

Artikel

„Siamo qui per dare spettacolo.“
Die (De-)Konstruktion des Welttheater-Topos
im Romanwerk Ermanno Cavazzonis

Viktoria Adam (Heidelberg)

HeLix 2 (2010), S. 1-21.

Abstract

The present article addresses the topos of world theater in the novels of the contemporary Italian author Ermanno Cavazzoni. The different functions taken into account by the topos are highlighted by means of a narratological analysis of the novels *Il poema dei lunatici* and *Cirenaica*. On the one hand, the symbol of life presented as a play exposes the madness of the main characters; on the other hand, the article shows that the topos reflects the question about the origin and meaning of human life. According to his poetic of ambivalence, the author gives only vague answers to these questions. Cavazzoni combines pagan and Christian creation myths, building a polysemic syncretism, which is deliberately exposed as a construct. As a conclusion, it is pointed out that the simultaneous deconstruction and construction of the topos of world theater redefines the role of the reader, challenging him to participate actively.

„Siamo qui per dare spettacolo.“

Die (De-)Konstruktion des Welttheater-Topos im Romanwerk Ermanno Cavazzonis

Viktoria Adam (Heidelberg)

All the world's a stage,
and all the men and women merely players;
they have their exits and their entrances;
and one man in his time plays many parts.
(Shakespeare, *As you like it*)

Seit der Antike tritt das Bild des *theatrum mundi* in literarischen, philosophischen und theologischen Texten in Erscheinung, wenn es gilt, die Frage nach dem Sinn des menschlichen Lebens und nach der Wirklichkeit zu verhandeln. Auch der emilianische Autor Ermanno Cavazzoni¹ rekurriert diesen traditions- und facettenreichen Topos, um die Grenze zwischen Fiktion und Realität im Kontext philosophischer Diskurse zu diskutieren. Der Autor fokussiert genau den Grenzbereich zwischen diesen Wirklichkeitswelten und wählt hierfür oszillierende Bewusstseinszustände, wie Wahnvorstellungen, Halluzinationen oder Träume, in die er die Figuren seiner Werke führt. Als Grenzgänger wandern die Protagonisten Cavazzonis zwischen Erinnerung und Vergessen, Träumen und Wachen, Ordnung und Chaos, Realität und Fiktion. Selten

¹ Ermanno CAVAZZONI (*1947) gehört neben Gianni Celati, Daniele Benati und Ugo Cornia u.a. zu den „Voci delle pianure“, den Schriftstellern der *pianura padana*. Bei diesen Autoren handelt es sich nicht um eine feste literarische Gruppe, sondern um befreundete Gleichgesinnte, die neben der Herkunft verbunden sind durch ähnliche Vorstellungen über Literatur und Kunst. In den 90er Jahren entwickelten die Autoren eine sogenannte Poetik des „Semplice“, die auf Klarheit und Alltäglichkeit basiert. (Vgl. KUON, *La poetica*, S. 158). Der Schauplatz ihrer Werke ist meist die Poebene, daneben weisen die Werke der „Voci delle pianure“ einen von Umgangssprache geprägten Stil auf und thematisieren alltägliche Themen und Situationen (Vgl. ebd., S. 166). Ihre Poetik ist orientiert an der Bild-Ästhetik des Fotografen Luigi Ghirri (Vgl. ebd., S. 163).

Bislang wurde das Werk Cavazzonis fast ausschließlich im Kontext der „Voci delle pianure“ erforscht. Eine Untersuchung, die sich nur auf Cavazzonis Werk konzentriert, liegt bislang nicht vor. Cavazzonis Œuvre umfasst die Romane *Il poema dei lunatici* (1987), *Le tentazioni di Girolamo* (1991), *Cirenaica* (1999) und *Storia naturale dei giganti* (2007) sowie die Kurzgeschichtenbände *I sette cuori* (1992), *Vite brevi di idioti* (1994) und *Gli scrittori inutili* (2002). 2009 erschien der Essay-Band *Il limbo delle fantasticazioni*, der sich ästhetischen und poetologischen Fragestellungen widmet.

nur sind diese binär konstruierten Bewusstseinszustände klar voneinander getrennt, sie überblenden sich vielmehr, so dass Cavazzonis Werke polysem, rätselhaft und – in der Beschäftigung mit Fiktion und Realität – in hohem Maße metafictional erscheinen. Die daraus entstehende Ambivalenz ist ein grundlegendes Merkmal der Poetik Cavazzonis.

Aufgrund dieser Vorliebe für Selbstbezüglichkeit und ontologische Fragestellungen verwundert es nicht, dass Cavazzoni in seinen Romanen den Topos des Welttheaters aufgreift.² Mit der Wahl des Theaters als Sinnbild des Lebens bezieht sich der Autor auf prominente Hypotexte³ und grenzt sich zugleich von diesen ab, indem er die Fragen, die der Topos aufwirft,⁴ neuartig inszeniert. Auf welche Weise er dies tut, wird im Folgenden anhand der Romane *Il poema dei lunatici* und *Cirenaica* aufgezeigt.

In Cavazzonis erstem Roman, *Il poema dei lunatici*, erfährt der Protagonist und Ich-Erzähler namens Savini von einem Fremden, dass die Welt ein Theater sei. Aus einer Nervenheilstation entflohen, befindet sich Savini auf dem Weg durch die Poebene, um

² Erstmals taucht der Welttheater-Topos in Homers Epos *Ilias* auf, in dem „die Helden, Vertreter der Menschheit, unter den Augen des Zeus und der ganzen Götterwelt um den Sieg ringen.“ (VON BALTHASAR, *Theodramatik*, S. 121). Eine nächste Erwähnung findet in Platons *Nomoi* statt (Vgl. PLATON, Gesetze 1, 644b, S. 59), in denen die Menschen als Marionetten der Götter dargestellt werden. Nach der antiken Philosophie und Autoren wie Seneca, Sallust oder Epiktet bedient sich das frühe Christentum der Vorstellung vom Leben als Theater, wie etwa der Apostel Paulus (VON BALTHASAR, *Theodramatik*, S. 146), dessen Namen der Protagonist in Cavazzonis drittem Roman *Cirenaica* sicherlich nicht zufällig trägt. Im Barock avanciert der Topos des Welttheaters schließlich zum zentralen Bild, das die Frage nach dem Sinn des Lebens beantwortet (ALEWYN, *Welttheater*, S. 60). Im theozentrischen Weltbild des Barock sind die Rollen im Spiel des Lebens genau verteilt (CURTIUS, *Europäische Literatur*, S. 150): Der allmächtige Spielleiter Gott weist den Menschen, den Schauspielern, ihre Rollen zu. Das Leben ist ein Spiel Gottes, Ausdruck einer in sich geschlossenen Ordnung. Der Topos des Welttheaters verdeutlicht besonders die Diskrepanz zwischen der trügerischen Sinnenwelt und dem wahrhaftigen Jenseits. Diese binäre Opposition steht in der Tradition der Platonischen Ideenlehre, die Wesen und Erscheinung der Dinge voneinander trennt (Vgl. GREINER, *Welttheater*, S. 16). Namhafte Autoren, die den Topos in ihre Werke eingefügt haben, sind Cervantes, Ronsard und vor allem Calderón (Vgl. CURTIUS, *Europäische Literatur*, S. 148-149). Zur Entwicklung des Welttheater-Topos in Romantik, Moderne und Postmoderne, vgl. GREINER, BALTHASAR und LINK.

Als unmittelbarer Vorläufer Cavazzonis gilt Luigi Pirandello (Vgl. TANI, *Il romanzo*, S. 226). Sowohl in dem 1903 entstandenen Roman *Il fu Mattia Pascal* als auch in der *Trilogia del teatro sul teatro* behandelt der Autor die Frage nach der Wirklichkeit, indem er die Fiktionsebenen mischt und die Grenzen der menschlichen Identität auslotet (Vgl. LEEKER, *Pirandello*, S. 28). Pirandello stellt Leben und Theater einander kontrastiv gegenüber. In dem letzten Drama der Trilogie, *Questa sera si recita a soggetto*, löst er diese Opposition sogar auf und setzt beide Wirklichkeitsebenen gleich: Kunst ist Leben (Vgl. SCHMELING, *Spiel*, S. 183).

Neben Literatur, Philosophie und Theologie greift auch die moderne Soziologie das Bild vom Leben als Rollenspiel auf. Verwiesen sei auf Erving GOFFMANS Werk *The presentation of self in everyday life*, das 1959 erschienen ist, und die Präsentation des Individuums im täglichen Leben zum Thema hat. (Vgl. GOFFMAN, *Theater*, 1969, und Vgl. ABELS, *Identität*, 2006, S. 319)

³ Die Terminologie folgt Genette. Vgl. GENETTE, *Palimpseste*, 1993, S. 14.

⁴ Diese Fragen lauten: Wie ist das Theater des Lebens beschaffen? Wer ist der Spielleiter? Zu welchem Zwecke wird gespielt? Gibt es nur Spieler oder auch Zuschauer? (Vgl. GREINER, *Welttheater*, S. 10).

nach Flaschenpost zu suchen, die er auf dem Grund von Brunnen vermutet.⁵ Seine Recherchen führen ihn in eine fremde Stadt zu einem Sonderling namens Nestor, der ihm seine Lebensgeschichte erzählt. Im Zentrum der Schilderungen steht seine gescheiterte Ehe mit Irene, deren sexuelle Unersättlichkeit ihn in eine schwere Lebenskrise stürzte. In dieser unglücklichen Zeit stellte Nestor fest, so berichtet er Savini, dass die Stadt ein Konstrukt aus Karton und alle Menschen in seiner Umgebung Schauspieler seien.⁶ Savini bezeichnet diese Behauptungen zunächst als „stranissime cose“,⁷ die ihn dennoch oder gerade wegen ihrer Merkwürdigkeit beeindrucken.

Nach dieser Begegnung durchstreift Savini alleine die Stadt, in Gedanken an die Worte Nestors versunken. Das Gehörte hallt in ihm nach. Neugierig beginnt er, den Wahrheitsgehalt der Aussagen Nestors zu überprüfen:

E sono curioso di guardar queste case che diceva che sono fatte di niente.
E penso che in effetti, chissà, potrebbe essere così. Non è escluso, cioè.⁸

Nestors fixe Idee, die Stadt sei ein fiktives Konstrukt, verändert Savinis Blick auf die Häuser, an denen er entlang geht. Er spielt mit dem Gedanken, Nestor habe Recht. Die Partikel „in effetti“ und „chissà“ sowie die Konditionalform „potrebbe“ verweisen auf die Vagheit dieser Vermutung, die im letzten Satz ex negativo affirmiert wird. Savini schließt die Option, Nestor könne irren, aus. Der Einschub „chissà“ und die finale Ergänzung „cioè“ verdeutlichen die gedankliche Überlegung, die sich im vorsichtig tastenden Formulieren des Erzählers widerspiegelt.

Auf diese erste Reflexion folgt die faktische Überprüfung:

E mentre cammino mi fermo a esaminare cose ancora più stupefacenti: ad esempio una facciata di casa così scalcinata che lascia vedere di sotto un'altra facciata diversa. E arrivo a pensare che con un doppio trucco lì si vuole prendere in giro il visitatore, facendogli credere che sotto all'intonaco finto c'è qualcosa di vero. Sono colpi d'astuzia, però, e di grandissima arte.⁹

Präzise prüft Savini Nestors Behauptung, indem er eine abbröckelnde Fassade betrachtet, unter der eine zuvor aufgetragene Farbschicht erkennbar ist. Das Verb „esaminare“ betont die Sorgfalt seiner Untersuchung. Die abblätternde Farbe deutet der

⁵ Vgl. CAVAZZONI, *Poema*, S. 7.

⁶ Vgl. ebd., S. 53-55.

⁷ Ebd., S. 43.

⁸ Ebd., S. 57.

⁹ Ebd., S. 58.

aufmerksame Beobachter als „doppio trucco“: Zunächst verdeckt ein zweiter Anstrich die eigentliche Farbe des Hauses; zudem soll gerade die inszenierte Vernachlässigung des Gebäudes Authentizität suggerieren. Dies hält Savini für den betrügerischen Versuch, dem Betrachter eine Scheinwelt vorzugaukeln.¹⁰ Als metafiktionale Spiegelung verweist das Bild der abbröckelnden Hauswand auf die Selbstbezüglichkeit des Romanes: Das fiktive Werk fokussiert die Fiktionalität des menschlichen Lebens.

Die verblüffende Echtheit des Kunstproduktes „Welt“ erregt die Verwunderung des Protagonisten. Bereits das Adjektiv „stupefacenti“ verweist auf die Erstaunlichkeit dieser Inszenierung. Die Termini „fantasia meravigliosa“,¹¹ „ammirare“,¹² „tanto di cappello“¹³ und „capolavoro“¹⁴ setzen die Isotopie der Bewunderung fort.

Hat schon die unbelebte Materie Savini Respekt eingeflößt, so tun dies ebenso die Bewohner der Stadt, denen er sich nach der Betrachtung der Architektur zuwendet:

E la gente fa la stessa impressione; se questi son degli attori, tanto di cappello, mi dico. Una scuola eccezionale, che quasi vien voglia di sedersi in un bar e star lì come in platea. Anzi, succede proprio quel che Nestore mi aveva spiegato nella cucina: vedo a tre passi una madre che tira un bambino, o comunque uno camuffato così, perfettamente. E il bambino è come se non ne volesse sapere di andare avanti e resiste per quello che può.¹⁵

Savinis Anerkennung erstreckt sich auch auf die Leistung der Schauspieler. Noch bleibt die Annahme, die Menschen seien Akteure, eine bloße Hypothese, wie die Konjunktion „se“ verdeutlicht. Dies tut seiner Bewunderung jedoch keinen Abbruch. Vielmehr ist diese so groß, dass er den Wunsch artikuliert, der Aufführung in einem Café beizuwohnen. Unterbrochen wird der Gedanke von einer alltäglichen Szene, die sich vor Savinis Augen abspielt und ihn an Nestors Schilderungen erinnert, ja diese sogar zu bestätigen scheint. Der Protagonist sieht eine Mutter, die ihr Kind hinter sich herzieht, und zweifelt sogleich an dessen Echtheit: Ist es nicht vielleicht „uno camuffato così“?

¹⁰ Das Bemühen des Protagonisten, unter die Oberfläche der Dinge zu schauen und dort die Wahrheit zu finden, geht zurück auf das Bild des Silenen in Platons „Gastmahl“ (Vgl. FERRONI, *Frammenti*, S. 47). In diesem Werk lobt Alkibiades die Tugend und Weisheit des Sokrates am Beispiel der Silenen, in deren Inneren sich Götterbilder verstecken. (Vgl. PLATON, *Symposion*, 215b, S. 115). Das zentrale Moment der Enthüllung der tiefer liegenden, verborgenen Wahrheit bezeichnet Cavazzoni mit dem Terminus „rivelazione“, der eine dominante Isotopie in diesem Werk bildet und die dispersen Motive und Handlungsstränge verbindet.

¹¹ CAVAZZONI, *Poema*, S. 57.

¹² Ebd., S. 58.

¹³ Ebd., S. 58.

¹⁴ Ebd., S. 58.

¹⁵ Ebd., S. 58.

Wie diese Reflexionen zeigen, hat sich Savinis Wahrnehmung bereits geändert und ist gelenkt von Nestors Wahnvorstellung, die er in dieser familiären Alltagssituation bestätigt sieht: „che si è come a teatro, senza il contorno del palcoscenico“.¹⁶ Doch gerade diese Erkenntnis, dass das Welttheater auf die übliche Theaterausstattung, wie eine Bühne, einen Vorhang oder ein Orchester, verzichtet, stimmt Savini nachdenklich und lässt ihn die zuerst erwogene, dann fast verifizierte These Nestors anzweifeln. Wie nämlich sollte es ohne diese klar definierenden Attribute möglich sein, Bühne und Zuschauerraum, Schauspieler und Zuschauer voneinander zu unterscheiden?¹⁷ Eine Antwort auf diese Frage findet er nicht. Darum zieht er den folgenden Schluss, der ihn an den Anfang seiner Überlegungen zurückführt: „bisognerebbe vederci più chiaro, perché può darsi che non sia tutto esattamente così, come si immagina Nestore“.¹⁸ War Savini zuvor geneigt, Nestors Idee Glauben zu schenken, so scheint ihm die anfangs fast ausgeschlossene Option, Nestors Vorstellung könne falsch sein, nun doch möglich. Der Protagonist zweifelt und zögert, zwischen Zustimmung und Ablehnung der Erkenntnis Nestors oszillierend. Erst in der nächsten Szene wird deutlich, dass er sich Nestors Wahnvorstellung längst zu Eigen gemacht hat.¹⁹

Cavazzoni beendet den Weg des Protagonisten durch die fremde Stadt bewusst ohne eindeutiges Ergebnis. Der Autor konstruiert ein vages Geflecht, schwebend zwischen Fiktion und Realität, in dem beide Wirklichkeitsebenen koexistieren. Er legt die Weltsicht einer Figur dar, die selbst zwar sozial interagiert, jedoch überwiegend als Außenstehender auf die menschliche Gesellschaft blickt. Die Perspektive des Protagonisten ist die eines Wahnsinnigen, der im Spannungsfeld von Wahnvorstellungen und Realitätsverlust zunehmend die Orientierung und schließlich

¹⁶ Ebd., S. 60.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 60

¹⁸ Ebd., S. 60.

¹⁹ Diese Szene spielt in einer Bar, in der Savini von einem Wassermännchen erzählt, das er in Nestors Wohnung beobachtet hat (Vgl. ebd., S. 60). Zum Spaß gehen die anderen Gäste auf seine Erzählung ein und imaginieren eigene Erlebnisse mit diesen Wesen, welche die Kanalisation bevölkern (Vgl. ebd., S. 61). Ihr Lachen und ihre Heiterkeit, die seinem Wunsch, Fakten über die geheimnisvollen Männchen zu sammeln, diametral gegenüber stehen, interpretiert er als Inszenierung, für deren Spielleiter er den Barkeeper hält (Vgl. ebd., S. 64). Zweifel an der Wahrhaftigkeit der Spielsituation äußert er nicht, vielmehr konfrontiert er die Männer mit seiner Erkenntnis, das Leben sei ein Theater und ihr Verhalten unterliege einer streng konzipierten Choreografie. Nachdem Savini ihnen vorgeworfen hat, sie spielten ihm eine Komödie vor, verlässt er überstürzt das Lokal (Vgl. ebd., S. 66-67).

sich selbst verliert.²⁰ Der Topos des Welttheaters verdeutlicht, dass der Protagonist die Realität für Fiktion hält, und ist eine Komponente im Prozess des Selbstverlustes, den Savini durchlebt.

Ist der Topos des Welttheaters in *Il poema dei lunatici* auf wenige Szenen beschränkt, so avanciert er in Cavazzonis drittem Roman *Cirenaica* zum zentralen Sinnbild für das menschliche Leben. In diesem Werk berichtet ein zunächst namenloser Protagonist und Ich-Erzähler retrospektiv von seinem Aufenthalt in einer Stadt namens „bassomondo“,²¹ an deren Bahnhof er sein Dasein zwischen Obdachlosen und Taschendieben fristet. Täglich beobachtet er die Reisenden und versucht, Erklärungsmodelle für ihr Verhalten zu finden. Die Interaktionen, deren Augenzeuge er wird, sind wie das gesamte soziale Leben in „bassomondo“ geprägt von Falschheit, Lüge und Hinterlist, denn die Familienkonstellationen an diesem Ort beruhen auf Wahlverwandschaften besonderer Art: Reisende, die am Bahnhof der Stadt ankommen, werden von Fremden in Empfang genommen, die ihnen vorspielen, ihre Verwandten zu sein, um sie ihres Gepäcks zu berauben.²² Diese Beobachtungen veranlassen den Protagonisten zu der Einschätzung,

²⁰ Im Laufe des Romanes nehmen Savinis Halluzinationen und seine Paranoia zu. Diese sind als Gegenbilder des Welttheater-Topos lesbar, hält der Protagonist doch durch seine Wahnvorstellungen die Fiktion für Realität. Am Ende des Romanes kehrt der Protagonist in die Nervenheilanstalt zurück, die er für sein Projekt der Brunnenerforschung verlassen hatte. An diesem geschützten Ort angekommen, stellt er den Verlust seiner Identität fest: «E in fondo» mi debbo essere detto «non so più bene neanche chi sono.» (Ebd., S. 284) Damit einher geht die Unfähigkeit, sich an den vergangenen Monat seines Lebens zu erinnern: „E essendomi io [...] un po' esaurito per strada, subito all'istante non me lo ricordavo. Proprio non mi ricordavo di niente; mi sentivo il cervello bianco e pulito, come se avessi passato il tempo a dormire.“ (Ebd., S. 285) Erst im Schreibprozess gelingt es ihm, seine Erinnerung und seine Identität zu rekonstruieren.

²¹ Ebd., S. 9. Das Adjektiv „basso“, das die Perspektive der dargestellten Welt festlegt, eröffnet einen breiten Assoziationsraum: Es bedeutet „tief“, „niedrig“, und „klein“, aber auch „minderwertig“ (GARZANTI, *Dizionario*, S.851-852). Diese Bedeutungsnuancen lassen darauf schließen, dass der Autor ein Leben am unteren Ende der sozialen Hierarchie entwirft. In der Tat ist der Name Programm. Außerfiktionale Hinweise, wie die Erwähnung des „campanile di Giotto“ (CAVAZZONI, *Cirenaica*, S. 192), legen den Schluss nahe, dass der Schauplatz des Romanes die Stadt Florenz ist, freilich in spezieller Perspektive gezeichnet. Ob dies zutrifft, muss aufgrund der Polysemie des Romanes letztendlich offen bleiben. Sicher ist, dass sich der Protagonist am Ende seiner Reise in Mailand befindet. Geht man von einer faktischen Reise aus, so spräche dies für den Wechsel des Wohnortes von Florenz nach Mailand. Liest man das Moment der Reise als metaphorischen Erkenntnisweg, so kann Mailand als Schauplatz des gesamten Romanes betrachtet werden.

²² Je nach Altersunterschied der Interagierenden gibt es variierende vorgespielte Verwandtschaftsgrade: Junge Männer berauben ältere Ehepaare, indem sie sich als ihre Söhne ausgeben (Vgl. ebd., S. 15-16), junge Frauen begrüßen junge Männer als fingierte Verlobte, ältere Damen beschuldigen ihre angeblichen Ehemänner der Untreue (Vgl. ebd., S. 42-45), kindlich wirkende Frauen fungieren als Lockvögel für Pädophile (Vgl. ebd., S. 132-134).

dass es sich bei jeder Familie um „una formazione parassitaria“²³ handelt. Cavazzoni zeigt anhand des Topos des Welttheaters die Vortäuschung familiärer Intimität in krimineller Absicht. Im Spiel des Lebens akzentuiert der Autor den Moment des Betrugs, auf den der Protagonist im Unterschied zu *Il poema dei lunatici* nicht von einem Außenstehenden hingewiesen wird. Dass die soziale Interaktion des „bassomondo“ auf Lug und Trug basiert, erfährt der Protagonist unmittelbar bei seiner Ankunft am Bahnhof der Stadt. An diesem Tag nimmt ihn eine unbekante Frau in Empfang:

Dunque questa attraente ragazza mi abbracciava chiamandomi Paolo. Ce n'erano altre che mi chiamavano con altri nomi e vezzeggiativi, e avrei dovuto già sospettare; mentre un uomo in divisa indicava la mia borsa e ordinava qualcosa.²⁴

Die junge Frau, die eine starke Anziehung auf den Protagonisten ausübt, stellt sofort körperliche Nähe zu ihm her. Sie spricht ihn mit dem Namen „Paolo“ an, den der Protagonist nach dieser prägenden Begegnung behalten wird.²⁵ Doch die schöne Namenlose – später erfährt der Protagonist, dass sie Annamaria heißt²⁶ – ist nicht die Einzige, die die Aufmerksamkeit des Neuankömmlings auf sich zu lenken versucht. Im Stimmengewirr der Menschenmenge hört er weitere Namen und Kosenamen, die er auf sich bezieht. Mit den Worten „avrei dovuto già sospettare“ markiert der Erzähler seinen zwischenzeitlichen Wissenserwerb und blickt reuevoll auf seine frühere Naivität zurück. Der Grund der Reue bleibt noch unbenannt, doch in den Fokus des Interesses gerückt ist gleich zu Beginn die Tasche des Protagonisten. Der Rezipient ahnt bereits den Fortgang der Handlung.

²³ Ebd., S. 38.

²⁴ Ebd., S. 26.

²⁵ Paolos Geburtsnamen erfährt der Leser nicht. Der Erzähler bekennt, diesen vergessen zu haben: „Anche il nome mio chissà qual è. Me ne hanno dato uno, me lo ha dato Annamaria, così, per un riflesso condizionato. Diciamo che provvisoriamente lo porto ancora, per forza d'inerzia. Ma in generale è così per tutti, tutti adottano un nome, o un nome e cognome, e se lo tengono in mancanza d'altro. A rigore anche questa è una truffa, perseguibile in quanto false generalità. Ma quali sono le vere? Io come mi chiamavo e mi chiamo?“ (Ebd., S. 146). Die Frage nach dem tatsächlichen Namen der Menschen ist Ausdruck des umfassenden Versuches, die Wahrheit der Dinge zu erkunden, und erinnert an die Sentenz aus DANTES *Vita nova*: „Nomina sunt consequentia rerum“ (DANTE, *Vita nova*, S. 59). Gerade in dieser Vorstellung, es gäbe einen wahren Namen, liegt paradoxerweise der Grund für die große Ambivalenz und Gleichgültigkeit, mit der der Protagonist den fremden Namen „Paolo“ annimmt.

²⁶ Vgl. CAVAZZONI, *Cirenaica*, S. 28.

Zunächst glaubt Paolo an eine Verwechslung: Gibt es vielleicht einen Paolo, dem er ähnelt?²⁷ Mit einem „sorrisetto mentale“²⁸ beendet der Protagonist diese Reflexionen und beschließt, für Annamaria Paolo zu sein. Gemeinsam verlässt das Paar den Bahnhof:

Fuori dalla stazione la folla si diradava e questa signorina parlava e parlava. Io le dicevo di sí, sempre, già assaporandomela e sentendola tiepida. Lei s'informava sulla mia vaglietta, se era pesante. Dicevo: «Abbastanza», e lei mi stringeva come la persona piú cara che avesse. Ci siamo seduti in un giardinetto, una sosta per stringerci ancora e sempre piú intimamente.²⁹

Mit dem Ortswechsel wächst die Intimität zwischen Annamaria und Paolo; sie wird non-verbal und verbal hergestellt. Der Inhalt des angeregten Gespráches, das hauptsächlich von Annamaria ausgeht und das der Protagonist mit einem lakonisch-repetitiven „sì“ begleitet, bleibt eine Leerstelle. Während der Konversation nimmt Paolo seine Begleiterin intensiv wahr, er riecht und fühlt ihren Körper. Annamaria scheint ihm große Zuneigung entgegenzubringen, sie umarmt ihn fest, „come la persona piú cara che avesse“. Dieser Vergleich markiert einerseits durch den Superlativ die Intensität ihrer Zärtlichkeiten, andererseits deutet der Konjunktiv bereits auf ihr falsches Spiel hin, das sie hinter gespielter Zuneigung und angeblicher Sorge verbirgt.

Der nächste Aufenthaltsort des Paares ist ein „giardinetto“, in dem sich die Berührungen nochmals intensivieren; der Diminutiv lässt einen „locus amoenus“ anklingen. Von dort aus machen sich die beiden auf zu einem verlassenen Lagerhaus, in das Annamaria Paolo mit dem Versprechen lockt, die Nacht mit ihm zu verbringen.³⁰ Ein – vermeintlicher – Cousin namens Oliviero folgt ihnen und bietet Paolo seine Hilfe an:

Mentre salivamo ci è corso dietro questo Oliviero. « Non permetto, - diceva, - non permetto, sarai stanchissimo », e a tutti i costi, con una faccia offesa e dei gesti da melodramma, ha voluto portare lui la borsa. « Vi vengo dietro », diceva per rassicurarmi.

La mia povera borsa! Che non ho mai piú ritrovato; avrei dovuto capirlo. Ma c'era di mezzo questa Annamaria che mi tirava come per significare: lascia perdere tutto, adesso ce ne stiamo almeno un attimo soli.³¹

²⁷ Vgl. ebd., S. 26.

²⁸ Ebd., S. 26.

²⁹ Ebd., S. 27.

³⁰ Vgl. ebd., S. 29.

³¹ Ebd., S. 30.

Unter der Vortäuschung familiär-freundschaftlicher Fürsorge nimmt Oliviero Paolos Tasche an sich, nicht ohne mit den Worten „Vi vengo dietro“ Vertrauen geheuchelt zu haben. Der Ausruf „La mia povera borsa!“ verdeutlicht die Trauer und Entrüstung des Protagonisten über den Verlust seiner Habseligkeiten. Doch zum Zeitpunkt des Diebstahls ist Paolo zu sehr abgelenkt durch Annamaria, um den Verlust sofort zu bemerken. Ihr Vorwärtsdrängen interpretiert Paolo als Ausdruck des Wunsches, mit ihm alleine zu sein. Doch als Oliviero mit Paolos Tasche verschwunden ist, löst sich Annamaria aus seiner Umarmung und läuft fort unter dem Vorwand, sie zurückholen zu wollen.³² Der Protagonist bleibt alleine im Dunkel des verlassenen Lagerhauses zurück. Ein symbolisches Bild für seine geistige Verfassung und seine zukünftige Lebensführung, denn diese initiale Begegnung bestimmt maßgeblich Paolos Leben im „bassomondo“. Einsam, hungrig und besitzlos streift Paolo von nun an am Bahnhof umher, auf der Suche nach seinem gestohlenen Gepäck und seiner verlorenen Liebe. Eines Tages entdeckt er unter den An- und Abreisenden Annamaria, die ihm jedoch keine Beachtung schenkt.³³ Von diesem Zeitpunkt an beobachtet er sie fortwährend:

Annamaria la vedevo nei dintorni della stazione sempre abbracciata a qualcuno con una o piú valigie in mano, o a qualcuno con una cartella gonfia o dei pacchi. E vedevo che gli si stringeva addosso con quella passione con cui si era stretta a me; e lo chiamava Paolo come aveva chiamato me, con quelle frasi commosse sulla lunga attesa, sul suo pensiero fisso d'amore per lui. [...] Era così persuasiva la scena che non sembrava una truffa, e perfino io a volte credevo che avesse trovato finalmente quel Paolo tanto aspettato.³⁴

Annamaria verhält sich den anderen Männern gegenüber so, wie sie es bei der Begegnung mit ihm tat. Sie tauscht die gleichen Umarmungen mit der gleichen Leidenschaft aus, sie spricht die Fremden mit dem gleichen Namen an. Die schauspielerische Leistung Annamarias beurteilt Paolo als so überzeugend, dass er trotz seiner Kenntnis ihrer betrügerischen Absicht als Betrachter der Szene beinahe der Täuschung erliegt und glaubt, sie habe tatsächlich den lang ersehnten Paolo wiedergefunden.

Das Wissen um ihr falsches Spiel, die inszenierte erotische Annäherung in krimineller Absicht, beendet jedoch keineswegs Paolos Interesse an Annamaria. Ganz

³² Vgl. ebd., S. 30.

³³ Vgl. ebd., S. 33.

³⁴ Ebd., S. 34.

im Gegenteil. Neben den ständigen Beobachtungen schließt er sich sogar ihrer fingierten Familie an, um ihr nahe zu sein.³⁵ Seine Zuneigung steigert sich zu einer Obsession, die in exzessiven Eifersuchtsphantasien kulminiert. Neben diesen Wahnvorstellungen gibt es Momente, in denen Paolo die nicht existente Zuneigung Annamarias negiert³⁶ und die Authentizität und Exklusivität ihrer Emotionen postuliert:

Quelli che dava agli altri erano baci di superficie, senza mordente, senza che ci fosse l'anima dietro, mentre a me era l'anima che mi suggeriva; e io altrettanto.³⁷

Der Ich-Erzähler entwickelt eine klare Opposition zwischen den seiner Meinung nach oberflächlichen Küssen, die Annamaria mit den anderen Männern ausgetauscht hat, und der tiefen Verbundenheit und Einzigartigkeit ihrer Begegnung, bei der sich ihre Seelen im Kuss berührten. Nicht nur der Wunsch nach der Ernsthaftigkeit ihrer Gefühle, auch die Sehnsucht nach körperlicher Nähe zu Annamaria begleitet Paolo in seinen Gedanken permanent. In erotischen Phantasien erträumt er sich die Stadt „Cirenaica“,³⁸ in der Annamaria – und andere Frauen – seine Geliebte ist.

Neben diesen Chimären verbringt Paolo seine Zeit mit Warten und mit dem Nachdenken über die Beschaffenheit des Lebens voller Frustrationen und enttäuschter Hoffnungen. Stand im Zentrum von *Il poema dei lunatici* die zerfließende und im Schreibprozess rekonstruierte Identität³⁹ eines einzelnen Individuums, so wird dieses Thema in *Cirenaica* auf die gesamte Menschheit ausgeweitet. Der Protagonist und die Menschen des „bassomondo“ fragen sich: Wer sind wir? Woher kommen wir? In verschiedenen Bildern entwerfen sie Antworten auf diese Fragen, die als „credenze diffuse“⁴⁰ weit verbreitet sind. Gemäß der zweiten Lesart des Adjektivs sind die oral

³⁵ Vgl. ebd., S. 35.

³⁶ Der ambig konzipierte Text lässt die Frage offen, ob der Protagonist immer dieselbe Frau beobachtet, oder ob es sich um verschiedene Frauen handelt, die sich ähneln und die er für Annamaria hält.

³⁷ Ebd., S. 186.

³⁸ Der Name dieses Traumortes, der zugleich als Titel des Romans fungiert, ist eine Anspielung auf die philosophische Strömung der Kyrenaiker, als deren Hauptvertreter der Sokratesschüler Aristipp gilt (Vgl. DÖRING, *Kyrenaiker*, S. 5). Cavazzoni übernimmt zwei zentrale Momente dieser philosophischen Strömung: den Subjektivismus und den Hedonismus. Nach den Kyrenaikern ist es einerseits unmöglich, objektive Aussagen über die Welt zu machen (Vgl. ebd., S. 10). Andererseits gehen sie davon aus, dass jeder Mensch nach der Lust als höchstem Gut und Glück strebt (Vgl. ebd., S. 32).

³⁹ Vgl. ABELS, *Identität*, S. 241-254. In Anlehnung an Erik Erikson definiert der Soziologe Abels die menschliche Identität als „Bewusstsein, ein unverwechselbare Individuum mit einer eigenen Lebensgeschichte zu sein, in seinem Handeln eine gewisse Konsequenz zu zeigen und in der Auseinandersetzung mit anderen eine Balance zwischen individuellen Ansprüchen und sozialen Erwartungen gefunden zu haben“ (ABELS, *Identität*, S. 254).

⁴⁰ CAVAZZONI, *Cirenaica*, S. 71.

tradierten Mythen⁴¹ diffus, hybrid, ineinander fließend. Gleiches gilt für das Verfahren des Autors. Cavazzoni reinszeniert vorchristliche Schöpfungsmythen, gemischt mit biblischen Erzählungen und philosophischen Theorien. Er kreiert Mythensynkretismen,⁴² die mal ernsthaft, mal als Parodien Glaubensordnungen subversiv in Frage stellen.

Verschiedene Bilder verdeutlichen das Wesen und die Beschaffenheit des menschlichen Lebens. In der Leere seines Daseins sieht der Protagonist Paolo Analogien zu den Eingäscherten der Ruinenstadt Pompeji: Wie sie betrachtet er sich als auf ewig zum Warten verdammt.⁴³ Andere fassen den „bassomondo“ als „carcere a cielo aperto“⁴⁴ auf, in dem sie, von einem Richter verurteilt, als Betrüger ihre Strafe verbüßen.⁴⁵ Weiteren Erzählungen zufolge sind die Einwohner des „bassomondo“ zwar frei von Schuld, aber „i piú disgraziati, perché scivolati in una pozza geologica“.⁴⁶ Der Superlativ impliziert, dass die menschliche Existenz als äußerst unglücklich begriffen wird.

Ein weiteres Erklärungsmodell, mit dem Paolo die menschliche Identität zu erklären sucht, stellt der „turismo integrale“⁴⁷ dar. Diese Sonderform des Tourismus impliziert einen längeren, bezahlten Aufenthalt in einem fremden Land oder einer fremden Stadt. Der Reisende betrachtet die unbekannte Umwelt jedoch nicht als Außenstehender, sondern er nimmt die Identität eines Einheimischen an, etwa eines „poveraccio a Parigi“.⁴⁸ Doch während des Aufenthaltes verblasst die Erinnerung an die ursprüngliche Heimat und der einstige Tourist verharrt an seinem Urlaubsort in dem Glauben, er sei dort geboren worden. Nur schlaglichtartig kehrt die Erinnerung zurück

⁴¹Mythen werden hier und im Folgenden verstanden als „heidnische Erzählungen ohne Wahrheits-, sondern höchstens mit poetischen Wert“ (MÜLLER, *Mythos*, S. 309). Sie stehen in der Tradition des „Stoffcorpus der antiken Göttersagen“ (Ebd., S. 309).

⁴² STEWART/SHAW verstehen Synkretismus als Synthese verschiedener religiöser Formen (Vgl. STEWART/SHAW, *Syncretism*, S. 3). Das Phänomen des Synkretismus intensiviert sich in der Postmoderne aufgrund zunehmender Globalisierung und Migration (Vgl. ebd., S. 20).

⁴³ Vgl. CAVAZZONI, *Cirenaica*, S. 48.

⁴⁴ Ebd., S. 71.

⁴⁵ Cavazzoni greift hier die Vorstellung des Jüngsten Gerichtes auf, das in der Offenbarung des Johannes beschrieben ist. Die Erwähnung des urteilenden Richters nimmt Bezug auf Gott als Richter des Menschen (Vgl. LINK, *Götter*, S. 14). Evident sind zudem Analogien zu Dantes *Divina Commedia*, präziser dem *Inferno*, in dessen achter „bolgia“ die Betrüger verdammt sind (Vgl. DANTE, *Inferno*, Canto XXV).

⁴⁶ CAVAZZONI, *Cirenaica*, S. 72.

⁴⁷ Ebd., S. 164.

⁴⁸ Ebd., S. 165.

und führt zur folgenden Frage: „Quand'è che ho voluto essere questo signor tal dei tali che sono?“⁴⁹

An diese Reflexionen über Beschaffenheit und Sinn des menschlichen Lebens sind Gedanken angeknüpft über die Verantwortlichen, die das elende Leben der Menschen konzipiert haben. Als Verbindung zwischen Diesseits und Jenseits fungiert der Topos des Welttheaters: „Sono gli dèi, si diceva, che tirano i fili, e tu sei nel mezzo dello spettacolo“.⁵⁰ Die Götter werden in der Tradition Platons als Fädenzieher der Marionette „Mensch“ imaginiert, sie sind die Spielleiter des Theaters, in dem sich die Protagonisten befinden. Subversiv verweist der Plural „dèi“ auf polytheistische Religionen, die antike Mythologie und erteilt dem christlich-monotheistischen Gottesbild eine klare Absage.

Die Position der Menschen im Spiel des Lebens wird als sehr niedrig eingeschätzt: „siamo solo dei clown“,⁵¹ sind sich die Bewohner des „bassomondo“ sicher. Die Partikel „solo“ verdeutlicht das Wissen um die eingeschränkte Macht des Menschen sowie die Unmöglichkeit, die Spielsituation zu verändern oder gar die Rollen zu tauschen. Dem Menschen ist der Part des Spaßmachers zugewiesen, dessen Aufgabe es ist, das Publikum zum Lachen zu bringen. Im Theaterspiel sehen sich die Bewohner des „bassomondo“ einerseits zum bloßen Objekt degradiert, das zur Erheiterung der Götter dient. Andererseits nehmen sie die Erkenntnis ihrer Rolle in einem Akt der Selbstaffirmation als grundlegende Eigenschaft des menschlichen Lebens an und erheben es zu dessen maßgeblichem Sinn: „Siamo qui per dare spettacolo.“⁵² Doch für wen wird die Inszenierung aufgeführt?

Ein in Sichtweite gelegenes Gebirge, „altopiano“,⁵³ das an den antiken Götterberg Olymp erinnert, ist den Glaubenssätzen zufolge Wohnort der Götter und Herkunftsort der Menschen. Den geographischen und hierarchischen Kontrast zwischen den beiden Welten suggerieren bereits die Namen „bassomondo“ und „altopiano“. Die Dichotomie wird in den ständig wiederkehrenden Ortsangaben „laggiù“ und „lassù“

⁴⁹ Ebd., S. 168.

⁵⁰ Ebd., S. 56.

⁵¹ Ebd., S. 123.

⁵² Ebd., S. 102.

⁵³ Ebd., S. 11.

aufgenommen und in Anlehnung an Platons Ideenlehre⁵⁴ erweitert. Der Autor entwirft eine Antithese zwischen „lassù, nel mondo delle idee platoniche“ und „laggiù nel concreto“.⁵⁵

Gemäß der Cavazzonischen Poetik der Ambivalenz wird die Existenz des „altopiano“ nach seiner Erwähnung und philosophischen Kontextualisierung von einem Bekannten Paolos sofort in Frage gestellt und als Konstrukt entlarvt: „lui inoltre diceva che l’altopiano è un’illusione ottica e che semplicemente ci sono altri disgraziati di là dal deserto.“⁵⁶ Ist der Götterberg also nichts als Fiktion? Eine eindeutige Aussage hält der Text nicht bereit.

Trotz – oder gerade wegen – dieser ambivalenten Präsentation der Jenseitswelt nehmen die Imaginationen des fernen Götterreiches breiten Raum im Roman ein. Eine der Kosmogonien setzt Götter und Menschen in das folgende Verhältnis:

Altri invece dicevano che sugli altipiani ci sono gli dèi, dalla vita imperturbabile, e dei quali – dicevano – noi di quaggiù siamo gli escrementi. E che il bassomondo è la cloaca di convergenza di tutti i loro cessi divini. Quando eravamo una sola cosa, noi e gli dèi, vivevamo felici nel loro intestino. Poi siamo stati creati e da allora gli dèi si sono disinteressati di noi, anzi ci spregiano in quanto materia vile e in decomposizione.⁵⁷

Die Menschen werden als Exkreme der Götter, die Stadt als Kloake der „cessi divini“ bezeichnet.⁵⁸ Die Kombination des Vulgarismus „cessi“ mit dem Adjektiv „divini“ erzeugt einerseits Komik, andererseits verursacht das Bild Abscheu. Kontrastiert wird diese trostlose Gegenwart mit einer glücklichen, pränatalen Vorzeit, dem Leben der Menschen in den Gedärmen der Götter. Bemerkenswerterweise werden bei der Schilderung dieser harmonischen Einheit die Menschen zuerst aufgeführt. Mit der Ausscheidung der Menschen endet diese glückliche Zeit, denn nach der körperlichen Trennung verlieren die Götter das Interesse an ihnen. Ihre Gleichgültigkeit steigert sich sogar angesichts der verdorbenen Natur des Menschen bis zur Verachtung.

⁵⁴ Platon imaginiert in der Ideenlehre zwei getrennte Bereiche des Seins (Vgl. VILLERS, *Ideenlehre*, S. 249). Er stellt den Ideen als „unwandelbare[n] Vorbilder[n]“ die „Welt der Erscheinungen“ gegenüber (Ebd., S. 249). Einzig die Ideen sind „wahre Realität“ und gewähren „sicheres, allgemeingültiges Wissen“ (Ebd., S. 249), während die Abbilder dem „Bereich der sinnlichen Wahrnehmungen“ entstammen und alleine Meinungen hervorbringen können (Ebd., S. 249). Diesen Dualismus übernimmt Cavazzoni und lässt ihn explizit durch die Nennung der „idee platoniche“ anklingen.

⁵⁵ Ebd., S. 147-148.

⁵⁶ Ebd., S. 79.

⁵⁷ Ebd., S. 72.

⁵⁸ Ein prominenter Hypotext dieses Mythos ist BRECHTS Jugenddrama *Baal*, in dem der gleichnamige Protagonist feststellt: „Die Welt ist ein Exkrement des lieben Gottes“ (BRECHT, *Baal*, S. 52).

Fungiert dieser Schöpfungsmythos dazu, die menschliche Verkommenheit zu verdeutlichen, so verzichtet die zweite Kosmogonie auf die Ästhetik des Ekels, behält jedoch – in Analogie zum Sündenfall Adams und Evas – die Imagination eines verlorenen Paradieses bei:

Diceva una sacrosanta leggenda che lassú sugli altipiani ci sono dei meravigliosi orti botanici, dove noi esseri umani nasciamo come frutti dagli alberi.⁵⁹

Diese „sacrosanta leggenda“,⁶⁰ derzufolge die Menschen auf Bäumen wachsen, erinnert einerseits an die antike Vorstellung des Lebensbaumes,⁶¹ während sie andererseits den biblischen Garten Eden impliziert, allerdings subversiv in den Plural gesetzt.

Die Gedanken an dieses frühere paradiesische Dasein sind sehr positiv konnotiert: „Com’era bello pensare nel bassomondo a questa vita.“⁶² Die Imagination dieser Jenseitswelt lindert das Unglück der Menschen für Momente. Das so entstehende Glücksgefühl kann als Antrieb und Erklärung für die geistige Beschäftigung mit den Kosmogonien gelten. Aufgrund der postulierten Harmonie des Urzustandes entsteht der Wunsch, dorthin zurückzukehren: „Ah, se fossimo ancora sugli alberi!“⁶³ Die Interjektion „Ah“ impliziert Sehnsucht nach dieser glücklichen Vergangenheit und Trauer über das gegenwärtige Elend, für das die Verantwortlichen zur Rechenschaft gezogen werden:

Qui invece – si diceva – nel bassomondo è successo che i relativi signori agronomi competenti territorialmente sono degli scansafatiche, degli avari ignoranti, dei deboli di mente e di scienza, che sanno spedire solo esseri grinzi e miserrimi.⁶⁴

Die Darstellung der „signori agronomi“ ist durchgehend negativ konnotiert. Die Substantive „scansafatiche“, „avari ignoranti“ und „deboli di mente e di scienza“

⁵⁹ CAVAZZONI, *Cirenaica*, S. 109

⁶⁰ Der Begriff „Legende“ bezeichnet die „Darstellung einer [...] vorbildhaften Lebensgeschichte“ und gilt als Pondon zur Sage (SCHWEIKLE, *Legende*, S. 261). Durch die Wahl dieses Terminus wird das Erzählte in einen religiösen Kontext eingebunden.

⁶¹ Die antiken Kulturen betrachteten den Baum als Symbol für die „Offenbarung des Lebens“ (LURKER, *Wörterbuch biblischer Bilder*, S. 39). Aufgrund der Größe entstand die Vorstellung des Weltenbaumes, der „Himmel und Erde miteinander verbindet“ (Ebd., S. 39).

In der *Theogonie* schildert Hesiod die Entstehung der Götter und der Menschen (Vgl. WOODARD, *Hesiod*, S. 85). Er berichtet, dass Zeus das dritte, eherne Menschengeschlecht aus Eschensprossen schuf (Vgl. HESIOD, *Works and days*, vv. 143-150).

⁶² CAVAZZONI, *Cirenaica*, S. 112.

⁶³ Ebd., S. 113.

⁶⁴ Ebd., S. 113.

betonen die Untüchtigkeit der Gärtner, aufgrund derer sie lediglich im Stande sind, „esseri grinzi e miserrimi“ zu produzieren. Diese Schuldzuweisung ist eine Erklärung für die Verkommenheit der Menschen im „bassomondo“ und impliziert heftige Gotteskritik, wenngleich das Substantiv „dèi“ in diesem Kontext der Beschimpfungen vermieden wird. Ausgehend von der Annahme, die Herren seien nichtsnutzige Faulpelze, empfinden die Menschen „antipatia“⁶⁵ gegenüber den Verursachern der Misere. Die Kritik an den Göttern spielt an auf die Theodizee-Frage.⁶⁶ Diese formuliert der Text zwar nicht explizit, doch sie klingt implizit in der Missbilligung an, die den Göttern entgegengebracht wird.

Ist hier das Verhältnis zwischen Schöpfer und Mensch erneut von Verachtung geprägt, so herrscht in der dritten Kosmogonie eine harmonischere Beziehung vor:

C'era un'altra supposizione, mi si diceva: che noi di laggiù fossimo solo fantasmi. [...] Perché – mi spiegano – un fantasma nasce quando qualcuno si appisola e pensa. Lassú sull'altopiano c'è gente che si appisola e pensa a chi avrebbe potuto essere e invece non è.⁶⁷

Dieser Mythos stellt die Menschen des „bassomondo“ als Geister Schlafender dar. Ihre Schöpfer sind weder „dèi“ noch „signori“, sondern einfache „gente“, die im Mittagsschlaf alternative Identitäten ihrer selbst entwerfen. Der Phantasie – und dem Wesen der Phantasmen – eröffnet sich ein enormer Spielraum:

Il fantasma può essere tutto, in potenza: anche un criminale incallito, un filonazista, un sadico imperturbabile, oppure un flebile poeta patito, una signorina che arrossisce per uno sguardo, o un primo ministro con la faccia di bronzo. Nessuno è responsabile di siffatte fantasticherie: il signore dice di ubbidire al fantasma, il fantasma dice di ubbidire al suo relativo signore, così tutto va felicemente secondo natura.⁶⁸

Vom kaltherzigen Kriminellen über den phlegmatisch-fanatichen Dichter bis zur schüchternen jungen Frau, die ein Blick erröten lässt – das Phantasma vermag „in potenza“ jede erdenkliche Identität anzunehmen. Im Gegensatz zu den bereits erwähnten Kosmogonien ist dieser Schöpfungsmythos frei von Schuldzuweisungen. Er bildet vielmehr den geheimnisvollen Prozess der Imagination ab, bei dem sowohl Herr

⁶⁵ Ebd., S. 113.

⁶⁶ Zur Frage nach der Gerechtigkeit Gottes im Angesicht des Bösen und des Leids in der Welt siehe SCHUMACHER, *Theodizee*, 1994.

⁶⁷ CAVAZZONI, *Cirenaica*, S. 89.

⁶⁸ Ebd., S. 90.

als auch Hirngespinnst glauben, den anderen zu dominieren. Metafiktional verweist dieses Welterklärungsmodell auf die Entstehung der fiktiven Figuren selbst, die der Phantasie des Autors entstammen, und zeichnet die Eigendynamik nach, die dem Prozess der literarischen Produktion innewohnt.⁶⁹

Aus diesen im „bassomondo“ kursierenden Mythen entsteht eine Sekte, die die Rebellion gegen die Götter zum Programm erhoben hat:

Lassú – diceva una setta che aveva fatto diversi proseliti – ci sono i nostri autori e signori che ci osservano coi telescopi, come noi osserviamo le formiche; e così passano il tempo come in un palco a teatro.

Si vedeva spesso qualcuno di questa setta mettersi in pose invereconde. Ad esempio quando c'era un po' di trasparenza nell'aria e il sole era più luminoso, si vedeva qualcuno salire su un tetto, abbassarsi i pantaloni e mettere in mostra il sedere in direzione dell'altopiano; questo lo facevano per spregio ai nostri signori, in modo che fosse chiaro cosa si pensa di loro.

Qualcuno vicino al sedere teneva un cartello con su scritto: *Questa è la tua faccia*; oppure: *Specchiati!*; oppure: *Se cerchi le tue immaginazioni, sono qui.*⁷⁰

Das Szenarium des Welttheaters ist der gedankliche Ausgangspunkt dieser Sekte. Die Vorstellung, dass die Schöpfer die Menschen mit Teleskopen wie von einer Theaterloge aus beobachten, verursacht die Auflehnung der Menschen, der sie durch schamlose Entblößung ihres Hinterteiles Ausdruck verleihen. Deutlich formuliert ist das *telos* dieser respektlosen Handlungen: Sie dienen dazu, den Herren ihre Verachtung zu zeigen. Um diese Nachricht zu verdeutlichen, ergänzen sie ihre Protest-Aktionen durch Plakate mit Aufschriften, die darauf hinweisen, dass die Schauspieler das Spiel durchbrechen. Die dem Amüsement dienenden Narren nutzen ihre sprichwörtliche Freiheit, um ihren Herren den Spiegel vorzuhalten und sie zu kritisieren.

Der Protagonist ist angetan von den Ideen und Aktivitäten dieser Sekte, so dass er es ihnen gleich tut.⁷¹ Besondere Begeisterung bringt er einem alten Mann entgegen, der tagelang mit erhobenem Gesäß auf einer Terrasse ausharrt:

Lo so che non è ordinario entusiasarsi per un vecchio che mostra il sedere al cielo; ma c'era di mezzo questa cosa astratta che era la libertà umana e che allora mi sembrava molto concreta; non si riesce tanto a vivere con l'idea che si è passatempo per dèi intristiti e inetti.⁷²

⁶⁹ Die Autonomie, die den imaginierten Figuren zugesprochen wird, und ihre Eindringlichkeit, mit der sie dem Autor erscheinen, erinnern an Pirandello, der diese Motive in der Novelle *Colloqui coi personaggi* und in dem Theaterstück *Sei personaggi in cerca di un autore* ausgearbeitet hat.

⁷⁰ CAVAZZONI, *Cirenaica*, S. 98.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 109.

⁷² Ebd., S. 106.

Paolos Enthusiasmus für diese Aktionen hat einen präzisen Grund. Seiner Auffassung nach manifestiert sich in diesem Akt unflätiger Auflehnung nichts Geringeres als die menschliche Freiheit. Legitimiert wird das obszöne Verhalten erneut durch scharfe Gotteskritik. Einerseits wirft der Protagonist den Göttern vor, die Menschen als Zeitvertreib zu missbrauchen, andererseits weist er ihnen die Attribute „inristiti e inetti“ zu, die ihre Kompetenz in Frage stellen und subversiv die göttliche Autorität unterlaufen. Eine Antwort auf die Theodizee-Frage stellt im Umkehrschluss die „libertà umana“ dar, die die Aussage des von Cavazzoni konzipierten Mythensynkretismus erhellt. Da die Götter keine verlässliche Instanz darstellen, liegt die Sinnsuche in der Hand des Menschen. In der menschlichen Freiheit liegt somit die Chance einer Eigeninitiative, die jedoch, wenn sie ungenutzt bleibt, zu eben jener Langeweile und Leere führt, die der Protagonist Paolo als dominantes Merkmal seines Lebens beschreibt. Dennoch bietet die postulierte Freiheit dem Menschen die Möglichkeit, Antworten auf die Frage nach der menschlichen Identität zu finden, ja diese Frage überhaupt zu artikulieren. Sie bietet die Möglichkeit, an die Existenz einer Jenseitswelt zu glauben oder sie als Illusion zu betrachten. Diese verschiedenen Optionen führt Cavazzoni dem Leser vor. Der Rezipient ist aufgerufen, sich selbst auf die Sinnsuche zu begeben, das Gelesene zu hinterfragen und die eigene Rolle im Spiel des Lebens zu reflektieren.

In Cavazzonis literarischem Kosmos nimmt der Topos des Welttheaters eine zentrale Stellung ein. Textimmanent dient er in beiden behandelten Romanen dazu, den Wahnsinn der Protagonisten zu veranschaulichen, in deren Wahrnehmung Fiktion und Realität unauflöslich verflochten sind. Den Figuren ist es nicht möglich, diese Vermischung der Wirklichkeitsebenen zu entwirren und dem Labyrinth der Wahnvorstellungen zu entfliehen. Im Entwurf dieser Phantasmagorien verdeutlicht Cavazzoni in Anlehnung an die philosophische Lehre der Kyrenaiker, wie subjektiv menschliche Wahrnehmung ist. Die wiederholten Versuche, das Theaterspiel der Anderen zu enttarnen, stehen für den Wunsch, das Verhalten der Anderen zu verstehen, und zeigen das Streben nach einer tiefer liegenden, versteckten Wahrheit, deren Enthüllung hochgeschätzt wird.

Über diese ontologischen Reflexionen hinaus thematisiert Cavazzoni mit dem Topos des Welttheaters Fragestellungen moderner Soziologie, die das menschliche Leben als Rollenspiel auffasst. Doch Cavazzoni spiegelt nicht nur diese Erkenntnis in seinen Werken wider. Der Darstellung des Welttheater-Topos wohnen darüber hinaus gesellschaftskritische Momente inne, denn der Autor beklagt fehlende Authentizität und Ehrlichkeit und entwirft eine pessimistische Weltsicht, die den Menschen in seiner Verkommenheit zeigt. Außer der allgemeinen Kritik an der Falschheit der Menschen wird die Institution der Familie negativ gezeichnet und subversiv kritisiert, indem Cavazzoni sie als parasitäre Vereinigung Krimineller darstellt, die das Ziel verfolgt, sich auf Kosten anderer zu bereichern.

Neben diesen sozialkritischen Elementen eröffnet der Topos des Welttheaters metaphysisch-theologische Lesarten. Phantasievoll konstruiert Cavazzoni Kosmogonien, die er an biblische Geschichten, philosophische Theorien und pagane Göttersagen anlehnt. Gemeinsam ist den daraus entstehenden Mythensynkretismen, dass sie das menschliche Leben als Zerfallsprozess von einem glücklichen Urzustand in die Verkommenheit des irdischen Lebens verstehen und die Götter als Verursacher der Misere scharf kritisieren. Da die Götter keine verlässlichen und tüchtigen Spielleiter sind, ist das Individuum auf sich alleine gestellt. Der Welttheater-Topos ist anthropozentrisch ausgerichtet; demzufolge wird die menschliche Freiheit zum Schlüssel zu einem eigenständigen Leben erhoben. Für die Figuren liegt der vorrangige Nutzen der Jenseitswelten in den Glücksmomenten, die ihnen deren Imagination verschafft. Die Bedeutung der erdachten Mythen liegt weniger in deren religiösem Gehalt, vielmehr sind sie als fiktive Gedankenkonstrukte Zeugnisse menschlicher Vorstellungskraft. Neben die metaphysische Dimension des Textes tritt die poetologische. So wie im Modell des Welttheater-Topos seit jeher der Schöpfer die Rolle des Theaterregisseurs einnimmt, stellt Cavazzoni Autoren und Götter nebeneinander.

Die metafiktionale Lesart öffnet dem Leser die Tür zur Schreibwerkstatt des Autors. Die Figuren – allen voran der Ich-Erzähler – bemerken selbst, dass sie Hirngespinnste sind, entsprungen „dal romanzo di un pessimista“.⁷³ Sie verstehen, dass sie von einem pessimistisch denkenden Autor erschaffen wurden und nutzen ihre

⁷³Ebd., S. 19.

Autarkie, um sich über ihr elendes Dasein im „bassomondo“ zu beschweren, indem sie obszöne Gesten ausführen und sich gegen moralische Konventionen auflehnen. Cavazzoni reflektiert im Welttheater-Topos den Prozess literarischer Produktion. Indem er den fiktiven Figuren ein Eigenleben zugesteht, lenkt der Autor ironisch von seiner Person ab und weist die Verantwortung für vulgäre Handlungssequenzen einer *captatio benevolentiae* gleich von sich.

Parallel zur Konstruktion dieser metaphysisch-metafiktionalen Kosmogonien findet deren Dekonstruktion, ihre Enttarnung als Fiktion, statt. Damit stellt Cavazzoni nicht nur das Sprechen über das Jenseits, sondern auch den Welttheater-Topos als tradiertes Modell, das die Wirklichkeit erklärt, in Frage. In der verwirrend pluralistischen Welt der Postmoderne ist es nicht mehr widerspruchlos möglich, die komplexe Wirklichkeit in ein Schema zu fassen. Zwar rezipiert Cavazzoni den Welttheater-Topos und zeigt, dass das Bild vom Spiel des Lebens zeitlos aktuell ist und nicht umsonst die Menschen seit Jahrtausenden begleitet. Die Frage nach Ursprung und Sinn des Lebens beantwortet er jedoch bewusst mehrdeutig, indem er Konstruktion und Dekonstruktion kontrastiv und widersprüchlich nebeneinander stellt. Auf diese Weise verdeutlicht der Autor, in welcher Unterschiedlichkeit diese Fragestellungen artikuliert und beantwortet werden können. An die Stelle eines einheitlichen Welterklärungsmodells treten – ganz im Sinne der Cavazzonischen Poetik der Ambivalenz – viele verschiedene. Und so ist ein partizipierender Leser gefragt, der die Pluralität des Welttheater-Topos annimmt und reflektiert. Der Autor fordert als Spielleiter den Rezipienten zur aktiven Teilnahme am Spiel seines Welttheaters auf.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- ALIGHIERI, DANTE: *Inferno*, Milano: Mondadori 1998.
 — *Vita nova*, Milano: Mondadori 1999.
 BRECHT, BERTOLT: *Baal*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.
 CAVAZZONI, ERMANNNO: *Cirenaica*, Torino: Einaudi 1999.
 — *Il poema dei lunatici*, Parma: Ugo Guanda 2008.
 HESIOD: *Theogonie. Works and days. Testimonia*, Cambridge/London: Harvard University Press 2006.

PIRANDELLO, LUIGI: „Colloquii coi personaggi“, in: *Novelle per un anno*, Milano: Mondadori 1990.

— „Questa sera si recita a soggetto“, in: *Maschere nude*, Milano: Garzanti 2001.

— „Sei personaggi in cerca d`autore“, in: *Maschere nude*, Milano: Garzanti 2001.

PLATON: *Nomoi/Gesetze*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977.

— *Symposion*, Hamburg: Felix Meiner 2000.

Sekundärliteratur

ABELS, HEINZ: *Identität. Über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf Individualität und die Tatsache, dass Identität in Zeiten der Individualisierung von der Hand in den Mund lebt*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006.

ALEWYN, RICHARD: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, München: Beck 1985.

BALTHASAR, HANS URS VON: *Theodramatik. Erster Band. Prolegomena*, Einsiedeln: Johannes Verlag 1973.

CURTIVS, ERNST ROBERT: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke 1954 (¹1948).

Dizionario Garzanti di tedesco, Pasquale Stoppelli (Hg.), Milano: Garzanti 1994.

DÖRING, KLAUS: *Der Sokratesschüler Aristipp und die Kyrenaiker*, Stuttgart: Franz Steiner 1988.

FERRONI, GIULIO: „Frammenti di discorsi sul comico“, in: *Ambiguità del comico*, Palermo: Sellerio 1983, S. 15-80.

GENETTE, GÉRARD: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

GOFFMAN, ERVING: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München: Piper & Co. 1976.

GREINER, BERNHARD: *Welttheater als Montage. Wirklichkeitsdarstellung und Leserbezug in romantischer und moderner Literatur*, Heidelberg: Quelle & Meyer 1977.

KUON, PETER: „La poetica del ‚semplice‘: Celati & Co.“, in: *Voci delle pianure*, Firenze: Franco Cesati 2002, S. 157-176.

LEEKER, ELISABETH: „Luigi Pirandello: Il fu Mattia Pascal“, in: *Italienische Romane des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2005, S. 17-38.

LINK, FRANZ: „Götter, Gott und Spielleiter“, in: Franz Link/Günter Niggel (Hg.): *Theatrum Mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin: Duncker & Humblot 1981, S. 1-48.

LURKER, MANFRED: „Baum“, in: *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*, München: Kösel 1973.

MÜLLER, ERNST: „Mythos“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 4, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002.

SCHMELING, MANFRED: *Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur Vergleichenden Literaturkritik*, Rheinfelden: Schaeuble 1977.

SCHUMACHER, THOMAS: *Theodizee. Bedeutung und Anspruch eines Begriffs*, Frankfurt am Main: Lang 1994.

- SCHWEIKLE, GÜNTHER: „Legende“, in: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart: Metzler 1990.
- SHAW, ROSALIND/STEWART, CHARLES: „Introduction: problematizing syncretism“, in: *Syncretism/Anti-syncretism. The politics of religious synthesis*, London: Routledge 1994, S. 1-26.
- TANI, STEFANO: *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano: Mursia 1990.
- VILLERS, JÜRGEN: „Ideenlehre“, in: *Metzler Philosophie Lexikon. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1999.
- WOODARD, ROGER D.: „Hesiod and Greek Myth“, in: *The cambridge companion to greek mythology*, Cambridge: University Press 2007, S. 83-165.