat.

Bezeichnend für den Erfolg seiner Absicht, nach Auswertung der Antworten ein endgültiges, differenziertes Bild der Stadt formulieren, Neapel

⁵¹⁹ Ghirelli, *Storia di Napoli*, S. 274f.

⁵²⁰ Ghirelli, *La napoletanità*, S. 9.

physiognomisch mit all seinen psychologischen, kulturellen und historischen Charakteristika veranschaulichen zu können, ist, dass die Befragung ein resümierendes Kapitel vermissen lässt. Mehr als durch ein eindeutiges Ergebnis zeichnet sie sich hingegen durch die Mannigfaltigkeit und Vielzahl der Antworten aus, so dass nur zwei Möglichkeiten in Frage kommen: Entweder es gibt keine *Neapolitanität* und der Neapolitaner leidet offensichtlich unter dem Minderwertigkeitskomplex, keine Identität zu besitzen, sowie dem Drang, *[di] cercarsene una a tutti i costi*⁵²¹, oder gerade die Pluralität der Theorien ist als Resultat zu werten. Nur die Gesamtheit der interpretativen Bilder der Stadt, die sich aufgrund ihrer philosophischen, geographischen oder historischen Ausrichtungen radikal voneinander unterscheiden, erzeugt gemäß Esposito als *il risultato di un insieme di dati storico-mentali*⁵²² kollektiv die *Napoletanità*. Neben der Tatsache, dass einige der Befragten eine Stellungnahme ablehnten – so z.B. Eduardo De Filippo, der als Grund Zeitmangel angab, oder Domenico Rea, der das Thema als derart *arduo e impervio*⁵²³ bezeichnete, dass er sich nicht in der Lage fühlte, in diesem Rahmen einen Beitrag zu leisten – bewahrheitete sich die Befürchtung der Schriftstellerin Clotilde Marghieri, die Antworten würden entweder zu allgemein oder zu persönlich und damit auch zu widersprüchlich ausfallen, als dass sie schließlich miteinander vereinbar sein könnten. Die Widersprüche beginnen in der Tat mit dem zentralen Terminus selbst, der oftmals bedeutungsdeckend als *Napoletanità*, *Napoletaneria*, *Napoletanismo* oder *Napoletudine* wiedergegeben wird.⁵²⁴ Letztere Variante stellt dabei eine offensichtliche Analogie zu der von Sciascia behandelten *Sicilitudine*⁵²⁵ dar.

⁵²¹ Arpaia, *Andare via, restare*, S. 14. Diesbezüglich ist unbedingt Claudio Cajatis kurze, aber sehr polemische Schrift *Genius mediterraneo, genius europeo* (in: *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli. 1953-1993*, hg. v. Giuseppe Tortora, Cava dei Tirreni 1994, S. 17 – 22) zu nennen, auf deren wenigen Seiten ein junger neapolitanischer Schriftsteller auf der Suche nach dem Kern der Neapel-Literatur viele der auch in dieser Arbeit untersuchten Ideen miteinander vermischt und sich die Frage stellt: *Se il mare non bagna Napoli, e se Napoli è la città porosa, e se tutti dormono vicino al mare, da Torre del Greco a Cuma, in che posizione mai si troverà la grande spugna partenopea?* (S. 18) ... *Il giovin scrittore partenopeo si rannicchiò nel suo piccolo poro, precario eppure raccolto e familiare: ripiegato su se stesso a proteggere, fra libri amici, i fogli preziosi del suo dattiloscritto.* (S. 22)

⁵²² Esposito, *A proposito di napoletanità*, S. 50.

⁵²³ Ghirelli, *La napoletanità*, S. 17.

⁵²⁴ La Caprias an erster Stelle zu nennender Verdienst scheint darum, zumindest zwei Begriffe erstmals deutlich voneinander abgegrenzt zu haben.

⁵²⁵ Sciascia behandelt den Begriff der *Sicilitudine* in den Essays *Pirandello e la Sicilia* (1961), in: *Opere*, Vol. III; *La corda pazzo* (1970), in: *Opere*, Vol. I sowie in dem Interview *La Sicilia come metafora: intervista di Marcelle Padovani*, Mailand 1979. (Vgl. hierzu auch Martin Neumann, *Sciascia als Ethnograph: zur Modifizierung seines Sizilienbilds*, in: *Leonardo Sciascia. Annäherungen an sein Werk*, hg. v. Sandro M. Moraldo, Heidelberg 2000, S. 103 – 117) Als

Die Antworten in Ghirellis *La napoletanità*, so trivial diese Systematisierung auch erscheinen mag, liegen erneut in einem Spektrum zwischen positiver und negativer Beurteilung des Terminus bzw. der neapolitanischen Lebensgewohnheiten. Das eine Extrem fasst Ghirelli selbst als Gruppe der *borbonici* zusammen. Ihre nostalgischen und verabsolutierenden Antworten vertreten eine Ideologie, die seiner Beobachtung zufolge Parallelen mit der Haltung der im Amerikanischen Bürgerkrieg besiegten konföderierten Südstaaten der USA aufweist und sich zwischen *pathos campanilistico ed una psicosi vittimistica*⁵²⁶ bewegt: Neapels Verlust des ehemaligen Status als Hauptstadt spielt hierin eine wichtige Rolle. Herausragender Vertreter dieser Gruppe ist der umstrittene Achille Lauro, der die von ihm als ehemaligem Bürgermeister regierte *nobilissima* nicht nur als Residuum von großer Geschichte und paradiesischer Natur bezeichnet, sondern diese wiederum als *la culla o la residenza di molti scintillanti talenti italici* ansieht, die durch ihre Anpassungsfähigkeit – er spricht gewisserweise megalomaneisch von einer *peculiare capacità in tutti i campi* – und ihre *profonda umanità ed impareggiabile cordialità*⁵²⁷ hervorstechen. Der Kommentar des Regisseurs Vittorio De Sica, der in einer berühmt gewordenen Anekdote die Genialität und Eleganz der Neapolitaner, ihre Not zu meistern, umschreibt, fällt ebenfalls unter die erste Kategorie. Er berichtet von einem persönlichen Erlebnis, als er im Bahnhof von Neapel auf einen Anschlusszug wartete und ihm ein Unbekannter Gesellschaft leistete. Als der Zug einfuhr, äußerte seine Bekanntschaft allerdings: *E non mi date niente? ed allo stupore che, a sua volta, vide dipinto sul mio viso spiegò nobilmente: - Questa è la mia professione: tenere compagnia.*⁵²⁸

Ein weiterer entscheidender Aspekt dieser Gruppierung besteht in ihrer Betonung der Bedeutung der weit zurückreichenden ethnischen Wurzeln der Stadt. Neben den dominierenden griechischen und spanischen Elementen sieht der Historiker Antonio Scotti diesbezüglich einen arabischen, byzantinischen und hellenisch-römischen Hintergrund gegeben. Philosophische, künstlerische und soziologische Aspekte dieser Kulturen hätten ihren Niederschlag in der

zentrales Charakteristikum der sizilianischen Problematik macht Sciascia die zuvor bereits von Verga thematisierte passive und fatalistische Lebensweise der Bevölkerung aus, ihr lethargisches Verhalten und die Akzeptanz ihrer gesellschaftlichen Position.

⁵²⁶ Ghirelli, *La napoletanità*, S. 18.

⁵²⁷ Ebd.

⁵²⁸ Ebd., S. 25.

neapolitanischen Mentalität gefunden.⁵²⁹ *Neapolitanität* erscheint in diesem Licht als eng mit persönlichen Erinnerungen verknüpft und bestimmt durch geschichtliche Ereignisse, den Dialekt und Traditionen. Dadurch gebärdet sie sich als lokalpatriotisches Schlagwort für den unter dem Aspekt „Neapel“ besagten Themenkanon.

An diesen oftmals von der Bevölkerung selbst genährten Klischees des neapolitanischen Lokalkolorits, zu denen Pulcinellas Maske, die Mandoline sowie die uneingeschränkte Herzlichkeit und Sympathie des Neapolitaners gehören, *che del lazzo fa la sua maniera di esprimersi, della strada il suo mondo, dello stomaco il suo problema, della liturgia la sua fede*⁵³⁰, setzt die Kontraposition an: *Il pino, il mare, il lungomare ed il Vesuvio sullo sfondo: sì, probabilmente è la cartolina illustrata più famosa del mondo, e tuttavia proprio per il fatto d'essere così conosciuta essa è al tempo stesso la più misconosciuta, e non è un giuoco di parole.*⁵³¹ Der Schauspieler Achille Millo bemängelt, dass die Wesensart der Neapolitaner sich im Laufe der Jahre auf eben diese Klischees versteift hat: *E da questa foresta pietrificata forse fuggiamo tutti [...], andando a cercare altrove di inserirci in un ritmo che non è il nostro, mimetizzandoci in strutture anonime con una sete di suicidio psicologico, e con un richiamo continuo al ritorno, alla foresta pietrificata, al ritorno definitivo perché quello e non altro ci può permettere di finire nel modo più giusto per noi, che è quello della contemplazione.*⁵³² Der Publizist Max Vajro geht diesbezüglich so weit, den Neapolitaner als Insekt zu bezeichnen, als *unico esemplare della fauna preistorica che (come è noto) silenziosamente e tenacemente abbia attraversato miliardi di anni, sopravvivendo al diluvio universale*⁵³³.

Mit Gino Doria sieht ein anderer Historiker gerade in der von der Gegenseite gepriesenen gemischten Herkunft und den unzähligen Fremdherrschaften der Stadt den Grund für das Aufkeimen vieler negativer Eigenschaften der Neapolitaner: *furono gli Spagnuoli che imposero su Napoli le peggiori e più durature (anche oggi) forme di vita e di costume*⁵³⁴. Neapel assimilierte und absorbierte dieser Definition zufolge, welche auch Glejieses

⁵²⁹ Vgl. ebd., S. 21.

⁵³⁰ Ebd., S. 34.

⁵³¹ Ebd., S. 33.

⁵³² Ebd., S. 27.

⁵³³ Ebd., S. 38.

⁵³⁴ Ebd., S. 37.

befürwortet, die Laster fremder Kulturen, mitunter Feigheit, Servilität, Aberglauben, Sentimentalismus, übertriebenen Familiensinn, Asozialität, mangelnde Willensstärke, Verantwortungsscheue, nicht vorhandene Produktivität sowie fehlende Initiative und Aufopferungsbereitschaft. Diese den der *borbonici* entgegengesetzten Betrachtungen des *homo neapolitanus*, vertreten dem Anschein nach ein durchweg negatives Bild der Stadt und ihrer Bewohner, wodurch das Attribut „neapolitanisch“ zu einem pejorativen Ausdruck zu werden drohte und umfassend geworden ist.

Gerade aus diesen Widersprüchen, die emblematisch im äußeren Kontrast zwischen Schönheit und Hässlichkeit, Leben und Tod ihren Ausdruck finden, deduzieren moderne Ansätze den Kern der *Napoletanità*. Die Suche nach einer kulturellen Identität ergibt über unilaterale Fragestellungen keinen Sinn mehr: *Siamo, oggi, un calderone in cui è difficile distinguere ciò che è greco da ciò che è romano, gli elementi normanni, svevi, angioini, aragonesi, da quelli strettamente spagnoli, austriaci, francesi, tedeschi, americani.*⁵³⁵ Entsprechend der modernen Einwanderungsmetropole, die New York für die Neue Welt darstellt, wird Neapel demnach zum *melting pot* des Alten Kontinents. Mehr noch: Scheinen in Übersee Kulturen nur in Parallelgesellschaften zu koexistieren, wurden in Neapel die Kulturen verschiedener Völker sukzessive absorbiert, mit allen Vorzügen und Lastern. Die durch die Historie gefertigte Maske der Stadt, so der Schriftsteller De Luca, *terribile e esilarante sullo stesso collo*⁵³⁶, trägt jeder Neapolitaner vor seinem Gesicht. Er ist *sciocco, malizioso, ozioso crapulone, sventato e saggio, candido e mostruoso a un tempo*⁵³⁷, und diese seit jeher bestehenden Paradoxa bilden nach verbreiteter Auffassung den einzigen kohärenten Faktor der neapolitanischen Lebensart. Amalia Signorelli spricht darum von zwei Seiten des neapolitanischen Stereotyps, der *Napoletanità positiva* und der *Napoletanità negativa*. Erstere umfasse *l'ingegnosità, l'estro, l'intelligenza istintiva, la istintiva tendenza a prendere le distanze dal reale e a filosofare sui guai*⁵³⁸ und sei in der Literatur Marottas und – in künstlerisch schwächerer Form – der De Crescenzos verwirklicht worden, während letztere durch das u.a. von Ortese und Rea propagierte Bild der untergehenden, korrupten,

⁵³⁵ Arpaia, *Andare via, restare*, S. 11.

⁵³⁶ Erri De Luca, *Pelle d'oca*, in: *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli. 1953-1993*, hg. v. Giuseppe Tortora, Cava dei Tirreni 1994, S. 35 – 40, 39.

⁵³⁷ Ghirelli, *La napoletanità*, S. 33.

⁵³⁸ Signorelli, *La cultura popolare napoletana*, S. 15.

moralisch und ästhetisch verkommenen Stadt konstituiert wurde. Die bislang mehrfach zugrunde gelegte Bipolarität innerhalb der *Questione napoletana* wird damit einmal mehr bestätigt.

Ein Beitrag in der Umfrage *La napoletanità* verdient eine separate Betrachtung. Es handelt sich dabei um die wenige Monate vor seinem Tod erteilte Antwort von Pier Paolo Pasolini⁵³⁹ (1922 – 1975), dessen Position, wie bis zu diesem Punkt bereits über diverse Hinweise angedeutet wurde, von immanenter Wichtigkeit ist. Weit über Ghirellis Umfrage hinaus spielt die Stadt zu Beginn der 70erjahre eine nicht unerhebliche Rolle in der journalistischen Tätigkeit des gebürtigen Bolognesers, die im Zeichen einer ambitionierten Reaktion auf soziale und ökonomische Veränderungen der italienischen Gesellschaft ab 1955 steht. Kein Land Europas hat sich ohne die Kritik der Intellektuellen an dem kapitalistischen System der Nachkriegszeit entwickelt; in Italien gehörte diese Stimme Pier Paolo Pasolini, der zum empörten Zeitzeugen und Ankläger wurde. Die *padeia pasoliniana*⁵⁴⁰ beginnt mit einer Reihe zwischen 1973 und 1975 verfasster Zeitungsartikel, die in der Sammelschrift *Scritti Corsari* (1975) publiziert wurden. Konkret äußert sich Pier Paolo Pasolini zudem in den zwei posthum in einem Band veröffentlichten Schriften *Gennariello*⁵⁴¹ und *Lettere luterane* (1976) über die Stadt Neapel, womit er seinen pädagogischen Ansatz ausweitet. Nach seinem Tod beriefen sich Literaten, Denker und Politiker aller

⁵³⁹ Pier Paolo Pasolini, der kurze Zeit als Lehrer tätig war, entschied sich bald, eine journalistische Laufbahn einzuschlagen und schloss sich in Rom einem Kreis neomarxistischer Denker an. In seinen frühen Essays und Gedichten drückt er die Hoffnung auf einen revolutionären gesellschaftlichen Umbruch in Italien aus. Allerdings lässt sich bereits zu diesem Zeitpunkt eine leichte Skepsis ausmachen, die sich in seinem Spätwerk zu einer pessimistischen Grundhaltung entwickeln sollte. Die Protagonisten seines ersten Romans *Ragazzi di vita* (1955) sind, wie die späterer Werke, Jugendliche aus dem römischen Subproletariat. Anfang der 60erjahre gab Pasolini mit *Accatone* (1961) sein vom Neorealismus beeinflusstes Regiedebut. Seinen kontroversen Standpunkt in religiösen, ethischen und sozialen Fragen machte er in weiteren Filmen wie *Il vangelo secondo Matteo* (1964) oder *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) deutlich. Auch heute noch zählt Pasolini mit seinem nonkonformistischen, multimedialen Gesamtwerk, in dem er katholisches und kommunistisches Gedankengut verarbeitete, zu den herausragenden Vertretern des italienischen Geisteslebens. Seine offene Ablehnung der modernen Konsumgesellschaft, die für die vorliegende Untersuchung von Belang ist, machte ihn zum bedeutendsten Kulturkritiker seiner Zeit. Bezüglich einer ausführlichen Biographie verweise ich auf Marco Antonio Mazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Mailand 1998; ferner auf Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*, Mailand 1978.

⁵⁴⁰ Enzo Golino, *Pasolini. Il sogno di una cosa*, Neapel 1995, S. 188.

⁵⁴¹ Die einzelnen Kapitel von *Gennariello* wurden 1974 in verschiedenen Ausgaben des *Corriere della sera* veröffentlicht. Sie stellen fiktive Briefe an den idealisierten neapolitanischen Jungen Gennariello dar, einen der letzten Repräsentanten des authentischen Italien. Die Reihe ist unvollendet, denn es fehlen die geplanten Auseinandersetzungen mit der pädagogischen Bedeutung der Familie, der Schule, der Presse, des Fernsehens, der Sexualität, der Religion, der Politik und der Kunst. Hier wird im Folgenden zitiert aus der Ausgabe Pier Paolo Pasolini, *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Turin 2003 [1976].

ideologischer Ausrichtungen auf sein Werk, *da Nanni Moretti e Scorsese fino a Cossiga e Andreotti (che lo scrittore avrebbe voluto processare!)*⁵⁴², weshalb Berardinelli in seiner Einführung zum Neudruck von *Lettere luterane* im Jahr 2003 *l'eccezionale importanza, se non la centralità, di Pasolini nella cultura italiana degli ultimi decenni*⁵⁴³ betont. Tatsache ist, dass alle in dieser Arbeit behandelten Autoren, darunter auch De Crescenzo, Pasolinis Gedanken aufgreifen, ihnen im Kern zustimmen und sie teilweise weiterverarbeiten; nur hinsichtlich der Bewertung der Rolle Neapels in seinem sozialkritischen Konzept weichen einige leicht von seiner Sichtweise ab.⁵⁴⁴

Die journalistischen Beiträge seiner letzten Schaffensperiode thematisieren auf aggressive und teilweise polemische Art und Weise *l'omologazione culturale, la rivoluzione antropologica operata dal consumismo e dal capitalismo borghese, la scomparsa del sottoproletariato e delle culture popolari, la distruzione e lo sfacelo dell'Italia, la strategia della tensione, il terrorismo, la destabilizzazione*⁵⁴⁵. Hauptmerkmal des von ihm beschriebenen Verfallsprozesses ist das Verschwinden der Kultur des Volkes und das daraus induzierte Fehlen von Werten und Inhalten des menschlichen Zusammenlebens:

*Perché la cultura in senso antropologico, "totale", in Italia è andata distrutta, o è in via di distruzione. Quindi i suoi valori e i suoi modelli tradizionali (uso qui questa parola nel senso migliore) o non contano più o cominciano a non contare più. Per esempio: i due valori "Dio" e "famiglia" [...] oggi non contano più.*⁵⁴⁶

Zu lange verschloss Italien sich seiner Auffassung nach den Entwicklungen der Moderne und wurde darum von dieser schließlich überrannt. Das Produktionsverfahren von Gütern änderte sich plötzlich und mit ihm kamen schlagartig auch neue Wertvorstellungen auf. Im Zuge des Wirtschaftsaufschwungs der 60erjahre wurde, so Pasolini, aus einer lange Zeit *mondo paleoindustriale* gewesenen, also landwirtschaftlich und handwerklich

⁵⁴² Filippo La Porta, *Pasolini. Uno gnostico innamorato della realtà*, Florenz 2002, S. 29.

⁵⁴³ Alfonso Berardinelli, *Pasolini e la classe dirigente italiana*, in: Pier Paolo Pasolini, *Lettere luterane*, Turin 2003, S. 5.

⁵⁴⁴ Innerhalb der Forschungsliteratur zu Pasolini, [*che*] *appare sterminata e anche di prima qualità* (La Porta, *Pasolini*, S. 8), stellt Golinos Schrift *Pasolini. Il sogno di una cosa* (S. 167 – 215) die bis heute vollständigste Aufarbeitung der pädagogischen Ansätze der letzten Schaffensperiode des Intellektuellen dar. Des weiteren sei auf Luigi Martellini, *Introduzione a Pasolini*, Bari 1989 verwiesen, wo die grundlegenden Konzepte präzise und textnah wiedergegeben werden.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 139f. Zur Vertiefung bezüglich der Entwicklung von Pasolinis Gedankengang zum Neo-Kapitalismus in Italien verweise ich auf eben dieses Buch.

⁵⁴⁶ Pasolini, *Lettere luterane*, S. 89.

strukturierten Ökonomie nur kurzfristig ein *mondo preindustriale*, dafür endgültig und verfrüht ein *mondo consumistico*⁵⁴⁷, in dem nur das Produkt zählt. Das Resultat dieses Prozesses macht Pasolini in einer neuen, vom Individuum verinnerlichten Form des Faschismus aus, die in der Auslöschung des Andersseins und der kulturellen Differenz ihren Sinn fand. Fortschritt und Entwicklung waren mit einem Mal nicht mehr gleichzusetzen. Pasolini beschreibt den so genannten *consumismo* wie folgt:

*[...] il potere è divenuto un potere consumistico, quindi infinitamente più efficace – nell'imporre la propria volontà – che qualsiasi altro precedente potere al mondo. La persuasione a seguire una concezione "edonistica" della vita (e quindi a essere dei bravi consumatori) ridicolizza ogni precedente sforzo autoritario di persuasione: per esempio quello di seguire una concezione religiosa o moralistica della vita.*⁵⁴⁸

Die Erscheinungsformen dieses Entwicklungsverlaufs sind für ihn die konformistische Homologation an das Entwicklungsmodell des neuen Kapitalismus und das Auftreten des entsprechenden kleinbürgerlichen Menschentypus als einzig nachahmenswertes Modell. Kleinbürgertum und Proletariat haben sich so zu einer einzigen, homogenen Schicht entwickelt.⁵⁴⁹ Die Bourgeoisie schuf *una sorta di capitalismo monopolistico che sviluppava le coscienze per incatenarle in un settore di produzione*⁵⁵⁰. Die Dichotomie Herr und Sklave fand ihre neue Erscheinungsform im Gegensatz von Arbeiter und Kapitalist. Hoffnung sieht Pasolini in dieser fortschreitenden Vereinheitlichung

⁵⁴⁷ Pasolini, *Gennariello*, S. 43f. Diese Entwicklung erörtert auch der Kulturwissenschaftler De Matteis: *Bisogna tener conto che tra Otto e Novecento, per Napoli e genericamente per il Sud, le principali attività lavorative erano quelle "libere" del commercio, del piccolo commercio al minuto, dell'artigiano, o del lavoro casalingo di nuclei familiari che vivevano funzionando come singole individualità produttive o configurandosi come entità-satellite di altri gruppi di produzione.* (*Lo specchio della vita*, S. 51) Die Phase der Industrialisierung wurde allerdings in Neapel übersprungen, stattdessen entwickelte sich hier eine *fascia di uomini tuttofare* (ebd., S. 52), die mit Einfallsreichtum und Gelegenheitsarbeit die *arte dell'arrangiarsi* auslebten.

⁵⁴⁸ Pasolini, *Gennariello*, S. 21.

⁵⁴⁹ Die bürgerliche Schicht, die bereits verantwortlich zu machen war für ihre Unterstützung des Faschismus unter Mussolini, schuf das System, welches als *regime clerico-fascista* (Martellini, *Introduzione a Pasolini*, S. 144) zu bezeichnen ist und schließlich zur Konsumgesellschaft führte. Sie ist laizistisch und katholisch, vertritt keine wirkliche Position, keine Ideale. Mit *borghesia* verbindet Pasolini ein konformistisches Verhalten, eine verabsolutierende Denkensart, die keinen Dialog zulässt. Wahre Erkenntnis und wahre Leidenschaft können nur in Opposition zu ihr aufkommen. Diese *equazione civiltà borghese-impotenza* (Gian Carlo Ferretti, *Letteratura e ideologia*, Rom 1974, S. 165) und die damit verbundene *cupa visione di un mondo popolare tragicamente escluso dalla storia* (ebd., S. 355) stellt den Ausgangspunkt für Pasolinis Gedankengang dar. Auch Bazzocchi verweist auf dessen große Bedeutung: *Tutto quanto Pasolini pensa, scrive, produce ha senso solo se lo si inquadra dentro questo rapporto polemico.* (Mazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, S. 57)

⁵⁵⁰ Martellini, *Introduzione a Pasolini*, S. 145.

einzig für die italienische Jugend, auch wenn sie stark gefährdet ist, dem heuchlerischen und hedonistischen Bürgertum zu verfallen. Dessen neue Macht erstreckt sich nämlich auf sämtliche Lebensbereiche, d.h. auch auf entscheidende Entwicklungsstationen des Kindes, wie die Familie oder die Sexualität, deren Strukturen infiltriert und untergraben werden.

Der Konsumismus ist Mitte der 70erjahre für Pasolini mitunter im Begriff, die letzten Überreste der alten Welt zu zerstören und eine unbarmherzige, hedonistische Realität zu schaffen, in der es keine Unterscheidung mehr zwischen Gut und Böse gibt, da keine inneren Konflikte mehr ausgetragen werden können; es herrscht lediglich pure Brutalität. Pasolini macht vor allem die Regierungen Italiens nach dem Zweiten Weltkrieg für das verantwortlich, was er als kulturellen Genozid bezeichnet. Zudem kritisiert er das Sprachrohr dieser Ersatzreligion, nämlich die Medien, die neuen Monster Fernsehen, Radio und Presse, *questi spaventosi organi pedagogici privi di alcuna alternativa*⁵⁵¹. Sie verbreiten seiner Auffassung nach die Lüge, ersticken Italien und transformieren die Jugend in *brutti e stupidi automi adoratori di feticci*⁵⁵². Die Sprache des Fernsehens ist pragmatisch und erlaubt keine Reaktionen, keine Alternativen oder Widerstände: *La loro lingua è la lingua della menzogna. E poiché la loro cultura è una putrefatta cultura forense e accademica, mostruosamente mescolata con la cultura tecnologica, in concreto la loro lingua è pura teratologia. Non la si può ascoltare.*⁵⁵³ Neue Generationen werden dadurch zu einer *mancanza d'amore fatta di una falsa certezza crudele e impietosa*⁵⁵⁴ erzogen. Pasolini fordert mehrfach die sofortige Abschaffung dieses Mediums. Die klaffende geistige Lücke wird behandelt mit Hilfe von dieser oder ähnlichen Drogen: *La droga è sempre un surrogato. E precisamente un surrogato della cultura.*⁵⁵⁵ Italien hat Pasolini zufolge so ein trauriges, lächerliches und groteskes Erscheinungsbild erhalten und wurde zu einem Land zweiter Klasse degradiert.⁵⁵⁶ Den einzigen, den letzten Lichtblick inmitten dieses unaufhaltbaren Verfalls sieht er in Neapel und den Neapolitanern.

⁵⁵¹ Pasolini, *Gennariello*, S. 32.

⁵⁵² Ebd., S. 22.

⁵⁵³ Ebd., S. 29.

⁵⁵⁴ Ebd., S. 46.

⁵⁵⁵ Pasolini, *Lettere luterane*, S. 86.

⁵⁵⁶ Vgl. ebd., S. 131.

Der Schriftsteller und Regisseur verbrachte lange Zeit in der südlichen Metropole, wo er auch seine Verfilmung des *Decamerone* verwirklichte. Vielfach betont er eine gewisse ideologische und sentimentale Affinität zu der Stadt.⁵⁵⁷ Wie er haben die Neapolitaner noch einen Sinn für alte Traditionen und Werte und lehnen die falschen Verlockungen der Moderne ab. Nur in Neapel spürt er eine besondere Lebenskraft, die allen Gesellschaftsschichten gleichermaßen innewohnt. Hier findet eine kollektive und kreative Negation der Moderne statt. Pasolini empfindet diesem passiven Widerstand gegenüber eine innere Befriedigung, weil er die Ablehnung, die Lossagung von der Geschichte, als gerechten und heiligen Akt ansieht. Neapel führt wie bisher sein Leben fort, mit seinen Gesten, seinen Redensarten, seinem Verhalten, ganz so, als habe die Welt in den vergangenen Jahrhunderten keine Veränderungen erfahren, während andere Städte sich längst einem fatalen Wohlstand hingegeben haben.

*[...] preferisco la povertà dei napoletani al benessere della repubblica italiana, preferisco l'ignoranza dei napoletani alle scuole della repubblica italiana, preferisco le scenette, sia pure un po' naturalistiche, cui si può ancora assistere nei bassi napoletani alle scenette della televisione della repubblica italiana.*⁵⁵⁸

Das Neapolitanische ist noch nicht durchdrungen von der Sprache des Konsumismus, sondern humanistisch geprägt – sein Dialekt würde damit eine weit angemessenere kommunikative Grundlage darstellen. Der Neapolitaner ist aufgrund seiner *Neapolitanität* noch roh und unberührt, denn die Bevölkerung hat sich seit jeher kaum verändert: *Sono rimasti gli stessi napoletani di tutta la storia.*⁵⁵⁹ Neapel akzeptiert die Moderne nicht; die Stadt ist eine *manifestazione di una resistenza creativa nei confronti della modernità omologante*⁵⁶⁰.

Für Gennariello, den idealisierten neapolitanischen Jungen, besteht aufgrund seiner *Neapolitanität* die Hoffnung, dass er nicht zu einem Automat degeneriert, dass er seinen von der Zivilisation der Antike geerbten Ethos retten und der Massengesellschaft somit entfliehen kann: *L'educazione data a un ragazzo dagli oggetti, dalle cose, dalla realtà fisica – in altre parole dai fenomeni*

⁵⁵⁷ *Un giorno mi sono accorto che un napoletano, durante un'effusione di affetto, mi stava sfilando il portafoglio: gliel'ho fatto notare, e il nostro affetto è cresciuto.* (Pasolini, Gennariello, S. 16)

⁵⁵⁸ Ebd., S. 15f.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 15.

⁵⁶⁰ Silvio Perrella, *L'esplosione dell'io*, in: Raffale La Capria, *Letteratura, senso comune e passione civile*, hg. v. Paolo Grossi, Neapel 2002, S. 65 – 73, 69.

*materiali della sua condizione sociale – rende quel ragazzo corporeamente quello che è e quello che sarà per tutta la vita.*⁵⁶¹ Nur in einer Stadt wie Neapel, in der Entwicklung noch ohne technischen Fortschritt stattfindet, kann diese Feststellung positive Folgen haben, da das Objekt hier noch anders konnotiert ist. *Napoli è stata una grande capitale, contro di una particolare civiltà ecc. ecc.; ma strano, ciò che conta non è questo.*⁵⁶² Die Historie spielt keine Rolle mehr, denn Neapel befindet sich zu dem Zeitpunkt, da Pasolini seine Traktate anfertigt, in seinen Augen auf einem moralischen Höhepunkt. Die pathenopeische Stadt ist zu verstehen als eine *metafora per indicare l'ultima zattera di salvataggio, una post-moderna arca di Noè*⁵⁶³.

Aber zu Pasolinis innerer Befriedigung gesellt sich Trauer, denn der neapolitanische Widerstand ist langfristig zum Scheitern verurteilt. *Napoli è ancora l'ultima metropoli plebea, l'ultimo grande villaggio (e per lo più con tradizioni culturali non tradizionalmente italiane).*⁵⁶⁴ In seinem Beitrag zu Ghirellis Umfrage präzisiert er diese Äußerung: *Io so questo: che i napoletani oggi sono una grande tribù, che anziché vivere nel deserto o nella savana, come i Tuareg o i Boja, vive nel ventre di una grande città di mare.*⁵⁶⁵ Mit dieser abgeschotteten Lebensweise, mit dieser eisernen, dickköpfigen und unnachgiebigen Einstellung hat Neapel gleichzeitig sein Schicksal besiegelt. Dieser Volksstamm habe beschlossen, sich selbst auszulöschen, *rifiutando il nuovo potere, ossia quella che chiamiamo la storia, o altrimenti la modernità*⁵⁶⁶. Immer tiefer wird die Kluft zwischen Nord- und Süditalien, immer prekärer werden die sozialen Missstände in der ehemaligen Hauptstadt. Deutlich sichtbar sind die urbanistischen und ökologischen Desaster, die falschen Bauplanungen und die verlassene Landwirtschaft, *rendendo sempre più, i meridionali, cittadini di seconda qualità*⁵⁶⁷:

*Finché i veri napoletani ci saranno, ci saranno, quando non ci saranno più, saranno altri (non saranno dei napoletani trasformati). I napoletani hanno deciso di estinguersi, restando fino all'ultimo napoletani, cioè irripetibili, irriducibili e incorruttibili.*⁵⁶⁸

⁵⁶¹ Pasolini, *Gennariello*, S. 36.

⁵⁶² Ghirelli, *La napoletanità*, S. 15.

⁵⁶³ Golino, *Pasolini. Il sogno di una cosa*, S. 198.

⁵⁶⁴ Pasolini, *Gennariello*, S. 17.

⁵⁶⁵ Ghirelli, *La napoletanità*, S. 15.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 16.

⁵⁶⁷ Pasolini, *Lettere luterane*, S. 146.

⁵⁶⁸ Ghirelli, *La napoletanità*, S. 16.

Innerhalb der Diskussion um den Begriff der *Neapolitanität* wird vor allem die selbstzerstörerische Tendenz, die Pasolini Mitte der 70er Jahre Neapel unterstellt, kontrovers betrachtet. Vittorio De Sica bemerkt hierzu, dass gerade die angepriesene Kohärenz des neapolitanischen Volkes dieser Argumentation widerspricht: *Auto-estinzione! Che insopportabile assurdit  Napoli non pu  estinguersi.   la citt  pi  coerente d'Italia, la pi  fedele a se stessa, alle tradizioni.*⁵⁶⁹ Elena Croce sieht Neapel vom Verlust der Kultur in Italien nicht ausgespart, w hrend auch Vittorio Giletti, gerade in seiner Heimatstadt den gr o ten Anklang der falschen, modernen Werte bemerken will: *Napoli   oggi anonimizzata non soltanto per mancanza di volont  o di orgoglio civile bens  per quel materialismo dilagante – ormai dovunque – che spinge tutti noi a disconoscere quei “valori” che un tempo ci sembravano insopprimibili.*⁵⁷⁰ La Porta bemerkt hierzu ebenfalls: *Probabilmente qui Pasolini ancora non ha visto il trasformarsi di questi modelli di comportamento “dissenzienti” e di queste fiere trib  in una nuova moda e nuovo conformismo, ancora non ha registrato l'omologazione antropologica.*⁵⁷¹ Der Konsumismus hatte auch Rea und La Capria zufolge Neapel in den 70er Jahren schon längst erreicht, nicht aber die Produktivität – beide Umstände würden Pasolinis These widerlegen. Ghirelli bewertet dessen Aussagen ohnehin eher als Ausdruck einer existenziellen Verzweiflung, unter welcher der Intellektuelle Zeit seines Lebens litt und die in seiner Ermordung ihren unausweichlichen Höhepunkt fand.⁵⁷² Pasolini wurde so zum barmherzigen Komplizen der Neapolitaner und ihres Kampfes um die eigene Identität. Seine Definition von *Napoletanità* versteht sich als traditioneller Komplex ethischer, kultureller und antimoderner Werte, die als Relikt und letztes Bollwerk einem inhaltlich leeren und gewalttätigen, materialistischen System gegenüberstehen.⁵⁷³ Auch De Crescenzos Interpretation von Neapel, wie später ersichtlich wird, erhält durch Pasolini entscheidende Impulse. Der im 19. Jahrhundert begonnene Werteverlust spielt eine zentrale Rolle in seinem

⁵⁶⁹ Ebd., S. 24.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 41.

⁵⁷¹ La Porta, *Pasolini*, S. 71.

⁵⁷² S. Ghirelli, *La napoletanità*, S. 16.

⁵⁷³ Berardelli unterstreicht, wie aktuell der von Pasolini beschriebene Prozess heute ist, da er nachvollziehen lässt, wie die moderne italienische Gesellschaft geschaffen wurde, *che corrisponde alla leadership di Berlusconi* (Berardinelli, *Pasolini e la classe dirigente italiana*, S. 9), der all das verkörpert, was der Durchschnittsitaliener sein möchte.

Verständnis der Macht als Widersacher des epikureischen Grundgedankens.⁵⁷⁴ Von entscheidender Bedeutung bezüglich seiner Konzeption des neapolitanischen Dialogs wird vor allem das Medium Fernsehen sein, eine der Monstrositäten, *[che] si erano accorti che Pasolini aveva dato l'allarme e lo fecero fuori*⁵⁷⁵.

Jeder Versuch, nach den bislang vorgestellten Herleitungen der 70erjahre eine möglichst originelle Definition von *Napoletanità* wiederzugeben und dennoch Authentizität zu gewährleisten, *data l'abbondanza di opere ad essa ispirante, è impresa abbastanza ardua*⁵⁷⁶. Fofi erklärt diesbezüglich: *E spesso sono stato più infastidito che affascinato delle manifestazioni di auto-esaltazione frequenti in quella società, e dalle molte tentazioni, cui i napoletani non amano certo sottrarsi, di spiegare a se stessi e agli altri le loro peculiarità vere o presunte. Soprattutto dai tentativi ricorrenti di definire la "napoletanità"*.⁵⁷⁷ Dass gewisse Aspekte der *Questione napoletana* historisch begründet und damit als Teil der *Questione meridionale* zu bewerten sind, wurde bereits eingangs erwähnt. Spätestens seit *Tangentopoli* stellt sich jedoch die Frage, ob die *Questione meridionale* in ihrer ursprünglichen Form überhaupt noch Gültigkeit besitzt. *Tutta l'Italia va diventando Sicilia*⁵⁷⁸ prognostizierte bereits Leonardo Sciascia Detektivfigur Bellodi in *Il giorno della civetta* (1961). Die Mafia stellt heute in der Tat das Hauptbindeglied der Probleme ganz Italiens dar: *Nord e Sud, con fatica, con dolore, con tensione si sono lentamente accostati e in certi momenti si sono davvero incontrati e abbracciati, e hanno cominciato a mischiarsi*⁵⁷⁹. Der neapolitanische Schriftsteller De Luca geht gar so weit, den Mezzogiorno als *sfumatura del Nord*⁵⁸⁰ zu bezeichnen. Der Norden als Utopie und der Süden als Mythos existieren nur noch aus der Entfernung betrachtet – beide Wunschvorstellungen werden bei näherer Betrachtung jedoch revidiert.

1992 führte Claudio Velardi fünf Interviews mit wichtigen Persönlichkeiten aus unterschiedlichen Berufsgruppen verschiedener Herkunft, die er unter dem Titel *La città porosa* veröffentlichte. Zwar findet die *Napoletanità* auch hier Erwähnung, dies jedoch ausschließlich aufgrund des

⁵⁷⁴ Vgl. dazu Kapitel 4.2.3.

⁵⁷⁵ De Crescenzo, *Così parlò Bellavista*, S. 163.

⁵⁷⁶ Prisco, *Una generazione senza eredi?*, S. 125.

⁵⁷⁷ Fofi, *La grande recita*, S. 117.

⁵⁷⁸ Sciascia, *Il giorno della Civetta*, in: *Opere*, Vol. I, hg. v. Claude Ambroise, Mailand 1987, S. 479.

⁵⁷⁹ Fofi, *La grande recita*, S. 141.

⁵⁸⁰ Erri De Luca, *L'ultima parte del mondo*, in: *Narrare il Sud. Percorsi di scrittura e di lettura*, hg. v. Goffredo Fofi, Neapel 1995, S. 31 – 33, 31.

kriminellen Potentials, das sie in sich birgt. Dieses alte neapolitanische Konzept wird zugunsten eines neuen Begriffs verworfen, der Velardi und zweien seiner Gesprächspartner, dem Architekten Francesco Venezia sowie Massimo Cacciari, dem Philosophen und Bürgermeister von Venedig, zufolge den Charakter der Stadt treffender widerspiegelt. Die *porosità*, aus der nicht nur der Buchtitel und die entscheidenden Gesprächsinhalte über die urbanistisch-geographische Beschaffenheit der Stadt hervorgehen, bezieht sich konkret auf zwei deutsche Beiträge des frühen 20. Jahrhunderts, nämlich auf Walter Benjamins Aufsatz *Meine Reise in Italien Pfingsten 1912* und vor allem auf Ernst Blochs Schrift *Italien und die Porosität* (1925).⁵⁸¹ Gerade in Neapel, so Bloch, kann der Besucher eine „Lehrstunde in Porosität“⁵⁸² erhalten, womit der deutsche Reisende sich jedoch nicht auf eine rein kunsthistorische Betrachtung beschränkt, sondern eine soziokulturelle Ebene beschreitet: Kollektivität anstelle von Privatsphäre im gesellschaftlichen Gefüge stellen eine Parallele zur ornamentalen Verkettung der Linien und Schriftzüge dar:

„Blumige junge Weiber und alte in ihrer Gesellschaft, mit langer Nase, Brille, hässlich wie Phorkyaden, Hexen auf dem Scheiterhaufen, aber von großem und frommem Ansehen; dann wieder die Kirche auf der Piazza del Mercato, von Bettlern, Krankheiten und einem Beschwörungsschrei überfüllt, das an ganz unbekannte Götter gleichzeitig mit Maria geht – alles unter der schweren Goldpracht der spanischen Kirche, die für ganz hohe Glaubensgesellschaft geschaffen war und sie immer wieder gegenwärtig macht.“⁵⁸³

Exakt diesen Gedankengang führt Velardi mit seinen Gesprächspartnern fort, indem er von der geologischen Beschaffenheit Neapels, *costituita quasi nella sua totalità da colline o grossi banchi tufacei*⁵⁸⁴, ausgeht. Die Höhlensysteme unterhalb der neapolitanischen Stadtviertel, die teilweise als funktionale Räume in die Wohnbauarchitektur integriert sind – der Eingang des *basso* stellt somit nur einen Teil dessen dar, was erst unterirdisch sichtbar wird – identifiziert er als Poren eines riesigen Schwamms. Hierdurch erhält die Stadt eine Körperlichkeit

⁵⁸¹ Beide bezeichnen mit „Porosität“ das barocke Ineinander der architektonischen und ornamentalen Elemente in Neapel und verweisen damit auf den Gegensatz zur Kunst der klassischen Antike. Anstelle von Geschlossenheit bemerken sie eine Koexistenz aller vorangegangener Epochen, Klassen und Mythen, die wie verschiedene Sphären ineinander eintauchen und ein orientalisches, arabisch-byzantinisches Moment abbilden.

⁵⁸² Ernst Bloch, *Italien und die Porosität*, in: *Literarische Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1965 [1925], S. 508 – 515, 509.

⁵⁸³ Ebd., S. 511f.

⁵⁸⁴ Velardi, *La città porosa*, S. 29.

und physische Dimension – sie wird mitunter metaphorisiert. Neapel ist aber nicht nur über seine materielle Beschaffenheit porös, sondern auch in seinen zwischenmenschlichen Beziehungen, so dass aus der Familie heraus ein Netzwerk entsteht, das sich durch die Gesellschaft zieht und Ökonomie, Kultur, Politik und Bevölkerung vereinnahmt; der Staat und seine Institutionen verlieren an Bedeutung, jegliche Hierarchien werden außer Kraft gesetzt: *Napoli è porosa come la sua architettura. Porosa nella forma, nei suoi rapporti sociali, nel carattere dei suoi abitanti. L'anima della città, quindi, non può essere racchiusa in un punto, in un'immagine. Sfugge alle definizioni, è porosa come le sue mura.*⁵⁸⁵

Ein zweiter Beitrag, der anlässlich einer Neudeutung der Stadt Neapel ein sehr persönliches Gegenkonzept zur scheinbar übermächtigen *Napoletanità* ausmacht, liegt vor in Marcello D'Orta *Nero napoletano* (2004). Die Innovation des Autors, der sich augenscheinlich weder in der autobiographischen Vorgehensweise noch in der Themenwahl, welche sich erneut stark am neapolitanischen Themenkanon orientiert, von den Essayisten vor ihm unterscheidet, liegt in seiner individuell gearteten, hermeneutischen Auslegung der beschriebenen Phänomene. So gelingt es D'Orta überzeugend, eine vermeintliche Morbidität als kennzeichnendes Merkmal der Stadt auszumachen, indem er selektiv das Blutwunder des Heiligen Januarius, den makabren Totenkult und die unterirdischen Friedhöfe der Stadt, die Gespenstergeschichten, Räuberpistolen und Legenden seiner Kindheit sowie den Aberglauben als potentielle narrative Motive im Stile einer *Gothic Novel* oder einer Schauergeschichte von Edgar Allan Poe präsentiert.

Die intensive Beschäftigung mit dem Begriff der *Napoletanità*, die in den 70er Jahren ihren Höhepunkt erreichte und schließlich zu einer Übersättigung führte, sowie die Annäherung der unmittelbar nach den Weltkriegen noch stark divergierenden Lebensstandards in Nord- und Süditalien und die daraus resultierenden Veränderungen im sozialen Gefüge des Landes, führten in den 90er Jahren zu Bestrebungen, den scheinbar überholten Terminus mit neuen Begrifflichkeiten zu ersetzen. Die Tatsache allerdings, dass Lello Mazzacane noch im Jahr 2004 in seinem Aufsatz *Napoli in posa* fordert, *[che] si debba disporre di nuovi tipi di approcci a vecchi problemi, dal momento che questi si pongono in*

⁵⁸⁵ Ebd., S. 10.

*nuovo modo*⁵⁸⁶, unterstreicht die Resistenz und Überlegenheit alter Begrifflichkeiten, die nicht zuletzt über die immer noch rege Produktivität von Schriftstellern wie La Capria oder aber De Crescenzo präsent bleiben.

Luciano De Crescenzos *Così parlò Bellavista* (1977) traf im Jahr seiner Veröffentlichung eindeutig den Zeitgeist. Als einer der ersten bezieht Carmine Di Biase den Schriftsteller-Ingenieur literaturwissenschaftlich in den neapolitanischen Diskurs mit ein. In einer Rezension zu Ghirellis *La napoletanità* macht er in De Crescenzos Schilderungen ein Gegenkonzept aus, mitunter eine durchweg optimistische Vision, *svolgendosi sul diagramma di un ideale di "amore e di libertà", scoperto nelle pieghe più riposte della storia e del quotidiano vivere e convivere napoletano*⁵⁸⁷. De Crescenzos Neapelbild wurde seitdem jedoch und bislang kaum wissenschaftlich beachtet, geschweige denn einer erschöpfenden Analyse unterzogen. Dies ist das entscheidende Ziel der vorliegenden Untersuchung.

4. Luciano De Crescenzos Neapelbild

Die bisher in dieser Arbeit herangezogenen Forschungsbeiträge zur Entwicklung der Neapelliteratur der vergangenen 60 Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg befassen sich nicht mit dem populären Schriftsteller Luciano De Crescenzo. Einige knappe Verweise auf ihn bemängeln entweder seine vermeintlich unkritische Geisteshaltung, oder sie heben den überwältigenden kommerziellen Erfolg seiner Bücher hervor. Der bewusst kalkulierende Bestseller-Autor verärgert offenbar Intellektuellenkreise, wie exemplarisch Fabio Pierangelis Kritik an De Crescenzos Auseinandersetzung mit der griechischen Mythologie in der Retrospektive *Ultima narrativa italiana (1983 – 2000)* belegt, wenn von einer *ricreazione "en bas" dei miti greci*⁵⁸⁸ die Rede ist. *Questo libro*, klagt der Rezensent über den finanziellen Erfolg des Romans *Nessuno* (1997), *secondo l'indagine del "Corriere della Sera", 28-12-97, è stato il più venduto nell'anno 1997 nel settore della saggistica!*⁵⁸⁹

⁵⁸⁶ Mazzacane, *Napoli in posa*, S. 38.

⁵⁸⁷ Carmine Di Biase, *Antonio Ghirelli. La napoletanità*, in: *L'altra Napoli. Scrittori napoletani d'oggi*, Neapel 1978, S. 217 – 225, 223.

⁵⁸⁸ Fabio Pierangeli, *Ultima narrativa italiana (1983 – 2000)*, Rom 2000, S. 138.

⁵⁸⁹ Ebd., S. 139.

Unter Vorbehalt ist für die Literaturwissenschaft Italiens einzig De Crescenzos für einen Autor untypischer Lebenslauf von größerem Interesse. Dies belegt eine Vielzahl schriftlich fixierter Interviews, in denen der Neapolitaner sich gegenüber Journalisten über seinen ungewöhnlichen Weg vom studierten Ingenieur zum Schriftsteller äußert.⁵⁹⁰ Die Degradierung De Crescenzos zum Verfasser feuilletonistischer Unterhaltungsliteratur ist in seinem Heimatland Italien mittlerweile allgemeine Praxis. In *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo* erscheint er unter der Klassifikation *Terzo livello: la letteratura d'intrattenimento, im dominio dei professionisti, bene addestrati nel maneggio della penna e predisposti alla cordialità colloquiale della loro attività di collaborazione a giornali e periodici, o meglio ancora a trasmissioni televisive*⁵⁹¹. Als Humorist gehört De Crescenzo in dieser Einteilung einer unverkennbaren Subkategorie an. Was über seine Namensnennung hinaus jedoch zu einer adäquaten Kenntnis dieses Autors führt, erfordert die Strukturanalyse seiner Werke.

Lediglich zwei Monographien zu Luciano De Crescenzo gingen in den vergangenen dreißig Jahren aus dem italienischen Sprachraum hervor. Gianni De Bury, der über eine gemeinsame Kindheit in Neapel persönlich eng mit dem Autor verbunden ist und Mitherausgeber des gemeinsamen Fotobandes *La domenica del villaggio* (1987) war, liefert in *Luciano De Crescenzo. Istruzioni per l'uso* (1996) nicht unerhebliche Hinweise zur Entstehungsgeschichte diverser Werke, verweilt jedoch über lange Strecken auf einer anekdotischen, für den Leser durchaus unterhaltsamen Ebene. Das ausdrückliche und humoristisch definierte Ziel seiner Abhandlung ist die Vermarktung des großen Namens; insofern ist sein „Handbuch“ unter literaturwissenschaftlichen Aspekten kaum von erwähnenswertem Interesse. Den zweiten Beitrag stellt Riccardo Tanturris *Vita di Luciano De Crescenzo scritta da un altro* (1999) dar. Der Titel wird dem Inhalt der durchaus hochwertigen Schrift nicht gerecht. Hierbei handelt es sich zunächst weniger um eine alternative Biographie zu De Crescenzos Autobiographie *Vita di Luciano De Crescenzo scritta da lui medesimo* (1989) als

⁵⁹⁰ Vgl. dazu Anna Chiara Gravagnuolo, *Luciano De Crescenzo*, in: *La Vanità*, Salerno 1995, S. 31 – 34; Ferruccio Parazzoli, *Luciano il filosofo*, in: *Il gioco del mondo*, Mailand 1998, S. 37 – 47; Max Mizzau Perczel, *Un caso, una coincidenza. Luciano De Crescenzo*, in: *Carriere. Come scoprire la promessa di successo che ciascuno ha dentro di sé*, Rom 2005, S. 13 – 28; Werner Raith, *Lauter Fremde*, in: *Der Tagesspiegel*, Nr. 16979, 29.02.2000, S. 3.

⁵⁹¹ Asor Rosa (Hg.), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Turin 2000, S. 194.

vielmehr um deren synthetische Aufarbeitung. Erst in einem zweiten Arbeitsschritt geht der ehemalige Politikwissenschaftler (Universität Siena) zu knapp skizzierten Beobachtungen der Stilistik des neapolitanischen Autors über und betreibt Motivforschung.

Den Hauptanteil seiner Untersuchung stellt die Aufarbeitung des Verhältnisses zwischen De Crescenzo und der literarischen Kritik Italiens dar, die den Neapolitaner von Beginn an mit geteilter Meinung bewertete. Von einigen wurde er früh als neuer Giuseppe Marotta gefeiert, der einem modernen Publikum voller Vitalität ironische Erzählungen mit neapolitanischem Kolorit präsentierte. Gerade diese Vorgehensweise betrachteten andere wiederum als *più vieto macchiettismo* und *folklorismo più deteriore*⁵⁹², als Ausbeutung seiner Heimatstadt und unverantwortliche Ignorierung von deren Problemen. *I vendutissimi libri di De Crescenzo, ad esempio*, greift eine sprachwissenschaftliche Studie diesen Vorwurf auf, *sfruttano una regionalità di contesti e di espressioni per una comicità gradita anche in altre regioni*.⁵⁹³ Der Filmkritiker Valerio Caprara äußert sich über die Verfilmung von *Così parlò Bellavista* und dessen literarische Vorlage, die beide der Feder De Crescenzos entstammen, mit den Worten: *Il talento collaudato degli attori sostiene la fragilità del racconto di "Così parlò Bellavista" scritto diretto e interpretato da L. De Crescenzo*.⁵⁹⁴ Er stellt somit nicht nur die Umsetzung der Thematik, sondern auch die Qualität des Autors in Frage. Auch die Rekurrenz der Themen im Gesamtwerk De Crescenzos ist möglicherweise maßgeblich dafür verantwortlich, dass auf nationaler Ebene das Interesse der Kritik an seiner Person trotz seiner immensen Beliebtheit bei der Leserschaft fast vollständig schwand. Seit *Panta Rei* (1994) erschienen so gut wie keine italienischen Rezensionen über seine Bücher mehr. Tanturri, dessen Beobachtungen in *Vita di Luciano De Crescenzo scritta da un altro* von De Crescenzo persönlich in einem abschließenden Interview bestätigt werden, sieht in dieser Entwicklung Analogien zum neapolitanischen Komiker Totò, der in Italien zu Lebzeiten unbeachtet blieb, post mortem jedoch zum Gegenstand der Kulturwissenschaft wurde und den Status eines Kultursymbols für ganz Italien erreichte. Die mangelnde Akzeptanz macht Tanturri in zwei Fakten

⁵⁹² Gianni De Bury, *Luciano De Crescenzo. Istruzioni per l'uso*, Rom 1996, S. 94.

⁵⁹³ Bianchi u. a., *Storia della lingua a Napoli e in Campania*, S. 209.

⁵⁹⁴ Valerio Caprara, *Il Mattino*, 8.10.1984. [zit. nach De Bury, *Luciano De Crescenzo*, S. 59]

aus: Erstens ist De Crescenzo Neapolitaner, *ciò rappresenta un handicap*⁵⁹⁵, zweitens bringen seine Werke die Menschen zum Lachen. Letzteres stempelt ihn als Humorist und Komiker ab.

Der deutschsprachige Raum, und dies ist eine nicht unbedeutende Tatsache, stellt nach Italien den zweitstärksten Absatzmarkt für den neapolitanischen Schriftsteller dar.⁵⁹⁶ Federico Fellini, den De Crescenzo bei Dreharbeiten kennen lernte, war es, der dem Diogenes Verlag dazu riet, die *Geschichte der griechischen Philosophie* zu veröffentlichen. Allein *Also sprach Bellavista* hielt sich hierzulande 94 Wochen in den Bestsellerlisten. Insgesamt verkaufte De Crescenzo, Schätzungen zufolge, bislang 23 Millionen Exemplare seiner Bücher, davon allein sechs Millionen in Italien. Er ist unbestritten einer der populärsten und erfolgreichsten noch lebenden Autoren Italiens, und gerade diese Verkaufszahlen, die für die weit gefächerte und kaufkräftige Leserschaft De Crescenzos stehen, werden vielfach als Argument aufgegriffen, um ihn als Schriftsteller zu sehen und zu legitimieren.

Als einen „Unterhaltungsroman und ein philosophisches Lehrbuch in einem“⁵⁹⁷, welches die „richtige Einstimmung auf den Urlaub“⁵⁹⁸ hervorrufe, bewerteten die ersten Rezensionen die deutsche Übersetzung von De Crescenzos Erstlingswerk, gleichsam als ein Werk des Tourismus. Neben dem für Deutschland freilich exotischen Charakter seiner von der neapolitanischen Vita geprägten Bücher wurde bislang oft deren vereinfachender Sprachstil hervorgehoben, welcher die legere Vermittlung anspruchsvoller Inhalte ermöglicht; De Crescenzo treffe „den Humor und die Sprache der Zuschauer, weshalb ihn die Wissenschaft mit Nasenrümpfen als oberflächlich abtut“⁵⁹⁹, halten die Befürworter seiner „nicht gelehrt[en], aber gescheit[en]“⁶⁰⁰ Literatur

⁵⁹⁵ Riccardo Tanturri, *Vita di Luciano De Crescenzo scritta da un altro*, Rom 1999, S. 6.

⁵⁹⁶ Vgl. Jutta Lauterbach, *Auch Wissenschaft soll fröhlich stimmen*, in: *Westfälische Rundschau*, Nr. 195, 20.08.1998. Das *Deutsche Allgemeine Sonntagsblatt* berechnete für das Jahr 1990 einen Nettoverdienst von 576000 D-Mark für den neapolitanischen Schriftsteller. (26.07.1991, Nr. 30, S. 26)

⁵⁹⁷ Claus-Ulrich Bielefeld, *Neapel, Liebe und Freiheit. Luciano De Crescenzos Roman „Also sprach Bellavista“*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 218, 20.09.1986, S. 26.

⁵⁹⁸ *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, Nr. 12, 22.03.1987, S. 25.

⁵⁹⁹ Raith, *Lauter Fremde*, S. 3. Vgl. dazu auch Kristiana Lenhardt, *Achilles stinkt ab. Luciano De Crescenzo beschreibt Troja virtuos vereinfachend – wie Hugo Portisch die UdSSR*, in: *Literaricum*, Nr. 13117, 23./24. November 1991, S. X.

⁶⁰⁰ Werner Ross, *Im Büro wird nicht gezwitschert. „Zio Cardellino“ – ein Roman des Italiensers Luciano De Crescenzo*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 241, 15.10.1988, S. 28.

fest. Werner Ross von der *FAZ* ging sogar so weit, *Zio Cardellino* als „kluges kleines Meisterwerk, eine sorgfältig ausgeführte Parabel“⁶⁰¹ zu bezeichnen.

Die Beurteilung der Bücher dieses Autors weist jedoch eine mannigfaltig schattierte Spanne auf. Während manche Rezensenten sie als „sympathisch[e]“ und „angenehme Unterhaltungslektüre“ bezeichnen, „die ein Lächeln entlockt, aber nicht unter die Haut geht“⁶⁰², fällt beispielsweise Susanne Hoffmanns Rezension zu *Elena, Elena, amore mio* kompromisslos negativ aus: Sie spricht von „Etikettenschwindel“ und einer „schnoddrig-salopp“ sowie „forsch-modernistisch“ geschriebenen, „respektlose[n] Nacherzählung“⁶⁰³. Bezeichnend für De Crescentos Verhältnis zu den Intellektuellenkreisen seiner Heimat ist, dass mit Anacleto Verrecchia (Kolumnist der *Welt*) gerade ein italienischer Journalist auch im deutschsprachigen Raum die wirklich vernichtenden Kritiken über den vermeintlichen „Modeschriftsteller“⁶⁰⁴ verfasst, der Menschen lachen lässt, wo andere weinen müssen. Die Bücher des Neapolitaners seien raffinierte Umschreibungen der Werke anderer, eigenes habe der vermeintliche Epigone nicht verfasst. „Hurra“, lautet Verrecchias populistisch formuliertes Verdikt, „die Poesie ist tot. Vielleicht auch die Philosophie.“⁶⁰⁵

Abgesehen von der regen Diskussion im Feuilleton deutscher Zeitungen⁶⁰⁶ um die Person De Crescenzo oder einem Eintrag im *Almanach zur italienischen Literatur der Gegenwart*⁶⁰⁷, unter dem er im Gegensatz zu dem in Italien weitaus höher geschätzten Neapolitaner Domenico Rea nebst einer Auflistung der deutschen Veröffentlichungen seiner Werke mit einer Kurzbiographie aufgeführt wird, müssen diverse wissenschaftliche Beiträge der deutschen Romanistik hervorgehoben werden. Winfried Wehle unternimmt in seinem Aufsatz *Einfache*

⁶⁰¹ Ebd.

⁶⁰² *Neue Zürcher Zeitung, Fernausgabe*, Nr. 35, 13.02.1993, S. 32.

⁶⁰³ Susanne Hoffmann, *Eine lausige Bande von Streithähnen. Die Geschichte des Trojanischen Krieges, von Luciano De Crescenzo neu erzählt*, in: *Saarbrücker Zeitung*, Nr. 15, 18./19.01.1992, S. 32.

⁶⁰⁴ Anacleto Verrecchia, *Mamas Söhnchen sucht die Tragik. Luciano De Crescenzo erzählt sein Leben*, in: *Die Welt*, Nr. 95, 24.04.1993, S. 65.

⁶⁰⁵ Anacleto Verrecchia, *Zeus, dieser Esel! Die Ilias in der Fassung von Luciano De Crescenzo*, in: *Die Welt*, Nr. 250, 26.10.1991, S. 19.

⁶⁰⁶ Der Neapolitaner steht gerne für Interviews zur Verfügung, die bisweilen kaum noch in Zusammenhang mit seiner eigentlichen Tätigkeit stehen. So äußerte sich De Crescenzo 1990 etwa in einem mehrseitigen *Spiegel*-Interview zur Fußballweltmeisterschaft in Italien (Vgl. „*Apollo siegt, nicht Dionysos*“. *SPIEGEL-Interview mit dem Philosophen, Schriftsteller und Fußballfan Luciano De Crescenzo*, in: *Der Spiegel*, 11.6.1990, Nr. 24, 44. Jahrgang, S. 216 – 218), während er 1988 der Frauenzeitschrift *Brigitte* Rede und Antwort stand. (Vgl. *Die ganze Welt – ein Cappuccino!*, in: *Brigitte*, Nr. 25, 30.11.1988, S. 164 – 170)

⁶⁰⁷ Vgl. Viktoria von Schirach (Hg.), *Almanach zur italienischen Literatur der Gegenwart*, München 1988, S. 28.

Gefühle in schwierigen Verhältnissen (1995) einen Vergleich zwischen der narrativen Struktur von De Crescentzos Roman *Croce e delizia* und der dritten Novelle des neunten Tages aus Boccaccios *Decameron*.⁶⁰⁸ Klaus Westphalen widmet sich ihm Rahmen eines Überblicks über die zeitgenössische Antikenrezeption bei modernen Autoren in einigen Passagen seines Aufsatzes *Neue Perspektiven für den Latein- und Griechischunterricht* (1993) De Crescentzos Beiträgen unter altphilologischen Kriterien. Eine ähnliche interdisziplinäre Arbeit legt schließlich Martin Pütz in seiner Dissertation *Antikenrezeption in der italienischen Gegenwartsliteratur* (2002) vor, der mit Bezugnahme auf Westphalen ein Kapitel dem Vergleich zwischen De Crescenzo und den homerischen Epen widmet, wobei er unter anderem auf De Crescentzos Altgriechischkenntnisse eingeht. Auf die von ihm erarbeiteten Ergebnisse ist zurückzukommen.

Seit seinem literarischen Debüt 1977 hat der Neapolitaner bis zum Jahr 2007 innerhalb von 30 Jahren 32 Werke verfasst,⁶⁰⁹ die meisten davon wurden mittlerweile in 19 Sprachen übersetzt und in 35 Ländern veröffentlicht. Der Textproduktion liegt bisweilen eine raffinierte Marktstrategie zugrunde. Mit einer bestimmten Vorgehensweise hat De Crescenzo dabei häufiger auf sich aufmerksam gemacht: Die Wiederverwertung eigener, bereits publizierter Texte kann beispielsweise anhand der mehrfachen Ausgaben seiner mythologischen Abhandlungen aufgezeigt werden. Auch die Bücher *Il dubbio* (1992), *Ordine e Disordine* (1996) und *Il pressappoco* (2007) greifen bereits in der *Vita di Luciano De Crescenzo* (1989) erarbeitete Gedankengänge auf und übernehmen sie partiell sogar wortwörtlich. Nicht anders verhält es sich mit identischen Textpassagen aus *Vita di Luciano De Crescenzo* und *Sembra ieri*. 1993 erschien mit *Sokrates* gar ein Buch, das, abgesehen von der Einführung, ausschließlich Texte enthält, die bereits in *Oi Dialogoi* (1985) und *Storia della filosofia greca. Da Socrate in poi* (1986) veröffentlicht wurden. Mit den in einer aus Buch und Hörbuch

⁶⁰⁸ Dabei hebt Wehle als Ergebnis zum einen die zentrale Bedeutung des Motivs der *burla* für das Geschehen hervor, zum anderen geht er wiederum auf die Frage nach der vermeintlichen Trivialität von De Crescentzos Werk ein.

⁶⁰⁹ Die Zählungen bezüglich dieser Angabe variieren stark. Dies hängt damit zusammen, dass manche Angaben die Fotobände *La Napoli di Bellavista* und *La domenica del villaggio*, den Cartoon *Raffaele*, das als Buch und Hörbuch auf dem Markt erschienene Paket *Usciti in fantasia*, die unter der Bezeichnung *Video-Libro* veröffentlichten *I miti dell'amore*, *I miti degli eroi*, *I miti degli dei* und *I miti della guerra di Troia* oder aber den Sammelband *I grandi miti greci*, welcher die letzten vier Titel zusammenfasst, nicht mit einbeziehen.

bestehenden Box *Usciti in fantasia* (1994) enthaltenen Anekdoten verhält es sich ähnlich: Alle Geschichten wurden bereits vorher publiziert.

Die Werke *La Napoli di Bellavista* (1979) und *I pensieri di Bellavista* (2005) stehen hingegen kurioserweise in keinerlei Zusammenhang mit der Romanfigur aus *Così parlò Bellavista* (1977). Die Titel sind freilich irreführend und wurden angeblich auf Wunsch des Verlages gewählt, um den Erfolg des Erstlings auszuschöpfen, denn weder Bellavista noch dessen Gesprächspartner werden darin erwähnt. *Un personaggio come De Crescenzo*, analysiert zu Recht De Bury, [...] *per i mercanti non è solo uno scrittore, ma una vera miniera d'oro. Pertanto, in copertina, basta la parola!*⁶¹⁰ Mit anderen Worten: De Crescenzo betreibt eine perfekte Marktstrategie; und dies war schließlich das Tätigkeitsfeld, für das er bei IBM über Jahre hauptsächlich zuständig war.⁶¹¹

Er wusste mithin, seine erarbeiteten Kenntnisse auf die Eigenvermarktung zu übertragen. Vielleicht ist hier auch eine Verbindungslinie zur neapolitanischen *arte dell'arrangiarsi* zu ziehen, wenn auch auf einer überaus ungewöhnlichen Ebene. In einem Interview schildert der Schriftsteller seine persönliche Erkenntnis, dass bei einer Neuveröffentlichung gerade das Deckblatt von entscheidender Relevanz ist. *Il titolo invece non deve circoscrivere l'argomento bensì allargarlo.*⁶¹² Bei genauer Betrachtung der Einbände seiner Bücher, vor allem der neueren, fällt auf, dass ungeachtet des jeweiligen Themas Porträtaufnahmen von De Crescenzo im Mittelpunkt stehen. In großen Lettern folgt unter den Fotografien sein Name; der eigentliche Titel des edierten Opus verschwindet bisweilen hinter Werbeslogans. So wirbt das Deckblatt der Taschenbuchausgabe von *Panta rei* (1994) aus der Buchserie *I miti*, in der ausschließlich Erfolgsromane des Verlagshauses Mondadori neu veröffentlicht werden, mit dem marktstrategisch wirksamen Satz *12 milioni di libri venduti nel mondo*.

Seit vielen Jahren verfasst De Crescenzo als freier Mitarbeiter für die Tageszeitungen *Il corriere della sera*, *La Repubblica*, *Il Mattino* sowie für die Zeitschrift *Panorama* Artikel, die inhaltlich den Themen seiner Bücher nahe stehen und damit primär ihren Verkauf fördern sollen. Zu seiner Vermarktungsstrategie gehören in den 80er- und 90erjahren zudem

⁶¹⁰ De Bury, *Luciano De Crescenzo*, S. 14.

⁶¹¹ Vgl. dazu Kapitel 4.1.

⁶¹² Tanturri, *Vita di Luciano De Crescenzo*, S. 85.

Fernsehauftritte: *Oggi ci sono strumenti che valgono molto di più una recensione, come la televisione.*⁶¹³ So beschreibt der Journalist Serrer in einer Rezension anlässlich der deutschen Veröffentlichung der *Vita di Luciano De Crescenzo* auch einen Promotionsauftritt des Autors vielmehr als Theatervorstellung denn als Lesung:⁶¹⁴ Der Neapolitaner machte seine Zuhörer zu Zuschauern. Ein drei Meter hohes und vier Meter langes Holzpferd, das De Crescenzo auf seiner Promotionstour für den Roman *Elena, Elena, amore mio* durch halb Europa begleitete, stellt ein weiteres Beispiel für seinen geplanten Unterhaltungswert dar.⁶¹⁵ Der Autor ist auf diese Weise zur Sigle *L.D.C.* geworden: *Il nome e il cognome diventano una ditta, un marchio doc.*⁶¹⁶ 1994 schloss er mit einem Modehaus einen Vertrag, der selbst wie eine persönliche Werbekampagne auf den Plan tritt. Nach einem Zitat aus *Così parlò Bellavista* (S. 155) konzipierte er den folgenden Schriftzug für zwei Partner-T-Shirts:

Siamo an geli con un'
ala soltant o e possia
mo volare solo resta
ndo abbrà cciati

Auf der Rückseite ist jedes T-Shirt mit einem Flügel versehen.⁶¹⁷ „Der Hunger des literarischen Marktes nach Medienstars“, analysiert die deutsche Rezensentin Jutta Krug in der *Süddeutschen Zeitung* folgerichtig, „garantiert ihm Erfolg.“⁶¹⁸

Vor allem in der sich ihm eröffnenden Welt der Medien knüpfte De Crescenzo nach seinem Durchbruch als Autor rasch Beziehungen und profitierte dabei vom allgemeinen Interesse an seinem Überraschungserfolg, wodurch es ihm möglich war, sich als Regisseur⁶¹⁹, Schauspieler⁶²⁰, Drehbuchautor⁶²¹,

⁶¹³ Ebd., S. 82.

⁶¹⁴ Michael Serrer, *Tabernakel des Skeptikers. Luciano de Crescenzo las bei Bouvier*, in: *General-Anzeiger*, Nr. 31356, 08.03.1993, S. 13.

⁶¹⁵ Vgl. *Buchreport*, Nr. 40/41, 03.10.1991, S. 56.

⁶¹⁶ Tanturri, *Vita di Luciano De Crescenzo*, S. 6.

⁶¹⁷ Vgl. De Bury, *Luciano De Crescenzo*, S. 40.

⁶¹⁸ Jutta Krug, *Ein Vogel, der Direktor war. Luciano De Crescenzos Verwandlungsmärchen „Zio Cardellino“*, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 62, 15.03.1989, S. 16.

⁶¹⁹ 1984 wurde sein erster Roman verfilmt. Er selbst führte in der Low-Budget Produktion Regie, schrieb das Drehbuch und verkörperte zugleich den Protagonisten. Der Film war ein finanzieller Kinoerfolg, und De Crescenzo wurde als bester Regisseur 1985 mit einem *David di Donatello* ausgezeichnet. So folgten mit *Il mistero di Bellavista* (1985) und *32 Dicembre* (1987) zwei weniger erfolgreiche Fortsetzungen, deren Inhalte den Kapiteln *Il mancini di papà* und *A mezzanotte va* den *Oi Dialogoi* entnommen wurden.

⁶²⁰ Neben dem Mitwirken in seinen eigenen Filmen sind seine Rollen in *Il papocchio* (1980) von Renzo Arbore und in Lina Wertmüllers *Sabato domenica e lunedì* (1990) hervorzuheben.

Fotograph⁶²² oder Fernsehmoderator⁶²³ zu versuchen. Seine Leistungen in der Filmbranche wurden mit Preisen gewürdigt, seine schriftstellerische Tätigkeit jedoch nicht. De Bury berichtet eine Anekdote, nach welcher der Neapolitaner eine Literaturpreisverleihung, zu der er nicht eingeladen war, im Fernsehen verfolgte und schadenfroh vernehmen konnte, wie der Ehrengast Bundeskanzler Willy Brandt dem Reporter auf die Frage nach seinem italienischen Lieblingsschriftsteller mit den folgenden Worten antwortete: *Il Cancelliere tedesco rispose, sollevando verso la telecamera il pollice della mano destra: "Numero uno De Crescenzo!"*⁶²⁴

Wichtiger als die Meinung der Kritiker, behauptet De Crescenzo, sei ihm, dass seine Bücher in einer stationären und an Kommunikationsmangel leidenden Gesellschaft überhaupt gelesen würden. Auf der anderen Seite fällt seine Beurteilung der Literaturkritiker nicht zurückhaltend aus: *Un critico letterario è come un eunuco che sa come si fa ma non lo sa fare.*⁶²⁵ Anders verhält sich seine Beziehung zu studierten Philosophen in Italien. Nach einer Diskussionsrunde im italienischen Fernsehen, zu der er als Verfasser seiner äußerst populären Philosophiegeschichte auch eingeladen war, schreibt er überrascht: *Ebbene, incredibile a dirsi, nessuno dei filosofi mi sparò contro. Anzi, mi manifestarono tutti una certa simpatia.*⁶²⁶ Am 17. Dezember 1994 wurde ihm wegen seiner Bemühungen als Vermittler griechischen Kulturguts die Ehrenbürgerschaft von Athen verliehen.

Im Zeitalter der multimedialen Vermittlung, in der audio-visuelle Informationsträger den einstigen Absatzmarkt literarischer Erzeugnisse okkupiert haben, ist es De Crescenzo gelungen, diesen vermeintlichen Nachteil der

⁶²¹ Neben den Drehbüchern seiner eigenen Filme war er beteiligt am Verfassen der Skripte von *La mazzetta* (1978) von Sergio Corbucci sowie *Il Papocchio* (1980) und *F.F.S.S.* (1983) von Renzo Arbore.

⁶²² Vgl. die Fotobände *La Napoli di Bellavista. Sono figlio di persone antiche* (1979) und *La domenica del villaggio* (1987).

⁶²³ Er moderierte bereits 1978 auf Rai Uno die Sendung *Mille e una luce*, dann 1981 auf Rai Due *Tagli ritagli e frattaglie* und 1984 *Bit storie di computer* auf dem Privatsender Italia Uno der Mediaset-Gruppe.

⁶²⁴ De Bury, *Luciano De Crescenzo*, S. 55.

⁶²⁵ Tanturri, *Vita di Luciano De Crescenzo*, S. 81. An anderer Stelle heißt es: *In altre parole, come esistono i non vedenti e i non udenti, esistono anche i non leggenti, che poi sarebbero i critici letterari.* (*Tale e Quale*, S. 77)

⁶²⁶ *Storia della filosofia medioevale*, S. 10. Im Folgenden wird aus De Crescenzos Philosophiegeschichte im Textverlauf unter der Sigle „Sdf“, gefolgt von der Bandzahl zitiert.

monosensorischen Erzähltechnik zu umgehen.⁶²⁷ Sein perfekter Umgang nicht nur mit dem traditionellen, sekundären Medium der Schrift, sondern auch den tertiären Medien der elektronischen Bild- und Tonvermittlung – sehr früh verfügte De Crescenzo zudem bereits über eine Internetpräsenz – macht eine korrekte Bezeichnung seines Berufs kaum möglich. Es impliziert sich in jede Aussage auch ein „vielleicht“. Er ist *certamente ingegnere, ma forse filosofo, forse scrittore, forse regista, forse attore, forse ecc....*⁶²⁸. *Nel peggiore dei casi*, so äußert De Crescenzo sich selbst zu dieser Debatte, *sono stato definito “scrittore napoletano”, oppure “scrittore umorista”, dove sia napoletano che umorista erano usati come termini riduttivi. (Tale e Quale, S. 76)* In der Tat genügen als strukturelle Pole *Napoletanità* und „Humorismus“, um die dazwischen liegenden inhaltlichen Hauptstränge „Philosophie“, „griechischer Mythos“, „Neapel“ sowie autobiographische Elemente auszumachen, wobei diese Bereiche wiederum eng miteinander verschlungen sein können.

Eine grobe, an den genannten vier Kategorien orientierte inhaltliche Untergliederung seines literarischen Oeuvres kann nicht ohne Mehrfachnennung erfolgen. *Così parlò Bellavista* (1977), *Storia della filosofia greca. I presocratici* (1983), *Storia della filosofia greca. Da Socrate in poi* (1986), *Il dubbio* (1992), *Socrate* (1993), *Panta rei* (1994), *Ordine e disordine* (1996), *Il tempo e la felicità* (1998), *La distrazione* (2000), *Storia della filosofia medioevale* (2002), *Storia della filosofia moderna. Da Niccolò Cusano a Galileo Galilei* (2003), *Storia della filosofia moderna. Da Cartesio a Kant* (2004), *I pensieri di Bellavista* (2006) und *Il pressappoco* (2007) stellen die Werke dar, in denen vornehmlich eine Auseinandersetzung mit philosophischen Fragestellungen stattfindet. *Elena, Elena, amore mio* (1991), *Nessuno. L’Odissea raccontata ai lettori d’oggi* (1997), *I grandi miti greci. Gli Dei, gli eroi, gli amori, le guerre* (1999) und *Le donne sono diverse* (1999) sind als Nacherzählungen antiker Mythen und Sagen konzipiert. Zu den autobiographischen Schriften zählen in erster Linie *Vita di Luciano De Crescenzo scritta da lui medesimo* (1989), *Sembra ieri* (1997) und *Tale e Quale* (2001), während die Neapelschilderungen in *Così parlò Bellavista*

⁶²⁷ Vgl. zu dieser Problematik Adam J. Bisanz, *Linearität versus Simultaneität im narrativen Zeit-Raum-Gefüge*, in: *Erzählforschung*, Bd. 1, hg. v. Wolfgang Haubrichs, S. 184 – 223. Einen guten Überblick über die Beziehung zwischen traditionellen und modernen Medien liegt zudem vor in Erhard Schütz und Thomas Wegmann, *Literatur und Medien*, in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, hg. v. Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering, München 1996, S. 52 – 78.

⁶²⁸ De Bury, *Luciano De Crescenzo*, S. 31.

(1977), *La Napoli di Bellavista. Sono figlio di persone antiche* (1979), *Oi dialogoi. I dialoghi di Bellavista* (1985), *La domenica del villaggio* (1987) und *Tale e Quale* (2001) dominieren. Einzig *Zio Cardellino* (1981) sowie *Croce e delizia* (1993) entziehen sich aufgrund ihrer Komplexität einer thematischen Klassifikation.

Der kommerzielle Erfolg seiner Bücher hat es dem Autor ermöglicht, seiner Leidenschaft unabhängig von Vorgaben des Verlags nachzugehen; in der Tat finden sich in seinem Oeuvre keine Auftragsarbeiten wieder. Die ihm gewährten Freiheiten haben zum einen die bereits angesprochene Rekurrenz der Themen zur Folge, zum anderen lässt sich in seinem Gesamtwerk eine dominierende Ichbezogenheit ausmachen. Die zahlreichen autobiographischen Schriften und als eigenständige Kapitel wiedergegebenen Anekdoten unterstreichen die Omnipräsenz der eigenen Vita in De Crescenzos Literatur. Dieser Faktor reicht bis zu Verweisen in Fußnoten und Einschüben, die den Textfluss mitunter deutlich unterbrechen, weil der vermeintlich hergestellte Bezug für die Leser, die sich nicht bereits mit dem Lebenslauf des Autors beschäftigt haben, bisweilen nur schwer nachvollziehbar ist. Die aufdringliche Unterbrechung auktorialer oder personaler Erzählsituationen durch eine pronominal oder in Leserapostrophen sich manifestierende, persönliche Erzählinstanz ist folglich ein kennzeichnendes Merkmal der De Crescenzianischen Literatur und führt zu einer deutlichen Annäherung von Primär- und Sekundärebene.

Ein besonderes Verhältnis entwickelte sich über die Jahre zwischen dem Autor und der von ihm entworfenen Gestalt des Prof. Bellavista, den er, wie bereits erwähnt, auch schauspielerisch interpretierte. Sein Erstling *Così parlò Bellavista* beginnt als Ich-Erzählung, die nach und nach eine Reihe Charaktere einführt, zu denen auch der Professor gehört.⁶²⁹ Die Perspektive fokussiert sich jedoch rasch auf die Ausführungen des neapolitanischen Philosophen, und die anfänglichen Proteste gegen dessen Theorien weichen einer allgemeinen Zustimmung. Das Schlusskapitel *Il sentiero di mezzo* lässt die dialogische Rede schließlich in einen sich über mehrere Seiten hinziehenden Monolog des Professors münden. Die Autorstimme tritt vollends hinter die Romanfigur zurück, welche damit endgültig zur Reflektorgestalt heranreift. Zudem wird eine Interaktion zwischen ihr und dem literarischen Ich De Crescenzos fortan

⁶²⁹ *Seduti intrno ad un tavolo siamo io, il vicesostituto portiere Salvatore Coppola, il dottor Passalacqua [...]. (Così parlò Bellavista, S. 11)*

vermieden, so dass Bellavista zum Sprachrohr seines Erschaffers wird. Entscheidende Elemente seiner eigenen Vita projiziert De Crescenzo in Folge auf den fiktiven Lebenslauf seiner Romanfigur. Der Rezensent Rudolf Grimm geht nicht zu weit, wenn er letztlich Bellavista als „das literarische Ich De Crescenzos“⁶³⁰ bezeichnet. Wie hoch das Maß an Identifikation zwischen dem Autor und der Figur ausfällt, auf der sein kommerzieller Erfolg gründet, lassen Beschreibungen des Journalisten Mizzau Perczel vermuten, dessen wachem Auge vor einem Interview das Namensschild „Prof. Bellavista“ an der Tür des Arbeitszimmers von Luciano De Crescenzo nicht entgangen ist.⁶³¹ Wirklichkeitsanspruch und Fiktionalität interferieren folglich in den Büchern des neapolitanischen Schriftstellers, da dieselben weltanschaulichen Konzepte und Äußerungen von ihm persönlich in essayistischer Arbeit sowie über literarische Gestalten seiner Werke geäußert werden.

Nicht zuletzt aus diesem Grund werden De Crescenzos Bücher auf dem Markt als literarische Hybridform zwischen Narration und Essayistik klassifiziert, *romanzi veri ne ha scritti pochi*⁶³². Diese an der typisch neapolitanischen Erzähltradition, beispielsweise eines Giuseppe Marotta oder einer Matilde Serao, sich orientierende Überschneidung von verschiedenen Ebenen wird beispielsweise deutlich sichtbar in *Elena, Elena, amore mio*. Die Nacherzählung des Trojanischen Krieges erfolgt hier aus der Perspektive eines fiktiven achäischen Prinzen, der als Reflektorgestalt fungiert. Abrupt und ohne typographische Einrückungen wird die Erzählillusion durch sachliche Erläuterungen zur Historie oder griechischen Mythologie unterbrochen.⁶³³ Im Anhang des Buches befindet sich schließlich ein kurz gefasster „Diktionär“. Auch *Così parlò Bellavista* ist aufgrund seiner narrativen Struktur, die aus der Alternanz von einzelnen Kapiteln eines zusammenhängenden Prosatexts und kurzen Anekdoten besteht, keiner Textsorte eindeutig zuzuordnen. Einzig die drei Romane *Zio Cardellino*, *Croce e delizia* und *La distrazione* nehmen – neben der Erzählsammlung *Oi Dialogoi* – nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell eine Sonderstellung ein, da sie als

⁶³⁰ Rudolf Grimm, *Jetzt Karriere ohne Computer. Mit Philosophie und Neapel: Erfolgsautor De Crescenzo*, in: *Saarbrücker Zeitung*, Nr. 56, 07.03.1989, S. 12. Diese Annahme äußert auch Marisa Buvolo in der Rezension *Sokrates unter den Taschendieben. Ein Porträt des italienischen Autors Luciano De Crescenzo*, in: *Die Welt*, Nr. 49, 27.02.1988, S. 111.

⁶³¹ Vgl. Mizzau Perczel, *Un caso, una coincidenza*, S. 16.

⁶³² Tanturri, *Vita di Luciano De Crescenzo*, S. 67.

⁶³³ Vgl. dazu Martin Pütz, *Antikenrezeption in der italienischen Gegenwartsliteratur (1985-1999)*, Diss., Berlin 2002, S. 252.

einzigste rein fiktionale Werke klare Wege gehen und weder Sachbücher noch biographische Schriften sind.

Kurzke definiert das literarische Werk eines Autors wie folgt: „Es ist Gestaltung erstens des Erlebten, zweitens des Ersehnten, drittens des Befürchteten.“⁶³⁴ Alle drei Aspekte lassen sich im Werk De Crescenzos wiederfinden. Immer ist und bleibt die Perspektive des Autors jedoch explizit die eines Neapolitaners. Die Heimatstadt stellt in seiner autobiographischen, seiner essayistischen und in seiner fiktionalen Literatur stets den Ausgangspunkt und das Ziel dar. Die Motive für diese Entwicklung sind mithin in erster Linie in seinem Lebenslauf zu suchen. De Crescenzo schreibt exzessiv über Begebenheiten, die er vermeintlich selbst erlebt hat. In seinem Weltbild konstruiert er über diese persönlichen Erfahrungen ein zuversichtliches, ethisches Gegenkonzept zur kapitalistisch geprägten Moderne; eine populärwissenschaftlich-ethnographische Darstellung der Geschichte Neapels ergänzt dieses theoretische Zwischenstadium – in dem aufgrund seiner Originalität der Fokus der vorliegenden Auseinandersetzung liegen soll. Das auf diese Weise erarbeitete Konstrukt der *Napoletanità* findet in einem letzten Schritt Anwendung in der narrativen Struktur seiner Erzählungen und vor allem seiner Romane, die einzeln nachzuzeichnen sind.

4.1. Die zwei Leben des Luciano De Crescenzo

Einen besonderen Fall von Selbstinszenierung stellt De Crescenzos Autobiographie *Vita di Luciano De Crescenzo scritta da lui medesimo* (1989) dar, deren Veröffentlichung zeitlich mitunter in den bis heute andauernden Boom dieses Genres auf dem Sachbuchmarkt fällt. Sicher handelt es sich hier im klassischen Sinn um einen rückblickenden Prosatext, der über die Besinnung des Individuums über seinen Lebensverlauf wesentliche Lebensabschnitte des Autors darstellt.⁶³⁵ Das Aufzeigen der äußeren Entwicklungen der Welt und die diesen folgende persönliche Reaktion De Crescenzos, die Geschichte seines Werdens,

⁶³⁴ Hermann Kurzke, *Zur Rolle des Biographen. Erfahrung beim Schreiben einer Biographie*, in: *Grundlagen der Biographik*, hg. v. Christian Klein, Stuttgart 2002, S. 176.

⁶³⁵ Vgl. zur Gattung Autobiographie Wilhelm Dilthey, *Die Biographie*, in: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt a. M. 1970 [1927]; Günter Niggel (Hg.), *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt 1989; Philippe Lejeune, *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt a. M. 1994; Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, Stuttgart 2005.

seiner Bildung sowie seines Hineinwachsens in die Gesellschaft unterliegen allerdings einem deutlich erkennbaren Ziel. Was Literaturkritik und –forschung zu leisten nicht willens sind, übernimmt der Autor selbst: Er legitimiert sich als Schriftsteller, indem er prägende Einschnitte in seinem Heranwachsen herausarbeitet, die auch einen Weg in seine Literatur finden.

Die zeitliche Struktur der Darstellung seines Lebens ist nicht durchgehend linear. Die Titel vieler Kapitel (z. B. *La famiglia, Il sesso, Il primo amore, Santa Lucia*) fassen hingegen kumulativ bestimmte Faktoren zusammen. Auch die Rhythmik des Ablaufs wird mehrfach unterbrochen, gerade in den beiden letzten Kapiteln, da hier philosophische Fragestellungen zum *Dubbio positivo* und populärwissenschaftliche Überlegungen zur Thermodynamik zentral werden. Diese strukturelle Offenheit zum Ende hin zeichnet das Entwicklungsstadium des Autors zum Zeitpunkt der Niederschrift des Werks nach, da er als Schriftsteller, Philosoph, Filmemacher etc. in Erscheinung tritt.⁶³⁶ An diesem Punkt hat der sich Erinnernde seinen Platz in der Gesellschaft gefunden und erhebt nunmehr den Anspruch darauf, diesen auch einnehmen zu dürfen. De Crescenzos selbst belobigende Rechtfertigungsschrift muss daher eindeutig der Sekundärebene zugewiesen werden. Sein subjektiver und apologetischer Selbstentwurf ist nicht nur eine Justifikation und Richtigstellung gegenüber der Kritik an seiner Person, sondern stellt gleichzeitig eine verklausulierte, rückwirkende Initiierung seiner Tätigkeit dar: Sein persönliches Verhältnis von Kunst und Leben steht episodewise im Mittelpunkt. Entscheidende Schlüsselerlebnisse während dieser Entwicklung werden nachdrücklich hervorgehoben.

Luciano De Crescenzo wurde am 20. August 1928 im neapolitanischen Stadtviertel Santa Lucia geboren, das über seinen Vornamen stets emblematisch auf seine parthenopäische Herkunft verweist.⁶³⁷ Den Grund für die Eheschließung seiner Eltern Eugenio De Crescenzo und Giulia Panetta, die erst in fortgeschrittenem Alter heirateten, sieht er, unbeschönigt, in der Zeugung von

⁶³⁶ Den eigenen Tod kann kein Autobiograph beschreiben, wohl aber fiktiv vorwegnehmen. Diesen Weg beschreitet auch De Crescenzo in anderen autobiographischen Schriften, so im einführenden Kapitel der *Oi Dialogoi* und dem letzten Kapitel von *Sembra ieri*. Beide Male – die Texte sind bis auf wenige Abweichungen identisch – sieht der Neapolitaner die Wiedervereinigung mit seinen Eltern im Paradies voraus. Das zentrale Gesprächsthema im Dialog mit den Eltern ist erneut der Werdegang des Sohnes zum Schriftsteller. Dies unterstreicht einmal mehr sein Anliegen um die Rechtfertigung seines beruflichen Status.

⁶³⁷ Er selbst hat der Öffentlichkeit ungeachtet des Verfassens einer Autobiographie sowie unzähliger autobiographischer Anekdoten sein vollständiges Geburtsdatum nie preisgegeben, *un po' per scherzo, un po' seriamente non vuole mai dire il giorno e il mese della sua nascita* (Aurora Cacòpardo, *Scrittori comici e irregolari del nostro novecento*, Neapel 2002, S. 60).

Nachkommen, aber auch als umsichtige Vorausplanung, um das bevorstehende Alter an der Seite eines helfenden Lebensgefährten zu verbringen. Die Grundvoraussetzung für diese Lebensgemeinschaft, die weniger über den Begriff „Liebe“, als vielmehr über „Freundschaft“ zu definieren ist, lässt sich De Crescenzo zufolge auf das typische Muster der Gesellschaftsstruktur Neapels zurückführen.⁶³⁸ Die Familie De Crescenzo war finanziell gut situiert und gehörte einer gehobenen Mittelschicht an, mitunter der neapolitanischen Klasse, die La Capria als unfähig zur politischen Führung deklariert und der Domenico Rea zufolge kein Schriftsteller entspringen kann, der die Wirklichkeit der Stadt wahrheitsgetreu nachzuzeichnen vermag. Lucianos Vater besaß auf der Piazza dei Martiri ein florierendes Handschuhgeschäft mit anliegender Werkstatt. Zwei angestellte Zimmermädchen und ein Ferienhaus wiesen seine Kinder als *anemici e “figli di signori”* (*La Napoli di Bellavista*, S. 6) aus.

In seinem Vater vermag der Autor rückblickend nicht das Herz eines typischen Kaufmannes zu erkennen. Dieser wird dem Leser als verkannter Künstler vorgestellt, dem die Möglichkeit verwehrt blieb, seiner wahren Berufung nachzukommen. Als der junge Eugenio Bestrebungen an den Tag legte, dem Vater nachzueifern, der seinerseits Maler – und Schüler des Neapolitaners De Nittis in der Schule von Resina – war, kaufte der ihm eine Schere und zwang ihn dazu, in einer Handschuhfabrik die Lehre zu absolvieren. Eugenio handelte bei der Erziehung des eigenen Sohnes anders. Luciano schildert, wie dieser ihm im ersten Schuljahr am Gymnasium ein kostbares Geschenk machte: *“Questa è una Waterman!”*, *mi disse con aria solenne, quasi come se stesse conferendomi la Legion d’Onore. “Io ce l’ho da più di dieci anni: tu adesso perdila e io ti uccido!”* (*Vita*, S. 25) Das Geschenk versteht De Crescenzo folglich als zeremonielle Übergabe des Talents, welches sein Vater auch besaß, aber nicht ausleben durfte: Der Stift, das ureigene Werkzeug des Schriftstellers, steht auf symbolischer Ebene entgegengesetzt zur Schere eines Handschuhfabrikanten. Diese Episode seines Lebens ist vorausdeutend auf das zu lesen, was ihn später noch erwarten sollte: *È la spada di Excalibur*, schlussfolgert auch Tanturri völlig richtig, *che si sfilava dalla roccia: il segnale del fato.*⁶³⁹

Eine große emotionelle Tiefe besaß De Crescenzos Beziehung zu seiner Mutter, die er stets äußerst liebevoll schildert, auch wenn eine bisweilen komische

⁶³⁸ Dies wird in Kapitel 4.2.3. eingehend vertieft.

⁶³⁹ Tanturri, *Vita*, S. 26.

Naivität und Einfältigkeit in die Beschreibung einfließt. Dem Wohlstand der Familie zum Trotz zeichnete sie sich durch typische Verhaltensweisen unterer Gesellschaftsschichten aus. Ungeachtet der finanziellen Sicherheit war sie eine äußerst sparsame Frau und legte eine Haltung an den Tag, die von ihrem Sohn ironisch als *anticonsumismo* (*Vita*, S. 30) bezeichnet wird. Der Umstand, dass sie nie nachvollziehen konnte, wie seine Tätigkeit bei IBM aussah und seinen Arbeitsgeber darum konsequent mit der Supermarktkette UPIM verwechselte, entwickelt sich in De Crescenzos Büchern zu einem *Running Gag*. (Vgl. *Oi Dialogoi*, S. 12) Eng verknüpft mit ihr ist jedoch vor allem das Thema Religion: *Casa negozio e chiesa, chiesa negozio e casa, mamma non ha fatto altro che lavorare e pregare tutta la vita*. (Ebd., S. 11) In ihrem Schlafzimmer befand sich ein kleiner Altar, auf dem neben Kerzen und Heiligenstatuen Bilder von verstorbenen Familienangehörigen standen, in deren Reihen auch ein Foto der Schauspielerin Marilyn Monroe einen festen Platz hatte. Auch sie wurde aufgrund ihres harten Schicksals von Lucianos Mutter großmütig in deren Gebete mit eingeschlossen. Bei diesen entstanden aus den Gebetsformeln *requiem aeternam* und *requiescat in pace, amen* durch den neapolitanischen Dialekt und die fehlende Bildung der Mutter bedingt oftmals die sinnfreien Litaneien *requia materna* und *scatt'inpace ammenn* (*Vita*, S. 31). Als *presenze facenti parte del gruppo*⁶⁴⁰ bezeichnet der Soziologe Nesti die Heiligenikonen und -statuetten in den Häusern neapolitanischer Familien. Allerdings geht er bei seiner Studie von sozial schwachen Individuen aus, denen die Familie dieses Autors mit Sicherheit nicht zuzurechnen ist. De Crescenzos Darstellung der Tradition erscheint abweichend von den Beschreibungen der neapolitanischen Gesellschaftsstruktur bei den Autoren La Capria, Anna Maria Ortese und Rea, für welche die verschiedenen sozialen Schichten in keinem geistigen Austausch stehen und das Bürgertum weitgehend unberührt von entsprechenden Riten in Erscheinung tritt.

Eindrucksvoll und tiefgründig beschreibt De Crescenzo an mehreren Stellen seiner Bücher, wie er seine Mutter eines Tages vom Balkon aus betrachtete und ihr nachsah, als sie die Straße hinunterging, sich entfernte und immer kleiner wurde, bis sie schließlich ganz verschwand. In diesem Kontext

⁶⁴⁰ Arnaldo Nesti, *La religione delle classi subalterne nella società meridionale. Per un bilancio critico degli studi sulla religione popolare nel sud d'Italia (1967–1976)*, in: *Questione meridionale religione e classi subalterne*, hg. v. Francesco Saija, Neapel 1978, S. 61 – 104, 96.

kommt allerdings nicht nur die perspektivische Distanz zum Ausdruck, sondern es tritt eine Überlegung hervor, welche die Religion in ein ambivalentes Licht rückt:

Il fatto è che, invecchiando, si era davvero rimpicciolita, tanto che alla fine mi sono convinto che mia madre non sia morta come tutti gli altri esseri umani, ma che a forza di diventare ogni giorno più piccola, si sia gradualmente trasferita nel suo minuscolo paradiso fatto di figurelle di santi e di fotografie un po' sciupate dal tempo e dai baci [...]. (Vita, S. 31)

Frömmigkeit spielte De Crescentzos Ausführungen zufolge bereits in seiner Kindheit keine entscheidende Rolle, eine Tatsache, die deutliche Spuren in seiner späteren Weltanschauung haben sollte.

Zu wichtig erscheint bereits zu einem frühen Zeitpunkt das Thema Sexualität, welches entscheidend mit den Vorgaben der Kirche kollidiert. In einer Passage seiner Autobiographie beschreibt er, wie der Priester der Pfarrei Santa Lucia ihm vor der Statue des Heiligen Sebastian erklärte, dass dieser bei jedem unreinen Gedanken von einem weiteren Pfeil getroffen würde. Sehr offenherzig beichtet De Crescenzo dem Leser: *Dai quattordici ai diciotto anni, come spesso capita ai ragazzi di questa età, mi masturbai ogni sera, tra le dieci e mezzanotte, con scrupoloso accanimento. [...] A complicarmi la vita, però, arrivarono San Sebastiano e don Attanasio.* (Ebd., S. 39f.) Es ist erwähnenswert, dass der Schriftsteller ähnlichen Erfahrungen mit *Il sesso* und *Il primo amore* in seiner *Vita* zwei ganze Kapitel widmet, in denen er chronologisch alle frühen Erfahrungen innerhalb des Themenbereichs impliziert. Diese reichen vom Auffinden eines benutzten Kondoms und dem reizvollen Unverständnis, welches sich dabei in ihm regte, über erste sentimentale Erfahrungen mit Klassenkameradinnen, die Lektüre erotischer Romane wie *Lady Chatterley*, bis hin zur ersten großen Liebe. Anlässlich letzteren Ereignisses deutet er ein zweites Mal seine schriftstellerische Bestimmung an. De Crescenzo berichtet, wie ihn bei einem der ersten romantischen Treffen mit seiner Jugendliebe Giselle am Strand ein Stein in den Rücken stach, er aber die Atmosphäre nicht ruinieren wollte, darum schwieg, den Schmerz ertrug und den Stein später unbemerkt entfernte. Die Beziehung endete schließlich unglücklich, und nachdem man ihn verlassen hatte, dichtete ein junger und melancholischer De Crescenzo einige kurze Zeilen:

*Piccola pietra gelida
tolta dalla tua riva,
tolta dal bacio assiduo
del mar che a te saliva,
scorda quel lido splendido,
scorda che scordo anch'io. (Vita, S. 65)*

In einer Mischung aus Verlegenheit und Stolz kommentiert er diesen *raptus leopardiano*⁶⁴¹ beinahe entschuldigend mit folgenden Worten: *Ero giovane. (Vita, S. 65)*

Das Haus der Familie De Crescenzo, in dem ausschließlich auf neapolitanisch kommuniziert wurde, beherbergte neben den Eltern, den beiden Kindern und den Zimmermädchen eine große und stets wechselnde Anzahl Personen aus einem 14köpfigen Familienkreis: *Quando ci riunivamo per il pranzo sembrava sempre che ci fosse una festa. (Ebd., S. 13)* Diese enge Verbundenheit mit der Familie, *che gli trasmette grandi valori e la filosofia dell'arte di vivere*⁶⁴², hebt De Crescenzo mit Nachdruck hervor. Die hohe Zahl an Tanten und Onkeln und deren bisweilen sehr unterschiedliche und manchmal bizarre Hintergründe liefern dabei Stoff für eine Fülle komischer Anekdoten.⁶⁴³ Diese Schilderungen implizieren zum einen den vermeintlich gutmütigen Charakter seines Volkes, gleichzeitig stellen sie oftmals nostalgische Erinnerungen an eine vergangene Zeit dar:

Tutto questo per dirvi che sono cresciuto in mezzo a un gruppo di napoletani antichi. Il loro modo di prendere la vita, di pensare, la loro lingua ufficiale, le loro abitudini alimentari, tutto apparteneva a un mondo oggi praticamente scomparso nella borghesia napoletana e tuttavia a me molto caro. (La Napoli di Bellavista, S. 5)

⁶⁴¹ Tanturri, *Vita*, S. 40.

⁶⁴² Mizzau Perzel, *Un caso, una coincidenza*, S. 14.

⁶⁴³ Ein typisches Beispiel stellt seine Tante Angelina dar, die von ihrem Verlobten, einem Schuhmacher, kurz vor der Eheschließung verlassen wurde: *In Sicilia lo avrebbero ucciso, noi De Crescenzo invece, di animo più mite, ci eravamo accontentati di uno sconto del 30 per cento, vita naturale durante, su tutti gli articoli del negozio. (Vita, S. 24)* Ein entfernter Verwandter, der zwar nicht zum Kern der Familie gehörte und zu dem Luciano keinen großen Bezug hatte, Antonio De Crescenzo, findet keine Erwähnung in der *Vita di Luciano De Crescenzo*; er wird lediglich in *Sembra ieri* kurz vorgestellt. Für die vorliegende Arbeit ist allerdings von Bedeutung, dass De Crescenzo hier ein weiteres Mal auf das künstlerische Talent in seiner Familie anspielt. Antonio De Crescenzo war in den 50er- und 60erjahren als Stuntman und Komparse in den Studios von Cinecittà tätig. Luciano amüsiert sich unterschwellig darüber, dass es heute nicht mehr nachvollziehbar ist, ob sein Onkel tatsächlich, wie er selbst angibt, die Rolle eines der marokkanischen Vergewaltiger von Sofia Loren in Vittorio De Sicas *La Ciociara* spielte oder in Sergio Leonos *Il buono, il brutto e il cattivo* mitwirkte, auch wenn er stets darauf beharrte: *Chi è quello che cade dal ponte? Sono io. (Sembra Ieri, S. 67)*

Als die unbestritten wichtigste Bezugsperson dieses erweiterten Kreises wird Lucianos Onkel Luigi eingeführt, den der Autor facettenreich als Gegenpart zu seinem ganz und gar rational strukturierten Vater beschreibt. Er verkörperte für den jungen De Crescenzo Leben und Abenteuerlust. Geheimnisse, ja beinahe Mythen umgaben den angeblichen Schlafwandler, Geschichtenerzähler, Frauenheld und Reisenden, der im Leben nie eine feste Arbeitsstelle innehatte.⁶⁴⁴ Die spannende Figur des Onkels wurde in seiner Kindheit zum Idol, dem er ähnlich sein wollte; zum Leidwesen des Vaters, der als hart arbeitender Mensch keinerlei Bezug zu den Geschichten Luigis gewann. Aber gerade in der kindlichen Freude an den bizarren Erzählungen des Onkels sieht Tantarri *le fonti della filosofia decrescenziana e i trascorsi di un'iniziazione che non poteva sfociare che nella professione del cantastorie*⁶⁴⁵.

Diese Annahme findet Bestätigung in zwei von De Crescenzo in dem Kapitel *Santa Lucia* wiedergegebenen Volksmärchen, die ihm aus seiner Kindheit unter den vielen Geschichten der alten Frauen und Fischer in Erinnerung geblieben sind. In beiden Erzählungen greift der Autor für die Stadt Neapel typische Klischees auf: den Sieg des Lebens und der Liebe trotz aller widrigen Umstände. Die erste Erzählung handelt von der während des Zweiten Weltkriegs entstandenen Legende der hässlichen, runzeligen und krummbeinigen Kleinwüchsigen Fortunatina, die eines Tages von dem einzigen Menschen, der sich um sie kümmert, dem einbeinigen Müllmann Recchietella, ein Kind erwartet. Der Umstand bewegt die Bewohner des Viertels dazu, die Außenseiterin sozial zu integrieren. In der Tat verbessert sich ihr Leben schlagartig, und auch das Kind kommt gesund und ohne Deformationen zur Welt. Doch als sich alles zum Guten zu entwickeln scheint, kommt der Vater des Kindes zufällig während eines amerikanischen Luftangriffs ums Leben. Als man Fortunatina über den Tod ihres Mannes in Kenntnis setzt, gibt sie das Kind schweigend bei einem Priester ab, steigt die Treppen zu ihrem *basso* herab und verschwindet in grellem Licht für immer. Die zweite Legende hingegen erläutert die mythische Herkunft der

⁶⁴⁴ Luigi war eines der Familienmitglieder, die kurz nach der Jahrhundertwende im Zuge der großen Emigrationswelle zwischenzeitlich nach Amerika auswanderten, nach *Chicago, nella città di Al Capone (Vita, S. 15)*. Eigenen Angaben zufolge unterhielt er dort Beziehungen zu Mitgliedern aus der Organisation des legendären italo-amerikanischen Gangsters. Luciano ruft ins Gedächtnis, wie er sich spannende Geschichten um Onkel Luigis amerikanischen Besucher ausmalte, in dem Koffer eines suspekten Gastes aber nicht die erhoffte Maschinepistole fand, sondern ein verschlissenes Brautkleid – eine Erinnerung anderer Art an Amerika.

⁶⁴⁵ Tantarri, *Vita*, S. 18.

Madonnenikone in der Kirche Santa Maria della Catena im Viertel Santa Lucia. Ein junges Mädchen, das während der Reise ihres Liebsten nach Marseille Repressalien einer Rivalin erdulden muss, wird von einer Zauberin verhext und erkrankt schwer. Als ihr Verlobter sich auf der Heimreise befindet, hat sie eine dunkle Vorahnung und eilt trotz ihres Zustandes zum Meer, wo sie rechtzeitig sein Schiff im Sturm kentern sieht und ihm daraufhin entgegenschwimmt. Am nächsten Morgen findet man die leblosen Körper der beiden Liebenden in inniger Umarmung vereint; neben ihnen liegt die Madonnenikone.

Die Tradition des Cantastorie, des Geschichtenerzählers der Plebs, einer festen Institution des späten 19. Jahrhunderts, scheint in De Crescentos Jugend noch in voller Blüte gestanden zu haben. *Io sono nato in un quartiere così*, beteuert dieser, *un quartiere dove durante le notti d'estate, quando fa troppo caldo per dormire, le donne dei bassi raccontano storie come questa.* (Vita, S. 85) Sicher ermöglichen derartige Geschichten Rückschlüsse auf kulturelle Systeme, Mentalitäten und persönliche Weltansichten, auch stärken sie lokale Identitäten, wie Benedetto Croce zusammenfasst: *Ma le leggende popolari sono prodotto dello spirito collettivo, del genio della stirpe, dell'anima popolare.*⁶⁴⁶ Die Instrumentalisierung von Volkskultur dient De Crescenzo jedoch gleichermaßen dazu, die Erwartungshaltung seiner Leser zu erfüllen.⁶⁴⁷ Auch Freundschaften, die einen vermeintlich wichtigen Faktor seiner Jugendzeit ausmachen, nutzt der Autor, um seine Memoiren mit einer Vielzahl humoristischer Anekdoten zu füllen. Ihm zufolge verkörpern diese das neapolitanische Leben, und über sie wurde er Zeuge des berühmt-berüchtigten neapolitanischen Einfallsreichtums, das Leben zu meistern.⁶⁴⁸

Neben seinem sozialen Umfeld in der Heimatstadt Neapel machen die Erfahrungen während des Zweiten Weltkrieges den zweiten großen Themenkomplex in De Crescentos Rückbesinnungen aus. Diese Erlebnisse

⁶⁴⁶ Benedetto Croce, *Leggende di luoghi ed edifici di Napoli*, in: *Storia e leggende napoletane*, 2. Auflage, Bari 1923, S. 261 – 301, S. 263.

⁶⁴⁷ Vgl. dazu Rudolf Schenda, *Folklore und Massenkultur*, in: *Tradition and Modernisation: Plenary Papers Read at the 4th International Congress of the Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore*, hg. v. Reimund Kvideland, Turku 1992, S. 23 – 38. Die wiederholte Thematisierung der Legende des Munaciello, eines gutmütigen aber verspielten und dieberischen neapolitanischen Hausgeists, in De Crescentos Werken unterstreicht die Affinität des Autors zur Volkskultur. (Vgl. *Oi Dialogoi*, S. 197ff.)

⁶⁴⁸ So ruft er beispielsweise seinen Schulfreund Masturzo ins Gedächtnis, dessen Vater in Neapel illegal Parfums kopierte und diese in Kalabrien verkaufte, wo er eine zweite Familie mit Kindern besaß – beide Frauen wussten scheinbar voneinander. Luciano half der Familie bei der Beschaffung und dem Spülen leerer Flakons für die Fälschungen. (Vgl. *Vita*, S. 93ff.)

konstituieren mitunter die einzige wirkliche, über mehrere Kapitel sich erstreckende Handlungskette des Werks und heben sich deutlich von den übrigen episodischen Kapiteln ab. Den Faschismus nahm Luciano, der wie seine Altersgenossen ein *balilla marinaretto* war, hauptsächlich in Form von kindlicher Freude an Aufmärschen und seiner schicken Uniform wahr. Ideologisch, konstatiert der Autor, hatte diese Zeit keine Auswirkungen auf ihn. Seine eigene Haltung dem Krieg gegenüber projiziert er im übrigen auch auf seine damaligen Mitmenschen:⁶⁴⁹ *Gli italiani degli anni Quaranta erano quasi tutti fascisti nella vita quotidiana e antifascisti sfegatati nel raccontare le barzellette. (Vita, S. 123)* Auch unter den anderen Familienmitgliedern waren keine Befürworter des Faschismus. Im Zimmer seines Onkels Luigi fand De Crescenzo bei heimlichem Stöbern die erotische Fotografie einer nackten Afrikanerin, die er in Anlehnung an das berüchtigte Lied der Faschisten *Faccetta nera* nannte. Dieses Bild regte nicht nur seine Fantasie an, schreibt er ironisch, sondern schuf in ihm zudem eine *sana coscienza democratica e antirazzista* (Ebd., S. 42).

Der junge Luciano erlebte die Anfänge des Krieges als Abenteuer, als spannende Achterbahnfahrt voller Fluchten und Verstecke, und ebenso humorvoll fallen vier Jahrzehnte später seine Beschreibungen aus: *Sarà stata la giovane età, l'incoscienza, l'ottimismo, il carattere allegro, non so, ma come ho riso durante il periodo della guerra non ho mai riso in tutta la vita.* (Ebd., S. 121) Gerne blickt er zurück auf die gemeinsamen Nächte der Menschen im Keller des Hauses oder in den Höhlensystemen unterhalb Neapels während der Bombenalarme. Auch die Suche nach Munitionsüberresten und das Sammeln von Granatsplittern mit seinen Freunden wecken ausschließlich positive Erinnerungen, entstanden doch daraus regelrechte Tauschbörsen. Die Erlebnisse, die auf die Flucht der Familie aus der Stadt im Februar 1942 folgten, ändern nicht De Crescenzos Grundhaltung. Die geschilderten Empfindungen unterscheiden sich erheblich von anderen Darstellungen der kriegerischen Auswirkungen auf Neapel.

Nach anfänglichen Überlegungen, nach Sorrent, Capri oder gar Norditalien auszuwandern, erkannte sein Vater ausgerechnet in Cassino den ersehnten *ventre*

⁶⁴⁹ Dieser These widersprechen Analysen von Antonio Ghirelli entschieden: *Più tardi, si dirà che lo spirito mite e scanzonato della città non si è mai piegato all'aggressiva retorica della dittatura e che, semmai, determinati strati della popolazione si sono rifatti nostalgicamente al fascismo nel secondo dopoguerra [...]. [...] È vero, anzitutto, che la normalizzazione imposta da Mussolini al movimento campano è accolta con pronunciato favore da buona parte della borghesia professionistica ed imprenditoriale.* (Ghirelli, *Napoli italiana*, S. 224)

della vacca (Vita, S. 129), einen stillen und friedfertigen Flecken Erde, an dem die unsichere Zeit unbeschadet ausgesessen werden sollte.⁶⁵⁰ Mit der fatalen Entscheidung begann für die Familie De Crescenzo eine ungewisse Zeit, die eine kontinuierliche Verschlechterung ihrer Lebensbedingungen zur Folge hatte. Der Autor schildert diese Erlebnisse als persönliche Odyssee, aus der er psychologisch gestärkt hervorging, macht seinem Vater im Nachhinein jedoch unterschwellig Vorwürfe wegen des unklugen Beschlusses, sich und die Seinen ausgerechnet an jenem strategisch entscheidenden Ort niedergelassen zu haben:

Sarebbe bastato conoscere un po' di Storia patria per evitare quella scelta: ogniqualvolta, infatti, un esercito invasore ha attraversato l'Italia, è sempre passato per Cassino. La pianura ai piedi dell'Abbazia è l'unico corridoio che consenta il passaggio da nord a sud e viceversa. (Vita, S. 129)

Am Ufer des Garigliano fanden die neapolitanischen Flüchtlinge schließlich Unterschlupf, ohne der Gustav-Linie damit ausgewichen zu sein. Neben der Angst vor den Bomben herrschte hier die Gefahr, von deutschen Truppen aufgegriffen und verschleppt zu werden. Auf dem Speicher des Hauses fand der junge De Crescenzo eine willkommene Ablenkung vom ständigen Hunger, denn er stöberte eine Truhe mit verschiedenen Büchern des angloamerikanischen Schriftstellers P.G. Wodehouse auf. *L'olio c'era, la voglia di leggere pure, e così in meno di tre mesi lessi ventidue libri. Non ho mai capito se sono diventato umorista per aver letto tutto Wodehouse, o se mi piacque tanto Wodehouse perché ero nato umorista.* (Ebd., S. 136) De Crescenzo beschreibt die Lektüre als entscheidende kreative Lehrzeit. Vor allem der Roman *Blandings Castle* blieb ihm stets in Erinnerung, nachdem er ihn, wie er mitteilt, über 30 Mal gelesen hatte.⁶⁵¹

Die Lage der Familie veränderte sich, als die Behausung überraschend von deutschen Einheiten konfisziert und zu einem Lazarett umfunktioniert wurde. Anders als zunächst befürchtet, erwiesen sich die Deutschen aber als durchaus

⁶⁵⁰ Der Monte Cassino mit dem auf seinem Gipfel liegenden Benediktiner-Kloster bildete den entscheidenden strategischen Punkt der quer durch Italien verlaufenden Gustav-Linie. An dieser Stelle sollte das Vordringen der Alliierten durch das Liri-Tal in Richtung Rom unterbunden werden. Die Schlacht um Monte Cassino (17. Januar bis 18. Mai 1944) war eine der längsten des Zweiten Weltkriegs; insgesamt verloren hier 75000 alliierte und deutsche Soldaten ihr Leben. Das Kloster wurde schließlich von den deutschen Truppen völlig zerstört, um eine Nutzung von gegnerischer Seite zu verhindern (Vgl. dazu E. D. Smith, *Der Kampf um Monte Cassino 1944*, Stuttgart 1996)

⁶⁵¹ Vgl. Mizzau Perzcel, *Un caso, una coincidenza*, S. 19.

kompromissbereit. Der Familie De Crescenzo wurde vorerst gestattet, weiterhin den ersten Stock zu bewohnen, und das große rote Kreuz auf dem Dach vermittelte sogar ein Gefühl der Sicherheit. Luciano fungierte aufgrund seiner in der Schule erlernten Deutschkenntnisse als dolmetschender Vermittler zwischen der SS und seiner Familie. Tatsächlich kehrte mit den deutschen Besatzern bei ihnen das Lachen zurück. Der Gruppenführer, Oberleutnant Ross, wird in den Beschreibungen De Crescenzos als spitzfindiger Dieb entlarvt, der, wo er nur konnte, Wertgegenstände, Tafelsilber und Gemälde entwendete. Seine von einer bedeutungsträchtigen Handbewegung begleitete und berüchtigte Ausrede lautete: *Casa evacuata! Tutto preso in casa evacuata!* (Ebd., S. 152) Und dies sorgte für schallendes Gelächter. Der gefürchtete deutsche Soldat erhält in dieser Beschreibung ein menschliches, in gewisser Weise sogar neapolitanisch anmutendes Gesicht. In den Folgemonaten machte Luciano die Bekanntschaft eines weiteren Soldaten. Wann immer es ihm möglich war, verbrachte ein junger Kieler Soldat namens Gebart seine Zeit mit den Kindern, brachte ihnen Schokolade, Lebensmittel und spielte *Mensch ärgere dich nicht* mit ihnen. *Lui giurava di essere venuto da noi per far pratica d'italiano, ma era chiaro che gli piaceva sentirsi in famiglia.* (Ebd., S. 159) Neben einer kriminellen Komik lernte De Crescenzo so auch eine menschliche Seite der deutschen Besatzer kennen.⁶⁵² Deutlich unterscheidet sich seine Perspektive von anderen Darstellungen deutscher Soldaten in der italienischen Literatur.⁶⁵³

Als die amerikanischen Truppen nach zermürbenden Gefechten jedoch die Oberhand gewannen, konnte auch das freundschaftliche Verhältnis der Neapolitaner zu den deutschen Soldaten eine erneute Umquartierung nicht verhindern. Die Familie wurde nach Ferentino bei Frosinone deportiert und in einer ehemaligen Schule interniert, bei der es sich jedoch, wie De Crescenzo betont, keineswegs um ein Konzentrationslager handelte, sondern um ein *centro*

⁶⁵² Sehr wahrscheinlich ist, dass die durchweg parodistische Auftritte deutscher Gestalten in der fiktionalen Literatur De Crescenzos weitgehend auf diese Erlebnisse zurückgehen. Zu nennen sind die vor allem über ihren starken Akzent bedingt komisch in Erscheinung tretende deutsche Frau von Dottor Cazzaniga in *La distrazione* oder auch eine deutsche Touristin, die in *Così parlò Bellavista* ein Verhältnis mit dem Straßenfeger Saverio hat. Ähnlich motiviert dürften auch die überspitzt inszenierten Hasstiraden gegenüber bedeutenden deutschen Philosophen von Seiten Prof. Gaslinis in *Croce e delizia* zu deuten sein.

⁶⁵³ In erster Linie sei hier auf die Position Malapartes hingewiesen, dessen Beschreibungen in *Kaputt* den unmenschlichen *singolare miscuglio d'intelligenza crudele, di finezza e di volgarità, di brutale cinismo e di raffinata sensibilità* (S. 219) der Deutschen hervorheben. Diese Tendenz findet Bestätigung in Primo Levis in *Se questo è un uomo* (1947) geschilderten persönlichen Erfahrungen im Konzentrationslager von Auschwitz.

di raccolta per profughi (Vita, S. 168). Wegen der unzumutbaren hygienischen Zustände und aus Angst, in ein tatsächliches deutsches Lager deportiert zu werden, entschied man sich trotz aller Gefahren schließlich zur Flucht und bestach eine korrupte Wache – einen weiteren Kriminellen deutscher Herkunft. Mit seinen weiteren Schilderungen gibt De Crescenzo im Folgenden ein markantes Beispiel für die auf den Grundwerten Familie, Lokalismus und Illegalität fußende Sozialstruktur Süditaliens wieder. Nur über Beziehungen gelang den völlig mittellosen De Crescenzos die Flucht nach Rom. Mit einem Cousin gründete Luciano hier, wie er scherzhaft festhält, die *Geggè e Luciano srl, una piccola società di compravendita di generi di borsa nera* (Ebd., S. 176). Auf dem Schwarzmarkt kaufte man Lebens- und Genussmittel aller Art ein, so Zigaretten, Öl, Salz und Wein, und verkaufte diese Waren in den römischen Reichtümern zu höheren Preisen weiter. De Crescenzo berichtet, dass er auch nach seiner Rückkehr nach Neapel lange Zeit ähnlichen Geschäften nachging. Im Alter von 16 Jahren lieferte er beispielsweise mit einem Schulfreund für einen gemeinsamen Bekannten schwarz gebrannten schottischen Whiskey an Freudenhäuser. Dies war nur der erste Kontakt mit dem Milieu, und De Crescenzo beschreibt voller Stolz, wie er damals die Aufmerksamkeit der Prostituierten auf sich zog: *Quant'è bello stu piccirillo! Quase quase m'o facesse!* (Ebd., S. 44) Auch später während seines zehnjährigen Studiums, wovon er fünf Jahre *fuori corso* verbrachte, arbeitete er in verschiedenen Branchen, um sich finanzieren zu können, so z.B. als Teppichverkäufer oder auf der Pferderennbahn. Tanturri folgert: *la scuola alla quale è cresciuto De Crescenzo vale spesso molto di più di certe togate, ma sterili accademie del sapere*⁶⁵⁴.

Nach dem Eintreffen der Amerikaner am 4. Juni 1944 organisierte man rasch die Rückkehr nach Neapel. Die Heimat präsentierte sich in katastrophalem Zustand: *La città era a terra.* (Vita, S. 181) Ghirelli schreibt über das Ausmaß an Zerstörung während einer Bombardierung am 17. Juli 1943: *Il patrimonio edilizio subisce una perdita complessiva di oltre 230000 vani, particolarmente nei quartieri Mercato, San Lorenzo e Pedino, i più densamente abitati e i più poveri. Danni irreparabili sono arrecati alle centrali elettriche, alla rete telefonica, al materiale tranviario e ferroviario, al gasometro, agli impianti ferroviari e alle*

⁶⁵⁴ Tanturri, *Vita*, S. 28.

*opere portuali, agli alberghi.*⁶⁵⁵ Das Wohnhaus der Familie war stark beschädigt, das Geschäft des Vaters war im August 1943 während eines Angriffs der Amerikaner von einer Bombe getroffen und völlig zerstört worden. Den Sommerwohnsitz der Familie am Vomero hatten englische Truppen vorübergehend besetzt. In einer Schlussbetrachtung der Kriegserlebnisse verändert sich schließlich kurzzeitig der Tenor in De Crescentos Beschreibungen:

Solo a Cassino ho visto il buio. Oggi non credo che la cosa sia più possibile: c'è sempre un chiarore, il riflesso di una parete bianca o il riverbero di una città in lontananza che impedisce di vedere il buio. Quando invece ci si trova immersi nel buio vero non si vede niente, ma niente di niente, nemmeno le mani, neanche se uno se le porta davanti agli occhi per cercare di scorgerne almeno i contorni. (Vita, S. 145)

Eine Passage wie diese gleicht ansatzweise den Impressionen, die beispielsweise Anna Maria Ortese in ihrem reportageähnlichen Roman *Il mare non bagna Napoli* zum Ausdruck bringt. Doch trotz der eindringlichen Beschreibung, in der man dazu geneigt ist, die ausgiebig zitierte Dunkelheit symbolisch für die durchlebten Kriegsjahre aufzufassen, betont De Crescenzo immer wieder, wie positiv im Hinblick auf seine persönliche Entwicklung die Erfahrungen im Krieg waren, dass der kurze zeitliche Abschnitt 30 Jahre Lebenserfahrung mit sich gebracht habe, dass Hunger, Verluste und Mäßigung pädagogische Maßnahmen des Lebens waren: *Una cosa è crescere con la discoteca, una cosa con la guerra. [...] ciò nonostante ero sempre allegro.*⁶⁵⁶

Trotz der vom Krieg unterbrochenen schulischen Laufbahn absolvierte De Crescenzo das Gymnasium mit Erfolg. Neben der Leidenschaft für Latein und Altgriechisch kristallisierte sich gegen Ende seiner Schulzeit die Begeisterung für die Philosophie heraus, für deren Studium an der *Università Federico II* er sich folglich einschrieb. *Poi però accadde che un giorno andando in funicolare all'Università di Napoli incontrai una ragazza. Tale ragazza mi assicurò che le studentesse di Filosofia erano tutte bruttissime, quelle belle si trovavano a Matematica.*⁶⁵⁷ Inwieweit dies der entscheidende Beweggrund für die Umwahl in den naturwissenschaftlichen Fachbereich des Ingenieurwesens war, bleibt fraglich, für den Leser aber auch amüsant. Nach der Immatrikulation verließ

⁶⁵⁵ Ghirelli, *Napoli italiana*, S. 250.

⁶⁵⁶ Mizzau Perzcel, *Un caso, una coincidenza*, S. 18.

⁶⁵⁷ Ebd., S. 19f.

Luciano das Elternhaus und zog zu einem Kommilitonen, der in einem Bordell nebetätig als Buchhalter arbeitete und dringend auf Nachhilfeunterricht von ihm angewiesen war. So wurde die *Pensione Anna*, ein Freudenhaus, zu seiner vorübergehenden Unterkunft. De Crescenzo beschreibt das *casino del volto umano* (*Vita*, S. 47) sehr detailliert und hebt rückblickend die familiäre Atmosphäre hervor, in der er sich zu Hause fühlte. Mit einer Prostituierten aus Venedig ging er ein engeres Verhältnis ein: *A lei debbo tutto quello che oggi so sul sesso*. (Ebd., S. 51) Er hingegen brachte ihr Lesen und Schreiben bei.

An der Universität entwickelte sich hingegen eine Leidenschaft anderer Art: *Qui m'innamorai non di una studentessa, bensì del professore della mia prima lezione di matematica, il grande matematico napoletano Renato Caccioppoli. Grazie al quale venni affascinato dalla matematica. Matematica e filosofia sono collegate e la passione per quest'ultima mi è poi sempre rimasta.*⁶⁵⁸

Auf dem Weg über die Mathematik entwickelte sich auf unterschiedliche Weise seine Leidenschaft für die Philosophie. Prof. Caccioppoli, ein herausragender neapolitanischer Intellektueller der Zeit und ein Enkel des russischen Revolutionärs Bakunin, bestätigte ihm bei der Notenvergabe zudem: *Meriterebbe di più, [...] ma io spero che questo 21 la induca a cambiare facoltà: lei, caro ragazzo, ha una discreta fantasia, forse potrebbe diventare anche un poeta. Senta il consiglio di un esperto: abbandoni l'ingegneria e faccia il paroliere.* (Sdf 2, S. 219) Caccioppoli hat Recht, er durchschaut seinen Schüler. Auch Mathematik kann zu Phantasie werden und beleben. Der Student verstand ihn und stimmte zu. Das eigentliche Ziel des Examinierten zeichnet sich ab.

Nach seinem Abschluss als *ingegnere idraulico* fand De Crescenzo nicht unmittelbar eine Beschäftigung. Erst im September 1960 kam über die Beziehung zu einem Freund Kontakt zur IBM-Filiale in Neapel zustande, wo er trotz einer hohen Bewerberzahl eingestellt wurde. De Crescenzo hatte das Glück, zum richtigen Zeitpunkt in die Computerbranche einzusteigen. Die Technologie steckte zunächst zwar noch in ihren Anfängen, aber alsbald ergab sich für ihn eine zügige Entwicklung auf diesem Gebiet, auch wenn es im Neapel der 60erjahre schwierig war, die Menschen von der Notwendigkeit der neuen, amerikanischen Rechenmaschinen zu überzeugen, wie einige Anekdoten belegen: *Il termine "informatica" non era ancora stato inventato. (Così parlò Bellavista, S. 74)* De

⁶⁵⁸ Ebd., S. 20.

Crescenzo durchlief hier mithin eine immer steiler sich erhebende Karriere, und während er den anfänglichen Boom der Computerbranche miterlebte, beförderte man ihn vom Salesman zum Public Relations Man sowie schließlich zum Marketing Manager, das heißt zum Vizedirektor. Nur den Posten eines Filialleiters hatte er nie inne. Das Kapitel über seine Zeit bei IBM nimmt in seiner Biographie verhältnismäßig wenige Seiten ein, und De Crescenzo betont, dass diese Anzahl noch geringer ausgefallen wäre, wenn sein Arbeitsplatz nicht in Neapel gelegen hätte.

Mit 29 lernte er seine Frau Gilda kennen. Nach drei Jahren Verlobungszeit verheirateten sich die beiden 1961. Doch die Ehe hielt nur vier Jahre, denn die Beziehung stand von Beginn an unter einem schlechten Stern. Die zehn Jahre jüngere Gilda wurde von seiner Familie nie wirklich akzeptiert. Sie war mittellos, und die Mutter hatte sich für ihren Sohn eine reiche Erbin erhofft. Über die Gründe für die Scheidung macht De Crescenzo aus Respekt vor seiner Ex-Frau kaum konkrete Angaben. Beim Verfassen seiner Autobiographie *sono passati appena ventisette anni dal matrimonio e [...] non ho ancora le idee chiare* (Vita, S. 65). Fest steht, dass sie ihn verließ und er unmittelbar nach der Trennung in schwere Depressionen verfiel, ja sogar Selbstmordgedanken hegte und bereits einen Abschiedsbrief an die Welt verfasst hatte. Am unerträglichsten war für ihn schließlich der Scheidungsprozess, der die Ehe annullieren sollte, da Gilda erneut heiraten wollte.

In den für sein Privatleben komplizierten Jahren nach der Trennung begann De Crescenzo erstmals damit, sich künstlerisch zu betätigen, indem er zeichnete. Die eigene Einsamkeit kompensierte er, als er die traurige und einsame Figur Raffaele, die Karikatur eines kleinen, hässlichen, von der Gesellschaft ausgestoßenen Mannes entwarf, dessen ständige Kontaktsuche in jeder Episode zum Scheitern verurteilt ist, *da molti ritenuto autobiografico*⁶⁵⁹. De Crescenzo unterschrieb die Zeichnungen mit der Sigle *elledici*. Tatsächlich fand sich ein kleiner neapolitanischer Verlag, der die Karikaturen herausgab, doch das Buch blieb vorerst gleichwohl unbeachtet.

1970 bat De Crescenzo seinen Arbeitgeber um Versetzung aus Neapel. Der entscheidende Grund für diesen Schritt war immer noch sein depressives Tief: *Ero ancora innamorato di mia moglie e soffrivo molto la solitudine*. (Vita, S.

⁶⁵⁹ De Bury, *Luciano De Crescenzo*, S. 73.

219) In Neapel hielt ihn nichts mehr, und er wollte sein Leben so weit entfernt wie möglich in neue Richtungen bringen. *Una volta a destinazione, capii di aver commesso un orrore madornale: A Milano mi sentivo doppiamente solo. Oltre ad aver perso l'amore, infatti, avevo perso anche i riferimenti a cui ero abituato da sempre, ovvero la casa, la città, i familiari e gli amici.* (Ebd.) Gleich an seinem ersten Abend empfing ihn die Stadt in einem bedrückenden Nebel. Aus dem liebevoll beschriebenen neapolitanischen Chaos wurden mit einem Mal gespielte Höflichkeit, Fassade, Routine, starre Konstrukte und reglementierte Abläufe. *Tanto che io, da bravo uomo del Sud, cominciai ad avere dei forti complessi d'inferiorità nei confronti dei milanesi.* (Ebd., S. 223) Chancen eines beruflichen Aufstiegs sah er entgegen aller Hoffnung nicht mehr gegeben. Als er nach einer kurzen Krankheit und Abwesenheit vom Arbeitsplatz konsterniert feststellen musste, dass sein Fehlen niemandem aufgefallen war und keiner ihn vermisst hatte, stellte er den bisherigen Sinn seines Lebens in Frage. Der Neapolitaner De Crescenzo verspürte das Bedürfnis nach menschlicher Nähe unter Mailändern mehr als je zuvor.

In der mailänder Einsamkeit aber entdeckte er seine Liebe zur Philosophie wieder. Erneut verspürte er in sich den wachsenden Druck und Wunsch, kreativ tätig zu sein. Diesmal kam in ihm der Gedanke auf, ein Buch zu schreiben. Den entscheidenden Anstoß zu diesem Vorhaben erhielt er 1976, als ein Arbeitskollege mit seiner Familie einen Osterurlaub in Neapel plante. *La preoccupazione oggettiva di quelle che sarebbero state le sue impressioni al primo impatto con la mia città, mi convinse a tenere, durante tutta la settimana santa, una specie di corso propedeutico a questa spedizione lombarda nell'habitat partenopeo.* (Così parlò Bellavista, S. 7f.) Aus diesen Überlegungen ging das Material hervor, das er sodann in der Tat zu einem Roman verarbeitete: *Mi venne voglia di raccontare del professor Bellavista e della nostra filosofia napoletana di vivere e affrontare le situazioni.*⁶⁶⁰ De Crescenzos anfängliche Textproduktion gestaltete sich unter diesem Aspekt nicht anders als die von Domenico Rea, Anna Maria Ortese oder Raffaele La Capria. *Quasi che, si direbbe,* kommentiert dies mit Michele Prisco ein weiterer Schriftsteller, *per scrivere di Napoli sia necessario prendere persino fisicamente una certa distanza*

⁶⁶⁰ Mizzau Perzcel, *Un caso, una coincidenza*, S. 23.

*da essa, mentre a viverci dentro c'è il rischio di restarne fagocitati, come uomini prima che come scrittori, tanta è la carica prevaricatrice della città.*⁶⁶¹

1976 reichte De Crescenzo beim Mailänder Verlag Mondadori das Manuskript ein, welches zu seiner großen Enttäuschung zunächst abgelehnt wurde. Doch Ende des Jahres beauftragte man den Lektor Paolo Carusi damit, die neue Reihe B.U.M, *Biblioteca Umoristica Mondadori*, zusammenzustellen. Man erinnerte sich an das plötzlich doch interessant gewordene Manuskript des Ingenieurs, und kurzfristig kam es zur Einigung mit dem Autor. Im ersten Jahr erreichte das Buch eine nicht unerhebliche Verkaufszahl von 30000 Exemplaren; der Verdienst daran lag allerdings kaum über einem regulären Monatsgehalt.⁶⁶² Einzig dem Zufall, so De Crescenzo, habe er es zu verdanken, dass er sein Leben nicht als Ingenieur, der irgendwann einmal irgendein Buch geschrieben hat, beenden wird, sondern als Schriftsteller. Entscheidend hierfür war seine Freundschaft mit dem Journalisten Renzo Arbore. Während eines gemeinsamen Abendessens bei seinem Freund wurde er dem Fernsehmoderator Maurizio Costanzo vorgestellt, der ihn daraufhin in seine Talk-Show *Bontà loro* einlud und sich als *promoter di libri*⁶⁶³ erwies: *Sono stato il primo autore per il quale Costanzo ha mostrato la copertina del libro alle telecamere.* (Sdf 3, S. 76)

Der Erfolg dieses Promotionsauftritts war bahnbrechend. Binnen weniger Monate stiegen die Verkaufszahlen auf 600000 Exemplare, und das *fenomeno De Crescenzo*⁶⁶⁴ nahm seinen Lauf. Aufgrund des finanziellen Erfolges und nach reichlicher Überlegung beschloss er, seinen Beruf und das sichere Monatsgehalt bei IBM aufzugeben und Schriftsteller zu werden. Auch seine Familie konnte ihn von diesem Vorhaben nicht abbringen. Er kündigte und begann ein neues Leben. *Mi sono reincarnato alla bella età di quarantotto anni*, hält De Crescenzo diesbezüglich fest. *Nella prima vita ho fatto l'ingegnere, mi sono sposato e ho avuto una figlia. Nella seconda ho fatto lo scrittore, il regista e l'uomo di spettacolo.* (*Tale e Quale*, S. 26) Aber erst in seinem zweiten Leben habe er sich selbst verwirklichen können. Der Neapolitaner wurde, dies zeigt sein erster Lebensabschnitt, geformt durch die Schule der neapolitanischen Realität: *È*

⁶⁶¹ Prisco, *Una generazione senza eredi?*, S. 125.

⁶⁶² De Crescenzo spricht von damals etwa 3500000 Lire, die er im ersten Jahr mit *Così parlò Bellavista* verdiente, was weit unter seinem Jahresgehalt von 26000000 Lire lag. (Vgl. Tanturri, *Vita*, S. 82)

⁶⁶³ Ebd. In *Panta Rei* stellt die fiktive Figur eines Talkshow-Moderators namens Nicotas Zoramuzio – ein Anagramm von Maurizio Costanzo – eine versteckte Hommage dar.

⁶⁶⁴ De Bury, *Luciano De Crescenzo*, S. 14.

*difficile, con questi precedenti, non diventare scrittori.*⁶⁶⁵ In Richtung seiner Heimatstadt kehrte De Crescenzo nach seiner Zeit in Mailand oft zurück, sein fester Wohnsitz befindet sich nunmehr allerdings seit vielen Jahren in Rom. Erst aus dieser sicheren räumlichen Distanz heraus war ihm eine umfangreiche Beschäftigung mit seiner Heimatstadt möglich. Dieser geographische Weg der Mitte besitzt im Hinblick auf die von ihm erarbeiteten philosophischen Prinzipien durchaus einen bedeutungsträchtigen Charakter.

4.2. Der lachende Philosoph

De Crescenzos Beschäftigung mit der Philosophie führt in seiner Literatur zu zweierlei Ergebnissen. Zum einen entwickelt er ab 1976 mittels eines geschickten Rückgriffs auf vorsokratische Denkansätze eine für das Verständnis seines Gesamtwerks elementare Ideologie, die in den folgenden Kapiteln veranschaulicht werden soll.⁶⁶⁶ Zum anderen ist er Verfasser einer 1983 begonnenen und mittlerweile über fünf Bände sich erstreckenden Philosophiegeschichte, in der er sich mit den Vorsokratikern, der griechischen Antike von Sokrates bis Plotin, der mittelalterlichen Philosophie sowie in zwei Bänden mit der modernen Philosophie bis Immanuel Kant befasst. Die beiden vorerst letzten Bücher der Reihe unterscheiden sich nicht nur hinsichtlich des Aufbaus, sondern auch qualitativ von den Vorgängern. Jeder Einzeldarstellung der Philosophen folgt nunmehr ein persönlicher, zumeist anekdotischer Gedanke; zudem verzichtet der Autor konsequent auf jeglichen Quellennachweis. Sein Interesse gilt hier eher den Biographien der Philosophen als ihren Thesen, und es wird deutlich erkennbar, dass nicht der universitäre Sachkundige am Werke ist, sondern ein Erzähler, dem primär die Unterhaltung seiner Leser am Herzen liegt.⁶⁶⁷ In der Tat gesteht De

⁶⁶⁵ Tantarri, *Vita*, S. 21.

⁶⁶⁶ In der Einführung von *Così parlò Bellavista* erklärt der Autor seine explizite Absicht, entsprechend einem Lehrbuch eine Theorie anschaulich vorstellen zu wollen. Die Handlung des Buches – das literarische Ich De Crescenzos verbringt seinen Weihnachtsurlaub in Neapel und begegnet dabei dem Kreis um Bellavista, der ihn in die Philosophie seiner Heimatstadt einführt – ist für den Verlauf weitgehend unerheblich. Darum wird sein Erstling in dieser Arbeit vorrangig als Sachbuch betrachtet.

⁶⁶⁷ Während ein letzter Band der Reihe noch aussteht, vertiefen zwei weitere Schriften hingegen bereits in *Storia della filosofia greca* angestellte Erörterungen: *Panta Rei* (1994) verknüpft einen Großteil der Heraklit zugeschriebenen Fragmente in einem flüssigen Prosatext und kulminiert in einem fiktiven Zusammentreffen De Crescenzos mit dem Griechen im Neapel der heutigen Zeit, während *Il tempo e la felicità* (1998) die absolut fiktional getätigten archäologischen Ausgrabungen des Autors in seinem Haus in Rom beschreibt, bei denen die Antworten auf

Crescenzo dem Leser in *Storia della filosofia medioevale* selbst: *Quella che stai per leggere non è una vera e propria storia della filosofia medioevale, è solo una breve escursione in quel periodo storico.* (S. 9)

Dem Verfasser der genannten Werke ist es stets ein Anliegen, eine jüngere Leserschaft mit seinen Texten zu erreichen. Sein Ziel ist es, dieser die Welt der Philosophie über lebensnahe und zeitgemäße Beschreibungen nahezubringen – was nach seiner Auffassung Studentenführern oder Schulbüchern nicht gelingt.⁶⁶⁸ Mit dieser Absicht ist er, wie eine Rezension der *Westfälischen Rundschau* treffend anmerkt, in der Tat ein Wegbereiter für Jostein Gaarders *Sophies Welt* (1991).⁶⁶⁹ Zum Vorbild für seine Vorgehensweise erklärt De Crescenzo Bertrand Russels für die Philosophiegeschichte fundamentales Werk *A History of Western Philosophy* (1945): *fra quelle capitatemi tra le mani, a eccezione della Storia della Filosofia Occidentale di Bertrand Russel, ho sempre incontrato serie difficoltà a decifrare la prosa specializzata dei professori* (Sdf 1, S. 12). Der Ansatz des britischen Philosophen, Mathematikers und wichtigen Verfechters des Positivismus hat für den Neapolitaner in mehrerlei Hinsicht Vorbildfunktion.

De Crescenzo, der keine Zweifel daran bestehen lässt, dass er sich selbst als Schriftsteller verstanden wissen will, sieht seine Funktion als Philosoph differenzierter.⁶⁷⁰ Als Autor einer Philosophiegeschichte definiert er seine Rolle lediglich als die eines *divulgatore* (Sdf 1, S. 14) philosophischen Gedankenguts:

Più volte ho precisato che si è filosofi solo quando si è inventori di una teoria filosofica, e che io, proprio a voler essere di manica larga, al massimo potrei essere definito un appassionato. Una sola volta, ricordo, e sempre in televisione, ho avuto occasione di rassicurare un gruppo di esperti in filosofia (Emanuele Severino, Girolamo Cotroneo, Gianni Vattimo, Lucio Colletti, Sebastiano Maffettone e Carlo Augusto Viano) che altro non mi sentivo se non una di quelle scalette di soli tre gradini che si trovano nelle biblioteche e che consentono, a chi lo desidera, di prendere i libri che stanno nei ripiani più alti. (Le donne sono diverse, S. 53f.)

Senecas Briefe an Lucilius ans Tageslicht kommen. In diesen wird dem römischen Stoiker epikureisches Gedankengut aus der Feder De Crescenzos entgegengesetzt.

⁶⁶⁸ [...] *a consigliarmi per primo di scrivere un libro sulla filosofia non fu un editor della Mondadori ma un appassionato di anagrammi: prese il titolo STORIA DELLA FILOSOFIA GRECA e lo anagrammò. Ne venne fuori: RIDI E FAI FOLLA GROSSA E COLTA.* (Sdf 3, S. 11)

⁶⁶⁹ *Neapels lachender Philosoph*, in: *Westfälische Rundschau*, Nr. 192, 20.08.2003.

⁶⁷⁰ Gerade De Crescenzos Kriterien bei der Selektion der biographischen Angaben verweisen auf seine primäre Tätigkeit als Schriftsteller. So verarbeitet er auch einige als nicht eindeutig gesichert geltende Fakten, sofern sie ihren Zweck erfüllen: *Questo aneddoto con ogni probabilità è fasullo, anzi lo è di sicuro [...].* (Sdf 2, S. 75)

Der Philosophiegeschichtler, unterstreicht der deutsche Wissenschaftler von Brandenstein jedoch bereits in den 50er Jahren, kann seinen Gegenstand nur dann in zufriedenstellender Weise vermitteln, wenn er sein Fach hinreichend beherrscht.⁶⁷¹ Innerhalb der populären Strömung der Philosophiegeschichte macht er zudem die „literarische Philosophie“⁶⁷² aus, deren Inhalt populärwissenschaftlich bis exotisch ist und deren Form eine Abkehr von einer allgemein wissenschaftlichen Ausdrucksweise und eine Zuwendung zu einer leichteren Rhetorik darstellt. Ohne Zweifel lässt sich De Crescenzos Methodik in dieser Beschreibung wiedererkennen. Heutige Philosophie wird von ihm primär als Philosophiegeschichte verstanden und betrieben, und über solche bringt De Crescenzo sie seinen Lesern näher.⁶⁷³

Für die Analyse seines narrativen Werks ist es von Belang zu wissen, was De Crescenzo unter „Philosophie“ versteht. Bei dem Versuch, den Begriff zu definieren, stößt man auf Schwierigkeiten. Es scheint fast unmöglich, eine allgemeingültige Begriffsbestimmung vorzunehmen. Die „Liebe zur Weisheit“ hat im Gegensatz zu den einzelnen Wissenschaften keinen begrenzten Forschungsbereich, und auch durch eine einheitliche und allgemein verbindliche Methodik lässt sie sich nicht kennzeichnen. Womit es die Philosophie zu tun hat und wie man sie betreibt, jeder Versuch also, ihren Bereich näher einzugrenzen, ist bereits Gegenstand der Philosophie selbst, wie bezeichnenderweise schon Carl Friedrich von Weizsäcker es formuliert: „Philosophie ist die Wissenschaft, über die man nicht reden kann, ohne sie selbst zu betreiben.“⁶⁷⁴ Da es ihr jedoch nicht möglich ist, ein einheitliches Ergebnis vorzuweisen, verfügt sie nicht über einen gesicherten Bestand an allgemein anerkanntem Wissen. Einhergehend mit der fortschreitenden Verselbständigung der Einzelwissenschaften seit Beginn der Neuzeit bildete sich zudem eine fast unüberschaubare Zahl von Schulen, Strömungen und Teildisziplinen aus, in denen sich jeweils unterschiedliche Auffassungen über ihr Wesen, ihre Aufgabe und ihren Gegenstand

⁶⁷¹ Vgl. Bela von Brandenstein, *Vom Sinn der Philosophie*, Bonn 1957, S. 5.

⁶⁷² Ebd., S. 7.

⁶⁷³ In *Storia della filosofia moderna. Da Cartesio a Kant* (S. 161) gibt De Crescenzo einen entscheidenden Hinweis auf seine eigene Recherchearbeit: Für seine Ausführungen zu De Sade habe er 24 Handbücher zur Philosophie konsultiert. Neben den bisweilen nur fragmentarisch erhaltenen Primärquellen greift er in seinen Auseinandersetzungen mit der Philosophie der griechischen Antike zudem primär auf Diogenes Laertios zehnbändiges Werk *Leben und Meinungen berühmter Philosophen* zurück.

⁶⁷⁴ Carl Friedrich von Weizsäcker, *Die Einheit der Natur*, München 1971, S. 382.

niedergeschlagen haben.⁶⁷⁵ De Crescenzo äußert sich zu dieser Entwicklung folgendermaßen:

La filosofia è una strana scienza, di difficile, se non di impossibile definizione. All'inizio si occupava di tutto: di fisica, astronomia, cosmologia, etica, poetica, politica, logica, matematica, epistemologia, ontologia eccetera, poi con l'andar del tempo ha cominciato a perdere qualche branca, e oggi si è ridotta, forse, alla sola ontologia, ovvero alla scienza dell'essere. Se proprio volessimo darle una definizione, potremmo dire che si occupa della ricerca del significato dell'esistenza. (Sdf 2, S. 156)

Es stellt sich anhand dieser Äußerungen die Frage, welche Konsequenzen es nach sich zieht, Philosophie prinzipiell als die Grundwissenschaft des Seins, also als eine methodische Reflexion zu bezeichnen, die sich inhaltlich auf eine Gesamtdeutung der Welt und der menschlichen Existenz fokussiert und folglich Seins- und Lebensgrundfragen beantworten will. Eine derart subjektivierte Definition würde potentiell jedes Individuum zu einem Philosophen erheben. Genau diesen Weg beschreitet De Crescenzo zunächst, wenn er im Vorwort des ersten Bandes seiner *Storia della filosofia* einen intertextuellen Brief an den fiktionalen Pförtner Salvatore aus seinem Bestseller *Così parlò Bellavista* adressiert und diesem mitteilt: *Caro Salvatore, tu sei un filosofo e non lo sai. Sei un filosofo perché hai un modo del tutto personale di affrontare i problemi della vita.* (Sdf 1, S. 9) Eine persönliche Philosophie zu besitzen, so De Crescenzo, bedeutet folglich, ein Wertesystem aufgebaut zu haben, nach dem man sich bei Entscheidungen richtet.⁶⁷⁶

Seine dem ersten Anschein nach populärwissenschaftliche Methode, die der Disziplin sämtliche Schranken nimmt, ergänzt De Crescenzo jedoch um eine

⁶⁷⁵ Nach der Auffassung von Sokrates und Platon war Philosophie noch das Streben nach Wahrheit, d.h. nach Weisheit und Erkenntnis, deren voller Besitz einzig den Göttern zukam. Die Systematik des Aristoteles umfasste die theoretische Philosophie (Metaphysik, Mathematik und Physik), die praktische Philosophie (Ethik, Ökonomik und Politik) und die Herstellungswissenschaften, von denen nur die *Poetik* und die *Rhetorik* erhalten sind. In der Scholastik gliederte sich Philosophie in Metaphysik (Ontologie und Theologie), Physik (Kosmologie und Psychologie) sowie Ethik. Die in der akademischen Philosophie seit dem 18. Jahrhundert bestehende Einteilung in Metaphysik, Logik, Ethik, Erkenntnistheorie und Ästhetik – der Begriff wurde von Alexander Gottlieb Baumgarten in seiner 1750 veröffentlichten *Aesthetica* eingeführt – ist auch heute noch gebräuchlich. Daneben bildeten sich weitere Sonderdisziplinen heraus, wie Naturphilosophie, Kulturphilosophie, Rechtsphilosophie, Geschichtsphilosophie, Sprachphilosophie, Religionsphilosophie, Sozialphilosophie, Staatsphilosophie, philosophische Anthropologie sowie die Wissenschaftstheorie.

⁶⁷⁶ De Crescenzo unterstreicht diesen Aspekt in einer Anekdote über einen realen neapolitanischen Mechaniker, der möglichem Kundenandrang zum Trotz frei darüber entscheidet, wann er seine Werkstatt schließt. Ein Schild an seiner Tür gibt dann seine Weltanschauung preis: *Avendo guadagnato quanto basta Tonino è andato al mare.* (Sdf 1, S. 93)

entscheidende Aussage, die eine klare Verbindung zur klassischen griechischen Philosophie herstellt. Im Tod nämlich sei das unausweichliche, allgegenwärtige und zentrale Problem der menschlichen Existenz auszumachen, dem niemand entfliehen kann: *D'altra parte, la filosofia è per l'appunto la capacità di misurare la vita col metro della morte.* (Sdf 4, S. 28) Dieser Sinnspruch ist eindeutig auf Sokrates zurückzuführen, der in Platons *Phaidon* dazu äußert: „Nämlich diejenigen, die sich auf rechte Art mit der Philosophie befassen, mögen wohl, ohne dass es freilich die anderen merken, nach garnichts anderm streben, als nur zu sterben und tot zu sein.“⁶⁷⁷ De Crescenzo verheimlicht den Ursprung seines Gedankens nicht, sondern erklärt offen: *È stato Socrate a influenzarmi. “Vivere” diceva il grande ateniese “vuol dire abituarsi all’idea della morte.”* (Sdf 4, S. 28) Gleichzeitig ist der Neapolitaner aber darum bemüht, diese Idee entsprechend seiner eigenen, neapolitanischen und eindeutig lebensbejahenden Weltanschauung umzuformulieren: *Socrate sosteneva che coloro che “filosofano dirittamente” sono individui che “si esercitano a morire”; noi, invece, che siamo più allegri, ci serviamo della filosofia per migliorare la qualità della vita.* (Vita, S. 218) In dieser Aufgabe liegen laut De Crescenzo die vermeintliche Funktion der Philosophie und ihr Nutzen für die Menschheit: *Molti studiano come allungare la vita, quando invece bisognerebbe allargarla.* (Sdf 1, S. 100)

Diesem nach Erkenntnis strebenden Prinzip arbeitet, so De Crescenzo, jedoch ein natürlicher Verschleierungs- bzw. Abwehrmechanismus entgegen. Weil gerade Langeweile und Monotonie zu einer intensiven Beschäftigung des Individuums mit der Last des immanenten Todes führen, nutze der Mensch jede Gelegenheit, sich diesem Vorgang zu entziehen. Nur die griechischen Götter kennen keine Langeweile, *in quanto progettati per l’eternità, non sanno che cos’è la monotonia, ignorano il valore e cosa vuol dire, perdere un anno* (Nessuno, S. 51). In einer Flucht vor der Wirklichkeit lasse der Mensch sich jedoch von Vergnügungen des Lebens ablenken, wodurch er für kurze Augenblicke die Bestimmung seiner Existenz vergesse. Dieser Rauschzustand könne in der Tat als narkotisierend aufgefasst werden. Die kurzzeitige Abkehr von der Vernunft wird von De Crescenzo in *Il tempo e la felicità* auf eine mythologische Ebene erhoben:

⁶⁷⁷ Platon, *Phaidros*, in: *Die großen Dialoge*, Aus dem Griechischen von Friedrich Schleiermacher, Köln 2006, S. 43.

C'è una Dea poco conosciuta, la Distrazione, che viene spesso a trovarmi nel corso della vita. Essa inganna il mio tempo con mille astuzie e me lo rende più corto: entra in azione quando gioco a carte con un amico, quando m'intrattengo con un'etera, o quando vado ad assistere a uno spettacolo di gladiatori. Si mantiene alla larga, invece, ogni qualvolta mi sorprende in una stanza senza nessuno con cui scambiare due chiacchiere. Solo pochi eletti, come Socrate, Pittaco o Aristodemo, tanto per fare dei nomi, sarebbero in grado di resistere nella più assoluta solitudine. Gli uomini normali invece, quelli come me e te ad esempio, hanno sempre bisogno di un altro essere umano con cui dividere le gioie e i dolori. (S. 46f.)

Die Ablenkung stellt mithin eine unausweichliche Versuchung dar, die des Menschen Gedanken zu vereinnahmen droht. Einzig Mäßigung im Umgang mit mondänen Verlockungen vermag es hier, Abhilfe zu schaffen: *Come l'anatra che entra nell'acqua e non si bagna, così il filosofo può partecipare a un banchetto, bere del vino o andare a letto con una giovane etera, senza per questo diventare un goloso, un ubriacone o un lussurioso.* (Ebd., S. 104) Entscheidend sei, dass die Vernunft stets die Oberhand behalte. Auf diese Weise, so De Crescenzo, kann auch die Versuchung in Alternanz mit der Philosophie dazu beitragen, dass die Seele eine Stärkung erfährt.⁶⁷⁸

Eine einheitliche Definition der Disziplin, welche nach der Erkenntnis über den Sinn des Lebens, das Wesen der Welt und die Stellung des Menschen in dieser sucht, gibt es De Crescenzo zufolge nicht: *molti [...] hanno cercato una definizione che potesse in qualche modo circoscrivere l'area d'interesse della materia; i risultati, però, non sono mai stati chiari* (Vita, S. 217). Zu einer approximativen Auslegung des Begriffes gelangt er aber schließlich doch über einen Rückgriff auf Bertrand Russel, der diesbezüglich seine volle Zustimmung findet:

„Die Philosophie ist nach meiner Auffassung ein Mittelding zwischen Theologie und Wissenschaft. Gleich der Theologie besteht sie aus der Spekulation über Dinge, von denen sich bisher noch keine genaue Kenntnis gewinnen ließ; wie die Wissenschaft jedoch beruft sie sich weniger auf eine Autorität, etwa die der Tradition oder die der Offenbarung, als auf die menschliche Vernunft. Jede *sichere* Erkenntnis, möchte ich sagen, gehört in das Gebiet der Wissenschaft; jedes *Dogma* in Fragen, die über die sichere Kenntnis hinausgehen, in das der Theologie. Zwischen der Theologie und

⁶⁷⁸ Dieses Themas nimmt sich De Crescenzo vor allem im fortgeschrittenen Alter an, da der Tod ihm in unmittelbare Nähe gerückt scheint: *Ora, non so te, ma io ci penso almeno tre volte al giorno.* (La distrazione, S. 90) Gerade der Roman *La distrazione* thematisiert diese *inquietudo animi*, die dem jungen Menschen, so De Crescenzo, in derartiger Ausprägung noch nicht innewohnen kann.

der Wissenschaft liegt jedoch ein Niemandsland, das Angriffen von beiden Seiten ausgesetzt ist; dieses Niemandsland ist die Philosophie.⁶⁷⁹

Hier wird deutlich, wo und wie, an Russel sich orientierend, die philosophische Position De Crescenzos zu suchen ist. Anders als Religionen, religiöse Gemeinschaften und theologische Weltanschauungen stützt sich die Philosophie allein auf die Vernunft, d. h. auf eine rationale Argumentation, die keine weiteren Voraussetzungen an eine bestimmte Lehre erfordert. Philosophie kann demzufolge jedoch nie abgeschlossen sein, kann kein allgemeingültiges Ergebnis erzielen, denn sonst käme sie zu einem Ende. Das Unvollkommene aber lässt die Möglichkeit einer Verbesserung offen; der Dialog ist dafür unentbehrlich und wird darum in der neapolitanischen Literatur De Crescenzos zu einem bevorzugten Arbeitsmittel.

Der Autor zitiert Russels Auslegung des Begriffs mehrfach, bis er sie sich in dem Roman *La distrazione* schließlich vollends zueigen macht, als die von ihm geschaffene Figur Prof. Bellavista seinen Nachhilfeschülern den eigenen Fachbereich mit den Worten erläutert.⁶⁸⁰ *Nella vita ci sono cose che si sanno e che fanno parte della Scienza, e cose che non si sanno, ma si credono, che fanno parte della Religione. E infine cose che non si sanno e non si credono, ma sulle quali si discute. Ebbene, queste ultime rappresentano la Filosofia. (La distrazione, S. 119)*

Auch De Crescenzo tätigt damit eine strikte Unterscheidung zwischen der Philosophie als persönlicher Weltanschauung und der *Philosophia perennis*, „die durch die Jahrhunderte geht als ein langes Geschäft, das der eine vom anderen übernimmt, also etwas Zusammenhängendes, das nicht in bloße Vielfalt zerfällt“⁶⁸¹. Allerdings strebt er offensichtlich danach, diese beiden Wege miteinander in Einklang zu bringen. Dieses Ziel formuliert er deutlich anhand der Struktur seines Buches *Così parlò Bellavista*. Auf die präsentierten theoretischen Aspekte folgen hier in Zwischenkapiteln über die narrative Form der Anekdote praktische Beispiele aus dem neapolitanischen Alltag, *i „come volevasi dimostrare“ di certe teorie filosofiche espresse (Così parlò Bellavista, S. 7)*. Im

⁶⁷⁹ Bertrand Russel, *Philosophie des Abendlandes. Ihr Zusammenhang mit der politischen und sozialen Entwicklung*, Übersetzung aus dem Englischen, Zürich 2007 [1945], S. 11.

⁶⁸⁰ Vgl. dazu auch *Storia della filosofia greca. I presocratici*, S. 11 bzw. *Storia della filosofia medioevale: La filosofia è un modo di pensare, se non addirittura di vivere, che sta a metà strada tra la scienza e la religione*. (S. 13)

⁶⁸¹ Hannes Böhlinger, *Was ist Philosophie*, Berlin 1993, S. 7.

Sinne Giordano Brunos umgeht er so eine Trennung von mathematischer Formalität und Weltlichkeit, indem er zweckmäßige Realbezüge herstellt.⁶⁸² Wie Sokrates, so De Crescenzo mit Nachdruck, auf das Volk zuzuging und diesem die Wahrheit näher brachte, *conferendo alla filosofia una dimensione pratica* (Sdf 2, S. 69), bedient auch er sich des heuristischen Werts des gerade in Neapel beliebten Genres der Anekdote, in dem sich „mentalitätsgeschichtliche Daten prägnant kristallisieren“⁶⁸³. Ihre bildgebundene Singularität und Kontingenz verweisen auf übergeordnete Zusammenhänge. Der amerikanische Literaturhistoriker und Begründer des *New historicism*, Stephen Greenblatt, formuliert diesen Kontext mit den Hinweisen: *Anecdotes then are among the principal products of a culture's representational technology, mediators between the undifferentiated succession of local moments and a larger strategy towards which they can only gesture. They are seized in passing from the swirl of experiences and give some shape, a shape whose provisionality still marks them as contingent.*⁶⁸⁴

Volker Weber hebt in seiner Dissertation *Anekdote, die andere Geschichte* zudem die Anschaulichkeit des Genres und dessen Anspruch auf Faktizität in den Vordergrund: Der Anekdote gegenüber richte der Rezipient seine Erwartungshaltung nicht an der Erfindungsgabe eines Autors aus, sondern an seinen eigenen, d.h. realen Erfahrungen.⁶⁸⁵ Eine fachinterne Studie hält schließlich in der Tat De Crescenzos Verdienste auf diesem Gebiet lobend fest, bezieht sich dabei aber zurecht ausschließlich auf dessen frühe *Geschichte der griechischen Philosophie*:

Until the appearance of Luciano de Crescenzo, philosophical anecdotes (anecdotes dealing with lives, ideas and behavior of philosophers) kept losing their historicalphilosophical glamour. The credit for the restored glory of philosophical anecdotes deservedly goes to this Italian philosopher – amateur, mechanical engineer by vocation, who wrote his extraordinary “History of Greek Philosophy” showing no hesitation to quote anecdotes and write in an anecdotic manner. In any case, the book is written very

⁶⁸² Vgl. dazu Thomas Sören Hoffmann, *Philosophie in Italien. Eine Einführung in 20 Porträts*, Wiesbaden 2007, S. 316f.

⁶⁸³ Anette Simonis, *New Historicism und Poetics of Culture: Renaissance Studies und Shakespeare in neuem Licht*, in: *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung*, hg. v. Ansgar Nünning, Trier 2004, S. 153 – 172, 162.

⁶⁸⁴ Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Oxford 1991, S. 3

⁶⁸⁵ Vgl. Volker Weber, *Anekdote, die andere Geschichte. Erscheinungsformen der Anekdote in der deutschen Literatur, Geschichtsschreibung und Philosophie*, Diss., Tübingen 1993, S. 38f.

wittily since its author saw philosophy and its purpose as a spiritual entertainment, a feast.⁶⁸⁶

De Crescenzos Studium der Philosophie verläuft, wie die Nachzeichnung seines Lebens bereits andeutete, nach seiner Schulzeit auf rein autodidaktischem Weg.⁶⁸⁷ Anhand diverser in *Così parlò Bellavista* und *Storia della filosofia* (Band 1 und 2) enthaltener *fattarielli* lässt sich seine Entwicklung nachvollziehen. Dabei wird deutlich, dass ihn gerade Lebensschicksale von Personen aus seinem neapolitanischen Umfeld, die oftmals unteren sozialen Schichten entstammen, zur Reflexion angeregt hatten. De Crescenzo ist in seinen Anekdoten darum bemüht, ihre Lebenseinstellung in direkte Verbindung mit dem Gedankengut der griechischen Antike zu setzen; [...] *il pensiero dei filosofi antichi viene esposto con scherzosa cordialità attraverso un divertente confronto con l'attitudine "filosofica" dei napoletani d'oggi.*⁶⁸⁸ Diese Verfahrensweise projiziert neapolitanisches Kolorit in die Beschreibungen der antiken Geisteswelt, die vor allem über das Mittel des Dialekts eine regelrechte „Neapolitanisierung“ erfährt.⁶⁸⁹

Bertrand Russel schrieb seine Geschichte der Philosophie unter der Prämisse, die Wechselwirkung zwischen den Philosophen der Weltgeschichte und den sozialen Umständen, in denen sie lebten, ins Zentrum zu rücken und hielt zudem fest: „Um ein Zeitalter oder sein Volk verstehen zu können, müssen wir seine Philosophie verstehen, und um seine Philosophie zu begreifen, müssen wir

⁶⁸⁶ Ljubinko Milosavljević, *The purpose of philosophy in the splendor of anecdotes*, in: *Philosophy and Sociology*, Vol. 2, 1999, S. 213 – 216, 215.

⁶⁸⁷ Entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung seiner eigenen philosophischen Konzepte hatten die erstmals in seiner Autobiographie in dem Kapitel *Il dubbio positivo* geschilderten privaten Zusammenkünfte mit zwei pensionierten Studierten, dem Physiklehrer Prof. Riganti sowie Prof. Barbieri, einem Lehrer für italienische Literatur. Aus diesen Begegnungen, so offenbart De Crescenzo, gingen seine Überlegungen zur Thermodynamik und das Konzept des *Dubbio positivo* hervor.

⁶⁸⁸ Cacòpardo, *Luciano De Crescenzo*, S. 60.

⁶⁸⁹ So wird beispielsweise ein neapolitanischer Obdachloser als moderne Erscheinungsform der griechischen Zyniker interpretiert, während in einem weiteren Landsmann einer der letzten Philosophen der Schule von Milet ausgemacht wird. (Vgl. Sdf 2, S. 71 – 74 und Sdf 1, S. 55 – 61) Die Veranschaulichung des aristotelischen Konzepts des vegetativen Teils der Seele über neapolitanische Zucchini, auch *cocozielli* (Sdf 2, S. 129) genannt, enthält freilich persiflierende Züge. Mit humoristischem Unterton verfährt der Autor ebenfalls, wenn er philosophische Lehrsätze mit Textzeilen des neapolitanischen Liedes *Simme 'e Napule paisà* und neapolitanischen Sentenzen *à la penzamme 'a salute* sowie *dalle e dalle se scassano pure 'e metalle* gleichsetzt. Auch der Gebrauch des neapolitanischen Dialekts dient diesem Zweck. So apostrophiert Sokrates seine Mitbürger in De Crescenzos Porträt mit *Guagliù* (Sdf 2, S. 42), während dem Leser Aristippos aus der kyrenäischen Schule als *'nu signore* (ebd., S. 62) und der Philosoph Xenophanes mit seinem vermeintlichen neapolitanischen Kosenamen *Senò* (Sdf 1, S. 107) vorgestellt werden.

selbst bis zu einem gewissen Grad Philosophen sein.“⁶⁹⁰ Auch wenn De Crescenzo auf diesen Punkt nicht *expressis verbis* verweist, wird klar, dass ihm Russel damit ein weiteres Mal Vorbild ist. Sein Ziel ist es, über die Philosophie seiner Heimatstadt einen Zugang zur Lebensweise von dessen Bevölkerung zu ermöglichen. Gerade in seinen eigenen „Theoremen“ wird diese Absicht deutlich. Festzuhalten bleibt, dass De Crescenzo sich trotz des dominierenden Faktors Neapel bei seiner Auseinandersetzung mit der Philosophie zumindest nicht offenkundig an der „lange[n] Reihe von Philosophen orientiert, durch die Süditalien sein griechisches Erbe behauptet hat“⁶⁹¹ und die für seine Heimatstadt und das Geistesleben ganz Italiens von größter Bedeutung sind.⁶⁹² Philosophie präsentiert für ihn vielmehr ein aus der griechischen Antike hervorgegangenes Phänomen, das er in Neapel primär beim vermeintlich ungebildeten Volk und erst in zweiter Instanz bei den Gelehrten sucht: *Guai, però, a parlare di “filosofia napoletana”! È un’espressione che detesto e che purtroppo mi viene attribuita, un giorno sì e un giorno no, come se ne fossi io l’inventore.* (Sdf 5, S. 140) De Crescenzos undogmatische, individuelle und nicht empirische Vorgehensweise weckt jedoch unweigerlich die Erinnerung an die Methodik des Dichterphilosophen Giordano Bruno.

Die Studie *Was ist Philosophie?* (1991) von Deleuze und Guattari sieht den Kern der Philosophie weder in der Kontemplation noch in der Reflexion. Stattdessen definieren die Autoren sie als „die Kunst der Bildung, Erfindung, Herstellung von Begriffen“⁶⁹³. „Philosophie“, bestätigt ein deutscher Beitrag in an die Moderne angepasster marktwirtschaftlicher Terminologie, „ist Begriffsbörse, Geldspekulation, Kreditwirtschaft. Begriffe werden in Umlauf gesetzt und behaupten sich, wenn sie für kreditwürdig befunden werden, wenn sie Glauben, Vertrauen finden, wenn man ihnen zutraut, dass sie als Erklärungsfunktion

⁶⁹⁰ Russel, *Philosophie des Abendlandes*, S. 12.

⁶⁹¹ Paul Oskar Kristeller, *Acht Philosophen der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986, S. 84.

⁶⁹² Auf Benedetto Croce verweist De Crescenzo lediglich an wenigen Stellen, um sich auf dessen Beiträge zur neapolitanischen Geschichtsforschung stützen zu können, wie z.B. als er in *Così parlò Bellavista* (S. 188ff.) den Masanielloaufstand thematisiert. Giambattista Vico wird in der *Storia della Filosofia moderna. Da Cartesio a Kant*, ähnlich wie Giordano Bruno in dem vorangehenden Band, in einem verhältnismäßig kurzen Kapitel vorgestellt. De Crescenzos Kernaussage *Vico, insomma, era allegro e malinconico: allegro in quanto napoletano, malinconico in quanto filosofo* (Sdf 5, S. 71), zeichnet sich zudem durch keine profunde Beschäftigung mit dem Werk des Geschichtsphilosophen aus. Es ist jedoch anzunehmen, dass dessen zyklisches Geschichtsdenken deutlichen Einfluss auf De Crescenzo hatte.

⁶⁹³ Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Übersetzung aus dem Französischen, Frankfurt a. M. 1996 [1991], S. 6.

funktionieren.“⁶⁹⁴ In Anbetracht dieses Postulats einer *Creatio continua* stellt sich die Frage, ob De Crescenzo der Philosophie neue Begriffe geschenkt hat und inwieweit seine humoristisch vorgetragene Hoffnung *Chissà che tra duemila e cinquecento anni i frammenti del mio „Così parlò Bellavista“ non siano esaminati dagli studiosi con altrettanta attenzione?* (Sdf 1, S. 108) berechtigt ist. Die Antwort fällt nicht eindeutig aus. Mit Sicherheit schafft er keine neuen Begriffe, aber es gelingt ihm, traditionelle und aus allen Epochen der Geschichte stammende althergebrachte auf unterhaltsame Weise miteinander zu verknüpfen, ihnen neues Leben einzuhauchen und mit ihrer Hilfe eigene und für den Leser durchweg amüsante Konzepte zu entwickeln. Aus dieser eklektischen Arbeitsweise gehen sein Verständnis von *Napoletanità*, der *Dubbio positivo* oder ein auf den Polen Liebe und Freiheit basierendes Wertesystem hervor. Diese Entwürfe sollen im Folgenden vorgestellt werden, sind sie doch ausschlaggebend für die narrativen Strukturen bei der Umsetzung seines Neapelbildes.

4.2.1. Der Weg der Mitte

Was sich, vom Lachen (zuweilen Weinen) begleitet, philosophisch-sachlich entfaltet, ist der immer breiter werdende Weg der Kulturanthropologie. Den Schlüssel zum leichteren Verständnis dieser Tatsache liefert De Crescenzo seinen Lesern bereits 1977 in seiner Erstveröffentlichung *Così parlò Bellavista*. Über die Figur des Gymnasiallehrers Gennaro Bellavista stellt er hier seine Theorie von der Liebe und der Freiheit vor. Dies sind die zwei Grundkräfte, welche den Kosmos, die Welt und insbesondere den Menschen und sein Handeln leiten. De Crescenzos Philosophie ist zu diesem Zeitpunkt geprägt durch 50 Jahre Lebenserfahrung, worunter insbesondere die Stationen Neapel, Familie, Freundschaft, sein Ingenieursberuf, aber auch die harte Kindheit im Zweiten Weltkrieg, die Scheidung von seiner Frau und sein unglücklicher Lebensabschnitt in der selbst gewählten mailändischen Fremde fallen. Sechs Jahre nach *Così parlò Bellavista* greift er im ersten Teil seiner *Geschichte der Philosophie* erneut auf die beiden *forze bellavistiane* (Sdf 1, S. 159) zurück und erläutert inmitten von vorsokratischen Gedanken selbstbewusst die Grundlagen seiner eigenen Theorie. Das Kapitel XVII *Gennaro Bellavista* schließt nicht unbegründet an das vorige an,

⁶⁹⁴ Böhringer, *Was ist Philosophie*, S. 109f.

in dem De Crescenzo die metaphysische Elementlehre und Kosmogonie des Empedokles vorstellt. Für eine Aufarbeitung der Theorie von Liebe und Freiheit ist es somit unerlässlich, auch von diesem Teil des Grundgerüsts auszugehen, auf das er sich explizit stützt.⁶⁹⁵

Gemäß der mythischen Entstehungslehre der Welt des ca. 483 v. Chr. in Akragas, dem heutigen Agrigent auf Sizilien, geborenen griechischen Philosophen Empedokles⁶⁹⁶ ist diese aus den vier Urelementen Erde, Luft, Feuer und Wasser zusammengesetzt.⁶⁹⁷ Zwei Grundkräfte, nämlich die Liebe (*Philotes*) und der Hass (*Neikos*), wirken, wie in dem Fragment von *Über die Natur* geschildert wird, auf die Elemente ein und verleihen ihnen verschiedenartige Gestalt. Das Leben ist aufgrund der alternierenden Aktivität von Zuneigung und Hass durch Instabilität bestimmt. Während die Liebe zum aktuellen Zeitpunkt die kontrollierende Kraft in dieser Wechselbeziehung darstellt, sieht Empedokles die Möglichkeit, dass in Zukunft alles durch den Streit wieder aufgelöst wird, um anschließend von neuem zu entstehen. Die Einheit, so der Kern seiner Lehre, entwickelt sich aus der Vielheit und unterliegt wiederum einem kosmischen Kreislauf. Durch diesen Mechanismus des beständigen Wandels wird die globale Stabilität aufrechterhalten. Mit dieser Theorie verknüpft der Philosoph die Lehren der Eleaten vom Universum als einer im wesentlichen unveränderlichen Einheit, die aufgrund ihrer Unbegrenztheit in Zeit und Raum von den menschlichen Sinnen nicht erkannt werden kann, mit der These seines Lehrers Heraklit einer im ständigen Wandel und Kampf befindlichen Welt.⁶⁹⁸

Bereits Heraklit⁶⁹⁹, der in diesem Zusammenhang ebenfalls von elementarer Bedeutung ist, betrachtete das „Werden“ oder „Fließen“ als wesentlichen Bestandteil der Wirklichkeit, der allen Dingen, auch den scheinbar unveränderlichen, zugrunde liegt. Seinen berühmten Satz *panta rei*, alles fließt,

⁶⁹⁵ Mit Nachdruck ist zu betonen, dass die folgenden Nachzeichnungen nicht den Anspruch erheben, neue Erkenntnisse über entscheidende Stadien der Philosophiegeschichte zu gewinnen. Vielmehr gilt es, die Elemente herauszufiltern, mit denen der Autor De Crescenzo sich beschäftigt, und zu analysieren, auf welche Weise er sie sich zu eigen macht.

⁶⁹⁶ Zur Einführung verweise ich auf Romain Rolland, *Empedokles von Agrigent und das Zeitalter des Hasses*, Erlangen 1947.

⁶⁹⁷ Die vier Elemente (Erde, Luft, Feuer, Wasser) wurden bereits in der Antike als die Götter Hades, Hera, Zeus und Nestis interpretiert.

⁶⁹⁸ Vgl. dazu Geoffrey S. Kirk/ John E. Raven/ Malcolm Schofield, *Die vorsokratischen Philosophen. Einführung, Texte und Kommentare*, Stuttgart 1994, S. 317f.

⁶⁹⁹ Zwei gute Einführungen zu Heraklit liegen vor in Wolfgang Plegier, *Der Logos der Dinge. Eine Studie zu Heraklit*, Frankfurt a. M. u. a. 1987; Martin Thurner, *Der Ursprung des Denkens bei Heraklit*, Stuttgart u. a. 2001.

wählte De Crescenzo demnach sinngemäß als Titel für die eigene Auseinandersetzung mit dem „Dunklen“. Heraklit spricht von einem niemals enden wollenden Streit zwischen den Gegensätzen, der das kosmische Gefüge aufrechterhält. Sein Sinnspruch „Der Krieg ist der Vater von allem“ impliziert metaphorisch ständige Veränderung. Würde jemals ein Extrem gegenüber dem anderen überwiegen, verschwände die Kohärenz der Welt. Dies hätte ihre Zerstörung zur Folge. Gegensätze und natürliche Veränderungen sind folglich ausbalanciert; ebenso gilt dies für menschliche Verhaltensweisen. Alles wird dabei durch eine übergeordnete Entität, den *Logos*, geregelt. Hierin liegt ein entscheidender Unterschied zu Empedokles' Verständnis der Wechselbeziehung von Freundschaft und Streit, die nicht über eine übergeordnete Größe, sondern im Zuge einer alternierenden Rotation reguliert wird.

De Crescenzo orientiert sich in seiner Theorie der Liebe und der Freiheit näher an letzterem Philosophen, was jedoch nicht die Bedeutung schmälert, die Heraklit für sein persönliches Weltbild besitzt.⁷⁰⁰ Metaphorisch vergleicht der Neapolitaner die menschliche Seele mit einem Außenbordmotor, der, um funktionieren zu können, den Widerstand durch das Wasser benötigt. Läuft die Schiffsschraube in der Luft, bewegt sich das Schiff nicht, und der Motor überhitzt sich: *Ebbene, il nostro animo è stato costruito per farci superare le difficoltà della vita. Il giorno in cui queste difficoltà sparissero, anche il nostro animo finirebbe con l'andare fuori giri, ovvero in depressione. Il fenomeno opposto si chiama stress.* (Sdf 4, S. 29)

Auch De Crescenzo geht also von einem dem Weltgefüge zugrunde liegenden dualistischen Prinzip aus, welches für die Entwicklung des Menschen unabdingbar ist. Er beschreibt diese Schule des Lebens als *filosofia dell'errore* oder *prova continua*: *Al mio modo di vedere, infatti, l'uomo si trova in una stanza buia ed è costretto a trovare l'uscita a tentoni. Allora che fa? Si avvia verso una direzione qualsiasi finché non viene fermato da un muro. Ebbene, perché si sappia, quel muro è l'errore. [...] A forza di errori, però, prima o poi troverà*

⁷⁰⁰ Es gilt, diesbezüglich auf Heraklits Verständnis des Feuers als dominierende Materie zu verweisen. Die menschliche Seele ist ihm zufolge nur dann wirkungsvoll, wenn sie feurig, d.h. trocken ist. Wird sie nass, verlassen den Inhaber physische und psychische Kraft. De Crescenzo berichtet in *Storia della filosofia moderna. Da Cartesio a Kant* (S. 129) über ein Brauchtum in dem neapolitanischen Stadtviertel Santa Lucia: Kinder erlernen hier das Schwimmen, wenn ihre Eltern sie eines Tages ohne Vorwarnung ins Meer schubsen. De Crescenzos selbst zog aus dieser *drammatica esperienza* die Lehre, das Meer in Zukunft aus der Distanz zu genießen. Seine Aversion impliziert eine starke Identifikation mit dem Vorsokratiker Heraklit.

l'uscita, ovvero la verità. (Il Tempo e la Felicità, S. 199) In seinem Verhältnis zur Gesellschaft kann sich der Mensch, diesem Prinzip, folgend sowohl in positive wie in negative Richtung entwickeln. Insofern ist sein Gemüt nicht a priori im Sinne von Hobbes Sentenz *homo homini lupus est* zu bewerten, der sich damit Biantes von Priene anschließt, welcher den Menschen kategorisch als böse klassifizierte. *Correggo questo giudizio di Biante, erklärt De Crescenzo, rifacendomi a Eraclito: proprio cattiva no, è stupida. La maggioranza degli uomini è stupida. Per cui, molte di quelle cose che avvengono, se le vai a pesare bene, ti accorgi che sono tutti fenomeni di stupidità: il naziskin, prima di essere cattivo, è stupido.*⁷⁰¹

Der Neapolitaner ersetzt darum in seiner eigenen dualistischen Theorie Empedokles' Streit durch den Begriff der Freiheit, bei dem es sich nicht lediglich um einen Euphemismus handelt. Zwar liegt auch in ihrem Wesen der Wunsch nach Trennung, doch besitzt dieser Trieb, wiewohl gegensätzlich zur Liebe geartet, eine ebenfalls positive Ausrichtung und ließe sich mit einem anderen Terminus vielleicht treffend als „Unabhängigkeitsliebe“ bezeichnen. Der Drang zur Liebe findet seine äußere Erscheinung in der Kontraktion, der Ansammlung der Dinge, der Freiheitstrieb in deren Ausdehnung und Zerstreung. Bereits auf mikroatomarer Ebene unterliegen Protonen und Neutronen diesem Prinzip.⁷⁰² *A ben guardarla anche la materia sembra pervasa da una grande voglia di far l'amore e di un'altrettanto grande voglia di libertà. (Panta Rei, S. 181)* Energie kann gemäß dieser beiden Kräfte entweder innerhalb der Materie oder in Form einer Explosion vorhanden sein – je nachdem, von welcher der beiden Potenzen die Protonen und Neutronen bestimmt werden. Auf kosmologischer Ebene stellen die Supernova und das Schwarze Loch die beiden Extreme der unterschiedlichen Manifestationen von Ausbreitung und Zusammenziehung dar. Mittels Bellavistas Theorie ließe sich so auch die Beschaffenheit des gesamten Universums verdeutlichen.

De Crescenzo zieht dementsprechend Parallelen zwischen den genannten Himmelskörpern und dem *Big Bang* sowie der darauf folgenden Ausdehnung des

⁷⁰¹ Parazzoli, *Luciano il filosofo*, S. 38. De Crescenzo hat dieses Konzept mehrfach, zum ersten Mal in dem Zeitungsartikel *Quei cretini dei drogati* (in: *Il venerdì della Repubblica*, 06.01.1989, [zit. nach De Bury, *Luciano De Crescenzo*, S. 62]), in einem durchaus sozialkritischen Appell formuliert. Einen jungen Menschen vor dem Drogentod zu warnen, ist sinnlos, weil er sich aufgrund seines Alters den Tod nicht vor Augen führen kann. Die Gleichsetzung von *drogato* mit *imbecille* könnte dem Neapolitaner zufolge hingegen Wirkung erzielen.

⁷⁰² Vgl. dazu auch Sdf 1, S. 160f.

Universums.⁷⁰³ Wie an dieser Stelle deutlich wird, ist eine christliche Schöpfungsgeschichte mit diesem Gedanken unvereinbar. Der Freiheitsdrang ist nach seiner Auffassung stattdessen als das Urprinzip zu deuten, auf welchem die Entstehung des Universums basiert. Der Urknall bezeichnet zudem keine Explosion in einem bestehenden Raum, sondern die gemeinsame Entstehung von Materie, Raum und Zeit aus einer ursprünglichen Singularität heraus.⁷⁰⁴ Eine irgendwann möglicherweise stattfindende Gewichtsverlagerung zugunsten der Liebe würde eine Kontraktion des Universums bedeuten und damit eine Rückkehr zur Singularität.⁷⁰⁵ De Crescenzo impliziert hier erstmals eine zyklische Weltanschauung, ohne dies auszusprechen. (Sdf 1, S. 161f.) Erst einige Jahre später folgt er in *Panta Rei* (S. 223) offen der Hypothese eines *Big Crunch*, also einem Kollaps unseres Universums, der nach dem Erreichen dessen maximaler Ausdehnung stattfinden könnte. Nach der Rückkehr zum Zustand des Urknalls würden jedoch laut De Crescenzo Zeit und Raum nicht enden. Stattdessen ließe eine neuerliche Explosion das Universum wieder entstehen. Es würde somit ein Kreislauf von Freiheit und Liebe in Gang gesetzt werden, der sein Wesen im Entstehen und der Zerstörung findet.⁷⁰⁶

An diese alternierende und zyklische Weltanschauung lassen sich rudimentäre Überlegungen De Crescenzos zu den mathematischen Größen Null und Unendlich anschließen.⁷⁰⁷ Er zieht die beiden abstrakten Begriffe heran, um

⁷⁰³ Als Begründer der Theorie des Urknalls gilt der Physiker Georges Lemaître. Der Begriff *Big Bang* wurde von Sir Fred Hoyle geprägt, der als Kritiker diese Theorie unglaubwürdig erscheinen lassen wollte. Für eine vollständige Darstellung der Theorie verweise ich auf Stephen W. Hawking, *A brief history of time*, Toronto 1988 sowie Hans Joachim Blome u. Harald Zaun, *Der Urknall*, München 2004. De Crescenzo äußert sich diesbezüglich erstmals in einer eigens für die Zeitschrift *Italienisch* verfassten humoristischen Schrift, die mitunter verschiedene Aspekte seiner späteren Arbeiten vorwegnimmt. (Vgl. Luciano De Crescenzo, *Lo so, disse Einstein*, in: *Italienisch*, 1980, Bd. 4, S. 46 – 51.

⁷⁰⁴ Die Wissenschaft veranschaulicht das Hubble'sche Gesetz oft plastisch über einen aufblasbaren Ballon, auf den gleichmäßig verteilte Punkte gemalt sind. Wird der Ballon aufgeblasen, kann der Beobachter eines bestimmten Punktes sehen, dass sich alle anderen Punkte von diesem einen wegbewegen. Das Universum dehnt sich analog zu diesem Prinzip aus.

⁷⁰⁵ Aus dieser Perspektive wird der Freiheitsdrang der Materie von De Crescenzo als Ursprung allen Lebens auf Erden verstanden, wohingegen Empedokles die Liebe als aktuelle und kontrollierende Gewalt ausmacht.

⁷⁰⁶ Auch die Idee eines Universums im Universum bleibt nicht unerwähnt, *una matroska di universi concentrici* (*Panta Rei*, S. 233). Allerdings führt De Crescenzo diese Theorie nicht weiter aus. Entscheidend hierbei ist jedoch, dass den Autor erneut die Idee eines zyklischen Prinzips zu faszinieren scheint.

⁷⁰⁷ Dieses Thema hat auf dem Sachbuchmarkt in den vergangenen Jahren zu einer Fülle wissenschaftlicher und populärwissenschaftlicher Veröffentlichungen geführt. De Crescenzo nimmt sich des Gebiets erstmals 1983 im Zuge seiner Auseinandersetzung mit dem Philosophen Zenon beiläufig im ersten Band der *Storia della filosofia* an. Später greift er seinen Gedankengang

zu untermauern, dass es Extreme gibt, die sich der Vorstellungskraft des Menschen entziehen. Den Leitsatz „Nichts im Unmaß“⁷⁰⁸ erklärt Bertrand Russel treffend zum Grundsatz des griechischen Denkens, und analog zu dieser Aussage weist auch De Crescenzo darauf hin, dass der Mensch stets auf einen Mittelweg und auf Mäßigung angewiesen ist.⁷⁰⁹ Bereits Giordano Bruno machte darauf aufmerksam, dass es dem Geist nur möglich ist, über Bruchstücke einzelne Repräsentationen des Unendlichen wahrzunehmen. In der Natur gibt es folglich keine durch die Sinne greifbare Manifestation, die den Größen Null oder Unendlich entspricht. Beides definiert De Crescenzo darum nicht als Zahlen sondern als Grenzen, über die das menschliche Verständnis nicht hinausgehen kann: *Lo zero e l'infinito, prima ancora di essere due numeri, sono due concetti filosofici. (La distrazione, S. 73)* Der Mensch ist allenfalls in der Lage, sich Größen auszumalen, die gegen Null oder Unendlich tendieren, gerade das Grenzenlose und Nicht-Endende ist seiner direkten Erfahrung jedoch unzugänglich. In aristotelischer Terminologie ausgedrückt verwirft er damit das Konzept des aktuellen Unendlichen zugunsten des potentiell Unendlichen, also einer Größe, für die die Möglichkeit besteht, endlos weiter zu wachsen. *A questo punto, überlegt der Neapolitaner, perché non immaginare Dio come prodotto di zero per infinito? (Sdf 3, S. 42)* Das Göttliche wäre demnach als Potenzierung zweier unerreichbarer Grenzen aufzufassen, dessen unvorstellbarem Ausmaß sich der menschliche Verstand ebenfalls nur approximativ nähern kann:

In merito dell'Aldilà io la penso così: che c'è qualcosa, ma questo qualcosa è al di fuori anche del tempo. In pratica noi viviamo in una gabbia di quattro dimensioni: altezza, larghezza e profondità, più la quarta dimensione che è quella del tempo. Questa è la gabbia⁷¹⁰ nostra. Al di fuori

mehrfach auf und stützt sich dabei auf die Abhandlung eines Mathematikprofessors der Universität Cambridge: John D. Barrow, *Da zero a infinito, la grande storia del nulla*, Mailand 2001.

⁷⁰⁸ Vgl. Russel, *Philosophie des Abendlandes*, S. 42.

⁷⁰⁹ Als einzige reelle Zahl ist Null weder positiv noch negativ. Null ist ein absorbierendes Element der Multiplikation, d.h. jede Zahl, die mit Null multipliziert wird, ergibt wiederum Null. Die Division durch Unendlich produziert ihrerseits ebenfalls immer diesen Wert, d.h. Null: *Per spiegarci meglio, immaginiamo che zero e infinito siano due numeri camorristi. (Sdf 3, S. 42)* Bei der Division durch Null hingegen entsteht kein eindeutiges Ergebnis. *Ci si chiede allora: che cosa succede quando si moltiplicano tra loro lo Zero e l'Infinito?*, treibt De Crescenzo dieses Spiel auf die Spitze. *Non succede niente: essendo uno scontro fra due entità limite della matematica, il match si chiude in parità e il risultato che ne viene fuori resta indefinito, ovvero qualsiasi. (Sdf 1, S. 131)*

⁷¹⁰ In Anbetracht dieses allegorischen Bildes ist an die Neapelkonzeption La Caprias zu erinnern, der auf ähnliche Weise die vermeintliche geistige Abschottung seiner Heimatstadt anprangert. (Vgl. Kapitel 2.3.5.) De Crescenzo bezieht die Käfigmetapher jedoch umfassend auf den menschlichen Verstand. Welchen Weg gerade Neapel gefunden hat, dieser Limitation zu entkommen, geht aus seinem Verständnis von *Napoletanità* hervor.

*di questa gabbia c'è un altro mondo che non ha queste dimensioni, ne ha altre. Non c'è il linguaggio per esprimerlo. Se tu dovessi spiegare a uno che è nato cieco la differenza che c'è tra il rosso e il giallo, non sapresti come dirglielo. Così anche il nostro rapporto con Dio.*⁷¹¹

Über den dreidimensionalen Raum vermag der Mensch nicht hinauszublicken, über den vierdimensionalen nicht hinauszudenken, was aber nicht bedeutet, dass keine weiteren Dimensionen existieren, nur weil er sie nicht fassen kann.⁷¹² Das Jenseits selbst, so impliziert De Crescenzo, könnte aus einer Vielzahl anderer Dimensionen bestehen. Das Nichts, mitunter das Befürchtete, erfährt hier eine Gleichsetzung mit dem Jenseits, also dem Ersehnten.⁷¹³ Beide transzendentalen Bereiche müssten demnach als eine identische Ebene interpretiert werden: *Non ha senso quindi, chiedersi dove andremo "dopo" o dove stavamo "prima", giacché sia il "dopo" che il "prima" sono concetti che hanno a che fare col tempo.* (Sdf 4, S. 58) Neben dem Raum unterliegt folglich auch die Zeit diesem fließenden Prinzip; auch sie ist weder als endlich, noch als unendlich zu definieren: *È finito e infinito nel medesimo tempo. È come un drago che si morde nella coda [...].* (*Panta Rei*, S. 151) Die Grenzen des Universums könnten sich, wie De Crescenzo in *Il dubbio* mutmaßt, dort befinden, wo die Ausbreitung der Galaxie sich zur Lichtgeschwindigkeit beschleunigt hat. Auch hier setzt er kategorische Grenzen außer Kraft: Die Ewigkeit wäre demnach keine unendliche Abfolge zeitlicher Einheiten, sondern Zeit, die faktisch nie vorübergeht.

4.2.2. Liebe und Freiheit

Die kosmologischen Bereiche der Metaphysik tangiert Prof. Gennaro Bellavista während der ersten Ausführungen zu seiner These nicht. Stattdessen lässt De

⁷¹¹ Parazzoli, *Luciano il filosofo*, S. 47.

⁷¹² De Crescenzos Ausführungen beziehen sich nicht nur stark auf Einsteins Theorien, sondern nähern sich vor allem Überlegungen von Giordano Bruno. Deutlich wird dies über seine Veranschaulichungen in *Il dubbio* und *Storia della filosofia. Da Niccolò Cusano a Galileo Galilei*. Hier zieht er zur Veranschaulichung geometrische Figuren heran, die auf jeweils eine, zwei oder drei Dimensionen beschränkt sind, mithin die Linie, den Kreis und die Kugel. Allen Einheiten genügen die ihnen zur Verfügung stehenden Dimensionen, sie sind dadurch aber gleichzeitig körperlich eingeschränkt: *Riassumendo, possiamo dire: ogni qual volta si passa da uno spazio a n dimensioni a uno spazio a n+1 dimensioni, quello che in un primo momento ci sembra infinito diventa subito finito.* (Sdf 4, S. 18) Bruno äußert in *De triplici minimo et mensura* denselben Gedanken: Die Linie ist ihm zufolge nichts anderes als ein bewegter Punkt, die Oberfläche eine bewegte Linie, der Körper eine bewegte Oberfläche.

⁷¹³ Der grundlegende Unterschied zwischen Aristoteles' Auffassung einer mit der Materie sterbenden Seele und Platons Reinkarnationslehre (*Adrasteia*) liegen diesem Gedanken zugrunde.

Crescenzo den Diskurs von einem wesentlich kleineren Rahmen ausgehen, nämlich der Frage, welche Weihnachtsdekoration zu bevorzugen ist: der Christbaum oder die Krippe? Die Thematik entlehnt er ohne Zweifel Eduardo De Filippo's Bühnenstück *Natale in casa Cupiello*. Der Streit zwischen Luca Cupiello, dem „*napoletano antico*“, *anacronismo vivente*⁷¹⁴, und seiner Familie als kollektivem Antagonisten um die Bedeutung der traditionellen Krippe in der modernen Zeit endet bei De Filippo jedoch mit dem Tod des Befürworters alter Werte, während es De Crescenzo's Bellavista nicht an Anhängern mangelt.⁷¹⁵ Während bei der Krippe, so der Professor, der Inhalt im Vordergrund stehe, sei beim Tannenbaum die Form von großer Bedeutung. Mit anderen Worten: seine wahre Schönheit kommt ästhetisch erst nach dem Schmücken zur Geltung. Ein Weihnachtsbaum ist eine logische Folgeerscheinung der Moderne und ein deutliches Anzeichen dafür, dass auch das Weihnachtsfest dem Konsum zum Opfer gefallen ist. Eine Krippe aber verfolgt nach Bellavista ein anderes Ziel. Hier sind der Vorgang des Aufbaus an sich, sowie die Anordnung und Wiederherstellung der Figuren von Bedeutung. Die Hirten, so der Professor, müssen nämlich selbst gefertigt werden und dürfen kein Fließbandprodukt aus dem Supermarkt sein. Ob das Ergebnis ästhetisch ansprechend ist oder nicht, besitzt letztlich keine Bedeutung:

[...] i pastori debbono essere quelli degli anni precedenti e non fa niente se sono quasi tutti un poco scassati, l'importante è che il capofamiglia li conosca uno per uno, e sappia raccontare per ogni pastore nu bello fattariello [...]. [...] Mi ricordo che avevamo un pastore che ogni anno si perdeva qualche pezzo, tanto che alla fine ci rimase solo la testa e papà la piazzò dietro a una finestrella di una casetta. (Così parlò Bellavista, S. 38f.)

Die Poesie und die Schöpferkraft, welche hinter dem Krippenbau stehen, sieht De Crescenzo als Manifestationen der Welt der Liebe an, wohingegen der

⁷¹⁴ Giammattei, *Il Romanzo di Napoli*, S. 264.

⁷¹⁵ Aufgrund diverser Äußerungen von Domenico Rea zu typischen neapolitanischen Weihnachtstraditionen, ist ein direkter Vergleich mit De Crescenzo möglich. Rea weist darauf hin, dass in der neapolitanischen Krippe Elemente befindlich sind, die auf den ersten Blick deplaziert erscheinen mögen: *Si vedono negozi di salumieri con prosciutti e salami a grappoli; beccai con gli squartati di vacche e porci esposti, pescivendoli con le ceste, bevitori e giocatori davanti alle taverne; attori, pulcinelli, funamboli e prestigiatori. In altre parole, Natale significava scialo per riempire il ventre.* (Rea, *Vivere a Napoli*, S. 14) Weihnachten bedeutet für die Neapolitaner dieser Auslegung zufolge leibliches Wohlbefinden, da hier ein ursprüngliches Bedürfnis erfüllt wird. Auf die Bedeutung des Hungers als Motiv in Reas Schaffen wurde bereits hingewiesen, so dass es naheliegend erscheint, dass auch seine Interpretation der Krippe davon bestimmt ist. Diese stellt nur eine kurze Parenthese des Glücks dar.

consumismo, welcher im Sinne Pasolinis dem Weihnachtsbaum zu Grunde liegt, der Welt der Freiheit angehört. Nicht unbedeutend für die Weiterentwicklung des Gedankens ist die Tatsache, dass Frauen angeblich meistens den *alberisti*, Männer hingegen, insbesondere aber Neapolitaner, den *presepisti* (ebd., S. 37) zugerechnet werden. Mit diesem fast schon trivialen Problem bereitet De Crescenzo den Leser – und auch Bellavistas Zuhörer – auf seine Philosophie vor, welche im wesentlichen auf eine Klassifizierung des Menschen, zunächst anhand dieser beiden Grundtriebe, hinausläuft. Soziologisch erfährt der Begriff der Liebe die folgende Definition:

Dunque l'amore, come vi dicevo, è un sentimento che ci spinge a cercare la compagnia del prossimo, ed atti d'amore sono tutte quelle manifestazioni che noi compiamo col tentativo di dividere con gli altri le gioie ed i dolori della nostra vita. (Ebd., S. 48)

Die Liebe, so Bellavista, kennt in seinem Verständnis weder Übertreibungen noch Grenzen, ganz im Gegensatz zur Freiheit:

Dunque, per desiderio di libertà dobbiamo intendere la tendenza a difendere la propria intimità. [...] Probabilmente la lingua italiana non possiede nemmeno il vocabolo adatto e questo fatto già c'illumina sul carattere dell'uomo italiano, comunque noi, per la nostra teoria, ricorrendo naturalmente alla lingua inglese, prenderemo in prestito la parola "privacy", che, più che un sentimento, esprime una maniera di vivere e concluderemo dicendo che per desiderio di libertà dobbiamo intendere il desiderio di proteggere la nostra privacy e nel contempo il desiderio di rispettare la privacy degli altri. (Ebd., S. 50)

In jedem Menschen arbeiten beide Instinkte, so dass keine eindeutige Schwarz-Weiß-Malerei betrieben werden kann. Aber das terminologisch bereits angedeutete Nord-Süd-Gefälle teilt die Welt in zwei große Zonen ein. Die *zona scura* (ebd., S. 54), welche das Reich der Liebe darstellt, umfasst im wesentlichen alle südlichen Regionen, inklusive einiger Außenposten wie Irland oder Russland, wohingegen die helleren Gebiete, die der *repubblica della libertà* (ebd.) angehören, im Norden zu finden sind. Als die Hauptstädte der beiden Territorien ruft Bellavista Neapel respektive London aus. Diese Unterteilung begründet De Crescenzo mit klischeebehafteten Vorstellungen von unbedingtem Familienzusammenhalt, Gastfreundschaft und genereller Hilfsbereitschaft im Süden sowie Ordnung, Disziplin, Gesetzestreue und Rücksichtnahme auf den

Nächsten im Norden. Ein Mensch, beispielsweise, der stolpert und auf den Boden fällt, fände sich in Neapel binnen weniger Sekunden umringt von einer Masse übereifriger Helfer, die ihn zu ersticken droht, wohingegen der typische Einwohner Londons in dieser Situation die folgende Überlegung anstellen würde:

Uno sconosciuto è sdraiato lungo il marciapiede davanti a me, forse è stato colto da malore, o forse gradisce semplicemente dormire per terra, in entrambi i casi il fatto non mi riguarda e pertanto io non ho né il dovere né il diritto di intervenire, sicuramente il comune di Londra avrà predisposto un servizio per codesta incombenza. Dopo lo scavalca e quello muore. (Ebd.)

Angesichts der Alternativen bleibt nur die Frage: *cos'è più difficile da sopportare per voi: la solitudine o l'oppressione? Londra o Napoli?* (Panta Rei, S. 181) Abgesehen vom Zweifel an der Glaubwürdigkeit dieses Beispiels, muss festgehalten werden, dass De Crescenzo zwecks Integration seiner Philosophie das typische Klischee des hilfsbereiten Neapolitaners aufgreift.

Von Situation zu Situation kann der Grad an Freiheitsdrang bzw. Liebesbedürfnis eines jeden variieren: *Pensate per esempio al differente stato d'animo di un uomo che guida la propria automobile nel traffico e di uno che si trova su di una barca in mare aperto [...]. (Così parlò Bellavista, S. 112)* Im ersteren Fall sind Streitigkeiten und Hassgefühle den anderen Autofahrern gegenüber unausweichlich, in der zweiten Situation grüßen sich aber auch einander völlig unbekannte Menschen. Eine Manifestation der Rückwendung zur Liebe ist laut Bellavista der Drang, sich zu betrinken – welcher im Norden angeblich ungleich verbreiteter ist. (Vgl. ebd., S. 60) Der Alkoholismus ist somit begründet durch die Unzufriedenheit mit der Einsamkeit, welcher der Neapolitaner aber nie zu verfallen droht, da er von der Liebe regelrecht umzingelt wird. Allerdings wird die Feststellung vertextet, dass Freiheitsdrang auch zu Fortschritt führt, wohingegen die Liebe eng an Traditionen gebunden ist. Als Beispiel nennt Bellavista die Kirchenreformation, die in letzter Instanz zu mehr Bildung geführt hat *e conseguentemente a quella cosa che oggi chiamiamo civiltà* (ebd.). Die leidenschaftlichen Völker aber blieben Katholiken, da sie zu sehr mit dem Mysterium, dem Dogma, dem Glauben und insofern auch der Liebe verbunden waren: *In altre parole, è come dire che la strada per il progresso e la libertà pretende in pagamento un pedaggio d'amore.* (Ebd., S. 61)

Angesichts dieser beiden unterschiedlichen Möglichkeiten des Zusammenlebens untermauert der Autor seine Ausführungen, indem er einen Verweis auf den deutschen Philosophen und Soziologen Ferdinand Tönnies und dessen Veröffentlichung *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887) einfließen lässt, in welcher, entfernter, auch der Dualismus zwischen Liebe und Freiheit behandelt wird. Tönnies unterscheidet hier zwischen zwei Typen kollektiver Gruppierungen, die aufgrund gegenseitiger Bejahung der sozialen Akteure entstehen: Entweder versteht sich das Individuum als Teil eines größeren sozialen Ganzen sowie als dienendes Mittel dieses Kollektivs, oder es bedient sich anderer Akteure, die ihm wiederum Mittel zur Verwirklichung seiner individuellen Zwecke sein sollen.⁷¹⁶ Im Zentrum von Tönnies Soziologie stehen die beiden Gesellungsformen Gemeinschaft und die aus ihr hervorgegangene, egoistisch geprägte Gesellschaft. Als Gemeinschaften werden all die Lebensweisen bezeichnet, die auf dem Prinzip der Freundschaft und der Zusammenarbeit basieren – und den für Italien typischen *raccomandazioni* (*Così parlò Bellavista*, S. 53), wie der Neapolitaner Bellavista selbstironisch anmerkt –, wohingegen allen Gesellschaften allgemeingültige Gesetze und Moralvorstellungen zugrunde liegen. Die Gemeinschaft versteht Bellavista als eine vertikale, pyramidenförmige, patriarchalische und hierarchische, die Gesellschaft ihrerseits als horizontale Struktur, die in einem demokratischen Staat ihre vollendete Ausdrucksform findet. Auch im zweiten Band seiner *Geschichte der Philosophie* kehrt De Crescenzo auf den Vergleich mit Tönnies zurück und erklärt:

Il Mezzogiorno d'Italia è il primo esempio di Gemeinschaft che mi viene in mente. [...] chi vive in una comunità basata sull'amicizia capisce subito che, se vuole sopravvivere, deve cercare di farsi quanti più amici possibile, e questo lo rende più socievole e più disponibile nei confronti del prossimo; il cittadino, invece della Gesellschaft, forte nei suoi diritti costituzionali, eviterà i contatti con gli altri e in breve tempo diventerà un individuo estremamente civile e "distaccato". (Sdf 2, S. 158)

Die negativen Extreme beider Modelle, so Bellavista, stellen die Mafia bzw. die Bürokratie dar. (Vgl. *Così parlò Bellavista*, S. 54)

⁷¹⁶ Die Unterscheidung dieser beiden Formen basiert auf Tönnies' Annahme, dass es für einen Akteur nur zwei Grundformen willentlicher Bejahung anderer Akteure geben kann, nämlich den *Wesenwillen* und den *Kürwillen*.

Ein gesundes Maß an Liebe scheint für beide Formen menschlichen Miteinanders jedoch unerlässlich zu sein. Einem Großkonzern ohne Liebe fehlt beispielsweise die *dimensione umana* (ebd., S. 95). De Crescenzo vergleicht einen Betrieb mit einem Tandem. Je nach dessen Größe haben darauf Hunderte Mitarbeiter Platz. Erreicht das Tandem jedoch eine so unüberschaubare Länge, dass einzelne Arbeiter mit dem desillusionierten Gefühl, das Fahrrad benötige sie nicht mehr, um weiterzufahren, absteigen, geht jegliche Form der Menschlichkeit verloren. Wie viele Mitarbeiter die Firma beschäftigen darf, hängt von ihrer Fähigkeit zu lieben ab. Die Kenntnis der Namen anderer Kollegen ist dabei ein bestimmender Anzeigepiegel: *Il giorno in cui invece non conoscerai più nessuno, sappi che quel giorno anche tu avrai perso nome e cognome.* (Ebd., S. 96) De Crescenzo äußert damit erstmals leise Kritik am Arbeitsklima in seinem eigenen Beruf, den er zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Così parlò Bellavista* selbst noch ausübt. Erst 1981, als er seinen Posten bei IBM gekündigt hat und hauptberuflich Schriftsteller geworden ist, wird der Vorwurf gegenüber seinem ehemaligen Arbeitgeber in dem Roman *Zio Cardellino* deutlicher, als er über fehlende Individualität und den Mangel an Zwischenmenschlichkeit unter den Kollegen spricht:⁷¹⁷

La Società potrebbe trasferirli da Roma a Milano e da Milano a Napoli senza nemmeno muovere le famiglie; sissignore, gli uomini IBM si potrebbero scambiare le famiglie così come si scambiano i posti di lavoro, tanto i figli non se ne accorgerebbero. (S. 64)

⁷¹⁷ Seine Wirtschaftskritik erweitert De Crescenzo zusätzlich zu einem kleinen System. (Vgl. *Così parlò Bellavista*, S. 96f.) Der Motor hinter jedem modernen Betrieb ist der Anreiz für den Arbeitnehmer. Den Anfang bildete die *fase del bastone*, in welcher der Arbeitnehmer von seinem Arbeitgeber unterdrückt wurde. Bessere Arbeitnehmergesetze haben schließlich die zweite Phase, die *fase della carota*, eingeleitet, in der Arbeit durch Anreize gefördert wird, d.h. durch die Hoffnung auf höhere Positionen und mehr Macht. Irgendwann, so De Crescenzos Voraussage, wird alle Macht verteilt sein und zwangsläufig die dritte *fase dell'amore* einbrechen, in der das Arbeitsverhältnis durch die Liebe und gegenseitige Wertschätzung geprägt ist. Diese Theorie hat De Crescenzo während der folgenden 30 Jahre seines Schaffens essayistisch nie wieder aufgegriffen, was für seine Vorgehensweise untypisch ist. Lediglich in *Elena, Elena, amore mio* erwähnt er: *Un mulo lo si può far lavorare o attirandolo con una carruba o minacciandolo con un bastone.* (S. 23) Damit gibt er jedoch lediglich den Ursprung seiner Terminologie preis. Offensichtlich ist die *fase dell'amore* im Angesicht von Globalisierung, steigendem Renteneintrittsalter und massivem Stellenabbau noch nicht eingetreten und wird vielleicht auch nie stattfinden. Des Zeitpunkts der *fase della carota* hingegen bedient der Autor sich eindeutig für seine Schilderungen des Großunternehmens in *Zio Cardellino*.

4.2.3. Die *vita epicurea-napoletana*⁷¹⁸

Entsprechend der argumentativen Methode, die De Crescenzo in *Così parlò Bellavista* selbst wählt, empfiehlt es sich, an dieser Stelle den zweiten Teil des Gerüsts vorzustellen, auf welches er sich neben Empedokles und Heraklit stützt: die epikureische Ethik.⁷¹⁹ Nicht nur der Hauptlehrsatz XXVII „Von allem, was die Weisheit zur Glückseligkeit des ganzen Lebens in Bereitschaft hält, ist weitaus das wichtigste der Besitz der Freundschaft“ zieht sich wie ein roter Faden durch De Crescenzos Weltanschauung. Mit seinen Erörterungen zu Epikur festigt der Neapolitaner einerseits seine philosophische Theorie, andererseits weist er damit zugleich in eine entscheidende Richtung, die maßgeblich sein wird für eine angemessene Analyse seines Neapelbildes.

Kennzeichnend für die Lehre Epikurs ist die Entwicklung von Formen der Bedürfnissteuerung, die das Ziel einer Maximierung der Lust verfolgen. Schmerzlosigkeit und höchste Lustempfindung werden dabei zu Synonymen. Die Diesseitigkeit des epikureischen Eudämonismus' ist in der Überzeugung begründet, dass die menschliche Seele mit dem Tod ihre Auflösung findet. Die bei Lebzeiten erlangte Seelenruhe ist das zentrale Motiv der epikureischen Philosophie; der Umgang mit den alltäglichen Begierden ist folglich der eigentliche, praktische Anwendungsbereich dieser lebensnahen Lehre. Der Philosoph unterscheidet hier drei Kategorien: „Unter den Begierden sind die einen natürlich und notwendig, die anderen natürlich und nicht notwendig; noch andere weder natürlich noch notwendig, sondern Erzeugnisse nichtigen Wahns.“ (Hauptlehrsatz XXIX) Lediglich die Erfüllung von Begierden der ersten Kategorie ist zum Überleben erforderlich, denn einzig die Grundbedürfnisse Essen, Trinken und Kälteschutz gelten nach Epikur als unabdingbar für den Genuss des Daseins – auch wenn De Crescenzo den Kälteschutz relativiert, indem er bemerkt: *Per esempio, la pelliccia a Napoli non ci sembra ammissibile.* (Sdf 2, S. 59) Allerdings ordnet er die Freundschaft mit Nachdruck dieser ersten Kategorie zu: [...] *la solitudine è come il freddo, l'amore è come il fuoco, l'amicizia è come una coperta di lana. Avrei bisogno di una bella coperta di lana.* (*Tale e Quale*, S. 74)

⁷¹⁸ *Così parlò Bellavista*, S. 93.

⁷¹⁹ Als Einführung zu Epikurs Lehre verweise ich auf Carl-Friedrich Geyer, *Epikur zur Einführung*, Hamburg 2000; ferner auf Malte Hossenfelder, *Epikur*, München 2006.

Die Begierden der zweiten Kategorien stellen all das dar, was den Sinnen angenehm erscheint, aber auch verzichtbar ist. Hier gilt es, von Fall zu Fall abzuwägen, inwieweit die Befriedigung des Bedürfnisses lohnend ist. Bei der Nahrungsaufnahme beispielsweise reichen Brot und Wasser aus, um den Hunger auf genügsame Weise zu stillen, während der Verzehr zusätzlicher Lebensmittel nicht verwerflich ist, aber überdacht werden sollte. Erst die Mäßigung ermöglicht es, kleinere Freuden des Lebens gesteigert empfinden zu können. Auch der Sexualtrieb gehört Epikurs zweiter Kategorie an, denn er ist natürlichen Ursprungs, aber nur in Maßen der Lust dienlich und im Zweifel durchaus verzichtbar. Luxusbedürfnisse aber gründen letztlich – der dritten Kategorie Epikurs entsprechend – auf Unvernunft und können schädliche Abhängigkeiten zur Folge haben. Als Beispiel gibt De Crescenzo hierzu vergleichsweise den zeitgenössischen Markenwahn der Moderne an:

Prendiamo il caso Rolex d'oro: sicuramente non è un bene necessario. Se ci piace possederlo, è perché tutti lo considerano un oggetto di valore. Se provassimo sul serio in piacere a guardarlo, dovremmo entusiasmarci anche per un Rolex falso. Oggi l'umanità è più attirata dalla firma, che non dalla qualità del prodotto, e la firma, bisogna ammetterlo, non è né naturale, né necessaria. (Sdf 2, S. 160)

Bellavista erklärt Epikur schließlich zum geistigen Urvater, *a cui noi napoletani dobbiamo bene o male il nostro carattere (Così parlò Bellavista, S. 81)*. Das Verbindungsstück für diese Aussage stellt der Philosoph Philodemos von Gadara (ca. 110 – 35 v. Chr.) dar, welcher sich in der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. bei Neapel niederließ und damit erstmals den Epikureismus in Italien verbreitete. Insbesondere hatte er dort den Philosophen Siron zum Schüler, welcher seinerseits zum Lehrer von Virgil und Horaz werden sollte.⁷²⁰ Der Schirmherrschaft und Gönnerschaft seitens des Römers Lucius Calpurnius Piso Caesonius, dem Vater von Calpurnia, Frau Julius Caesars, in dessen Villa in Herculaneum sich Philodemos häufig aufhielt, ist der Erhalt seiner Schriften zu verdanken.⁷²¹ 1752 brachten archäologische Ausgrabungen die Privatbibliothek der beim Ausbruch des Vesuvs 79 v. Chr. verschütteten Villa ans Tageslicht, welche zahlreiche verkohlte aber nicht vollständig zerstörte Buchrollen in sich

⁷²⁰ Vgl. dazu Jane I. M. Tait, *Philodemos' Influence on the Latin Poets*, Diss., Bryn Mawr College 1941.

⁷²¹ Vgl. David Sider, *The Library of the Villa dei Papiri at Herculaneum*, Los Angeles 2005, S. 5.

barg; seitdem wird sie *Villa dei Papiri* genannt. Insgesamt wurden 44 Rollen und 120 auf Griechisch verfasste Fragmente, die sich mit den Lehren Epikurs beschäftigen, als Schriften von Philodemos identifiziert.⁷²² Die italienische Rezeption Epikurs ging sozusagen von Neapel aus, und Bellavista merkt dazu ironisch-selbstkritisch an:

Epicuro, il grande Epicuro, l'apostolo del giusto impegno diceva che la prima virtù era la temperanza, la misura! E Napoli è la terra delle cose fatte fino a un certo punto. La produttività può essere fatale come l'ignavia. (Così parlò Bellavista, S. 87)

Den Bogen zu seiner eigenen Theorie schlägt De Crescenzo über die kritische Nachfrage zurück, inwieweit der Epikureismus heutzutage mit dem Berufsalltag und dem Wunsch, erfolgreich Karriere zu machen, überhaupt noch kompatibel ist, d.h. inwieweit Selbstzügelung und drohender Müßiggang den persönlichen Fortschritt einschränken. Die Erklärung – davon abgesehen, dass Bellavista die Tatsache, Arbeit könne überhaupt Freude machen, als *ipotesi strana* (ebd., S. 84) bezeichnet und damit das Klischee des arbeitsscheuen Neapolitaners aufgreift – lautet, dass Untätigkeit nicht in Epikurs Sinn liegt. Dies nämlich würde wiederum zu finanziellen Einbußen führen und die eigene Existenz stark gefährden. In der Zeit, die dem Menschen zur Verfügung steht, soll dieser arbeiten und lernen. Aber keiner Begierde der zweiten Kategorie darf ein derartiges Gewicht beigemessen werden, dass ein Bedürfnis der ersten Kategorie dadurch vernachlässigt wird – was in Bezug auf den Karrierewunsch des Menschen der Zeit entspricht, die ihm mit seiner Familie oder seinen Freunden entgeht.

Wovor Bellavista aber eindringlich warnt, ist der Wunsch nach Macht, der aus dem Drang resultiert, die Karriereleiter emporzusteigen. Dieser entspricht einer Begierde der dritten Kategorie und ist somit weder natürlich, noch notwendig. Nach Tönnies wäre das Streben nach Macht als Absicht des Einzelnen oder einer kleinen Gruppe zu deuten, sich über das Kollektiv stellen zu wollen. De Crescenzo zieht eine Parallele zwischen diesem Bestreben und Sexualität: *L'unica differenza sta nel fatto che il potere non sazia, anzi è come una droga e richiede sempre dosi maggiori. (Così parlò Bellavista, S. 128)* Wer von dieser *libido violenta* (ebd., S. 129) getrieben wird, verliert jeden Sinn für Freundschaft, Ehre

⁷²² Vgl. ebd., S. 78.

und Mitgefühl. Das Leben wird so zu einem Turnier, in dem Freundschaft keinen Platz hat:

Il disprezzo del potere è alla base di tutta la filosofia epicurea. Il potere è il piacere vano per eccellenza. [...] Tutti i piaceri vani, in quanto convenzionali, sono anche competitivi. Infatti questi piaceri, non essendo naturali, sopravvivono solo grazie al condizionamento cui viene sottoposta la società [...]. (Ebd., S. 85f.)

Dabei bleibt festzuhalten, dass dieses Wetteifern nicht nur in den höchsten Etagen der Wirtschaft stattfindet, sondern sich auch in sozial schlechter situierten Schichten abspielt, so unter den *extracomunitari*:

Lottano tra loro i polacchi per chi deve lavare i vetri dell'auto, lottano all'ultimo sangue gli albanesi per garantire il posto di lavoro alle loro protette, lottano i viados brasiliani e lottano perfino i venditori ambulanti di accendini, di fazzoletti di carta, di ombrellini e di qualsiasi altra cosa sia possibile vendere per strada. Mi dicono che, nelle grandi città, anche i posti ai semafori vengono messi all'asta tra gli aspiranti extracomunitari, come se fossero dei normali esercizi commerciali. (Nessuno, S. 182)

In *Zio Cardellino* (S. 12) äußert De Crescenzo zum Streben nach Macht die folgende Überlegung: *Il potere piace proprio perché suscita invidia. Se quelli che stanno sotto la smettono d'invidiare, me lo dici che divertimento ci sarebbe ad avere il potere?* Neben Chefpositionen sind auch Statussymbole und akademische Titel, wie alle Ideale der Konsumgesellschaft, Ausdrucksformen des Wunsches nach größerer Machtausübung. Wie kommt es aber zu dieser Verleitung?

Abbiamo buttato nella immondizia tutti gli ideali dell'Ottocento, e cioè la fede, l'amore e la patria, il senso della famiglia, senza preoccuparci di sostituirli con altri ideali.. [...] È sempre un ideale quello che trascina l'individuo verso l'amore o verso la libertà, e questo a seconda che si tratti di fede o di desiderio di indipendenza. La mancanza invece di una spinta ideale fa cadere l'uomo in una situazione di odio-potere e lo costringe a scegliersi come idea sostitutiva la BMW o l'eroina. (Così parlò Bellavista, S. 162)

Das Postulat eines Werteverlustes und des unbedingten Strebens nach Machtausübung ist ohne Zweifel eng mit Pier Paolo Pasolinis in Kapitel 3. vorgestellten Erörterungen zur kapitalistischen Wohlstandsgesellschaft verbunden. Mit der Vorstellung des wetteifernden Charakters falscher

Wertvorstellungen greift De Crescenzo zudem eindeutig die Grundzüge der Philosophie des Parmenides auf. Diesem zufolge ist die Welt der äußeren Erfahrung nur Schein und beruht auf menschlichem Irrtum. Auch wenn sie zu existieren scheint, besitzt sie keine reale Substanz. Des weiteren behauptete Parmenides, dass die Wirklichkeit, das wahre Seiende, durch die Sinne nicht erkannt werden könne, sondern bloß durch reines Denken. Karriere und Statussymbole fallen eindeutig nicht unter diese Kategorie. In *Oi Dialogoi* schließlich führt Bellavista Parmenides nominell an, um zu erklären, dass Diebstahl nicht zum Verlust existenzieller Werte führt:

Caro Salvatore, il prossimo può fregare solo il tuo non essere e a te del non essere non te ne deve importare. Che vuoi che ti possa rubare il tuo prossimo? Ti potrà portare via il denaro, il potere, il successo...e con questo? Denaro potere e successo sono solo l'apparenza della vita e non è certo l'apparenza il motivo per cui sei venuto al mondo. (S. 114)

Ebenfalls in *Oi Dialogoi* verweist Sokrates in einem fiktiven Dialog über Luxusgüter auf Parmenides Erörterungen zum Nichtseienden.⁷²³ Der bewusste Kauf eines teuren Autos aus dem Wunsch heraus, darin erkannt und mit der Marke identifiziert zu werden, verschafft dem Fahrer zwar die Bewunderung Außenstehender, in Wahrheit aber werden mit dem Auto nur Qualitäten kaschiert, von denen er selbst weiß, dass er sie nicht besitzt. (Vgl. ebd., S. 88) Wer diesem Weg des bloßen Scheins folgt, verfällt einem teuflischen Kreislauf: *L'averne non concede tregue ai suoi seguaci.* (Ebd., S. 90)

Zwei sekundäre Konzepte bestärken De Crescenzo in der Befürwortung des epikureischen Lebensstils. Beiläufig erwähnt er verschiedenfach die *Vita otiosa*, also das ruhige und jeglicher Verpflichtung entsagende Leben im alten Rom. *Ora, perché tu lo sappia*, schreibt Lucilius in *Il tempo e la felicità* (S. 87) in einem fiktivem Brief an Seneca, *io penso che l'ozio sia la massima qualità dell'essere umano, sempre che per ozio vogliamo intendere un animo sereno che parla a se stesso.*⁷²⁴ Als Rom im 2. Jahrhundert v. Chr. Griechenland eroberte und in Kontakt mit der hellenistischen Zivilisation trat, wurden traditionellen Werten, in denen die politische und militärische Wirksamkeit im Vordergrund standen, anders geartete ethische Maßstäbe entgegengesetzt. Die griechische Bezeichnung *bánausos*, mit der abwertend diejenigen bezeichnet wurden, die ihren

⁷²³ Diese Konstellation stellt eine eindeutige Parallele zu Platons *Parmenides-Dialog* dar.

⁷²⁴ Vgl. dazu auch *Panta Rei*, S. 174.

Lebensunterhalt durch körperliche Arbeit verdienen mussten, wozu neben den Handwerkern auch Künstler gehörten, war den Römern beispielsweise fremd. Die Auseinandersetzung mit dieser alternativen Lebensauffassung der griechischen Kultur verlagerten die Römer aus dem städtischen Leben in die Villa auf dem Land. Gerade die Gegend um Neapolis *otiosa, docta, epicurea*, wurde zum hellenischen Zentrum auf italischem Festland. Es entstand so der Begriff des *otium*, der seinen Niederschlag in Literatur, insbesondere der Dichtung, Kunst und Philosophie fand.⁷²⁵ Das Potential, welches die differenzierte Darstellung des Begriffs und die Gegenüberstellung mit seinen wichtigsten Gegenpolen, dem Krieg und dem Beruf, d.h. dem *negotium*, in sich birgt, schöpft De Crescenzo damit bei weitem nicht aus.

Größeren Aufwand betreibt er hingegen bei der Verknüpfung des epikureischen Grundgedankens mit dem physikalischen Prinzip der Entropie, wie in *Ordine e disordine* (1996) und zuvor bereits in seiner Autobiographie zu lesen ist.⁷²⁶ Die Entropie stellt eine Zustandsfunktion dar und wurde aus dem 2. Hauptsatz der Thermodynamik abgeleitet, nach dem die Unordnung in einem abgeschlossenen System nie abnehmen kann.⁷²⁷ Mit der Entropie lässt sich die Irreversibilität eines thermodynamischen Vorganges erklären. Sie beschreibt mithin die Richtung der Energieumwandlung. Dieses Phänomen beruht darauf, dass alle Dinge das Bestreben haben, sich gleichmäßig miteinander zu vermischen. Nach dem Prinzip der Thermodynamik gerät die Welt folglich immer mehr in Unordnung. De Crescenzo wählt zur Veranschaulichung dieser Gesetzmäßigkeit das Beispiel einer Tasse Kaffee. Unbeachtet auf einem Tisch abgestellt, kühlt sie nach einer Stunde aus, d.h. die Temperatur des Getränks verliert sich in der Luft, weil die Natur bestrebt ist, alle Unterschiede auszugleichen. Ebenso verhält es sich mit der Sonne, die abweichenden Berechnungen zufolge in einigen Milliarden Jahren ausgekühlt sein wird. Wenn sich im Universum alle Materie miteinander vermischt haben wird, so De Crescenzo, also kein Punkt wärmer sein wird als der andere, muss jede Bewegung

⁷²⁵ Ciceros Auslegung des Begriffs bezeichnet beispielsweise eine inspirierte, auf Wirksamkeit bedachte Meditation, während Seneca fordert, dass die Freizeit des Römers, die in Folge der Arbeit entsteht, der Muße, der Sorge und Pflege für sich selbst gewidmet sein soll. Vgl. zur Vertiefung J. M. André, *Recherches sur l'otium romain*, Paris 1962.

⁷²⁶ Vgl. zudem De Crescenzos *Brigitte*-Interview *Die ganze Welt – ein Cappuccino!*

⁷²⁷ Vgl. dazu einführend Johan Fast, *Entropie. Die Bedeutung des Entropiebegriffes und seine Anwendung in Wissenschaft und Technik*, Eindhoven 1960.

aufhören, weil es keinen Grund gibt, Energie zu erzeugen, um von einem wärmeren Punkt zum einem Kälteren zu kommen.

Aber auch die Materie hat das Bestreben, sich zu vermischen: Aus Milch und einem Kaffee entsteht ein Cappuccino. In dieser durchaus unterhaltsamen Metapher verdeutlicht De Crescenzo, dass Entropie als Maß dafür betrachtet wird, wie nahe sich ein System am Gleichgewicht befindet. Die Natur scheint derweil Unordnung und Chaos vorzuziehen. Es sollte dem Menschen nach De Crescenzo folglich ein Anliegen sein, das Moment der völligen Auflösung aller Ordnung möglichst lange hinauszuzögern. Der epikuräische Grundgedanke der Mäßigung legitimiert somit den Müßiggang. Erneut dient der Kaffee als Anschauungsobjekt: Mit etwas Zeit löst sich Zucker in ihm auch ohne zusätzliches Umrühren auf. Die kreisenden Bewegungen mit dem Löffel vergeuden somit wertvolle Energie, die unwiederbringlich verloren geht, und tragen unbewusst zum drohenden Zusammenbruch des bestehenden Weltgefüges bei. Auch Werbung, die Uniformität postuliert, trachtet gemäß De Crescenzo danach, diesen unausweichlichen Weltuntergang zu beschleunigen, da sie die Gesellschaft homologieren will. Pasolinis Ausführungen zum *consumismo* erfahren durch diese humoristisch geführte Beweisführung eine Bestätigung aufgrund physikalischer Gesetzmäßigkeiten.

Dem vornehmlich auf südliche Gegenden der Welt konzentrierten epikureischen Weltbild stellt De Crescenzo letztlich ein Gegenmodell entgegen, das er wiederum hauptsächlich dem Norden zuordnet; sinngemäß folgt dies der Stoa, die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. parallel zur Schule Epikurs entstand.⁷²⁸ Im Zuge der makedonischen Herrschaft und dem Zusammenfall der Attischen Demokratie erfuhr die griechische Kultur zu dieser Zeit grundlegende Veränderungen, gerade auf der Ebene weltanschaulicher Deutungen. Auch für die Stoiker war die Suche nach dem einzig wahren Weg zum persönlichen Seelenheil zentral; sowohl in politisch-weltanschaulicher als auch in ethischer Hinsicht fand ihre Lehre jedoch andere Lösungswege als der Epikureismus. Epikurs Bewegung, die sich jeglicher politischer Betätigung enthielt, stellte man ein geradezu kosmopolitisches Bewusstsein entgegen. In diesem sollte das individuelle Streben aufgehen und die Seele mit der göttlichen Ordnung des Universums in Einklang

⁷²⁸ Die vorliegende Nachzeichnung geht vornehmlich zurück auf Max Pohlenz, *Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung*, Göttingen ²1959. Des weiteren verweise ich auf Maximilian Forschner, *Die stoische Ethik*, Darmstadt ²1995.

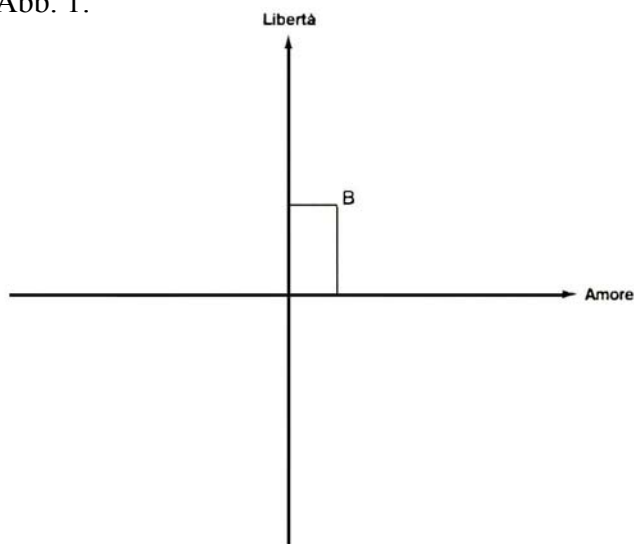
gebracht werden. *In genere*, fasst De Crescenzo diesen grundlegenden Unterschied zusammen, *gli epicurei sono individui più sereni, più in pace con il mondo, quasi sempre sorridenti. Gli stoici invece sono ottimi lavoratori: anche se giocano a briscola, lo fanno col massimo impegno. L'epicureo disdegna la politica attiva e difficilmente riesce come capitano d'industria: è più un campione del privato, che della società civile.* (Sdf 2, S. 191f.)

Ein Prozess der Selbsterkenntnis sowie die Aneignung zielstrebigere Verhaltensweisen führen gemäß der Stoa zur Vervollkommnung des Menschen. Die angestrebte Seelenruhe kann entsprechend dieser Lehre nur über ein lebenslanges Bemühen um Selbstformung erreicht werden, das allen Herausforderungen standhält. Für das Individuum muss es das höchste Ziel sein, seinen Platz in der Weltordnung zu erkennen und diesen auszufüllen. Der Stoiker, beanstandet De Crescenzo, glaubt insofern an eine Mission, die er zu erfüllen hat; sein Leben unterliegt einem Projekt, welches womöglich überhaupt nicht umsetzbar ist: *L'importante è poter soffrire in nome di qualcosa che abbia un significato.* (Ebd., S. 190) Die Stoa steht für Extreme, die der epikureisch geprägte Neapolitaner ablehnt: *L'epicureo è di tutt'altra pasta: cosciente della precarietà della vita, si fissa piccoli traguardi da raggiungere a breve tempo.* (Ebd., S. 191) Zu sehr entfernt sich die stoische Philosophie von der Sphäre des Irdisch-Menschlichen, als dass De Crescenzo ihr in Neapel praktische Anwendungsmöglichkeiten zusprechen könnte, zu nahe steht sie nach seiner Auffassung hingegen dem Glauben, als dass er in ihr die Möglichkeit der Selbsterkenntnis gegeben sieht: *Sono stoici i cristiani, quelli veri. Essi hanno come obiettivo il Paradiso e desiderano guadagnarselo attraverso la mortificazione della carne e l'elevazione dello spirito.* (Ebd., S. 190) *Insomma, lautet sein vernichtendes Urteil, lo stoico è meglio perderlo che trovarlo. Il guaio è che in giro se ne trovano moltissimi.* (Ebd., S. 180)

4.2.4. Eine geometrische Verhaltensanalyse des Menschen

Laut De Crescenzo ist es möglich, den persönlichen Grad an Freiheits- und Liebesbedürfnis eines jeden Individuums zu jedem beliebigen Zeitpunkt graphisch festzuhalten. Entsprechend seinem mathematisch geprägten Hintergrund nutzt der Ingenieur kartesianische Koordinaten, um seine Theorie bildlich zu verdeutlichen, *nel senso che la sua attività precedente è stata propedeutica all'attività che gli ha dato il successo*⁷²⁹, wie Tanturri treffend anmerkt. In Etappen liefert der Autor dem Leser seine schematische Analyse des menschlichen Verhaltens, wobei er alle möglichen Einwände an seinem resoluten Sprachrohr Bellavista abprallen lässt. In einem ersten Schritt führt er somit ein rechtwinkliges System mit zwei Achsen ein. Die Abszissenachse stellt darauf die Liebe, die Ordinatenachse die Freiheit dar, so dass für jeden Menschen über einen x- und einen y-Wert ein Punkt eingezeichnet werden kann. Bei dieser Position handelt es sich, wie bereits gesagt, um keinen Fixpunkt, da sie je nach Situation und Gemütszustand Verschiebungen unterliegt.

Abb. 1:



In einem zweiten Schritt vervollständigt De Crescenzo die Achsen, indem er sie in ihre negativen Bereiche fortführt, welche er als gegensätzliche Seiten der beiden menschlichen Grundimpulse verstanden wissen will. Das Gegenteil von

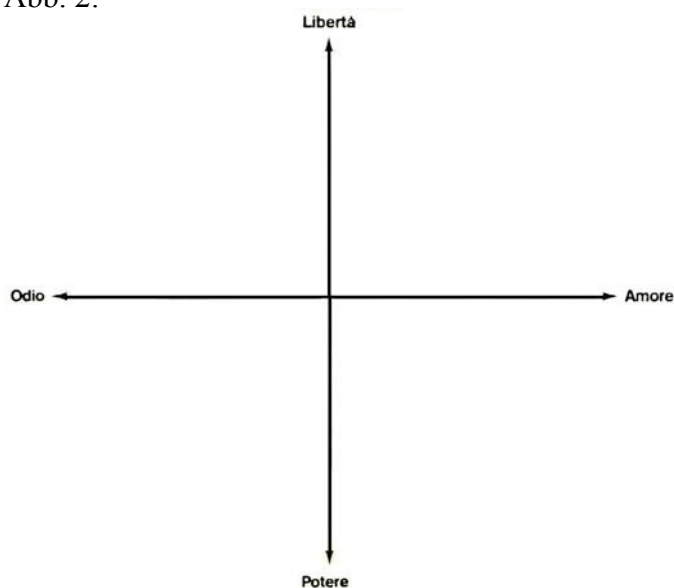
⁷²⁹ Tanturri, *Vita*, S. 51. Nicht nur die seit jeher gegebene enge Verbindung zwischen Mathematik und Philosophie spiegelt sich in De Crescenzos Ausführungen wider, vielmehr tritt hier erstmals die Fähigkeit des Autors zum Vorschein, altes und traditionelles Gedankengut mit der Moderne in Einklang zu bringen, denn die mathematische Disziplin erscheint auch auf den Grundlagen seiner beruflichen Tätigkeit in einer neuen Funktion.

Liebe ist eindeutig der Hass, wohingegen die Antithese von Freiheit einer genaueren Erläuterung bedarf:

Dunque io penso che libertà è nello stesso tempo desiderio di non essere oppresso e desiderio di non opprimere. Quindi il contrario di libertà sarà il desiderio di essere prevaricato e il desiderio di predicare e cioè il “potere”. (Così parlò Bellavista, S. 113)

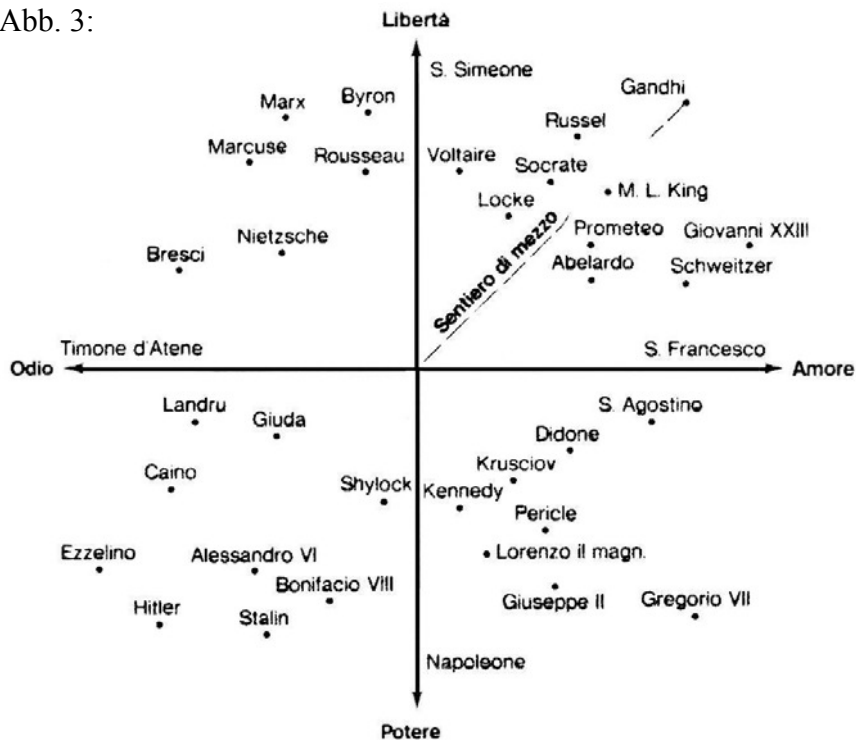
Das Grundgerüst seines Koordinatensystems erlangt so die folgende Form:

Abb. 2:



Durch die elementare Position, die er dem Machtstreben in seinem eigenen Schema zukommen lässt, wird verständlich, warum die epikureische Geringschätzung dieses Wunsches vorab so eindeutig hervorgehoben werden musste. Im Hinblick auf die von Epikur geerbte neapolitanische Verachtung der Macht erklärt Bellavista nämlich: *Potere significa programmazione del futuro*, während Neapel jedoch für *fantasia e quindi improvvisazione* (ebd., S. 183) steht. Bellavista erlaubt sich schließlich, verschiedene Persönlichkeiten der Menschheitsgeschichte mit seiner Methode zu klassifizieren, womit er das Ziel verfolgt, seine abstrakten Ausführungen zu konkretisieren. Die vier entstandenen Quadranten füllt er folgendermaßen:

Abb. 3:



Auf der Achse der Liebe befindet sich der Heilige Franziskus, welcher für De Crescenzo die Liebe in ihrer reinsten Form symbolisiert. Mit derselben Begründung der vollkommenen Zuwendung hin zu einem der Triebe sind die drei weiteren Achsen von Napoleon Bonaparte, Timon von Athen⁷³⁰ bzw. dem heiligen Simeon⁷³¹ besetzt. Bei der Auswahl dieser vier Beispiele muss festgehalten werden, dass sowohl die extreme Auslebung der Freiheit als auch die des Hasses im Leben von Eremiten ihre Darstellung finden. Das Eremitendasein erscheint somit völlig unvereinbar mit De Crescenzos Umschreibung des gesellschaftsbedürftigen Neapolitaners.

Im ersten Quadranten finden sich die Besten unter den Menschen wieder. Sie können lieben, ohne gleichzeitig jemanden unterdrücken zu wollen. Sokrates⁷³², Martin Luther King und vor allem Mahatma Gandhi sind die

⁷³⁰ Aus Enttäuschung über seine Freunde und Mitbürger soll Timon von Athen (5. Jh. v. Chr.) sich von der Welt zurückgezogen und als Eremit vor den Toren Athens gelebt haben. Er war u. a. das Vorbild für William Shakespeares Tragödie *Timon von Athen* sowie für Molières Komödie *Der Menschenfeind*.

⁷³¹ Simeon der Stylite (um 390 bis 459) war ein syrischer Asket und Säulenheiliger, der die letzten 30 Jahre seines Lebens auf einer Steinsäule in 18,3 Meter Höhe verbrachte.

⁷³² Diese dem griechischen Philosophen zugeordnete Position beruht auf der großen Verehrung, die der Autor ihm zu Teil werden lässt: *Questa è, a mio avviso, la classifica degli uomini più importanti della Storia: 1° Socrate, 2° Gesù, 3° Einstein, 4° Fellini.* (*I Pensieri di Bellavista*, S. 153)

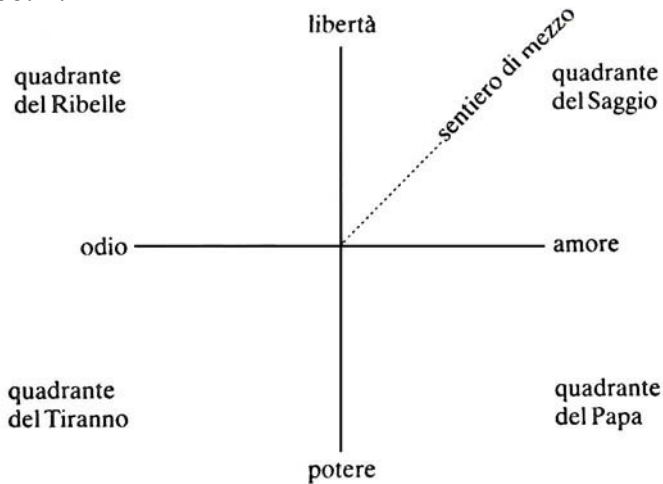
Repräsentanten, welche dem *Goldenen Weg der Mitte*⁷³³, der beiden positiven Trieben gleichermaßen Spielraum gewährt, am nächsten kommen. Im zweiten Quadranten sieht De Crescenzo die meisten Vertreter der Kirche, insbesondere Päpste, beheimatet.⁷³⁴ Zudem machen Frauen hier einen beträchtlichen Anteil aus: *Ci troviamo innanzitutto moltissime donne: tutte le mamme e le spose che donano il loro affetto in modo possessivo.* (Sdf 1, S. 164) Ebenso findet man hier vom Volk verehrte Staatsmänner wie Kennedy, Perikles oder Lorenzo der Prächtige, die sich zu Lebzeiten in außerordentlichen Machpositionen befanden. Der dritte Quadrant, welcher von den negativen Achsen eingegrenzt wird, stellt antithetisch zum ersten den Wesensbereich der Schlechtesten unter den Menschen dar, so dass es nicht verwunderlich ist, dass sich hier Diktatoren wie Hitler, Stalin oder Mussolini ansammeln, ebenso wie verschiedenste Sünder der Menschheitsgeschichte. Der aus Judas, Kain und Bonifaz VIII. bestehende Personenkreis erweckt dabei starke Erinnerungen an Dante Alighieris *Inferno*. Im vierten Quadranten schließlich macht De Crescenzo *un'unica miscela esplosiva* (ebd., S. 166) aus. Freiheitsdrang und Hass auf seine Unterdrücker zeichnen den Extremisten aus, der hier ansässig ist: Afghanische Mujahedin, palästinensische Fedajin, Anarchisten und die Roten Brigaden. Aber auch auf Philosophen wie Nietzsche, Marx, Rousseau oder Marcuse wird diese Definition angewandt.

Aufgrund der exemplarisch aufgezählten Personenarsenale und deren Gemeinsamkeiten wählt De Crescenzo vier treffende Namen für die Quadranten: *per il I quadrante il SAGGIO, per il II il PAPA, per il III il TIRANNO e per il IV il RIBELLE* (*Così parlò Bellavista*, S. 119):

⁷³³ De Crescenzo bezieht sich mit diesem Begriff eindeutig auf Aristoteles, auch wenn er, wahrscheinlich der Vollständigkeit halber, auch den konfuzianischen bzw. taoistischen *Weg der Mitte* erwähnt. (Vgl. *Così parlò Bellavista*, S. 87) „Die Mitte, das Mittlere, das Maßvolle“, erläutert Böhringer diesbezüglich, „war die ideale Position des Philosophen. Man konnte sich in der antiken Philosophie nicht vorstellen, dass die Mitte unbequem sein könnte [...]“. Für die heutige Zeit sieht er anders als De Crescenzo die Vorzüge dieses Weges schwinden: „Die Mitte ist nicht mehr wie in der antiken Philosophie der Ort der aufgelösten, vermittelten, sondern der unaufgelösten, schmerzhaft unvermittelten Gegensätze. Die Mitte ist kein bequemer Platz, in der Mitte sitzt man zwischen allen Stühlen. Die Mitte ist kein kosmopolitischer Ort mehr, sie bedeutet nur noch mitten in Schwierigkeiten, unauflösbaren Widersprüchen zu stecken.“ (Böhringer, *Was ist Philosophie*, S. 75)

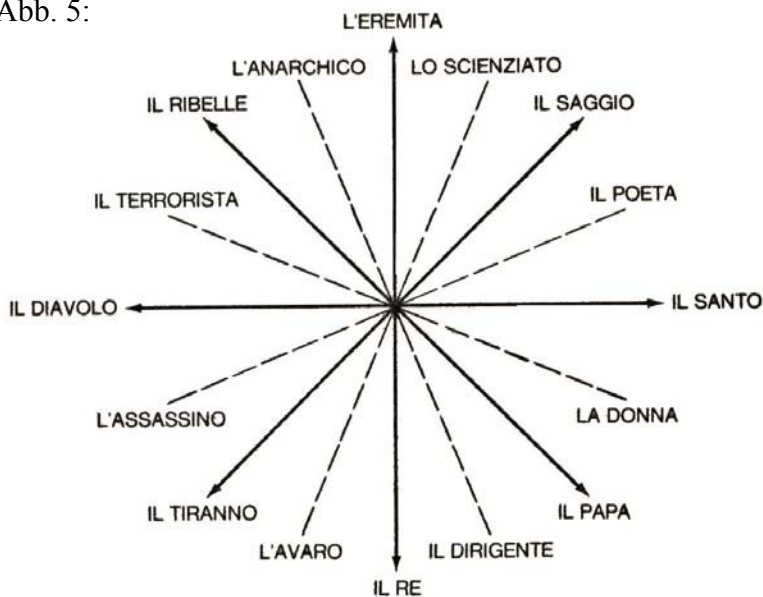
⁷³⁴ Auch in seinen späteren Werken, wie dem Roman *Tale e quale*, betont De Crescenzo seine teilweise negative Interpretation des Wesens der Kirche immer wieder: [...] *per la Chiesa il dolore è un bene indispensabile: le accresce il potere e le aumenta l'audience. Non a caso si sente sempre parlare di Madonne piangenti e mai di Madonne ridenti.* (*Tale e Quale*, S. 41) Dieser Gedanke wird im Zuge seines Konzepts des *Dubbio positivo* einen entscheidenden Stellenwert gewinnen.

Abb. 4:



Diese Bezeichnungen benennen darüber hinaus im engeren Sinne die 45°-Achsen, welche den bereits genannten Mittelwegen entsprechen. Um auch bezüglich der verbleibenden Felder Generalisierungen vornehmen zu können, deduziert De Crescenzo in einem letzten graphischen Schritt aus seinen vorigen Erörterungen die *rosa dei 16 mestieri* (ebd.):

Abb. 5:



Von besonderem Interesse ist hierbei die Achse der Frau, *LA DONNA*, zu der De Crescenzo anmerkt:

Sì, la DONNA intesa come funzione. Un essere dotato di grandi capacità affettive ma anche di un certo desiderio di possesso, con tutte le conseguenze che un tale miscuglio può generare: gelosia, passione,

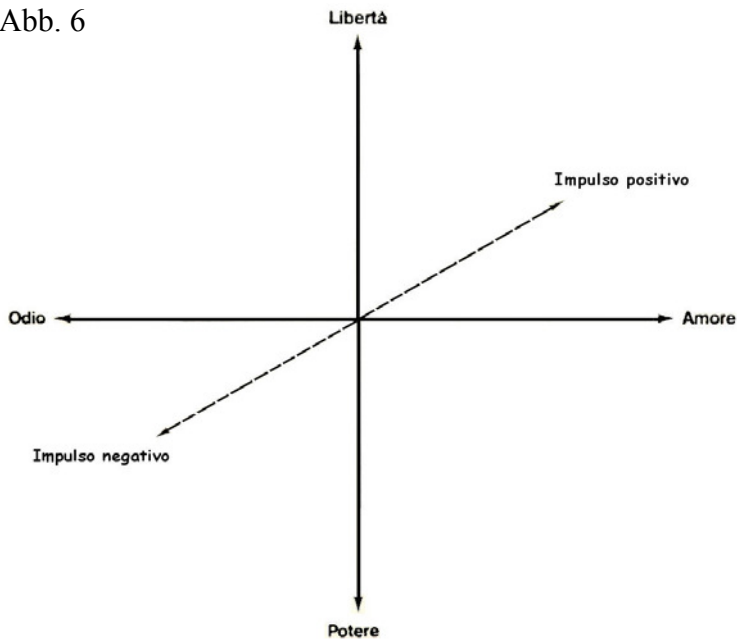
desiderio di protezione, desiderio di schiavitù, istinto materno e così via.
(Ebd., S. 120)

Wenige Seiten später wird die enge Verbindung zwischen Frau und Macht noch deutlicher: *Ma insomma che significa "Potere", chi è questa donna irresistibile che non può essere divisa perché come tutte le vere passioni è assoluta?* (Ebd., S. 130) Diese Aussage, mit der ein De Crescentos Auffassung zufolge negativer Trieb eine Personifizierung erfährt, muss mit Sicherheit in Bezug auf das damalige Privatleben des Autors gesehen werden. Als nahe liegend erscheint, dass die wenige Jahre zurückliegende Scheidung von seiner Frau in dieser teils negativen Beschreibung zum Tragen kommt. Andere mögliche Auslöser sind ebenfalls in seinem Lebenslauf zu suchen und können in den ersten Beziehungen zu Frauen festgemacht werden, wobei nicht nur die starke Bindung zu seiner Mutter – deren Rolle sich in typisch süditalienischer Tradition durchaus als dominant bezeichnen ließe – entscheidend ist, sondern vor allen Dingen die in seinem Bewusstsein fest verankerten und deutlich beschriebenen ersten amourösen und schmerzhaften Erfahrungen sowie die während seines Studiums prägende Unterkunft in einem Bordell. Allerdings heißt es im letzten Kapitel von *Così parlò Bellavista: Ma poi chi è mai questo potere? Qualcuno pensa che sia il Capitale, qualcun altro l'America, e chiaramente entrambi sbagliano di dimensioni.* (Ebd., S. 208) Die genannten Beispiele stellen nichts anderes als kleine Konzentrationen der Macht dar. Auch die Definition der Macht als Frau ist somit allegorisch zu deuten, denn *la verità è che siamo proprio noi i genitori del potere* (ebd.).

De Crescentos Theorie ist ausdrücklich generalisierender Natur. In seiner Ergänzung zur Philosophie Gennaro Bellavistas im ersten Band der *Storia della Filosofia* (S. 166) gibt er zu, dass die menschliche Psyche nicht auf zwei Impulse beschränkt werden darf. Er schlägt darum vor, das Konzept durch die Hinzufügung zusätzlicher Achsen, die beispielsweise den Neid, den Sexualtrieb, den Kampfgeist, die Gier usw. darstellen könnten, auszuweiten. Die bislang zweidimensionalen Koordinaten würden so durch zusätzliche Achsen zu einem dreidimensionalen System ausgebaut:⁷³⁵

⁷³⁵ Das nachfolgende Bild stammt nicht von De Crescenzo, sondern wurde anhand seiner Beschreibungen entworfen.

Abb. 6



Auch die Erweiterung zu einem Raum mit n-Dimensionen wäre laut De Crescenzo denkbar. Diesem Gedanken schließt er zuletzt Überlegungen zur Beschaffenheit einer möglichen göttlichen Existenz an. Eine geometrische, dreidimensionale Darstellung Gottes, welcher bestimmt ist durch seine Ubiquität und Allwissenheit, entspräche demnach einer Kugel mit unendlichem Radius. (Vgl. ebd., S. 167) De Crescenzo unternimmt diesbezüglich keinen Verweis, die Vorstellung einer Kugel (*Sphairos*) als Körper des Göttlichen geht allerdings erneut auf Empedokles zurück.

4.2.5. Der positive Zweifel

Die Bertrand Russels Definition von Philosophie folgende weitgehende Ausgrenzung der Religion aus De Crescenzos bisher vorgestellten Erörterungen soll an dieser Stelle eine Vertiefung erfahren, da aus ihr ein weiterer Gedankengang hervorgeht, welcher 1989 besonders zentral wird in *Vita di Luciano De Crescenzo* und wenig später mit *Il dubbio* (1992) eine eigene Schrift erhält. Religion impliziert dem Autor zufolge, wie bereits umrissen wurde, Machtgier und vorgefertigte Denkstrukturen. Beide Faktoren sind unvereinbar mit den Arbeitsmitteln und Zielen des Philosophen. Religion kann dem Menschen allenfalls ein alternativer Lebensratgeber sein: *La religione in quanto è una disciplina morale può indirizzare l'uomo ad un comportamento di vita*

migliore.⁷³⁶ Allerdings überwiegen De Crescenzos Auffassung zufolge die negativen Seiten des bedingungslosen Festhaltens an einem Glauben: *Quando andiamo ad analizzare gli eventi storici che hanno recato più lutti all'umanità ci accorgiamo che a monte, come mandante, c'è sempre stato un capo religioso. Che poi il capo si chiami Davide, Urbano II o Bin Laden, il risultato non cambia.* (Sdf 3, S. 99) Religion in Form von sinnloser Gewalt⁷³⁷ und Philosophie als Inbegriff von Vernunft stehen sich diametral gegenüber, so dass De Crescenzo den Kampf der beiden Pole u. a. zum Leitfaden seiner Auseinandersetzung mit der mittelalterlichen Philosophie ausruft. Die monotheistischen Religionen werden in seiner Literatur durchgehend beanstandet, wie ein Kommentar aus dem Jahr 2006 zur politischen Diskussion um das Verbot von religiösen Symbolen in öffentlichen Einrichtungen Italiens belegt: *Tutta questa querelle sul crocefisso in classe dimostra solo la stupidaggine di chi l'ha scatenata, e lo stesso dicasi delle proibizioni in Francia dello chador. Che dio assista all'anima dell'imperatore Adriano che nel 118 dopo Cristo aprì il Pantheon ai fedeli di tutte le religioni. Chiunque voleva poteva deporre in un angolino il proprio simbolo religioso, a patto, però, di non dar fastidio a quelli che gli stavano vicino. (I pensieri di Bellavista, S. 60)* Gerade der Islam erfährt über kritische Anmerkungen immer wieder die Geringschätzung von Seiten des Neapolitaners.⁷³⁸

Religionen entstehen laut De Crescenzo analog zu dem hier in Kapitel 4.2. geschilderten menschlichen Bedürfnis, der Auseinandersetzung mit dem Tod auszuweichen. Die Sehnsucht nach sicheren Fundamenten, unerschütterlichen

⁷³⁶ Tanturri, *Vita di Luciano De Crescenzo*, S. 87.

⁷³⁷ [...] *la Fede è violenza, qualsiasi tipo di Fede, religiosa, politica e sportiva. Dietro ogni guerra c'è sempre un uomo di Fede che ha sparato il primo colpo.* (Sdf 2, S. 205)

⁷³⁸ *Non fosse mai esistita una civiltà greca*, analysiert De Crescenzo bereits 1983 humoristisch, *noi oggi saremmo finiti sotto l'influsso delle dottrine orientali, e allora credimi, [...] sarebbero stati cavoli amari. E già, perché devi sapere che un po' più in basso della Grecia, a destra di chi guarda il Mediterraneo, c'è il terribile Medio Oriente, strana terra dove tutti gli uomini, fin da bambini, crescono con l'hobby della religione. Ora, senza un paio di battaglie fortunatamente vinte dai nostri (quella di Platea contro i persiani e quella di Poitiers contro i musulmani) e senza la forte opposizione della razionalità greca, ereditata dai vecchi filosofi presocratici, nessuno di noi si sarebbe salvato dall'offensiva asiatica, e forse oggi, a mezzogiorno, staremmo tutti appeccorinati faccia a terra e in direzione della Mecca.* (Sdf 1, S. 16) Nach 2001 sind seine Anmerkungen deutlich durch die Ereignisse am 11. September und die terroristischen Anschläge in den USA geprägt. Äußerungen wie *Loro [gli islamici] si sentono pressoché obbligati a soffrire e non trovano pace finché non procurano un po' di sofferenza anche agli altri, in particolare agli infedeli* (*La distrazione*, S. 78) oder *Promettere a loro la democrazia è fatica sprecata* (Sdf 5, S. 50) verweilen derweil auf einer recht oberflächlichen Ebene. Weder die Ausarbeitung der Gedankengänge noch die Intensität der Beschuldigungen der Weltreligion erreichen das intellektuelle Niveau der zur selben Zeit veröffentlichten islamkritischen Studien der Journalistin Oriana Fallaci, darunter *La rabbia e l'orgoglio*, Mailand 2001, *La forza della ragione*, Mailand 2004 und *Oriana Fallaci intervista Oriana Fallaci*, Mailand 2004.

Prinzipien, Heilsversprechungen und Dogmen verklärt dabei die Vernunft, da das in Aussicht gestellte jenseitige Leben dem Menschen die Angst vor der Auslöschung nimmt;⁷³⁹ *di qui l'invenzione dell'anima e dell'Aldilà. Che poi il Creatore si chiami Dio, Allah o Jahvè, non ha alcuna importanza.* (Sdf 3, S. 16f.) Die Selbsterkenntnis folgt in der Theologie aus der Existenz Gottes und dem daraus resultierenden Glauben. Derart gestaltete Axiome gehen jedoch nicht aus einer vernunftbasierten Analyse hervor, weshalb Religion von De Crescenzo als Erkenntnisprozess abgelehnt wird: *Io non capisco quelli che sono così sicuri dell'esistenza di Dio, così come non capisco quelli che con altrettanta sicurezza affermano che non c'è. Il credente e l'ateo sono, a mio avviso, due presuntuosi, con i quali non mi posso identificare.* (Sdf 4, S. 90) Der Gläubige vernachlässigt den Zweifel, mithin die entscheidende, zur Kritik befähigende Gabe des menschlichen Verstandes. Er lebt nach De Crescenzos Auffassung in dem Bewusstsein, a priori über durch einen Gottesbegriff konstituierte Antworten auf alle Fragen zu verfügen. Glaube setzt blinde und absolute Treue voraus, die die Möglichkeit von Fehlern kategorisch ausschließt. (Vgl. Sdf 2, S. 205f.) Das Nichtvorhandensein von Neugierde kennzeichnet hingegen den nihilistischen Atheisten, wodurch auch er suspekt erscheint. Die Wertschätzung von Wissen tritt diesem Ansatz zufolge moralisch zurück hinter den Trieb, wissen zu wollen.

Bereits Sokrates, Platon und Aristoteles machten das Staunen als Ursache für den menschlichen Forschungsdrang aus. Der sokratische Ausspruch „Ich weiß, dass ich nichts weiß“ negiert nicht die Wahrheit, sondern spornt zu mehr Denkarbeit an; humoristisch und mit den Worten De Crescenzos ausgedrückt ist der Philosoph *un ignorante volontario* (*Panta Rei*, S. 164). Der Zweifel generiert Neugier und Verwunderung; er drückt Unbehagen und Unzufriedenheit aus, also Gefühlsempfindungen, von denen man sich befreien will. Als emotionaler Zustand konstituiert er mithin eine geistige Prädisposition. Diesen Gedanken machte sich bereits der Skeptizismus zur Grundlage, indem er den Zweifel zum obersten Prinzip des Denkens erhob. Die Schule des Pyrrhonismus, die nach ihrem Begründer Pyrrhon (ca. 360 – 275 v. Chr.) benannt wurde, formulierte zum ersten Mal die Grundsätze des Skeptizismus.⁷⁴⁰ Pyrrhon lehrte, dass das wahre

⁷³⁹ Die Angst vor dem Tod ist ein Gedanke, der auch De Crescenzo selbst innewohnt: *Piuttosto del Niente, anche la reincarnazione mi andrebbe bene, persino in un corpo animale.* (*Sembra Ieri*, S. 100)

⁷⁴⁰ Vgl. dazu Friedo Ricken, *Antike Skeptiker*, München 1994.

Wesen der Dinge niemals wirklich verstanden werden könne und objektives Wissen daher unerreichbar sei. Die dem Philosophen angemessene Haltung basierte ihm zufolge auf Urteilsenthaltung (*Epoché*), Leidenschaftslosigkeit (*Apatheia*) und Affektlosigkeit (*Ataraxia*). Nur über diese Einstellung gelange der Mensch zu Ruhe und Zufriedenheit. De Crescenzo verweist auch über seine *Geschichte der Philosophie* hinaus mehrfach auf diese Eigenschaften. (Vgl. *Vita*, S. 234f.)

In der Neuzeit gab René Descartes dem Skeptizismus als Methode des philosophischen Denkens neue Impulse, indem er die Seinsfrage durch die Radikalisierung des Zweifels auf eine neue Stufe hob.⁷⁴¹ In *Discours de la méthode* (1637) propagiert er eine Metaphysik, die zwar durch eine logische Beweisführung die Existenz eines vollkommenen Gottes annimmt, die Notwendigkeit von kirchlichen Institutionen jedoch relativiert. Der „Methodische Zweifel“ schließlich bezeichnet ein Verfahren, welches Descartes in seinen *Méditations sur la philosophie première* (1647) anwendet: Nichts, was den geringsten Zweifel nach sich zieht, darf als gesichertes Erkenntnis gelten. Mit anderen Worten: Es soll an der Existenz von allem gezweifelt werden, was in irgendeiner Weise dem Irrtum unterliegen könnte. Somit ist es nicht verwunderlich, dass De Crescenzo in den Schlussworten des Kapitels *Renato Cartesio* (Sdf 5, S. 11 – 19) seiner Philosophiegeschichte explizit auf die Theorien Bellavistas verweist und damit eine direkte Verbindung zu seinen persönlichen Überlegungen herstellt.

De Crescenzos eigener Begriff des Zweifels *come qualità fondamentale dell'uomo*⁷⁴² tritt vornehmlich als das Binom *Dubbio positivo* in Erscheinung, wodurch der ambivalente und unsichere Charakter des Substantivs eindeutig in eine bejahenden Ausrichtung justiert wird. *Una volta diventato maggiorenne*, erläutert er, *ho sostituito il verbo "credere" col verbo "sperare" e il verbo "non credere" con il verbo "temere"*. (Sdf 3, S. 17) Aus den unbedingten Kategorien „wissen“ und „nicht wissen“ entstehen mithin zwei maßvolle Erwartungshaltungen. Dieses relativierende Konzept verdeutlicht der Autor schließlich über eine semiologische Ausführung, bei der die Ebene des

⁷⁴¹ Zur Einführung in das Denken von René Descartes verweise ich auf Wolfgang Röd, *Descartes. Die Genese des Cartesianischen Rationalismus*, 3. Auflage, München 1995 sowie Dominik Perler, *René Descartes*, München 1998.

⁷⁴² Mizzau Perczel, *Luciano De Crescenzo*, S. 25.

Signifikanten auf ikonischen Satzzeichen gründet, die in der Ebene des Bezeichneten wiederum auf eine bipolare Struktur verweisen:

Il Punto Interrogativo è il simbolo del Bene, così come quello Esclamativo è il simbolo del Male. Quando sulla strada vi imbattete nei Punti Interrogativi, nei sacerdoti del Dubbio positivo, allora andate sicuro che sono tutte brave persone, quasi sempre tolleranti, disponibili e democratiche. Quando invece incontrate i Punti Esclamativi, i paladini delle Grandi Certezze, i puri della Fede Incrollabile, allora mettetevi paura perché la Fede molto spesso si trasforma in violenza. (Vita, S. 236)

Über diesen methodischen Ansatz wagt es der selbsternannte *umile sacerdote del dubbio* (*Tale e Quale*, S. 43), der ontologischen Frage nach einer Existenz des Göttlichen nachzugehen, das er bislang mal über die geometrische Form einer Kugel in Erwägung gezogen, mal aus rationalen Gründen verworfen hat.⁷⁴³ In *Oi Dialogoi* (S. 112) beantwortet Prof. Bellavista die Problemstellung mittels einer dialektischen Beweisführung: *“Esiste Dio?”. “Non lo so.” “Ammetti dunque che esiste qualcosa che non sai?” “Sì.” “Benissimo, allora fammi il favore di chiamare questo qualcosa: Dio.”* Dieser Logismus schließt den indefiniten Gott ebenso wenig aus, wie er ihn für existent erklärt; es besteht berechtigte Hoffnung, dass es ihn gibt, gleichzeitig ist aber zu befürchten, dass diese Zuversicht unbegründet ist. *Il maggior difetto del Regno dei Cieli*, fasst De Crescenzo humoristisch zusammen, *è quello di non avere il telefono.* (Ebd.) Nicht der Atheist stellt damit jedoch den Antagonisten des Gläubigen dar, sondern der zweifelnde Mensch, derjenige also, der unbequeme Fragen stellt. Seine kritische Grundhaltung und die daraus resultierende intensive Beschäftigung mit der Materie bringen den Zweifelnden einem möglichen Gott näher als der Glaube es vermag. (Vgl. Sdf 4, S. 90) *Secondo me*, äußert De Crescenzo schließlich intuitiv und im bewussten Ausschluss jedweder Vernunft, *c’è qualcosa. Non l’abbiamo capito, ma c’è qualcosa. Allora da bravo ingegnere, ho la sensazione che è molto più probabile che Dio esista, che non il contrario. Nel frattempo come mi comporto? Nel frattempo cerco di comportarmi secondo i dettami della religione cristiana.*⁷⁴⁴

Offensichtlich sind hier die Anleihen bei Blaise Pascal (1623 – 1662), dem französischen Philosophen und energischen Verfechter einer christlichen Ethik.

⁷⁴³ *Beh, diciamo la verità: per credere ad Adamo ed Eva bisogna proprio essere di bocca buona. (Panta Rei, S. 188)*

⁷⁴⁴ Parazzoli, *Luciano il filosofo*, S. 46.

Pascal lehnt den metaphysischen Gottesbeweis ab und geht damit nicht von seinem Verstand aus, der ihm für eine Gottesschau zu begrenzt erscheint, sondern von seinem Herzen. Er vergleicht die Existenz Gottes in seinem berühmten allegorischen Beispiel mit einem Glücksspiel: Beim Münzwurf repräsentiert die eine Seite die ewige Glückseligkeit, die andere das Nichts. Gegen die Existenz Gottes zu setzen, schmälert die Gewinnchancen erheblich. Für jeden „Spieler“ ist es darum klüger, an Gott zu glauben, als es überhaupt nicht versucht zu haben. Die *Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets* (1670, posthum) genießen eine große Wertschätzung von Seiten De Crescenzos, der mitunter ihren poetischen Wert betont. (Vgl. Sdf 5, S. 34) Auch die Auffassung der entscheidenden Funktion Christi als Mittler zwischen Gott und der Menschheit bezieht der Neapolitaner von Blaise Pascal und projiziert sie auf sein zwischen den positiven Polen Liebe und Freiheit oszillierendes Weltbild: *È proprio così importante sapere che esiste Dio? Non è forse più importante sapere che esiste l'Amore? Ed ecco che spunta fuori Gesù. (Oi Dialogoi, S. 112)* Christus als Personifikation der Liebe ist der einzige theologische Aspekt, der für De Crescenzos diesseitigewandte Philosophie relevant erscheint, denn die von Jesus geforderte Nächstenliebe korrespondiert mit dem von ihm propagierten gegenseitigen Respekt seines humanistisch geprägten Weltbildes; *tutti gli altri comandamenti si riducono in qualche maniera a questo: di non fare male agli altri.*⁷⁴⁵ Wer liebt, wird umgehend belohnt und nicht erst im Jenseits, denn er lernt

⁷⁴⁵ Parazzoli, *Luciano il filosofo*, S. 46. Beachtung findet der christliche Glaube in Folge zudem aufgrund der individuellen neapolitanischen Religionsausübung, durch die der griechische Mythos Einzug in den Alltag der Menschen erhält, was, wie in Kapitel 4.3.4. noch zu schildern ist, ein entscheidendes Element für De Crescenzos Neapelbild darstellt. Die Stadt, so der Autor, sei in ihrem Wesen immer heidnisch geblieben, die Neapolitaner glauben nämlich noch immer *nella specializzazione degli Dei* (*Oi Dialogoi*, S. 111). Die zahlreichen Statuetten in den Nischen der *vicoli*, an denen je nach der Zuständigkeit des Heiligen für Gesundheit, Liebe, Glück im Spiel und ähnliche Wünsche gebetet werden kann, können als Fortführung des polytheistischen Glaubens der Antike sowie als Phantasiebedürfnis der Stadt angesehen werden. Die sind De Crescenzos Überlegung zufolge als *i diretti discendenti degli Dei di Omero* anzusehen, *collerici ma anche affabili, potenti ma anche umani; persino il cristianesimo canonico, con il suo inferno, il suo purgatorio e il suo paradiso, ha in gran parte ereditato l'ingenuità e l'antropomorfismo del mito greco* (*Elena, Elena, amore mio*, S. 105). Das Paradies verliert in diesem Kontext beinahe seine Relevanz, da das Fegefeuer für Neapel von größerer Bedeutung ist. Hier befinden sich die Seelen der kürzlich Verstorbenen, zu denen noch immer ein spiritueller Kontakt besteht: *Allora si crea, come dire, un regime di mutuo soccorso tra quelli di sopra e quelli di sotto: noi preghiamo per loro, perché gli venga ridotta la pena, e loro pregano per noi, per farci trovare un posto al Comune o per farci vincere un ambo, un primo estratto.* (*Oi Dialogoi*, S. 99) Diese Auslegung lässt sich über eine Vielzahl soziologischer Studien bekräftigen (Vgl. Romeo De Maio, *Società e vita religiosa a Napoli nell'età moderna*, Neapel 1971, ferner die sehr ergiebige Aufsatzsammlung Francesco Saija (Hg.), *Questione meridionale religione e classi subalterne*, Neapel 1978) Da diese Überlegungen zu sehr in den Gegenstandsbereich der Theologie eindringen, wird von einer weiterreichenden Analyse abgesehen.

auf Erden die wahre Bedeutung von Freundschaft kennen: *Conviene essere buoni.* (*Oi Dialogoi*, S. 113) Jesu Lehren implizieren für De Crescenzo ein altruistisches Prinzip, denn es heisst nicht „Liebe die Menschheit wie dich selbst“, sondern „Liebe deinen Nächsten wie dich selbst“, das bedeutet *quello che sta vicino a te nella metropolitana e che magari puzza, quello che sta dietro a te nella fila e che vuole passare davanti, insomma, il prossimo tuo è quello che minaccia la tua libertà personale* (*Così parlò Bellavista*, S. 49). Gerade in einer Stadt wie Neapel vermag dieser Aufruf zur Duldsamkeit auffordern, die eigene Lebensqualität zu verbessern. Toleranz wird von De Crescenzo mithin zum elften Gebot der Neapolitaner ausgerufen: *Sopporta di essere danneggiato un poco dal tuo vicino.* (Sdf 1, S. 23)

4.2.6. II PAT

De Crescenzo hat trotz seiner großen nationalen wie internationalen Leserschaft und seiner starken Präsenz in der italienischen Medien- und Kulturlandschaft Italiens öffentlich nie eindeutig politisch Stellung bezogen und sich weder der Rechten noch der Linken zugeschrieben. Er äußert zwar Kritik, diese ist jedoch genereller Natur: *Ho sempre avuto il sospetto, infatti, che tutti quelli che si dedicano alla politica stiano, in realtà, giocando a Monopoli.* (*Panta Rei*, S. 189) Der Politiker fällt in seinem philosophischen Schema unter den Einflussbereich der Macht; seine Funktion ist mithin keine eindeutig positive. Hinzu kommt heute, 30 Jahre nach der ersten literarischen Auseinandersetzung mit dem Thema, De Crescenzos Alter: *Che importanza può avere, infatti, per un ottantenne, che il prossimo ministro degli Esteri appartenga al Polo o all'Ulivo? [...] Oggi, invece, il centrodestra e il centrosinistra si assomigliano troppo, in particolare se messi a confronto con l'idea della morte.* (Sdf 4, S. 28)

Einige Male allerdings bezieht De Crescenzo Stellung zu Silvio Berlusconi, der bereits 1994 sowie von 2001 bis 2005 italienischer Ministerpräsident war. Weniger als die politische Ausrichtung prangert der Neapolitaner jedoch die Motivation hinter dessen Laufbahn an. Die erste Anmerkung findet sich wieder in *Panta Rei* von 1994.⁷⁴⁶

⁷⁴⁶ Im Mai 1994 übernahm Berlusconi erstmals das Amt des Ministerpräsidenten Italiens. Nach einem durch seine Reformpläne provozierten Generalstreik und mehrerer Korruptionsvorwürfe,

[...] agli inizi del '94 era un uomo ricco, potente, sposato a una bellissima donna, e da tutto riverito. In altre parole non gli mancava nulla per essere felice. Eppure, si è andato a cacciare nei casini della politica per poter ancora lottare, vincere e magari, al limite, soccombere. (*Panta Rei*, S. 173f.)

Ein zweiter, diesem sehr ähnlicher Gedankengang, erscheint 2003 im vierten Band der *Storia della filosofia* (S. 80) und entwickelt sich aus dem Kommentar zu Machiavellis Staatsphilosophie heraus:

[...] oggi il Principe, in Italia, dovrebbe essere Silvio Berlusconi. Che dire di lui? Che non ha imparato la lezione fine in fondo. [...] Prendiamo ad esempio, le dichiarazioni rilasciate in Bulgaria quando disse chiaro e tondo che lui non sopportava Michele Santoro ed Enzo Biagi. Apriti cielo! Tutti i giornali e tutti i partiti dell'opposizione a criticarlo. Ma come si sarebbe comportato, invece, il Principe di Machiavelli? Li avrebbe fatti fuori col tempo, piano piano, senza mai parlare male di loro, ma convincendo chi di dovere a non inserirli più nei programmi televisivi.

Berlusconi hat es nach De Crescenzo nicht geschafft, gemäß der von Machiavelli in *Il Principe* (XVII, 3) beschriebenen *Maxime Debbe, nondimanco, el principe farsi temere in modo, che, se non acquista lo amore, che fugga l'odio*⁷⁴⁷ zu handeln. Stattdessen, so der Vorwurf, habe er seine politische Macht missbraucht, um die Pressefreiheit in Italien außer Kraft zu setzen.⁷⁴⁸ Angesichts dieses eklatanten Mangels an Kompetenz, provoziert De Crescenzo mit scherzhaftem Unterton, würde er an Berlusconi's Stelle umgehend seinen Rücktritt einreichen und dabei in einer Rede die folgenden Worte wählen:⁷⁴⁹

wodurch er die Unterstützung seiner Koalitionspartner verlor, reichte er noch im Dezember desselben Jahres seinen Rücktritt ein.

⁷⁴⁷ Niccolò Machiavelli, *Il principe*, cronologia e nota introduttiva di Franco Melotti, Mailand 1997, S. 111.

⁷⁴⁸ Am 19. April 2002 äußerte Berlusconi während eines Staatsbesuches in Sofia bezüglich einiger regierungskritischer Äußerungen im öffentlich rechtlichen Fernsehen die folgenden Worte: *L'uso che Biagi, Santoro, [...] hanno fatto della televisione pubblica, pagata con i soldi di tutti, è un uso criminoso. E io credo che sia un preciso dovere della nuova dirigenza di non permettere più che questo avvenga.* Die Aussage wurde in Folge von einem Journalisten der *Unità*, Simone Collini, als *diktat bulgaro* bezeichnet, denn tatsächlich setzte die Rai die von Santoro und Biagi moderierten Sendungen *Sciuscià* und *Il fatto* ab. Beide Journalisten kehrten erst 2006 bzw. 2007 mit neuen Sendeformaten zurück.

⁷⁴⁹ Berlusconi's zweite Amtszeit als Ministerpräsident, auf die sich De Crescenzo in seiner Aussage bezieht, begann im Juni 2001. Sie war geprägt von der Debatte um die geforderte Aufhebung seines Interessenkonflikts als Unternehmer und zugleich Regierungschef. Die *Lex Berlusconi*, das Immunitätsgesetz, sein Rücktritt als Präsident des Fußballclubs AC Mailand und der Versuch, seine Medienmacht durch die Besetzung des Verwaltungsrates der staatlichen Radio- und Fernsehgesellschaft Rai durch Kandidaten aus dem rechten Lager auszubauen, waren die entscheidenden Maßnahmen während dieser zweiten Legislaturperiode.

Ebbene, che dirvi? Avete proprio ragione: il conflitto [d'interessi] c'è ed è inevitabile, qualsiasi altro capo di governo se lo ritroverebbe. Ho deciso, pertanto, di dare le mie dimissioni. Ho soldi abbastanza per vivere in santa pace per il resto della vita. [...] Vi lascio, quindi, nelle mani delle sinistre, in quelle di D'Alema, di Fassino e di Rutelli, e vi auguro tanta felicità. (Sdf 4, S. 80f.)

Trotzdem fällt eine Gesamtbewertung der Politik Berlusconis nicht eindeutig negativ aus:

Quando parli con uno, se gli è simpatico Berlusconi quello è contentissimo; se gli sta antipatico, sputa veleno. Mai che riesca a riflettere sulle cose e dica: qui Berlusconi ha sbagliato, qui ha ragione, manovrando le manopole dell'acqua calda e dell'acqua fredda.⁷⁵⁰

De Crescenzo vertritt politisch eine offen ausgesprochene Position der Mitte und betont diese Neutralität immer wieder. *Io, a essere sincera, [alla Repubblica] preferisco il "Corriere della sera": lo trovo meno schierato* ruft in *Tale e Quale* (S. 72) eine Mücke der anderen zu. Dann fliegen beide vor der sich ihnen bedrohlich nähernden Tageszeitung, mit der man sie zerquetschen möchte, davon. Seit seinem Erstling *Così parlò Bellavista* ist der Autor sichtlich darum bemüht, diese Haltung mit seiner Theorie der Liebe und der Freiheit in Einklang zu bringen und kehrt im Laufe seines Schaffens immer wieder darauf zurück.⁷⁵¹ Auf die Frage, welcher Partei er angehört, lautet die Antwort stets: *Il mio partito è il PAT, il Partito dell'Acqua Tiepida. (La distrazione, S. 136)* Dies gilt es, genauer zu erklären. Der moderne, demokratische Staat ist gemäß De Crescenzo durch zwei ökonomische Denkmodelle der vergangenen Jahrzehnte geprägt: den Kommunismus und den Kapitalismus. (Vgl. *Così parlò Bellavista*, S. 141) Die treibende Kraft hinter dem Kommunismus ist die Solidarität, mithin eine Ausdrucksform der Liebe. Die Uniformität an der Basis eines kommunistischen Systems nimmt dem Individuum jedoch jegliche Form der Freiheit. Den Kapitalismus hingegen bestimmt entsprechend der von Adam Smith in *An inquiry into the nature and causes of the wealth of nations* (1776) geäußerten Theorie der Egoismus. Hier ist die Freiheit beheimatet, nicht aber die Liebe. Der Arbeitende

⁷⁵⁰ Parazzoli, *Luciano il filosofo*, S. 43.

⁷⁵¹ Auszumachen ist dieses Thema in oftmals exakt demselben Wortlaut in: *Così parlò Bellavista*, *Oi Dialogoi*, *Panta rei*, *Storia della filosofia moderna*, *La distrazione* sowie in diversen Interviews.

bestimmt in diesem System alleine über die Früchte seiner Arbeit. Trotzdem haben in dieser naturrechtlichen Interpretation auch andere Anspruch auf einen Anteil am Gesamtertrag des Kollektivs. Wenn die einzelnen Wirtschaftssubjekte ungehindert ihre wirtschaftlichen Ziele verfolgen, so die Theorie, werden auf diese Weise Wohlstand sowie soziale Harmonie für alle erreicht. Ähnlich formuliert dies auch der von De Crescenzo in die Gegenwart versetzte Heraklit in *Panta Rei* (S. 100):

L'Egoismo un giorno inventò il Mercato, ovvero un meccanismo spietato nel quale l'uomo, per raggiungere la vetta, è costretto a salire sulle spalle degli altri. Chi vuole sopravvivere in questo tipo di società deve aguzzare l'ingegno e non avere scrupoli. Così facendo, diventerà ricco e, senza volerlo, finirà col far diventare ricca anche la Polis.[...] Dal polo opposto, però, si affaccia Eros, il Dio dell'Amore e della Solidarietà. [...] Sarà lo Stato, come una grande Mamma, a garantire uno stipendio in ogni famiglia. In un mondo siffatto l'uomo comune, in assenza d'incitivi, si adagia, diventa un parassita, e fa diventare povera anche la Polis.

Während alle kommunistischen Staaten in der Vergangenheit verarmt sind, führte der Kapitalismus, die Auslebung der freien Marktwirtschaft – als dessen Schutzpatronin De Crescenzo Eris⁷⁵², die Göttin der Zwietracht, ausruft – in Ermangelung des Faktors Liebe zu falschen Idealen, nämlich zum Konsumismus im Sinne Pasolinis und der Überzeugung, das eigentliche Lebensziel sei materieller Natur: *I canoni di questa religione sono abbastanza semplici: l'uomo s'identifica col suo conto bancario.* (Così parlò Bellavista, S. 142) Entkräftung und Rohheit sind in extremis also die Folgen beider Wirtschaftsmodelle.

L'optimum, so De Crescenzos Überlegung, *lo si raggiungerebbe allorché i due sentimenti riuscissero a bilanciarsi senza mai prendere il sopravvento l'uno sull'altro.* (Sdf 5, S. 171) Einen ebensolchen Weg der Mitte bietet einzig die Demokratie, da nur in ihr pluralistische Ideen zur Geltung kommen:⁷⁵³ *io vorrei comprarmi tre giornali al giorno e mi sentirò libero fino a quando questi tre giornali mi racconteranno lo stesso fatto in tre maniere diverse* (Così parlò Bellavista, S. 144). In einem demokratischen Staat liegt es am Wähler, über das Maß an Solidarität und Egoismus, respektive an Liebe und Freiheit, zu

⁷⁵² S. Parazzoli, *Luciano il filosofo*, S. 42.

⁷⁵³ Deutlich erkennbar sind in diesem Diskurs die Anlehnungen bei Karl Poppers Schrift *The Open Society and Its Enemies* (1945).

bestimmen. De Crescenzo greift diesbezüglich die folgende Metapher auf, in der die Wahlkabine zu einer Dusche wird:

La cabina elettorale, a mio avviso, dovrebbe somigliare a una cabina per la doccia e avere due manopole: la prima con la scritta Egoismo e la seconda con la scritta Solidarietà. Dopodiché l'elettore valuta il momento politico che sta vivendo e si regola di conseguenza. Se pensa che il suo governo, nei cinque anni in cui ha gestito il potere, abbia esagerato in Solidarietà, ovvero in pensioni, assistenza sanitaria, sussidi di occupazione o altro, gira la manopola di destra, altrimenti gira quella di sinistra, e tanto prova e riprova finché non vede uscire l'acqua giusta. (La distrazione, S. 138)

Mit diesem Bild verdeutlicht er die unbedingte Notwendigkeit der beiden Grundtriebe Liebe und Freiheit für das Überleben des Staates. Gleichzeitig gibt er dem Leser ein lebensnahes und praktisches Beispiel für sein dualistisches Weltbild. Das lauwarme Wasser steht in dieser Veranschaulichung für den von ihm angepriesenen Weg der Mitte, der Wähler jedoch, und dieser Punkt ist von entscheidender Bedeutung, nimmt die Position des Regulators zwischen beiden Prinzipien ein. Mit großer Verantwortung nimmt er teil am heraklitischen *Logos*, der an dieser Stelle implizit in Erscheinung tritt.

4.3. Das griechische Erbe Neapels

4.3.1. Neapolis

Aus den Analysen der Autoren des *Gruppo Sud* geht hervor, dass sich ihre Entwürfe des neapolitanischen Wesens auf eine geschichtliche Zäsur stützen. Anna Maria Ortese und Domenico Rea werten das Ausmaß an Zerstörung nach dem Zweiten Weltkrieg als ein auch seelisch irreparables Trauma. Compagnone hingegen empfindet den Masaniello-Aufstand als ungenutzte Chance für einen Paradigmenwechsel, während La Capria das Moment des *anno zero* bei der gescheiterten Revolution von 1799 ansetzt, welche ein Vor- und Nachher determiniert. Ein Großteil der von Ghirelli zur *Napoletanità* befragten Personen sieht die spanische Fremdherrschaft als prägende Epoche, für Antonio Ghirelli selbst ist das Einigungsjahr 1860, das er als *fallimento senza uguali nella storia del nazionalismo europeo*⁷⁵⁴ bezeichnet, von großer Tragweite für die kulturelle Stagnation der ehemaligen Hauptstadt. Auch De Crescenzos historische

⁷⁵⁴ Ghirelli, *Napoli italiana*, S. 5.

Betrachtung Neapels enthält einen bedeutungsträchtigen Einschnitt: Diesen sieht er vor über 2500 Jahren bei der Gründung der Stadt, was impliziert, dass in seinem historischen Verständnis ein solcher Bruch des Nachher nicht existent ist; sein Neapelbild geht von einer bis heute andauernden Kontinuität aus. Während viele den Charakter der Stadt ab einem bestimmten Zeitpunkt abwertend als repetitiv klassifizieren, geht er von einem zyklischen Prinzip aus.

I "luciani" sono una tribù rimasta uguale nel tempo (Vita, S. 90), merkt De Crescenzo darum mit Rückgriff auf Pasolinis Terminologie, der die Neapolitaner als „Stamm“ bezeichnete, zu seinem Geburtsort an. Alle anderen italienischen Städte, Länder und Königreiche seien immer darum bemüht gewesen, ihre Territorien auszuweiten, nur Neapel nicht, da hier entsprechend der epikureischen Lehre Macht als *fatica, un impegno troppo severo perché valga la pena di dedicarsi tutta la vita (Così parlò Bellavista, S. 184)* angesehen wurde. Die zahlreichen Fremdherrschaften, so die römische Okkupation, der Einfall der Gothen, Sarazenen, Langobarden oder die Machtausübung der spanischen Könige endeten immer mit der Auflösung des Fremden im Einheimischen. Die neapolitanische Masse absorbierte alle nicht ursprünglichen Einflüsse und zwang die Besatzer geschickt zur Assimilation mit bestehenden Traditionen – *furono prima o dopo napoletanizzati (ebd., S. 187):*

Il popolo napoletano è in assoluto il più generoso che esista. Accolse Annibale a Capua come un trionfatore. Acclamò Nerone quando venne a cantare a Napoli, grazie a una claque addestrata per l'occasione, e, nel 1938, quando Hitler percorse in un'auto scoperta tutta via Caracciolo gli dedicò una canzone intitolata "Serenata a Hitler", il cui ritornello diceva: Benvenuto a 'sta città/ Tutto 'o sole 'e Napule lucente/ te saluta cu 'e parole cchiù/ sincere d'amicizia e fedeltà. (I pensieri di Bellavista, S. 121)

Emblematisch für die Unfähigkeit der Neapolitaner, mit Macht umzugehen, erscheint darum das Schicksal Masaniellos. Sein Aufstand musste zwangsläufig ebenso scheitern wie die Revolution von 1799, da die Intellektuellen Poeten und keine Staatsmänner waren. Alle Bemühungen, die neapolitanische Realität zu modifizieren, endeten immer mit einer Rückkehr zum *Status quo*.⁷⁵⁵

⁷⁵⁵ Einen Verweis auf vergleichende sprachwissenschaftliche Untersuchungen zwischen dem neapolitanischen Dialekt und dem Altgriechischen, die *una certa grecità del lessico campano* (Bianchi u. a., *Storia della lingua a Napoli*, S. 10) zum Ergebnis haben und seine Ausführungen somit untermauern könnten, tätigt De Crescenzo nicht. Gerade Gerhard Rohlf's hat aber in seine Studien auf diesem Gebiet (Vgl. *Savi linguistici nella Magna Grecia*, Galatina 1988 [¹1937]) bis heute elementare Ergebnisse erarbeitet. De Crescenzo beschränkt sich hingegen lediglich darauf,

Sissignore, tutta la storia della città di Napoli può essere condensata in soli tre episodi: una dominazione straniera presa a caso, Masaniello e la repubblica partenopea. (Così parlò Bellavista, S. 186) De Crescenzo beschreibt folglich eine durch die selbst gewählte Machtlosigkeit des Volkes bedingte Kontinuität der neapolitanischen Geschichte. Seine Überlegungen verdeutlichen im Hinblick auf die stark differierenden Ergebnisse der anderen Theoretiker der *Napoletanità*, dass das menschliche Gedächtnis kein Speicher ist, der die Vergangenheit bewahrt, sondern ein Mechanismus, der diese wiederum aus bestimmten Situationen heraus und unter wechselnden Bezugsrahmen immer neu konstituiert.⁷⁵⁶ Als Bestsellerautor passt De Crescenzo sich folglich der Erwartungshaltung seiner Leser an, indem er eine diffuse, heterogene Identität Neapels im Folgenden durch eine leichter greifbare kulturelle Singularität ersetzt.⁷⁵⁷

Der Neapolitaner ist seiner Darstellung zufolge kein Italiener sondern Grieche: *Sissignore, ripeto greco e sarei tentato di aggiungere "ateniese". La Grecia, se intesa come modo per trascorrere la vita, è un grandissimo paese mediterraneo, fatto di sole e di conversazione, che, per quanto riguarda la nostra penisola, si estende più o meno fino alle rive del Volturno.* (Sdf 1, S. 9) Jenseits dieser Grenze leben De Crescenzos humoristischer Darstellung zufolge auch heute noch die Nachfahren der Römer, der Etrusker und der mitteleuropäischen Volksstämme, *tutta gente alquanto diversa da noi e con la quale non sempre è possibile instaurare un dialogo* (ebd.). Besonders Santa Lucia, dem Stadtteil seiner Kindheit, spricht er eine entscheidende Rolle zu. Hier seien im 9. Jahrhundert v. Chr. achäische Siedler gelandet, um die erste griechische Kolonie

den unkundigen Leser mit dem griechisch anmutenden Klang des neapolitanischen Ausspruchs *Oilloco, oilloco, fuitavenne!* (Sdf 1, S. 41) in die Irre zu führen und mit dessen Übersetzung ins Altgriechische seine eigenen Sprachkenntnisse unter Beweis zu stellen.

⁷⁵⁶ Vgl. dazu Gebhard Rusch, *Erkenntnis, Wissenschaft, Geschichte: Von einem konstruktivistischen Standpunkt*, Frankfurt a. M. 1987, S. 363f.

⁷⁵⁷ Drastisch äußert sich Serio zu dem griechischen Erbe der Stadt. Er bezieht sich in einer polemischen Überlegung auf vermeintliche Analogien zwischen der verloren gegangenen Hegemonie der hellenischen Kultur mit der prekären Situation des modernen Neapels: *Ma avete visto che terribile decadenza ha avuto la Grecia negli ultimi duemila anni. La patria di Eschilo, di Sofocle, di Omero, si è ridotta a una specie di località di villeggiatura permanente. I suoi abitanti, discendenti di Ettore [sic!] e Elena, si sono come rannicchiati. Sembrano implosi, fisicamente. Hanno sembianze che ricordano più i turchi e gli orientali che gli europei. Proprio loro, gli artefici storici della Civiltà Orientale! [...] Ormai la Grecia da secoli non produce più nulla di rilevante. Le sue stelle si sono spente.* (Serio, *Napoli: distruzioni per l'uso*, S. 135) Ebenso sei auch der Geist von Neapel schon lange erloschen. Ähnlich äußert sich auch der kanadisch-italienische Poet und Pasolini-Übersetzer Pasquale Verdicchio in dem Gedicht *Parthenope*, wo es heisst: *Napoli: Neapolis: Naples/ no tautology/ dimensions: there is no reproduction of meaning here;/ within any of these cities/ The subject changes with the changing object/ a city entices one back again and again/ with a blackmail of memories.* (in: *Nomadic Trajectory*, Montréal 1990, S. 13f.)

in Kampanien zu gründen: Parthenope. Das Gebiet lieferte den griechischen Urvätern günstige Bedingungen, einen geschützten Hafen, stilles Gewässer, *un'isola, quella di Megaride (oggi Castel dell'Ovo), abbastanza vicina per poter essere usata come sentinella a mare, il monte Echia a ridosso a fare da Acropoli, e per finire un ampio vallone alle spalle (l'attuale via Chiaia) che la proteggeva da eventuali attacchi da terra* (Vita, S. 85f.). Ähnlich beschreibt De Crescenzo die Gründungsgeschichte der Stadt Elea in Süditalien. Der Mezzogiorno erlebte das, was der Autor anachronistisch als *continuo affluire di terroni ionici* (Sdf 1, S. 104) bezeichnet, und wurde so Zeuge einer ersten Emigrationswelle der Menschheit in Richtung Norden.

Der triviale und romantisierende Charakter dieser Mutmaßungen – *che siamo nella Magna Grecia fratelli e greci ancor noi* verkündete bereits 1857 De Bourcards Fremdenführer *Usi e costumi di Napoli* (S. 228) mit patriotischer Inbrunst und bezog damit während der Bewegung des Risorgimento Stellung für die kulturelle Autonomie des Königreichs beider Sizilien – täuscht über die Tatsache hinweg, dass sie teilweise in der Tat auf wissenschaftlichen Erkenntnissen fundieren.⁷⁵⁸ Eine detaillierte und auf antiken Textquellen basierte Analyse der neapolitanischen Frühgeschichte stellen die beiden ersten Kapitel aus Vittorio Gleijeses *Storia di Napoli* dar. Der Historiker hält allerdings fest, dass die Archäologie aufgrund der Auswertung prähellenischer Keramikfunde von einer menschlichen Besiedlung des neapolitanischen Golfs bereits zu neolithischer Zeit ausgeht und nicht erst ab dem 9. Jahrhundert v. Chr.⁷⁵⁹ Für die Gründungsgeschichte Neapels spielt erst das 750 v. Chr. von ionischen Siedlern in Kampanien gegründete Cumae eine entscheidende Rolle. Wahrscheinlich ist, dass die Siedler um 680 v. Chr. ihr Territorium erweiterten und die Stadt Parthenope bzw. Palaepolis auf dem heutigen Hügel Pizzofalcone erbauten, wie eine dort entdeckte Nekropole vermuten lässt. Nach einer langwierigen Auseinandersetzung

⁷⁵⁸ Die Wiederentdeckung der griechischen Geisteswelt verlief zudem seit Winckelmann und Goethe immer über Süditalien, wie aufgrund der umfangreichen europäischen Reiseliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts nachvollziehbar ist. Aufschluss darüber gibt das Kapitel *La parola viva di Omero* der Antologie *Dadapolis. Caleidoscopio napoletano* (S. 227 – 245), in dem Kommentare und Überlegungen von Jean Paul, von Platen, Rilke, Muratov, D.H. Lawrence und anderer Dichter und Intellektueller sinngemäß in dieser Tradition aufgeführt sind.

⁷⁵⁹ Vittorio Gleijeses, *Storia di Napoli*, Neapel 1990, S. 5. Auch bei Herodot, Strabo und Dionysos von Halikarnassos findet das vorindogermanische, bereits vor dem Trojanischen Krieg beim heutigen Neapel ansässige Volk der Pelasger Erwähnung. Erst mykenische Keramikfunde im heutigen Stadtteil Santa Lucia deuten auf die Existenz erster achäischer Siedlungen hin, wie die von den Euböern im 8. Jahrhundert v. Chr. gegründeten Stadt Phalerum. (Vgl. dazu auch Ghirelli, *Storia di Napoli*, S. 5)

mit den Etruskern, die Cumae im Bund mit Syrakus für sich entscheiden konnte, so Gleijeses Erörterungen, wurde 474 v. Chr. Palaepolis zu Gunsten des neu gegründeten Neapolis⁷⁶⁰ aufgegeben. Möglich ist jedoch auch eine Koexistenz der beiden Städte, in deren Folge die ältere schließlich in der neueren aufging. Der Zustrom von athenischen Siedlern, die De Crescenzo mit Nachdruck erwähnt, fand hingegen erst um 430 v. Chr. unter Perikles statt, der aus strategischen Gründen enge Handelsbeziehungen zum antiken Neapel aufbaute, um Cumae zu isolieren. Erst zu dieser Zeit vollzog sich die klassisch hellenische Prägung der Stadt. Die kriegerischen Auseinandersetzungen mit der italischen Bevölkerung des kampanischen Inlandes, sprich den Samniten und Oskern, widerspricht hingegen erneut De Crescenzos Vorstellung einer in ganz Süditalien dominierenden, homogenen griechischen Urbevölkerung. Erstaunlich ist, dass der Autor trotz seiner Affinität zur griechischen Mythologie an keiner Stelle die sagenhafte Gründung der Stadt erwähnt, die ihm mit Sicherheit bestens bekannt ist.⁷⁶¹ Diese Vorgehensweise lässt vermuten, dass er mit seinen Darstellungen durchaus Anspruch auf historische Richtigkeit erhebt.

Die Rolle Neapels in der Antike wird von der Geschichtsforschung zum einen als strategisch wichtige Lokalität gewertet, da die griechische Kolonie in der

⁷⁶⁰ Von der antiken Bauplanung der Stadt hat sich bis heute wenig erhalten. Über die Jahrhunderte kam es nicht nur zu Erweiterungen der neuen Stadt, sondern auch zu Umbauten bzw. Überbauungen der historischen Altstadt. Dennoch lässt sich hier immer noch das quadratische Straßennetz ausmachen, welches an die Städteplanung des in der Antike berühmten griechischen Architekten Hippodamus von Milet erinnert. (Vgl. Gleijeses, *Storia di Napoli*, S. 16) Der hippodamische Stadtplan zeichnete sich durch strenge Rechtwinkligkeit aus. Kultische und öffentliche Gebäude wurden so angelegt, dass sie ein ästhetisches Gleichgewicht bildeten; die Wohngebäude setzten sich mit den Kultur-, Handels- und Verteidigungseinrichtungen zu einem geschlossenen Ganzen zusammen. In Neapel gab es drei wichtige Straßen in Ost-West-Richtung, *decumani* genannt, die sich mit zahlreichen *cardines*, also engeren Straße, die in Nord-Süd-Richtung verliefen, kreuzten. (Vgl. Bartolommeo Capasso, *Napoli greco-romana*, Neapel 1978 [1905], S. 5) Dem historischen *decumanus superior* entsprechen die heutigen Straßenabschnitte Via Sapienza, Via Pisanelli, und Via Anticaglia, dem *decumanos maior* die Via Tribunali und dem *decumanus inferior* die Via B. Croce, Via S. Biagio dei Librai und Spaccanapoli. Die Agora von Neapolis befand sich, wie archäologische Ausgrabungen ergeben haben, auf der heutigen Piazza Gaetano.

⁷⁶¹ Der Legende zufolge stürzte sich die Sirene Parthenope, die „Mädchenstimme“, aus Trauer darüber, dass Odysseus sich nicht von ihrem Gesang beircen ließ, ins Meer und damit zu Tode. Ihr Leichnam wurde an der Küste Süditaliens am Fuß des Vesuvs angeschwemmt. An dieser Stelle erfolgte die sagenhafte Gründung der Stadt Parthenope. In Neapel wurde in Folge ein Sirenenkult praktiziert. Es wird vermutet, dass sich das vermeintliche Grab Parthenopes am Hafen befand oder dort, wo heute das Theater San Carlo steht. (Vgl. Andreas Beyer, *Parthenope. Neapel und der Süden der Renaissance*, Berlin 2000, S. 17 – 20) De Bourcard erwähnt allerdings eine alternative Gründungsgeschichte: *Secondo alcuni questa Partenope vuolsi figliuola di Eumelo, conduttore di una colonia Fenicia, ma più verosimilmente fu costei qualche principessa, o piuttosto figura di un paese delizioso, abitato da un popolo pieno di spirito, renduto molle dalla ridente amenità del cielo e dall'abbondanza del suolo, e però dedito fuor di modo al canto, al giuoco, agli spettacoli, alla crapula. In fatti gli abitanti in ogni età sono stati tratti dall'ozio e dai divertimenti e corrivi agli eccitamenti di allegria e di piacere.* (De Bourcard, *Usi e costumi di Napoli*, S. 13)

Mitte der bekannten Welt lag und einen entscheidenden geographischen und wirtschaftlichen Dreh- und Angelpunkt für die damaligen Handelsrouten zu Land und zu See bildete. Zu römischer Zeit kam zudem der kulturelle hellenische Hintergrund der Stadt zum Tragen, was De Crescenzo (Vgl. dazu Kapitel 4.2.3.) nicht ausschöpft.⁷⁶² Ihm entgeht dabei das große Interesse Roms an Neapolis, welches einen privilegierten Status und relative Autonomie genoss. Beispielsweise blieb Griechisch hier Amtssprache: *Napoli serve essenzialmente ad appagare la sete di ellenismo degli intellettuali romani, dei patrizi e degli stessi imperatori.*⁷⁶³ Die Stadt, die in lateinischen Schriftstücken auch als Neòpolis, Neépolis, Neypolis oder Novapolis erscheint, schloss 326 v. Chr. mit Rom den *foedus neapolitanum* und entwickelte sich, wie auch der Historiker Galasso bestätigt, zu *qualcosa come una piccola città universitaria dell’Inghilterra vittoriana*⁷⁶⁴, indem sie zum Kurort für die stadtrömische Aristokratie wurde. In Neapolis und seiner Umgebung errichteten die römischen Patrizier ihre Sommerresidenzen. Längs der Küste des Golfes zwischen Puteoli, dem heutigen Pozzuoli, und Sorrent entstanden luxuriöse Villen, wie die des Silla, Caligula, Nero, Cicero, Horaz und Scipio Africanus. Auf Capri ließ Kaiser Tiberius die Villa Iovis erbauen, in der er dauerhaft seinen Regierungssitz einrichtete. Für die herrschende Schicht waren die Stadt, das günstige Klima, die Thermalbäder, die philosophischen Schulen und Theater⁷⁶⁵ der Inbegriff von Luxus. Neapolis war, wie Ghirelli es treffend ausdrückt, ein *Miami classica*⁷⁶⁶.

Früh entwickelten sich somit der vermeintliche Charakter der *città [...]* *costruita ad anfiteatro*⁷⁶⁷ und ihre auf den Fremdenverkehr ausgerichtete Wirtschaft, denn die Bevölkerung bestand zunehmend aus Händlern, Schauspielern und Philosophen, nicht aber aus Veteranen, die Rom auf dem übrigen kampanischen Umland in Kolonien ansiedelte. *Lo straniero che, per*

⁷⁶² *I romani erano gente semplice e di poche parole: a certe raffinatezze greche non potevano assolutamente arrivare.* (Sdf 1, S. 211)

⁷⁶³ Ghirelli, *Storia di Napoli*, S. 6.

⁷⁶⁴ Galasso, *Intervista sulla storia di Napoli*, S. 25.

⁷⁶⁵ Bekannt ist, dass Kaiser Nero seine vermeintlichen Gesangskünste mit Vorliebe vor dem neapolitanischen Volk vortrug. Im fünfjährigen Turnus wurden in Neapel zudem die *Italiden* ausgetragen, das römische Pendant der Olympischen Spiele Griechenlands.

⁷⁶⁶ Ghirelli, *Storia di Napoli*, S. 8.

⁷⁶⁷ *Così parlò Bellavista*, S. 184. Diese topographische Beobachtung geht nicht auf De Crescenzo zurück, sondern findet sich in vielen Beschreibungen Neapelreisender wieder. Ein illustres Beispiel stellt Alexandre Dumas dar, der in *Le Corricolo* (S. 91) festhält: *Naples est bâtie en amphithéâtre; il en résulte qu’à l’exception des quais qui bordent la mer, comme Marinella, Saite-Lucie et Mergellina, toutes les rues vont en montant et en descendant par des pentes si rapides que le corricolo seul, avec son fantastique attelage, peut y tenir pied.*

motivi di lavoro o di turismo, si trovasse di passaggio in un paese greco, sia esso Corinto o Pozzuoli, bezieht De Crescenzo diese demographischen Erkenntnisse auf die Moderne, resterebbe molto stupito nel vedere un così folto numero di cittadini camminare su e giù per la strada, fermarsi ogni tre passi, discutere ad alta voce e ripartire per poi fermarsi di nuovo. (Sdf 1, S. 10) Auf den Markplatz der Polis zu gehen, um dort Neuigkeiten auszutauschen, war für den griechischen Lebensstil so zentral, dass hierfür ein eigenes Wort geprägt wurde: *Agorazein*.⁷⁶⁸ De Crescenzo projiziert diese Sitte, nach welcher man sich auf den öffentlichen Plätzen mit Freunde traf, um sich mit ihnen zu unterhalten und spazieren zu gehen, auf das heutige Neapel. Einen ähnlichen Bezug stellt Ghirelli in seiner historischen Abhandlung her: *I disoccupati di ogni arte e mestiere passeggiano chiacchierando nel Foro o restano fermi, alla maniera dei nostri giovani contemporanei nei paesi del Sud, in attesa di un padrone che ne assicuri i servigi*.⁷⁶⁹ Die lebensbejahende und müßige Kultur Neapels deduziert auch er aus dem antiken Erbe der Stadt.⁷⁷⁰

Beide Überlegungen gehen eindeutig auf dieselbe Quelle zurück, nämlich auf die für die Altertumsforschung der Stadt fundamentale Schrift *Napoli greco-romana* (1905, posthum) des neapolitanischen Gelehrten Bartolomeo Capasso (1815 – 1900), der für seine Verdienste auf dem Gebiet der Archäologie und der Kunstgeschichte im Jahr 1886 von der Universität Heidelberg zum Doktor honoris causa ernannt wurde. Entscheidend für seine der Methodik der Zeit entsprechende Herangehensweise ist die Miteinbeziehung literaturwissenschaftlicher und mythologischer Fragestellungen neben einer auf historischen, kunstgeschichtlichen und topographischen Grundlagen basierenden archäologischen Beweisführung. Es entsteht so eine nur teilweise wissenschaftlich

⁷⁶⁸ Grundlegende kulturgeschichtliche Deutungen der Denkweise des antiken Griechenlands liegen vor in Walther Kranz, *Griechentum. Eine Geschichte der griechischen Kultur und Literatur*, Baden-Baden 1952; Richard Harder *Die Eigenart der Griechen. Einführung in die griechische Kultur*, Freiburg 1962; Thassilo Von Scheffer, *Die Kultur der Griechen*, Köln 2001.

⁷⁶⁹ Ghirelli, *Storia di Napoli*, S. 8.

⁷⁷⁰ Reflexionen des Historikers Galasso ergeben hingegen, dass ihm zufolge von der antiken Geschichte Neapels heute nur noch wenig erkennbar ist, sowohl in architektonischer wie in ideologischer Hinsicht. Verantwortlich hierfür sei ein Rückeroberungsfeldzug Justinians im Jahr 550 n. Chr. gegen die Goten. Bei dieser Auseinandersetzung wurde die eigentliche Bevölkerung Neapels derart dezimiert, dass man die Anwohner des kampanischen Umlandes aus den römischen Veteranenkolonien in die Stadt umsiedeln musste: *Di carattere greco della popolazione napoletana non si vede proprio più come si possa parlare.* (Galasso, *Intervista sulla storia di Napoli*, S. 25) Auch der Umstand, dass Neapel zu Beginn des Humanismus kaum Beiträge geleistet habe, die der Verbreitung des vermeintlichen griechischen Erbes dienten, rührt für ihn daher, dass alle Wurzeln zur griechischen Heimat gekappt waren.

fundierte Rekonstruktion des neapolitanischen Alltags im antiken Neapolis, die an vielen Stellen durch spekulative Interpretationen ausgeschmückt wird.⁷⁷¹ Ähnlich den für das späte 19. Jahrhundert typischen Reiseführern der Stadt beschreibt Capasso in einem fiktiven Rundgang unter anderem die auf dem Marktplatz miteinander plaudernden Tagelöhner, *[che] passeggiavano o stavano fermi aspettando un padrone o chi avesse bisogno di loro*⁷⁷². Es ist sehr wahrscheinlich, dass De Crescenzo in seinem Ansatz auf diese oder ähnliche Beschreibungen zurückgreift, worauf ebenfalls sein Gebrauch des Begriffes *Napoletanità* zurückzuführen ist, der nach seiner Auffassung als griechisch-epikureisches Erbe für *il dialogo, i rapporti interpersonali, la musica, il sentimento* (*Vita*, S. 223f.) steht, mithin die Grundlage bildet für das harmonische Miteinander der Mitglieder der modernen neapolitanischen Gesellschaft.

4.3.2. Die Hauptstadt der Liebe

Angesichts der bereits in der Auseinandersetzung mit seinem Lebenslauf in Erscheinung getretenen Privilegierung mündlich tradierter Erzählungen sowie der großen Wichtigkeit, die De Crescenzo dem Dialog in popperscher Tradition nicht nur für die griechische Geisteswelt zuspricht, ist es kaum verwunderlich, dass er den illokutionären Akt zum zentralen Gestaltungsmittel seiner Prosa macht. Davon zeugt bereits *Così parlò Bellavista*, in dem wohl weniger die Mäeutik das Prinzip der Gesprächsführung bildet, als vielmehr ein der Stilistik der Romane von P.G. Wodehouse nachempfundenes legeres Zwiegespräch der Charaktere. Über einzelne Figuren verleiht der Autor dem ganzen Spektrum an letztlich konvergierenden Standpunkten eine Stimme und legt damit in vielschichtigen und lebendigen Diskussionen seine Ansätze auf den Prüfstein. Deskriptionen bleiben De Crescenzos Sprache weitgehend fern. Stattdessen tritt die dialogische Rede als Erzählmedium, als Mittel zur Personengestaltung, als ordnende Instanz erzählter

⁷⁷¹ Exemplarisch hierfür ist seine Beschreibung des Lebens auf dem antiken Marktplatz zu nennen: *In un angolo del Foro si fermava il venditore di carni cotte. Era un giovane che aveva dinanzi un caldajo, nel quale i pezzi di carne erano tenuti in caldo dal braciere sospeso; e dal caldajo sporgeva il manico di un romajuolo, che serviva a prendere il brodo per unirlo alla carne. [...] Più in là una fanciulla esponeva in vendita mazzolini di fiori disposti sopra una tavola, fichi ed altre frutta raccolte dentro i panieri.* (Capasso, *Napoli greco-romana*, S. 64) Gerade die zudem erfolgende Nennung des Berufs des Schuhverkäufers deutet visionär die lange Tradition dieses Gewerbes in Neapel an, die erst nach dem Zweiten Weltkrieg mit den *sciusià*, den Schuhputzern, zu einem Höhepunkt gelangen sollte.

⁷⁷² Ebd., S. 65.

Abläufe sowie im bestehenden Kontext als vermeintliches Charakteristikum seiner Heimatstadt hervor. In einer Welt, die von anonymen Maschinen, vom Fernsehen, dem Telefon, dem Computer und dem Internet vereinnahmt ist, welche die Vereinsamung des Individuums schleichend vorantreiben, widersetzt sich dem Anschein nach einzig Neapel durch die Pflege zwischenmenschlicher Kontakte diesem von Pasolini vorhergesehenen Prozess.

Mit dem Gespräch, argumentiert der Autor, wird in Neapel die Liebe geboren, womit er unmissverständlich an die Primärinstanz des von ihm postulierten Wertesystems anknüpft: *A Napoli [la platea] si forma per germinazione spontanea, senza bisogno di inviti particolari. La partecipazione è imparziale ed i consensi vanno elargiti più per l'abilità degli oratori che non per le loro idee. (Così parlò Bellavista, S. 15)* Menschen nehmen ein Gespräch auf, lernen sich kennen, streiten miteinander, versöhnen sich, verbünden sich mit anderen, um erneut zu streiten und sich letztlich wieder zu versöhnen. Alles Vertrauliche, so De Crescenzo, wird über diesen Informationsweg in die Öffentlichkeit getragen, weshalb Geheimnisse oder gar Privatsphäre der Stadt fremd sind. Gefühle wie Liebe und Leid, Hoffnung und Verzweiflung werden publik gemacht und in gemeinschaftlicher Anteilnahme ausgelebt. Eine bildungsbedingte Klassentrennung verneint der Schriftsteller zudem entschieden, wenn in *Così parlò Bellavista* (S. 101) von einer *vita vissuta in un ambiente misto, dove il continuo contatto tra il marchese del primo piano, l'avvocato del secondo ed il povero tutto-fare del basso, ha finito per allargare gli orizzonti di vita a tutti gli ambienti del palazzo, senza alcuna distinzione di ceto* die Rede ist. Die hierarchischen Gesellschaftsstrukturen von Anna Maria Ortese und Raffaele La Capria werden dadurch teilweise revidiert. De Crescenzos Neapelbild setzt hingegen das geistige Einvernehmen zwischen höheren und niedrigeren sozialen Schichten voraus: *A Napoli il popolino abitava nei bassi, i nobili al cosiddetto "primo piano nobile" e la borghesia ai piani superiori. Questa stratificazione sociale di tipo verticale ha ovviamente favorito gli scambi culturali tra le classi, evitando uno dei peggiori mali del classismo e cioè il sempre maggiore divario culturale tra il povero e il ricco.* (Ebd., S. 100) Über den Dialog waren die Voraussetzungen für einen stetigen kulturellen Austausch innerhalb des Kollektivs gegeben, woraus eine intellektuelle Nivellierung der Gesellschaftsschichten hervorging.

Als visuellen Beweis für die in Neapel alles durchdringende Macht der Liebe macht Prof. Bellavista während seiner Vorträge die Wäscheleinen im Stadtzentrum aus, die hoch über den Straßen zwischen den gegenüberliegenden Häuserblöcken gespannt sind und so die einzelnen Stadtviertel zu einem untrennbaren Netzwerk miteinander verknüpfen: *Insomma, è l'amore che corre sulle corde ad informare e a ripartire gioie e dolori. Nessuno è libero, ma nessuno è solo, ed il clima mite favorisce la solubilità delle notizie mantenendo aperte le finestre delle case ed i portoni dei bassi.* (Ebd., S. 56) Die zum Trocknen aufgehängten Betttücher übernehmen insofern die Funktion einer Nationalflagge der *capacità d'amore della vita del vicolo* (ebd., S. 99) – eine unmissverständliche Reminiszenz an klassische Postkarten und Aufdrucke auf neapolitanischen Souvenirs. Deutlich treten an dieser Stelle die folkloristischen Elemente – verstanden als *tradizioni popolari* – hervor, welcher sich De Crescenzo bedient.⁷⁷³ Diverse Ansätze zur sozialen Relevanz der Folklore in der Moderne deuten ihr Erstarken als ein „Bedürfnis nach der Bewahrung vertrauter Werte und gewachsener Traditionen“⁷⁷⁴, welches geboren wurde aus der Angst vor kultureller Überfremdung. Der Mensch ist, wie der Philosoph Von Weizsäcker einmal behauptet hat, „das Tier, das Geschichte hat“⁷⁷⁵ – ohne Tradition ist er nicht überlebensfähig. Folklore basiert auf eben diesem Element und bedient zeitgemäße Bedürfnisse, die sich einer Homogenisierung der Lebensstile in einer konsumorientierten Kulturindustrie widersetzen wollen. „Nie ist es der folklore besser gegangen“, äußert Robert Schenda diesbezüglich, „als unter der Fahne der Massenkultur, nie hat sie mehr Beifall erhalten.“⁷⁷⁶ Was Linda Dégh in einer Studie über Folklore in der amerikanischen Medienlandschaft als *media-folklore*⁷⁷⁷ bezeichnet, das heisst als eine aus ihrem ursprünglichen Umfeld herausgewachsene Retrokultur, deren Suggestionen auf nicht traditionelle

⁷⁷³ An anderer Stelle erklärt De Crescenzo pittoreske Elemente wie Fischerboote, die Sonne, das Meer, den Vesuv, Capri etc. zu den Referenzen, die in ihrer Gesamtheit ein Bild von Neapel konstituieren, und erläutert diesbezüglich: *Oggi ho imparato che queste cose non bisogna nemmeno nominarle perché sono tutte folcloristiche, ma a quei tempi, quando non sentivo ancora il bisogno di essere originale, mi piacevano moltissimo e restavo ore e ore a guardarle come si può guardare il fuoco di un camino.* (Vita, S. 7)

⁷⁷⁴ Leander Petzoldt, *Folklore zwischen Globalisierung und Kommerz*, in: *Lares. Rivista trimestrale di studi demotnoantropologici*, LXV, 1-2, 1999, S. 5 – 18, 5.

⁷⁷⁵ Weizsäcker, *Die Einheit der Natur*, S. 373.

⁷⁷⁶ Schenda, *Folklore und Massenkultur*, S. 30. Vgl. dazu auch Giuseppe Bollosi und Marcello Savini, *La crisi della comunicazione orale e la mistificazione del folklore*, in: *L'altra lingua. Letteratura dialettale e folklore orale in Italia con profilo di storia linguistica*, Ravenna 1980, S. 171 – 174.

⁷⁷⁷ Linda Dégh, *American Folklore and the Mass Media*, Bloomington 1994, S. 4.

Interessengruppen ausgerichtet sind, ließe sich durchaus auf De Crescentzos Umsetzung althergebrachter neapolitanischer Motive in seinen Bestsellerromanen und deren filmischen Umsetzungen übertragen.

Gerade den *bassi* misst De Crescenzo in seinem ideologischen Konstrukt eine entscheidende Bedeutung bei, denn sie werden als *modelli di civiltà* (*Così parlò Bellavista*, S. 94) vorgestellt: *A Napoli si contano ancora migliaia di bassi con una media abitativa di quattro persone per locale. Il basso come è noto, oltre a essere un'abitazione, funge anche da bottega artigiana o da posto di vendita [...].* (*La Napoli di Bellavista*, S. 11) In diesen Räumlichkeiten gebe es keine Privatsphäre, ihr Wohncharakter sei hingegen geprägt von Familienzugehörigkeit und Freundschaft, wodurch das für die Moderne typische Phänomen der Vereinsamung des Individuums im Keim erstickt werde: *In pratica è come quando si sta in crociera; ognuno ha una cabina sua, però poi ci si incontra tutti sul ponte a parlare.* (*Così parlò Bellavista*, S. 99) Entschieden weicht De Crescenzo mit dieser durchaus verklärenden Auslegung der sozialen und infrastrukturellen Missstände der Stadt von Domenico Reas Position ab. Für beide Schriftsteller hat der *basso* einen symbolischen Wert: Reas Abscheu gegen die vermeintlich amoralischen und besudelten „Tierhöhlen“ steht De Crescentzos sich dem Konzept der Porosität nähernde Interpretation gegenüber. *Passate invece una volta, una volta sola*, apostrophiert letzterer seine Leser in *La Napoli di Bellavista* (S. 7), *ad avvicinarvi a una vecchietta di un basso. Attaccate discorso con una scusa qualsiasi, che so io...l'indicazione di una strada...il nome del santo di un'edicola..., e vi incontrerete con una cortesia antica che credevate perduta.*

Konkret belegbar werden an dieser Stelle die Anleihen bei der Schriftstellerin Matilde Serao, die in ihrem von De Crescenzo als *meraviglioso libretto* (*Così parlò Bellavista*, S. 8) bezeichneten *Il ventre di Napoli* die unglaublichen Zustände im *paese dell'azzurro*⁷⁷⁸ gegen Ende des 19. Jahrhunderts beschrieb. Gerade die ersten Kapitel der Reportage drücken das Mitleid der Schriftstellerin für ihre Landsleute aus, die in düsteren und verdreckten Armenvierteln ohne saubere Luft oder das Tageslicht in unhygienischen, menschenunwürdigen Verhältnissen dahinvegetieren müssen. Trotzdem ist das von Matilde Serao beschriebene neapolitanische Volk durchdrungen von Freundlichkeit; es liebt das Leben, das Lachen, Farben und Musik, durch die es

⁷⁷⁸ Serao, *Il ventre di Napoli*, S. 116.

wiederum seine Nostalgie und Melancholie zum Ausdruck bringt. Matilde Serao appelliert mit Nachdruck an ihre Leser, die Neapolitaner weder als Tiere noch als minderwertiges Volk zu betrachten: *è gente umile, bonaria, che sarebbe felice per poco e invece non ha nulla per essere felice*⁷⁷⁹. Die soziale Ungerechtigkeit, das Leid, die Armut und den Hunger lässt Neapel mit Sanftheit und Geduld über sich ergehen und kompensiert die Unfähigkeit der regionalen wie nationalen Politik, greifende Sanierungsmaßnahmen durchzusetzen, durch gegenseitige Unterstützung: *E i poveri che girano, sono aiutati alla meglio, da quella gente povera: chi dà un pezzo di pane, chi due o tre pomodoro, chi una cipolla, chi un po' d'olio, chi due fichi, chi una paletta di carboncini accesi*.⁷⁸⁰ Sein lebensbejahendes Neapelkonzept bezieht De Crescenzo, der ebenfalls darum bemüht ist, auf liebevolle Art und Weise ein schwächliches sowie schutzbedürftiges Volk darzustellen und dessen Lebensweise zu rechtfertigen, ungeachtet des zeitlichen Abstands von 100 Jahren folglich teilweise im selben Wortlaut von Matilde Serao.⁷⁸¹

Als veranschaulichende Metapher für das zeitgenössische parthenopeische Leben wählt De Crescenzo die überfüllten Straßen Neapels, in denen der chaotische Verkehr auf beinahe unerklärliche Weise dennoch fließt. Auf der ganzen Welt halte man sich an durch unterschiedliche Farben gekennzeichneten Regeln der Ampelsysteme, so der Autor, nur nicht in seiner Heimatstadt, wo die Vorgabe durch die Farbe Rot lediglich fakultativ zu befolgen sei: *Dottò, per noi napoletani il semaforo rosso non è un divieto, è un consiglio. [...] Se vuoi passare, passa, tanto non ti dice niente nessuno. Certo...fallo con prudenza!* (*La Napoli di Bellavista*, S. 103) Neapel symbolisiert hier im direkten Gegensatz zu

⁷⁷⁹ Ebd., S. 66.

⁷⁸⁰ Ebd., S. 96.

⁷⁸¹ Ähnlich bittet auch Del Balzo in *Napoli e i napoletani* (S. 79) um Verständnis für den neapolitanischen Bürger: *Fategli una carezza, trattatelo con dolcezza, e non con quell'aria di disprezzo e di schifo con la quale è stato trattato fino a ieri [...]*. De Crescenzos Bemühungen, gerade in der Tradition der großen neapolitanischen Vorgängerin Matilde Serao zu schreiben, offenbaren sich in dem Kapitel *Santa Lucia* seiner Autobiographie, wo unter anderem ein kurzes historisches Porträt seines Geburtsorts wiedergegeben ist, das nahtlos an Beschreibungen aus *Il ventre di Napoli* anknüpft. (Vgl. *Il ventre di Napoli* S. 123) Zu Zeiten Matilde Seraos war *Santa Lucia* noch allgemein als Armenviertel bekannt, welches jedoch um die Jahrhundertwende durch die Errichtung neuer, näher am Meer gelegener Wohnblöcke zweigeteilt wurde. Die Via Santa Lucia gliedert das Viertel seitdem in den Block der neuen Wohnhäuser und den Pallonetto, der aus den alten Behausungen der Fischer besteht. Diese Entwicklung greift auch De Crescenzo wieder auf, als er in Erinnerung an seine Kindheit notiert: *Ne nacque una specie di "apartheid" reciproca: noi, ritenendoci benestanti, chiamavamo loro "e fetiente" e loro ci soprannominarono "figli 'e zoccola", nella convinzione che fossero state le nostre mamme, con i proventi della prostituzione, ad acquistare le case del lungomare.* (*Vita*, S. 86)

Compagnones oder La Caprias Überzeugung, nach denen die Stadt in ihrer Entwicklung stagniert und insofern auf eine Selbstzerstörung hinarbeitet, den Sieg des Lebens, das sich unter allen widrigen Umständen durchsetzt. De Crescenzo schildert Neapel als eine Stadt, die den Kampfgeist allen sozialen Missständen zum Trotz nicht verloren hat; [...] *preferisce questo modo all'inutile lamento di tanta letteratura "realista" che, pur rimanendo di notevole valore, tende con troppa frequenza ad indulgere sulle proprie ferite piuttosto che tentare di guarirle.*⁷⁸²

So sind die vermeintliche Freigiebigkeit und der Frohsinn Neapels, der Genuss des menschlichen Daseins, die Sinnlichkeit und die Lebensfreude, mithin Bestandteile des hellenischen Erbes der Stadt, ein rekurrerendes Thema in den Sachbüchern des Autors, womit er in mancherlei Hinsicht der deutschen „Griechenliebe“ des 18./19. Jahrhunderts nacheifert. Karl Wilhelm Friedrich Schlegel, der große romantische Literaturkritiker und Kulturphilosoph, bemerkte zu dem Gemütszustand der griechischen Antike in seiner Schrift *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie* idealisierend: „Die Griechen hielten ihre Freude für heilig, wie die Lebenskraft; nach ihrem Glauben liebten auch die Götter den Scherz. Ihre Komödie ist ein Rausch der Fröhlichkeit, und zugleich ein Erguss heiliger Begeisterung.“⁷⁸³ Liebe, Heiterkeit und Humor sind einhergehend mit dem poetischen Glanz der Phantasie auch nach De Crescenzo die Elemente, die die Menschen in Neapel miteinander vereinen.⁷⁸⁴ Neapel, wie er es versteht, ist keine rationale Stadt, denn sie folgt natürlichen Instinkten, auf die nur eine hedonistische Lehre wie die Epikurs als philosophischer Ratgeber Einfluss nehmen konnte, nicht jedoch eine metaphysische Philosophie, in der die zentralen Fragen Süditaliens, die ausdrücklich materieller und körperlicher Natur sind, nicht

⁷⁸² Tanturri, *Vita*, S. 69.

⁷⁸³ Friedrich von Schlegel, *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie* (1794), in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, München 1959, S. 19 – 33, 21.

⁷⁸⁴ Dass der Neapolitaner sogar über den Tod hinaus sozial veranlagt ist, wird über einen Verweis auf die religiösen Praktiken am *Cimitero delle Fontanelle* postuliert, wo die Gläubigen aus Knochenhaufen die Gebeine ihrer verstorbenen Angehörigen komplettieren können. Der individuelle Totenkult in Neapel gebietet es, dass die Dahingeschiedenen aufgrund der allgemeinen *rassegnazione di fondo nei confronti della naturalezza dell'evento* (*La Napoli di Bellavista*, S. 127), anders als im übrigen Europa, nur kurze Zeit beweint werden.⁷⁸⁴ Goethe mutmaßte noch über mögliche negative moralische Auswirkungen, die die bedrohliche Präsenz des Vesuvs auf die neapolitanische Mentalität haben könnte. Ein kollektiver Tod in Neapel, erläutert jedoch De Crescenzo, wäre kaum als tragisch zu bezeichnen, da ein solches Ereignis ein Begräbnis ohne Tränen, dementsprechend ein Fest darstellen würde: *Il napoletano vero, l'uomo d'amore, ha capito una cosa fondamentale e cioè che la morte esiste solo come evento che procura dolore ai superstiti, altrimenti non esisterebbe.* (*Oi Dialogoi*, S. 132) Auch in dieser Aussage findet sich die Lehre Epikurs wieder.

berücksichtigt werden. Auch die weitgehende Ablehnung von Fortschritt, *la tendenza dei miei cittadini a non fidarsi mai troppo delle macchine* (*Vita*, S. 184), die zu unmenschlich und zu genau sind, als dass sie mit dem *mondo possibilista del quasi e del pressappoco* (ebd.) vereinbar wären, ist mit diesem Umstand zu begründen. Neapel ist nicht in der Lage, Regeln zu befolgen, denn es steht für das Auflösende, für das Berauschte und das Phantastische. Die Stadt, in der alles Tragische zur Komödie wird, ist, wie der Autor in *La domenica del villaggio* (S. 24f.) verdeutlicht, die Heimat des Gottes Dionysos. *Napoli non fu mai così Napoli*, besagt der Einband dieses Buches, das anlässlich des Gewinns der italienischen Fußballmeisterschaft der Stadt entstand, *così unica e travolgente, come nel giorno in cui esultò per il primo scudetto della sua storia: festoni variopinti, striscioni con scritte deliranti, piante e animali verniciati d'azzurro, il più grande tricolore del mondo, scenari carnevaleschi, tatuaggi di stile africano*.

Bereits der Neapolitaner Giovanni Battista Vico stellte die Kraft der Phantasie ins Zentrum seiner Philosophie des Geistes. In seiner grundlegenden Abhandlung *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (1744) bildet diese dem rationalen Denken entgegengesetzte *prima operazione della mente umana* (II, 7, III) das entscheidende Moment jeden schöpferischen Aktes. Treffend fasst Benedetto Croce zusammen, *che la poesia è la prima forma della mente, anteriore all'intelletto e libera da riflessioni e raziocinî*⁷⁸⁵. De Crescenzo steht damit in „neapolitanischer“ Tradition, wenn er die Phantasie (im aristotelischen Sinn) auffasst als mittleres Vermögen zwischen den Sinnen und dem Verstand, das ursprünglich aus der reellen Wahrnehmung hervorgeht, aber nicht daran gebunden und insofern in der Lage ist, dem Individuum eine potentiell wahrnehmbare Wirklichkeit zu suggerieren. Ein weiteres Mal bedient er sich zudem der seraoschen Literatur, wenn er die unbändige Phantasie im Leben der Neapolitaner als kulturellen Kompensationsfaktor für die allgemein prekären Zustände ausmacht. Gerade die süditalienische Leidenschaft für das Lottospiel beschreibt bereits Matilde Serao ausführlich unter eben diesem Aspekt, wobei sie neben einer Vielzahl abergläubischer Riten, wie der *smorfia*, der Rolle des *assistito*, eines Orakelsprüche erteilenden Pseudo-Mediums, das seinen Kunden keine Zahlen sondern enigmatische Rätsel weissagt, besonders kritische Aufmerksamkeit schenkt. Das Lottospiel ist nach ihrer Auffassung ein

⁷⁸⁵ Benedetto Croce, *La poesia e il linguaggio in G. B. Vico* (1932), in: *Storia dell'estetica per saggi*, Bari 1967 [¹1942], S. 101 – 115, 110.

neapolitanischer Traum, der Woche für Woche gelebt wird und das Phantasiebedürfnis der Bevölkerung befriedigt, mithin eine *ricerca febbrile di una illusione per non essere totalmente sopraffatti dalla realtà*⁷⁸⁶ darstellt. Folglich wertet Matilde Serao die Spielsucht als eine Krankheit, die ein narkotisches Heilsversprechen in sich birgt: *Il lotto è l'acquavite di Napoli*.⁷⁸⁷

In un paese dove i problemi esistenziali passano in secondo ordine rispetto a quelli economici, greift De Crescenzo hingegen diesen Aspekt auf, *è ovvio che il popolo si rifugi di più nella speranza pratica di un terno piuttosto che nell'ufologia o in vaghe attese messianiche. Di qui la diffusione del gioco della "speranza" a tutti i livelli e in tutte le sue svariate forme: il lotto di stato, il gioco piccolo, la riffa e la tombolella. (La Napoli di Bellavista, S. 111)* In seinen der Nachzeichnung des neapolitanischen Lebens gewidmeten Arbeiten erklärt er in der Tradition illustrier Vorgänger die Begeisterung für das Lottospiel in Neapel für ungebrochen, womit er seine These des linearen Charakters der Stadt einmal mehr untermauert. Über eine vermeintliche Anekdote in *Così parlò Bellavista* (S. 180) gelingt es ihm, auch die wenigen modernen Aspekte der Stadt als von althergebrachten Gewohnheiten vereinnahmt zu entlarven. Der Autor berichtet, wie er selbst, ein *ingegnere della IBM, un tecnico del futuro in der era del positivismo, l'era dei calcolatori elettronici* in Begleitung eines Freundes ein Medium aufsucht. Ein Vorgesetzter legt ihm nach dieser verwirrenden Erfahrung nahe, das im Aufbau befindliche, firmeninterne Programm *FTP (Fortuna Tecnica e Perseveranza)* heranzuziehen, eine Datenbank, in der die Lottoziehungen der vergangenen 90 Jahre gespeichert wurden und mithilfe derer Wahrscheinlichkeitsberechnungen möglich sind. Die Moderne, die als Bruch mit der Würde der Tradition aufzufassen ist, wird aus De Crescenzos Neapelbild weitgehend verdrängt. Durch geschickte Transponierungen überlieferter Motive bemüht er sich intensiv, anachronistische Darstellungen zu vermeiden. Auf diese Weise gelingt es ihm, Pasolinis Verständnis von *Napoletanità* als Konglomerat traditioneller Wertvorstellungen und Brauchtümer, das einhergeht mit dem

⁷⁸⁶ Ghirelli, *Donna Matilde*, S. 106.

⁷⁸⁷ Serao, *Il ventre di Napoli*, S. 71. Wanda De Nunzio Schilardi verweist bezüglich dieses Themenschwerpunkts auf Analogien zwischen Matilde Seraos Roman *Il Paese della Cuccagna* und Émile Zolas *L'Assommoir: Se l'alcoolismo era la tara sociale intorno cui si muoveva tutto l'intreccio del romanzo zoliano, il gioco del lotto del "Paese della Cuccagna" è la passione fatale che può degenerare in vizio e diventare la rovina morale e materiale di un'intera città. (Matilde Serao-Émile Zola: una testimonianza, S. 107f.)*

Untergang dieser besonderen Zivilisation, positiv umzudeuten und für seine Zwecke zu entlehnen.

Drei eingangs von *Così parlò Bellavista* zitierte Verse aus dem Gedicht *Lingua e Dialettu* des sizilianischen Bänkelsängers Ignazio Buttitta und die Bitte des Autors an seine Leser, Tonfall und Sprachrhythmus dem Neapolitanischen anzupassen, lassen zudem annehmen, dass der von ihm betriebene kulturelle Lokalpatriotismus neben dem Beharren auf vermeintlichen mentalitätsbedingten Partikularitäten auch auf die Bewahrung der eigenen Sprache drängt.⁷⁸⁸ Pier Paolo Pasolini sprach der dialektalen italienischen Literatur ein bestimmtes Aufgabenfeld zu: *Il dialetto, secondo me, ha la funzione quasi fisica di dare corpo a strati di realtà che altrimenti resterebbero inconoscibili [...]; ecco perciò la necessità della mimesis, ossia la regressione dell'autore nelle abitudini dialettali di questa enorme sezione del popolo italiano, per riportare a livello storico la loro indifferenziata ricchezza linguistica, per operare la descrizione della loro realtà.*⁷⁸⁹ Um diesen Forderungen nachkommen zu können, gewährt De Crescenzo dem Neapolitanischen jedoch eine zu geringe Autonomie. Seine Sprache ähnelt hingegen der Bühnenprosa Eduardo De Filippo und stellt einen heterogenen Komplex aus *lingua* und *dialetto* dar.⁷⁹⁰ Rein dialektale Aussprüche finden vornehmlich über zitierte regionale Sätze statt, oder sie sind emotional begründet, der Dialekt selbst erfährt zudem kaum eine nennenswerte Thematisierung auf einer Metaebene. Lediglich in *La distrazione* wird der traditionellen Mundart insofern eine größere Bedeutung beigemessen, als dass ihr ein zeitgenössischer Jugendjargon entgegengesetzt wird, der für den Leser mittels

⁷⁸⁸ Für eine umfassende Studie zum italienischen Bänkelsang verweise ich auf die von Willi Hirdt herausgegebene Sammlung *Italienischer Bänkelsang*, Frankfurt a. M. 1979. Ignazio Buttitta findet zudem besondere Erwähnung bei Rudolf Schenda, *Der italienische Bänkelsang heute*, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, Nr. 63, 1967, S. 17 – 39.

⁷⁸⁹ *Paese Sera*, 05.09.1969. Zu verweisen gilt es an dieser Stelle zweifelsohne auf Pasolinis Schrift *Passione e ideologia*, Mailand 1960.

⁷⁹⁰ Zur Sprache bei De Filippo verweise ich auf die umfassende Sammlung *L'arte della commedia. Atti del convegno di studi sulla drammaturgia di Eduardo*, hg. v. Antonella Ottai und Paola Quarenghi, Rom 1990. An keiner Stelle erreicht De Crescenzos in seinen Werken die sprachliche Tiefe und Emotionalität des von ihm vielzitierten Eduardo De Filippo. Als Beispiel sei eine als Lobesrede auf das Neapolitanische konzipierte Passage aus dessen Bühnenstück *Mia famiglia* (1955) hingewiesen: *Frocoleténne! Sentite, io credo che non ci sia al mondo nessun altro dialetto capace di poter esprimere qualunque sensazione e stato d'animo: frocoleténne! [...] La parola ha in se stessa una miracolosa scala musicale, ricca di semitoni e bemolli. Frocoleténne! (Traducendo in lingua) Lascia che il mondo caschi, non te ne dare per inteso... (E conclude convinto) Io so' pazzo p' 'o dialetto nostro.* (in: *Cantata dei giorni dispari*, Vol. II, S. 29.)

eines kurzen Wörterbuchs im Anhang des Romans aufschlüsselbar ist.⁷⁹¹ Das Neapolitanische bei De Crescenzo findet insofern vornehmlich als operatives Werkzeug zur Vermittlung und Propagierung einer volkstümlichen Denkweise Verwendung; häufig limitiert sich sein dialektal gefärbtes Italienisch jedoch darauf, *a svolgere una funzione scherzosa*⁷⁹².

4.3.3. Mailand – der nördliche Antagonist

Quando cammini per Napoli, sai che quella che vedi non è Napoli tua, quella Napoli che esiste solo nella tua testa e che forse non è mai esistita (Così parlò Bellavista, S. 104), entgegnet ein Kritiker Bellavistas Ausführungen. Die Werte, die der Autor De Crescenzo dem Begriffsfeld „Neapel“ in der Einführung des Buches jedoch zuspricht, konstituieren ohnehin weniger ein Abbild der Wirklichkeit, als vielmehr ein Konzept, *una componente dell'animo che so di poter trovare in tutte le persone* (ebd., S. 9). Das wirkliche Neapel kommt seinem Entwurf als „neapolitanischste“ Stadt, die er kennt, lediglich am nächsten. Ihr Grundbestand an Formen und Ordnungen des Lebens besitzt in seinen Augen eine Vorbildfunktion und stellt mithin die letzte Hoffnung für die Zukunft der Menschheit dar. Pasolinis lobende Worte für die traditionsbehaftete neapolitanische Gesellschaft erfahren an dieser Stelle ihre wohl deutlichste Rezeption, werden aber zugleich zu einem überregionalen Lebensprinzip ausgeweitet. Die neapolitanische Lebensweise ist nach De Crescenzo nämlich prinzipiell für jeden Menschen erreichbar, so wie sie, entsprechend den variablen Koordinaten in seinem kartesischen Koordinatensystem, gleichsam wieder verlernbar ist. Kulturelle Identität ist nach seiner Auffassung ein fließendes Prinzip, die *Napoletanità* folglich kein geographisch-restriktiver Begriff wie beispielsweise bei Domenico Rea, der niemandem außer „wahren“ Neapolitanern des Proletariats einen Zugang zur parthenopäischen Mentalität zusprach.

Die Verbreitung der neapolitanischen Lebensweise wird vor allem durch das neuzeitliche soziale Phänomen der Emigration begünstigt. Ein Beispiel hierfür

⁷⁹¹ Größeres Interesse erweckt bei De Crescenzo die *parlèsia*, eine auf dem neapolitanischen Dialekt basierende Kunstsprache, die unter Theaterschauspielern und Musikern praktiziert wird. (Vgl. *Tale e quale*) Eine weitaus ambitioniertere Studie der letzten Jahre zur *parlèsia* liegt vor bei Maria Teresa Greco, *I vagabondi il gergo i posteggiatori. Dizionario napoletano della parlèsia*, Neapel 1997.

⁷⁹² Radtke, *I dialetti della Campania*, S. 120.

schildert De Crescenzo über eine Nebenfigur seines Romans *Croce e delizia*, einen vermeintlichen Franzosen, der Touristen auf dem Friedhof von Montmartre kostbare Raritäten aus dem Privatbesitz verstorbener Prominenter verkauft: *Jean Fumée non è francese, è napoletano. Il suo vero nome è Gianni Fumo, e di mestiere fa il commerciante di souvenir. [...] A richiesta, procura ricordi riguardanti qualsiasi personaggio dell'arte o della storia: basta pagare.* (*Croce e delizia*, S. 77) Ebenfalls als Auswanderer entlarvt wird von De Crescenzo in einem Beitrag zu dem Fotoband *Le maschere italiane* (1984), für den sich neben ihm selbst diverse andere italienische Prominente aus der Showbranche in traditionellen Kostümen der *Commedia dell'arte* ablichten ließen, der bergamaskische Typ Brighella: *Era figlio di genitori meridionali; sicuramente un emigrante al nord che si dava da fare per guadagnare. Il nome stesso proviene da "brigare", cioè l'arte di arrangiarsi. E questo dà una seconda contaminazione napoletana.*⁷⁹³

Bereits anlässlich der Auseinandersetzung mit De Crescenzos *Vita* wurde auf die humoristische und ungewöhnliche Darstellung der deutschen Soldaten hingewiesen, die sich nicht durch einen nationalspezifischen Charakter auszeichneten.⁷⁹⁴ In den Büchern um seine fiktive Gestalt Bellavista experimentiert der Autor schließlich mit der Möglichkeit einer Substitution kultureller Identitäten. In *Così parlò Bellavista* stellt er dem Professor als antithetische Figur den Unternehmensberater Palluotto gegenüber, seinerseits ein Neapolitaner, der aus beruflichen Gründen nach Mailand ausgewandert ist und sich seitdem in seinem Wesen verändert hat: *[...] Vittorio si è, come dire guastato, e quelle stesse cose, che prima a Napoli costituivano il suo vivere quotidiano, oggi gli risultano insopportabili. La verità è che il nostro Vittorio ha perso quel silenziatore incorporato che gli attutiva i rumori caratteristici del mondo dell'Amore e di conseguenza ha cambiato la scala di riferimento dei suoi valori.* (S. 45f.) Im Gegenzug ergänzt De Crescenzo den Kreis um den neapolitanischen Philosophen einige Jahre später in *Oi Dialogoi* um den gebürtigen Mailänder Dottor Cazzaniga, der nach zwei Jahren beruflichen

⁷⁹³ Loredana Stucchi und Mario Verdone (Hg.), *Le maschere italiane*, Mailand 1984, S. 58. De Crescenzos Gesprächspartner in diesem Interview kommentiert diese nicht haltbare Theorie im Übrigen äußerst sarkastisch: *Secondo te, Gesù Cristo stesso dev'essere stato di origine campana.* (S. 58)

⁷⁹⁴ Die Wache im Internierungslager, die sich durch einen außerordentlichen Geschäftssinn auszeichnete, beschreibt der Autor rückblickend als *una specie di magliaro napoletano nato per errore a Monaco di Baviera* (*Vita*, S. 167).

Aufenthalts in Neapel neapolitanisiert wurde: *Due anni di permanenza a Napoli e di sodalizio con Bellavista avevano trasformato Cazzaniga in un'altra persona. Se non fosse stato per una "e" che continuava a essere un po' troppo larga per un meridionale, lo si sarebbe potuto quasi scambiare per un borghese napoletano, uno di quelli che la domenica mattina, prima di andare a messa a Santa Caterina, si comprano le sfogliatelle da Pintauro.* (S. 93) In *La distrazione* schließlich, dem dritten und bislang letzten Werk De Crescentos um die besagte Personengruppe, ist Cazzanigas Metamorphose vollendet. Nach 20 Jahren hat er in dem Beschluss, für immer in Neapel bleiben zu wollen, ein Appartement neben dem von Prof. Bellavista erworben und lässt offensichtlich keine Minute seiner Freizeit mehr aus, um mit seinem neapolitanischen Freund über die Probleme des Alltags zu philosophieren.

In der für ihn typischen Verfahrensweise baut De Crescenzo sein Konstrukt der *Napoletanità* analog zu den kontrastierenden Schulen des Epikureismus und des Stoizismus oder den Begrifflichkeiten Liebe und Freiheit zu einer Dichotomie aus. Als Gegenpol ruft er in seiner *Vita* (S. 183) die *Milanesità* aus, durch die es zu einem *scontro mentale fra due mentalità antitetiche* kommt. In seinen Beschreibungen der lombardischen Metropole greift De Crescenzo in erster Linie auf die eigenen, keineswegs positiven Erfahrungen zurück. Korrektheit, reglementierte Abläufe, Eile und Pünktlichkeit macht er als die dominierenden norditalienischen Maßstäbe aus. Den Stellenwert der Liebe haben in Mailand Effizienz und Produktivität eingenommen, folglich die Werte, welche die von Pasolini vorhergesehene Auslöschung des Individuums zu verantworten haben.⁷⁹⁵ Da hier kein Bürger freundschaftliche Kontakte zu anderen pflege, sei der zwischenmenschliche Dialog überflüssig. Ein blindes Vertrauen in die Ratio kompensiert in der maschinellen Stadt ohne Seele den generellen Ausschluss des Instinkts. Eine deskriptive Passage aus dem Roman *Zio Cardellino* (S. 18) verdeutlicht die vermeintliche Vereinsamung in der Metropole:

In certi quartieri, dopo le dieci di sera, Milano diventa una città senza abitanti. Le uniche cose in movimento erano i fari delle auto che apparivano e sparivano nella nebbia. Quelle auto, per Luca, erano tutte senza guidatore. Forse non erano nemmeno delle auto, ma solo delle luci messe lì apposta per lui, per aumentare la drammaticità della scena.

⁷⁹⁵ *Non appena una comunità raggiunge un alto reddito pro capite, ecco far capolino la difesa strenua del benessere: ognuno si chiude nel suo bunker, comincia a diffidare del vicino di casa e prova persino un senso di fastidio ogni volta che lo incontra in ascensore. (I miti greci, S. 38)*

Neben diesen eher nüchternen Ausführungen bedient De Crescenzo sich zusätzlich einer Reihe Stereotypisierungen, zu deren Erläuterung Dorothee Hellers Dissertation *Studien zum italienischen contrasto* (1991) herangezogen werden soll. Die Autorin stellt heraus, dass die kulturelle Umgebung, in der der *contrasto* – eine der italienischen Volkskultur zugehörige Form des Streitgedichts – bis heute fortlebt, ein „Konglomerat volkstümlich genuiner und literarisch-(semi)intellektueller Komponenten“⁷⁹⁶ darstellt. Die Schnittstelle zwischen folkloristisch-subalterner und intellektuell-hegemonialer Welt markiert in der Tat den Raum, in dem die Bücher des Bestsellerautors De Crescenzo anzusiedeln sind. Bestimmte von ihm gewählte Äußerungen vertreten einen stark ausgeprägten Campanilismus, indem sie lokalen Stolz mit Rivalität und Antipathie gegenüber dem Fremden verbinden. Die Kritik des anderen, mailändischen Lebenskonzepts geht einher mit der Preisung der neapolitanischen *Vita*, so wie auch die „Verbindung von Schmäherei und Eigenlob“⁷⁹⁷ ein von Dorothee Heller beschriebenes Charakteristikum des *contrasto* ist. De Crescenzo vermittelt auf diese Weise ein für sein auf Mäßigung ausgerichtetes Lebensprinzip durchaus ungewöhnliches Überlegenheitsgefühl.

Die teilweise folkloristischen Topoi, derer sich der Autor bedient, nehmen dabei ein Spektrum ein, das über satirische und spitzfindige Kommentare bis hin zum Obszönen⁷⁹⁸ und Banalen⁷⁹⁹ reicht und damit dem Charakter der *blasoni popolari* nahe kommt, auf die Dorothee Heller als Sprachrohre lokalpatriotischer Ansichten verweist.⁸⁰⁰ Vor Mailändern, so der Neapolitaner Bellavista, würde sich das Blutwunder von San Gennaro, das ihm zufolge erst durch die wärmende Liebe, die von den neapolitanischen Gläubigen ausgeht, möglich wird, nie vollziehen: *li vedo troppo razionali per ottenere un risultato del genere (Oi*

⁷⁹⁶ Dorothee Heller, *Studien zum italienischen contrasto. Ein Beitrag zur gattungsgeschichtlichen Entwicklung des Streitgedichts*, Diss., Bonn 1991, S. 12.

⁷⁹⁷ Ebd., S. 133.

⁷⁹⁸ *L'Italia, pur diventando una sola nazione, è sempre rimasta divisa in due zone sessualmente distinte: quella del Nord dove il membro maschile viene chiamato "uccello" e quella del Sud dove, invece, si preferisce definirlo "pesce". (Le donne sono diverse, S. 44)*

⁷⁹⁹ Dazu gehören in erster Linie Vergleiche zwischen dem mediterranen Klima Neapels und den schlechten Wetterverhältnissen in Mailand: *Per garantirsi il cielo azzurro, i milanesi avrebbero dovuto costruirsi un ventilatore gigante tra Monza e Sesto San Giovanni, dieci volte più alto della Tour Eiffel. Chissà poi, però, che cosa sarebbe accaduto al carattere dei milanesi? Magari avrebbero perso tutti la voglia di lavorare e l'Italia sarebbe sprofondata nella più nera delle crisi economiche, finché un gruppo di romani, mossi dalla disperazione, sarebbe salito a Milano per distruggere il ventilatore. (Zio Cardellino, S. 17)*

⁸⁰⁰ Vgl. Heller, *Studien zum italienischen contrasto*, S. 129.

Dialogoi, S. 108). Während die Cholera in Neapel einige Dutzend Menschen jährlich umbringe, seien in der Lombardei bereits Tausende aus Einsamkeit gestorben. Die vermeintlich unterschiedlichen Lebensauffassungen der *due popoli diversi uniti dalla stessa televisione* (ebd., S. 120) verdeutlicht De Crescenzo zudem über den humoristischen Verweis auf die herkömmlichen beiden Arten der Körperpflege: *La doccia è milanese, la vasca è napoletana. (I pensieri di Bellavista, S. 141)* Der produktive Mailänder Mensch bevorzuge die Dusche, die effektiv, zeitsparend und sparsam ist, der Neapolitaner hingegen ein ausgiebiges, zur Reflexion anregendes Bad. In kulinarischen Termini ausgedrückt ist Mailand die Hauptstadt des Aperitivs, Neapel die des *chiuditivo* (*La Napoli di Bellavista, S. 29*), da ihre Bewohner für gewöhnlich abends speisen. Gerade mit dem Verweis auf Animositäten zwischen Fußballvereinen und ihren Anhängern beschreitet De Crescenzo ein sehr volksnahes Gebiet. Fangesänge und Schriftzüge à la *Viva i campioni del Nord Africa* und *Benvenuti in Italia* (*La domenica del villaggio, S. 27*) gegen die neapolitanischen Tifosi in den Kurven der norditalienischen Fußballstadien erwidert Bellavista mit einer nicht minder diskriminierenden Geisteshaltung: *quando gli antenati dei padani erano ancora appesi agli alberi, quelli dei romani erano già ricchioni* (*La distrazione, S. 141*).

Vor allem der vermeintlich urtypische neapolitanische Humor, als dessen Vertreter De Crescenzo selbst gilt, wird zur Verdeutlichung herangezogen. *I comici Milanese, quindi, non potranno mai farti ridere quanto i napoletani, se non altro perché sono di un'altra parrocchia.* (Ebd., S. 46) In seiner Dissertation *Humor und Dialekt* untersucht Martin Schröder anhand der folkloristischen niederdeutschen Literatur die Möglichkeit eines eventuellen ethno- und sprachspezifischen Humors. Er kommt dabei zu dem Ergebnis, dass „Humor als Ausdruck regionaler Besonderheiten, eines regional gebundenen Charakters oder ‘Wesens’“⁸⁰¹ Teil von autostereotypen Identitätskonzepten ist. Da Konflikte und Spannungen zwischen über- und unterlegenen Gruppen einer Nation Ausgangsbasis für humoristische Stilisierungen des Eigenen und des Fremden sind, kann die Individualisierung eines nationalen bzw. regionalen Humors folglich nur im Zusammenhang mit der Erörterung seiner sozialen Dimension erreicht werden.⁸⁰² Lokalpatriotische Heimatliteratur entsteht diesem Ansatz

⁸⁰¹ Martin Schröder, *Humor und Dialekt. Untersuchungen zur Genese sprachlicher Konnotationen am Beispiel der niederdeutschen Folklore und Literatur*, Diss., Neumünster 1995, S. 92.

⁸⁰² Vgl. ebd., S. 110.

zufolge primär aufgrund sozialer Divergenzen. Gerade die historische Entwicklung Italiens hatte eine Zersplitterung des Landes in eine derart große Vielzahl lokaler und regionaler Kulturzentren zur Folge, dass bis heute nicht von einer ethnographischen Einheit gesprochen werden kann.⁸⁰³ Die Invektiven gegen Mailand in De Crescenzos fiktionaler und faktualer Literatur können durchaus als zwangsläufige Folge realgeschichtlicher Ereignisse bewertet werden. Sie bringen die repräsentative Stellung Neapels für den ökonomisch schwachen Mezzogiorno und den daraus resultierenden Minderwertigkeitskomplex der ehemaligen Hauptstadt gegenüber dem neuen norditalienischen Wirtschaftszentrum Mailand zum Ausdruck, das mitunter Aufenthaltsort des „Gastarbeiters“ De Crescenzo selbst war.

4.3.4. Griechisch-neapolitanische Mythen

Das Interesse für die griechische Mythologie ist nach eigenen Angaben De Crescenzos tief in seiner Kindheit verwurzelt: *Appartengo a una generazione che non ha mai giocato agli indiani e cow-boy. Quali le ragioni non saprei dirlo: sarà che negli anni Quaranta non erano ancora arrivati i film di John Wayne, o che Mussolini ci spingeva di più verso la classicità che non verso il Far West, certo è che noi balilla, quando dovevamo fare a botte, preferivamo dividerci in Greci e Troiani piuttosto che in Sioux e soldati del Settimo Cavalleggeri. (Elena, Elena, amore mio, S. 9)* In seinen Nacherzählungen der Mythen des Altertums ist es dem Autor stets ein Anliegen, Parallelen zwischen den Lebensgewohnheiten der Antike und dem zeitgenössischen Neapel zu ermitteln, wenngleich dies in den dargestellten Episoden weniger offenkundig geschieht als in seinen philosophischen Abhandlungen. Die impliziten Verweise befinden sich in großer Häufung in *Elena, Elena, amore mio* bei der Vorstellung der homerischen Helden, die am Trojanischen Krieg partizipieren: Agamemnon war gemäß den Schilderungen De Crescenzos ein Vorläufer der neapolitanischen Camorra, *Listodemo era un personaggio a metà strada tra il soldato e il pezzente (S. 61), Telone il licio era invece il tipico opportunista che prospera in ogni guerra: si era*

⁸⁰³ „Die gemeinsamen Merkmale auf Grund deren alle Bürger der Halbinsel Italiener sind und sich als solche fühlen, sind vielleicht weniger stark und ausgeprägt als jene, auf Grund deren ein Sizilianer oder ein Toskaner Sizilianer oder Toskaner ist und sich als solcher fühlt, ehe er sich als Italiener fühlt.“ (Michele Federico Sciacca, *Italien*, Nürnberg 1954, S. 15; vgl. dazu auch Frank Baasner und Valeria Thiel, *Kulturwissenschaft Italien*, Barcelona 2004, S. 59f.)

installato con una baracchetta di legno ai bordi del campo acheo e, in pratica vendeva tutto a tutti (S. 62).

Vor allem Thersites, bei Homer der Hässlichste unter allen Griechen, die vor Troja waren und dessen Schmähsucht keinen verschonte, erfährt eine Überhöhung vom „asozialen Außenseiter zum herrschaftskritischen und die Mächtigen entlarvenden Moralisten mit prä-christlichen Zügen“⁸⁰⁴, wie Pütz in seiner eingangs bereits vorgestellten Dissertation kritisch anmerkt. Thersites geißelt den Ehrgeiz der Fürsten, der zur Verlängerung des Krieges führte, sowie die Blutlust, den Trieb und die destruktive Natur der so genannten „Helden“. Er öffnet Leonte, dem Protagonisten von *Elena, Elena, amore mio*, mithin die Augen über die wahre Natur der machthungrigen Griechen. Entsprechend dem Zweiten Gesang der *Ilias* erhält der Hetzer, der durch die unbequemen Wahrheiten, die er ausspricht, die Funktion der Stimme des Volkes eingenommen hat, auch bei De Crescenzo unter dem Beifall der Heeresversammlung von Odysseus eine kräftige Abreibung und wird schließlich – wie es die Legende und nicht Homer erzählt – von Achill zur Strecke gebracht, weil er diesen der Nekrophilie mit der Leiche der Amazonenkönigin Penthesilea beschuldigt.⁸⁰⁵ Pütz Verwunderung über die Bedeutung, die De Crescenzo dem Krieger beimisst, resultiert aus dem komparatistischen Ansatz seiner Arbeit. Auf der Hand liegt jedoch, dass es De Crescenzos Absicht ist, gerade über die Figur des Thersites epikureische Grundsätze auf die Weise mit Forderungen nach christlicher Nächstenliebe zu verbinden, dass der Prototyp des eigenbrötlerischen und starrköpfigen Mannes aus dem neapolitanischen Volk entsteht.

Neben Thersites übernimmt für De Crescenzo in *Nessuno* auch Odysseus, der in *Elena, Elena, amore mio* aufgrund seiner Boshaftigkeit angeprangert wird, auf einer anderen Ebene eine ähnliche Vorbildfunktion.⁸⁰⁶ Bereits vor seiner Teilnahme am Krieg handelte er wie ein wahrer Neapolitaner: *Faceva 'o scemo*

⁸⁰⁴ Pütz, *Antikenrezeption in der italienischen Gegenwartsliteratur*, S. 252.

⁸⁰⁵ Für eine umfassende Interpretation des homerischen Helden verweise ich auf Joachim Ebert, *Die Gestalt des Thersites in der Ilias*, in: *Philologus*, 1969, Bd. 113, Heft 3/4, S. 160 – 175.

⁸⁰⁶ Offensichtlich konzentriert De Crescenzo an diesem Punkt eine gängige Tradition der abendländischen Weltliteratur, wonach Odysseus, der sich – *contagiato di metafisica cristiana* (Salvatore Battaglia, *Mitografia del personaggio*, Neapel 1991, S. 18) – im Gegensatz zu den übrigen homerischen Helden nicht den Göttern oder dem Schicksal (*Ananke*) beugt, als Prototyp des modernen Menschen zu deuten ist, lediglich auf den Charakter seiner Landsleute. Die Forschungsliteratur zur Rezeption der Figur des Odysseus ist umfangreich und stetig wachsend. Wie aktuell der Vergleich zwischen dem Menschenbild der Antike und dem der Moderne ist, beweisen eine Fülle Studien der letzten Jahre. Vgl. dazu Gotthard Fuchs (Hg): *Lange Irrfahrt – große Heimkehr. Odysseus als Archetyp: zur Aktualität des Mythos*, Frankfurt a. M. 1994.

pe' nun ghi a' guerra (Elena, amore mio, S. 71), indem er in einer Farce vor den ungläubigen Augen Agamemnonns und Menelaos auf einem Acker Sand säte. Der Listenreiche ist für De Crescenzo *l'unico vero uomo dei poemi omerici (Nessuno, S. 11)*. Während die anderen Heroen sich vornehmlich durch ihre aggressiven Instinkte auszeichnen, besitzt Odysseus alle Vor- und Nachteile des modernen Menschen: *Era coraggioso, bugiardo, amante dell'avventura, attaccato alla famiglia, e allo stesso tempo traditore, curioso, imbroglione, astuto, farabutto, intelligente, e, come dicono i milanesi, cacciaballe.* (Ebd., S. 11) Die Grundeigenschaften, die ihn auszeichnen, gleichen denen, die gemeinhin dem stereotypisierten neapolitanischen Volk zugesprochen werden – auch amoralische Handlungen sichern diesem bisweilen das Überleben.

Der griechische Mythos ist in De Crescenzos Denken und Schreiben folglich allgegenwärtig; er bestimmt vor allem sein Neapelbild entscheidend mit. Entsprechend den Kentauren oder anderen Mischwesen der griechischen Mythologie entwirft der Autor auf den ersten Seiten von *Così parlò Bellavista* eine bedeutungsträchtige, hybride Gestalt. Es handelt sich hierbei um den Pförtner Ferdinando Amodio, *figura mitologica avente la parte superiore umana e la parte inferiore costituita da una sedia. A scanso di equivoci Ferdinando è sanissimo, pur tuttavia non ricordo di averlo visto mai in piedi. Non si alza nemmeno a Natale per chiedere la mancia. Vi chiama lui.* (*Così parlò Bellavista*, S. 12) Das Grundschema klassisch mythologischer Figuren wird mithin in die neapolitanische Realität übersetzt. Die stereotypen Vorstellungen von neapolitanischer Lethargie und der Fähigkeit, das Leben mit Muße zu meistern, finden in diesem Textbild eine allegorische und humoristisch inszenierte Darstellung. Im phantasieliebenden Neapel nähern sich die aus heutiger Sicht irrationale Antike und der moderne Zeitgeist nicht nur auf einzigartige Weise an, sondern gelangen zu einer Synthese, die einen harmonischen Urzustand wiederaufbaut – eine Harmonie, die Raffaele La Capria gerade in Neapel zerstört sieht.

Die philosophisch-poetische Dimension von Platons *Gastmahl* liefert schließlich die fundamentale Grundlage, mithilfe derer De Crescenzo einen der innovativsten Bezüge zur griechischen Geisteswelt herstellt. Das Symposion, dem als Gesprächsgrundlage die Diskussion um die Herkunft und das wahre Wesen des Eros zugrunde liegt, gipfelt in den Ausführungen von Sokrates, der den Gott

im Gegensatz zu seinen Vorrednern zum Dämon erklärt. Als Sohn von Penia, der Göttin der Armut, und Poros, dem Gott des Notbehelfs, wurde Eros im Rausch der Feierlichkeiten zu Ehren der Geburt Aphrodites gezeugt, weshalb er von Natur aus ein Liebhaber des Schönen ist. Die ausdrucksvolle Beschreibung seiner Wesensart kann kaum in schöneren Worten wiedergegeben werden, als denen, die Platon selbst wählt:

„Zuerst ist er immer arm und bei weitem nicht fein und schön, wie die meisten glauben, vielmehr rauh, unansehnlich, unbeschuht, ohne Behausung, auf dem Boden immer umherliegend und unbedeckt schläft er vor den Türen und auf den Straßen im Freien, und ist der Natur seiner Mutter gemäß immer der Dürftigkeit Genosse. Und nach seinem Vater wiederum stellt er dem Guten und Schönen nach, ist tapfer, keck und rüstig, ein gewaltiger Jäger, allzeit irgend Ränke schmiedend, nach Einsicht strebend, sinnreich, sein ganzes Leben lang philosophierend, ein arger Zauberer, Giftmischer, und Sophist, und weder wie ein Unsterblicher geartet, noch wie ein Sterblicher, bald am selben Tage blühend und gedeihend, wenn es ihm gut geht, bald auch hinsterbend, doch aber wieder auflebend nach seines Vaters Natur. Was er sich aber schafft, geht ihm immer wieder fort, so dass Eros nie weder arm ist noch reich und auch zwischen Weisheit und Unverstand immer in der Mitte steht.“⁸⁰⁷

De Crescenzo verweist auf die Ähnlichkeit zwischen dem beschriebenen Wesen und den *scugnizzi*, den neapolitanischen Straßenkindern, oder den neapolitanischen Tagelöhnern vergangener Tage, die von der Hand in den Mund – und vornehmlich im Freien – leben. Durch die Feststellung dieser äußerlichen Kongruenz findet zum einen eine ästhetische Überhöhung neapolitanischer Stereotypen statt. Zum anderen aber hält De Crescenzo fest, dass der Eros nach Sokrates in erster Linie den Ausweg aus der Aporie symbolisiert: *Perché proprio l'Espediente e la Povertà? Forse perché l'uomo, quando è povero, ha più bisogno dei suoi simili? O forse perché nel suo caso, l'arte di arrangiarsi e lo spirito di sopravvivenza gli consigliano d'instaurare col prossimo un rapporto d'amore? [...] La ricchezza porta all'egoismo ed è abbastanza facile riscontrare come, nelle città più ricche ed evolute, siano diventati freddi e difficili i rapporti tra le persone.* (Sdf 2, S. 105) Eros muss nach De Crescenzo als Personifikation der erfinderischen neapolitanischen Überlebenskunst interpretiert werden. Er fungiert als heidnischer Schutzpatron des modernen Neapolis, verkörpert er doch die berühmt-berüchtigte *arte dell'arrangiarsi*, mithin den wahren Geist der Stadt. Auf

⁸⁰⁷ Platon, *Das Gastmahl*, in: *Die großen Dialoge*, S. 142f.

diese Weise wohnt dem zeitgenössischen Neapolitaner die prometheische Genialität der Antike inne; in deutlich unedlerer Gestalt, wohlgemerkt.

Vor allem die in dem Fotoband *La Napoli di Bellavista* bildlich und textuell festgehaltenen Wege, der Armut zu trotzen, müssen unter diesem Aspekt betrachtet werden. Lediglich aufgrund der *produzione quotidiana di servizi di fantasia* (*Così parlò Bellavista*, S. 14), wie es an anderer Stelle heißt, gelingt es der Stadt mit der spezifisch griechischen Schattierung, seit Jahrhunderten am Rande des Existenzlimits zu überleben. In einer paradigmatischen Auswahl führt der Autor die verschiedensten, teilweise äußerst bizarren Berufe an, die sich die Bewohner in ihrem Einfallsreichtum erdacht haben. (Vgl. *La Napoli di Bellavista*, S. 15 – 55) Dazu gehören unter anderem der *sosciapasta*, der bei der Nudelherstellung die abgeschnittenen Überreste aufsammelt, das *riparto di rianimazione*, in dem alte Kleidungsstücke geflickt werden, die danach aussehen *come se uscissero dalla Rinascente* (S. 15), der *parcheggiatore di ombrelli sotto al Tribunale*, der *guardamacchine abusivo autorizzato*, 'o *mullecaro*, der in den Konditoreien Brotkrumen aufsammelt und diese in Papierhörnchen verkauft oder aber der *saponaro*, ein Lumpenkrämer, der selbst gemachte Seife zum Tausch anbietet. Andere Berufe dieser Art treten immer wieder in De Crescenzos Anekdoten auf. Als Beispiel sei der *conoscitore* (*Così parlò Bellavista*, S. 145) genannt, ein Privatvermittler, der aus einem Fundus an Bekanntschaften schöpfen kann, die wiederum in verschiedenen Arbeitsfeldern spezialisiert sind, und für seine Dienste eine Vermittlungsprämie erhält. Unter diese Kategorie fällt ebenso der aufdringliche Straßenmusiker, der, ausgestattet mit dem Schild *NON SUONO PER NON DISTURBARE, GRAZIE* (ebd., S. 137), Spenden erpresst.⁸⁰⁸

Erneut erfahren in diesem Zusammenhang die *bassi* eine Thematisierung, diesmal in ihrer Funktion als Hinterhofbetriebe und *sedes di ditte import-export* (*Così parlò Bellavista*, S. 100). Der Bewohner des *basso* verkauft ohne Konzession Spielzeug, Waschmittel, Süßwaren, Zigaretten, Socken oder Zeitungen vor der eigenen Haustüre, während das Hausinnere als Wohnraum und gleichzeitig als Warenlager fungiert: *Napoli è la capitale europea dell'Industria abusiva*. (*La Napoli di Bellavista*, S. 34) Von drei Millionen Einwohnern, so De

⁸⁰⁸ Mit seinen Auflistungen schließt De Crescenzo unmissverständlich an die Tradition der neapolitanischen Reiseführer des späten 19. Jahrhunderts an. Abstrakte Berufe wie die des *pulizzastivali*, *trova-sigari* oder des *zoccolaro* finden beispielsweise bereits in *Usi e costumi di Napoli* von De Bourcard Erwähnung.

Crescenzo, verdienen 250000 auf dem Schwarzmarkt ihr Geld. Den *basso* abzuschaffen, würde gleichzeitig die Notwendigkeit nach sich ziehen, eine neue Basis für die neapolitanische Wirtschaft schaffen zu müssen. Eine zu *Così parlò Bellavista* und *La Napoli di Bellavista* zeitnahe sozialwissenschaftliche Studie aus dem Jahr 1981 bestätigt diese Ausführungen:

*Si tratta di un'economia sommersa tanto più povera quanto più legata da una parte 'all'invenzione' di un qualche modo di far soldi (che può andare dal vendere le stringhe all'improvvisare una rivendita di cibi cotti), dall'altra allo sfruttamento da parte della grande industria collocata a centinaia di chilometri di distanza: i guanti, le scarpe, le borse con marchi prestigiosi fatti nei bassi napoletani, nelle case siciliane, nelle piccole officine del vicolo, in un'organizzazione del lavoro a cottimo con retribuzioni minime e condizioni ambientali spesso pericolose.*⁸⁰⁹

Auch die 1978 durchgeführte *Inchiesta sulla miseria in Italia* beschreibt die neapolitanischen Verhältnisse ähnlich dramatisch:

*Così è inevitabile notare anche in ore inoltrate della giornata un numero eccezionalmente alto di persone, specie di sesso maschile, ancora in giovane età e in buone condizioni fisiche, sostare in ozio nella zona centrale e portuale della città, appoggiate ai muri o sedute sulle panchine, attendendo non si comprende bene che cosa, in atteggiamento apatico e indifferente che ricorda l'impassibilità orientale. È evidente che decenni di disoccupazione, di fame, di speranze perdute, di inutili tentativi hanno fatto perdere a costoro l'aspetto irrequieto e tormentato di chi si trova in difficoltà e in angustie che però spera di superare, per far loro assumere l'aspetto indifferente di chi nulla più spera e attende dalla vita. [...] Ovunque lustrascarpe, venditori ambulanti di ogni genere, coadiuvati dai loro aiutanti e procacciatori di clienti. [...] Ovunque mendicanti, specie donne con infanti in braccio (i bambini si vedono dappertutto: ricchezza e miseria della città), gente che si dà da fare escogitando le più strane iniziative lecite e illecite per sbarcare il lunario (il sindaco Lauro dichiarava alla Delegazione che secondo calcoli molto attendibili e semmai errati in difetto a Napoli si alzano ogni mattina 80.000 persone che non sanno se e in che modo potranno sfamarsi nella giornata).*⁸¹⁰

Die Situation in Neapel, kontert De Crescenzo angesichts derartiger Berichte, sei nicht so gravierend, wie sie von außen geschildert werde: *Napoli per*

⁸⁰⁹ Chiara Saraceno, *Ritratti di famiglia degli anni '80*, Bari 1981, S. 105. Auch Antonio Ghirelli gibt für das Jahr 1975, welches in unmittelbarer Nähe zu De Crescenzos Ausarbeitungen liegt, eine Arbeitslosenzahl von über 128000 an, zu denen 56900 Arbeit suchende Berufseinsteiger addiert werden müssen. Die Zahl der *contrabbandieri* erreicht mit 60000 beinahe die 70000 eingetragenen Handwerker der Stadt. (Vgl. Ghirelli, *Napoli italiana*, S 295) Zu bedenken gilt, dass die hier geschilderten Zustände nunmehr 30 Jahre zurückliegen.

⁸¹⁰ Braghin, *Inchiesta sulla miseria in Italia*, S. 77f.

fortuna non è ancora Calcutta. (La Napoli di Bellavista, S. 11) Die prekären Zustände des Volkes, *[che] alla rivoluzione ha preferito l'infrazione della legge, il contrabbando e l'economia del vicolo; il tutto senza IVA, IRPEF e compagnia cantando* (ebd., S. 7), erfahren stattdessen durch seine subjektive Bewertung eine beispiellose Trivialisierung. Mit den diversen Gesetzesübertretungen gibt der Autor sich weitgehend solidarisch. Ein in *La Napoli di Bellavista* (S. 35) abgedrucktes Foto führt ein Plakat der *contrabbandieri*, das zu einer Demonstration einlädt, gleich einem ideologischen Manifest auf:

Il contrabbando a Napoli permette a 50.000 famiglie di sopravvivere a stento. Da poco meno di un anno oltre a chiudere i posti di lavoro, lo stato e la finanza hanno dichiarato guerra al contrabbando. Ci sparano addosso quando usciamo con i "motoscafi blu" ...Il contrabbando non si tocca!, fino a quando non ci daranno un altro mezzo per vivere – dobbiamo organizzarci ed essere uniti per difendere il nostro diritto di vita.

De Crescenzos Romanfigur Bellavista unterscheidet in seinen Erörterungen zwischen drei unterschiedlichen Formen der Kriminalität in Neapel, nämlich dem *furto onesto*, dem *furto disonesto* sowie dem *crimine violento* (*Così parlò Bellavista*, S. 166). Der *furto onesto* hält sich an unausgesprochene Regeln und wird aus einer sozialen Notwendigkeit heraus begangen. Mit anderen Worten: um ökonomische Missverhältnisse auszugleichen. Es handelt sich hierbei um eine Art Selbstjustiz, die legitim erscheint, wenn das eigene Leben oder das der Familie in Gefahr ist. Für den Diebstahl eines Fotoapparats auf einem Autorücksitz, so der Professor, sei zudem nicht der Dieb, sondern der unachtsame Besitzer verantwortlich zu machen. Wer den Überschuss des Nächsten raubt, tue nichts Falsches; wenn der Besitzer zudem ein Amerikaner oder Schweizer sei, stelle sich die Frage nach Recht oder Unrecht erst gar nicht. Diese erste Variante des Diebstahls erhält die volle Zustimmung des Neapolitaners, da sie unter anderem *qualche fenomeno simpatico di delinquenza* (ebd.) bereithalte, dem ein ingenieüser Einfall zugrunde liegt.⁸¹¹ Der *furto onesto* zeichnet sich mithin durch die typisch neapolitanische Phantasie und Improvisation aus, *che eleva il furto fino a farlo diventare virtuosismo d'artista* (ebd., S. 167). Dass sich dieser in

⁸¹¹ Beispiele hierfür werden ebenfalls in *Così parlò Bellavista* wiedergegeben. Dazu gehören unter anderem ein Fan, der sich über Maskeraden kostenlosen Zugang in das Fußballstadion verschafft, oder ein Versicherungsbetrüger, der sich von Autos anfahren lässt, um Schmerzengeld zu erpressen. (Vgl. *Così parlò Bellavista*, S. 158)

Neapel mechanisiert habe, sei einzig durch den von außerhalb eingeflossenen Konsumismus verantwortlich zu machen.

Zu bedenken gilt, dass diese Äußerungen nicht von De Crescenzo selbst, sondern innerhalb eines fiktionalen Komplexes getätigt werden. Zum einen wohnt diesem Diskurs jedoch sein literarisches Ich bei, das sich, wie die übrigen Zuhörer, jeglicher Meinungsäußerung enthält, zum anderen gibt De Crescenzo 1984 in *Le maschere italiane* enthusiastisch ein an dieses Thema anknüpfendes Beispiel für die vermeintliche neapolitanische Virtuosität wieder: *Lo „scartiloffio“, una truffa tipicamente napoletana, è degna del più scaltro Brighella. Consiste in questo. Quando vuoi comprare qualcosa, come dire, sotto-banco, furtivamente ti danno al posto della ‘cosa’ mattoni o cartacce, a seconda del peso del tuo acquisto.*⁸¹² Diese Bagatellisierung von Kriminalität bestätigt vollends die Annahme, dass der Autor nicht an sozialen Fragen interessiert ist. Die Probleme, die seine Heimatstadt plagen, wie die kriminelle Aktivität der Camorra, Korruption, Misswirtschaft etc, werden – sofern sie überhaupt angesprochen werden – summarisch mit dem in Kapitel 4.2.1. erwähnten Prinzip Heraklits, nach dem die Menschheit zur Dummheit tendiert, entschuldigt.⁸¹³ Für eine sozialkritische Gesellschaftsanalyse erscheint diese Argumentation jedoch insuffizient, und der anlässlich seiner Auseinandersetzung mit der Philosophie ausgerufene Anspruch, seine Leser belehren zu wollen, tritt an dieser Stelle deutlich hinter die Absicht zurück, diese zu unterhalten. Die Not seiner Heimatstadt dient bei De Crescenzo vorrangig der Belustigung einer internationalen Leserschaft, die seine Werke begierig konsumiert.

Das Leitmotiv der *arte dell'arrangiarsi* dient entsprechend dieser Intention in den *Oi Dialogoi* der thematischen Verkettung der sechs neapolitanischen Erzählungen *Il mancini di papà*, *A mezzanotte va*, *L'ultimo miracolo di San Gennaro*, *The day before*, *Il sosia* und *Il lamento del padrone di casa*. In *Il mancini di papà* verkauft ein Kunstfälscher mehreren Bewohnern Neapels Kopien ein und desselben Bildes als vermeintliche Originale. Der Betrug fällt erst auf, als die stolzen Besitzer zweier Plagiate – Prof. Bellavista und Dottor Cazzaniga – sich einander begegnen. In der Schlusspointe findet der Leser alle beteiligten

⁸¹² Stucchi/ Verdone, *Le maschere italiane*, S. 58.

⁸¹³ Lediglich in der Verfilmung von *Così parlò Bellavista* findet sich ein kurzer, in der Buchvorlage nicht enthaltener Dialog zwischen dem Professor und einem *camorrista* wieder, in dem der Kriminelle wegen seiner Machenschaften gerügt wird.

Personen in einem Auktionshaus wieder, wo diese im Begriff sind, den finanziellen Verlust durch den Verkauf an einen unwissenden Dritten auszugleichen. Der Betrug dient auch in *Il sosia* als erzählerische Ausgangsbasis. Hier ist es eine Schattenfirma, die per Vorkasse inexistenten Reisen für Fußballfans organisiert. Während es sich in *A mezzanotte va* ein Familienvater zum Leidwesen der Nachbarschaft entsprechend seiner finanziellen Situation erst mit einigen Tagen Verspätung erlauben kann, den Jahreswechsel gebührend zu feiern, bezieht in *The day before* eine neapolitanische Großfamilie illegal den Prototyp eines Atombunkers, den eine schweizerische Firma als Exponat aufgestellt hat.

Weniger in Gestalt einer ebenmäßigen und paradisischen Heiterkeit manifestiert sich folglich in der von De Crescenzo geschaffenen literarischen Welt der vermeintlich harmonischen neapolitanischen Alltag, als vielmehr über die äquilibrierte und friedliche Koexistenz einer Reihe dem Prinzip des heraklitischen Kampfes folgender Einzelschicksale: *Tu magari pensi che Napoli sia una grande città, ma in questo ti sbagli: Napoli è un insieme di piccoli paesi. (La distrazione, S. 64)* Das so auf natürliche Weise regulierte Leben in Neapel, ähnelt unverkennbar dem Neapel *[che] fa di Andreuccio, nel corso di poche ore, un ingannato e un ingannatore, un derubato e un derubante, un mercante che va a comprare cavalli e un ladro che in vece s'arricchisce di gemme*⁸¹⁴. Inwieweit sich De Crescenzos Verständnis von *Neapolitanität* – das, wie über die vorangegangene Analyse erarbeitet wurde, auf den Charakteristika einer auffälligen Freude am Dialog und der Philosophie, der Mäßigung in materiellen Fragen, dem Bedürfnis nach Liebe und Geselligkeit sowie einer ausgeprägten Phantasie und Kreativität (oftmals krimineller Natur) beruht – auf die narrative Struktur seiner Romane auswirkt, soll in dem abschließenden Kapitel dieses Komplexes ausführlich erörtert werden. Bis hierhin lässt sich festhalten, dass das über spielerisch-philosophische Verknüpfungen aufgebaute Konstrukt des Autors in den Sachtexten zu seiner Heimatstadt eine wenig innovative und bisweilen gar dubiose Anwendung findet.

⁸¹⁴ Croce, *La Novella di Andreuccio da Perugia*, S. 59.

4.4. *Napoletanità* als Fluchtpunkt

Die Auseinandersetzung mit Luciano De Crescenzos Romanen rückt umgehend die bisher ungeklärte, jedoch allgegenwärtige Frage nach einer qualitativen Bewertung seines Schaffens in den Mittelpunkt. Über der vorliegenden Arbeit schwebt die Dichotomie von hoher und niedriger, ambitionierter und kommerzieller, informierender respektive verklärender Literatur spätestens seit der „poetologischen“ Kategorisierung La Caprias, dem zufolge im Fall De Crescenzo von einer nach Zwangsharmonisierung strebenden Literatur der *Napoletanità* – Rea würde sie, wie erwähnt, noch abwertender als *Napoletaneria* bezeichnen – gesprochen werden sollte. Die Literaturkritik begründet diese Herabsetzung in erster Linie mit den verkaufsorientierten Tendenzen des neapolitanischen Autors, d.h. seiner marktwirtschaftlichen Ausnutzung der Leserbedürfnisse. Solche auf Produktion und Distribution beruhenden Wahrnehmungskategorien konstituieren den dichotomischen Gegenstand jedoch bereits a priori, wie auch die selbsternannte Elitekunst sich oftmals gerne „nur durch die Existenz ihres stigmatisierten Gegenübers“⁸¹⁵ definiert und damit eine „geistesaristokratische Selbstbestätigung“⁸¹⁶ vornimmt. Dass in einem solchen Diskurs als Reaktion von Seiten des übergangenen Rezipienten ein oftmals ebenso unreflektierter „Nobilitierungsprozeß des Trivialen“⁸¹⁷ hervorgeht, scheint die Fronten zusätzlich zu verhärten und verhindert die notwendige sachliche Annäherung.

Die Forschungsbeiträge zur Trivialliteratur haben in den letzten Jahren unüberschauliche Ausmaße angenommen, so dass es sinnvoll erscheint, sich den Kriterien, auf denen der weitgefasste Begriff fundiert, über synthetische Aufarbeitungen zu nähern.⁸¹⁸ Peter Nusser fasst in seiner kompakten Schrift mit dem prägnanten Titel *Trivialliteratur* vier Charakteristika zusammen: „Man wirft ihr [i.e. der Trivialliteratur] im wesentlichen vor, a) zweckgerichtete Tendenzen

⁸¹⁵ Ludgera Vogt, *Kunst oder Kitsch: ein „feiner Unterschied“? Soziologische Aspekte ästhetischer Wertung*, in: *Soziale Welt*, Heft 1, 1994, S. 363 – 384, 367. Zur Beziehung zwischen massenhaft verbreiteter Literatur und Kritik unter Einbeziehung der Leserschaft äußert Umberto Eco in *Apocalittici e integrati*, Mailand 1965 die Vermutung, dass die Abneigung gegenüber der rezipierenden Masse selbst oftmals ausschlaggebend ist für die Missbilligung von Unterhaltungsliteratur.

⁸¹⁶ Günter Waldmann, *Theorie und Didaktik der Trivialliteratur*, München 1973, S. 91.

⁸¹⁷ Vogt, *Kunst oder Kitsch*, S. 377.

⁸¹⁸ Zur Vertiefung verweise ich auf Günther Fetzer, *Wertungsprobleme der Trivialforschung*, München 1980 sowie auf Christa Bürger (Hg.), *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*, Frankfurt 1982.

zu verfolgen, b) die Darstellung der Wirklichkeit zu verfälschen, c) Reizmomente zu kulminieren und d) lediglich Klischees zu reproduzieren.“⁸¹⁹ Von diesem Kanon leicht differierende Kennzeichen nennt Domagalski in seiner Untersuchung *Trivilliteratur. Geschichte. Produktion. Rezeption*; er sieht den sprachlich-stilistischen Bereich der Unterhaltungsliteratur überschwemmt von Banalitäten – dazu zählt er die Häufung von Adjektiven, Superlativen und Diminutiven – und die Figurendarstellung bedingt durch eine konstante oppositionelle Rollenverteilung. Desweiteren seien eine Übereinstimmung von Autorintention mit der Erwartung seiner Leser sowie ein zweckgerichteter Produktionsvorgang ausschlaggebend.⁸²⁰ Anhand der vier strukturellen Elemente „Handlungsführung“, „Menschendarstellung“, „sprachliche Gestaltung“ sowie einem bestimmten Weltbild, das als Hintergrund dient, macht ein weiterer Ansatz das Schema des Trivialromans aus.⁸²¹ Die aufgezählten Merkmale der epigonalen Kunst, Pseudo-Kunst, Als-ob-Kunst bzw. „Kunst für die Masse“⁸²² lassen sich scheinbar beliebig erweitern: So werden wahlweise das Identifikationspotential des Lesers mit der Hauptfigur, der Verzicht auf eine Einbettung in größere gesellschaftliche Zusammenhänge, die Auswechselbarkeit der Episoden, die Schwarz-Weiss-Malerei und Stereotypisierung bei der Figurenzeichnung oder die Repetitivität der Handlungsstruktur hervorgehoben.⁸²³ Zusammengefasst lässt sich jedoch festhalten: Die Lektüre soll für den Rezipienten möglichst wenig Anstrengung bedeuten.

Es wurde bereits erwähnt, dass De Crescenzo mit Nachdruck auf den selbst empfundenen Unterschied zwischen Form und Inhalt seiner Bücher verweist. Die angewandten sprachlichen Gestaltungsmittel der Simplifizierung dienen seinen Aussagen zufolge dem vermeintlichen Zweck der Vermittlung höherer Inhalte.⁸²⁴ Bei einer genauen Überprüfung seines Gesamtwerks ist

⁸¹⁹ Peter Nusser, *Trivilliteratur*, Stuttgart 1991, S. 4.

⁸²⁰ Vgl. Peter Domagalski, *Trivilliteratur. Geschichte. Produktion. Rezeption*, Freiburg 1981, S. 8.

⁸²¹ Zdenko Skreb, *Trivilliteratur*, in: *Erzählgattungen der Trivilliteratur*, hg. v. Zdenko Skreb und Uwe Baur, Innsbruck 1984, S. 9 – 31, 17.

⁸²² Karlheinz Dreschner, *Kitsch, Konvention und Kunst. Eine literarische Streitschrift*, München 1957, S. 24.

⁸²³ Vgl. dazu auch Jochen Vogt, *Grundlagen Narrativer Texte*, in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, hg. v. Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering, München 1996, S. 287 – 307.

⁸²⁴ *Nego quindi l'esistenza di un genere umoristico, così come invece si può parlare di genere "giallo" e di romanzi "rosa". Tanto per fare qualche nome al di sopra di ogni sospetto, Bertrand Russel, Einstein e Gogol erano grandi umoristi e non per questo cessavano di essere filosofi,*

aufgrund der genannten Fülle an Merkmalen des Trivialen nicht die Bestätigung in jedem einzelnen Punkt zu erwarten. Von Relevanz ist jedoch die Tatsache, dass gerade in seinen Romanen neben einigen klaren Übereinstimmungen ebenso viele Inkongruenzen auszumachen sind. Auf der einen Seite treten gewisse Polarisierungen bei der Figurenkonstellation, die Imitation von explizit genannten literarischen Vorbildern sowie rekurrierende Handlungselemente in Erscheinung. Auf der anderen Seite operieren *Zio Cardellino*, *Croce e delizia* sowie *La distrazione* nicht durchgehend mit der Reproduktion des Gewohnten, einer Über- oder Unterdimensionierung von Reizen, Sentimentalismus (verstanden als eine dem aktuellen Realitätsbewusstsein nicht mehr entsprechende, „übertriebene[] Gefühlsbeseeltheit“⁸²⁵) oder einer idyllischen Harmonisierung. Auch die für den Trivialroman typische Handlungsstruktur einer Abweichung von der Norm und der Rückkehr zum Urszustand oder die Dominanz äußerer Faktoren gegenüber inneren Konflikten bestimmen nicht ihre Ästhetik. Stattdessen sind es Identitätskrisen und Existenzängste, die hier zentral werden und denen über die durchaus effektvolle Verschränkung mehrerer Ebenen Ausdruck verliehen wird. Der Verweis auf künstlerische Vorlagen aus verschiedenen Gattungen verleiht De Crescentzos Romanen bisweilen einen metatextuellen Charakter. Eine Etikettierung der genannten Werke gemäß der traditionellen Opposition von Kunst und Kitsch erscheint somit pauschal nicht möglich zu sein. Um einen tieferen Zugang zu De Crescentzos fiktionaler Literatur zu gewinnen, sollen darum in Folge bestimmte strukturelle Eigentümlichkeiten seiner Romane analysiert werden. Dazu gehören primär die Typologie der Charaktere sowie schematische Gesetzmäßigkeiten im Handlungsaufbau.

Il simbolo poetico, schreibt Umberto Eco, *è semanticamente riflessivo nel senso che è una parte di ciò che significa. Se il simbolo è da intendersi, con Coleridge, come “una certa trasparenza dello speciale all’individuale, o del generale nello speciale”, la facilità con la quale persone di ogni genere possono riconoscersi nei personaggi narrativi ci suggerisce indubbiamente una funzione simbolica del tipo.*⁸²⁶ Im Symbolischen wird folglich der Übergang vom Besonderen zum Allgemeinen sichtbar, so wie im Typus das Individuelle und das

scienziati e scrittori. E poi, chi ha detto che ridere sia divertente. Io, per esempio, mi diverto molto di più quando mi commuovo. (*Zio Cardellino*, S. 9)

⁸²⁵ Dreschner, *Kitsch, Konvention und Kunst*, S. 23.

⁸²⁶ Eco, *Apocalittici e integrati*, S. 210.

Generelle, mitunter die platonischen Kategorien von Abbild und Idee, miteinander vereinigt werden.⁸²⁷ Dass De Crescenzo starken Gebrauch macht von stilisierten Figuren, die weniger individuelle Züge aufweisen und stattdessen als Vertreter bestimmter Merkmale fungieren, wird bereits in seinem Erstling deutlich. An den Gesprächen um die Liebe und die Freiheit in *Così parlò Bellavista* nehmen neben der Hauptfigur selbst der Pförtner Salvatore, der Straßenfeger Saverio, der Poet Luigino sowie zwei Ingenieure teil. Unverkennbar orientiert De Crescenzo sich bei der Gestaltung des „Straßenfegers“ bzw. des „Pförtners“ an den Dienertypen der *Commedia dell'arte*, da auch Saverio und Salvatore sich vornehmlich durch ihren Servilismus auszeichnen und mit naiv-humoristischen Kommentaren glänzen.⁸²⁸ Mit keinem Wort gibt der Autor äußerliche Merkmale dieser Charaktere wieder, sie vertreten stattdessen epochenspezifische und an ihren Stand gebundene Verhaltensweisen. Dem Humanisten Bellavista stehen mit Dottor Palluotto und De Crescenzos literarischem Ich zudem zwei naturwissenschaftlich ausgebildete Rationalisten gegenüber, die klare Kontrastfiguren darstellen; ihre Position steht antithetisch zu den vorgestellten philosophischen Erörterungen. Die Typen sind nicht zuletzt in einen sozialen Kontext verwoben, da De Crescenzo hier das ungezwungene Miteinander der verschiedenen neapolitanischen Klassen zur Schau stellen möchte.

Neben den dem Theater De Filippos entlehnten Pförtnern, jenen *versatili guardaporta napoletani*⁸²⁹, sowie dem modernen Typus des neapolitanischen Taxifahrers – der vornehmlich in anekdotischen Erzählungen zum zentralen Anschauungsobjekt wird, wo er über seine rüpelhafte Fahrweise, seine chauvinistischen Tiraden (Vgl. *Così parlò Bellavista* S. 31 – 33, 90 – 92) oder seine neapolitanische Redseligkeit in Erscheinung tritt (Vgl. *La Napoli di Bellavista*, S.21f.) – konstituiert vor allem der Typ des Professors eine wiederkehrende Gestalt in den Romanen von De Crescenzo. Dieser Schöpfung mögen als Vorlage durchaus reelle Neapolitaner, mit denen der Autor, wie in

⁸²⁷ Eine hervorragende allgemeine Begriffsbestimmung des „Typischen“ liegt vor in Willi Jung, *Theorie und Praxis des Typischen bei Honoré de Balzac*, Diss., Tübingen 1983, S. 15 – 28.

⁸²⁸ Die sich durch ihre Geschwätzigkeit, Faulheit und Unehrllichkeit auszeichnenden Pförtner sind eine im Theater Eduardo De Filippos vielverwendete Berufsklasse, so beispielsweise in *Questi Fantasmì* oder *Natale in casa Cupiello*. Es ist sehr wahrscheinlich, dass in ihnen eine Inspirationsquelle für De Crescenzo vorliegt.

⁸²⁹ Filosa, *Eduardo De Filippo*, S. 80. Vor allem sei hier auf De Filippos Komödie *Questi Fantasmì* verwiesen und die ihr entstammende Figur des Pförtners Rafele, *servizievole, ma sarcastico, pauroso dei fantasmì, eppur pronto a farsi di essi degli involontari complici, per arrotondare le sue entrate con qualche fustello* (ebd., S. 177).

Kapitel 4.2. dargestellt wurde, Zwiegespräche geführt hat, gedient haben, der „Gymnasialprofessor“ ist jedoch, wie Ernst Vollmer in seiner Dissertation *Neapel und seine Menschen in der Schilderung durch Matilde Serao* aufgezeigt hat, bereits ein fester Typ der Seraoschen Literatur und besitzt somit eine weitreichende Tradition.⁸³⁰ Prof. Bellavista, der Theoretiker der *Napoletanità*, tritt in De Crescenzos Oeuvre zudem in drei leicht variierten Formen in Erscheinung: Leontes Privatlehrer Gemonide in *Elena, Elena, amore mio* vertritt in exakt demselben Wortlaut die Weltanschauung des Neapolitaners,⁸³¹ während auch der pensionierte Lateinlehrer Pellegrini aus *Zio Cardellino* sowie Prof. Gaslini in *Croce e delizia* mit ihrem fundierten geisteswissenschaftlichen Fachwissen dem Urtyp in nichts nachstehen. Bellavista büßt jedoch, wie in Kapitel 4. bereits angedeutet wurde, seinen universellen Status in den Textpassagen ein, in denen er zur Projektionsfläche von De Crescenzos Privatleben wird.⁸³² In *La distrazione* erhält er dadurch schließlich die notwendigen Facetten, die ihn zu einem tiefgründigeren Charakter und zum Spiegel der Seele des Autors erheben. Eine Identifikation des Lesers mit dem Protagonisten, aus der eine illusionistische Partizipation am Textgeschehen hervorgeht, bedeutet in diesem Fall gleichzeitig eine Sinngleichsetzung mit De Crescenzo, der die entsprechende Position ebenfalls in Anspruch nimmt.

Grundsätzlich scheint sich der ungewöhnliche Lebensweg De Crescenzos auch in seinen Romanen widerzuspiegeln. Gerade das Sujet von *Zio Cardellino* und *Croce e delizia* lässt sich auf eine bestimmte Frage reduzieren, die wiederum über die autobiographische Schrift *Tale e Quale* ersichtlich wird. Hier begegnet das literarische Ich des Autors seinem Doppelgänger aus einem Paralleluniversum, der den Berufswechsel vom Ingenieur zum Schriftsteller nicht vollzogen hat und dessen Lebensweg folglich linear verlaufen ist. Der aus der Ich-Du-Gegenüberstellung sich entwickelnde Diskurs nimmt in Folge deutliche Züge

⁸³⁰ Vgl. Ernst Vollmer, *Neapel und seine Menschen in der Schilderung durch Matilde Serao*, Diss. Marburg 1939, S. 96f.

⁸³¹ *Per ricattare il prossimo ognuno di noi ha due armi: l'amore e il potere. Con il primo fa leva sul bisogno d'affetto e con il secondo sulla paura. Un mulo lo si può far lavorare o attirandolo con una carruba o minacciandolo con un bastone; e quasi tutti i re, e figli di re, preferiscono usare il bastone piuttosto che la carota. (Elena, Elena, amore mio, S. 23)*

⁸³² So liegt Bellavistas Beschreibung der eigenen Mutter dieselbe Beobachtung De Crescenzos zugrunde, die bereits in Kapitel 4.1. zitiert worden ist: *La cosa strana fu che mia madre diventò veramente sempre più piccola, voglio dire più piccola di statura, come se pregando pregando si fosse quotidianamente e progressivamente trasferita in quel minuscolo paradiso fatto di figurelle di santi e di morti sconosciuti. A volte penso che mia madre non sia morta come tutti gli altri mortali, ma che sia sparita a forza di rimpicciolire. (Così parlò Bellavista, S. 211)*

eines Selbstinterviews an, dessen treibende Kraft jedoch nicht die Suche nach der wahren Identität De Crescentos ausmacht – die Positionen sind fest determiniert, ein psychischer Konflikt ist auszuschließen –, sondern die entscheidende Frage, wie sein Leben aussehen könnte, wenn sein Wunsch, dem verhassten Arbeitsalltag zu entkommen, nicht in Erfüllung gegangen wäre.

Das hypothetische „Was wäre wenn?“ stellt ebenfalls die Grundlage für das Entstehen des Romans *Zio Cardellino* dar, in dem der psychische Zusammenbruch des nach Mailand versetzten neapolitanischen IBM-Ingenieurs Luca Perrella geschildert wird. Die Parallelen zur Realität sind freilich unübersehbar, so dass der Roman als De Crescentos „Autobiographie in surrealistischer Form“⁸³³ verstanden werden muss. Auch De Bury⁸³⁴ unterstützt diese Interpretation voll und ganz, entgegen der relativierenden Äußerungen des Autors:

Che “Zio Cardellino” sia un libro autobiografico, potrebbe pure essere, se non altro per rispetto alla legge di Flaubert che vuole autobiografica qualsiasi storia si scriva; tuttavia, io stesso, rileggendo le bozze, non ho ancora capito se si tratta dell’ennesima favola dopo le Metamorfosi di Ovidio, o della storia di un uomo che diventa pazzo, o semplicemente, del racconto della mia vita trascritto in forma surreale. In quest’ultimo caso, non sono identificabili: né la moglie del protagonista, del tutto diversa dalla mia ex moglie, né l’ambiente del lavoro, la IBM ITALIA, che, pur essendo il luogo dove ho lavorato per circa trent’anni, nel romanzo sta solo a rappresentare una qualsiasi grande società nazionale o multinazionale. (Zio Cardellino, S. 8f.)

Die durch die Städte Mailand und Neapel repräsentierten (und konditionierten), mentalitätsbedingten Unterschiede zwischen den beiden in den Kapiteln 4.2.2., 4.2.3. sowie 4.3.3 vorgestellten Lebenskonzepte werden in diesem Roman deskriptiv ausgeschmückt und auf eine qualitativ höhere narrative Ebene geführt. Luca Perrella verspürt an seinem neuen Wohnort zunehmende Assimilierungsschwierigkeiten, was sowohl durch die auf Egoismus basierende „Karottenpolitik“ seines Arbeitgebers als auch durch die seelische Veränderung seiner Familie, die schließlich in der Annäherung seiner Frau an einen anderen Mann gipfelt, bedingt ist: Beiden sozialen Instanzen fühlt der Protagonist sich in der ungewohnten Umgebung entfremdet. Um dessen sich abzeichnende Einsamkeit emphatisch zu untermalen bedient der Autor sich zudem der

⁸³³ Krug, *Ein Vogel, der Direktor war*, S. 16.

⁸³⁴ Vgl. De Bury, *Luciano De Crescenzo*, S. 98.

atmosphärischen Eigenart der nördlichen Metropole, die den inneren Zustand äußerlich sichtbar macht:

In certi quartieri, dopo le dieci di sera, Milano diventa una città senza abitanti. Le uniche cose in movimento erano i fari delle auto che apparivano e sparivano nella nebbia. Quelle auto, per Luca, erano tutte senza guidatore. Forse non erano nemmeno delle auto, ma solo delle luci messe lì apposta per lui, per aumentare la drammaticità della scena. (Ebd., S. 18)

Der dichte Nebel tritt in einer Rückblende, in der die Ankunft Perrellas in Mailand nachträglich beschrieben wird, ebenso vorausdeutend in Erscheinung wie ein mysteriöser Wandfleck, der ein Flügelpaar abbildet und dem Ingenieur an unterschiedlichen Orten begegnet. Dieses Symbol verkündet den Weg, über den das unter dem Druck der bürokratisch entfremdeten Gesellschaft verkümmerte Individuum seine Autonomie wahren kann.

Während einer Tagung treten bei Luca die ersten Anzeichen von Wahnsinn in Erscheinung, als er seinen Vorgesetzten nicht mehr in menschlicher Sprache, sondern mit den zwitschernden Lauten *fiù fiù fiù fiù* (ebd., S. 31) antwortet. Diese geistigen Ausfälle häufen sich in Folge und führen dazu, dass er seiner Arbeit nicht mehr geregelt nachkommen kann und sich seinem sozialen Umfeld verschließt. Einzig das Verhältnis zu seiner Nichte Chicca wird während der Phase seiner „Verwandlung“ emotional vertieft. Ihr gegenüber entpuppt sich der neapolitanische Ingenieur entsprechend seiner Herkunft als hervorragender *cantastorie*. Über die von ihm vorgetragenen und somit als Binnenerzählungen des Romans fungierenden Fabeln gibt er seinen inneren Zustand preis.⁸³⁵ Insbesondere das in Kapitel XVI (S. 117 – 120) vorgetragene Erlebnis des Spechts Fiocco Rosso ist als Parabel auf die Gefühlslage des Protagonisten sowie auf die des Autors selbst zu lesen. Der Vogel schließt sich hierin gemeinsam mit anderen Artgenossen einem Schwarm Krähen an, der sich auf einer üppigen Insel niedergelassen hat. Rasch stellt sich heraus, dass die Neuankömmlinge keine Gäste sondern Gefangene sind und ihnen das Verlassen ihres neuen Lebensraums untersagt wird. Die Herrschenden entpuppen sich dabei als magiebegabte Wesen,

⁸³⁵ Die Orientierung an Ovids *Metamorphosen* wird nicht nur in der Einführung von *Zio Cardellino* explizit genannt. Auch die Ausführungen der Nebenfigur Prof. Pellegrini, dem Luca während eines Ausfluges aufs Land begegnet, rufen den römischen Dichter ins Gedächtnis. (Vgl. S. 79)

die mithilfe von Wörtern ein offenbar unsichtbares Netz um die Insel gewoben haben, welches Fiocco Rosso nicht durchbrechen kann:

Se cercava, ad'eseempio di scappare verso est, le sbarre gli dicevano: "Ma che fai? Sei impazzito? Lo sai che qui sull'isola hai una carriera davanti, lo sai che chi lascia la strada vecchia per quella nuova, sa quello che perde e non sa quello che trova?" Ecco: quello era il lato dei proverbi. Se invece si dirigeva verso ovest, allora le voci gli dicevano: "Vergognati, sei un egoista! Pensi solo a te, il tuo dovere è sacrificarti per gli altri!" e quello era il lato della morale. (Ebd., S. 119f.)

Die Flucht gelingt dem Specht schließlich doch über ein Loch in dem übersinnlichen lexikalischen Geflecht, das sich zwischen den beiden Wörtern „Freiheit“ und „Phantasie“ befindet – Größen, die selbst auf der Ebene des Erzählenden die Starrheit Mailands nicht gänzlich zu unterdrücken vermag.

Luca Perrellas Entzugsverwandlung vor der ihn einengenden Realität ist einerseits analog zum Daphne-Mythos gestaltet, nach dem die Nymphe, um Annäherungsversuchen Apolls auszuweichen, die Gestalt eines Baumes annahm; andererseits ist ein fundamentaler Unterschied auszumachen. Die Metamorphose des Neapolitaners umfasst zwar die grundlegende Änderung des Menschseins, findet jedoch auf rein geistiger bzw. seelischer Ebene statt und manifestiert sich nicht körperlich. Die Grenze zwischen realistischer Beschreibung und Fiktion wird vom Autor für den Leser deutlich gekennzeichnet, die beiden Ebenen gehen einzig in der Psyche des Protagonisten ineinander auf. Bestätigt wird dieser in seiner Abschottung vor der wirklichen Welt durch die Ratschläge des *Signore degli Uccelli*, einer Gestalt, die einzig seinem Wahn entspringt. Dieser erklärt Luca, dass er sich, um fliegen zu können, von allen materiellen Dingen zu befreien habe, die für den falschen Lebensweg stehen. Dazu gehört neben Geld in erster Linie die Kravatte, eine gesellschaftliche Konvention, die nichts anderes als eine Hundeleine darstellt, mit welcher der diabolische Gegenspieler des Herrn der Vögel, der *Signore dei Vermi*, die Menschen auf der Erde kriechen lässt und so an ihrer Selbstverwirklichung hindert. (Vgl. ebd., S. 127ff.) Die beiden Figuren müssen als Personifikationen der *Napoletanità* bzw. der *Milanesità* gewertet werden. Nachdem Luca mehrere Tage in einem katatonischen Zustand in seinem Zimmer verbracht hat, an dessen Wände er mit Farbe die Gitterstäbe eines Vogelkäfigs gemalt und somit die empfundene innere Belastung in einem letzten Warnsignal für seine Mitmenschen äußerlich sichtbar gemacht hat, wagt er den

letzten Schritt und stürzt sich aus dem Fenster. Damit kommt er zudem den Absichten seiner Familie zuvor, die ihn in ein Sanatorium einweisen möchte. Während in der Schlusszene alle Erwachsenen aus dem Fenster heraus hinab auf die Straße blicken, richtet lediglich die kleine Chicca ihren Blick gen Himmel, wo sie einen Vogel auszumachen glaubt. Über den Filter ihrer kindlichen Phantasie werden dem Leser Lucas moralischer Sieg und seine geglückte Flucht suggeriert.

Einen ähnlichen und von Winfried Wehle in dem Aufsatz *Einfache Gefühle in schwierigen Verhältnissen* umfassend nachgezeichneten Ausbruchversuch aus der unbefriedigenden Realität unternimmt in *Croce e delizia* die Protagonistin Rosa Grieco.⁸³⁶ Die 41jährige neapolitanische Bühnenschneiderin arbeitet seit Jahren als festes Mitglied einer Filmtruppe um den alternden Schauspieler und Frauenhelden Alberto Sanna, der in den vielen Jahren der Zusammenarbeit ihre Gefühle und Avancen nie erwidert hat. Die Handlung des Romans setzt während der in Paris laufenden Dreharbeiten zu einer Fernsehfassung von Verdis *La Traviata* ein, in deren Folge Rosa eine psychologische Veränderung erfährt. Ihre selbst bekundete Begeisterung für die Hauptfigur Violetta Valéry bzw. für Marguérite Gautier aus dem Roman *La Dame aux Camélias*, der Verdis Librettist Francesco Maria Piave als Vorlage diente, sowie später, nachdem sie von Prof. Gaslini über die Entstehung des Werks von Alexandre Dumas fils aufgeklärt wurde, für die Kurtisane Alphonsine Plessis (Marie Duplessis), nutzt die Crew für einen Streich, den Wehle treffend als *burla* oder *beffa* in der Tradition der italienischen Novellistik Giovanni Boccaccios bezeichnet: Während einer fingierten Séance wird Rosa weisgemacht, sie sei die Reinkarnation ihres Idols.

Die naive und gutmütige Neapolitanerin greift diese Fiktion begierig auf und erzeugt allen Ungereimtheiten zum Trotz nach und nach ihre persönliche Illusion. Den Wahn empfindet sie als dankbare Entrückung von der Wirklichkeit, die für sie nichts weiter als ein Schattendasein bereithielt.⁸³⁷ Rosas Begeisterungsfähigkeit, ihre Phantasterei und ihre Wunschbilder grenzen sie

⁸³⁶ Wehle setzt in seiner Auseinandersetzung mit dem Unterhaltungsroman des Neapolitaners den Fokus auf gewisse Elemente der Selbstaufhebung, die er in *Croce e delizia* auszumachen glaubt. Durch ihren Einfluss auf De Crescentos „auf halber Höhe der Kunst“ (*Einfache Gefühle in schwierigen Verhältnissen*, Luciano De Crescenzo: *Croce e delizia*, in: *Italienisch*, 1995, Nr. 34, S. 78 – 88, 84) befindliches Werk versucht er nachzuzeichnen, wie in der Moderne das Klischee die Avantgarde einholt, wodurch die hohe Kunst ihren Stellenwert zu verlieren droht.

⁸³⁷ Vgl. dazu die Rezension Hermann Schreiber, *Lunte zur Sehnsucht. Hohe Kunst des Melodramas: Luciano De Crescenzo wagt sich an „La Traviata“*, in: *Die Welt*, Nr. 188, 13.08.1994, S. 95.

jedoch fortnehmend aus ihrem Umfeld aus: *Rosa è uscita pazza* (*Croce e delizia*, S. 118), lautet das Urteil ihrer Kollegen. Als sie während einer Aufzeichnung die Schauspielerin von Violetta Valérie ermahnt, Alfredo Germont – d.h. Alberto Sanna, ihren eigenen Schwarm – nicht aufzugeben und damit ermutigt, das Drehbuch nicht einzuhalten, tadelt sie eigentlich niemand anderen als sich selbst und missachtet gleichzeitig „die sensible Grenze zwischen produzierter und produzierender Welt“⁸³⁸. Durch die Aufregung erleidet sie einen ersten Herzinfarkt, der sie jedoch nicht daran hindert, ihre Phantasmagorie aufrechterhalten zu wollen. Ihr offensichtlich unausweichlicher und selbstgewollter Tod trägt sich schließlich nach einigen Tagen auf der Bühne zu, wo man sie nach einem erneuten Infarkt in der Not auf dem angedachten Sterbebett von Violetta ablegt. Hier trägt Rosa Grieco im Zusammenspiel mit Alberto Sanna mit ihrem letzten Atemzug die entsprechenden Zeilen aus der *Traviata* vor und vollzieht endlich den ersehnten Identitätswechsel, wodurch De Crescenzo alle im Raum schwebenden fiktionalen Ebenen in einer einzigen Überblendung vereint.

Die zwischen schlichtem Gemüt und differenziertem Wesen schwankende Protagonistin von *Croce e delizia* erfährt von Seiten Christine Taubers, einer Rezensentin der *FAZ*, keine eindeutige Bewertung. Sie zweifelt offen daran, ob sich in der „Seifenoper“⁸³⁹ die Realität tatsächlich der Einbildungskraft eines wankelmütigen Charakters fügen kann. Wehle erkennt hingegen im Schicksal von Rosa Grieco, der „Fundamentalistin des Naiven und Ursprünglichen“⁸⁴⁰, die Unzulänglichkeit der Moderne, ein natürliches Empfinden handzuhaben. Das Liebesbedürfnis und die Phantasiefreude der Neapolitanerin drücken sich analog zu Luca Perrellas Entwicklung in *Zio Cardellino* als Fluchtbestreben vor der Realität aus. Deutliche Parallelen ergeben sich zudem anhand einer Segmentierung der Strukturen der beiden Romane. Beide Male wird die Entwicklung von Neapolitanern außerhalb ihres ursprünglichen Lebensraums nachgezeichnet. Die Unvereinbarkeit mit der sie umgebenden, feindseligen Realität löst das Bedürfnis nach vermissten Werten aus, was zu einer psychischen Abschottung von der Außenwelt führt. Im Gegenzug gelingt es beiden

⁸³⁸ Wehle, *Einfache Gefühle in schwierigen Verhältnissen*, S. 83.

⁸³⁹ Christine Tauber, *Das schlichteste Gemüt der Welt. Luciano De Crescenzos Traviata leidet an Schwindsucht*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 251, 28.10.1994, S. 42.

⁸⁴⁰ Wehle, *Einfache Gefühle in schwierigen Verhältnissen*, S. 86.

Handlungsträgern aufgrund ihrer Phantasie, zu einer Kompensation zu gelangen, die in einem letzten Schritt prinzipiell zugleich ihren Untergang bedeutet. Die von De Crescenzo beschriebene *Napoletanità* entwickelt sich mithin zugleich zu einem Selbsterhaltungstrieb und einem Selbstzerstörungsmechanismus: Erlösung und moralische Integrität fordern ihren Tribut.

Dem Handlungsschema von *La distrazione* liegt im Wesentlichen eine Variation dieses narrativen Gerüsts zugrunde, auch wenn die Wechselbeziehung zwischen Individuum und Außenwelt hier gewissermaßen invertiert ist. Erneut dient De Crescenzo mit Josef von Sternbergs Filmklassiker *Der blaue Engel* aus dem Jahr 1930 zudem eine hypertextuelle Vorlage, die im zentralen Kapitel *L'Angelo azzurro* explizit erwähnt wird: Prof. Bellavistas Seitensprung mit seiner Nachhilfeschülerin Jessika ist dem Verhältnis von Marlene Dietrich in der Rolle der Lola mit dem ihr verfallenen Lehrer Rath nachempfunden. *Il segreto della vita è la distrazione* (*La distrazione*, S. 10), erläutert der neapolitanische Philosoph im einleitenden Kapitel des Romans mit Rekurs auf die von De Crescenzo veranschaulichten und in dieser Arbeit in Kapitel 4.1. nachgezeichneten gegensätzlichen Tendenzen zwischen der Suche nach der Wahrheit und den sinnlichen Verlockungen des Lebens, denn er ist aufgrund seines nunmehr hohen Alters in eine Lebenskrise geraten: *Io, in questo momento, darei tutto quello che ho: soldi, laurea, intelligenza, cultura, pur di avere, non dico tanto, una trentina di anni di meno.* (Ebd., S. 133) Die von ihm selbst über Jahre vorgetragenen neapolitanischen Weisheiten scheinen mit einem Mal ihre Bedeutung verloren zu haben, allen voran die von Epikur geforderte Geringschätzung der Sexualität, denn den Avancen der jungen Frau erliegt der verheiratete Professor ungeachtet der gesellschaftlichen Konventionen und möglichen Konsequenzen leichtfertig. Durch den Beischlaf mit Jessika sieht er seine eigene Existenz bestätigt, und nach dem vollzogenen Akt bedankt er sich bei ihr mit den Worten: *Grazie per avermi fatto sentire ancora una volta giovane.* (Ebd., S. 60) Sexualität wird in diesem Moment gleichgesetzt mit Lebenskraft, wodurch die Seinsfrage auf eine reine Sinnebene reduziert wird.

In diesem berauschten Zustand ist es Bellavistas Umfeld, genauer gesagt sind es seine Freunde, seine langjährigen Wegbegleiter, Zuhörer und Schüler, die sich darum bemühen, ihn auf die Nichtigkeit dieser nicht zu verheimlichenden Beziehung hinzuweisen und für die moralischen Werte und Traditionen eintreten,

die ihr Lehrer mit Füßen tritt. Gerade der neapolitanisierte Mailänder Cazzaniga hat hier die Gelegenheit, unter Beweis zu stellen, dass seine Lehrzeit abgeschlossen ist, denn sein Tadel am Lebenswandel des Freundes fällt nach einem gemeinsamen Fernsehabend kompromisslos aus: *...no Gennaro, [L'Angelo azzurro] non era un film, era la vita, anzi, era la tua vita! Tutti lo abbiamo pensato...tutti. Io, nel secondo tempo, al posto della faccia del protagonista vedevo sempre la tua.* (Ebd., S. 88f.) Die Obsession Bellavistas, der das Mädchen heimlich beschattet und dabei herausfindet, dass es nebensächlich in einer Disko mit dem hintersinnigen Namen *La Gabbia* tanzt, wird jedoch erst relativiert, als die *Femme fatale* mit materiellen Forderungen an ihn herantritt und so ihr wahres Interesse offenlegt. Der Neapolitaner muss für sexuelle Leistungen fortan zahlen, gleichzeitig setzt dieser Umstand jedoch eine Selbstreflexion in Gang. Ein vertraulicher Gedankenaustausch mit dem jungen Peppino, dem eifrigsten und gelehrigsten seiner Nachhilfeschüler, der die Situation durchschaut hat und durch dessen Geisteshaltung De Crescenzo unter Beweis stellt, dass Tradition und Moderne in Neapel Hand in Hand gehen können, führt Bellavista im Schlusskapitel zurück auf den Pfad der Philosophie: *A tutti, nella vita, può capitare una distrazione: l'importante è saperne uscire quando si è ancora in tempo.* (Ebd., S. 180) Ein menschenunwürdiges Schicksal wie das der männlichen Hauptfigur aus *Der blaue Engel* bleibt ihm somit erspart, weshalb für De Crescenzo diesmal keine Notwendigkeit gegeben ist, die beiden Erzählebenen miteinander zu vereinen.

Eine beachtenswerte strukturelle Parallele zwischen den drei Romanen liegt in der gewählten Erzählsituation vor. De Crescenzo, der der Fiktion ungewohnt zurückhaltend fernbleibt und lediglich in den Paratexten in Erscheinung tritt, wählt als Reflektorgestalten, über deren Bewusstsein der Leser die Geschehnisse erlebt, die jeweiligen Protagonisten. In jedem Roman findet jedoch an exakt einer Stelle ein entscheidender Fokalisierungswechsel statt, der für wenige Zeilen eine alternative Wahrnehmung der konkretisierten Welt erlaubt.⁸⁴¹ In *Zio Cardellino* liegt diese Situation in Kapitel XV (S. 108 – 114) vor, als Franco Del Sorbo in Abwesenheit seines für unzurechnungsfähig erklärten Schwagers Luca Perrella ohne dessen Einverständnis mit einem Unterhändler des IBM-Konzerns eine Abfindung aushandelt. Der in Kapitel 4.3.3.

⁸⁴¹ Hierbei handelt es sich nicht um die einzigen Fälle von Multiperspektivität in De Crescenzos Romanen, wohl aber um die in diesem Kontext narratologisch relevanten.

dieser Arbeit bereits knapp porträtierte Gianni Fumo verkauft in *Croce e delizia* (Vgl. S. 76f.) der psychisch labilen Rosa Grieco eine ganze Palette Souvenirs, die in Zusammenhang mit Alphonsine Plessis stehen, und wird im Anschluss an diese Szene im Zwiegespräch mit seinem Sohn über das Tagesgeschäft gezeigt. Derselbe Perspektivenwechsel erfolgt in *La distrazione* (S. 176), als der Erzähler nach Jessikas Zahlungsforderungen die Reaktion des Professors vorerst außer Acht lässt und stattdessen das Mädchen beim Verlassen des Raumes verfolgt, womit er einen Einblick in die Gedankenwelt der vermeintlichen Antagonistin gewährt: *D'altra parte, quando si è un dino [i.e. un uomo molto anziano] bisogna anche accettare l'idea che per fare certe cosine è necessario sganciare. A lui ancora ancora è andata bene. Due caravaggioni al mese per cinque mesi, poi, diciamo la verità, non sono la fine del mondo.* Deutlich wird, dass in den unlängst genannten Nebencharakteren keine diabolischen Gestalten vorliegen, die willentlich am Niedergang der Helden De Crescenzos beteiligt sind. Vielmehr versuchen sie, in einer Welt mit verdinglichtem Bewusstsein, deren Ökonomie vom heraklitischen Kampf bestimmt zu sein scheint, selbst nur überleben zu wollen, wobei sie allerdings in ihrer materiellen Gier die Nöte und Bedürfnisse ihrer Mitmenschen übersehen.

Dient die *Napoletanità* in *Zio Cardellino* und *Croce e delizia* als Fluchtpunkt, wird sie in *La distrazione* zum Zweck einer Läuterung herangezogen. In diesem Umstand ist kein Bruch in der Narrativik De Crescenzos auszumachen, vielmehr liegt darin eine abermalige Bestätigung der vermuteten Zentralität Neapels und der positiven Konnotationen mit der Stadt in seinem Gesamtwerk vor. Die Gründe, weshalb Bellavista den Untergang von sich abwenden kann, sind klar ersichtlich. Zum einen darf diese Figur nicht sterben: Sie entspricht nicht nur dem Alter Ego des Schriftstellers, sondern bildet auch den Ausgangspunkt für dessen kommerziellen Erfolg.⁸⁴² Zum anderen befindet Bellavista sich im gewohnten Umfeld seiner Heimatstadt, als die Identitätskrise ihn ereilt, während Luca Perrella bzw. Rosa Grieco in ihrem Autonomiebestreben in der Fremde auf sich allein gestellt sind. Die mitfühlende Anteilnahme der Neapolitaner in *La distrazione*, ihr Verständnis und ihre Liebe für den Professor, der sie einst indoktriniert hat, unterstreichen den Gemeinschaftssinn der

⁸⁴² Vgl. dazu Hinrich Hudde, *Der Rotkäppcheneffekt. Zum Wiederaufstehen literarischer (Serien-)Helden mit Rücksicht auf das Publikum*, in: *Unterhaltungsliteratur. Ziele und Methoden ihrer Erforschung*, hg. v. Dieter Petzold und Eberhard Späth, Erlangen 1990, S. 117 – 130.

neapolitanischen Bevölkerung, wie De Crescenzo sie sieht. Auch wenn er die *Napoletanità* als geographisch nicht gebundenes Prinzip auffasst, so scheint sie doch in Neapel stärker konzentriert als irgendwo anders auf der Welt vorzuliegen.

5. Schlussbetrachtungen

Der bestehenden Meinungspluralität in der Diskussion um den vielschichtigen Terminus der *Napoletanità* begegnet De Crescenzo dem Anschein nach mit diplomatischer Gelassenheit. Mit den Entwicklungen der unmittelbar auf sein eigenes literarisches Debüt vorangegangenen Jahre auf diesem Gebiet ist er offensichtlich bestens vertraut, wie er in einem knappen aber aufschlussreichen Kommentar zu Antonio Ghirellis Umfrage *La napoletanità* zu verstehen gibt:

Allora io ho capito che le risposte erano tutte giuste, che era vera sia la Napoli disperata di Luigi Compagnone, che quella "subacquea" di Raffaele La Capria, legata al circolo nautico e al fascino di una gioventù vissuta tra gli scogli di Donn'Anna. [...] Alla fine ho concluso che sia la Ortese che Marotta avevano il diritto di raccontare la Napoli che volevano, proprio perché, mentre la raccontavano, "quella Napoli" diventava vera. (Sdf 2, S. 148)

Mit anderen Worten: Es handelt sich bei diesen Werken um subjektive künstlerische Realisierungen in sich stimmiger Kontexte. Den Neapelbildern seiner Vorgänger spricht der Ingenieur damit durchaus eine poetische Wahrheit zu, was ihn jedoch nicht daran hindert, zu einem Zeitpunkt, da sich die Literaturproduktion zum Sujet „Neapel“ als überaus fruchtbar erweist, mit seinem Roman *Così parlò Bellavista* in die Diskussion einzusteigen und einen gegengewichtigen Eigenbeitrag zu leisten, in dessen Zeichen sein Gesamtwerk zu lesen ist.

De Crescenzos Narrativik ist folglich bedingt durch die Erkenntnis, dass der Begriff „Realismus nicht mechanistisch mit Objektivität oder Faktentreue gleich[zu]setzen“⁸⁴³ ist und daher nicht nur eine einzige, unumstößliche, apodiktische und adäquate literarische Erfassung der Wirklichkeit existiert. Vielmehr ist auszugehen von Konstrukten unterschiedlicher Wirklichkeitsauffassungen, von interpretierenden Realitätsdarstellungen, die eine relative Annäherung an Objektivität nach sich ziehen. Realismus ergibt sich

⁸⁴³ Stephan Kohl, *Realismus: Theorie und Geschichte*, München 1977, S. 190.

demzufolge aus der inhaltlichen Kohärenz des Dargestellten und ist als geistige Leistung im Medium der Kunst aufzufassen.⁸⁴⁴ Der große Romanist Erich Auerbach legte den aristotelischen Begriff der Mimesis in seinem Standardwerk *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* als Interpretation des Wirklichen durch literarische Darstellung oder Nachahmung aus.⁸⁴⁵ Die Übereinstimmung zwischen literarisch vermittelter Realität und empirisch feststellbarer Faktizität ist bei dieser schöpferischen Erkenntnisleistung sekundär. Das so nachvollziehbare Entstehen mehrerer Versionen der Wahrheit als Ergebnis von inneren Projektionen verschiedener Vorstellungen von der Welt bildet folglich das Ursprungsprinzip für die in dieser Arbeit als Konkurrenzwelten wetteifernden, narrativen Wirklichkeitsentwürfe der parthenopeischen Stadt.

Fiktionale Literatur bezieht sich vielleicht nicht buchstäblich, wohl aber metaphorisch auf die Wirklichkeit: „Fiktive Geschichten sind zwar durch die Fiktivität bestimmter Komponenten gekennzeichnet, sie sind jedoch nie ganz und gar unwirklich, sie haben stets eine Beziehung zur Wirklichkeit.“⁸⁴⁶ Das Neapel als erzeugter Hintergrund der analysierten Erzählungen und Romane ist jeweils auf unterschiedliche Weise mit realen Elementen verbunden und implizit von diesen abgeleitet. Während Domenico Rea und Raffaele La Capria sich um eine möglichst weitgehende Übereinstimmung des von ihnen Dargestellten mit der äußeren Welt bemühen, wollen Anna Maria Ortese und Luigi Compagnone metaphorisch verstanden werden. In jedem Fall ist eine adäquate Rezeption nur möglich, wenn der Leser das Neapel dieser Geschichten als reales Neapel ansieht oder aber die aus der Lektüre gewonnenen Erkenntnisse auf das reale Neapel bezieht. Dies ist auch die explizite Intention der Verfasser, deren theoretische Sachtexte inhaltlich mit den nicht kontextfreien fiktionalen Texten übereinstimmen. Im Element des Faktual-Möglichen bei der Suggestion des Realen besteht zum Großteil die Referenzialität ihrer bisweilen dokumentarischen Werke, die vollstes Vertrauen legen in die Kraft naturalistischer Darstellungen. Das aufklärende Potential dieser realistischen Literatur nimmt über das Aufzeigen

⁸⁴⁴ Vgl. Christoph Bode, *Der Roman*, Tübingen/ Basel 2005, S. 58.

⁸⁴⁵ Vgl. Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946.

⁸⁴⁶ Frank Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Diss., Berlin 2001, S. 82.

von Schattenseiten und Missständen der neapolitanischen Gesellschaft „die Zustände einer datierbaren und lokalisierbaren Situation in die Kunst auf“⁸⁴⁷.

Dieser bereits im 19. Jahrhundert in Gegnerschaft zu literarischen Konventionen gewählte Weg verfährt in einer heute „längst eingeübten Art gesellschaftskritischer Haltung“⁸⁴⁸, die Erzählen und Erklären miteinander gleichsetzt sowie eine starke theoretische Anstrengung innerhalb der narrativen Praxis verfolgt. Durch die Fortführung bestimmter Techniken schimmert in den Romanprogrammen des *Gruppo Sud* immer wieder palimpsestartig eine von ungewünschten Nebeneffekten „bereinigte“ und über Matilde Serao bezogene Naturalismuskonzeption im Stile der *Rougon Macquart* Émile Zolas durch. Die Annäherung an seine von Determinismus, Milieutheorie und Vererbungslehre geprägte Kulturanthropologie wird deutlich sichtbar über die anhand sozialer Individuenzeichnung verfahrenen, personalisierten Gesellschaftsdarstellungen, die durchgehend auf eine hereditäre Prädisposition und ein übermächtiges Milieu des neapolitanischen Individuums verweisen. Dieser physiologische Aspekt konkretisiert sich topographisch in den *bassi*, die zur Veräußerlichung einer subjektiven Interpretation und damit zur mentalen Landschaft der Autoren werden. Der genetisch, evolutionstheoretisch und ökonomisch determinierten, unverrückbaren sowie geistig stagnierenden Position des Neapolitaners entspricht die resignierende Gemütshaltung der neapolitanischen Intellektuellen. Ihre unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg noch höchst progressive Vorgehensweise im Umgang mit sozialen Fragen ist zu einem Stillstand gekommen, was sich nicht zuletzt darin ausdrückt, dass auch in den von ihnen geschaffenen fiktionalen Welten keine Lösungsvorschläge für die neapolitanische Problematik vorliegen. In einem weiteren Punkt schließen Rea, Ortese etc. sich mit ihrer pessimistischen Grundhaltung dem Naturalisten Zola an, der nach seiner süditalienischen Reise notierte:

Pour moi, la ruine vient du Midi, le peuple dégénéré, retombé à l'enface, paresseux, flâneur, mendiant, grandiloquent et vide. Il semble que la ruine vienne de l'Orient. Le talon de la botte a été le premier envahi, après la Turquie d'Asie, l'Égypte et la Grèce; et la gangrène de paresse a gagné

⁸⁴⁷ Kohl, *Realismus*, S. 202.

⁸⁴⁸ Ebd., S. 200.

*Rome, l'Ombrie, la Toscane même; et nous sommes menacés, après l'Italie. Les nations latines doivent-elles disparaître?*⁸⁴⁹

Der hier vorgestellte Personenkreis wäre um eine Vielzahl ihnen nahe stehender Autoren ergänzbar, ohne dass dieses Fazit entscheidend abweichen würde: *Ma qui non è il singolo nome che conta*, schlussfolgert auch Mancino in seiner Studie über die Rolle südtalientischer Schriftsteller in der *Questione meridionale* treffend, *bensi il numero*.⁸⁵⁰

Nach Lotmann stellt das Kunstwerk nicht nur eine modellhafte Abstraktion und subjektive Perspektivierung des Phänomens der Wirklichkeit dar, sondern spiegelt auch die Persönlichkeit des Autors wider.⁸⁵¹ Neben der individuell wahrgenommenen Realität partizipiert der Autor insofern auch an dem von ihm nachgebildeten textuellen System. Die Verdopplung der Sprechhandlungskomponenten, d.h. die Überschneidung und Übereinstimmung der Kommentare des Autors mit den Überzeugungen der jeweiligen Erzählerstimme in der Literatur De Crescentos, bestätigt diese Behauptung. Ein letzter analytischer Blick auf eine seiner autobiographisch orientierten Schriften unterstreicht die Annahme eines subjektivierten mentalen Programms in seinen Büchern: Der vorerst letzte Aufenthalt seines literarischen Ichs in Neapel vollzieht sich 2001 in *Tale e Quale*. Hier kommt der Autor in den Schlusskapiteln nächtens mit seinem imaginären Doppelgänger aus einem Paralleluniversum in den Tuffsteinhöhlen unterhalb der Stadt zusammen, um mit ihm gemeinsam in die noch tiefer im Erdinneren befindliche, mythische Welt der Phantasie vorzudringen. Tatsächlich begegnet De Crescenzo während des Abstiegs einer seiner zahlreichen Jugendlieben aus seiner Kindheit in Neapel, und er kann dem Drang, sie zu küssen, nicht widerstehen: *Allora mi alzai, mi avvicinai a lei, la strinsi tra le braccia e la baciai sulla bocca. Fu a quel punto che mi svegliai. Tutto era rimasto come prima: sul parato c'era sempre la macchia di toner e la libreria stava ancora al suo posto. Insomma il mio era stato solo un sogno.* (*Tale e quale*, S. 134) Es ist die Erinnerung an die familiär und durch Traditionen geprägte Vergangenheit, die sich bei dem ehemaligen IBM-Ingenieur immer

⁸⁴⁹ Émile Zola, *Mes voyages. Lourdes Rome*, Journaux inédits présentés et annotés par René Ternois, Paris 1958, S. 291f.

⁸⁵⁰ Mancino, *Scrittori e questione meridionale*, S. 119.

⁸⁵¹ Vgl. Jurij Lotmann, *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*, Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Karl Eimermacher, Übersetzt von Waltrud Jachnow, München 1972, S. 38.

wieder durchsetzt. Wenn dieser aber anlässlich der Auseinandersetzung mit Thomas Mores *Utopia* (Vgl. Sdf 4, S. 73) auf der Suche nach einem perfekten Eiland die Insel Capri als materialisierten Traum ausmacht, wird deutlich, dass das reale Neapel auch zur Projektionsfläche seiner Wunschvorstellungen wird.

Seine moralischen Intentionen bzw. die von ihm vermittelte Ideologie werden darum von der Literaturkritik unbarmherzig in Frage gestellt. Die punktuelle Wirklichkeitsnähe seiner Werke, die unvereinbar erscheint mit der vorbehaltlosen Abbildung der Wirklichkeit und den Schilderung existenten Elends in Neapel, wird als verzerrendes Schema mit illusionistischer Tendenz gewertet, über das der unvoreingenommene Blick des kaufkräftigen Konsumenten verstellt werden soll. Das durch die zahlreichen Veröffentlichungen De Crescenzos erreichte Gegengewicht zur kritischen Neapelliteratur wird dementsprechend vornehmlich als quantitatives, nicht aber durchgehend als qualitatives angesehen. De Crescenzos Sprache ist bewusst unakademisch gewählt, wodurch ein möglichst breit gefächertes Publikum erreicht werden soll. Bei seiner textbildlichen Gestaltung greift er schließlich gerade auf die von der Narrativik Seraos subtrahierten und lange Zeit abgestoßenen Faktoren zurück, mitunter auf folkloristische Elemente. Seine nur rudimentär deskriptive, stattdessen in Dialogform verfasste Prosa vermittelt harmonisierend und auf humorvolle Art und Weise ein den anderen Neapelkonzeptionen diametral entgegengesetztes, von positiver Energie bestimmtes Bild, dessen Mimesisbegriff um den Zusatz „heiter“ zu vervollständigen wäre. Der Autor nimmt beharrlich eine Gegenposition ein, die sich in seiner Lexik durch ein bis zum Exzess gebrauchtes Wort widerspiegelt: *invece. Io, invece, penso l'esatto contrario*, vertritt Bellavista in *La distrazione* (S. 26) sinngemäß seinen Standpunkt. Über 55 Mal macht der Neapolitaner in seinem Roman aus dem Jahr 2000 Gebrauch von diesem Adverb, vornehmlich in der zitierten syntaktischen Position.

Um seinem Wirklichkeitsentwurf, der deutlich angelehnt ist an althergebrachten Topoi, Glaubwürdigkeit zu verleihen, ist der Autor sichtlich darum bemüht, seinem Gesamtwerk ein theoretisches Grundgerüst zugrunde zu legen, das seine Interpretation der Realität plausibel erscheinen lassen soll. Der von ihm geschilderte, fröhlich gestimmte Überlebenskampf in der Tradition typisch italienischer Novellistik erfährt so eine vermeintlich wissenschaftliche Begründung, wodurch dem Mythos um den Spruch *Neapel sehen und sterben*

neues Leben eingehaucht wird. *Neapolitanität* wird derweil mit Genialität gleichgesetzt. De Crescenzo bettet diese Überlegungen jedoch in ein übergreifendes Gesamtkonzept ein, so dass es ihm möglich ist, mit seinem Weltbild zugleich einen Generalisierungsanspruch zu erheben und eine allgemeine Regelhaftigkeit zu formulieren, wozu die restriktiven und örtlich konzentrierten Ansätze des *Gruppo Sud* nicht in der Lage sind. Er postuliert folglich den Anspruch auf allgemeine Signifikanz und Durchschauung der Ordnung und Gesetze der Welt. In dieser Hinsicht inszeniert er sich selbst als Typus des freien Denkers bzw. als Sprungbrett zur Erkenntnis, das seine Leser durch die Aufforderung zum Mit- bzw. Weiterdenken an der Wahrheitssuche partizipieren lässt.

In den philosophischen Erörterungen De Crescenzos liegt unbestreitbar der Höhepunkt seines Schaffens vor, und mit ihnen orientiert er sich unverkennbar an der Tradition der neapolitanischen Philosophie. Auch wenn der Neapolitaner sich diesbezüglich zurückhaltend äußert und Giordano Bruno in seiner *Geschichte der Philosophie* als einen unter vielen behandelt, offenbaren unzählige seiner Denkansätze eine Ausrichtung an dessen Lehren. Allein Brunos nonkonformistische und poetische Methodik sowie die Tatsache, dass er seine Weltanschauung zum großen Teil volkssprachlich zum Ausdruck brachte, erlauben Analogieschlüsse auf De Crescenzos bisweilen schwer definierbare Stilistik. Vom Primat des Zweifels und der Unzulänglichkeit des menschlichen Geistes ausgehend unterwirft der Neapolitaner eine mögliche göttliche Existenz dem *Dubbio positivo*. Den personalen Gottesbegriff lehnt er derweil ebenso ab wie der Nolaner, der das Göttliche in allen Dingen der Welt als erwiesen sah. Brunos Idee von der Ubiquität des Infiniten greift De Crescenzo insofern auf, als er die semantischen Schwierigkeiten auf diesem Gebiet durch den Verweis auf die Krümmung und die Vieldimensionalität des Weltalls umgeht. Gerade seine Forderungen nach Mäßigung sowie nach ideologischer und religiöser Toleranz entsprechen allerdings vollends der Ethik Brunos. De Crescenzos Vorstellungen von neapolitanischem Miteinander sowie die durchaus dehnbaren Konventionen und Regeln, auf welchen diese Gemeinschaft fußen soll, finden sich bereits in den Ausführungen des Nolaners wieder, der, gewissermaßen den Kategorischen Imperativ Kants um 200 Jahre antizipierend, im *Spaccio de la bestia trionfante* schrieb: *E però tanto le leggi e giudicii son lontane dalla bontà e verità di legge e*

*giudicio, quanto se discostano dall'ordinare et approvare massimamente quello che consiste nell'azioni morali de gli uomini a riguardo de gli altri uomini.*⁸⁵²

Hierin sind eindeutig die Wurzeln zu suchen und zu finden für das im Weltbild von Luciano De Crescenzo vermittelte neapolitanische Prinzip des *Vivi e lascia vivere*.

⁸⁵² Giordano Bruno, *Spaccio de la bestia trionfante*, in: *Opere italiane di Giordano Bruno*, hg. v. Nuccio Ordine, Turin 2002, S. 167 – 404, 265.

Literaturverzeichnis

Quellen

Alighieri, Dante: *Die Göttliche Komödie*, Italienisch und Deutsch, übersetzt und kommentiert von Hermann Gmelin, 6 Bde., München 1988.

Boccaccio, Giovanni: *Il Decamerone*, con prefazione e glossario di Angelo Ottolini, Mailand 1983.

Bruno, Giordano: *Opere complete*, Bd. I, hg. v. Yves Hersant u. Nuccio Ordine, Paris 1993.

Bruno, Giordano: *Opere italiane di Giordano Bruno*, hg. v. Nuccio Ordine, Turin 2002.

Compagnone, Luigi: *Ballata e morte di un capitano del popolo*, Mailand 1974.

Compagnone, Luigi: *Città di mare con abitanti*, Mailand 1973.

Compagnone, Luigi: *Napoli visionaria*, Reggio Emilia 1981.

Compagnone, Luigi: *Nero di luna*, Mailand 1985.

De Crescenzo, Luciano: *Così parlò Bellavista. Napoli, amore e libertà*, Mailand 1980 [¹1977].

De Crescenzo, Luciano: *Croce e delizia*, Mailand 1995 [¹1993].

De Crescenzo, Luciano: *Elena, Elena, amore mio*, Mailand 1991.

De Crescenzo, Luciano: *I grandi miti greci. Gli Dei, gli eroi, gli amori, le guerre*, Mailand 2002 [¹1999].

De Crescenzo, Luciano: *I pensieri di Bellavista*, Mailand 2006.

De Crescenzo, Luciano: *Il dubbio*, Mailand 1992.

De Crescenzo, Luciano: *Il pressappoco*, Mailand 2007.

De Crescenzo, Luciano: *Il tempo e la felicità*, Mailand 1998.

De Crescenzo, Luciano: *La distrazione*, Mailand 2000.

De Crescenzo, Luciano: *La domenica del villaggio*, Mailand 1987.

De Crescenzo, Luciano: *La Napoli di Bellavista. Sono figlio di persone antiche*, Mailand 1987 [¹1979].

De Crescenzo, Luciano: *Le donne sono diverse*, Mailand 1999.

- De Crescenzo, Luciano: *Nessuno. L'Odissea raccontata ai lettori d'oggi*, Mailand 1998 [¹1997].
- De Crescenzo, Luciano: *Oi dialogoi. I dialoghi di Bellavista*, Mailand 1985.
- De Crescenzo, Luciano: *Ordine e disordine*, Mailand 1996.
- De Crescenzo, Luciano: *Panta rei*, Mailand 1997 [¹1994].
- De Crescenzo, Luciano: *Raffaele*, Mailand 1978.
- De Crescenzo, Luciano: *Sembra ieri*, Mailand 1997.
- De Crescenzo, Luciano: *Storia della filosofia greca. Da Socrate in poi*, Mailand 1986.
- De Crescenzo, Luciano: *Storia della filosofia greca. I presocratici*, Mailand 1985 [¹1983].
- De Crescenzo, Luciano: *Storia della filosofia medioevale*, Mailand 2003 [¹2002].
- De Crescenzo, Luciano: *Storia della filosofia moderna. Da Niccolò Cusano a Galileo Galilei*, Mailand 2003.
- De Crescenzo, Luciano: *Storia della filosofia moderna. Da Cartesio a Kant*, Mailand 2004.
- De Crescenzo, Luciano: *Tale e Quale*, Mailand 2001.
- De Crescenzo, Luciano: *Usciti in fantasia*, Mailand 1994.
- De Crescenzo, Luciano: *Vita di Luciano De Crescenzo scritta da lui medesimo*, Mailand 1989.
- De Crescenzo, Luciano: *Zio Cardellino*, Mailand 1981.
- De Filippo, Eduardo: *Cantata dei giorni dispari*, 3 Vol., hg. v. Anna Barsotti, Turin 1995.
- Descartes, René: *Discours de la méthode. Suivi des méditations et de quelques lettres*, hg. v. Pierre François, Romorantin 1990.
- Descartes, René: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie. Mit den sämtlichen Einwänden und Erwiderungen*, übersetzt und hg. von Artur Buchenau, Leipzig ⁴1954.
- Dumas, Alexandre: *Le Corricolo*, Préface de Jean Noel Schifano, Paris 1984.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Italienische Reise*, hg. v. Bettina Hesse, Köln 1998.

Hoffmann, E.T.A.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hg. v. Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht, Frankfurt a. M. 1988 – 2003.

Kafka, Franz: *Die Verwandlung*, in: *Erzählungen*, hg. v. Michael Müller, Stuttgart 1995, S. 65 – 128.

La Capria, Raffaele: *Ferito a morte*, introduzione di Geno Pampaloni, Milano 1973 [¹1961].

La Capria, Raffaele: *L'armonia perduta*, con introduzione di Enzo Golino, Mailand ²1990 [¹1986].

La Capria, Raffaele: *Lo stile dell'anatra*, Mailand 2001.

La Capria, Raffaele: *L'occhio di Napoli*, Mailand 1994.

La Capria, Raffaele: *Napolitan graffiti. Come eravamo*, Mailand 1998.

Machiavelli, Niccolò: *Il principe*, cronologia e nota introduttiva di Franco Melotti, Mailand 1997.

Malaparte, Curzio: *Kaputt*, Florenz 1964 [¹1944].

Malaparte, Curzio: *La pelle*, Mailand 1991 [¹1949].

Ortese, Anna Maria: *Il mare non bagna Napoli*, Mailand 1994 [¹1953].

Ortese, Anna Maria: *Il mare non bagna Napoli*, introduzione di Giulio Cattaneo, Mailand 1975 [¹1953].

Ortese, Anna Maria: *Il porto di Toledo*, Mailand 1998 [¹1975].

Ortese, Anna Maria: *Tutto è carità, l'amore e le coltellate*, in : *Milano-sera*, 4. – 5. Januar 1959, S. 3.

Ortese, Anna Maria: *Silenzio a Milano*, Mailand 1986 [¹1958].

Pascal, Blaise: *Pensées sur la religion et sur quelques autres*, aus dem Französischen übersetzt von Ulrich Kunzmann, hg. v. Jean-Robert Armogathe, Köln 1988.

Pasolini, Pier Paolo: *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, introduzione di Alfonso Berardinelli, Turin 2003 [¹1976].

Pasolini, Pier Paolo: *Passione e ideologia*, Mailand 1960.

Patroni Griffi, Giuseppe: *Cammurriata*, Rom 1989.

Platon, *Die großen Dialoge*, aus dem Griechischen von Friedrich Schleiermacher, Köln 2006.

- Rea, Domenico: *Crescendo napoletano*, Mailand 1990.
- Rea, Domenico: *Diario napoletano*, Mailand 1971.
- Rea, Domenico: *Fate bene alle anime del purgatorio*, Neapel 1973.
- Rea, Domenico: *Gesù, fate luce*, Mailand 1950.
- Rea, Domenico: *Il re e il lustrascarpe*, Mailand 1961 [¹1960].
- Rea, Domenico: *Ninfa plebea*, prefazione di Francesco Durante, Mailand 2006 [¹1993].
- Rea, Domenico: *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Francesco Durante e uno scritto di Ruggero Guarini, Mailand 2006 [¹2005].
- Rea, Domenico: *Pensieri della notte*, Mailand 1987.
- Rea, Domenico: *Spaccanapoli*, Bologna 2003 [¹1947].
- Rea, Domenico: *Una vampata di rossore*, Mailand 1977 [¹1959].
- Rea, Domenico: *Vivere a Napoli*, Empoli 1993.
- Sade, Donatine Alphonse Francois marquis de: *Voyage d'Italie*, hg. v. Maurice Lever, 1995.
- Sciascia, Leonardo: *La Sicilia come metafora: intervista di Marcelle Padovani*, Mailand 1979.
- Sciascia, Leonardo: *Opere*, 3 Vol., hg. v. Claude Ambrosie, Mailand 1987 – 1991.
- Serao, Matilde: *Il ventre di Napoli*, edizione integrale a cura di Patricia Bianchi, con uno scritto di Giuseppe Montesano, Cava de' Tirreni 2002 [¹1906].
- Vico, Giovanni Battista: *Principi di scienza nuova*, a cura di F. Nicolini, Mailand 1992.
- Zola, Émile: *Le roman expérimental*, hg. v. François-Marie Mourad, Paris 2006.
- Zola, Émile: *Le ventre de Paris*, hg. v. Gerard Gengembre, Paris 1999.
- Zola, Émile: *Mes voyages. Lourdes Rome*, Journaux inédits présentés et annotés par René Ternois, Paris 1958.

Forschungsliteratur

André, J.M.: *Recherches sur l'otium romain*, Paris 1962.

„Apollo siegt, nicht Dionysos“. SPIEGEL-Interview mit dem Philosophen, Schriftsteller und Fußballfan Luciano De Crescenzo, in: *Der Spiegel*, 11.6.1990, Nr. 24, 44. Jahrgang, S. 216 – 218.

Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946.

Arpaia, Bruno: *Andare via, restare*, in: *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli. 1953-1993*, hg. v. Giuseppe Tortora, Cava dei Tirreni 1994, S. 9 – 16.

Baasner, Frank u. Thiel, Valeria: *Kulturwissenschaft Italien*, Barcelona 2004.

Baldi, Andrea: *Infelicità senza desideri: Il mare non bagna Napoli di Anna Maria Ortese*, in: *Italica*, Nr. 77, 1, 2000, S. 81 – 104.

Baldi, Andrea: *La metropoli matrigna: "Silenzio a Milano" di Anna Maria Ortese*, in: *Studi novecenteschi*, Nr. 9, 2000, S. 187 – 209.

Baldi, Andrea: *Storie di ordinaria agonia: i racconti napoletani di Anna Maria Ortese*, in: *Napoli e dintorni*, hg. v. Marie-Hélène Caspar, Neapel 2003, S. 55 – 83.

Bàrberi Squarotti, Giorgio: *L'allegoria degli orrori della guerra*, in: *Curzio Malaparte. Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa*, hg. v. Renato Barilli und Vittoria Baroncelli, Neapel 2000, S. 285 – 306.

Barrow, John D.: *Da zero a infinito, la grande storia del nulla*, Mailand 2001.

Battaglia, Salvatore: *Mitografia del personaggio*, Neapel 1991

Benevento, Aurelio: *Scrittori del Sud. Pirandello, Gatto, Rea, Prisco e La Capria*, Neapel 2006.

Benjamin, Walter: *Meine Reise in Italien Pfingsten 1912*, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Band VI, Frankfurt a. Main 1985, S. 252 – 292.

Beyer, Andreas: *Parthenope. Neapel und der Süden der Renaissance*, Berlin 2000.

Bianchi, Patricia/ De Blasi, Nicola/ Librandi, Rita: *Storia della lingua a Napoli e in Campania. I' te vurria parlà*, Neapel 1993.

Bielefeld, Claus-Ulrich: *Neapel, Liebe und Freiheit. Luciano De Crescenzos Roman „Also sprach Bellavista“*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 218, 20.09.1986, S. 26.

Biondi, Marino: *Malaparte e le guerre del Novecento*, in: *Curzio Malaparte. Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa*, hg. v. Renato Barilli und Vittoria Baroncelli, Neapel 2000, S. 223 – 283.

Bisanz, Adam J.: *Linearität versus Simultaneität im narrativen Zeit-Raum-Gefüge*, in: *Erzählforschung*, Bd. 1, hg. v. Wolfgang Haubrichs, S. 184 – 223.

Blazina, Sergio: *“Nell’assoluto equoreo silenzio”*: immagini della natura e parole della coscienza nella narrativa di *La Capria*, in: *Raffale La Capria. Letteratura, senso comune e passione civile*, hg. v. Paolo Grossi, Neapel 2002, S. 51 – 64.

Bloch, Ernst: *Italien und die Porosität*, in: *Literarische Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1965 [¹1925], S. 508 – 515.

Bocca, Giorgio: *L’inferno. Profondo Sud, male oscuro*, Mailand 1992.

Bocca, Giorgio: *Napoli siamo noi. Il dramma di una città nell’indifferenza dell’Italia*, Mailand 2006.

Bode, Christoph: *Der Roman*, Tübingen/ Basel 2005.

Bollosi, Giuseppe u. Savini, Marcello: *La crisi della comunicazione orale e la mistificazione del folklore*, in: *L’altra lingua. Letteratura dialettale e folklore orale in Italia con profilo di storia linguistica*, Ravenna 1980, S. 171 – 174.

Böhringer, Hannes: *Was ist Philosophie*, Berlin 1993.

Braghin, Paolo: *Inchiesta sulla miseria in Italia*, Turin 1978.

Brandenstein, Bela von: *Vom Sinn der Philosophie*, Bonn 1957.

Brugnolo, Donatella: *La narrativa di Raffaele La Capria*, in: *Studi novecenteschi*, Nr. 42, 1991, S. 255 – 313.

Buchreport, Nr. 40/41, 03.10.1991, S. 56.

Butcher, John: *Verso Spaccanapoli: per un profilo letterario del giovane Domenico Rea*, in: *Otto/ Novecento*, Nr. 3, 2004, S. 5 – 49.

Buvolo, Marisa: *Sokrates unter den Taschendieben. Ein Porträt des italienischen Autors Luciano De Crescenzo*, in: *Die Welt*, Nr. 49, 27.02.1988, S. 111.

Bühler, Karl: *Sprachtheorie*, Stuttgart ²1965.

Bürger, Christa (Hg.): *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*, Frankfurt 1982.

Cacòpardo, Aurora: *Scrittori comici e irregolari del nostro novecento*, Neapel 2002.

Cajati, Claudio: *Genius mediterraneo, genius europeo*, in: *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli. 1953-1993*, hg. v. Giuseppe Tortora, Cava dei Tirreni 1994, S. 17 – 22.

Campailla, Sergio: *La pelle (e l'anima) di Napoli*, in: *Curzio Malaparte. La rivolta del santo maledetto*, hg. v. Carmine Di Biase, Neapel 1999, S. 137 – 145, 137.

Capasso, Bartolommeo: *Napoli greco-romana*, Neapel 1978 [¹1905].

Chiosi, Elvira: *Intellettuali e plebe. Il problema dell'istruzione elementare nel Settecento napoletano*, in: *Sulle vie della scrittura. Alfabetizzazione. Cultura scritta e istituzioni in età moderna*, hg. v. Maria Rosaria Polizzari, Neapel 1989, S. 353 – 374.

Ciliberto, Michele: *Giordano Bruno*, Bari 1990.

Clerici, Luca: *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Mailand 2002

Compagnone, Luigi: *Tre destini convergenti: Ortese, Incoronato, Striano*, in: *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli. 1953-1993*, hg. v. Giuseppe Tortora, Cava dei Tirreni 1994, S. 29 – 34.

Contarini, Silvia: *Narrare Napoli, anni Cinquanta: Domenico Rea, Anna Maria Ortese, Raffaele La Capria, Erri De Luca*, in: *Napoli e dintorni*, hg. v. Marie-Hélène Caspar, S. 159 – 172.

Croce, Benedetto: *La novella di Andreuccio da Perugia* (1911), in: *Storia e leggende napoletane*, Bari ²1923, S. 45 – 83.

Croce, Benedetto: *La poesia e il linguaggio in G. B. Vico* (1932), in: *Storia dell'estetica per saggi*, Bari 1967 [¹1942], S. 101 – 115.

Croce, Benedetto: *Leggende di luoghi ed edifizii di Napoli*, in: *Storia e leggende napoletane*, Bari ²1923, S. 261 – 301.

Croce, Benedetto: *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia*, introduzione di Benedetto Nicolini, Neapel 1983 [¹1899].

Croce, Elena: *La patria napoletana*, Mailand 1974.

D'Alessandro, Luciano: *Vedi Napoli*, Genua 1974.

D'Ascoli, Francesco: *C'era una volta Napoli. Mestieri, oggetti, frutti, giochi infantili scomparsi o in via di estinzione*, Neapel 1987.

D'Orlando, Vincent: *La cipolla e il funambolo. Napoli, la città-testo di Raffaele La Capria*, in: *Raffaele La Capria. Letteratura, senso comune e passione civile*, hg. v. Paolo Grossi, Neapel 2002, S. 106 – 121.

D'Orta, Marcello: *Nero napoletano. Viaggio tra i misteri e le leggende di Napoli*, Venedig 2004.

De Bourcard, Francesco: *Usi e costumi di Napoli*, Mailand 1970 [¹1857].

De Bury, Gianni: *Luciano De Crescenzo. Istruzioni per l'uso*, Rom 1996.

De Crescenzo, Luciano: *Lo so, disse Einstein*, in: *Italienisch*, 1980, Bd. 4, S. 46 – 51.

De Luca, Erri: *L'ultima parte del mondo*, in: *Narrare il Sud. Percorsi di scrittura e di lettura*, hg. v. Goffredo Fofi, Neapel 1995, S. 31 – 33.

De Luca, Erri: *Pelle d'oca*, in: *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli. 1953-1993*, hg. v. Giuseppe Tortora, Cava dei Tirreni 1994, S. 35 – 40.

De Maio, Roberto: *Pulcinella. Il filosofo che fu chiamato pazzo*, Florenz 1989.

De Maio, Romeo: *Società e vita religiosa a Napoli nell'età moderna*, Neapel 1971.

De Nicola, Francesco u. Zannoni, Pier Antonio (Hg.): *Convegno di Studi su Anna Maria Ortese*, Genua 1999.

De Nunzio Schilardi, Wanda: *Matilde Serao-Émile Zola: una testimonianza* (1990), in: dies., *L'invenzione del reale. Studi su Matilde Serao*, Bari 2004, S. 95 – 108.

De Simone, Roberto: *Disordinata storia della canzone napoletana*, Ischia 1994.

Del Balzo, Carlo: *Napoli e i napoletani*, Opera illustrata da Armenise, Dalbono e Matania, con uno scritto di Giuseppe Montesano, Neapel 2003 [¹1885].

Dégh, Linda: *American Folklore and the Mass Media*, Bloomington 1994.

Deleuze, Gilles u. Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?*, Übersetzung aus dem Französischen, Frankfurt a. M. 1996 [¹1991].

Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, Nr. 12, 22.03.1987, S. 25.

Deutsches Allgemeine Sonntagsblatt, Nr. 30, 26.07.1991, S. 26.

Di Biase, Carmine: *Antonio Ghirelli. La napoletanità*, in: *L'altra Napoli. Scrittori napoletani d'oggi*, Neapel 1978, S. 217 – 225.

Di Biase, Carmine: *Curzio Malaparte e "Il mattino" di Napoli 1928 – 1929*, in: *Curzio Malaparte. La rivolta del santo maledetto*, hg. v. Carmine Di Biase, Neapel 1999, S. 101 – 118.

Di Biase, Carmine: *Luigi Compagnone. Ballata e morte di un popolo*, in: *L'altra Napoli. Scrittori napoletani d'oggi*, Neapel 1978, S. 33 – 42.

Di Consoli, Andrea: *Le due Napoli di Domenico Rea*, Mailand 2002.

Di Costanzo, Giuseppe (Hg.): *Sud. Giornale di cultura 1945-1947*, con un testo di Anna Maria Ortese, Bari 1994.

Di Matteis, Stefano: *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, Bologna 1991.

Die ganze Welt – ein Cappuccino!, in: *Brigitte*, Nr. 25, 30.11.1988, S. 164 – 170.

Dilthey, Wilhelm: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt a. M. 1970 [¹1927].

Diogenes Laertius: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*, Hamburg ³1990.

Domagalski, Peter: *Trivialliteratur. Geschichte. Produktion. Rezeption*, Freiburg 1981.

Dundes, Alan: *Sie mich auch! Das Hinter-Gründige in der deutschen Psyche*, Übersetzung aus dem Englischen, München 1987 [¹1984].

Doria, Gino: *Viaggiatori stranieri a Napoli*, Neapel 1984.

Dreschner, Karlheinz: *Kitsch, Konvention und Kunst. Eine literarische Streitschrift*, München 1957.

Eco, Umberto: *Apocalittici e integrati*, Mailand ⁴1965.

Ebert, Joachim: *Die Gestalt des Thersites in der Ilias*, in: *Philologus*, Bd. 113, Heft 3/4, 1969, S. 160 – 175.

Esposito, Edoardo: *A proposito di napoletanità. Un aggiornamento della questione, in base all'esame di testi critici e letterari*, in: *Napoli e dintorni*, hg. v. Marie-Hélène Caspar, Neapel 2003, S. 25 – 53.

Eusterschulte, Anne: *Giordano Bruno zur Einführung*, Hamburg 1997.

Fallaci, Oriana: *La forza della ragione*, Mailand 2004.

Fallaci, Oriana: *La rabbia e l'orgoglio*, Mailand 2001.

Fallaci, Oriana: *Oriana Fallaci intervista Oriana Fallaci*, Mailand 2004

Farnetti, Monica: *Anna Maria Ortese*, Mailand 1998.

Fast, Johan: *Entropie. Die Bedeutung des Entropiebegriffes und seine Anwendung in Wissenschaft und Technik*, Eindhoven 1960.

- Ferretti, Gian Carlo: *Letteratura e ideologia*, Rom 1974.
- Fetzer, Günther: *Wertungsprobleme der Trivialforschung*, München 1980.
- Filosa, Carlo: *Eduardo De Filippo. Poeta comico del "tragico quotidiano"*, Neapel 1978.
- Fischer, H.-J.: *Müllnotstand in Süditalien*, in: *FAZ*, Nr. 73, 27.03.2001, S. 11.
- Fofi, Goffredo: *Il romanzo involontario di Raffaele La Capria*, Neapel 1996.
- Fofi, Goffredo: *La grande recita*, Neapel 1990.
- Forschner, Maximilian: *Die stoische Ethik*, Darmstadt 1995.
- Fuchs, Gotthard (Hg): *Lange Irrfahrt – große Heimkehr. Odysseus als Archetyp: zur Aktualität des Mythos*, Frankfurt a. M. 1994.
- Galasso, Giuseppe: *I patiti di Re Nasone e i "vedovi" del '99*, in: *Il Mattino*, 22. September 1995.
- Galasso, Giuseppe: *Intervista sulla storia di Napoli*, Bari 1978.
- Galli, Gallo: *La vita e il pensiero di Giordano Bruno*, Mailand 1973.
- Geyer, Carl-Friedrich: *Epikur zur Einführung*, Hamburg 2000.
- Ghirelli, Antonio: *Donna Matilde. Una biografia*, Venedig 1995.
- Ghirelli, Antonio: *La napoletanità. Un saggio-inchiesta di Antonio Ghirelli*, Neapel 1976.
- Ghirelli, Antonio: *Napoli italiana. Storia della città dopo il 1869*, Turin 1977.
- Ghirelli, Antonio: *Storia di Napoli*, Turin 1973
- Giammattei, Emma: *La cultura della regione "napoletana". I modelli le forme i temi*, Turin 1990.
- Giammattei, Emma: *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Neapel 2003.
- Giammattei, Emma: *L'immagine chiusa. Percorsi nella cultura napoletana dell'ottonovecento*, Cosenza 1990.
- Giannantonio, Pompeo: *Sulla scia dei meridionalisti*, in: *Matilde Serao. Tra giornalismo e letteratura*, hg. v. Gianni Infusino, Neapel 1981, S. 29 – 44.
- Gleijeses, Vittorio: *Storia di Napoli*, Neapel 1990.

Goldmann, Lucien: *Einführung in die Probleme einer Soziologie des Romans*, in: *Soziologie des modernen Romans*, hg. v. Friedrich Fürstenberg und Heinz Maus, Darmstadt 1970 [¹1964], S. 15 – 40.

Golino, Enzo: *La distanza culturale*, Bologna 1980.

Golino, Enzo: *Pasolini. Il sogno di una cosa*, Neapel 1995.

Grana, Gianni: *Malaparte*, Florenz 1968.

Grana, Gianni: *Malaparte "libero pensatore" e il Cristo desacrato*, in: *Curzio Malaparte. Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa*, hg. v. Renato Barilli und Vittoria Baroncelli, Neapel 2000, S. 77 – 91.

Grano, Enzo: *La canzone napoletana*, Neapel 1992.

Gravagnuolo, Anna Chiara: *Luciano De Crescenzo*, in: *La Vanità*, Salerno 1995, S. 31 – 34.

Greco, Maria Teresa: *I vagabondi il gergo i posteggiatori. Dizionario napoletano della parlèsia*, Neapel 1997.

Greenblatt, Stephen: *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Oxford 1991.

Grezzo, Flora Maria: *Chiaroscuro napoletano. Trasfigurazioni fantastiche di una città*, in: *Napoli e dintorni*, hg. v. Marie-Hélène Caspar, Neapel 2003, S. 85 – 104.

Grimm, Gunter u. a., *Ein Gefühl von freierem Leben. Deutsche Dichter in Italien*, Stuttgart 1990.

Grimm, Rudolf: *Jetzt Karriere ohne Computer. Mit Philosophie und Neapel: Erfolgsautor De Crescenzo*, in: *Saarbrücker Zeitung*, Nr. 56, 07.03.1989, S. 12.

Grossi, Paolo (Hg.): *Raffale La Capria. Letteratura, senso comune e passione civile*, Neapel 2002.

Guerri, Giordano Bruno: *Malaparte aveva ragione*, in: *Curzio Malaparte: il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa*, Renato Barilli und Vittoria Baroncelli, Neapel 2000, S. 171 – 175.

Hahn, Hans Henning: *Historische Stereotypenforschung*, Oldenburg 1995.

Harder Richard: *Die Eigenart der Griechen. Einführung in die griechische Kultur*, Freiburg 1962.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Sämtliche Werke*, Bd. 12, Stuttgart 1927.

Heller, Dorothee: *Studien zum italienischen contrasto. Ein Beitrag zur gattungsgeschichtlichen Entwicklung des Streitgedichts*, Diss., Bonn 1991.

Hirdt, Willi: *Giordano Bruno im deutschsprachigen Drama*, in: ders. (Hg.), *Giordano Bruno. Tragik eines Unzeitgemäßen*, Tübingen 1993, S. 187 – 203.

Hirdt, Willi (Hg.): *Italienischer Bänkelsang*, Frankfurt a. M. 1979.

Hirdt, Willi: *Neapel sehen und sterben*, in: *Sehnsuchtsorte*, hg. v. Thomas Bremer und Jochen Heymann, Tübingen 1999, S. 1 – 21.

Hoffmann, Susanne: *Eine lausige Bande von Streithähnen. Die Geschichte des Trojanischen Krieges, von Luciano De Crescenzo neu erzählt*, in: *Saarbrücker Zeitung*, Nr. 15, 18./19.01.1992, S. 32.

Hoffmann, Thomas Sören: *Giordano Bruno*, Bonn 2000.

Hoffmann, Thomas Sören: *Philosophie in Italien. Eine Einführung in 20 Porträts*, Wiesbaden 2007.

Hossenfelder, Malte: *Epikur*, München 2006.

Hudde, Hinrich: *Der Rotkäppcheneffekt. Zum Wiederaufstehen literarischer (Serien-)Helden mit Rücksicht auf das Publikum*, in: *Unterhaltungsliteratur. Ziele und Methoden ihrer Erforschung*, hg. v. Dieter Petzold und Eberhard Späth, Erlangen 1990, S. 117 – 130

Iannaccone, Giuseppe: *Anna Maria Ortese: il "Monaciello e la nostalgia del perduto*, in: *Critica Letteraria*, 30, 114, 2002, S. 109 – 120.

Janßen, Brunhilde: *Spuk und Wahnsinn. Zur Genese und Charakteristik phantastischer Literatur in der Romantik, aufgezeigt an den „Nachtstücken“ von E.T.A. Hoffmann*, Frankfurt a. M. u. a. 1986.

Jung, Willi: *Theorie und Praxis des Typischen bei Honoré de Balsac*, Diss., Tübingen 1983.

Kaiser, Elke: *Wissen und Erzählen bei Zola. Wirklichkeitsmodellierung in den Rougon-Macquart*, Diss., Tübingen 1990.

Kirchhoff, Jochen: *Giordano Bruno in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1980.

Kirk, Geoffrey S./ Raven, John E./ Schofield, Malcolm: *Die vorsokratischen Philosophen. Einführung, Texte und Kommentare*, Stuttgart 1994.

Klotz, Volker: *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*, 2. und überarbeitete Auflage, München 2002.

Kohl, Stephan: *Realismus: Theorie und Geschichte*, München 1977.

Kranz, Walther: *Griechentum. Eine Geschichte der griechischen Kultur und Literatur*, Baden-Baden 1952.

Kremer, Detlef: „Ein tausendäugiger Argus“. *E.T.A. Hoffmanns „Sandmann“ und die Selbstreflexion des bedeutsamen Textes*, in: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, Nr. 33, 1987, S. 66 – 90.

Kristeller, Paul Oskar: *Acht Philosophen der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986.

Krug, Jutta: *Ein Vogel, der Direktor war. Luciano De Crescenzos Verwandlungsmärchen „Zio Cardellino“*, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 62, 15.03.1989, S. 16.

Kurzke, Hermann: *Zur Rolle des Biographen. Erfahrung beim Schreiben einer Biographie*, in: *Grundlagen der Biographik*, hg. v. Christian Klein, Stuttgart 2002.

La Capria, Raffaele: *Il cuore a Napoli*, in: *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli. 1953-1993*, hg. v. Giuseppe Tortora, Cava dei Tirreni 1994, S. 83 – 91.

La Capria, Raffaele: *Caro Bocca, Napoli non è la caricatura descritta nel tuo libro. Intervista a Raffaele La Capria*, in: *Il Foglio*, 25.01.2006, S. 3.

La Porta, Filippo: *Il sud magico e razionale di Raffaele La Capria*, in: *Raffaele La Capria. Letteratura, senso comune e passione civile*, hg. v. Paolo Grossi, Neapel 2002, S. 171 – 176.

La Porta, Filippo: *Pasolini. Uno gnostico innamorato della realtà*, Florenz 2002.

Lauterbach, Jutta: *Auch Wissenschaft soll fröhlich stimmen*, in: *Westfälische Rundschau*, Nr. 195, 20.08.1998.

Lenhardt, Kristiana: *Achilles stinkt ab. Luciano De Crescenzo beschreibt Troja virtuos vereinfachend – wie Hugo Portisch die UdSSR*, in: *Literaricum*, Nr. 13117, 23./24. November 1991, S. X.

Ley, Conrad: *Die unerwartete Wiedergeburt*, in: *Zibaldone*, Nr. 24, 1997, S. 7 – 32.

Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt a. M. 1994.

Leone, Nino: *Un futuro di mancanza*, in: *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli. 1953-1993*, hg. v. Giuseppe Tortora, Cava dei Tirreni 1994, S. 99 – 106.

Lippmann, Walter: *Die öffentliche Meinung*, München 1964.

Lombardi, Olga: *La narrativa italiana nelle crisi del Novecento*, Rom 1971.

Lotmann, Jurij: *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Karl Eimermacher, übersetzt von Waltrud Jachnow, München 1972.

Loquai, Franz: *Die Bösewichte aus dem Süden. Imagologische Überlegungen zu E.T.A. Hoffmanns Italienbild in „Ignaz Denner“ und anderen Erzählungen*, in: *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien*, hg. v. Sandro M. Moraldo, Heidelberg 2002, S. 35 – 55.

Luchsinger, Martin: *Mythos Italien: Denkbilder des Fremden in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Köln u. a. 1996.

Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen*, 4. erweiterte Auflage, München 1974.

Macera, Guido: *Nota su Luigi Compagnone*, in: *Realtà del mezzogiorno*, 1966, Nr. 6, S. 439 – 447.

Malato, Enrico (Hg.): *Storia della letteratura italiana, Il Novecento*, Volume IX, Rom 2000.

Manacorda, Giuliano: *Storia della letteratura italiana contemporanea 1940 - 1996*, Bd. 1, Rom 1996.

Manthey, Lorenz: *Raffaele La Capria auf der Suche nach der verlorenen Harmonie*, in: *Italienisch*, Nr. 39, 1998, S. 42 – 56.

Mancino, Leonardo: *Scrittori e Questione meridionale. Scrivere a Sud, scrivere il Sud*, Bari 2006.

Martellini, Luigi: *Introduzione a Pasolini*, Bari 1989.

Massa, Paola: *Lo spazio simbolico: riflessioni su alcuni luoghi della memoria popolare napoletana*, in: *Cultura popolare a Napoli e in Campania nel Novecento*, hg. v. Amalia Signorelli, Neapel 2002, S. 75 – 83.

Mazzacane, Lello: *Napoli in posa: Luoghi e immagini di uno stereotipo*, in: *Cultura popolare a Napoli e in Campania nel Novecento*, hg. v. Amalia Signorelli, Neapel 2002, S. 25 – 43.

Mazzocchi, Marco Antonio: *Pier Paolo Pasolini*, Mailand 1998.

Milner, Max: *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Bologna 1989 [1982].

Milosavljević, Ljubinko: *The purpose of philosophy in the splendor of anecdotes*, in: *Philosophy and Sociology*, Vol. 2, 1999, S. 213 – 216.

Mizzau Perczel, Max: *Un caso, una coincidenza. Luciano De Crescenzo*, in: *Carriere. Come scoprire la promessa di successo che ciascuno ha dentro di sé*, Rom 2005, S. 13 – 28.

Morosini, Roberta: *A 'Plebeian Nymph' in Naples: 'Representational Spaces' and Labyrinth in Domenico Rea's Ninfa plebea*, in: *Italian Women and the City*, hg. v. Janet Levarie Smarr and Daria Valentini, London u. a. 2003, S. 139 – 173.

Mozzillo, Anastasio: *La sirena inquietante. Immagine e mito di Napoli dell'Europa del Settecento*, Neapel 1983.

Müller Funk, Wolfgang: *Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin 1995.

Neapels lachender Philosoph, in: *Westfälische Rundschau*, Nr. 192, 20.08.2003.

Nesti, Arnaldo: *La religione delle classi subalterne nella società meridionale. Per un bilancio critico degli studi sulla religione popolare nel sud d'Italia (1967 – 1976)*, in: *Questione meridionale religione e classi subalterne*, hg. v. Francesco Saija, Neapel 1978, S. 61 – 104.

Neue Zürcher Zeitung, Fernausgabe, Nr. 35, 13.02.1993, S. 32.

Neumann, Martin: *Sciascia als Ethnograph: zur Modifizierung seines Sizilienbilds*, in: *Leonardo Sciascia. Annäherungen an sein Werk*, hg. v. Sandro M. Moraldo, Heidelberg 2000, S. 103 – 117.

Niggel, Günter (Hg.): *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt 1989.

Nusser, Peter: *Trivialliteratur*, Stuttgart 1991.

Onorati, Lucia: *Domenico Rea, Scrittore napoletano*, Rom 1999.

Ottai, Antonella u. Quarenghi, Paola: *L'arte della commedia. Atti del convegno di studi sulla drammaturgia di Eduardo*, Rom 1990.

Palermo, Antonio: *Neapel nach dem Krieg: die Reisen, die Literatur*, Übersetzung: Hildegard und Titus Heydenreich, in: *Zibaldone*, Nr. 24, 1997, S. 88 – 101.

Pampaloni, Geno u.a. (Hg.): *Nove modi di leggere Ferito a morte*, Neapel 1997.

Parazzoli, Ferruccio: *Luciano il filosofo*, in: *Il gioco del mondo*, Mailand 1998, S. 37 – 47.

Pascale, Vincenzo: *Rea e la radice del raccontare*, in: *Misure critiche*, 2003, Nr. 1-2, S. 104 – 118.

Pascale, Vittoria: *Sulla prosa narrativa di Matilde Serao*, Neapel 1989.

Petzoldt, Leander: *Folklore zwischen Globalisierung und Kommerz*, in: *Lares. Rivista trimestrale di studi demoetnoantropologici*, LXV, 1-2, 1999, S. 5 – 18.

Perler, Dominik: *René Descartes*, München 1998.

- Perrella, Silvio: *Gli anni cinquanta a Napoli: andirivieni letterari*, in: *La rivista dei libri*, 10. Oktober 2001.
- Perrella, Silvio: *L'esplosione dell'Io*, in: *Raffale La Capria. Letteratura, senso comune e passione civile*, hg. v. Paolo Grossi, Neapel 2002, S. 65 – 73.
- Piancastelli, Corrado: *Domenico Rea*, Florenz 1975.
- Pierangeli, Fabio: *Ultima narrativa italiana (1983 – 2000)*, Rom 2000.
- Pleger, Wolfgang: *Der Logos der Dinge. Eine Studie zu Heraklit*, Frankfurt a. M. u. a. 1987.
- Pohlenz, Max: *Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung*, Göttingen ²1959.
- Popper, Karl: *The Open Society and Its Enemies*, Routledge 1995 [¹1945].
- Posner, Roland: *Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe*, in: *Kultur als Lebenswelt und Monument*, hg. v. Aleida Assmann u. Dietrich Harth, Frankfurt a. M. 1991, S. 37 – 74.
- Prina, Serena: *Invito alla lettura di Domenico Rea*, Mailand 1980.
- Prisco, Michele: *Occasione di verifica*, in: *Matilde Serao. Tra giornalismo e letteratura*, hg. v. Gianni Infusino, Neapel 1981, S. 9 – 14.
- Prisco, Michele: *Una generazione senza eredi?*, in: *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli. 1953-1993*, hg. v. Giuseppe Tortora, Cava dei Tirreni 1994, S. 123 – 130.
- Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*, München 1972.
- Pütz, Martin: *Antikenrezeption in der italienischen Gegenwartsliteratur (1985-1999)*, Diss., Berlin 2002.
- Radtke, Edgar: *Die verlorene Harmonie des neapolitanischen Dialekts?*, in: *Zibaldone*, Nr. 24, 1997, S. 115 – 127.
- Radtke, Edgar: *I dialetti della Campania*, edizione italiana a cura dell'autore, con la collaborazione di Paolo Di Giovine e Franco Fanciullo, Rom 1997.
- Raffaelli, Alfonso: *Letteratura e questione meridionale*, Florenz 1977.
- Raith, Werner: *Lauter Fremde*, in: *Der Tagesspiegel*, Nr. 16979, 29.02.2000, S. 3.
- Ramondino, Fabrizia u. Müller, Andreas Friedrich: *Dadapolis. Caleidoscopio napoletano*, Turin 1989.
- Raulff, Ullrich: *Mentalitäten-Geschichte: Zur historischen Rekonstruktion geistiger Prozess*, Berlin 1987.

- Ricken, Friedo: *Antike Skeptiker*, München 1994.
- Röd, Wolfgang: *Descartes. Die Genese des Cartesianischen Rationalismus*, München 1995.
- Rohlf, Gerhard: *Savi linguistici nella Magna Grecia*, Galatina 1988 [¹1937].
- Rolland, Romain: *Empedokles von Agrigent und das Zeitalter des Hasses*, Erlangen 1947.
- Romano, Serena: *Don Achille, 'o comandante*, Mailand 1992.
- Romeo, Vincenzo: *Domenico Rea, lo stilista "plebeo"*, Neapel 1987.
- Ronconi, Enzo (Hg.): *Dizionario generale degli autori italiani contemporanei*, Vol. 1, Florenz 1974.
- Rosa, Asor (Hg.): *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Turin 2000.
- Ross, Werner: *Im Büro wird nicht gezwitschert. „Zio Cardellino“ – ein Roman des Italiensers Luciano De Crescenzo*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 241, 15.10.1988, S. 28.
- Ruediger, Horst: *Literarisches Klischee und lebendige Erfahrung. Über das Bild des Deutschen in der italienischen Literatur und des Italiensers in der deutschen Literatur*, Düsseldorf 1970.
- Rusch, Gebhard: *Erkenntnis, Wissenschaft, Geschichte: Von einem konstruktivistischen Standpunkt*, Frankfurt a. M. 1987.
- Russel, Bertrand: *Philosophie des Abendlandes. Ihr Zusammenhang mit der politischen und sozialen Entwicklung*, Übersetzung aus dem Englischen, Zürich 2007 [¹1945].
- Saraceno, Chiara: *Ritratti di famiglia degli anni '80*, Bari 1981.
- Sautermeister, Gert: *Die sozialkritische und sozialpsychologische Dimension von Franz Kafkas „Die Verwandlung“*, in: *Der Deutschunterricht*, Nr. 26, Heft 4, 1974, S. 99 – 109.
- Saviano, Roberto: *Gomorra. Viaggio Nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mailand 2006.
- Schirach, Viktoria von (Hg.): *Almanach zur italienischen Literatur der Gegenwart*, München 1988.
- Schlegel, Friedrich von: *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie (1794)*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, München 1959, S. 19 – 33.

Schreiber, Hermann: *Lunte zur Sehnsucht. Hohe Kunst des Melodramas: Luciano De Crescenzo wagt sich an „La Traviata“*, in: *Die Welt*, Nr. 188, 13.08.1994, S. 95.

Schröder, Martin: *Humor und Dialekt. Untersuchungen zur Genese sprachlicher Konnotationen am Beispiel der niederdeutschen Folklore und Literatur*, Diss., Neumünster 1995.

Schütz, Erhard u. Wegmann, Thomas: *Literatur und Medien*, in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, hg. v. Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering, München 1996, S. 52 – 78.

Sbragi, Lorenzo: *L'amara scienza di Compagnone* in: *Nostro tempo. La Nuova Italia*, Nr. 14, 1965, S. 1 – 3.

Scafoglio, Domenico: *Lazzari e Giacobini. Cultura popolare e rivoluzione a Napoli nel 1799*, Neapel 1999.

Scafoglio, Domenico u. Lombardi Satriani, Luigi: *Pulcinella. Il mito e la storia*, Mailand 1992.

Scheffer, Thassilo von: *Die Kultur der Griechen*, Köln 2001.

Schenda, Rudolf: *Der italienische Bänkelsang heute*, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, Nr. 63, 1967, S. 17 – 39.

Schenda, Rudolf: *Folklore und Massenkultur*, in: *Tradition and Modernisation: Plenary Papers Read at the 4th International Congress of the Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore*, hg. v. Reimund Kvideland, Turku 1992, S. 23 – 38.

Schulte-Sasse, Jochen: *Die Kritik an der Trivilliteratur seit der Aufklärung. Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs*, München 1971.

Schulz, Christiane: *Ein Philosoph im Theater: Anmerkungen zu Brunos Komödie Il Candelaio*, in: *Giordano Bruno. Tragik eines Unzeitgemäßen*, hg. v. Willi Hirdt, Tübingen 1993, S. 107 – 136.

Sciacca, Michele Federico: *Italien*, Nürnberg 1954.

Serio, Luigi: *Risposta al dialetto napoletano dell'Abate Galiani*, hg. v. Domenico Scafoglio e Giuseppe A. Arena, con una nota di Salvatore Ferraro, Neapel 1982.

Serio, Michele: *Napoli: distruzioni per l'uso*, in: *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli. 1953-1993*, hg. v. Giuseppe Tortora, Cava dei Tirreni 1994, S. 135 – 140.

Serrer, Michael: *Tabernakel des Skeptikers. Luciano de Crescenzo las bei Bouvier*, in: *General-Anzeiger*, Nr. 31356, 08.03.1993, S. 13.

- Siciliano, Enzo: *Vita di Pasolini*, Mailand 1978.
- Sider, David: *The Library of the Villa dei Papiri at Herculaneum*, Los Angeles 2005.
- Signorelli, Amalia: *La cultura popolare napoletana: Un secolo di vita di uno stereotipo e del suo referente*, in: dies. (Hg.), *Cultura popolare a Napoli e in Campania nel Novecento*, Neapel 2002, S. 11 – 24.
- Simonis, Anette: *New Historicism und Poetics of Culture: Renaissance Studies und Shakespeare in neuem Licht*, in: *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung*, hg. v. Ansgar Nünning, Trier 2004, S. 153 – 172.
- Stern, Fred B.: *Giordano Bruno. Vision einer Weltsicht*, Meisenheim am Glan 1977.
- Skreb, Zdenko: *Trivalliteratur*, in: *Erzählgattungen der Trivalliteratur*, hg. v. Zdenko Skreb und Uwe Baur, Innsbruck 1984, S. 9 – 31.
- Smith, Adam: *Der Wohlstand der Nationen. Eine Untersuchung seiner Natur und seiner Ursachen*, übersetzt und hg. v. Horst Claus Recktenwald, München 1988.
- Smith, E.D.: *Der Kampf um Monte Cassino 1944*, Stuttgart 1996.
- Sontag, Susan: *Malattia come metafora*, Turin 1979.
- Spampanato, Vincenzo: *Documenti della vita di Giordano Bruno*, Florenz 1933.
- Stucchi, Loredana u. Verdone, Mario (Hg.): *Le maschere italiane*, Mailand 1984.
- Tait, Jane I. M.: *Philodemus' Influence on the Latin Poets*, Diss., Bryn Mawr College 1941.
- Taiuti, Tonino: *Napoli in scena*, in: *Narrare il Sud. Percorsi di scrittura e di lettura*, hg. v. Goffredo Fofi, Neapel 1995, S. 42 – 44.
- Tanturri, Riccardo: *Vita di Luciano De Crescenzo scritta da un altro*, Rom 1999.
- Tauber, Christine: *Das schlichteste Gemüt der Welt. Luciano De Crescenzos Traviata leidet an Schwindsucht*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 251, 28.10.1994, S. 42.
- Turner, Martin: *Der Ursprung des Denkens bei Heraklit*, Stuttgart u. a. 2001.
- Tönnies, Ferdinand: *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*, Neudruck der 8. Auflage von 1953, Darmstadt 1991.
- Traina, Giuseppe: *Anna Maria Ortese. La denuncia sussurrata. Tutte le metamorfosi*, in: *Il Ponte*, Nr. 1-2, 1999, S. 123 – 135.

Valentini, C.: *Pattume, proteste e malafede*, in: *L'Espresso*, 47. Jg., Nr. 14, 05.04.2001, S. 69.

Velardi, Claudio (Hg.): *La città porosa*, Neapel 1992.

Verdone, Mario: *Il cinema neorealista*, Rom 1977.

Verrecchia, Anacleto: *Mamas Söhnchen sucht die Tragik. Luciano De Crescenzo erzählt sein Leben*, in: *Die Welt*, Nr. 95, 24.04.1993, S. 65.

Verrecchia, Anacleto: *Zeus, dieser Esel! Die Ilias in der Fassung von Luciano De Crescenzo*, in: *Die Welt*, Nr. 250, 26.10.1991, S. 19.

Vitali, Nando (Hg.): *Quasi un dizionario*, Neapel 2007.

Vogt, Jochen: *Grundlagen Narrativer Texte*, in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, hg. v. Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering, München 1996, S. 287 – 307.

Vogt, Ludgera: *Kunst oder Kitsch: ein „feiner Unterschied“? Soziologische Aspekte ästhetischer Wertung*, in: *Soziale Welt*, Heft 1, 1994, S. 363 – 384.

Vollmer, Ernst: *Neapel und seine Menschen in der Schilderung durch Matilde Serao*, Diss., Marburg 1939.

Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographie*, Stuttgart 2005.

Waldmann, Günter: *Theorie und Didaktik der Trivialliteratur*, München 1973.

Weber, Volker: *Anekdote, die andere Geschichte. Erscheinungsformen der Anekdote in der deutschen Literatur, Geschichtsschreibung und Philosophie*, Diss., Tübingen 1993.

Wehle, Winfried: *Einfache Gefühle in schwierigen Verhältnissen. Luciano De Crescenzo: Croce e delizia*, in: *Italienisch*, Nr. 34, 1995, S. 78 – 88.

Wehr, Gerhard: *Giordano Bruno*, München 1999.

Weizsäcker, Carl Friedrich von: *Die Einheit der Natur*, München 1971.

Winkler, Reinhold: *Über Deixis und Wirklichkeitsbezug in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten (anhand von Texten Hemingways und des ‚Daily Express‘)*, in: *Erzählforschung*, Bd. 1, hg. v. Wolfgang Haubrichs, S. 156 – 174.

Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Diss., Berlin 2001.

Zullino, Pietro: *Il Comandante*, Mailand 1976.

Abbildungen

Abb. 1: De Crescenzo, Luciano: *Così parlò Bellavista. Napoli, amore e libertà*, Mailand 1980 [¹1977], S. 111.

Abb. 2: Ebd., S. 114.

Abb. 3: Ebd., S. 118.

Abb. 4: De Crescenzo, Luciano: *Storia della filosofia greca. I presocratici*, Mailand 1985 [¹1983], S. 165.

Abb. 5: De Crescenzo, Luciano: *Così parlò Bellavista. Napoli, amore e libertà*, Mailand 1980 [¹1977], S. 120.