

dieser Vater ist das letzte Glied der ununterbrochenen Ahnenkette, die den Menschen mit Adam und dadurch mit dem Ursprung der Schöpfung verbindet. Doch auch, wer seinen Sohn sieht, sieht Gott. Denn dieser Sohn ist das nächste Glied, welches den Menschen mit dem Jüngsten Gericht, dem Ende aller Dinge und der Erlösung verbindet. »⁴⁵ Die heilige Liebe zwischen Vater und Sohn und die Wiederherstellung väterlicher Herrlichkeit, die der 23-jährige expressionistische Poet einst in seinem Jugendgedicht hatte aufleben lassen, ist nach dem Neapel-Roman nur noch im Morgenland zu suchen, bei einem Volk, das zwar selber – zeitlich parallel zum Fall Deutschlands und Österreich-Ungarns – wegen des Völkermords ein Weltende erlebte, aber eben weil ihm dieser Untergang von fremder Macht, dem Osmanischen Reich, aufgezwungen wurde, keinem von innen kommenden Sittenverfall unterlag und dem Vatergedanken nach wie vor die Treue hielt.

45 F. Werfel, *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, Bd. 1, Berman-Fischer, Stockholm 1947, S. 23.

«Vedere Napoli»

Das Neapel von Ingeborg Bachmann
und Marie Luise Kaschnitz

von Arturo Larcati

Daß kein Neapolitaner von seiner Stadt weichen will, daß ihre Dichter von der Glückseligkeit der hiesigen Lage in gewaltigen Hyperbeln singen, ist ihnen nicht zu verdenken, und wenn auch noch ein paar Vesuve in der Nachbarschaft stünden. Man mag sich hier an Rom gar nicht zurückerinnern; gegen die hiesige freie Lage kommt einem die Hauptstadt der Welt im Tibergrunde wie ein altes, übelplaciertes Kloster vor.

J.W. Goethe, *Italienische Reise*¹

I. Von Arkadien zum Ort des kritischen Selbstbewusstseins: der Süden in der deutschen Nachkriegsliteratur

In der Nachkriegszeit avanciert Italien für viele deutschsprachige Autoren und Autorinnen zum Land des freiwilligen Exils, in dem sie aus nicht mehr erträglich erscheinenden politischen Verhältnissen in Deutschland und Österreich fliehen, ihren Durst nach Freiheit und Schönheit befriedigen und alternative Lebensweisen ausprobieren wollen. Sie wandern nicht mehr auf den Spuren Goethes, sondern projizieren auf das Land, «wo die Zitronen blühn», in erster Linie die Erfahrungen der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart: «Nicht mehr die Verherrlichung der Vergangenheit, der antiken und der mittelalterlichen Geschichte, der Kunst der Renaissance und des Barock bilden die Hauptmotive zeitgenössischer Autoren. Sie wenden sich

1 J.W. von Goethe, *Italienische Reise*, in *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, hg. von H. von Einem, Bd. XI: *Autobiographische Schriften III*, Beck, München 1982, S. 189.

der Gegenwart mit ihren Problemen zu, Land und Leute spielen bei ihnen eine ganz andere Rolle als bei den früheren Autoren»².

Der genannte Paradigmenwechsel, wodurch «das Italienerleben [...] unmittelbarer und unvoreingenommener» wird, «kein Bildungsballast [...] die Italienreisenden» drückt³, lässt sich auch an der literarischen Wahrnehmung der Stadt Neapel nachvollziehen, die in zahlreichen Anthologien festgehalten wurde⁴. Die Bewunderung für die Schönheit der Landschaft – etwa die herrliche Lage im Golf – und die Lebendigkeit der Bevölkerung sowie die Erwartung eines «Gefühls von freierem Leben» mischen sich tatsächlich in den fünfziger Jahren mit der Erinnerung an den Krieg und der Sensibilität für die akuten Probleme der Menschen in der Stadt. Mit anderen Worten: Neapel – sowie Italien überhaupt – verliert allmählich die Aura des früheren Arkadiens und verwandelt sich in einen «Ort des kritischen Selbstbewusstseins»⁵ – für die Auseinandersetzung der Autoren mit dem, was sie in der Gegenwart bewegt.

Aus dem «Kaleidoskop»⁶ von Stimmen, die ihre Eindrücke über die Stadt am Vesuv nach Kriegsende artikuliert haben⁷, sollen im vorliegenden Aufsatz jene von Ingeborg Bachmann und Marie Luise Kaschnitz isoliert werden. Der Grund für diese Wahl liegt in der Repräsentativität dieser Stimmen: Kaum ein Schriftsteller oder eine Schriftstellerin hat das Italien-Bild der deutschen Nachkriegsliteratur so stark und nachhaltig geprägt wie die Verfasserin von *Was ich in Rom sah und hörte* (1955) oder die Autorin von *Engelsbrücke. Römische Betrachtungen* (1955). Kaschnitz gilt sogar als die Italiendichterin

2 G.E. Grimm, *Einführung: Die Italiensehnsucht der Deutschen*, in «Ein Gefühl von freierem Leben». *Deutsche Dichter in Italien*, von G.E. Grimm, U. Breymer u. W. Erhart, Metzler, Stuttgart 1990, S. 1-16; hier S. 16. Vgl. auch M. Luchsinger, *Mythos Italien. Denkbilder des Fremden in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Böhlau, Köln/Weimar/Wien 1996.

3 *Ibid.*

4 Vgl. *Neapel – «... da fiel mir kein Traum herab... da fiel mir Leben zu...»*, hg. von F. Ramondino u. F.M. Müller, Arche, Zürich 1988 sowie *Neapel. Eine literarische Einladung*, hg. von D. Richter, Wagenbach, Berlin 1988.

5 Vgl. *Von der Kulturlandschaft zum Ort des kritischen Selbstbewusstseins*, hg. von M. Müller u. L. Reitani, Lit, Wien 2011.

6 F. Ramondino/A.F. Müller, *Dadapolis. Caleidoscopio napoletano*, Einaudi, Torino 1992.

7 Vgl. Arturo Larcati, *Neapel, die poröse Stadt. Anmerkungen zu Benjamin, Bloch, Henze*, in «Literatur und Kritik» 359-360 (2001), S. 68-74.

des 20. Jahrhunderts. Dass die beiden Schriftstellerinnen sehr lange in Italien gelebt haben, miteinander befreundet waren und im Jahre 1957 sogar eine gemeinsame Reise nach Neapel bzw. nach Amalfi unternommen haben⁸, all das bildet einen zusätzlichen Reiz für eine Auseinandersetzung mit ihren Texten über die Vesuvstadt.

II. «Platz der Freude» und Ort des Schreckens: das Neapel von Ingeborg Bachmann

Ingeborg Bachmann hat der parthenopäischen Stadt und der Insel Ischia zwei wichtige Zyklen von Gedichten gewidmet, die in der *Anrufung des großen Bären* (1956) gesammelt sind, sowie ein Hörspiel, zu dem Hans Werner Henze die Musik geschrieben hat. Welche großen Erwartungen und Hoffnungen sie mit Italien verbindet, als sie im Sommer 1953 dem Freund und Komponisten Hans Werner Henze auf Ischia und später nach Neapel folgt⁹, machen zunächst ihre *Lieder von einer Insel* deutlich, in denen sie unter Anwendung eines religiösen Beschwörungsrituals die Begegnung mit dem Süden als heiliges Fest inszeniert, das die Grenzen des Alltags sprengt und Ischia in eine Insel der Glückseligen verwandelt:

Einmal muß das Fest ja kommen!
Heiliger Antonius, der du gelitten hast,
Heiliger Leonard, der du gelitten hast,
Heiliger Vitus, der du gelitten hast.

Platz unsren Bitten, Platz den Betern,
Platz der Musik und der Freude!¹⁰

8 In einem noch unveröffentlichten Brief an Ingeborg Bachmann schreibt Marie Luise Kaschnitz am 14. März 1957: «Ich bin endlich! am Abschreiben des Spiels von dem ich Dir auf dem Schiff v. Amalfi erzählte. Viel Liebes» (Literaturarchiv der ÖNB). Ich danke Barbara Agnese (Universität Montreal) für den Hinweis.

9 Vgl. I. Bachmann/H.W. Henze, *Briefe einer Freundschaft*, hg. von H. Höller. Mit einem Vorwort von H.W. Henze, Piper, München 2004.

10 I. Bachmann, *Lieder von einer Insel*, in Dies., *Werke*, hg. von Chr. Koschel, I. von Weidenbaum u. Cl. Münster, Piper, München/Zürich 1978. Bd. I: *Die Gedichte*, S. 122. Von nun an Band- und Seitenzahl im Text.

Das Glücksversprechen ist allumfassend und gilt dem Ich, seinen Mitmenschen und der Natur: Beschworen werden «Honig und Nüsse» für die Kinder, «volle Netze den Fischern» sowie «Fruchtbarkeit den Gärten,/ Mond dem Vulkan, Mond dem Vulkan!» (I, 122) Die Begegnung mit der südlichen Fremde hat jedoch auch eine andere, eine dunkle Seite, die klar macht, welchen Preis das Ich für das Glücksversprechen bezahlt, was es alles in Kauf nehmen muss, wenn es seine Heimat verlässt, was es in der Fremde erwartet:

Wenn einer fortgeht, muß er den Hut
mit den Muscheln, die er sommerüber
gesammelt hat, ins Meer werfen
und fahren mit wehendem Haar,
er muß den Tisch, den er seiner Liebe
deckte, ins Meer stürzen,
er muß den Rest des Weins,
der im Glas blieb, ins Meer schütten,
er muß den Fischen sein Brot geben
und einen Tropfen Blut ins Meer mischen,
er muß sein Messer gut in die Wellen treiben
und seinen Schuh versenken,
Herz, Anker und Kreuz,
und fahren mit wehendem Haar! (I, 123)

Die Reise in den Süden erscheint unter diesen Bedingungen als Aufbruch ins Ungewisse, als «Ausfahrt» (I, 28) ins Unheimliche: Wer in den Süden aufbricht, so Bachmann, muss alles zurücklassen, was ihm lieb und teuer ist, sich dem Unberechenbaren aussetzen, wachsam bleiben, sich auf «härtere Tage» (I, 37) und auf nie endende «Wanderschaften»¹¹ gefasst machen. In anderen Italiengedichten wird das Szenario, das Bachmann hier malt, noch dunkler. Das in den *Lieder[n] auf der Flucht* (I, 138-147) dargestellte Ich findet ge-

¹¹ I. Bachmann, *Ängste*, ÖNB, Nachlassblatt Nr. 6188, zit. nach S. Bothner, Ingeborg Bachmann. *Der janusköpfige Tod. Versuch einer literaturpsychologischen Deutung eines Grenzgebietes der Lyrik unter Einbeziehung des Nachlasses*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 1986, S. 103f.

nau das Gegenteil von dem, was der Süden Generationen von Reisenden angeboten hatte:

Kälte wie noch nie ist eingedrungen.
Fliegende Kommandos kamen über das Meer.
Mit allen Lichtern hat der Golf sich ergeben.
Die Stadt ist gefallen.

Ich bin unschuldig und gefangen
im unterworfenen Neapel,
wo der Winter
Posilip und Vomero an den Himmel stellt,
wo seine weißen Blitze aufräumen
unter den Liedern
und er seine heiseren Donner
ins Recht setzt.

Ich bin unschuldig, und bis Camaldoli
rühren die Pinien die Wolken;
und ohne Trost, denn die Palmen
schuppt sobald nicht der Regen;

ohne Hoffnung, denn ich soll nicht entkommen,
auch wenn der Fisch die Flossen schützend sträubt
und wenn am Winterstrand der Dunst,
von immer warmen Wellen aufgeworfen,
mir eine Mauer macht,
auch wenn die Wogen
fliehend
den Fliehenden
dem nächsten Ziel entheben. (I, 139-140)

Im Gedicht greift Bachmann das autobiographische Faktum des sehr kalten Winters 1955/56 auf, den sie bei Henze in Neapel verbringt, um es mit einer symbolischen Bedeutung aufzuladen und eine Provokation zu lancieren. Das Skandalon des Gedichts liegt darin, dass es die Topoi der klassischen Italienreise in ein schräges Licht rückt. Der Traum des schönen Südens weicht darin einer Alptraumphantasie von Verfolgung und Mord. Mit seinen Bildern des schutzlo-

sen Ausgesetzt- und des Gefangenseins gestaltet das Gedicht eine traumatische Urszene, die eine «Todesart» vorführt¹². Die beschworenen Naturkräfte – die Fische, der Dunst und die Wogen – können nicht verhindern, dass das Ich umkommt, und auch sonst kommt ihm niemand zu Hilfe – wie am Ende des *Malina*-Romans, in dem das Ich in die Mauer verschwindet (III, 336-337). Das Meer, aus dem nach dem Mythos die Schönheit und das Leben kommen, bringt diesmal die Todeskommandos. Diese bringen die «Lieder», die für die Lebensfreude, die Lebendigkeit und nicht zuletzt für die Kunst stehen, zum Verstummen. Der Krieg hat auch die vermeintliche Idylle erreicht. Er erscheint als eine deterritorialisierte Macht, die vor keiner Grenze halt macht. Durch die Verlagerung des Krieges auf Schauplätze, die man traditionell mit Frieden und Lebensfreude assoziiert, symbolisiert Bachmann dessen Allgegenwärtigkeit in der Gesellschaft. Für sie gibt es kein Entkommen aus dem Krieg und aus dem «Mord-schauplatz» der Gesellschaft (III, 376). Wer trotzdem in die Idylle zu fliehen versucht – so lässt sich der Gedanke fortsetzen –, verfällt einer Illusion und entzieht sich seiner Verantwortung. Dementsprechend steht Bachmanns mediterrane Landschaft nicht außerhalb der Geschichte wie jene von Gottfried Benn. Während dieser mit dem Süden mythische, ursprüngliche Zustände assoziiert, auf die das Subjekt durch einen Regressionsprozess zurückgreifen soll, damit Dichtung entstehen kann, werden bei Bachmann der Süden, die Natur, das Schreiben, das Ich alle vom Sog der Geschichte mitgerissen und lassen sich nur von dort aus adäquat konzipieren und beschreiben. Weit davon entfernt, ihre Dichtung einem Kult der zeitlosen und «klassischen» Schönheit im Sinne Benns zu verpflichten, überträgt Bachmann auch und gerade auf ihre Begegnung mit der südlichen Landschaft das Bekenntnis zur kritischen Erkenntnis und zur Rationalität. Deshalb fordert sie den Schriftsteller dazu auf, mit der Schönheit «offnen Augs» (I, 34) und «mit dem scharfen Gehör für den Fall» (I, 61) umzugehen. Das Gedicht *Das erstgeborene Land* entwickelt diesen Zusammenhang auf signifikante Weise. Hier heißt es: «In meinem erstgeborenen Land, im Süden/ sprang die Viper mich an/ und das Grausen im Licht.» (I, 119) Dann aber: «Und als ich mich selber

12 Vgl. I. Bachmann, *Todesarten-Projekt. Kritische Ausgabe*, hg. von M. Albrecht u. D. Götsche, unter Leitung von R. Pichl, Piper, München/Zürich 1995.

trank/ und mein erstgeborenes Land/ die Erdbeben wiegten/ war ich zum Schauen erwacht.» (I, 120) Hatte Bachmann in den *Lieder[n] von einer Insel* zur Wachsamkeit aufgefordert, macht sie nun den Schrecken, dessen Herkunft aus der jüngsten Geschichte nicht deshalb verblendet wird, weil er in den Süden verlegt wird, zum Medium einer gesteigerten Erkenntnis: Im Schmerz und in der Erschütterung habe der Schriftsteller die Möglichkeit, seine Sinne und seinen Verstand zu schärfen.

Das ungebrochene Festhalten an der Kunst signalisiert auch in den *Lieder[n] auf der Flucht*, dass das Todesszenario des Neapel-Gedichts nicht Bachmanns letztes Wort ist. Die mit Neapel verbundenen Alpträume werden hier mit einem utopischen Gegenbild versöhnt, das den Ausgang aus der Negativität des geschichtlichen Moments verspricht. Der Sprache und der Musik traut Bachmann die Kraft zu, der Bedrohung und der Verheerung effektiv entgegenzutreten. An einer Stelle heißt es:

Von meinen Worten umklammert
die Erde,
von meinem letzten Wort noch umklammert
das Meer und der Himmel! (I, 143)

Und später noch deutlicher:

ein Wohlklang schmilzt das Eis.
O großes Tauen!

Erwart dir viel!

Silben im Oleander,
Wort im Akaziengrün
Kaskaden aus der Wand.

Die Becken füllt,
hell und bewegt,
Musik. (I, 147)

Dass mit dem Süden auch eine falsche Form der Utopie und der Flucht in die Freiheit in Verbindung gebracht werden kann, thematisiert Ingeborg Bachmann im Hörspiel *Die Zikaden* (1955), das ihren

Aufenthalt auf Ischia 1953 als Hintergrund hat (I, 217-268). Hier stellt sie die moralische Verpflichtung zur Erkenntnis und zur Wahrheit der Verführung zur Flucht in die Idylle gegenüber und warnt davor, die Reise in den Süden als Freibrief für ein «Inseldasein» im Zeichen der Isolation von der Gesellschaft zu verstehen.

In der Verliebtheit der Zikaden in ihren eigenen Gesang allegorisiert Bachmann die Verliebtheit der Menschen in ihr Wunschdenken und der Künstler in ihre Werke. Wer Wünsche ohne Rücksicht auf ihre Verwirklichung konzipiert und Kunst ohne Rücksicht auf ihre Adressaten schafft, so eine zentrale These des Hörspiels, macht aus Wünschen und Kunst etwas Unmenschliches, das wie der Gesang der Zikaden nur in den Tod führen kann. Im entscheidenden Dialog zwischen Robinson, der die Insel nicht verlassen will, und dem «Gefangenen», der ihn hingegen zur Rückkehr auf das Festland auffordert, behauptet Letzterer:

Hier ist eine Insel, und was willst du? Soll die Sonne das Messer ziehen und der Vulkan die Asche auf dein Haupt tun? Willst du nicht aufstehen und sehen, ob diese Hände zu gebrauchen sind? Oder willst du dir die Welt erlassen und die stolze Gefangenschaft? Such nicht zu vergessen! Erinner dich! Und der dürre Gesang deiner Sehnsucht wird Fleisch. (I, 267)

Mit der Forderung, sich nicht in den Gesang zu flüchten und sich zu engagieren, antwortet Bachmann unter anderem auch auf Henze, der sich in Italien über seine Einsamkeit und Isolation beklagt hatte.

III. Zwischen Faszination und Abgestoßensein: das Neapel von Marie Luise Kaschnitz

Von Marie Luise Kaschnitz sind sowohl lyrische Texte als auch Prosaminiaturen zu Neapel überliefert. Das Gedicht *Neapolitanisches Märchen* stammt aus der Sammlung *Neue Gedichte* (1957) und präsentiert vier Momentaufnahmen in der Wahrnehmung der parthenopäischen Stadt:

Glücksrad eilends rundum
Schwarzes gestrecktes Pferdchen

Station Granatapfelstrauch
Rosige Artischocken.

Palasthof aussätziger Stein
Algengrün wehender Stein
Am Bogen das marmorne Haupt
Der Edelsteinaugen beraubt.

Papageien kolibriklein
Wählen im Loszettelschrein
Legen das magische Pfand
In die gierige Armenhand.

Schiffe im Mondlichtsee
Niemand lehrte mich je
Was es auf sich hat mit der Stadt
Parthenope.¹³

In der ersten Strophe wird eine Jahrmarktszene mit einer Karussellfigur dargestellt. Der Jahrmarkt ist der Ort, wo sich normalerweise das Volk vergnügt. Und das Volksleben ist wesentlicher Teil der tradierten Vorstellungsbilder von Neapel. Es kommen hier auch Granatäpfel und «rosige» Artischocken vor, weil das Gewächse sind, die für den Süden typisch sind.

Die zweite Strophe schildert hingegen die Besichtigung einer alten Ruine, eines beschädigten Palastes. Es wird ein Palasthof beschrieben – mit einem steinernen Torbogen, der mit einem Marmorkopf geschmückt ist. Es handelt sich um Überreste einer großen Kultur, die bezeichnenderweise nicht mehr da ist. Der Stein bekommt das menschliche Attribut des «Aussätzigen», das für «beschädigt» steht und mit dem Motiv der Armut in der nächsten Strophe verbunden ist.

In der dritten Strophe folgt eine Szene auf dem Markt, auf der Straße, wo Lose verkauft werden. Diese Strophe ist von den Motiven her («Glücksrad», Jahrmarkt, Volk) mit der ersten verbunden. Wenn von einem «magischen Pfand» die Rede ist, dann reflektiert das Wort «magisch» die Perspektive vom Käufer des Loses. Es ist ein indirekter

¹³ M.L. Kaschnitz, *Neapolitanisches Märchen*, in Dies., *Gesammelte Werke*, hg. von Ch. Büttrich u. N. Müller, Bd. 5: *Die Gedichte*, Insel, Frankfurt a.M. 1985, S. 286.

Hinweis auf die Verzweiflung bzw. den Aberglauben der neapolitanischen Bevölkerung. Bekanntlich ist die Tradition der Lotterien in den Ländern am stärksten, in denen die Armut sehr verbreitet ist.

In der vierten Strophe eröffnet sich dem Leser eine – erlebte oder dargestellte – Szene mit Schiffen im Mondlicht. Das ist ein Topos der Neapel-Ikonographie. Der Schluss des Gedichts hingegen ist Ausdruck einer Enttäuschung: Die Autorin stellt fest, dass sie noch nicht begriffen hat, was es mit dem Neapel-Mythos auf sich hat. Das im Titel angekündigte Märchenhafte der Stadt erweist sich somit als Schein, als Illusion, die der Wirklichkeit nicht entspricht. Die Topoi der Neapel-Bewunderung werden beschworen, um dann die Faszination für die Stadt zu negieren. Zurück bleibt der Eindruck des Desolaten. Armut und Zerstörung erweisen sich stärker als das Exotische der südlichen Pflanzen und der Tiere sowie das Volksleben und die Schönheit der antiken Architektur. Sie beeindrucken den Neapel-Flanierenden tiefer als die Schönheit der Stadt.

An der dargestellten Entzauberung des Neapel-Mythos schließt das zu Lebzeiten unveröffentlicht gebliebene Gedicht *Vedere Napoli* an, wobei der Text die Demontage der Legende der zauberhaften Stadt noch mehr akzentuiert:

O dieser letzte Abend auf dem Festland
Am schönsten Ort der Welt, und hat man mir
Nicht einen feuerspeienden Berg versprochen?
Aber ein blaues atemloses Tier
Hockt an der Bucht, macht seinen Rücken krumm.
Sie reiben mir die Schuhe blank.
Unter meinem Sitz stand ein goldener Ritter
Die Polster waren aus Samt und die Armlehnen Löwenpranken
Aussätzigte Kinder tanzten den Reigen um mich.
Überall ist mir die Stadt entgegengesprungen
In Gestalt von Pferdchen mit Büschen und klingenden Schellen.
Ihre Knochen standen heraus, ihre Schwären stanken.
Zwischen meine Lippen drängte sie sich
Eine rote Wassermelonenscheibe
Wimmelnd von schwarzen Fliegen.
Angezündet hat sie mir vor meinen Augen
Bengalische Grotten. Märchengefilde der Armen
Und ausgelegt zu meinen Füßen

Verfaulte Früchte und glitzernden Schleim.
Roten Wein gießt sie mir in den Mund
Durstwein
Traurigkeitswein.
Schafft mich heim.
Meine Großmutter schläft an der Marmorschwelle
Die ganze Nacht. Durch ihre Lumpen glänzt
Der alte Leib, bleich wie Kartoffelkeim
Schafft mich heim.
Geruch von Tubarosen, Gartenmauern
Voll glühendem Gerank. Glitzernde Ketten
Bergauf bergab. Die runde Pinienfaust
Ins Sternenlicht gereckt. Am Horizont
Der Kranz von Wolkenzacken. Fliehendes Heer
Eine gepanzerte Stadt liegt draußen im Meer.
Vierundzwanzig eiserne Schiffe blinken
Sich still geheimnisvolle Zeichen zu
Vedere Napoli.¹⁴

Schon der Titel zitiert das bekannte Sprichwort über die unerreichbare Schönheit der Stadt («Neapel sehen und sterben») herbei, um es dann als Illusion, als schönen Schein zu entlarven. Das Gedicht ist nach dem Prinzip der Antithese strukturiert, um den Kontrast zwischen Erwartung und Realität, zwischen Versprechen und Enttäuschung, zwischen Schönheit und Elend vor Augen zu führen. Aufgrund des Schwankens zwischen positiven und negativen Eindrücken, die sich regelmäßig alternieren, stellt sich beim Leser das Gefühl der völligen Ambivalenz in der Wahrnehmung der Stadt durch das Ich ein.

Der Text basiert auf dem Erlebnis eines letzten Abends auf dem neapolitanischen Festland und beschreibt den Abschied des Ich von der Stadt. Die ersten Zeilen rufen die klassischen Topoi der Italienreisenden auf – mit der Vorstellung der Stadt als schönstem Ort der Welt und mit der erhabenen Landschaft des Vesuvs, die für das ganz Exotische bzw. für das Gefährliche und zugleich Interessante des Ortes steht. In Kontrast dazu steht die Allegorisierung der Stadt als

14 M.L. Kaschnitz, *Vedere Napoli*, in Dies., *Gesammelte Werke*, Bd. 5: *Die Gedichte*, cit., S. 698-699.

«blaue[m] atemlose[m] Tier», das «an der Bucht hockt». Das Monster repräsentiert die hässlichen Seiten der Stadt: Armut und Elend. Daher ist im Gedicht von Armen und aussätzigen Kindern die Rede, welche Schuhe putzen und um Almosen bitten, von «glitzernde[m] Schleim», «Traurigkeitswein» und von weiteren negativen Erscheinungen. Neapel ist kein Ort der Sehnsucht mehr, sondern wird trotz einer gewissen Faszination zum völlig entzauberten Raum, in dem das Elend herrscht. Das Ich wird überwältigt von starken Eindrücken, es verhält sich demgegenüber sehr passiv. Mit anderen Worten: Das Stadtmonster versucht, das Ich gleichsam mit seinen Attraktionen zu verführen, dieses aber reagiert mit Enttäuschung und Ekel und möchte fliehen: «Schafft mich heim.»

Am Schluss des Gedichts bricht die Geschichte in die Darstellung ein. Bilder des Krieges kommen in den letzten Versen vor. Mit dem Hinweis auf die «gepanzerter Stadt» und die «eiserne[n] Schiffe» wird ein historisches Ereignis thematisiert, das allerdings in der Schwebe bleibt. Die Schiffe, welche sich enigmatische Zeichen schicken, stehen auf jeden Fall im Widerspruch zu dem Topos des *Vedere Napoli*, weil Kriegsschiffe schwerlich mit Schönheit zu verbinden sind.

Die beiden vorgestellten Gedichte können zusammen mit einem dritten Text mit dem Titel *Erinnerungen an Neapel* gelesen werden, der wahrscheinlich auf dem gleichen biographischen Erlebnis eines Besuchs in der Stadt basiert. Aus dem Vergleich der drei Texte lassen sich wichtige poetologische Schlüsse ziehen, die über Kaschnitz' Auffassung des Schreibens Aufschluss geben:

ERINNERUNGEN an Neapel, die unheimliche Stadt, und an den Hirten, die bekleidete Krippen-Figur, die ich einmal geschenkt bekam und der ein Bein fehlte. Den armen Leuten, denen ich in der Stadt Neapel begegne, fehlen Unterschenkel, Unterarme und Hände, und zwar nicht nur den alten Bettlern, sondern auch Kindern, was mich entsetzt. Kinderhände, von Maschinen zerstückelt, von Fahrzeugen zermalmt, Fahrlässigkeit, mit Gleichmut hingenommen, Elend und Gleichgültigkeit und der Lärm der engen Straßen, das infernalische Brausen von grellen Schreien durchtönt. Kaum zu überwindende Angstgefühle, mit denen ich allein fertig werden muß; meinem Mann sind sie fremd. Ihm gefällt das Zufällige, das Chaotische, er denkt nicht an Feuersbrünste und Erdbeben, nicht an Krankheitskeime und Seuchengefahren; was mich erschreckt, regt ihn an.

Weil ich sehe, daß er in dieser Stadt glücklich ist, sage ich ihm nie, daß ich die Tage, ja die Stunden bis zur Abreise zähle, und er merkt es nicht, bemerkt mich gar nicht über all dem, was in seine Augen fällt, die verwitterten Sarkophage und grünüberhangenen Portale, die Losverkäufer mit ihren kleinen, bunten Papageien, die Prozessionen, die Mandolinenspieler, die Buckligen, die syphilitischen Kinder, die kleinen schwarzen Wellen am Hafen von Santa Lucia, die großen, leuchtenden Mädchenmünder unter dem niedergeschlagenen Blick. Neapel, min Ul, din Nachtigall¹⁵, und allein hättest du hier umhergehen sollen, aber du gingst ja allein. Und nur am Golf waren wir wieder zusammen, hatten die Stadt im Rücken, und vor uns die ewige Brandung und die 6. amerikanische Flotte, diese in der Zeit nach dem Krieg.¹⁶

Der Prosa-Text gehört der Gattung der Reisebeschreibungen bzw. der Reiseaufzeichnungen an. Gegenüber den beiden Gedichten zeichnet er sich durch größere Konkretheit bzw. durch größeren Realismus aus. Es findet sich darin keine Ästhetisierung der neapolitanischen Wirklichkeit wie in den Gedichten. Das kann man am besten am Beispiel der Darstellung des Bildes der Flotte nachvollziehen. Im Gedicht *Vedere Napoli* werden die Schiffe einem Poetisierungsprozess unterzogen, es heißt, sie schicken sich geheimnisvolle Zeichen. Während die Schiffe wahrscheinlich ganz profan Morse-Zeichen gesendet haben können, die der Verständigung dienen, werden diese Signale im Gedicht auf eine quasi mythische Ebene gehoben, sie bekommen eine andere Konnotation. Die denotative Ebene wird hier mit Konnotationen angereichert, die der Entkonkretisierung dienen.

Kaschnitz verwendet das gleiche Verfahren der Erzeugung einer mythischen Aura auch im Gedicht *Neapolitanisches Märchen*. Die Schiffe gleiten hier in die mythische, märchenhafte Aura hinüber. Die ‚profane‘ Anwesenheit der sechsten amerikanischen Flotte im Golf von Neapel, die als deutliches Signal des Kalten Krieges zu werten ist, wird in eine zeitlose, mythische Sphäre versetzt, in eine mythische Aura getaucht. Niemand würde vermuten, dass «Schiffe im Mondlichtsee» so etwas Profanes und Reales wie die sechste Flotte sind.

15 Kaschnitz zitiert das bekannte Sprichwort «Was dem einem sin Uhl, ist dem anderen sin Nachtigall», um die Ambivalenz der Neapel-Erfahrung zu unterstreichen.

16 M.L. Kaschnitz, *Orte*, in Dies., *Gesammelte Werke*, Bd. 3: *Die autobiographische Prosa II*, Insel, Frankfurt a.M. 1982, S. 415-650, hier S. 445.

Wenn man jetzt die beiden Gedichte miteinander vergleicht, dann kann man feststellen, dass *Vedere Napoli* gegenüber *Neapolitanisches Märchen* in der Sprache drastischer ist. Die beiden Texte rekurrieren zum Teil auf die gleichen Motive, die auch in den Erinnerungen erwähnt werden, aber in *Vedere Napoli* finden sich drastische Bilder wie «verfaulte Früchte und glitzernde[r] Schleim» – es kommen ebenfalls «[a]ussätzliche Kinder» oder «[e]ine rote Wassermelonscheibe/ Wimmelnd von schwarzen Fliegen» vor. Und über die Stadt heißt es ebenfalls: «Ihre Knochen standen heraus, ihre Schwären stanken.» Die Reihe der negativen Beispiele ließe sich fortsetzen. Demgegenüber ist im Gedicht von 1957 die Drastik der Metaphorik abgemildert bzw. entschärft. Dadurch wirkt *Neapolitanisches Märchen* sanfter, milder, schöner. Hier hat der Ästhetisierungsprozess die negativen Seiten der Reiseerlebnisse überlagert bzw. fast unsichtbar gemacht. Gegenüber dem anderen Gedicht akzentuiert *Neapolitanisches Märchen* den Prozess der Entkonkretisierung, es zeichnet sich durch eine größere Unbestimmtheit von Ort und Zeit wie im Märchen aus. Das Gedicht ist kein richtiges Märchen, aber es wirkt märchenhaft.

Der Schwerpunkt der Darstellung in den biographischen Erinnerungen liegt eindeutig in der Kritik an den menschenunwürdigen Verhältnissen, in denen die neapolitanische Bevölkerung leben muss, und in der unterschiedlichen Wahrnehmung der problematischen Aspekte des Lebens in der Stadt: Während die Schreiberin Angstgefühle empfindet und wie in *Vedere Napoli* die Stadt so schnell wie möglich verlassen möchte, überwiegt bei ihrem Mann eindeutig die Faszination für das Chaotische und das Zufällige. Das Schwanken zwischen Faszination und Abgestoßensein bestimmt den biographischen Text sowie das Gedicht *Vedere Napoli*. Hier sind auch die sozialkritischen Elemente enthalten, die im Prosa-Text ausgebreitet werden, aber in der Lyrik entrücken sie ins Vage, Unbestimmte durch die Poetisierung bzw. die Ästhetisierung. Als Fazit der vergleichenden Analyse der drei Texte kann also Folgendes gesagt werden: Je nachdem, ob sie Prosa oder Gedichte schreibt, akzentuiert Kaschnitz die dramatischen Aspekte der Gegenwart im Leben der Neapolitaner oder sie tendiert dazu, die Darstellung der Stadt ins Mythische und Zeitlose zu rücken.

In einem kurzen Aphorismus aus der Sammlung *Steht noch dahin* (1970) mit dem Titel *Tarantella* kritisiert Kaschnitz erneut die Ten-

denz, Neapel als exotisches oder pittoreskes Phänomen zu betrachten, und die damit zusammenhängende Weigerung, den dramatischen Problemen der Menschen in die Augen zu schauen:

Noch meine Eltern fanden die Vorstädte von Neapel pittoresk. Es störte sie nicht, daß die Einwohner dieser hübsch über den blauen Golf gelegenen Orte zu viert in einem Bett schliefen, nichts zu essen hatten, infolgedessen stahlen. Sie übersahen die Merkmale der Syphilis und die Merkmale der Hoffnungslosigkeit und erfreuten sich an den Glöckchen der Tarantella.¹⁷

Die Eltern der Schriftstellerin legen hier aus ihrer Sicht das gleiche problematische Verhalten wie ihr Mann in *Erinnerung an Neapel* an den Tag. Kaschnitz zitiert die traditionellen Klischees über Neapel – die Tarantella als Inbegriff des lokalen Volksbrauchtums, den blauen Golf als Inbegriff der Schönheit –, um den Kontrast mit Problemen wie Hunger, Krankheiten und Kriminalität noch stärker hervortreten zu lassen.

Im diesem Fall gehen allerdings ihre Überlegungen über Neapel hinaus. Das Beispiel der Apperzeptionsverweigerung ihrer Eltern führt sie dazu, ganz allgemein über die Mechanismen der Verdrängung von unangenehmen Wirklichkeiten nachzudenken, die sie auch betreffen:

Ich will nicht nach Indien reisen (wozu ich eine Gelegenheit hätte); diese mir aus dem Fernsehen bekannten Hungergestalten, die verrückterweise nicht abzuschlachtenden Kühe würden mir das Vergnügen an der Exotik verderben. Dabei bringe ich es aber doch recht gut fertig, mir etwas, woran ich nicht denken will, vom Leibe zu halten. Der Hunger, das Elend und die Ungerechtigkeit in der Welt lassen mich schlafen.¹⁸

Kaschnitz thematisiert diesmal ihren eigenen Gewissenskonflikt – das Schwanken zwischen Wegschauen und Partei ergreifen gegen die Ungerechtigkeit – und durch den Vergleich von Neapel und Indien kommt sie zum Schluss, dass sie auch Teil der Logik ist, die sie gerade an ihren Eltern kritisiert hat.

17 M.L. Kaschnitz, *Tarantella*, in Dies., *Gesammelte Werke*, Bd. 3: *Die autobiographische Prosa II*, cit., S. 368.

18 *Ibid.*

Die Neapel-Gedichte von Ingeborg Bachmann und Marie Luise Kaschnitz sind symptomatisch für einen Paradigmenwechsel in der Italienwahrnehmung der Nachkriegsliteratur. In die Texte der beiden bricht die Geschichte als Erbe des Krieges und des Nationalsozialismus ein. Zwar steht Neapel nach wie vor für das schöne Land, «wo die Zitronen blüh'n», zugleich avanciert aber die parthenopäische Stadt verstärkt zum poetologischen Reflexions- und Gedächtnisraum für die Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts: Während Bachmann den Lesern ein konkretes Kriegsszenario vor Augen führt, akzentuiert Kaschnitz in erster Linie die Folgen des Kalten Krieges. Auf der anderen Seite gilt für die Texte von beiden Dichterinnen die Aussage, die Helmut Heißenbüttel auf die *Anrufung des Großen Bären* bezieht: «[I]m Zauberreich der Sagen und Märchen, in der Verzauberung südlicher Landschaft hebt sich das Verstörende und das Verstörte auf. [...] Im Dunkel der Verstörung entfaltet sich der Zauber der Gegenlandschaft.»¹⁹ Die angedeutete Dialektik von Verzauberung und Schrecken bildet zweifellos bis heute einen der wichtigsten Gründe für die Faszination, die von diesen Gedichten ausgeht.

19 H. Heißenbüttel, *Gegenbilder der heillosen Zeit* [zu *Anrufung des Großen Bären* (1956)], in: *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, hg. von Chr. Koschel und I. von Weidenbaum, Piper, München 1989, S. 20-23; hier S. 21.

Neapel und die Neapolitaner in Werner Schroeters Film *Nel regno di Napoli* (1978) Ästhetisches Projekt und Darstellung von Richard Blanchet

I. Entstehung und ästhetischer Anspruch des Films

W. Schroeter, der «große Außenseiter des deutschen Films»¹, hat die Mehrheit seiner Filme im Ausland² gedreht, so dass man sich zusammen mit dem Filmkritiker Ph. Azoury fragen kann, ob dies nicht dem Willen eines «kategorischen Exils»³ gegenüber Deutschland entspricht. In Wirklichkeit zielt jedoch die Tendenz Schroeters, zumindest geographisch von Deutschland Abstand zu nehmen, weniger darauf ab, der zu jener Zeit von seiner Generation von jungen Regisseuren, allen voran R.W. Fassbinder, als notwendig empfundenen Auseinandersetzung mit dem Erbe des Nationalsozialismus und des Krieges auszuweichen, als diese in einen allgemeineren, europäischen Kontext zu stellen. So entschied er sich für die Stadt Neapel als Rahmen und eigentliche Thematik seines Filmes *Nel regno di Napoli*, mit dem er zum ersten Mal internationalen Erfolg erzielte, weil er darin eine umfassende Kritik an den soziopolitischen Zuständen nicht nur eines Landes, sondern des ganzen europäischen Kontinents üben konnte: «Ich prangerte am Beispiel von Neapel an, was mir an der Entwicklung in Italien unerträglich war: Ebenso wie das gesamte Kommunalwesen der Stadt Neapel hat auch die persönliche Entwicklung des einzelnen Bewohners, der per-

1 C. Peitz, *Der Tagtraumtänzer*, in «Der Tagesspiegel», 14. April 2010 (Nekrolog auf W. Schroeter)

2 Zu jener Zeit hatte W. Schroeter schon in Italien (Neapel, Palermo), im Libanon, in Portugal, in den Philippinen, in Argentinien, Frankreich, Österreich, Tschechien, in der Schweiz und in Mexiko Filme gedreht.

3 Ph. Azoury, *À Werner Schroeter, qui n'avait pas peur de la mort*, Capricci, Paris 2010, S. 45.

CULTURA TEDESCA

dicembre 2019

57

Germania und Austria
am Golf von Neapel

a cura di Jean-François Candoni e Stéphane Pesnel



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
SUOR ORSOLA
BENINCASA

Il fascicolo è stato pubblicato grazie al contributo del Centre d'étude des langues et littératures anciennes et modernes (CELLAM, Université Rennes 2) e del centro di ricerca Représentations et identités, espaces germaniques, nordique et néerlandophone (REIGENN, Sorbonne Université).



UNIVERSITÉ
RENNES 2



CELLAM
Centre d'étude des Langues Anciennes et Modernes



LETTRES
SORBONNE
UNIVERSITÉ

EA Reigenn

SORBONNE UNIVERSITÉ/LETTRES

Indice

Germania und Austria am Golf von Neapel Jean-François Candoni, Stéphane Pesnel	11
<i>Volkmann, Stolberg und Kotzebue in Neapel. Kulturgeschichtliche Bildungsreise und politische Reflexion</i> Gérard Laudin	25
<i>Jakob Philipp Hackerts Ansichten des Vesuvs</i> Jean-François Candoni, Stéphane Pesnel	39
«Ich befand mich in einer völlig fremden Welt». Neapels kulturelle Fremderfahrung in den Reisetagebüchern der Goethes Paola Paumgardhen	57
<i>La Napoli di Goethe</i> Marino Freschi	81
«Natur und Glück sind im Wettstreit». Wilhelm Heinses Neapelbild: eine Harmonie zwischen Natur und Kultur? Sylvie Le Moël	99
Pervonte oder die Wünsche. Ein neapolitanisches Märchen. Christoph Martin Wielands Neuschreibung von Basiles Märchen, in der Perspektive der Weltliteratur gelesen Claire Sellose	111
<i>Clemens Brentano und Giambattista Basile. Reflexe der barocken Poetik des Pentamerone in den Italienischen Märchen</i> Bernhard König	125

«Wiederhergestellte Ruhe in Italien». <i>La noblesse habsbourgeoise à Naples au temps de la Sainte-Alliance (1815-1825)</i> Matthieu Magne	141
<i>Franz Grillparzer in Neapel. Das Beispiel des Tagebuch auf der Reise nach Italien</i> Jacques Lajarrige	155
<i>Franz Lubojatzkys Fischhändler von Neapel oder Wie die Masaniello-Revolt von 1647 in die deutsche Populärliteratur Einzug hielt</i> Isabelle Ruiz	181
<i>Nietzsche am Golf von Neapel</i> Herwig Gottwald	201
<i>Wiederholtes Weltende in anderen Breitengraden. Neapel in Franz Werfels Zeit- und Familienroman Die Geschwister von Neapel</i> Alexis Tautou	215
«Vedere Napoli». <i>Das Neapel von Ingeborg Bachmann und Marie Luise Kaschnitz</i> Arturo Larcati	235
<i>Neapel und die Neapolitaner in Werner Schroeters Film Nel regno di Napoli (1978). Ästhetisches Projekt und Darstellung</i> Richard Blanchet	251
<i>Zwischen Bildungsreise und Klischee. Neapel in der deutschen Gegenwartskultur</i> Hannes Höfer, Sophie Picard	271
<i>Napule, Napoli, Naples, Partenope, Paleopeia. Neapel als Text/ Ton-Collage in Alban Nikolai Herbsts «poetischem Hörstück» von 2013</i> Albert Meier	289

Saggi

<i>Una lettera di Carl Schmitt a Walter Benjamin</i> Giuseppe Raciti	305
<i>Elaborazioni della Liebessehnsucht nella raccolta poetica Blütenlese di Selma Meerbaum-Eisinger</i> Eriberto Russo	317
«Um dieser Tiere, reiner und unreiner, willen!». <i>Iconografia biblica e fonti rabbiniche in Die Tiere von Ninive. Jona, Schlußwort di Gertrud Kolmar</i> Mattia Di Taranto	331
<i>Strategie di trasmissione del sapere nelle prime guide Baedeker</i> Tania Baumann	343

Recensioni

355

Abstracts

365