Simona Oberto

Roberto Savianos *La paranza dei bambini*. Die ‚Paragesellschaft‘ der Kinder zwischen *Pinocchio* und *Principe*

A Napoli i bambini son sacri. Sono la sola cosa sacra che vi sia a Napoli.
Curzio Malaparte, *Le rose di carne* (*La pelle* 1949).

In *La paranza dei bambini* (2016) erzählt Roberto Saviano den ersten Teil der Geschichte um den neapolitanischen ‚baby-boss‘ Nicolas Fiorillo, alias Maraja, die im Folgeroman *Bacio feroce* (2017) eine Fortsetzung und ein bitteres Ende finden wird. Genauer handelt sie von dessen Ein-, aber mehr noch Aufstieg in die Strukturen der organisierten Kriminalität der kampanischen Camorra. Ebendiese hatte Saviano 2006 in *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra* dargestellt, einem Text an der Schwelle zwischen Doku- und Biofiktion, zwischen journalistischer Reportage und Zeugenbericht.¹ Anhand einzelner, prägnanter Episoden hatte der Autor darin die endemische Präsenz krimineller Systeme in der süditalienischen Region und das Ausmaß ihres Einflusses in sämtlichen nationalen wie internationalen, legalen wie illegalen Wirtschaftsbereichen aufgezeigt (Baugewerbe, Textilindustrie, Abfallwirtschaft, aber auch Drogen-, Menschen- und Waffenhandel, (Schutzgeld-)Erpressung, Geldwäsche u. v. m.). Diese Systeme, welche letztlich von den Schwachstellen der staatlichen Institutionen und ihrer Vertreter profitieren, bahnten sich durch Korruption einen Weg in das politische Herz der Nation, zu der sie in einem parasitären Verhältnis stünden. Sie können jedoch auch in einen offenen Konflikt mit dem Staat treten, wie es in den Jahren 1992–1993 der Fall war, als die sizilianische Cosa Nostra eine Reihe von Attentaten verübte mit dem Ziel, den auf ihr lastenden Druck von Seiten der Polizei und der Staatsanwaltschaft durch gezielte terroristische Aktionen zu beseitigen.

Zugleich hatte Saviano die innere Ordnung und die Ästhetik dieses Systems erläutert, die es gestatten, die Camorra im Anschluss an Reckwitz als ein Phänomen der Singularisierung zu betrachten: Die patriarchalischen Familienunternehmen bürgerlicher Provenienz – denn die Camorristi sind im eigenen Selbstverständnis Unternehmer, nicht Kriminelle – begründen und steigern ihren Einflussbereich durch die Einnahme von Territorien und Wirtschaftsgütern unter

¹ Vgl. hierzu: Bozzi 2015; Conrad von Heydendorff 2016; Haaland 2016; Inglese 2018; Ricciardi 2011; Zonch 2017.

Ausübung vielfacher Formen von Gewalt, die gleichzeitig den Machterhalt sichert, und stabilisieren diesen Einfluss durch Allianzen zu anderen Familien (durch Bündnisse, Ehen, Adoptionen), mit welchen sie einen ‚Clan‘, d. h. ein erweitertes Familiengefüge bilden. In Analogie zu Strukturen, die an das mittelalterliche Feudalwesen erinnern und die sich in Süditalien gerade im Verhältnis zwischen Großgrundbesitzern und Landarbeitern bis weit in das 20. Jahrhundert hinein erstreckt haben, regelt eine strenge Hierarchie das Verhältnis der assoziierten Mitglieder, der sog. *affiliati*. Diese ordnen sich als ‚Vasallen‘ der stärksten Sippe unter, deren Gebiete sie verwalten und der sie im Falle von ‚Fehden‘ zur Seite stehen. Derselben Logik fügt sich auch der Machtanspruch, der auf Basis des Erbrechts geregelt ist, allerdings durch das immerwährende Risiko eines Coups stets prekär bleibt. Darüber hinaus ist die Autorität der Anführer entsprechend derjenigen des alttestamentarischen Familienoberhauptes, des Gottvaters, als Allmacht konzipiert, so dass sie nach eigenem Ermessen über Leben und Tod, Sünde, Sühne und Strafe urteilen können (Saviano 2006, Kap. *Don Peppino Diana*).² So unzeitgemäß die konzeptionelle Struktur der Camorra erscheint, so gegenwartsorientiert ist ihre Außendarstellung. Sie findet im großen Hollywood-Gangster-Kino ihre Inspiration, und hier erwartungsgemäß zuvorderst in Francis Ford Coppolas Saga *The Godfather* (I–III, 1972–1990) mit Marlon Brando, Robert De Niro und Al Pacino, oder in Brian de Palmas *Scarface* (1983), erneut mit Pacino in der Hauptrolle. Diese Filme liefern gewissermaßen das Skript, nach welchem die Camorristi ihre Villen und Auftritte gestalten – etwa in der Art und Weise, wie sie von Schusswaffen Gebrauch machen (Saviano 2006, Kap. *Hollywood*). Es ist schließlich ein Satz aus *Scarface*, „Il mondo è tuo“ (Saviano 2006), der als letzter eine Reihe von Motti abschließt, die dem eigentlichen Bericht von *Gomorra* vorangestellt sind, unter welchen sich auch ein Zitat aus Niccolò Machiavellis historiographischem Werk, den *Istorie fiorentine* (posth. 1532) befindet – ein Autor, der auch in *La paranza* eine besondere Rolle spielen wird.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Camorra als ein Phänomen der Singularisierung beziehungsweise als ein singuläres Kollektiv im Reckwitz’schen Sinne verstehen, als eine „Einheit des Sozialen“, die über „Eigenkomplexität mit innerer Dichte“ verfügt, der von außen eine Besonderheit attestiert wird und die sich nach außen von der Gesellschaft durch „starke Differenzen“ („Inkommensurabilität“) bewusst abgrenzt: „Tatsächlich sind diese Kollektive [...] mehr als bloßer *pars*, sondern aus Sicht ihrer Mitglieder jeweils ihr eigenes, in sich vollständiges

² Ebendieses Verhalten führt, gemeinsam mit der Anbetung bestimmter Heiliger und der Gottesmutter, die als Schutzpatrone der Camorristi, aber auch der Cosa nostra und der Ndrangheta verehrt werden, zu wiederholten Konflikten mit und Verurteilungen durch die katholische Kirche; vgl. etwa Johannes Paul II 1993.

kulturelles Universum von höchster kommunikativer, narrativer und affektiver Komplexität und Signifikanz“ (Reckwitz 2017, 50–54, 62 [Hvg. i.O.]). Mit Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand des vorliegenden Bandes lässt sich im Anschluss daran von einer ‚Paragesellschaft‘ sprechen, einer organisierten, kriminellen ‚Gesellschaft in der Gesellschaft‘, die von der ‚Mehrheitsgesellschaft‘, deren soziale Strukturen sie zumindest in Teilen widerspiegelt, nicht nur als Bedrohung für den sozialen und wirtschaftlichen Zusammenhalt wahrgenommen wird, sondern auch eine solche ist; deren Akteure ferner an die bürgerlichen Werte ebendieser ‚Mehrheitsgesellschaft‘ einerseits und an wirtschaftsliberale Praktiken andererseits anschließen, um nach je eigenen Vorstellungen gegen diese zu verstoßen oder sie zu modifizieren. ‚Paragesellschaften‘ wie diese basieren auf einem singulären Subjekt, das aktiv an der sozialen Valorisierung seiner Individualität arbeitet und diese auch performativ als etwas Einzig-, ja mehr noch Großartiges inszeniert (Reckwitz 2017, 59–60),³ wie u. a. die von Saviano geschilderten Biographien zeigen.

Mit *La paranza dei bambini* wechselt Saviano von einer semi-faktualen, dokumentarischen Erzählweise in das ausdrücklich fiktionale Register, ohne dabei Verweise auf reale Ereignisse oder auf *Gomorra* aufzugeben, der einen wichtigen Intertext des Romans bildet und dabei einen gewissen *effet de réel* befördert. *La paranza* soll im Folgenden als Gründungsnarrativ einer ‚Paragesellschaft‘ *innerhalb* der ‚Paragesellschaft‘ gedeutet werden: Nicolas, das singuläre Subjekt, bringt durch Selbststilisierung zum Machtmenschen nach dem Vorbild von Machiavellis *Principe* und durch soziales Gespür eine eigene kriminelle Organisation hervor, in dem er sich die ästhetischen, charakterlichen und ethischen Modi etablierter Bosse aneignet. Der Fokus auf die Diskursfigur der ‚Paragesellschaft‘ soll dabei die Mechanismen kollektiver Identitätsstiftung beleuchten, mit welchen sich die Jugendlichen innerhalb des italienischen Territoriums, aber außerhalb von dessen sozialer, ökonomischer und kultureller Ordnung, ebenso wie innerhalb der neapolitanischen Camorra narrativ, ästhetisch und medial selbst verorten. Gleichzeitig soll der Blick auf die Brüche ebendieser Konstruktion gerichtet werden. Das von Nicolas begründete Machtnarrativ wird nämlich von Beginn an durch den systematischen Verweis auf Elemente des Märchens durchkreuzt, und zwar einerseits auf der Ebene der *histoire*, wo seine Selbstmodellierung durch Fremdzuschreibungen herausgefordert wird, andererseits auf der Ebene des *discours*, und hier insbesondere durch den Rekurs auf das berühmteste italienische Kindermärchen:

³ Vgl. ferner Reckwitz 2017, 60: „Die Singularisierung von Subjekten ist ein Prozess, in dem Selbstmodellierung und Fremdsteuerung, Selbst- und Fremdsingularisierung Hand in Hand gehen“.

Carlo Collodis *Pinocchio* (1883). Die Intertexte sind so Teil des komplexen Konstitutionsprozesses eines Narrativs, dessen allegorische Dimension Fragen nach den (auch ideellen) Ermöglichungsbedingungen des kriminellen Systems, wie auch der Partizipation daran und ihrer Grenzen aufwirft.

1 *La paranza dei bambini*: Die Bildung einer ‚Paragesellschaft‘

Wie zehn Jahre zuvor im Falle von *Gomorra* ist auch der Beginn von *La paranza* einer Schock-Ästhetik eingeschrieben: Aus Rache gegenüber einem Schulkameraden, der es gewagt hat, auf Facebook Posts seiner Freundin Letizia zu *liken*, zwingt der Protagonist des Romans, Nicolas, diesen in aller Öffentlichkeit zu Boden und entleert seinen Darm auf dessen Gesicht. Keiner der Zuschauer in der näheren Umgebung interveniert, und das Ereignis wird prompt auf allen sozialen Netzwerken geteilt (Saviano 2016, Kap. *Lo smerdamento*).⁴

Die Tat ist symptomatisch für die Lebenseinstellung von Nicolas, dessen Sichtweise auf die Welt von einem extra-heterodiegetischen Erzähler vermittelt wird, der sich abwechselnd einer Nullfokalisierung und der internen Fokalisierung bedient. Für den Jugendlichen besteht ebendiese Welt aus „[f]orti e deboli“: „[e]cco la vera distinzione“ (Saviano 2016, 27). Dass er zu Ersteren gehören möchte, versteht sich von selbst, allerdings stehen ihm bedeutende Hindernisse im Weg, darunter in erster Linie seine Herkunft. Damit ist zunächst seine geographische Herkunft gemeint, denn er stammt aus dem Stadtteil Forcella, einem der ärmeren und verrufenen Viertel im historischen Zentrum von Neapel, dessen Name aus der Gabelung zweier Straßen hervorgeht, die ihm eine charakteristische Beschaffenheit verleihen. Diese Gabelung nimmt für die Bewohner von Forcella eine symbolische Dimension an, sie wird zu einem existentiellen Scheideweg: „Un’incognita che ti segnala sempre da dove partire, ma mai dove s’arriva, e se si arriva. Una strada simbolo“ (Saviano 2016, 18) – sie ist der Ausgangspunkt einer Reise, deren Ziel unbestimmt bleibt. Jedes Viertel bildet dabei eine eigene Welt, deren Zugehörigkeit sich nicht überwinden lässt: „quello era il loro quartiere e tutto il loro mondo, quindi meglio farselo piacere, anche a costo di negare l’evidenza. Era una questione di appartenenza“ (Saviano 2016,

⁴ Der Titel dieses Kapitels, *Lo smerdamento*, benennt und trägt der doppelten Bedeutung des Ereignisses als Demütigung beziehungsweise Beleidigung und Beschmutzung durch Fäkalien Rechnung (it. *smerdare*; dt. wörtl. ‚vollscheissen‘/‚mit Kot beschmutzen‘).

131). Zugleich bedeutet Forcella für den Protagonisten die schmerzliche Entbehrung sozialer Anerkennung, die man als ein Geburtsrecht erfährt, wenn man aus den reicheren Vierteln stammt, etwa Chiaia oder dem Vomero (vgl. Saviano 2016, 26) beziehungsweise wenn man zur ‚richtigen‘ Familie oder ‚Kaste‘ gehört, also Teil eines Clans ist, der über ein bestimmtes Gebiet herrscht.

Der ehrgeizige Nicolas ist jedoch um eine Überwindung dieses Determinismus bemüht, er möchte sich Respekt verschaffen: Respekt bedeutet, an der Spitze einer Kommandostruktur zu stehen und mit Erfolg am kapitalistischen System zu partizipieren. Durch wirtschaftlich profitables Handeln will er sich Zugang zu einem Wohlstand verschaffen, den er materiell durch die Zurschaustellung von Privateigentum, in diesem Fall Luxusbekleidung und -gegenständen sowie den Besuch der teuersten Etablissements der Stadt nach außen tragen kann. Ideell manifestiert sich Respekt im Ansehen aber auch in der Furcht der/seiner Männer einerseits und der Begleitung durch die schönsten Frauen andererseits, welche die Aufnahme in die Riege der mächtigsten Bosse Neapels besiegeln: „Stare nella reggia [...] vicino ai re“ (Saviano 2016, 101). Nicolas’ Streben beziehungsweise sein Wille zur Macht finden ihre Verwirklichung im *Nuovo Maharaja* im pittoresken Stadtteil Posillipo. Das wie eine Festung über dem Meer thronende Szenelokal, dessen Zugang ihm (zunächst) verwehrt ist, wird zum Inbegriff seiner Ambitionen, und zwar derart, dass seine Freunde ihm den Spitznamen ‚Maraja‘ verleihen.⁵

Der *Nuovo Maharaja* präsentiert sich dabei als ein Raum der Möglichkeit und der Kompensation einer als enttäuschend und minderwertig empfundenen Realität, den man mit Foucault zunächst als „Kompensationsheterotopie“ bezeichnen kann (Foucault 1992, 45):

Era il luogo dove l’impresa, lo sport, i notai, gli avvocati, i giudici trovavano il tavolo a cui sedersi e conoscersi, il cristallo con cui brindare. Un luogo che ti faceva sentire subito lontano dalla taverna, dal ristorante tipico, dal luogo dell’impepata di cozze e della pizza di famiglia, dal posto consigliato dall’amico, dal posto in cui si va con la moglie. Un luogo in cui potevi incontrare chiunque [...]. (Saviano 2016, 31)

In seiner spielerischen Synthese aus mediterranen und orientalischen Elementen, als Kreuzung unterschiedlicher kultureller Räume, verbindet das Lokal, dessen Name auf die Bezeichnung eines indischen Monarchen zurückgeht, welcher zusätzlich in einer darin befindlichen Abbildung dargestellt ist (vgl. Saviano

⁵ Zur Logik der Spitznamen siehe Saviano 2006, 65–68: „Il soprannome per il boss è come le stimmate per un santo“; vgl. ferner Saviano 2016, 166–168.

2016, 31), Macht mit Muße.⁶ Letztere ist wiederum auch der geographischen Position eingeschrieben: Der griechische Name (*pausilypon*) bedeutet das ‚Ausbleiben von Schmerz/Sorge‘. Damit lässt es sich zugleich als „Abweichungsheterotopie“ beschreiben, denn hier verkehren Individuen, deren Verhalten sowohl mit Hinblick auf den Müßiggang als auch auf den (kriminellen) Lebensstil von den herkömmlichen Normen abweichen (vgl. Foucault 1992, 40–41). Dasselbe gilt für die darin herrschende Vorstellung von Zeit, die weder Vergangenheit noch Zukunft, sondern nur eine immerzu entrinnende Gegenwart kennt, deren Flüchtigkeit umso schwerer wiegt, als sie über Prozesse der Inklusion und Exklusion entscheidet. Das Hier und Jetzt des Kapitals entscheidet, wer Zugang zum *Nuovo Maharaja* hat.

Nicolas’ Spitzname ‚Maraja‘ nimmt in Neapel jedoch eine zusätzliche Konnotation an. Sie bezeichnet einen Menschen, der in Prunk und Muße lebt, und geht auf ein bekanntes Lied von Domenico Modugno zurück, *Pasqualino Maragià* (1958). Dieses erzählt das Märchen vom bitterarmen neapolitanischen Fischerjungen Pasqualino, der auf eine Änderung seines Schicksals hofft. Und so geschieht es: Als eine indische Prinzessin auf der Durchreise sich in Sorrento in ihn verliebt, reist er mit ihr in das ferne Land und wird dort zu einem Fürsten. Fortan wird Pasqualino sich dem Nichtstun und der Wasserpfeife widmen, unter der Ehrerbietung durch die größten Prinzen, bis er – und an dieser Stelle wird ein ironischer Bruch in der Charakterisierung der Figur markiert – den Indern schließlich beibringt, Pizza zu backen.⁷ Das Märchen um den Emporkömmling weist einige Gemeinsamkeiten zu Savianos Hauptfigur auf, etwa die wahr gewordene Ambition einer radikalen Änderung der sozialen Stellung, die Aufnahme in Kreise der Etablierten, den Drogenkonsum und endlich das Nichtstun – „non lavora e non fa niente“ (Modugno 1958) – ein für den Protagonisten fundamentaler Indikator des gelungenen sozialen Aufstiegs.

Im Gegensatz zu der Märchenfigur Pasqualino, aber auch zu älteren Generationen von Mafiosi wie sie etwa das Kino präsentiert, kommt Nicolas indes nicht aus einfachsten Verhältnissen, vielmehr entstammt er einer bürgerlichen

6 Hier wie im Folgenden wird der Begriff der Muße i. S.v. ‚Nichtstun‘, ‚Abwesenheit von Arbeit‘, ‚angenehme (Freizeit)-Beschäftigung‘ verwendet; zu einer komplexen Verwendung desselben als Leitkonzept zur Erforschung sozio-historischer Praktiken und Diskurse vgl. die Forschungsergebnisse des SFB 1015 *Muße. Grenzen, Raumzeitlichkeit, Praktiken* an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.

7 „Pasqualino maragià/ Non lavora e non fa niente/ Fra i misteri dell’oriente/ Fa il nababbo fra gli indù/ [...] Cento casse di diamanti/ Grossi grossi/ Mentre principi potenti/ Gli s’inchinano davanti/ Lui si fuma il narghilè“ (zitiert nach: Migliacci/Modugno 1958).

Familie. Sein Vater ist Sportlehrer, seine Mutter wiederum bügelt Wäsche in einem eigenen kleinen Laden. Mit seinen nur 15 Jahren ist er jedoch vom Bewusstsein durchdrungen, dass die Maßstäbe und das Ethos seiner sozialen Klasse – Leistung, Fleiß, Sparsamkeit, Bildung und Vertrauen in staatliche Einrichtungen – sowie die damit einhergehende Konzeption der Zeit mit dem von ihm anvisierten Aufstieg unvereinbar sind:

Il tempo è ancora tempo quando puoi immaginare [...] che risparmiando per dieci anni, che vincendo un concorso, che con un po' di fortuna e mettendocela tutta, forse... Ma lo stipendio del padre era quello di un professore di educazione fisica [...]. Le strade tracciate dalle persone del suo sangue avrebbero richiesto un tempo inammissibile per entrare al Maharaja. No. Nicolas doveva farlo subito. A quindici anni. (Saviano 2016, 22)

In diesem Sinne stellt Nicolas im Kreis der eigenen Familie eine Anomalie dar, sein Vater betrachtet ihn zuweilen gar als eine „creatura d'altri“ (Saviano 2016, 67), die für beide Eltern ein Rätsel aufwirft und das ihnen große, uneingestandene Sorgen bereitet. Schon früh ist ihnen seine Veranlagung im Umgang mit Gewalt(taten) aufgefallen, wie auch die böartige Natur seiner Gedanken, als müsse er ein erfahrenes Unrecht wiedergutmachen, das es aber nie gegeben hat – „comme se avess" a vendicà 'nu tuorto. E torto non c'era stato“ (Saviano 2016, 40 und vgl. 43–44). Zugleich, und dies erfährt der Leser aus der Gedankenwiedergabe des Vaters, ist Nicolas schulisch keineswegs unbegabt und verfügt über ein Talent, auf das ihn der Italienisch-Lehrer des Sohnes hinweist: „Suo figlio [...] ha un suo modo preciso di vedere le cose e di esprimerle. [...] [E]cco sa manovrare il rumore del mondo e trovare la lingua giusta per raccontarlo“ (Saviano 2016, 69). Nicolas wird so die Fähigkeit attestiert, Narrative zu schaffen.

Das Narrativ, das der Protagonist für sich und später für seine *paranza* spinnt, findet seinen Ursprung in eben jener familiär postulierten Erfahrung des Mangels und der Diskrepanz zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung, zwischen Herren und Dienern, zwischen Gewinnern und Verlierern, zwischen Männern und Kindern. Ihre Basis bildet ein Denken in absoluten Kategorien, das keinen Mittelweg kennt. In diese Ordnung der Gedanken gehört zum einen die tiefsitzende Verachtung für legale Lohnarbeit beziehungsweise für Arbeit im Angestelltenverhältnis, welche als Dienerschaft betrachtet wird und die weder zu Reichtum noch zu Respekt führt („a fatica onesta? A fatica 'e strunzo“, Saviano 2016, 53 und vgl. 40; 61). Damit einher geht zum anderen eine profunde Geringschätzung des menschlichen Lebens, und zwar nicht nur für das derjenigen, die sich einem solchen Dasein beugen wie etwa Nicolas' Vater.⁸ Auch das eigene Leben ist unter gewöhnlichen Be-

⁸ Vgl. Saviano 2016, 239: „– Si' tu 'a munnezza, – sputò fuori. Il padre avrebbe voluto dire 'Come ti permetti?'“.

dingungen kaum etwas wert,⁹ so dass die Notwendigkeit einer radikalen Beschleunigung der Existenz besteht. Der wirtschaftliche Erfolg nach dem Prinzip *Get Rich or Die Tryin'* (Saviano 2016, 56) nach dem gleichnamigen Album des US-Rappers 50 Cent (2003) wird so zum allesbestimmenden Ziel einer auf sozialdarwinistischen Kategorien basierenden Erfahrung der Realität. Diese stellt eine Äquivalenz zwischen extremer Kapitalakkumulation und Leben sowie Misserfolg und Bedeutungslosigkeit, schlimmer noch dem Tod her (vgl. Saviano 2016, 269). Brutalität und Geschwindigkeit, die als zutiefst männliche Eigenschaften wahrgenommen werden,¹⁰ avancieren dabei zu den zentralen Mitteln der Aushebelung sozialer Normen und gleichzeitig der Aneignung von Welt: „Calpestare, urtare, correre. Veloci, strafottenti, maleducati, violenti. Così è e non c'è altro modo di essere. [...] [S]i sentivano più uomini dei propri padri. [...] [F]are soldi subito era il loro pensiero, il domani non esisteva. Appagare ogni desiderio, al di là di qualsiasi bisogno“ (Saviano 2016, 159 und 256). Es handelt sich damit um ein Narrativ, das seine Rechtfertigung in der Aufarbeitung dessen findet,¹¹ was der Protagonist als eine Demütigung erfährt, in der Kompensation dessen, was er als väterlich-familiäre und soziale Schwäche empfindet, und in der Emanzipation aus einem Zustand der (vermeintlichen) Unterwerfung – *from rags to riches*.

Nicolas wie seine Freunde sehen dabei nur eine einzige Möglichkeit der Überwindung ihres Zustands und diese führt über die organisierte Kriminalität. Dazu gehört auch das Bewusstsein, ja mehr noch die Bereitschaft, an irgendeinem Punkt der eigenen Entwicklung die Bekanntschaft mit der Jugendstrafanstalt auf Nisida oder dem Gefängnis von Poggioreale zu machen. Der Anlass zum Einstieg wird ihnen von ‚Copacabana‘, dem *capozona* von Forcella geboten, mit dem Agostino, einer von Nicolas' Freunden, verwandt ist.¹² Aufgrund eines Machtwechsels im Viertel und der Unzuverlässigkeit der eigenen *paranza* hat dieser Bedarf an „ragazzini freschi“ (Saviano 2016, 23). Diese sollen als Drogenkuriere für ihn arbeiten und da sie sich in einem Alter der Schuldunfähigkeit beziehungsweise verminderter Schuldfähigkeit befinden, können sie juristisch nicht vollumfänglich für ihre Vergehen belangt werden. Das Adjektiv „freschi“

⁹ Vgl. Saviano 2016, 176 und 333: „oggi ci stammo, domani nun ce stammo. T'ò ricuorde? Amico, nemico, vita, morte: è la stessa cosa. [...] È 'n'attimo. È accuse che se campa, no?“.

¹⁰ Diese sind auch wesentliche Eigenschaften der (avantgardistischen) futuristischen wie auch der faschistischen Ideologie in Italien, die hier womöglich von Saviano nicht zufällig evoziert werden; „una borghesia violenta e feroce che possiede nel clan la sua avanguardia più cruenta potente“ (Saviano 2006, 207).

¹¹ Vgl. hierzu Forst 2013, 14.

¹² ‚Copacabana‘ verdankt den Spitznamen seinem Hotel am gleichnamigen brasilianischen Strand von Rio de Janeiro sowie dem dazu gehörigen Lebensstil.

lenkt dabei den Blick auf das Interesse des Bosses an nicht vorbestraften („sauberen“) Kindern, deren in erster Linie legale Unschuld zu einer Ware wird, die man gegen Geld kaufen kann. Diese Ausbeutung wirkt umso dramatischer, als die Kindheit in der Stadt Neapel einen besonderen Stellenwert einnimmt, wie es etwa das eröffnende Zitat aus *La Pelle* (1949) von Curzio Malaparte belegt, der in seinem Text ebenfalls den Handel mit der Unschuld der neapolitanischen Kinder schildert, in diesem Fall die Prostitution der Jungen an alliierte Soldaten nach dem Waffenstillstand Italiens. Die ambige Unschuld der jungen Kriminellen als Täter und Opfer eines Systems, das sie nicht vollends durchschauen, beteuert schließlich auch Saviano in der Widmung des Buches „*Ai morti colpevoli. Alla loro innocenza*“ (Saviano 2016 [Hvg. i.O.]).¹³

‚Copacabana‘ legt damit den Grundstein für die Karriere des Protagonisten und dessen Eintritt in die kriminelle Marktwirtschaft. Nicolas’ ‚Bildungsweg‘ wird nach dem Handel mit weichen Drogen über mehrere, graduell an Schwere zunehmenden Etappen verlaufen, darunter bewaffnete Raubüberfälle, das Schießen auf Passanten und insbesondere Ausländer sowie auf Geschäfte, die anschließend zum Zahlen von Schutzgeldern erpresst werden, den Handel und Vertrieb harter Drogen wie Heroin und Kokain, den Mord an einem konkurrierenden Drogenboss und die Anstiftung eines Minderjährigen zur Ermordung eines weiteren Bosses, bis hin zur Beihilfe und der Verbergung der Leiche eines seiner Altersgenossen. Nicolas eignet sich so die aggressive kapitalistische Logik seiner Vorbilder an – „Non importava nulla, [...] di come si facessero i soldi, l’importante era farne e ostentare“ (Saviano 2016, 22) – und ist bald im Stande, sich selbständig eigene Märkte aufzubauen und neue zu erschließen, sein Angebot durch die Übernahme fremder Märkte zu diversifizieren, aber auch sich durch Konzentration auf eine *cash cow* (Drogen) und bestimmte Dienstleistungen (Vermittlung und Verteilung der Produkte von Lieferanten) zu spezialisieren (vgl. Saviano 2016, 265–266). ‚Copacabana‘ ist es schließlich auch, der Nicolas den Eintritt in das *Nuovo Maharaja* ermöglicht, in welchem das Leben des Protagonisten erst beginnt („La vita di Nicolas era cominciata lì“, Saviano 2016, 31). Zwar wird er dort zunächst nur als Kellner verkehren, er gehört ab diesem Zeitpunkt jedoch zur ‚Familie‘ des Bosses, der ihn und seine Truppe als ‚seine‘ Kinder bezeichnet (Saviano 2016, 30, 35, 57). Die ‚Wahlverwandtschaft‘ ist indessen nur von kurzer Dauer. Als ‚Copacabana‘ kurze Zeit darauf verhaftet wird, tritt die Fehlbarkeit dieses Anführers dem jungen Lehrling deutlich ins Bewusstsein, ebenso wie die Notwendigkeit, das von ihm hinterlas-

¹³ Vgl. zur Sakralität der Kindheit in Neapel auch den Paratext zum zweiten Teil von *Bacio feroce* „Bambini re di Napoli“; Saviano 2017, 217–218.

sene Machtvakuum selbständig zu füllen und die Lieferengpässe zu beheben, „bisognava riorganizzarsi“ (Saviano 2016, 55). Das (vermeintliche oder reale) Versagen der männlichen Vorbilder aus dem eigenen häuslich-sozialen Umfeld führt damit nicht zur bedingungslosen Bewunderung für Camorristi als solche, im Gegenteil wird Nicolas so gut wie alle Bosse, die seinen Weg kreuzen, zur Zusammenarbeit herausfordern oder sie beseitigen,¹⁴ nicht ohne sie zuvor genau studiert und deren Schwachstellen erkannt zu haben (vgl. Saviano 2016, 37 und Kap. *Tribunale*). Im Generationenkonflikt wird er vielmehr seine Chance wittern: „Intorno a sé, Nicolas vedeva solo territori da conquistare, possibilità da strappare. L’aveva capito subito e non voleva aspettare di crescere, non gliene fregava nulla di rispettare le tappe, le gerarchie“ (Saviano 2016, 175).

Um dies zu bewerkstelligen, braucht und plant Nicolas eine eigene Organisation, genauer eine eigene *paranza*. Der titelgebende Begriff wird an dieser Stelle in seinem dialektalen (neapolitanischen), übertragenen Sinne zur Bezeichnung einer Gruppe oder Sektion von Camorristi gebraucht, als welche sich die Jugendlichen verstehen. Die eigentliche Herkunft und Polysemie des Begriffs richten jedoch den Blick auf die Komplexität wie den Bruch in Nicolas’ Selbstverwirklichungsnarrativ. Im ursprünglichen Sinne bezeichnet ‚paranza‘ nämlich das Netz und die Schleppnetzfisherei durch Boote, die in Paaren segeln, und von hier lässt sich die Bedeutungserweiterung hin zur organisierten Kriminalität ableiten. Zugleich bezeichnet ‚paranza‘ aber auch die Erzeugnisse dieser Art von Fischerei, und das sind sehr kleine Fische und Meeresfrüchte (Molluske, Muscheln), die in den Netzen hängen bleiben und in Neapel als frittierte Spezialität (im sog. *cuoppo*) serviert werden. Es handelt sich also keineswegs um Piranhas, wie es die französische und englische Übersetzung des Titels wollen (resp. 2018 und 2020), sondern um Fische von sehr geringer Größe und Wert, deren Gefährlichkeit so gut wie nicht vorhanden ist. In diesem Sinne beschreibt der Genitiv im Titel des Werkes, *La paranza dei bambini*, zum einen die Urhebererschaft der Kinder in der Schaffung einer kriminellen Gruppierung, wie es die deutsche Übersetzung des Romans möchte (*Der Clan der Kinder*, 2018). Zum anderen erlaubt er jedoch, die Kinder als ebenjenen Fang zu identifizieren, der in die Netze der Camorra gerät und daran zugrunde geht.¹⁵

¹⁴ Als ein solcher Akt der Herausforderung und der späteren Überwindung lässt sich das Erzengelflügel-Tattoo interpretieren, das sich die *paranza* stechen lässt und das eine klare Bezugnahme auf ihren Waffen- und Drogenlieferanten ist, dem sie die Flügel nehmen wollen, den Boss Don Vittorio, genannt *L’arcangelo*.

¹⁵ Vgl. *paranza*. <http://www.treccani.it/vocabolario/paranza/> (23. September 2020). Vgl. hierzu auch die kursiven Paratexte zum ersten und dritten Teil des Romans: Saviano 2016, 11–12 und 247–248 sowie 171 („questa paranza di piscitielli“).

Der Traum einer eigenen *paranza* geht für Nicolas und seine zehn im *dramatis personae* zu Beginn des Romans mitsamt ihren Spitznamen aufgezählten Freunde¹⁶ zunächst mit dem Besitz eines *covo*, eines eigenen Rückzugsgebiets, in Erfüllung, das sich im Herzen ihres Viertels, aber fernab der Augen ihrer Bosse befindet. Doch mit der Wohnung allein ist es nicht getan: Für Nicolas bedarf es einer symbolischen Handlung, die sie ewig aneinander bindet. Dieser Akt der kollektiven Identitätsstiftung nimmt die Gestalt eines Rituals an, dessen Vorbild aus Giuseppe Tornatores *Il camorrista* (1986) stammt, den der Protagonist auf Youtube einstudiert hat. Der Film mit Ben Gazzara in der Hauptrolle handelt vom Aufstieg und Untergang des sog. Professore di Vesuviano, eines Mannes, der in Folge eines Mordes in der Jugendzeit zu lebenslanger Haft verurteilt ist und dessen Geschichte von realen Ereignissen um den Boss der *Nuova Camorra Organizzata*, Raffaele Cutolo (1941–2021), inspiriert wurde. Aufgrund seiner Intelligenz und seiner Bildung, welchen er das Pseudonym verdankt, schafft es der Professore, im Gefängnis und aus demselben heraus den mächtigsten Clan der Camorra zu bilden. Bezeichnend an letzterem ist, dass er sich als Erneuerung überkommener Strukturen versteht, als *Nuova Camorra Riformata*, die sich auf drei Pfeiler stützt: a) perfekte Organisation, b) Geld, um die Politiker zu bestechen, und c) die Überzeugung, über das Leben und den Tod eines jeden zu verfügen (*Il camorrista* 1986, 0:56:05–0:56:28). Auch in diesem Fall übt ein Emporkömmling, der sich aus dem Nichts und aus eigener Kraft an die Spitze der kriminellen Welt katapultiert, große Anziehung auf Nicolas aus. Auf seine Weise setzt er ebenfalls auf Innovation, auf eine „Camorra 2.0“, die allerdings nicht auf perfekte Organisation und politischen Einfluss, sondern vielmehr auf Chaos setzt: „Creare scompiglio e regnare su quello: disordine e caos per un regno senza coordinate“ (Saviano 2016, 176 und 155).

Savianos Figur imitiert nun wortwörtlich eine der Schlüsselstellen des Films, nämlich das Ritual, mit dem der Professore seine Männer hinter Gittern einschwört (*Il camorrista* 1986, 0:32:23–0:35:00). In einer Inszenierung und zugleich Profanierung der Sakramente der Taufe wie der Eucharistie ‚tauft‘ Nicolas zunächst den Raum seiner *paranza* und verkündet die Bildung der Gesellschaft („Con parole di omertà è formata società“, Saviano 2016, 176). Anschließend verteilt er Brot und Wein an seine *picciotti*, die ihr Glaubensbekenntnis, ebenfalls wortgetreu zum Film, ablegen und zu einer „sentinella di omertà“ werden (Saviano 2016, 176). Mit dem Bekenntnis zur *omertà* wird das (durchaus realweltliche) Prin-

¹⁶ Das formale Merkmal des *dramatis personae*, der „Indice dei personaggi“, weist übrigens schon der Roman *L'amica geniale* (2011) der ebenfalls neapolitanischen Autorin Elena Ferrante auf.

zip des Schweigens vor dem Gesetz benannt, das an der Grundlage des internen ‚Justizsystems‘ der kriminellen Ordnung, der mafiösen ‚Paragesellschaft‘ steht: Nur innerhalb derselben können ‚Vergehen‘ bestraft werden, wer sich an die systemexternen, staatlich-offiziellen Einrichtungen wendet, wird zum Verräter und damit zu Tode verurteilt (vgl. dazu insbes. das Kapitel *Tribunale*, Saviano 2016, 121–130). Den letzten Schritt des Rituals bildet die Blutsbrüderschaft, die ebenfalls in Analogie zur filmischen Vorlage vollzogen wird, mit einem kurzen Schnitt am Handgelenk und dem Vermischen des Blutes durch das wechselseitige Drücken des Unterarms, „la paranza si sentì paranza solo dopo il rituale: unita, un corpo solo“ (Saviano 2016, 179). Zu allem Überduss beschließen die Jungen, den Segen der lokalen Madonna (Santa Maria Egiziaca in Forcella) einzuholen, eine Geste, die ebenfalls Modi etablierter Krimineller in höchstem Maße entspricht und von Seiten der katholischen Kirche zutiefst verurteilt wird.

Neben der kollektiven Identitätsstiftung, die später zusätzlich durch ein Tattoo verewigt wird, dient die pseudo-kultische Handlung der feierlichen Selbstautorisierung des Protagonisten als Anführer der Gruppe. War Nicolas von Beginn an das Haupt der Bande, wird spätestens ab diesem Punkt durch die Parallelisierung mit dem Professore – und indirekt mit Jesus Christus (in seiner Rolle als Auserwählter) – klar, wer das Sagen hat. Zwar nimmt das Ritual durch die scherzhaften Kommentare, die verlegenen Blicke und das Gekicher seiner Freunde einen in Relation zum Film weniger ernsten Ton an, denn der Stil der Inszenierung entspricht nicht ganz der Ästhetik ihres geänderten medialen Umfelds, zu dem etwa Videospiele wie *Assassin's Creed* und *Call of Duty* gehören oder Serien wie *The Walking Dead* und *Breaking Bad*. Dennoch wird Nicolas seine Vormachtstellung innerhalb der Gruppe gnadenlos zu behaupten wissen. Bezeichnend ist in dieser Hinsicht die Strafe, die er dem Mitglied namens Drone auferlegt und die abermals ihre Inspiration in *Il camorrista* findet. In letzter Minute während eines Raubüberfalls von Drone mit Schüssen vor der Polizei gedeckt, zieht Nicolas, der ihm zwar zu Dank verpflichtet ist, diesen zur Rechenschaft für die Tatsache, dass er die Waffe ohne Erlaubnis aus dem Arsenal der *paranza* entwendet und damit gestohlen hat. Als Wiedergutmachung muss Drone die Würde seiner Schwester Annalisa der kollektiven Lust seiner Kameraden opfern und sich damit bis auf den Grund demütigen oder durch die Hand der *paranza* sterben. Nach langem Ringen erklärt sich Annalisa, die mit den Dynamiken krimineller Strukturen bestens vertraut ist, zum Tauschhandel für das Leben ihres Bruders bereit. Letzteren versucht sie trotz inneren Abscheus wiederum in einem wirkungsvollen Akt der Selbstinszenierung als Pornostar zu kontrollieren, um die daraus hervorgehende Demütigung durch ihre Eigenschaften als *femme fatale* zu überschatten und so womöglich doch als Herrin der Lage hervorzugehen („padrona della sua sorte“, Saviano 2016, 237). Das

Opfer wird Nicolas schließlich in letzter Minute und mit einer Geste, die an die Gnade des alttestamentarischen Gottes vor dem Opfer Abrahams erinnert, unterbrechen, und dies womöglich auch, um sich von Annalisa, die sich mit Darstellerinnen auf YouPorn und PornHub messen kann, nicht die Show stehlen zu lassen: „Era tutta una messa in scena. E Nicolas adorava le messe in scena, gli sembrava di scrivere la sceneggiatura del suo potere“ (Saviano 2016, 243).¹⁷

2 Das Versagen des *self-fashioning*: Nicolas als Machiavellis *principe nuovo*

Zur Inspiration von Nicolas’ ‚Drehbuch der Macht‘ tragen nicht nur zeitgenössische Medien bei, die dessen Ästhetik, Imagination und Gruppendynamik beeinflussen, sondern auch ein vergleichsweise unerwartetes, weil nicht zum ‚klassischen‘ mafïösen Kulturgut gehöriges Werk, nämlich Niccolò Machiavellis *Principe* (1513/1532). Zu diesem berühmten rinascimentalen Fürstenratgeber wird zunächst auf diskursiver Ebene eine gleich doppelte Verbindung suggeriert: So heißt der Protagonist von Savianos Roman nicht nur Nicolas, eine Abwandlung von Machiavellis eigenem Vornamen, sondern sein Spitzname ‚Maraja‘ (‚Fürst/Herrscher‘) lässt sich als indische, zugleich spielerische Variante des Titels von Machiavellis Abhandlung deuten.

Auf Letztere wird Nicolas durch den Literaturunterricht am *Liceo artistico* und einen sehr engagierten Lehrer, De Marino, aufmerksam – die einzige männliche, nicht kriminelle Person, für die er Respekt empfindet und der er daher zumindest versucht, zu folgen: „– Cosa ti piace di più delle cose di cui parliamo? Nicolas sapeva veramente di cosa stavano parlando. – Mi piace Machiavelli. – E perché? – Pecché te ’mpara a cummannà“ (Saviano 2016, 85). Es ist also der Machtdiskurs, der den aufstrebenden Camorrista fasziniert, die Kunst, zu befehlen, weil sie ihm erlaubt, einen qualitativen Sprung vom ‚Angestellten-

17 Siehe zur Szene als Variante des biblischen Motivs um das Opfer Isaaks durch Abraham und zur Analyse des Kap. *Champagne* als Ganzem Iandoli 2017. Insgesamt bildet die systematische intertextuelle wie intermediale Analyse des Romans noch ein Desiderat, das nicht nur Aufschluss über die Entwicklung der imaginativen Komponente um die Konstruktion mafïöser Identitäten gibt, sondern auch die spezifische Ästhetik der Schreibweise von Saviano näher beleuchten kann, die eine hohe Präsenz literarischer, filmischer und musikalischer Verweise enthält sowie sehr zahlreiche Verweise auf die sozialen Medien (Facebook, Whatsapp, Youtube u. v. m.) und schließlich Videospiele. Hier wäre auch nach der Rolle der Fernseh-Serie *Gomorra* (2014–2019) zu fragen, an der Saviano als Drehbuchautor mitwirkt, wie nach der Beziehung zum eingangs erwähnten Werk *Gomorra*.

verhältnis‘ in die Selbständigkeit zu machen (vgl. Saviano 2016, 271). Das Gefallen an Machiavelli wird durch das von De Marino gewählte Medium der Vermittlung des Stoffes erhöht,¹⁸ denn jeder Schüler soll einen Passus aus einem berühmten Werk der italienischen Literatur vorlesen, während er von einer Kamera dabei aufgenommen wird.

Nicolas' Wahl fällt auf das 17. Kapitel von *Il Principe*, in welchem Machiavelli den Einsatz von Grausamkeit oder Mitleid bespricht und ob es für einen Fürsten besser sei, geliebt oder gefürchtet zu werden (*De crudelitate et pietate; et an sit melius amari quam timeri, vel e contra*, Machiavelli 2008, 155). Dieses gehört gemeinsam mit den Kapiteln 15 bis 19 zu jenem Teil des Werkes, in welchem die charakterlichen Eigenschaften, die ein erfolgreicher Herrscher mit Rücksicht auf die negative menschliche Anthropologie aufweisen muss, in Gegensatzpaaren erörtert werden (Lob-Tadel, Großzügigkeit-Sparsamkeit, Grausamkeit-Mitleid, physische Kraft-*ingenium* (Löwe-Fuchs)). Machiavelli argumentiert darin, dass es zwar grundsätzlich vorzuziehen sei, als gnädig und nicht als grausam zu gelten. Von den beiden Eigenschaften berge die Milde indessen größere Risiken für die eigene Macht, denn die Menschen, welche Machiavelli zufolge opportunistisch, habgierig und feige, insgesamt „tristi“ seien (Machiavelli 2008, 158), respektierten eher Bündnisse, die auf Angst vor Repressalien basieren als solche, deren Grundlage die Zuneigung bildet. Es sei daher sicherer, gefürchtet zu werden. Unabdingbar sei der Ruf des Grausamen für einen Fürsten einzig in der Gegenwart seines Heeres, um dessen Einheit und Zielstrebigkeit zu garantieren (vgl. Machiavelli 2008, 159–161). Ebendiesen Inhalt paraphrasiert und spitzt der Protagonist des Romans vor der Kamera im eigenen Sozio- und Dialekt folgendermaßen zu:

Uno che deve essere principe se ne fotte d'essere amato [...]. Se il Principe tiene un esercito, quell'esercito deve ricordare a tutti che lui è uomo terribile, terribile, perché sennò un esercito non lo tieni unito, se non sai farti temere. E le imprese grandi vengono dalla paura che fai, da come la comunichi, che tanto è l'apparenza che fa il Principe, e l'apparenza tutti la vedono e la riconoscono e la tua fama arriva lontano. (Saviano 2016, 115)

Im Einklang mit Machiavelli betont Nicolas zwar nachdrücklich die Notwendigkeit, von den Soldaten als grausam wahrgenommen zu werden (vgl. „inumana crudeltà“, Machiavelli 2008, 160), um deren Zusammenhalt zu gewähren. Es sind jedoch die Schlussfolgerungen, die der junge Leser aus dem Fürstenspiegel zieht, die eine deutliche Distanz zum Intertext markieren. Hatte Machiavelli in

¹⁸ Machiavelli dürfte Nicolas auch durch das Videospiel *Assassin's Creed* bekannt sein. Im zweiten Teil der Videospielsaga, *Assassin's Creed II* (2009), der in Florenz spielt, gehört Machiavelli zum Orden der Assassinen, die für die Freiheit kämpfen. Das Videospiel wird an mehreren Stellen des Romans erwähnt; siehe Saviano 2016, 176, 256.

den finalen Abschnitten des Kapitels die beiden Feldherren Hannibal und Scipio als Exempel angeführt, um den Kontrast zwischen ihrem Ruf zu Lebzeiten und ihrem Ruhm in der Nachwelt zu veranschaulichen und dabei letzterem einen gewissen Vorrang eingeräumt, fokussiert sich Nicolas allein auf das Element der „fama“. Entsprechend behauptet er, dass dem Heer die Aufgabe zukomme, den Ruhm des eigenen Fürsten zu verbreiten, welcher wiederum einzig auf der „paura“ gründe. In Nicolas’ mafiöser Exegese wird die Angst so zu der alles entscheidenden performativen Größe, zu *der* kommunikativen Strategie, die das Erscheinungsbild sowie die Außenwahrnehmung („apparenza“) des Herrschers determiniert und seine Singularität ausstellt. Die Identifikation des Protagonisten mit und seine Selbststilisierung zu einem machiavellistischen *principe* sind dabei kaum zu übersehen, und zwar nicht nur in den drakonischen Maßnahmen, die er zur Bestrafung seiner Männer ergreift. Vielmehr ‚predigt‘ er diesen *seine* Interpretation des Werkes¹⁹ und setzt deren Handlungsmaximen – in diesem Fall das Einflößen von Angst beim Gegner – in die Tat um, wie etwa sein Auftritt gegenüber dem Boss Don Vittorio Grimaldi, dem ‚Arcangelo‘ (‚Erzengel‘) zeigt:

L’Arcangelo non si aspettava questa richiesta, non credeva che il bambino [...] arrivasse a tanto. [...] Gli aveva messo paura. E non provava paura da tanto, troppo tempo. Per comandare, per essere un capo, devi avere paura, ogni giorno della tua vita, in ogni momento. [...] Se non provi paura vuol dire che non vali più un cazzo [...].

(Saviano 2016, 170)

Der ‚Erzengel‘ spielt dabei für Nicolas eine entscheidende Rolle an der Schnittstelle von Selbststilisierung und Fremdwahrnehmung. Überdies erlaubt es mitunter diese Figur, diskursive Verfahren zu erkennen, durch welche die Stilisierung des Protagonisten zum *principe nuovo* nach dem Vorbild Machiavellis vollzogen wird und zugleich an ihre Grenzen stößt. Beginnen wir bei dem letzten Punkt.

Innerhalb weniger Jahrzehnte zwischen dem Ende des 15. und dem beginnenden 16. Jahrhundert fanden in der Stadt Florenz radikale politische Umbrüche statt, deren Entwicklungen wesentlich an den Fall und Wiederaufstieg der Medici gekoppelt sind.²⁰ Bei deren Rückkehr aus dem Exil 1512 wird der als politisch kompromittiert geltende Machiavelli seiner Ämter beraubt und 1513 sogar als Verschwörer verfolgt. Während der darauffolgenden Verbannung im Florentiner Umland verfasst der Staatssekretär zahlreiche Werke, darunter eine histo-

¹⁹ Vgl. Saviano 2016, 271: „– Pe cummannà la gente ti deve riconoscere [...]. La gente ci deve temere [...] – conclude Nicolas parafrasando le pagine di Machiavelli“.

²⁰ Diese Umbrüche bedingten die Aufeinanderfolge von sehr unterschiedlichen Herrschaftsformen, von der Signoria der Medici über die Republik unter Savonarola und Soderini bis hin zur Rückkehr der Medici und der Wiedereinführung der Signoria; siehe dazu Najemi 2014.

riographische und militärstrategische Abhandlung, *Il Principe*, deren Ziel es ist, künftigen Generationen von Fürsten Strategien der Machtergreifung und insbesondere der Machtsicherung zu veranschaulichen. Er konzentriert sich dabei auf die Staatsform des Fürstentums (*principato*) und unterscheidet zwischen solchen, die seit Langem von einer Familie regiert werden und sich durch Erbrecht perpetuieren (*ereditari*), von solchen, die neu sind (*nuovi*), in welchen sich also ein fremder Fürst erst etablieren muss. Während die Macht im *principato ereditario* ohne große Schwierigkeiten aufrecht erhalten werden könne, denn der *principe antico*, auch: *naturale*, genießt üblicherweise das Ansehen eines Volkes, das an den ihm gebührenden Gehorsam bereits gewöhnt ist, sei die Eroberung eines *principato nuovo* eine mühevollen und gefährliche Angelegenheit.²¹ Sie erfordert nämlich stets den Einsatz von Gewalt, aber auch die Änderung von bestehenden Gesetzen und die Notwendigkeit der Anpassung des fremden Volkes an ungewohnte Vorgehensweisen (vgl. Machiavelli 2008, Kap. I–VI,5). In charakterlicher Hinsicht müsse ein *principe nuovo* über die Fähigkeit zur Erkenntnis des zur Tat geeigneten Anlasses, der *occasione*, verfügen. Zu dieser tragen eine günstige Fügung des Schicksals (*fortuna*) bei, die junge Männer bevorzugt, „perché sono meno rispettivi, più feroci e con più audacia la comandano“ (Machiavelli 2008, Kap. XXV, 4, 218), sowie große Tatkraft und Handlungsfähigkeit (*virtù*; Machiavelli 2008, Kap. I und vgl. Capata 2014). Das Gelingen der Unternehmung hängt ferner nicht ausschließlich vom Erkennen und Ergreifen der *occasione* ab, sondern wird zudem von der Abhängigkeit beziehungsweise Unabhängigkeit des *principe nuovo* von fremden Mächten bestimmt. Darunter versteht man zum einen, ob er angemessen ausgestattet ist, d. h. über eigene Waffen und Soldaten verfügt oder diese von anderen gestellt bekommen muss. Zum anderen geht es um das Kräfteverhältnis zu seinen Verbündeten, also ob er diese um Erlaubnis bitten muss oder sie vielmehr zu seinen Entscheidungen beugen kann (vgl. Machiavelli 2008, Kap. VI, 6). Besonders misslich ist nach Machiavelli der Zustand, in welchem ein Fürst auf fremde Waffen setzen muss, weil er dabei immer auf den Willen seines/r Verbündeten angewiesen ist, der so unbeständig ist wie die Menschen selbst, und sein Reich daher nie vollkommen in Sicherheit wähen kann. Nichtsdestotrotz verkörpert ein Fürst, der wie kein anderer abhängig von fremden Waffen war und trotz eines durchaus gelungenen Einsatzes derselben letzten Endes gescheitert ist, für den Florentiner das Ideal

²¹ Indessen muss bereits im *Principe* von der Annahme einer radikalen Kontingenz der Macht ausgegangen werden, die selbst die Medici und sogar den Papst als *principi ereditari* zu einer stetigen (Neu-)Legitimierung ihrer Herrschaft zwingt – analog zu *principi nuovi* –, so dass das oben aufgezeigte binäre Schema von Machiavelli im Grunde ausgehöhlt wird und sich erübrigt. Diesen Hinweis verdanke ich Judith Frömmer.

des *principe nuovo*: Cesare Borgia (1475–1507) (vgl. Machiavelli 2008, Kap. VII, XII, 2 und XIII, 7).

In Savianos Roman werden die vom florentinischen Sekretär beschriebenen Prozesse der Aushandlung von Macht zwischen Akteuren mit unterschiedlichen Startbedingungen, welche hier nur in Auswahl thematisiert worden sind, auf die Darstellung der gegenwärtigen, an Brutalität in nichts nachstehenden Realität der Camorra angewendet. Die auktoriale Figurenstilisierung sowie das figurale (*self-*)*fashioning*, die dabei sichtbar werden, verleihen dem Geschehen eine gewisse *gravitas*, die der Selbstwahrnehmung der Delinquenten zuarbeitet.

So ist zunächst festzuhalten, dass die organisierte Kriminalität Neapel in Herrschaftsgebiete aufgeteilt hat, die von den jeweils lokalen Dynastien – der „aristocrazia camorrista“ – (Saviano 2016, 39) regiert werden. Die Dominanz der sich als Könige betrachtenden Anführer ist erbrechtlich geregelt und wird mittels eigener bewaffneter Streitkräfte gesichert. Unter Berücksichtigung der Klassifikationen von Machiavellis *Principe* lassen sich die Bosse daher als *principi naturali* begreifen, die über *principati ereditari* herrschen, welche dennoch unentwegt verteidigt werden müssen. Unterschiedliche Faktoren, darunter die Festnahme oder die Hegemonie eines rivalisierenden Clans, können jedoch das prekäre Gleichgewicht der Macht schwächen und so einem Individuum, das kein Mitglied der „famiglie“ ist (Saviano 2016, 33), die Möglichkeit bieten, einen eigenen Platz im System zu erobern. Ebendies ist der Fall von Nicolas, der wie Machiavellis *principe nuovo* keine Blutsverwandtschaft zu den ‚legitimen Monarchen‘ aufweisen kann²² und daher seinen Machtanspruch anders rechtfertigen muss. Die Möglichkeit dazu wird dem jungen und stürmischen Protagonisten von der „fortuna“ (Saviano 2016, 34) geboten, die ihn zunächst in die Kreise des Bosses von Forcella, ‚Copacabana‘, geraten lässt, wo er seine Gelegenheit zum Durchbruch erkennt: „Nicolas lo sapeva, [...] che l'occasione sarebbe arrivata. E ora eccola.“ (Saviano 2016, 34 [Hvg. d. Verf.in]). Allerdings verfügt er, im Gegensatz zu den natürlichen Herrschern, über keine eigenen Waffen, weswegen die von ihm anvisierte Usurpation der *armi altrui* (Machiavelli 2008, Kap. VII) und eines Verbündeten ‚von außen‘ bedarf. Diesen findet er im ‚Erzengel‘, dem *principe antico* der östlichen Stadtviertel San Giovanni a Teduccio und Ponticelli. In Folge eines Clan-Krieges hat Don Vittorio stetig an Einfluss über den Markt und damit an Respekt verloren, so dass weder er noch seine Männer

²² Siehe Saviano 2016, 97 und 125: „– E tu chi cazzo sei? – Nicolas, dei Tribunali. – A chi appartieni? – A me.“; „era il Micione che, avendo sposato Viola, la figlia di don Feliciano, teneva il sangue del loro quartiere. Sangue marcio, ma sempre sangue di re. Il sangue del loro quartiere era ereditario, come vuole regola di proprietà. Don Feliciano l'aveva sempre detto ai suoi: – Il quartiere deve stare in mano a chi ci nasce e a chi ci campa –“.

die Grenzen des Gebietes von Ponticelli, wo er unter Hausarrest steht, überschreiten können. Im Zustand der Gefangenschaft des ‚Erzengels‘ wittert Nicolas seine Möglichkeit zur Ausstattung, die er mit großer Tatkraft verfolgt. So begibt er sich in das verbotene Revier und verhandelt mit dem Regenten: Dessen brachliegende Waffen (und später Drogen) sollen dem angehenden Camorrista zur Verfügung gestellt werden, damit dieser nicht nur die Herrschaft des eigenen *rione* (Forcella) übernehmen, sondern zugleich die Geltungsmacht des ‚Erzengels‘ wiederherstellen kann: „Voi volendo, potreste armare una guerra. [...] Noi vi togliamo gli schiaffi dalla faccia“ (Saviano 2016, 170–171). Letzterer reagiert zunächst mit einer gewissen Skepsis auf den Vorschlag eines Tauschgeschäftes durch das Kind, willigt indessen schließlich mehr aus Neugier denn aus Überzeugung ein. Das Bündnis zwischen Nicolas und dem ‚Erzengel‘ ist somit asymmetrisch, der Junge ist vollkommen abhängig vom alten Boss und muss diesem stets als Bittsteller entgegentreten; er weiß aber auch, wann er – wie Cesare Borgia – den Druck auf mächtige Verbündete erhöhen kann.²³

Don Vittorio lässt seinerseits keine Gelegenheit aus, um Nicolas an seinen Platz im Organigramm der neapolitanischen Camorra zu erinnern und ihm die Naivität des eigenen Unterfangens vor Augen zu führen. Bereits beim ersten Treffen, an dem Nicolas in Demutshaltung vollkommen nackt teilnehmen muss, lässt er es sich nicht nehmen, auf die Ambiguität im Spitznamen von Nicolas hinzuweisen, auf dessen beinahe paradoxe Semantik von Herrscher und zugleich Pizzabäcker, von größtem Erfolg und existentiellern Versagen: „È ’nu nomm’ ’e re, ma statt’ accuorto che puoi fare la fine della canzone. [...] [T]i ci vedo con il turbante a fà ’e ppizze ’ncoppa a Posillipo.“ (Saviano 2016, 167–168). Insofern weigert sich der Boss explizit, mit Nicolas und seiner *paranza* in Verbindung gebracht zu werden, weil sie das Handwerk nicht beherrschen (vgl. Saviano 2016, 171 und 276). Mit Sarkasmus, aber auch Bestimmtheit exponiert er dessen vermeintliche Erfolge als ein Kinderspiel und demontiert sie zu einem Produkt märchenhafter Phantasie oder gar eines Wunders:

– La prima regola che fa un uomo un uomo è che sa che non sempre gli possono andare bene le cose, anzi, sa che le cose possono andare bene una volta e cento gli vanno male. Invece le creature pensano che le cose cento volte gli andranno bene e mai gli andranno male. Maraja, ormai tu devi pensare come ’n’ommo [...]. Aggio sbagliato, non vi dovevo dare niente. [...] – Don Vittorio, se mi date la roba vostra la impongo a ogni

²³ Das Bündnis zwischen Nicolas und dem ‚Erzengel‘ lässt sich womöglich auch als Spiegelung des Verhältnisses zwischen Cesare Borgia und seinem Vater, Papst Alexander VI. (Rodrigo de Borja y Doms oder auch Rodrigo Borgia, 1431–1503), verstehen. Auch diesen Hinweis verdanke ich Judith Frömmer.

piazza! – La imponi? Allora non sei ’o Maraja, mo’ sei diventato Harry Potter ’o mago?
Oppure sei parente di San Gennaro? (Saviano 2016, 276–278)

Die Distanznahme und die Ridikülisierung arbeiten dabei einem Abgrenzungsdiskurs zu, der die ambivalente Stellung des Verbunds der Kinder innerhalb der ‚Paragesellschaft‘ der Camorra deutlich zutage treten lässt: Sie dürfen zwar innerhalb des Systems an der Machtverteilung partizipieren, gelten aber nicht als vollwertige Mitglieder, bis sie ihre ‚Männlichkeit‘ unter Beweis gestellt haben. In diesem Sinne trifft Nicolas unter den zahlreichen Anschuldigungen des ‚Erzengels‘ jene besonders hart, noch keinen Rivalen eigenhändig beseitigt zu haben und damit kein „comandante“, kein Mann zu sein.²⁴ Ironischerweise bewahrheiten sich sämtliche Vorurteile des alten Bosses gerade im Nachgang zu jener Tat, die Nicolas’ Initiation darstellen sollte: Nachdem er den *capopiazza* des Clans in Forcella exekutiert hat, versagt er darin, den Mord für sich und seine *paranza* zu beanspruchen und verliert dadurch die Kontrolle über das Narrativ: „Non era riuscito a rivendicare l’omicidio, perché la paranza che aveva fondato ancora non sapeva firmare gli agguati. E ora quell’omicidio poteva attribuirselo chiunque.“ (Saviano 2016, 285–286). Ausgerechnet seine Rivalen entreißen ihm „il peso della [...] storia“ (Saviano 2016, 286), die Erzählhoheit, und damit den Statuswechsel in die Männlichkeit, so dass Nicolas nichts weiter als ein „ragazzino“ bleibt (Saviano 2016, 285).

3 Die Unterminierung des Machtdiskurses durch Collodis *Pinocchio*

Der Statuswechsel, in diesem Fall von einer Holzpuppe zu einem Menschen, steht auch im Zentrum eines weiteren Intertextes von *La paranza*, den man kaum im Mafia-Diskurs annehmen würde, und zwar Carlo Lorenzinis, alias Collodis *Pinocchio* (1883). Auf das weltberühmte Kunstmärchen um den prominentesten ‚Holzkopf‘ der italienischen Literatur wird bereits im allerersten Kapitel von Savianos Werk verwiesen und zahlreiche Referenzen beeinflussen den Roman

²⁴ Vgl. Saviano 2016, 279 und 282: „Non ho mai visto nessun comandante che non ha fatto mai ’nu pezzo. Ti do un consiglio, Maraja: il primo che ti dà fastidio, prendi e vallo a sparare. Ma da solo. [...] Quell’uomo prigioniero in ottanta metri quadri aveva concesso tutto a lui e alla sua paranza, armi, droga, fiducia [...] ma con le parole non aveva mai smesso di fustigarlo [...]. Il rispetto che aveva preteso e ottenuto dalla sua paranza adesso necessitava di un battesimo di sangue“.

auf der Ebene der Figurencharakterisierung wie des Handlungsverlaufes.²⁵ Die beiden Werke haben dabei mehr gemeinsam, als man auf den ersten Blick vermuten könnte, rekurren sie doch auf den Topos des (männlichen) Kindes auf Abwegen, der in anderer Form etwa auch im englischsprachigen Theaterstück von Peter Pan zu finden ist.²⁶

Collodis Pinocchio ist keineswegs die unschuldige und liebenswürdige Marionette, die Walt Disney 1940 aus ihr machen sollte. Noch vor der Vollendung durch seinen pygmalionischen Schöpfer und Vater Geppetto begeht die Figur, die an Torheit und Rücksichtslosigkeit mit Chrétien de Troyes Perceval konkurrieren kann, schon erste *monellerie*, Missetaten. Es mangelt ihr zudem an jeglichem Gehorsam und Respekt. So wird Pinocchio die Opfer des in Armut lebenden Schreiners, der seinen einzigen Mantel verkauft, um dem Sohn eine Fibel zu kaufen und ihn in die Schule zu schicken, leichtfertig verwickeln und sich (ebenso wie seinen Vater) durchgehend in äußerste Lebensgefahr bringen. Dies geschieht zunächst, als er trotz seines Versprechens künftig brav zu sein – „sarò buono“ (Collodi 1883, 34)²⁷ –, das Vergnügen der Bildung vorzieht und in die Fänge des Puppenspielers Mangiafoco gerät,²⁸ der aus Pinocchio buchstäblich Kleinholz für sein Feuer machen möchte. Von dessen Flehen zu Mitleid gerührt, schenkt ihm Mangiafoco die Freiheit und fünf Goldmünzen für Geppetto. Allerdings tappt Pinocchio unmittelbar darauf in die Falle der beiden Betrüger Fuchs und Katze, die seinen Traum vom ‚schnellen Geld‘ beflügeln und ihn zuerst ausnehmen, um ihn anschließend zu überfallen und an einem Baum zu erhängen. Doch auch das erste von vielen Nahtoderlebnissen, von denen der notorische Lügner nur durch Einwirkung der *fata turchina*, die über ihn wacht, gerettet werden kann, wird ihn keines Besseren belehren: Nach seiner Genesung vom Galgen wird er unter Anleitung der beiden Tiere die übrig gebliebenen Goldmünzen im *Campo de' Miracoli* vergraben, damit aus ihnen ein Münzenbaum wachse, und sie somit endgültig verlieren. Die Gutgläubigkeit ist im initialen Bildungsstadium der Holzpuppe mit Faulheit gepaart. Selbst bei größter Not leistet er Widerstand gegen die Arbeit, bis er auf der Insel der fleißigen Bienen deren Wert lernt und von der Fee die Aussicht auf die Erfüllung seines Wunsches erhält: „Oh! sono stufo di far sempre il burattino! – gridò

²⁵ *Pinocchio* ist nicht das einzige Märchen, auf das Saviano verweist: siehe Saviano 2016, 19 (*Jack and the beanstalk*).

²⁶ Ferner ist die Utopie – die der Insel *Neverland* – auch im Stück von Peter Pan ein wesentliches Element.

²⁷ Dieselbe Formel verwendet auch Biscottino, ein Mitglied der *paranza*, gegenüber der Madonna als Präambel für zwei Morde; siehe Saviano 2016, Kap. *Sarò buono*.

²⁸ Denselben Namen ‚Mangiafuoco‘ trägt in *La paranza* der Boss des Stadtviertels Sanità; siehe Saviano 2016, 262.

Pinocchio [...] – Sarebbe ora che diventassi anch’io un uomo ... – E lo diventerai, se saprai meritartelo ...“ (Collodi 1883, 129). Wie in der *Odyssee* sorgen jedoch zahlreiche Peripetien kurz vor dem Ziel für eine Verzögerung der glücklichen Lösung. Die erste davon verwickelt Pinocchio in den (vermeintlichen) Mord an einem Mitschüler. Auf der darauffolgenden Flucht vor den Carabinieri, genauer deren Mastiff, glaubt sich der Protagonist im Meer retten zu können, wo er sich allerdings in den Netzen eines Fischers verfängt, der ihn gemeinsam mit dem Tagesfang frittieren möchte (Collodi 1883, Kap. XXVI–XXVIII). Dieses Unheil überstanden, gibt Pinocchio am Abend vor seiner Verwandlung auch der nächsten Verlockung durch Lucignolo, seinem liebsten Freund, nach und folgt ihm ins *Paese dei balocchi* (‚Land des Spielzeugs‘). Zu dieser Utopie, in der man niemals lernen, sondern ausschließlich spielen darf, gelangen die Kinder durch einen dedizierten ‚Shuttleservice‘ – einen Wagen, der sie vor der Haustür abholt. Dieser wird von einem Gespann aus 12 Eselspaaren gezogen und einem dicklichen, fröhlichen Männlein mit süßer Stimme gelenkt. Ungeachtet der Warnungen durch die Eselchen und der gewalttätigen Art des Lenkers, der einem von diesen das Ohr regelrecht abbeißt, steigt Pinocchio ein und verbringt fast ein halbes Jahr im Schlaraffenland, bis er eines Morgens selbst zum Esel mutiert. Anstatt vor der Verwandlung zu erschrecken, ist die erste Reaktion der Holzpuppe wie Lucignolos in ein schallendes Gelächter auszubrechen. Dieses wird ihnen schon bald vergehen, denn der Wagenlenker, der in Wahrheit ein Wirtschaftsimperium auf den zu Eseln gewordenen Kindern aufgebaut hat, verkauft sie als Lastentiere an den Meistbietenden (Collodi 1883, Kap. XXXII–XXXIII).

Savianos explizite Referenzen auf das hier nur in Auswahl wiedergegebene Märchen konzentrieren sich insbesondere auf die Ereignisse der letzten zehn Kapitel, welche die Verzögerung der Anthropomorphose Pinoccios zum Gegenstand haben. Nicolas und seine Freunde werden von Beginn an mit dem Verführer der Holzpuppe in Verbindung gebracht, dessen Name denjenigen Lucifers evoziert: „Risate. [...] Simili al raglio di Lucignolo [...] sguaiate, tracotanti“ (Saviano 2016, 16). Durch die Beschreibung ihres ungezügelten Lachens erfolgt eine gleich doppelte Charakterisierung der Figuren als iahende Esel sowie böseartige und – mehr noch – todgeweihte Jungen, denn anders als Pinocchio wird Lucignolo die Metamorphose nicht überleben (vgl. Collodi 1883, Kap. XXXVI). Die Ähnlichkeit zu Letzterem wird insbesondere mit Hinblick auf Nicolas ausgearbeitet, der analog zum „cattivo compagno“ Lucignolo („non può consigliar[e] altro che a far del male“; Collodi 1883, 178) als „addestratore di cattive intenzioni“ bezeichnet wird (Saviano 2016, 206). Der Darstellung der Bande im Zeichen des Esels, der Kindheit und Lucignolos bleibt der *discours* treu, wie sich kurz darauf in der Beschreibung ihrer Behandlung durch ‚Copacabana‘ beobachten lässt. Dieser bezeichnet sie als seine „pony express“, „pupetti“ sowie „bambini miei“ und

kneift ihnen in die Wangen, unmittelbar bevor er sie in die ‚magische‘ Welt des *Nuovo Maharaja* einführt (Saviano 2016, 31; 35; 49). Auf diese Weise nimmt der Boss im Roman die funktionale Rolle des Wagenlenkers aus dem Märchen ein, der ebenfalls Kinder als Reittiere einspannt und neue Opfer zunächst mit Liebenswürdigkeit empfängt, um sie in die utopische Welt der institutionalisierten Muße einzuführen. Auf die gleiche Weise wie das *Paese dei balocchi* entwickelt sich die Illusion des *Nuovo Maharaja* zunehmend zur Dystopie, in welcher die ‚Drahtzieher‘ aus den jungen ‚Eseln‘ Profit schlagen. Genau wie Pinocchio ist Nicolas ferner für die Belehrungen, die Bildungswerte und das Arbeitsethos des eigenen Vaters taub, der ihn als Esel beschimpft („Si ’nu ciuccio esagerato“, Saviano 2016, 70) und dessen Prekariat überwunden werden soll. Sowohl die Märchenfigur als auch Nicolas befinden sich auf der Jagd nach dem ‚schnellen‘ Geld, für das sie bereit sind, in zwielichtigen Kreisen zu verkehren, nicht jedoch, Anweisungen zu befolgen oder gar ehrliche Arbeit zu verrichten. Es überrascht daher wenig, dass Nicolas und sein Schwarm kleiner Fische wie Pinocchio der Camorra ins Netz gehen.

Für beide Protagonisten ist schließlich die Verwandlung in einen *uomo* von fundamentaler Bedeutung, die sich indes nicht gegensätzlicher realisieren könnte. Nicolas versteht darunter den Übergang der Wahrnehmung seiner Selbst vom Status eines Kindes zu dem eines etablierten Kriminellen und Bosses. Mit dieser Vorstellung geht das soziale Vorrecht des Mannes zur Macht einher, das sich in sozialen Praktiken wie einem stark ausgeprägten Dominanz- und Konkurrenzverhalten, in der Gewaltbereitschaft und Aggressivität, in der Unterdrückung von Schwäche, in der Auslöschung von Emotionalität und Mitgefühl niederschlägt, die Züge faschistoider Männlichkeitskonstrukte annimmt.²⁹ Gewiss hat auch Pinocchio, etwa aufgrund der mehrfachen Anschuldigung des Mordes oder der wiederholten Bekanntschaft mit den Carabinieri und dem Gesetz, Eigenschaften eines Kriminellen. Allerdings muss man für diesen mildernde Umstände gelten lassen, denn die beratungsresistente, lügende und arbeitsscheue Holzpuppe verfügt nachweislich über einen guten Kern und progrediert im eigenen Lernprozess hin zur Wertschätzung von Fleiß, (Nächsten-)Liebe, Opferbereitschaft, Gehorsam, Respekt und Bildung. Seine Verwandlung führt damit nicht nur einen ontologischen Wechsel vom Gegenstand der Natur und der Kunst zu einem Menschen herbei, sondern steht zugleich im Zeichen christlicher *humanitas*, die aus ihm ein erfolgreiches Mitglied der bürgerlichen ‚Mehrheitsgesellschaft‘ macht.

²⁹ Siehe hierzu das Kapitel „Männlichkeitsforschung in Frankreich, Italien, Spanien“ Horlacher/Jansen/Schwanebeck 2016, 52–64.

Der Erfolg oder das Scheitern der Menschlichkeit sind jedoch nicht allein von den Protagonisten abhängig, sondern stehen in Korrelation mit der Didaktik der belehrenden Figuren in den jeweiligen Texten. So fällt auf, dass Pinocchio auf die unverwüstliche Geduld des *Grillo parlante* und der *fata turchina* (und zahlloser anderer Wesen) zählen kann, die ihm in jeder noch so düsteren Lage den rechten Weg weisen. Nicolas ist demgegenüber von der luziden Erkenntnis durchdrungen, dass die einzige positive Lehrergestalt in seinem Umfeld niemanden erlösen, geschweige denn retten wird: „Non si rassegnava a rimanere inascoltato e cercava di andare a fondo nei ragazzi che aveva di fronte. Nicolas lo rispettava per questo, anche se sapeva che Valerio De Marino non avrebbe salvato nessuno“ (Saviano 2016, 84). Wem er stattdessen hingebungsvoll zuhört und folgt, ist Don Vittorio, der die Rolle eines Lehrers zwar verweigert („Ma è mai possibile? Che cazzo. Vi devo imparare pure le regole elementari?“, Saviano 2016, 276), Nicolas jedoch auf der ‚schiefen Bahn‘ zum Durchbruch verhilft.³⁰ Während im Zentrum von *Pinocchio* somit die Vermenschlichung eines Stücks Holz steht, wird in *La paranza* die Entmenschlichung eines Kindes³¹ veranschaulicht.

Letzteres erfolgt, ohne dass ein moralisches Urteil über die Figuren – vom Erzähler oder Saviano selbst – geäußert würde. Gerade deswegen, so scheint es, ist das Verfahren der Intertextualität von umso größerer Bedeutung, denn durch *Pinocchio* wird ein ebensolches eingeholt. Das Märchen wird im Roman zum Mittel der Allegorisierung einer äußerst brutalen und grausamen Realität, der die Protagonisten buchstäblich noch nicht ‚gewachsen‘ sind. Damit stellt es das Erfolgs-, Aufstiegs- und Selbstbehauptungsnarrativ von Nicolas, das in einem Machtdiskurs nicht zuletzt ästhetischer und finanzieller Ordnung begründet ist, zur Disposition und exponiert es, wenn man so will, als ein *fairytale gone bad*, das überdies als Kritik am (Turbo-)Kapitalismus mafiöser Systeme verstanden werden kann. Besonders anschaulich wird dies im Finale der beiden Werke: Wo das Märchen das neue Leben von Pinocchio feiert, der mit Spott auf seine bisherige Existenz zurückblickt, endet der Roman mit dem Tod eines kleinen Jungen – Nicolas’ Bruder –, der jedoch von der medialen Anerkennung der *paranza* überschattet und beinahe zur Beiläufigkeit eines gewissen *happy ending* wird.

³⁰ Siehe zur besonderen Rolle der Didaktik den Paratext zum dritten Teil von *Bacio feroce*, „Voi che educate“, Saviano 2017, 329–330.

³¹ Zur These der Entmenschlichung der *paranza*, wenn auch diese in erster Linie auf den Einfluss Machiavellis zurückgeführt wird, siehe García Pérez 2018.

4 Schlussbemerkung: Die ‚Paragesellschaft‘ – kein Kinderspiel

Wie die vorliegenden Ausführungen aufzeigen konnten, schildert Savianos *La paranza dei bambini* die Gründung einer ‚Paragesellschaft‘ innerhalb einer ‚Paragesellschaft‘, die das mafiöse System und seine Strukturen – wie eingangs geschildert – verkörpert. Der heuristische Begriff hat sich dabei als adäquates Werkzeug der Beschreibung von sozialen Abweichungsphänomenen bei gleichzeitiger Permanenz von deren Akteuren im Raum ‚mehrheitsgesellschaftlicher‘ Normen erwiesen sowie als differenzierte Beschreibungsmöglichkeit der Auseinandersetzungen und Wechselverhältnisse dieses Prozesses. Eine fundamentale Rolle darin eignet den imaginativen Anteilen, die im narrativen Dispositiv zur Konstitution einer kollektiven Identität beitragen und eine je spezifische ästhetische Dimension freisetzen.

Ausgehend von einem in Neapel herrschenden Determinismus, der den sozialen Aufstieg nur unter erschwerten Bedingungen ermöglicht, präsentiert uns der Roman einen Protagonisten, der die bürgerlichen Werte seines Umfeldes als unzulänglich empfindet, genauer als eine Entbehrung, als eine Sackgasse, aus der nur die organisierte Kriminalität hinausführen kann. Die besonderen Eigenschaften dieser Figur – maßloser Ehrgeiz, Machtgier, Brutalität, das Bedürfnis nach Abgrenzung und Geltungsdrang – machen sie im Reckwitz’schen Sinne zu einem singulären Subjekt. Durch Nachahmung etablierter Camorristi und ästhetische Selbstinszenierung wie -stilisierung, hier insbesondere unter Rekurs auf den Film *Il camorrista* und Machiavellis *Principe*, schafft Nicolas ein wirkungsvolles emanzipatorisches Selbstbehauptungsnarrativ. Letzteres wird zur Grundlage einer eigenen *paranza*, einer sowohl wirtschaftlichen als auch sozialen, aber noch nicht formalisierten Gesellschaft innerhalb der institutionalisierten Sozialstrukturen der Camorra. Das Ideal, das dieses Narrativ leitet, ist das eines radikalen Durchbruchs im kapitalistischen System, das seine Akteure von allen (realen oder imaginären) Sorgen, Demütigungen und Mühen endgültig erlöst.

Zugleich macht der Roman auf inhaltlicher und diskursiver Ebene auf die Ambivalenzen dieses Konstrukts aufmerksam, in dem er an wiederholter Stelle Verweise auf die Gattung des Märchens in unterschiedlichen Medien (das Lied von *Pasqualino Maragià* und Collodis Text *Pinocchio*) aktualisiert und dabei das Gelingen des Narrativs der Kleinkriminellen entscheidend durchkreuzt sowie ihren (wie den dazu übergeordneten camorristischen) Weltentwurf zur Disposition stellt: Wollen sich diese als mächtige *player* (durchaus in Anlehnung an ihre Videospiel-Vorbilder) verstehen, die auf Augenhöhe mit den etablierten Bossen verhandeln und sogar konkurrieren können, entpuppen sie sich in ent-

scheidenden Momenten der kriminellen Realität nicht gewachsen und werden ihres Narrativs beraubt. Dabei verleiht die Geschichte von Pinocchio der Handlung um die neapolitanischen Kinder eine allegorische Dimension: Ihr ‚eselhaftes‘ und unmoralisches Benehmen richtet sie menschlich zugrunde und macht das Versagen ihrer Utopie der Selbstverwirklichung und des schnellen Geldes deutlich.

Bibliographie

- Art. „paranza“. <http://www.treccani.it/vocabolario/paranza/>. Rom: Treccani Istituto della Enciclopedia Italiana, o.J. (23. September 2020).
- Bozzi, Francesco. „Narrazione eccentrica e testimonianza in *Gomorra* di Roberto Saviano“. *Incontri. Rivista europea di studi italiani* 30.1 (2015): 65–75.
- Capata, Alessandro. „Occasione“. https://www.treccani.it/enciclopedia/occasione_%28Enciclopedia-machiavelliana%29/. Roma: Treccani Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014 (13. Oktober 2020).
- Collodi, Carlo. *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Neapel: Fratelli Rispoli, 1883.
- Conrad von Heydendorff, Christiane. „Roberto Saviano: Eine Autor-Figur zwischen Literatur und Neuen Medien“. *Das digitalisierte Subjekt. Grenzbereiche zwischen Fiktion und Alltagswirklichkeit*. Hg. Innokentij Kreknin und Chantal Marquardt. *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* 13 (2016): 181–201. <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/en/christiane-conrad-von-heydendorff-roberto-saviano> (13. Oktober 2020).
- Ferrante, Elena. *L'amica geniale* (Bd. 1). Rom: Edizioni e/o, 2011.
- Forst, Rainer. „Zum Begriff eines Rechtfertigungsnarrativs“. *Rechtfertigungsnarrative. Zur Begründung normativer Ordnung durch Erzählen*. Hg. Andreas Fahrmeir. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag, 2013. 11–28.
- Foucault, Michel. „Andere Räume“. *Aisthesis – Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*. Hg. Karlheinz Barck et.al. Stuttgart: Reclam, 1993. 34–46.
- García Pérez, María Isabel. „Autoridad y Poder: *La paranza dei bambini* de Roberto Saviano“. *Revista de la Sociedad Española de Italianistas* 12 (2018): 71–81.
- Haaland, Torunn. „Le vie verso la ragione: I segni del nuovo Realismo in *Gomorra*“. *Quaderni d'Italianistica* 37.2 (2016): 191–209.
- Horlacher, Stefan, Bettina Jansen und Wieland Schwanebeck (Hg.). *Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2016.
- Iandoli, Gerardo. „Nicolas e la 'sceneggiatura del suo potere': riflessioni su alcune conseguenze del colpo di scena“. *E/C rivista dell'Associazione Italiana di studi semiotici* (2017): 1–13.
- Il camorrista*. Reg. Giuseppe Tornatore. Titanus, 1986.
- Inglese, Andrea. „Immaginare il male in Roberto Saviano“. *L'Italie en jaune et noir: La littérature policière de 1990 à nos jours*. Hg. Maria-Pia De Paulis-Dalambert. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2010. 59–73.
- Johannes Paul II: *Homilie* (09.05.1993). Agrigento, Valle die Templi. http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/homilies/1993/documents/hf_jp-ii_hom_19930509_agrigento.html (08. September 2020).

- Machiavelli, Niccolò. *Il Principe*. Hg. Raffaele Ruggiero. Mailand: Rizzoli, 2008.
- Malaparte, Curzio. *La pelle*. Mailand: Mondadori, 1978 [1949].
- Migliacci, Franco und Domenico Modugno. *Pasqualino Maragià*. <https://genius.com/Domenico-modugno-pasqualino-maragia-lyrics> (10. September 2020). 1958.
- Najemi, John R. „Firenze“. https://www.treccani.it/enciclopedia/firenze_%28Enciclopedia-machiavelliana%29/. Rom: Treccani Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014 (13. Oktober 2020).
- Reckwitz, Andreas. *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp, 2017.
- Ricciardi, Stefania. „Gomorra‘ e l’estetica documentale nel nuovo millennio“. *Interférences littéraires/Littéraire interférenties* 7 (2011): 167–186.
- Saviano, Roberto. *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Mailand: Mondadori, 2006.
- Saviano, Roberto. *La paranza dei bambini*. Mailand: Feltrinelli, 2016.
- Saviano, Roberto. *Bacio feroce*. Mailand: Feltrinelli, 2017.
- Zonch, Marco. „Il testimone di fede. Verità e spiritualità nella narrativa di Saviano“. *Incontri. Rivista europea di studi italiani* 32.1 (2017): 50–64.