

## Moritat vom schönen Untergang<sup>i</sup>

Woher hatte der historische Roman sein Recht genommen, so ganz anders über die Geschichte zu schreiben als die Geschichtsschreibung? Im Grunde unterstellt er ihr Rücksichtslosigkeit: ist sie nicht bereit, zugunsten derer, die Geschichte machen, über die hinwegzusehen, auf deren Rücken sie ausgetragen wird? Um das große Ganze konstruieren zu können, lässt sie die Einzelheit - den Einzelnen - darin verschwinden. Mit Französischer Revolution und Sozialromantik aber wurden auch kleine Leute geschichtsfähig. Warum sich aber dennoch eher der Roman als die Historie für sie interessierte, geschieht wohl in Rücksicht auf ihre Auffassungsgabe. Er nimmt Geschichte kaum historisch, aber umso mehr von ihrer Unterseite, als emotionales Ereignis wahr. Ein europäisches Beispiel dafür waren *Die Verlobten* von Alessandro Manzoni (1827). Dem jungen Paar bilden sich die höheren Zerwürfnisse der Zeit in der Bedrohung ihres kleinen Glücks ab, und bestünde es auch nur darin, davon- oder durchzukommen; sozialverträgliches happy-end erwünscht.

Die Historienmalerei des Films geht bis heute nach dieser Dramaturgie vor. Sie führt Geschichte emotional verhandelt vor. Dadurch fällt sie aber unter eine andere Logik, vergleichsweise kurzfristig und leibnah. Ihr Interesse kreist um den einfachen Sinn des Lebens: zu leben. Der Erfolg Umberto Ecos zeigt allerdings, welchen Preis das Genre heute bezahlen muss, um zeitgemäß zu erscheinen. Der subtile Textingenieur aus Bologna hat es in ein barockes Spiel mit den Beständen von Vergangenheit verwandelt. Witz, Scharfsinn, „plaisir du texte“ (R. Barthes) werden dominant, nicht ‚Sentiment‘. Wer Geschichte - literarisch - erfahrbar machen will, muss inzwischen offenbar den indirekten Weg gehen: er muss zeigen, dass er die Sprechweisen beherrscht; die Affekte sind in die Unterhaltung abgewandert.

Doch es gibt Fälle, die das nicht wahrhaben wollen, etwa Maurizio Maggiani und sein Roman *Königin ohne Schmuck*. Er wurde dafür als besserer Eco gelobt (Neue Zürcher Zeitung); kritisiert, weil er die Kontrolle über seine Sprache verloren habe (Corriere della Sera) und mit zwei Preisen ausgezeichnet. Aber diese unterliegen ja eigenen Gesetzen. Was hat Maggiani getan? Er hat an ein stillschweigendes Tabu gerührt: dass, im Zweifelsfalle, Literatur, die etwas gelten will, mit ernster Kunst den Nachweis vom Ernst des Lebens zu erbringen habe. Dem setzt er eine geradezu vormoderne Lust zu fabulieren entgegen. Wer sich auf ihn einlässt, den lässt er in einem Meer von einhundertvierzigtausend Wörtern untergehen. Lang und breit, vor und zurück geht die Sprache, unterbricht sich, nimmt sich Zeit, um Safranherstellung in Genua (mit einschlägigen Methoden des Verschnitts) auszuarbeiten, bringt die Historie ins Spiel, etwa die Okkupation Italiens 1943 durch die „hässlichen Deutschen“ (amerikanische Spielfilme haben überall in Italien ihre Abziehbilder hinterlassen) und

dann die vielen, aufmerksamen Details, die dennoch eher raunend als realistisch eine Geschichte anreichern, die einigermaßen aus der Art schlägt.

Auf der einen Seite eine Familiensaga. Im Mittelpunkt: Paris, Kohleträger und, siehe Name, schönstes Mannsbild im Hafen von Genua und die stolze Sascia, Amazone, die ihre Waffe in den Augen trägt, kunstvolle Safran- und Bilderfälscherin, ein Königspaar von Gnaden der Natur. Hinter ihnen die Elterngeneration, vor dem Ersten Weltkrieg aus Sardinien emigriert. Dann ihr Sohn Cosimo, der Priester wird und - für die Hälfte des Romans - als Missionar auf ein Südseeatoll geht, um dort seinerseits Stammeskönig zu werden, seine Suche nach Eden aber abrechen muss, weil Frankreich die Insel für seine Atomversuche braucht und er mit Lucy, der polynesischen Nachtigall nach Genua zurückkehrt und dort das Familienschicksal vollendet.

In dieses Heldenepos der kleinen Leute eingelassen sind Elemente des Abenteuerromans, der Inselexotik, der Geschichte vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis in die Sechziger Jahre; und er ist zugleich Stadtroman von Genua. Über diese ganze diskursive Manege gebietet jedoch ein Erzähler, der publikumslüsternd und schicksalsergeben, wie der Rhapsode einer Moritat, teilnahmsvoll und zugleich ergeben ein Geschehen vorträgt, das sich dem gewöhnlichen Verstand entzieht. Gewiss, man könnte - ‚Ordnung muss sein‘ - mit dem Kopf durch die Wand des Textes gehen. Doch das wäre wenig befriedigend, weil nicht beabsichtigt. Man muss sich entscheiden: das Buch weglegen oder sich ihm überlassen. Das heißt zuerst: Tempowechsel. *Königin ohne Schmuck* ist ein langsamer Roman. Er duldet keine eiligen Passanten. Wer sich ihm anschließt, und darauf will er hinaus, beginnt nach und nach, nicht mehr warum zu fragen. Dann werden allmählich Dinge verständlich, die eigentlich unverständlich sind. Dann tritt jene andere Vernunft in Kraft, wo Zufälle, Fügungen, Bestimmungen plötzlich mit der Macht eines Schicksals recht haben. Da helfen Fragen nach Ursachen und Motiven nicht mehr. Hier greift eine Logik elementarer Bilder und Szenen, die beklemmende Wiederholungszwänge ausüben. Um nur eine solche Leitlinie für viele kleinere zu bezeichnen: die Mutter Sascias hatte in der Fremde Genuas kein anderes Ziel, als ihre Familie durchzubringen. Jeden Tag, auf genau demselben Weg, brachte sie ihrem Mann das Essen in den Hafen. Es ist ein Zeichen: nicht vom Weg abzukommen, Ausdruck für die Ängste eben davor. Bis eines Tages ein erschreckter Zirkuselefant ihren Weg kreuzt. Die Angst und ihr Bild, das große Tier, ging auf die Tochter, von ihr auf den Sohn über. Zehn Jahre lang baute dieser auf seiner Südseeinsel an einem scheinbar unsinnigen Projekt: einer (geraden) Straße auf den Vulkan. Für die Eingeborenen war es, naiv, ein Totem; für ihn aber Entäußerung eines Traumas.

Folgerichtig in diesem untergründigen Sinne gerät er bei seiner Rückkehr – geradewegs – in das Verhängnis, das am Ende ängstlich befestigter Wege wartet.

Etwas anderes kommt, erschwerend, hinzu. Mutter, Tochter, Sohn und Lucy: sie alle lieben, jeder nach seiner Art, romanhaft rein und schön. Ganz ohne die Seifenblasen einer Vorabendserie geht es offenbar nicht. Dennoch dauert es meist nicht allzu lange, bis sie platzen. Eine Moritat braucht ihre Grausamkeiten. Maggiani nutzt sie allerdings zu einer brutalen Moral von der Geschichte<sup>1</sup>: wer mit ganzer Hingabe liebt, kommt dabei um. Am Ende sind alle Sympathieträger tot: die Mutter, Pàris (im Widerstand gegen die Deutschen erschossen), Cosimo und Lucy, verstummt wie eine Stimme in der pazifischen Weite. Ein Autor von heute weiß, dass man sentimental nur sein kann, wenn das Sentimentale zugleich wieder kassiert wird.

Oder muss ein historischer Roman im 20. Jahrhundert so handeln, weil der Glaube an die Geschichte abhanden gekommen ist? Dafür sprechen die Überlebenden, Sascia zuerst. Ihre Liebe war etwas Kreatürliches; sonst blieb sie Einzelgängerin, spezialisiert aufs Überleben, dem Moral nur im Wege steht. Das trifft noch radikaler auf Giggi, den Schieber; die Veteranin, erste Hure am Hafen und den Jaguar zu, immer im Geschehen, aber ungreifbar. Sie alle sind abgebrühte Agenten des Lebenskampfes. Nur wer die Hände frei hat für sich selbst, überlebt. Sich auf andere einzulassen, hieße, sich auf einen geraden Weg festlegen zu müssen. Auch dabei scheint der Autor die Spielregeln des Erzählens zu kennen: erbauliche Geschichten zählen nicht. Aber soviel geschickte Regie hinter der Fabel? Wird auch hier am Ende zeitgemäßes Diskurstheater gespielt?

---

<sup>1</sup> MAURIZIO MAGGIANI: *Königin ohne Schmuck*. Aus dem Italienischen von Andreas Löhrer. Hamburg (Edition Nautilus) 2001. Original: *La regina disadorna*. Mailand (Feltrinelli) 1998.