

Sonderdruck aus **Italienisch**

Heft 34, November 1995

Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt am Main

Schwerpunktthema:

„Italienische Bestseller der neunziger Jahre“

Einfache Gefühle in schwierigen Verhältnissen

Luciano De Crescenzo: *Croce e delizia*

1

C., Mitarbeiter in einem Team von Auftragsmalern, erbt eine unbedeutende Summe. Er ist zwar geizig und jäh, aber gutgläubig, ein Einfacher im Geiste. Statt das Geld, wie Kollegen und Freunde hoffen, für ein geselliges Essen auszugeben, begeht er eine Torheit: er will damit ein Stück Land kaufen. Solch mangelnder Realitätssinn wird früher oder später bestraft. Seine Kollegen übernehmen diese Aufgabe. Um seine verwirrten Begriffe wieder zur Rason zu bringen, spielen sie ihm einen Streich. Nacheinander kreuzen sie am Morgen wie zufällig seinen Weg. Einer mehr als der andere zeigt sich um sein Aussehen und seine Gesundheit besorgt. Schließlich scheint ihm selbst, daß er krank ist; er geht nach Hause und legt sich ins Bett. Der Arzt – er ist eingeweiht – untersucht sein Wasser und eröffnet ihm, daß er schwanger sei. Da seine Vorstellungskraft stärker ist als seine Lebensklugheit, geht er auch darauf ein. Mehr noch: er hat für diese anderen Umstände sogleich eine plausible, für jeden anderen jedoch närrische Erklärung, die nicht nur den Arzt in schallendes Gelächter hat ausbrechen lassen. Schuld daran sei seine Frau, sagt C., die bei der Ausübung der ehelichen Pflichten schon mal für verkehrte Verhältnisse gesorgt habe und das seien nun die Folgen. Doch der Arzt weiß eine heilsame Medizin: sie kostet gerade soviel, wie C. geerbt hat. Man kann sich denken, wofür die Freunde das Geld dann angelegt haben.

Boccaccio-Liebhaber haben längst erkannt, daß es sich um Calandrino und die 3. Novelle des 9. Tages im *Decameron* handelt. Wie so oft ist auch aus dieser alten *beffa* oder *burla* ein Lehrstück frühhumanistischer Menschenkunde geworden. Unmerklich, aber gezielt hat Boccaccio aus der Beschränktheit von Calandrino einen Konflikt um die Schranken zwischen Sein und Schein gemacht. Für Calandrino wird das geerbte Geld – Inbegriff dessen, was man realisieren kann (schon damals) – zu einer ungebührlichen Herausforderung seines Wunschkens. Seine Freunde hingegen sehen darin einen Anschlag auf den gesunden Menschenverstand. Denn er wacht darüber, daß solche Dummheiten nicht zur Regel und damit zur Norm werden. Die Absicht Boccaccios ist eindeutig, nicht nur in diesem Fall: er veranstaltet eine Übung zum Gemeinschaftswissen. ‚Normal‘ ist, wer zu unterscheiden weiß, was er möchte, und was sozialverträglich möglich ist. Dumm hingegen, wer seine eigenen Vorstellungen nicht in Beziehung setzen kann zum Interesse der anderen. Gut und richtig leben verlangt soziale Kunstfertigkeit. In dieser *«ars bene vivendi»* will das *Decameron* Anschauungsunterricht erteilen. Das vielseitige Schwank-Schema ist damit allerdings noch längst nicht ausgeschöpft. Andere, etwa der Autor der raffinierten *Novella del*

grasso legnaiuolo (um 1400), haben es genutzt, um darin bereits neuartige Subjektivitätserfahrungen auszutragen. Solange sich die Konflikte allerdings noch im komischen Bereich lösen lassen, steht es nicht schlecht um den Einzelnen: er profitiert von der Versöhnlichkeit dieses rhetorischen Registers. Es bestraft zwar den Einzelnen für seine Abweichung von der gesellschaftlichen Norm. Aber die Korrektur ist konziliant: Calandrino kehrt in den Kreis der Gemeinschaft zurück (und sei es nur, damit Boccaccio an ihm noch andere komische Exempel statuieren kann).

2

Dieses Schwank-Schema aber und sein Konflikt des Normalen mit dem Unnormalen, von Sein und Schein, bildet noch immer das unerschöpflich scheinende Inszenierungsmuster des jüngsten Romans von Luciano De Crescenzo, *Croce e Delizia* (1993)¹. Der Titel kündigt „Liebesglück und Liebesleid“ an: es ist ein Liebesroman, ein moderner allerdings. D.h., man kann sich darauf verlassen, daß er den Leser bestenfalls mit gemischten Gefühlen entläßt.

Daß das Geschehen um eine *burla* herum angelegt ist, sagt bereits der Klappentext. Ja, er appelliert geradezu an diese populäre Tradition. Letztlich erst in bezug darauf erschließt sich seine Bedeutung. Wie schon bei Boccaccio müssen, damit jemand dem Schein verfällt, die Umstände der *burla* naheliegend und wirklichkeitsbündig sein. De Crescenzo plaziert seinen Fall in einem durchaus einleuchtenden Milieu: in der zeitgenössischen Analogie zu Boccaccios Illusionsmalern, der Filmproduktion. Ihre Stadt in der Stadt ist Cinecittà in der Nähe von Rom, obwohl der Roman bei Außenaufnahmen eines ihrer Teams in Paris spielt.

Der Autor enthält sich jeden direkten Kommentars zum Erzählten. Mit umso ‚veristischerer‘ Selbstverständlichkeit entfaltet sich eine brutale, unnachsichtige und gleichgültige Wirklichkeit, wie De Crescenzo selbst über diesen Roman urteilt. Sein Realismus ist zynisch. Über die Ursache gibt es keinen Zweifel: es sind die entstellten Wirklichkeitsbegriffe der handelnden Figuren. Zunächst ihre *«déformation professionnelle»*: die Realität ihres Alltags erfüllt sich in der Herstellung der künstlichen Realität des Films. Die Illusionswelten, die sie erzeugen, sind der eigentliche Zweck ihres Lebens. Die Rückwirkungen auf ihr Alltagsverhalten sind, vor allem über längere Zeit gesehen, verheerend. Offenbar unaufhaltsam ist ihnen das Grenzbewußtsein zwischen ihrer Filmwelt und der Welt des Films geschwunden. Aus der Sicht der Romans führt dies zu einer lautlosen, alles umfassenden Erosion des ganz Normalen. Was hier „wirklich“ gilt, ist die Scheinwelt, für die und von der sie leben. Entsprechend sehen die menschlichen Beziehungen aus, untereinander und nach draußen. Es regiert eine ganz alltägliche Unmenschlichkeit unter denen, die gleichwohl aufeinander angewiesen sind. De Crescenzo hat das Problem von Sein und Schein bei Boccaccio radikalisiert.

Entsprechend mehr steht in *Croce e delizia* auf dem Spiel. Das läßt sich schon an den Hauptrollen des Romans ablesen. Alberto Sanna heißt der erfolgreiche Kinostar,

der gewohnt ist, daß ihm die Herzen der Frauen zufliegen, wobei er von den jüngeren zumindest den Sex gerne entgegennimmt. Jetzt, um die 57, hat er jedoch bereits sichtlich Mühe, der zu bleiben, für den er gehalten werden will. Sanna hat sein Leben lang andere gespielt, und längst spielt er auch sich selbst nur noch. Deshalb fordert er von allen die gleiche Anerkennung für die Fiktion seiner selbst, wie er selbst sie ihr entgegenbringt. Um sie aufrecht zu erhalten, begehrt er eine Gemeinheit nach der anderen. In seinen Beziehungen zu anderen ist er längst gefühlstot. Möglich aber wird dies, weil in seiner Kunstwelt alle so handeln. Es ist gewissermaßen ihre Normalität. Sanna, aber auch die anderen, sind darüber zum Klischee ihrer selbst geworden.

In diesem Dickicht von Selbstsüchten verfangen ist seit über 15 Jahren auch die ‚Heldin‘ des Romans, Rosa Grieco, Filmschneiderin um die 40, eine der Namenlosen, die im Abspann eines Filmes überlesen werden. Rosa, und hier bereits beginnt ihre Leidensgeschichte, ist ‚eine Seele von Mensch‘. Zweimal, an sensiblen Stellen ihres Lebens, wird sie mit der Formel «anima mia» konfrontiert. Obwohl seit langem von diesen gespielten Gefühlen umgeben, ist sie, im geradezu philosophischen Sinne des Wortes, „naiv“ geblieben. Im Grunde wäre sie die ideale Leserin dieses Romans, zu dem sie Anlaß gibt, denn sie beurteilt die Welt nach dem Maßstab einfacher Gefühle. Sie ist hilfsbereit, mitfühlend bis zur Selbstlosigkeit, dabei durchaus praktisch und handfest, mit neapolitanischem Brio, also auch keineswegs auf den Mund gefallen. Einerseits geht sie ganz in ihrer Berufswelt auf, ohne andererseits jedoch ihrem Schein gänzlich verfallen zu sein. Hier liegt ihr Problem. Eine «anima candida» wie sie wird in diesem seelenlosen Milieu in die Rolle einer Außenseiterin abgedrängt. Entsprechend wird sie von den anderen behandelt. Ohne ihr wirklich übel zu wollen, nutzt jeder sie gedankenlos aus. Im Grunde nimmt sie innerhalb ihrer Stadt, der Cinecittà, dieselbe Position der Abweichung von der Norm ein, wie Calandrino in Florenz. Sie ist die „Dumme“ in diesem Stück – und für die anderen eine ständige Herausforderung zu Scherzen, ein ‚komischer‘ Fall.

Was ihm jedoch alle ‚burlleske‘ Unbeschwertheit entzieht, ist, daß sie gleich doppelt mit dem genauen Gegenteil ihrer Naivität verbunden ist: mit Alberto Sanna. De Crescenzo hat es auf einen effektvollen melodramatischen Gegensatz von Sublimem und Groteskem angelegt, wie er sich in viel gelesenen Romanen und Theaterstücken des 19. Jahrhunderts bewährt hat. Nur daß die Seiten verkehrt sind: Sanna, nach außen der gewinnende Star, trägt nach innen ein abstoßendes Gesicht. Rosa, im Schatten der anderen, ist nach Maßgabe der Unterhaltungsliteratur in der Rolle der ‚schönen Seele‘.

Seit 15 Jahren arbeitet sie als persönliche Betreuerin des großen Schauspielers. Unkritisch wie sie ist, glaubt sie an ihn, liebt ihn. Sie hat diese „Affektion“ jedoch völlig in berufliche Tüchtigkeit übersetzt, darin eine ferne Verwandte von Félicité, der Heldin in Flauberts Erzählung *Un coeur simple*. Wie hält sie es so lange neben einem Mann aus, der ihr Wesen so gut wie negiert? Die Frage findet spät erst im Roman eine Auflösung. Sie ist das Schlüsselereignis des Konflikts. Es *hat*, in der Vergangenheit,

eine Liebesbegegnung zwischen Rosa und Sanna gegeben. Sie war und ist Ursache ihres Glücks und Elends in einem, «Croce e delizia».

Sanna hatte sich am Rande von Dreharbeiten mit einem Mädchen verabredet. Aus seiner Sicht war es als Lolita-Abenteuer gedacht. Doch das Mädchen fiel aus der ihr zugewiesenen Rolle: sie verweigerte sich ihm spiegelbildlich, wegen seines Alters. Seine Illusion von sich selbst wurde an ihrer verletzlichsten Stelle getroffen. Er geriet völlig außer sich. Rosa spürte instinktiv, daß das Ideal, das er von sich und sie von ihm hatte, psychischen Schiffbruch erleiden würde. Als er deshalb wie von Sinnen auf Rosa die Leidenschaftlichkeit zu übertragen begann, die der anderen zugehört war, bedeutet dies für sie nur eine andere Form der Hingabe, die sie ihm schon immer entgegenbrachte. Doch was aus ihrer Sicht die Erfüllung ihrer Gefühle hätte werden können: Sanna, in seinem gekränkten Wahn, annulliert sie und fügt Rosa eine tiefe, letztlich tödliche sentimentale Verletzung zu. Nicht nur, daß er tags darauf und seither ihre Begegnung so völlig ignoriert, als ob sie nie stattgefunden hätte und sie Rosa inzwischen selbst unwirklich erscheint. Vor allem deshalb, weil ihr bewußt ist, daß im Grunde sie nicht gemeint war: den Namen der anderen, Patricia, hatte er ihr mehrfach gegeben. Doppelt sah sie sich dadurch zur Uneigentlichkeit verurteilt. Einerseits identifizierte sie sich noch unmittelbar mit Sanna. Andererseits mußte sie sich dafür nur um so mehr selbst verleugnen. Was tun? Sie flüchtet sich in ein alltagspraktisches ‚wir‘. Die tägliche Zusammenarbeit muß für den affektiven „Unzusammenhang“ eintreten. Mit einer fatalen Konsequenz: sie füllt ihre illusionslose Wirklichkeit mit den Wirklichkeiten der Illusion auf. Sanna, in den Filmen der Liebhaber, gibt ihr kompensatorisch Gelegenheit, sich jeweils in die Rolle seiner Filmgeliebten zu versetzen, deren Text sie oft auswendig kennt. Die Fiktion, der schöne Schein, muß ihr beglaubigen, was ihr die Lebenswelt versagt.

Seither ist, von Rosas affektivem Wirklichkeitsbegriff aus gesehen, ihr Leben falsch. Doch gegenüber dem einfältigen Florentiner Calandrino ist ihr Fall ungleich schwerwiegender: ihr ist beruflich und sentimental der Begriff für ihre Realität abhanden gekommen. Schlimmer noch: diese Entfremdung geht nicht etwa auf einen Streich, eine *beffa*, zurück. Sie ist ihre Normalität.

3

Soweit die Ausgangslage des Konflikts. Um den Knoten zu lösen, setzt der Autor das populäre Schema des Schwanks ein. Doch wie kann ein so traditionelles Inszenierungsmittel einer so modernen Befindlichkeit dienen? De Crescenzo hat mit Raffinement, ja kulturkritischem Hintersinn versucht, dem Rechnung zu tragen. Als *burla*, als Schwank, verwendet er – die Oper *La Traviata* von Verdi: Die Geschichte der Kameliendame Violetta Valéry, die aus Liebe zu Alfredo Germont auf diese Liebe verzichtet und nicht zuletzt daran zugrunde geht («sublime vittima d'un disperato amore»), wie es in der Schlußszene der *Traviata* heißt).

Die Ausführung im Einzelnen: Das Filmteam der Cinecittà dreht in Paris, am Schauplatz der *Kameliendame*, dem Roman von Alexandre Dumas², eine Fernsehfassung der *Traviata* nach dem Libretto von Francesco Maria Piave. Der alternde Sanna spielt den jungen Liebhaber Alfredo. Rosa, die, wie es im Text heißt, auf ihre – kompensatorische – Weise schon alles war: Herzogin, Nonne, Prostituierte oder internationale Spionin, sie nimmt jetzt, mit all ihrer naiven und erzwungenen Versetzungskunst, die Rolle der Violetta, der Kameliendame ein. Schon zu Beginn wird die gefühlsselige Verzichtszene des Endes gedreht. Siebzehnmals muß sie wiederholt werden; ebenso oft quittiert sie Rosa mit Tränen. Sanna, in hohem Maße dadurch irritiert, erinnert sie barsch an die Unwirklichkeit des Geschehens und der Geschichte. Umsonst: für Rosa ist es nicht nur das übliche Spiel. Die Verzichtsliebe der Violetta löst bei ihr eine Art Anagnorisis ihres wahren Selbst aus: die Heldin der *Traviata* – das ist ihre Rolle des Lebens. In dem ganz persönlichen Sinne, daß ihr durch sie aufgeht, welche Rolle sie im Leben wirklich spielt. Sie selbst ist eine *«Traviata»*, eine, die von ihrem Weg abgekommen ist. An der fiktiven Figur geht ihr auf, daß sie im Grunde selbst fikionalisiert ist. Rosa, die Naive, erleidet ihren sentimentalischen Bruch. Ein langer, unumkehrbarer Identitätsübergang setzt ein – die Handlung des Romans.

Die Spaßmacher und Possenspieler des Teams haben den aufgeregten Rezeptionsstreit zwischen Sanna und Rosa wegen des Endes der *Traviata* gehört. Im Nu ist ihre *burla* geboren. Sie arrangieren mit allen Requisiten und Vorabsprachen eine spiritistische Séance am Montmartre. Dort soll die Wiedergeburt Violettas in Rosa förmlich besiegelt werden. Der Streich gelingt, sogar besser, als zu erwarten war. Das ist freilich der schwächste Punkt des Romans. Rosa ist viel zu sehr Expertin des Alltags, um so vollkommen darauf hereinzufallen. Erst lange danach rettet der Roman dafür eine gewisse Wahrscheinlichkeit: sie hat das Spiel von Anfang an durchschaut. Sie war darauf eingegangen, weil auch sie selbst Violetta sein wollte. Ein folgenschwerer Wirklichkeitsaustausch setzt ein. Je bewußter Rosa sich in ihre Kunstwelt einlebt, desto entschlossener versucht sie, deren schönen Schein in ihrer Lebenswelt zu verwirklichen. Wenn man so will, noch eine Madame Bovary oder ein Don Quijote. Man ahnt schon, was ihr bevorsteht.

Von einem mitgereisten Professor, der den Produzenten des Films ebenso wissenschaftlich wie fruchtlos berät, erfährt sie, daß Violetta in der Vorlage zur Oper, dem Roman von Dumas, ursprünglich Marguérite Gautier hieß. Rosa tritt daraufhin hinter Violetta zurück, um Marghélite [sic!] zu werden. Mit dem Text Dumas' in der Hand, folgt sie den Spuren der Kameliendame in Paris – und findet nur noch Bankhäuser, als ob der Fortschritt der Geschichte darin bestanden hätte, die Kaufkraft von Marghélites Liebe nach außen zu kehren. Der Professor, der Rosas Weltverdrehung aufhalten will, erklärt ihr den Unterschied zwischen Geschichte und Geschichten, *«res factae»* und *«res fictae»*. Sie versteht soviel, daß sie nicht nach Marghélite, einer literarischen Gestalt, sondern nach Alphonsine bzw. Marie Plessis, einer Kurtisane, zu suchen habe, mit der der Romanautor Dumas ein Verhältnis hatte. Aus Marghélite wird Alphonsine. Als solche spürt Rosa deren Stationen auf, um so die Realität ihres

verwehrtten Bedürfnisses von *«delizia»* beanspruchen zu können. Und sie findet schließlich einen Anhaltspunkt – an ihrem Grab auf dem Friedhof Père Lachaise. Knapp 150 Jahre nach ihrem Tod wird es noch immer als Wallfahrtsort für unerfüllt Liebende verehrt. Ganz offensichtlich steht sie mit ihren einfachen Gefühlen also nicht allein. Zumindest historisch, als vergangene, sind sie noch Wirklichkeit.

Von diesem Augenblick an ist es um sie geschehen: die Welt der Realität und der Illusion sind definitiv vertauscht. Als Rosa/Violetta/Marghélite/Alphonsine hat sie ein zumindest kulturgeschichtliches Recht, von ihrer Lebenswelt den Anteil an *«delizia»* einzufordern, der ihr von ihrem erlittenen *«croce»* her zusteht. Sie beginnt, das degradierte Weltbild ihrer Wirklichkeit im Sinne ihrer wahrhaften Scheinwelt einzurichten. Doch dieser Aufstand ihres wahren Gefühls bedeutet für die anderen eine gefährliche Subversion ihrer sorgsam gehüteten Subjektivierungen. Zwei Beispiele: Gemäß ihrer Logik richtet Rosa/Alphonsine ihr Recht auf Liebe an den Mann, der in ihrem Stück dafür vorgesehen ist, an Alexandre Dumas/Armand Duval/Alfredo Germont/Alberto Sanna. Sie, die Kostümschneiderin, erklärt ihm, dem Hauptdarsteller, die tiefere Bedeutung seiner Rolle. Eine Kartenleserin – sie löst die Spiritistin ab – bestätigt Sanna als wiedergeborenen Liebhaber von Alphonsine. Empört weist er diese Zuständigkeit des Fiktiven fürs Reale von sich. Rosa hätte im übrigen wissen können, was sie tut: ihn zu einer Empfindung auf Gegenseitigkeit verpflichten zu wollen hieße, das intimste Bildungsgesetz zu brechen, mit dem er das Klischee seiner selbst aufrecht erhält, seinen Solipsismus.

Ein anderer sentimentaler Umsturzversuch folgt. Es wird gerade die Szene abgedreht, in der sich Violetta zum Verzicht auf ihren Geliebten genötigt sieht. Rosa, Zeugin der Aufnahme, dringt ins Spiel ein, und mit der ganzen affektiven Entladung derjenigen, die ihr Leben lang Liebe nur als Verzicht gekannt hat, bedrängt sie die Darstellerin der Violetta, sich nicht zu opfern, sondern zu nehmen. Ein unerhörter Vorgang. Denn was aus ihrer ‚verkehrten‘ Perspektive folgerichtig erscheint, ist für ihr Milieu vernichtend. Sie mißachtet die sensible Grenze zwischen produzierter und produzierender Welt, so daß die Realität im Namen ihres ästhetischen Scheins belangt werden kann. Der Ausbruch ihrer unerfüllten Gefühle endet in einem psychischen Zusammenbruch. Für das Team ist sie ‚übergeschnappt‘, d.h. sie hat den Raum der eingespielten Normalität verlassen.

Die anderen wehren ihren Angriff entsprechend radikal ab. Noch am selben Tag nimmt sich Sanna einen Ersatz für Rosa, eines der Mädchen, die zum Film wollen. Es ist zwar nicht vom Fach, aber sonst ganz bei der Sache – Sannas. Der Produzent unterstützt ihn, den anderen ist es egal. Die von Rosas Authentizitätsanspruch bedrohte Ordnung wird wiederhergestellt, indem sie aus dieser Welt ausgewiesen wurde. Ein letztes Mal versucht sie, diese Verfremdung ihrer selbst und all dessen, was ihr heilig ist, aufzuhalten. Doch zurück auf dem Aufnahmegelände hört sie von Sanna wieder das fatale Wort *«anima mia»*, aber zu ihrer Nachfolgerin gesprochen. Sie hat begriffen. Sie beginnt, ihm einen Brief zu schreiben; ein Wolkenbruch geht plötzlich nieder. Sie stürzt schwer über ein Kabel: ihr physischer Zusammenbruch.

Man findet sie schließlich; zieht ihr den nächstbesten Mantel an – es ist der von Violetta; hebt sich auf eine Liege – es ist, natürlich, das Filmsterbebett der Kameliendame. Sanna wird gerufen. Er verweist, wie Alfredo, aber banal, auf bessere Zeiten nach den Aufnahmen. Sie zitiert – ihr Testament – den Schluß der Oper: «e la vita uniti trascorreremo»; er fährt – im Text – fort: «dei corsi affanni compenso avrai, e la tua salute rifiorirà!» Doch die Worte, auf die sie fünfzehn Jahre gewartet hat, hört sie nicht mehr. Rosa stirbt den karamelisierten und kitschigen Tod der Violetta – so hatte der Professor Verdis Oper abgeurteilt. Auch De Crescenzo setzt ein Zeichen: das happy-end der *Traviata* läßt sich nicht umkehren. Dumas hatte in ihm noch das schöne, sozialromantische Wunschbild bewahrt, daß selbst in einer Edelkurtisane ein edles Herz wohnen kann. Hier aber gilt: Kunstanlässe, die solch echtes Empfinden zu wecken vermögen, übernehmen keinerlei Haftung für die Wirklichkeit. Das Ende des Romans drängt zwar mit allen Mitteln auf Rührung; im Grunde hat es jedoch dem Illusionsroman, seinen Vorlagen bei Verdi und Dumas, eine schwerwiegende Desillusionierung zugefügt.

4

Man mag zu Affektveranstaltungen dieser Art stehen wie man will: sie nur abzutun, weil sie von vielen gekauft (und auch gelesen) werden und offenbar Bedürfnisse stillen, statt sie literarisch in Frage zu stellen, wäre unangemessen. Denn was sich hier auf halber Höhe der Kunst tut, steht durchaus im Austausch mit dem Geschehen oben, auf dem Parnaß, den die Blicke der Kunstverständigen vor allem suchen. Dieser Wechselzusammenhang kann an De Crescenzo auf besondere Weise anschaulich werden. Es ist offensichtlich: er tut alles, um Erfolg zu haben. Er wird ihn auch mit der deutschen Übersetzung haben, und mit der Verfilmung, auf die der drehbuchartige Text bereits zielt.

Was aber besagt dieser Erfolg? Zunächst, daß er sich einer bewährten Doppelstrategie verdankt. Auf der einen Seite hat der Roman eine Geschichte, und sie ist so geschrieben, daß sie dem Publikum entgegenkommt: der Text ist bequem begehbar. Der Autor bemüht sich augenfällig, Einvernehmen, ja Vertraulichkeit mit seinem Leser herzustellen. Zu diesem Zweck richtet sich der Text in einer „Umgangswirklichkeit“ ein, wie man in Anlehnung an die gehobene Umgangssprache De Crescenzos sagen darf. Die Umstände, Situationen und Verhaltensweisen der Figuren: irgendwie kennt man sie schon, und seien sie nur angelesen oder abgesehen. Sie wenden Wirklichkeitsbestände auf, die eine Glaubwürdigkeit des Naheliegenden vermitteln. Der Roman De Crescenzos macht dadurch keine Schwierigkeiten. Im Gegenteil: er kommt dem Leser entgegen. Darin bekennt er sich am offenkundigsten zu seiner Absicht der Unterhaltung. Ihr liegt viel daran, den Leser zu Hause, in seinem Zeitbewußtsein aufzusuchen, statt ihn dagegen auflaufen zu lassen. Solche Verfremdung des Vertrauten, die Gewohnheiten auf ästhetische Distanz bringt, um uns Gefahr und Gewalt der Gewöhnlichkeit bewußt zu machen, dies ließe sich demgegenüber gerade als besonderes Kennzeichen für die höheren Ränge der Literatur abheben.

Dennoch, Vorrätiges und Geläufiges allein verbürgt noch keinen Erfolg, eher Langeweile, den Tod jeder Unterhaltung. De Crescenzo weiß, wie ihr Genüge zu tun ist: mit der alten rhetorischen Strategie «*variatio delectat*». Ihr handwerkliches Geheimnis liegt in der unerwarteten Umordnung des Erwartbaren. Dieses selbst und seine Normalität bleiben damit so gut wie unangetastet.

Wie De Crescenzo damit umgeht, sei an drei Schnittpunkten seines Romans herausgestellt. Der erste betrifft die Grundform seiner Inszenierung, die *burla*. Die reiche italienische Novellistik, die Commedia dell'arte, die Erzählliteratur und viele italienische Filme haben bis heute ihr «*ingenio*» als Mittel italienischer Welter-schließung bewahrt. Wie er jedoch mit diesem alten Schema verfährt, hat nichts mehr mit den einfachen Konflikten Calandrinos zu tun. Seine Anwendung ist, und damit kommt er dem Gebot der Variatio nach, ungleich komplexer und riskanter. Die *Traviata* als Spieleinsatz eines Schwanks – das darf im Rahmen eines Romans für viele als durchaus raffinierte Pointe gelten. Zumal sie sich nicht nur auf die populäre Oper, sondern vor allem auch auf den Roman von Dumas, und durch ihn hindurch auf dessen «*Biographie romancée*» bezieht; das Ganze wird überdies noch als Geschichte einer Verfilmung gebrochen. Die Story der Rosa Grieco besteht also, von hier aus gesehen, in der Auflösung der einen Geschichte in ein Spiegelkabinett mehrerer, sich überblendender Versionen. Zwischen ihnen verirrt sie sich und kommt um. Deshalb führt De Crescenzo den Professor ein, der zwar nicht ihr, aber dem Leser einen roten Faden auslegt und die Verhältnisse überschaubar hält.

Als Roman hat *Croce e delizia* seinen Fluchtpunkt in Dumas' *Kameliendame*. Sofern diese ein zu ihrer Zeit beispielhafter Unterhaltungsroman war und die Oper ein unverwüstliches Erfolgsstück bleibt (daran bestehen kaum Zweifel), hat De Crescenzos Unterhaltungsroman im Grunde die Unterhaltungsliteratur selbst zum Gegenstand. Was dieses Buch dabei jedoch aufschlußreich macht: das Mittel, mit denen es das tausendfach umgewendete Thema einer unerfüllten Liebe neu belebt und variiert, die Selbstreflexion, kann von anderer Seite aus betrachtet durchaus traditionell, ja konventionell erscheinen. Denn diese Hinwendung des Schreibens zu seinen eigenen Voraussetzungen – hat es sich nicht als verbindlicher Stilzug, oder sollte man sagen: Kainsmal von Modernität in der Kunst durchgesetzt? Dieser Hang zur Selbstreflexion vor allem hat im 20. Jahrhundert geradezu einen Adel des ästhetischen Narzißmus gestiftet. Kaum ein Kunstwerk, das sich, wenn es etwas gelten wollte, nicht dadurch legitimiert hätte, daß es auf die Tradition, in der es stand, auf die Gattung, in die es sich einschrieb, auf das Thema, das es aufgriff, nicht zugleich selbst wie auf eine Maske hingedeutet hätte, um mit dieser Distanzierung von sich selbst aller Erstarrung in Gemeinplatz, Vorurteil und Scheinhaftigkeit zu entgehen. Wofür? Auf die Spitze getrieben hat es beispielsweise der sogenannte Nouveau Roman in Frankreich. Selbst das Erzählen des Erzählens schien ihm noch suspekt: es hätte noch immer eine unterhaltsame und damit beruhigende Geschichte ergeben können. Nur ein Schreiben als Auslöschung des Geschriebenen würde sich gegen die Einsperrung zur Wehr setzen können, die die Sprache in ihrem Gefolge offenbar hat.

De Crescenzo hat, und dies scheint ein bemerkenswertes Symptom seines Romans, mit Maßen, aber unverkennbar, diese modernistische Selbstbezüglichkeit dem unterhaltenden Genre mitgeteilt. Auch sein Text hebt – durchgehend – die Bedingungen auf, denen er sich verdankt. Mit einem erheblichen Unterschied zur anderen, tonangebenden Literatur allerdings: De Crescenzo verfährt so, um damit gerade das Traditionelle zu erneuern und so fortzuschreiben. Man kann dies nicht nur am Umgang mit dem Stoff der *Kameliendame* beobachten. Auch die *beffa*, der Schwank selbst, wird so eingesetzt. Die Novelle von Calandrino mag noch einmal die Tradition vertreten. Ihr Konflikt rührte daher, daß bei Calandrino die Grenze zwischen Erfahrung und Vorstellung nur schwach ausgebildet war. Entsprechend anfällig für Normverletzungen war er. Boccaccio löst seinen Fall lachend. Er bestraft die Narrheit des Helden sympathisch, d.h. ohne ihn zu einem Fremden seiner Gemeinschaft zu machen. De Crescenzo mußte annehmen, daß mit dieser einfachen Lesart im 20. Jahrhundert kein breites Leseinteresse mehr zu begründen ist. Der Schwank mußte renoviert werden. Der Autor tat es abermals mit Raffinement: seine *burla* kehrt den traditionellen Konflikt genau um. Calandrinos wahnhaftige Abweichung hatte Boccaccio Anlaß gegeben, bei seinen Lesern den richtigen Lebensbegriff zu schulen. Rosa Grieco hingegen fordert mit dem schönen Schein, den ihr die Fiktion reicht und den ihr einfacher Sinn approbiert, den unnatürlichen Menschenverstand ihrer Welt heraus. Sie ist eine Fundamentalistin des Naiven und Ursprünglichen. Ihr Fall läßt sich daher nicht mehr über die Leisten des Komischen schlagen, d.h. konziliant behandeln. Die *burla* schlägt tragisch um. Rosa wird aus der Wirklichkeitsansicht ihrer Umgebung ausgegrenzt.

Wieder hat De Crescenzo an eine Tradition populären Erzählens angeknüpft, aber er läßt seine Geschichte darin nicht mehr aufgehen. Offenbar kommt ein Unterhaltungsroman mit einem Happy-End heute nicht mehr durch. Anders gesagt: was jetzt gefällt, ist mit einfachen, eindeutigen *burla*-Lösungen nicht mehr zu haben. Man kann sie zwar zitieren; aber nur wenn sie zugleich überwunden werden, sind sie unserem Lebensgefühl noch annehmbar zu machen. Fast könnte man meinen, De Crescenzo sei am Ende auf seine Weise in die Schule der großen Zauberer des Dekonstruktivismus gegangen. Doch abermals gilt: was ihnen eine Befreiungs-Philosophie ist, reduziert sich ihm auf ein Verfahren, um damit seine Geschichte zu retten, nicht etwa um sich darüber hinwegzusetzen. Die starken Emotionen, auf die er aus ist, wollen das Publikum affektiv auf die Seite von Rosa bringen. Dennoch läßt er sie scheitern. Einem ‚modernen‘ Bewußtsein scheint, so die Schlußfolgerung, ihre naive Nachbarschaft von Illusion und Wirklichkeit nicht einmal mehr ausnahmsweise, wie noch im Groschenroman, zulässig. Naheliegende Wünsche sind in weitere Ferne gerückt. Die erste Natur ist der zweiten noch fremder geworden.

Dazu eine dritte Beobachtung. Auch sie kann vom Traditionsvorschuß des Schwanks ausgehen. Bei allem Vergnügen, das er verspricht – es war niemals gratis. Eine Moral von der ‚Geschicht‘ gehörte, ausdrücklich oder verschwiegen, immer dazu.

Die Schwänke sind Fallstudien mit normativem Beispielwert. De Crescenzo löst auch diese Erwartung ein. Aber auch sie wird einschlägig modernisiert. *Croce e delizia* ist ein Lehrstück, selbst wenn es nicht aufdringlich belehrt; De Crescenzo ein Moralist, der nicht moralisiert. Er hat, scheinbar unbefangen, eine Lebensanschauung und vertritt sie, namentlich in seiner fabulierenden *Vita di Luciano De Crescenzo, scritta da se medesimo*.³ Wenn ihn etwas als Unterhaltungsautor qualifiziert, dann seine moralische Seßhaftigkeit. Rosa ist ihr Geschöpf. Sie agiert im Namen der Vernunft, die uns unser ursprüngliches Empfinden mitteilt. Die Maxime ihres Handelns ist «DARE», das Glück, das im Geben liegt. Wo diese natürliche Sittlichkeit einfacher Gefühle jedoch verschüttet ist, wie in ihrer Lebenswelt, muß sie sich in die Welt der Illusionen zurückziehen. Übrig bleibt Sanna und sein rücksichtsloses «AVERE». Wie er sind auch der Produzent, der Professor, im Grunde all die anderen, Spielarten einer Hobbes'schen Vernunft des ‚Friß oder stirb‘. Der Eigennutz darf eine Moral begründen, mit der sich die kleinen und großen Brutalitäten gegen die Menschlichkeit heiligen lassen. Hier hat der Recht, der etwas macht: aus sich, mit anderen. Der sich zum Subjekt macht, indem er die Welt zum bloßen Objekt herabsetzt. Diese schrankenlose Selbstverwirklichung ist für De Crescenzo die Frucht instrumenteller Vernunft. Rosa, seine Sympathieträgerin, verkörpert deshalb Rationalismuskritik. Sie zeugt für ein Glück auf Gegenseitigkeit. Sie steht allerdings, so sieht es der Roman, auf verlorenem Posten. Ihr Tod am Ende präsentiert deshalb eine Verlustrechnung. Es ist De Crescenzos Art zu sagen, wie weit natürliches Empfinden nach heutigen Maßstäben unnatürlich geworden ist. Er hat diese seine Lebensphilosophie auf einen entsprechenden Begriff gebracht. Notwendig sei ein «dubbio positivo». Das ‚moderne Subjekt‘, das sein Selbstverständnis an dem abliest, was es tut, daß es tut, aus seinem Produktionsvermögen, ist in Zweifel zu ziehen durch das, was es leugnet: den unscheinbaren, aber bewahrenden Gemeinsinn erwideter Gefühle.

Man mag dies eine affirmative Moral des 19. Jahrhunderts nennen, der *Kameliendame*, des kleinbürgerlichen Wunschdenkens. Und die Gegenüberstellung von altruistischer Natur und egoistischer Zivilisation ließe sich leicht als vormoderne Trivialität erledigen. Doch was wäre damit gewonnen? Erfolge eines Autors wie De Crescenzo zeigen, wie viele bereit sind, sich an diese Orte einfacher Gefühle mitnehmen zu lassen. Offenbar wird dort – nach wie vor – affektive Grundversorgung geleistet. Das Bedürfnis ist da, ob es höheren Orts in der Literatur registriert wird oder nicht. Gewiß, dort stellen sich andere Aufgaben. Dort geht es nicht darum, Identitäten zu bilden, sondern falsche Identitäten aufzulösen, Verhärtungen des Denkens und Fühlens zu problematisieren, zu kritisieren. Doch auch diese Literatur riskiert Haltungsschäden. Aus Furcht vor Affirmation läuft sie Gefahr, sich immer tiefer in die ästhetische Negation alles Bestehenden einzugraben. Dadurch wuchs die Versuchung, sich zunehmend nur noch mit sich selbst und der Erhaltung der eigenen Unabhängigkeit zu befassen. Romane wie *Croce e delizia* und ihre Beliebtheit erinnern daran, daß dies mit Wirklichkeitsverlust bezahlt werden muß. Über ihrer Artistik verlöre (hohe) Kunst das Leben.

Eine Unterscheidung von oben und unten – oben Distanzierung, unten Versöhnung der Geister – hätte jedoch nur dann ihren guten Sinn, wenn sie sich als Arbeitsteilung verstünde. Von daher gesehen aber könnte der Roman De Crescenzos auf eine empfindliche Störung, ja ein tiefgreifendes Zerwürfnis in diesem Zusammenhang hindeuten. Hinweis darauf ist zunächst die Beobachtung, daß selbst die einfache Moral, für die er eintritt, keineswegs mehr einfach zu haben ist. Die untergehende Heldin mag zwar die Sympathie für ihre naiven Wunschbilder noch steigern. De Crescenzo bettet den wachsenden Ernst dieser Geschichten jedoch durchgehend in einen heiteren und leichten Stil. Er ist stets darauf bedacht, seine Figuren treffend, witzig, anspielungsreich, mit leiser Ironie, nachsichtigem Lächeln zu behandeln, sie im Menschlich-Allzumenschlichen unterzubringen. Sein Stil scheint dadurch gerade denjenigen zu verzeihen, die Rosa umbringen. Sein moralisches Plädoyer sieht sich also zugleich bejaht und widerrufen. Ist es ihm am Ende doch nicht ernst damit? Verständigt er sich augenzwinkernd mit dem Leser darauf, daß es zu schön wäre, um wahr zu sein? Die Aufhebung der Moral als Unterhaltungsstück?

Oder folgt er darin – ebenfalls – nur dem Gebot ‚moderner‘ Selbstaufhebung? Ist es ein Zugeständnis an die kompliziertere Bewußtseinslage heutiger Leser: Man kann nicht mehr so naiv sein wie Rosa, kann es aber bedauern? Indem er den Vorbehalt gegen ihre unzeitgemäße Vernunft des Gemüts im Roman selbst anbringt: sieht er darin einen Weg, um sie literarisch retten zu können? Wenn das so wäre, dann stellte der Roman De Crescenzos nicht minder beunruhigende Fragen an den literarischen Überbau, dem er dieses Verfahren entlehnt. Denn wenn die Selbstreflexion jetzt auch schon in den Unterhaltungsroman einzieht, ist das nicht ein Symptom dafür, daß dieses Kernstück der literarischen Modernität inzwischen seinerseits selbstverständlich, ja trivial geworden ist? Es ließe sich wie ein modernes Klischee handhaben. Das unterhaltsame Fußvolk stünde im Begriff, die Avantgarde einzuholen. Liegt es daran, daß der ‚gute‘ Roman, der Roman ‚oben‘, sich zu sehr nur noch mit sich selbst beschäftigt und darüber sein kritisches Amt aus den Augen verloren hat? Dann fände auf unterhaltsamem Felde ein erregender Übergang im Grundbegriff von Wirklichkeit statt. Wenn schon das Spiel mit dem Unterhaltenden massenhaft Unterhaltung zu stiften vermag, muß sich im Verhältnis zur Lebenswelt etwas erheblich verändert haben. Offenbar kommt sie immer weniger als der Ort in Frage, wo man zumindest noch ein kleines Glück erwarten darf; so wie es früher noch die Idylle oder die Gartenlaube in Aussicht gestellt haben. Damit scheint es jetzt endgültig vorbei. Wenn überhaupt, bestünde ein letztes Glück darin, es allenfalls noch als Gegenstand des Wünschens zu erhalten. Ist sogar das Triviale auf dem besten Wege, ein verlorenes Paradies zu werden?

Abstract. Il romanzo di Luciano De Crescenzo *Croce e delizia*, che ha avuto un grande successo, fa diventare la ricezione della *Traviata* di Verdi un dramma tragico per quanto riguarda il concetto di realtà. La sua eroina, che vive da anni amando e soffrendo («Croce»), riconosce negli eroi fittizi dell'eroina verdiana e incorre così in un conflitto mortale con la sua realtà. Perché se nella sua vita ha sofferto tanto quanto il suo doppio, può chiedere alla vita anche la fortuna («Delizia») toccata alla signora delle camelie. Il romanzo insegna (senza pedanteria) che perfino gli ideali dei sentimenti più semplici sono diventati paradisi perduti. Perciò il romanzo acquisisce una caratteristica di autoriflessione.

Anmerkungen

¹ Milano: Mondadori 1993; dt. *Meine Traviata*, aus dem Italienischen von Linde Birk, München: Knaus 1994.

² *La Dame aux Camelias*, Paris 1848

³ Milano: Mondadori 1989, («I libri di L. De Crescenzo»); dt. *Im Bauch der Kuh*; aus dem Italienischen von Linde Birk, München: Knaus 1991.

Bibliographie

Werke von Luciano De Crescenzo

Zio Cardellino. Milano: Mondadori 1981 (= «I Libri di Luciano De Crescenzo»).

Così parlò Bellavista. Milano: Mondadori 1984 (= «I libri di Luciano De Crescenzo»).

Also sprach Bellavista. Neapel, Liebe und Freiheit. Aus dem Italienischen von Linde Birk. Stuttgart/München: Buecherbund 1989.

Storia della filosofia greca (2 Vol.). Milano: Mondadori 1986 (= «I Libri di Luciano De Crescenzo»)
Geschichte der griechischen Philosophie (2 Bde.). Aus dem Italienischen von Linde Birk. Zürich: Diogenes o.J.

Vita di Luciano De Crescenzo, scritta da lui medesimo. Milano: Mondadori 1989 (= «I Libri di Luciano De Crescenzo»).

Im Bauch der Kuh. Das Leben des Luciano De Crescenzo, von ihm selbst erzählt. Aus dem Italienischen von Linde Birk. München: Knaus 1992/München: Goldmann 1994.

Elena, Elena amore mio. Milano: Mondadori 1990 (= «I libri di Luciano De Crescenzo»).

Helena, Helena amore mio. Aus dem Italienischen von Linde Birk. München: Knaus 1991/München: Goldmann 1993.

Croce e delizia. Milano: Mondadori 1993 (= «I libri di Luciano De Crescenzo»).

Meine Traviata. Aus dem Italienischen von Linde Birk. München: Knaus 1994.

Panta rei. Milano: Mondadori 1994 (= «I libri di Luciano De Crescenzo»).

Usciti in fantasia (con 3 audiocassette). Milano: Mondadori 1994 (= «I libri di Luciano De Crescenzo»).