

**Das digitalisierte Subjekt. Grenzbereiche zwischen
Fiktion und Alltagswirklichkeit**

Hg. v. Innokentij Kreknin und Chantal Marquardt

AUTORIN

Christiane Conrad von Heydendorff (Mainz)

TITEL

Roberto Saviano: Eine Autor-Figur zwischen Literatur und neuen Medien

ERSCHIENEN IN

Innokentij Kreknin u. Chantal Marquardt (Hg.): *Das digitalisierte Subjekt. Grenzbereiche zwischen Fiktion und Alltagswirklichkeit. Textpraxis. Digitales Journal für Philologie # 13* (2.2016), Sonderausgabe # 1 / www.textpraxis.net

URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/christiane-conrad-von-heydendorff-roberto-saviano>

URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-34279457526>

DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/34279454780>

URN und DOI dienen der langfristigen Auffindbarkeit des Dokuments.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Christiane Conrad von Heydendorff: »Roberto Saviano: Eine Autor-Figur zwischen Literatur und neuen Medien«. In: Innokentij Kreknin u. Chantal Marquardt (Hg.): *Das digitalisierte Subjekt. Grenzbereiche zwischen Fiktion und Alltagswirklichkeit*. Sonderausgabe # 1 von *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* (2.2016), S. 181–201. URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/christiane-conrad-von-heydendorff-roberto-saviano>, DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/34279454780>.

IMPRESSUM

Textpraxis. Digitales Journal für Philologie
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Graduate School Practices of Literature
Germanistisches Institut
Schlossplatz 34
48143 Münster

Redaktion dieser Ausgabe:

Matthias Agethen, Ina Batzke, Birte
Fritsch, Irene Husser, Innokentij Kreknin,
Chantal Marquardt, Kerstin Mertenskötter,
Martin Stobbe, Levke Teßmann, Kerstin
Wilhelms, Elisabeth Zimmermann

textpraxis@uni-muenster.de

**Das digitalisierte Subjekt. Grenzbereiche zwischen
Fiktion und Alltagswirklichkeit**

Ed. by Innokentij Kreknin and Chantal Marquardt

AUTHOR

Christiane Conrad von Heydendorff (Mainz)

TITLE

Roberto Saviano: Eine Autor-Figur zwischen Literatur und neuen Medien

PUBLISHED IN

Innokentij Kreknin and Chantal Marquardt (eds.): *Das digitalisierte Subjekt. Grenzbereiche zwischen Fiktion und Alltagswirklichkeit. Textpraxis. Digital Journal for Philology* # 13 (2.2016), Special Issue # 1 / www.textpraxis.net

URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/en/christiane-conrad-von-heydendorff-roberto-saviano>

URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-34279457526>

DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/34279454780>

URN und DOI serve the long-term searchability of the document.

RECOMMENDED CITATION

Christiane Conrad von Heydendorff: »Roberto Saviano: Eine Autor-Figur zwischen Literatur und neuen Medien«. In: Innokentij Kreknin and Chantal Marquardt (eds.): *Das digitalisierte Subjekt. Grenzbereiche zwischen Fiktion und Alltagswirklichkeit*. Special Issue # 1 of *Textpraxis. Digital Journal for Philology* (2.2016), pp. 181–201. URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/en/christiane-conrad-von-heydendorff-roberto-saviano>, DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/34279454780>.

IMPRINT

Textpraxis. Digital Journal for Philology
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Graduate School Practices of Literature
Germanistisches Institut
Schlossplatz 34
48143 Münster
Germany

Editorial Team of this Issue:

Matthias Agethen, Ina Batzke, Birte
Fritsch, Irene Husser, Innokentij Kreknin,
Chantal Marquardt, Kerstin Mertenskötter,
Martin Stobbe, Levke Teßmann, Kerstin
Wilhelms, Elisabeth Zimmermann

textpraxis@uni-muenster.de

Roberto Saviano: Eine Autor-Figur zwischen Literatur und neuen Medien

1. Transmediales Schreiben: Die Figur des Autors im Netz der Medien

Die sogenannten Neuen Medien spielen mittlerweile auch im Hinblick auf die aktuelle Literaturproduktion wie -rezeption eine immer größere Rolle. In der Riege jüngerer Autoren sind es vor allem die sozialen Netzwerke wie *Facebook* oder *Twitter*, die mehr und mehr an Einfluss auf die Rezipienten und somit auf das Arbeitsfeld der Autoren gewinnen. Es sind Plattformen, die zu Werbezwecken und zur Selbstdarstellung genutzt werden, deren Beiträge jedoch mitunter auch literarischen Charakter haben. Ein Schriftsteller, der auf seinem *Facebook*-Profil besonders großen Zulauf hat, ist Roberto Saviano. Der italienische Journalist und Autor scheint hier sein in seinem Erstlingswerk *Gomorra*¹ angelegtes ethisch-aufklärerisches Engagement fortzuführen.² Inwiefern im Roman und auf dem Facebook-Profil ähnliche Erzählstrategien und Techniken zum Einsatz kommen, soll im Folgenden herausgearbeitet werden. Im Fokus steht dabei besonders ein Authentizität erzeugendes Ich, das im Roman *Gomorra* als Erzählinstanz und auf *Facebook* als Organisator der Seite Savianos auftritt und dem in beiden Fällen der Klarname des Autors zugeordnet ist.

Der Roman *Gomorra* sprengt die Genre Grenzen und verweigert sich Versuchen genauerer Zuordnung. Am ehesten wird er als *docu-fiction* oder als *non-fiction novel* im Stile Truman Capotes gehandelt.³ Savianos Werk weist eine außergewöhnliche Labilität der Grenze zwischen Wahrheit und Fiktion auf.⁴ Sein Anspruch, nichts als die Wahrheit zu

1 | Roberto Saviano: *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Milano 2008.

2 | Schon 2007 wies Luigi Weber darauf hin, dass die Einzigartigkeit des Falles Saviano und seines Werks *Gomorra* auf ein »altrove« und »altrimenti« zurückzuführen sei, wobei er »altrove« als das Netz, die Welt des *web-log*, der Blogs und im Besonderen der *lit-blogs* definiert, und »altrimenti« mit den Umständen um sein Werk herum, den öffentlichen Auftritten sowie der späteren Leibwache gleichsetzt. Vgl. Luigi Weber: »Serpico, Scarface e Papillon. Su *Gomorra* di Roberto Saviano«. In: *Studi culturali* 4.3 (2007), S. 523–534.

3 | Saviano selbst gibt an, er habe eine *non-fiction novel* im Stil Truman Capotes schreiben wollen. Vgl. z.B.: Fiona Ehlers: »Interview mit Roberto Saviano«, undatiert. http://www.reporter-forum.de/fileadmin/pdf/Making_Of/Saviano.pdf (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016). Zum Problem der Zuordnung zu einem Genre vgl. Laura Gatti, die in dieser Unschärfe die Stärke des Werks und den Schlüssel zum Erfolg sieht. Laura Gatti: »L'indeterminatezza narrativa come condizione d'efficacia di *Gomorra*«. In: *Allegoria* 59 (2009), S. 259–267.

4 | Vgl. Stefania Ricciardi: »*Gomorra* e l'estetica documentale nel nuovo millennio«. In: *Intéférences littéraire/Littéraire interférenties* 7 (Nov. 2011), S. 167–186. Carla Benedetti weist darauf hin,

erzählen, sein Wille, eine auf Fakten basierende, sich aber dennoch auf literarische Mittel stützende Literatur zu schaffen,⁵ machen ihn zu einem *caso letterario*, einer literarischen Sensation und zu einem Sonderfall. Der junge Autor knüpft unter neuen Vorzeichen an die Traditionen des italienischen Realismus an. Neorealistische Werke wie Carlo Levis *Cristo si è fermato a Eboli* oder Primo Levis *Se questo è un uomo* sind ebenso als Vorläufer im weiteren Rahmen zu sehen wie das Schreiben Pier Paolo Pasolinis, des letzten großen engagierten Intellektuellen und Schriftstellers des 20. Jahrhunderts in Italien.⁶ Aber auch spätere Autoren, die im Bereich der Dokufiktion arbeiten, wie Edoardo Albinati, Antonio Franchini und Sandro Veronesi, spielen eine Rolle.⁷

Roberto Saviano gelingt es nun in ganz eigener Weise, Realität und Wahrheit am Ende der Postmoderne darzustellen.⁸ Im Gegensatz zur realistischen Literatur der Nachkriegszeit scheint es hier weniger um das Zusammentragen der Nachrichten und der Verarbeitung des Zeitgeschehens zu gehen, sondern darum, relevante Vorkommnisse aus dem medialen Datenstrom herauszufiltern und dem Leser näherzubringen. So jedenfalls

dass man gar versucht habe, den prozentualen Anteil der Fiktion im Werk zu messen. Vgl. Carla Benediti: »Le quattro forze di *Gomorra*«, 20. Mai 2008. http://www.ilprimoamore.com/old/testo_922.html (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016).

5 | Saviano wendet sich bewusst gegen eine Literatur des »schwachen Denkens« und damit der Postmoderne. In seinen Augen muss Literatur »in den Dienst der Situation gestellt werden, in den Dienst des Imperativs zu handeln, zu enthüllen. In den Dienst einer Wahrheit, die im geschriebenen Wort liegt«. Vgl. Roberto Saviano: *Die Schönheit und die Hölle. Artikel 2004–2009*. Berlin 2010, S. 291–293. Auch in seinem Werk *Gomorra* stellt er in einer metapoetischen Passage das Erzählen der Wahrheit in den Mittelpunkt. Dabei sticht die Besonderheit seines Wahrheitsbegriffes heraus, der ein subjektiver, ein pluraler ist. In einer Pasolini-Anleihe formuliert er: »Ich weiß und ich habe die Beweise. Und daher erzähle ich. Von diesen Wahrheiten.« (Übersetzung C.v.H.), vgl. Saviano: *Gomorra* (Anm. 1), S. 234.

6 | Franco Gallippi merkt an, dass Saviano, indem er Pasolini als Vorbild wählt, seine Vorliebe für eine Literatur ausdrückt, die einer performativen Ideologie folgt, nicht einer rein konstatierenden; er gäbe sich nicht mit dem Auge, das sieht, zufrieden, sondern bemühe sich um eine Korsarenstimme. Der predigende Schriftsteller Pasolini, der spricht, um sein Publikum zu erreichen, ist eine zentrale Figur in der Tradition derer, die den korrupten Charakter eines Systems denunzieren wollen. Vgl. Franco Gallippi: »Roberto Saviano e la sfida al labirinto«. In: Luca Somigli (Hg.): *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*. Roma 2013, S. 501–519, hier S. 515f.

7 | Vgl. hierzu Stefania Ricciardi: *Gli artifici della non-fiction. La messinscena della narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*. Massa 2011. Vgl. außerdem Dies.: »*Gomorra* e l'estetica documentale nel nuovo millennio« (Anm. 4), S. 168.

8 | Über das Ende der Postmoderne schrieb z.B. Romano Luperini schon im Jahr 2005, vgl. Romano Luperini: *La fine del Postmoderno*. Napoli 2005. Stärker entbrennt die Diskussion um das Ende der Epoche sowie über einen wiederkehrenden Realismus in der Literatur 2008, etwa durch Wu Mings Memorandum zur *New Italian Epic*, das zunächst online und dann im gleichnamigen Band erschien, vgl. Wu Ming: *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Torino 2009. Die Onlinezeitschrift *Allegoria*, herausgegeben von Raffaele Donnarumma, widmet die Nummer 57 im Jahr 2008 diesem Thema. Seit 2012 breitet sich die Diskussion vor allem in der Philosophie um Maurizio Ferraris aus, der ein Manifest des *Nuovo Realismo* schrieb, vgl. Maurizio Ferraris: *Manifesto del nuovo realismo*. Roma-Bari 2012. In letzter Zeit häufen sich Tagungen und entsprechende Tagungsbände zu dem Thema. Einen interessanten Zugang bietet etwa das einführende Kapitel von Luca Somigli: »Negli archivi e per le strade: considerazioni metacritiche sul ritorno alla realtà nella narrativa contemporanea«. In: Ders. (Hg.): *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*. Roma 2013, S. I–XXI. Saviano selbst positioniert sich eindeutig gegen postmodernes Schreiben: »Mich interessiert nicht die Literatur als Spleen oder als Ausdruck des »schwachen Denkens«. Mich interessieren keine schönen Geschichten, deren Verfasser die Hände nicht in das Blut ihrer Zeit getaucht, sich nicht dem Fäulnisgeruch der Politik und dem Modergeruch des Big Business ausgesetzt haben. Saviano: *Die Schönheit und die Hölle* (Anm. 5), S. 291.

definiert der Autor selbst seine Aufgabe.⁹ Dabei scheue er sich nicht, sich eben dieser Medien auch zu bedienen: Fernsehen, Internet, Radio, Musik, Kino und Theater.¹⁰ Saviano wird zu einem Autor, der transmedial arbeitet.

Savianos gegen die Camorra, eine der erfolgreichsten, aber bisher wenig bekannten Mafiagruppierung gerichteter Roman *Gomorra* erobert ab 2006 zunächst den italienischen Buchmarkt und dann die Welt.¹¹ Saviano bringt in seinem Werk einen starken Ich-Erzähler ins Spiel, der im fortschreitenden Verlauf der Rezeption mit ihm gleichgesetzt wird. Dieser Ich-Erzähler tritt dem Leser zunächst als Berichterstatter und Zeuge und schließlich als Protagonist der Handlung entgegen, der durch Namensgleichheit mit dem Verfasser legitimiert wird. In den Zeiten der Neuen Medien, im Kontext technischer Reproduzierbarkeit in Echtzeit, hat diese Überlappung und Identifikation von Autor und Erzählinstanz weitreichende Folgen. In einem sich schnell vergrößernden Epitext autographischer wie allographischer Art kreierte sich ein mediales Spinnennetz, in dessen Zentrum der *Gomorra*-Saviano als leibhaftiges Symbol gegen die Mafia steht. Das Todesurteil, das die Mafiabosse in der Folge über ihn verhängen, tut das Seinige, um einen Mythos zu begründen und seine Person untrennbar mit seinem Schreiben zu verknüpfen. Samuel Ghelli bemerkt dazu, man verwechsle das von Saviano Erlebte mit den Geschehnissen, die der Protagonist und Zeuge der Geschichten interpretiere, man verwechsle den Autor mit dem Erzähler, zwei Größen, die nie perfekt übereinstimmen, nicht einmal dann, wenn sie, wie im Fall der Autobiographie, offen ihre Übereinstimmung erklärten.¹² Alessandro Trocino stellt fest, dass die eigentliche Frage, das eigentliche Kampfgebiet nicht mehr *Gomorra* sei, sondern Saviano, nicht der Mensch, sondern das daraus geborene Wahrzeichen und der soziale und mediale Mechanismus, der so geschaffen wurde.¹³

Um die entstandene Figur, zusammengesetzt aus dem Saviano-Autor, Saviano-Erzähler, Saviano-Protagonisten sowie um den »Markenartikel«, der daraus in unserer heutigen Medienlandschaft erwachsen ist, soll es im Folgenden gehen.¹⁴ Was ist das für ein Ich, das sich einerseits im Roman ins Spiel bringt und parallel dazu ein zweites Ich durch öffentliche Auftritte auf Bühnen, in Zeitungsartikeln und vor allem im Netz in Plattformen wie *Facebook* aufbaut? Wie konstituiert es sich und welche Funktion erfüllt es jeweils im Roman und dem sozialen Netzwerk? Ein Herantreten an den Text unter

9 | Vgl. Roberto Saviano: *La bellezza e l'inferno. Scritti 2004–2009*. Milano 2009, S. 201.

10 | Vgl. ebd., S. 16.

11 | Die Erstauflage von 5.000 Buchexemplaren ist innerhalb von einer Woche ausverkauft. Das Werk wird in 53 Sprachen übersetzt, verkauft sich im Nachdruck in Italien 2,5 Millionen Mal und international mit einer Stärke von 4 Millionen Exemplaren. Vgl. Andrea Cortellessa: »Roberto Saviano da *Gomorra* (2006)«. In: Ders. (Hg.): *La terra della Prosa. Narratori italiani degli anni zero (1999–2014)*. Roma 2014, S. 594–622, hier S. 597.

12 | Vgl. Samuel Ghelli: »Da Scampia a *Gomorra*. Nell'archivio di Saviano«. In: *Esperienze letterarie* 1 (2013), S. 87–98, hier S. 95f.

13 | Alessandro Trocino: *Popstar della cultura. La resistibile ascesa di Roberto Saviano*, Giovanni Allevi, Carlo Petrini, Beppe Grillo, Mauro Corona e Andrea Camilleri. Roma 2011, S. 37.

14 | In der ersten Ausgabe 2009 von *Der Spiegel* wird Saviano als »Markenartikel wider Willen« bezeichnet, vgl. O.V.: »Roberto Saviano. Markenartikel wider Willen«. *Der Spiegel* (1.2009), <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-63216678.html> (zuletzt eingesehen am 9. März 2016); und Alessandro Trocino stellt gar heraus: »La macchina del marketing funziona a pieno regime e i media amici usano massicciamente il volto dello scrittore e le sue parole. Nel 2008 la rivista *Rolling Stones* lo sbatte in copertina proclamandolo »Rockstar dell'anno.« Vgl. Trocino: *Popstar della cultura* (Anm. 13), S. 31f. Übersetzung C.v.H.: »Die Marketingmaschinerie läuft auf Hochtouren und die einander verwandten Medien nutzen massiv sowohl Gesicht als auch Worte des Schriftstellers. Im Jahr 2008 bildet die Zeitschrift *Rolling Stones* ihn auf dem Titelblatt ab und bezeichnet ihn als »Rockstar des Jahres«.

Einbezug traditionell autobiographischer sowie neuerer autofiktionaler Konzepte scheint hierbei sinnvoll.

2. *Gomorra* zwischen Autobiographie und Autofiktion

In *Gomorra* werden als Ergebnis jahrelanger Recherche, für die der Autor mit vielen Camorra-Mitgliedern gesprochen, Akten durchforstet, Gerichtsprozesse verfolgt und verdeckt als Hafenarbeiter gearbeitet hat, die Machenschaften der neapolitanischen Mafia dargestellt. Diese werden dem Leser durch den Blick eines nahezu allgegenwärtigen Ich-Erzählers zugänglich, der entweder selbst erlebt oder aber berichtet, fast immer mit am Ort des Geschehens ist und das auch betont.¹⁵ Sichtbar wird dabei, dass Italien und Teile Europas wie Asiens in bisher kaum wahrgenommenem Maße von den Strukturen des organisierten Verbrechens unterwandert sind. »Il sistema«, wie sich die Camorra selbst nennt, ist den heutigen globalen Strukturen¹⁶ bestens angepasst und Saviano weiß das nachdrücklich darzustellen. Dieses Phänomen betrifft nicht nur den großen Wirtschaftsmarkt, sondern jeden Einzelnen, vor allem die, die in das direkte lokale Gefüge hineingeboren werden. Die subjektive, starke Ich-Komponente im literarischen Werk allein über die Genre-Zugehörigkeit zum New Journalism abzutun, erscheint als nicht ausreichend.¹⁷ Auch das Buch als reinen Enthüllungsjournalismus dazustellen, ist ein Fehler. Eigentlich enthüllt der Autor wenig, es gibt kaum Fakten, die man nicht hätte wissen können, hätte man die italienische Presse sorgfältig verfolgt. In der Tat ist *Gomorra*, vereinfacht dargestellt, eine Collage, ein Pastiche verschiedener Zeitungsartikel.¹⁸ Der Roman scheint keinen einheitlichen Plot zu haben, sondern eine Aneinanderreihung von Anekdoten, insbesondere von Geschichten persönlicher Schicksale von Figuren in und um Neapel zu sein, gespeist mit den Fakten der Recherche. Samuel Ghelli stellt fest:

Jedes Kapitel aus *Gomorra* funktioniert für sich allein, kann unabhängig vom Rest des Textes und in anderer Reihenfolge als der vom Autor vorgegebenen gelesen werden, ohne dass

15 | Zum Beispiel begleitet das erzählende Ich den asiatischen Hafenarbeiter Xian mit zu seinen Geschäftsterminen – vgl. Saviano: *Gomorra* (Anm. 1), S. 26 –, spricht mit den Kindern aus Secondigliano über die verschiedenen Arten zu sterben und das an einem Tatort, an dem ein soeben ein Mord begangen worden ist (ebd., S. 114–116.). Außerdem nimmt es an Gottesdiensten oder Beerdigungen für Opfer der Camorra teil und unterstreicht dann: »Al funerale die Emmanuele c'ero stato.«, (»Bei Emmanuales Beerdigung war ich anwesend«, Übersetzung C.v.H.), ebd., S. 32.

16 | Vgl. zum Begriff des Globalen Roland Robertson: »Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit«. In: Ulrich Beck (Hg.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Frankfurt/M. 1998, S. 192–220, hier insb. S. 197f.

17 | Diskussionen um die Genrezugehörigkeit des Werkes gibt es seit seinem Erscheinen. Schnell sind dabei – wie bereits erwähnt – als Vorläufer die New Journalists wie Wolfe, Capote oder Mailer ins Spiel gebracht worden. Selbst in Savianos Biographie werden sie erwähnt. Vgl. Michele Monina: *Ricominciamo da zero zero zero. Roberto Saviano, una biografia*. Siena 2013, S. 24. Auch Wu Ming stellt Savianos *Gomorra* in diese Tradition, vgl. Wu Ming: *New Italian Epic* (Anm. 8), S. 91f. Erzählungen aus der Ich-Perspektive hat es zu Zeiten des amerikanischen *New Journalism* sicher gegeben, aber Tom Wolfe etwa lehnt sie als eher ungünstige Variante ab, da man so stets nur einen Blickwinkel fokussieren könne, die Bandbreite also nicht gegeben sei. Vgl. Tom Wolfe (Hg.): *The New Journalism. With an anthology*. New York u.a. 1973, S. 32. Auch Truman Capote unterstreicht, dass der Autor als Erzählinstanz aus einer *non-fiction novel* herauszuhalten sei. Vgl. dazu: Kenneth T. Reed: *Truman Capote*. Boston / MS 1981, S. 116.

18 | Goffredo Fofi etwa bezeichnet Savianos Werk als »inchiesta-romanzo« und als »romanzo-collage vasto e robusto«. Vgl. Goffredo Fofi: »La camorra vista da vicino«. In: *Il sole 24 ore* vom 23. Juli 2006.

dadurch das Verständnis getrübt oder die Einheit des Gesamtwerkes gestört würde. Tatsächlich gibt es im Fall von *Gomorra* keinen wahrnehmbaren Plot.¹⁹

Giacomo Giuntoli bemerkt, dass *Gomorra* zwei untrennbare Seelen hat. Neben den einzelnen Teilen der Collage gebe es ein markiertes Ich, das erzähle, das alles wisse und alles gesehen habe, und zwar nicht aus Büchern, sondern aus eigener Anschauung. Ein Ich, das alle beim Namen gerufen habe, das in der Erinnerung alle Anekdoten und Legenden, alle Interdikte, die Bräuche und sehr konkretes Wissen aufrufen könne, da es sie in infiniten Wiederholungen direkt beobachtet habe.²⁰ Über dieses intradiegetische Niveau erlangt man die erzählerische Faktizität, die *Gomorra* den Status des Romans zusichert, auch wenn es sonst essayistisch, wie eine Untersuchung oder Reportage erscheint.²¹ Das zunächst in seinen Teilen unabhängig wirkende Paradigma einzelner Episoden wird durch einen konstant anwesenden Ich-Erzähler zu einem syntagmatischen Romanganzen verbunden. Dieses Ich – meist auf der Vespa unterwegs²² – stellt Fragen, um seine unmittelbare Umwelt zu verstehen, aber auch zu leben, erleben, sehen, riechen, hören, schmecken und zu spüren versucht.²³ Sehr körperlich ist nicht nur die Erfahrungsweise des Protagonisten, sondern auch die Beschreibungen der erfahrenen Welt, die er erkundet.²⁴ Dieser Ich-Erzähler taucht nicht nur in einigen Episoden auf, er wird ubiquitär, dringt in jede Textschicht ein und zeichnet jeden Moment mit seiner Präsenz. So hat man das Gefühl, dass auch die Daten, die Untersuchungen, die Rechtspflege nicht von einem externen Beobachter, der schlicht über Dokumente und Daten brütet, dargestellt werden. Sie kommen einem vielmehr entgegen wie Nachrichten, die vor Ort unter dem Risiko körperlicher Gefährdung errungen wurden.²⁵ Einerseits scheint sich das sprechende Ich so auf eine rein narrative Funktion reduzieren zu lassen, die der Selbstbezüglichkeit autobiographischer oder autofiktionaler Traditionen widersprechen würde. Andererseits tritt es dem Leser derart dominant entgegen, dass die Herangehensweise anhand dieser Konzepte gerechtfertigt erscheint. Es stellt sich die Frage, ob, in welcher Art und zu welchem Zweck Saviano Techniken autobiographischen oder autofiktionalen Schreibens in seinem Werk verarbeitet.

Der Leser sieht sich in *Gomorra* einem autobiographischen Roman gegenüber, der keiner sein will,²⁶ einer Autofiktion, die im Dienste der Wahrheit steht. Der Umstand, dass die »konventionelle Autobiographie zentral mit [einem] Wahrheits- oder

19 | »Ogni capitolo di *Gomorra* funziona da solo, può essere letto autonomamente rispetto al resto e in ordine diverso da quello stabilito dall'autore senza per questo compromettere la comprensione e l'unità del lavoro complessivo. Infatti nel caso di *Gomorra*, impercettibile rimane la fabula.«, Ghelli: »Da Scampia a *Gomorra*« (Anm. 12), S. 88, Übersetzung C.v.H.

20 | Vgl. Giacomo Giuntoli: »Tre esperienze contemporanee d'uso del nome proprio tra testo e autore: Antonio Moresco, Luther Blissett, Roberto Saviano«. In: *Il nome nel testo* 12 (2010), S. 223–235, hier S. 231f. Außerdem: Benedetti: »Le quattro forze di *Gomorra*« (Anm. 4).

21 | Vgl. dazu Ghelli: »Da Scampia a *Gomorra*« (Anm. 12), S. 89.

22 | Hier scheint ein intermedialer Verweis auf Nanni Morettis Film *Caro Diario* aus dem Jahr 1993 nicht von der Hand zu weisen. Die Fahrten auf der Vespa fließen immer wieder wie zufällig in den Roman ein. Vgl. dazu Saviano: *Gomorra* (Anm. 1), S. 74, 95, 105, 130, 150, 218 u. 313.

23 | Die Verständnisfragen ziehen sich durch den gesamten Roman, vom ersten »ma non riescivo più a capirlo« (ebd., S. 12) bis zum »Cercavo a capire« und »Mi chiedevo« auf den letzten Seiten des Werks (ebd., S. 330).

24 | Der Hafen von Neapel etwa wird als Anus oder entzündeter Blinddarm dargestellt. Vgl. ebd., S. 14 u. 16.

25 | Vgl. Ghelli: »Da Scampia a *Gomorra*« (Anm. 12), S. 90.

26 | Zumindest ist das im Paratext nicht explizit durch einen entsprechenden Hinweis verankert.

Authentizitätsanspruch verknüpft ist, der typisch für faktuale [...] Texte, nicht jedoch für Fiktionen ist«,²⁷ scheint dieses Genre für *Gomorra* fruchtbar zu machen. Die Autofiktion hingegen stellt genau dieses Wahrheitspostulat infrage.²⁸ Und doch nimmt das erzählende Ich weitere Blickpunkte ein und wird so nach Marcella Marmo zu einem mobilen und choralen oder auch polyphon-heterogenen Erzähler.²⁹ Dies wird jedoch im Roman nicht hervorgekehrt, was wiederum ein konstituierendes Kriterium der Autofiktion wäre, wie Christina Schaefer es anschaulich herausarbeitet:

Die internen Kommunikationsinstanzen Erzähler und Protagonist sind einerseits mit der externen Kommunikationsinstanz des realen Autors zu identifizieren, andererseits aber eben nicht. [...] Die Unauflösbarkeit dieses Widerspruchs trägt wesentlich dazu bei, dass der Leser überhaupt auf die problematische Identifizierung von Autor und Erzählinstanz aufmerksam wird. [...] Der Leser soll sich die Frage nach der Referenz stellen: Ist der Erzähler der Autor?³⁰

In *Gomorra* ist das Gegenteil der Fall. Die Integrität des Ichs auf Erzählebene bleibt in dem Maße gewahrt, dass der Leser nicht an der Identität des sprechenden Ichs zweifelt. Die scheinbar mögliche Gleichsetzung von Autor und Erzähler ist der tragende Pfeiler des Textes. Ein typisches autobiographisches oder autofiktionales Incipit ist vorhanden, jedoch am Ende des Romans. Zwar klärt die Textpassage nicht die Genrefrage, aber sie stellt die Funktion des Ich-Erzählers auf Textebene anschaulich heraus:

Ich bin im Land der Camorra geboren, an dem Ort, an dem die meisten Morde Europas verübt werden, in dem Gebiet, in dem die Grausamkeit mit Geschäften verknüpft ist, wo nichts einen Wert hat, wenn es nicht Macht generiert. [...] Im Land der Camorra die Mechanismen der Behauptung der Clans zu kennen, die Kinetik ihrer Herkunft, ihre Investitionen, bedeutet in jeder Hinsicht zu verstehen, wie die eigene Zeit funktioniert und das nicht nur im geografisch abgesteckten Gebiet der eigenen Herkunft. Sich gegen die Clans zu stellen wird zu einem Überlebenskampf, als ob die schlichte Existenz, die Speisen, die du isst, die Lippen, die du küsst, die Musik, die du hörst, die Seiten, die du liest, nicht in der Lage seien, dir außerhalb des nackten Überlebens einen Lebenssinn zu vermitteln. Und so ist Erkenntnis nicht mehr das Zeichen moralischen Engagements. Wissen, Verstehen wird zu einem Bedürfnis. Dem einzig Möglichen, um sich noch für einen Menschen zu halten, der des Atmens

27 | Vgl. Christina Schaefer: »Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion«. In: Irina O. Rajewsky u. Ulrike Schneider (Hg.): *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht*. Stuttgart 2008, S. 299–326, hier S. 305.

28 | Claudia Gronemann arbeitet das mit Bezug auf Roland Barthes und Alain Robbe-Grillet heraus. Letzterer stelle das autobiographische Wahrheitspostulat in Frage, indem er seinen Ich-Erzähler die Möglichkeit aufrichtiger Darstellung bezweifeln lasse und einen diesbezüglichen Anspruch für unwichtig erkläre. Die autofiktionalen Texte geständen ihren autobiographischen Bezügen einen systematischen Zweifel zu. Vgl. Claudia Gronemann: *Postmoderne / Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur*. Hildesheim u.a. 2002, S. 11.

29 | »L'io narrante non è peraltro sempre l'autore, ma si sposta verso molti altri attori del milieu e dello stesso sistema, portando lo zoom verso i soggetti, le storie e le percezioni della tragica violenza diffusa. Un io narrante mobile e corale fa dunque del racconto-verità un romanzo.« (Übersetzung C.v.H.: »Der Ich-Erzähler jedoch nicht immer der Autor, er wandert von einem Akteur des Milieus und Systems zum anderen und richtet jeweils den Zoom auf die Subjekte, die Geschichten und Wahrnehmungen der weitverbreiteten, tragischen Gewalt. Es ist also ein mobiler und choraler Ich-Erzähler, der aus dem Wahrheits-Bericht einen Roman macht.«), Marcella Marmo: »Camorra come *Gomorra*. La città maledetta di Roberto Saviano«. In: *Meridiana* 57 (2006), S. 207–219, hier S. 209.

30 | Vgl. Schaefer: »Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion« (Anm. 27), S. 308f.

würdig ist. [...] Ich wollte es herausbrüllen, wollte [...] mit all der Stimmkraft, die die Kehle mir zugestehen konnte, schreien: »Ihr verfluchten Dreckskerle, ich lebe noch!«³¹

Der Textauszug ist umrahmt von Aussagen des Ich-Protagonisten über sich, über sein Leben und Überleben. Dies wird stets in einen Kontext eingewoben, der Aussagen zur Problematik der Kriminalität in diesem Gebiet liefert. Der vom erzählenden Ich proklamierte Widerstandskampf, der auf Wissen basiert, macht den Erkenntnisgewinn zur Basis der eigenen Existenz und menschenwürdigen Daseins überhaupt. Für diese Anbindung der persönlichen Geschichte des Protagonisten an die gesellschaftlichen Probleme braucht man ein starkes Ich, ein dem Text vorgängiges Ich, eines, das sich seiner selbst bewusst ist und sich nicht erst erschreibt. Es darf tastend durch die Geschichte laufen, keinesfalls aber darf es an seiner Existenz zweifeln, da es zum Garanten der Wahrhaftigkeit wird, der Wahrheit und der Referenzialität.³²

Das System der Übertragung der kleinen Geschichte des Einzelnen, der aus der Gegend stammt und der den Erkenntnisweg beschreitet, auf die »große« Geschichte, die er verstehen will, endet hier noch nicht. Neben dem Ich gibt es ein stets mitgezogenes Du (»die Speisen, die du isst, die Lippen, die du küsst, die Musik, die du hörst« etc.), das jedem einzelnen Leser anbietet, die Geschichte zur eigenen werden zu lassen, um zu sehen und zu begreifen. Ghelli schreibt dazu:

Der ständige Gebrauch des allokutiven »Du« ruft konstant den Leser in die Verantwortung, macht ihn zum Teilhaber, weil auf diese Art auch er, genau wie der Erzähler, in der Lage ist zu verstehen. Man hat keine Wahl, um zu verstehen, muss man auf Neutralität genau wie auf Objektivität verzichten und in die Dinge eintauchen.³³

Dieses Ich, das durch den Text führt und sich als Reflexionsfigur anbietet, konstituiert sich jedoch nicht erst am Ende des Textes. Der Leser kann durchaus einen Lejeune'schen

31 | »Sono nato in terra di camorra, nel luogo con più morti ammazzati d'Europa, nel territorio dove la ferocia è annodata agli affari, dove niente ha valore se non genera potere. [...] In terra di camorra conoscere i meccanismi d'affermazione dei clan, le loro cinetiche d'estrazione, i loro investimenti significa capire come funziona il proprio tempo in ogni misura e non soltanto nel perimetro geografico della propria terra. Porsi contro i clan diviene una guerra per la sopravvivenza, come se l'esistenza stessa, il cibo che mangi, le labbra che baci, la musica che ascolti, le pagine che leggi non riuscissero a concederti il senso della vita, ma solo quello della sopravvivenza. E così conoscere non è più una traccia di impegno morale. Sapere, capire diviene una necessità. L'unica possibile per considerarsi ancora uomini degni di respirare. [...] Avevo voglia di urlare, volevo gridare [...] con tutta la voce che la gola poteva ancora pompare: »Maledetti bastardi, sono ancora vivo!«, Saviano: *Gomorra* (Anm. 1), S. 330f., Übersetzung C.v.H.

32 | Ghelli stellt diesbezüglich fest, dass es die persönliche Erfahrung ist, die mit der Geschichte verschlungen, dem Zeugenbericht seine Wertigkeit zuspricht. So seien die Gerichtsakten, die Plädoyers, die Zeitungsartikel nie von der privaten Erzählung separiert. Der Zeuge und / oder Protagonist, geleitet vom Willen, zu wissen und zu verstehen, befindet sich immer in der historischen Wirklichkeit, die er darstelle. Das, was in *Gomorra* zähle, sei nicht die Wahrheit, die den Dingen zugehöre, sondern die Wahrhaftigkeit, das Wahrsprechen, das den Worten innewohne, da es immer an die Glaubwürdigkeit dessen, der spricht, gekoppelt sei. Vgl. Ghelli: »Da Scampia a *Gomorra*« (Anm. 12), S. 93.

33 | »L'uso continuo del »tu« allocutivo chiama costantemente in causa il lettore, lo rende partecipe perché in questo modo anche lui, al pari di chi racconta, possa capire. Non c'è scelta, per comprendere bisogna rinunciare alla neutralità quanto all'oggettività ed immergersi dentro le cose.«, Ghelli: »Da Scampia a *Gomorra*« (Anm. 12), S. 94, Übersetzung C.v.H. Auch Franco Gallippi bemerkt, dass die Kraft in den Worten Savianos genau darin liege, ein Fragment so darzustellen, dass der Zusammenhang sichtbar wird, den dieses Fragment zum großen Ganzen hat. Vgl. Gallippi: »Roberto Saviano e »la sfida al labirinto«« (Anm. 6), S. 503.

autobiographischen Pakt schließen;³⁴ zwar einen, der sich nicht bereits auf den ersten Seiten erschließt, sondern erst im Laufe der Lektüre, aber dennoch wird Roberto Saviano einmal mit vollem Namen³⁵ und mehrfach in abgekürzter Form (Roberto, Robé, Robertino)³⁶ in eindeutiger Relation zum sprechenden Ich-Protagonisten genannt. Der in der ersten Person Singular sprechende Erzähler, der auch in der Rolle des Berichtstatters oder Zeugen aufgetreten ist, verschmilzt somit ganz eindeutig mit einer autobiographisch agierenden Instanz. Die konkrete Namensnennung erfolgt häufig in Kontexten von Kindheitserinnerungen. Diese wiederum führen zu einer Erkenntnis im Rahmen des Verbrechens und seiner Folgen, wie an folgendem Zitat ersichtlich werden mag:

Ich habe mich nie daran gewöhnt, ermordete Menschen zu sehen. [...] Als ich das erste Mal ein Mordopfer gesehen habe, war ich dreizehn Jahre alt. Ich erinnere mich sehr gut an diesen Tag. Ich erwachte und war furchtbar beschämt, weil aus dem Pyjama, den ich ohne Unterhosen trug, eine klar erkennbare, doch ungewollte Erektion baumelte. [...] Ich erinnere mich an diese Episode, weil ich auf dem Schulweg eine Leiche sah, die sich in genau derselben Situation befand wie ich. [...] Wir [Kinder] sahen uns das Ganze ungestört an, ohne dass uns jemand gesagt hätte, dass das nichts für Kinderaugen sei. Ohne die Hand der Moral, die uns die Augen verdeckt hätte. Der Tote hatte eine Erektion. Unter der enganliegenden Jeans sah man das ganz genau. Und das erschütterte mich. Ich fixierte dieses Szenario lange. Tagelang dachte ich darüber nach, wie das nur passiert sein konnte. [...]; ich quälte mich, bis ich endlich den Mut fand, nach einer Erklärung zu fragen und mir wurde gesagt, dass die Erektion eine normale Reaktion bei Mordopfern sei.³⁷

Der Erkenntnisweg in diesem Ausschnitt läuft über die Stationen: Aussage über das aktuelle Ich, das sich nie daran gewöhnt hat, ermordete Personen zu sehen, die Kindheitserinnerung an den ersten Toten und die eigene körperliche Erfahrung der Erektion. Dieser Prozess führt zu dem allgemeinen Wissen im kriminologischen Kontext, dass es bei Opfern eines gewaltsamen Todes häufig zur postmortalen Erektion kommt. Das fragende Ich wird in einer biographischen Erinnerung zum Garanten des Wissens. Mit der doppelten Identifikationsfigur des kindlichen Ichs lernt und begreift der Leser zusammen mit dem Protagonisten. Dieses Dreigespann von Autor-Erzähler-Ich sowie Leser und dem »Verstehen der Mechanismen« scheint existentiell und im Fokus dieses Dokufiktion-Romans.

Die eindeutig rein autobiographisch konnotierte Facette des Ichs ist jedoch nicht die einzige des Erzählers. Zu Beginn wird der Protagonist nämlich in seiner Rolle als Zeuge,

34 | Dieser Pakt zwischen Autor und Leser ist nach Philippe Lejeune gattungskonstitutiv. In Lejeunes Worten ist die Autobiographie eine »[r]ückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt.« Philippe Lejeune: *Der Autobiographische Pakt*. Frankfurt/M. 1994, S. 14. Im Original heißt es: »Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.«, Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*. Paris 1975, S. 14.

35 | Siehe Saviano: *Gomorra* (Anm. 1), S. 199.

36 | Siehe ebd., S. 185–187.

37 | »Non mi sono mai abituato a vedere morti ammazzati. [...] La prima volta che ho visto un morto ammazzato avrò avuto tredici anni. Mi ricordo quella giornata benissimo. Mi svegliai con un imbarazzo tremendo poiché dal pigiama, indossato senza mutande, penzolava una chiara erezione non voluta. [...] Mi ricordo quest'episodio perché mentre stavo andando a scuola m'imbattei in un cadavere nella mia stessa situazione. [...] Noi [ragazzini] guardavamo indisturbati, senza che nessuno ci dicesse che non era spettacolo per bambini. Senza che nessuna mano morale che ci venisse a coprire gli occhi. Il morto aveva una erezione. Dal jeans attillato si vedeva chiaramente. E la cosa mi sconvolse. Fissai la scena per moltissimo tempo. Per giorni pensai a come potesse essere accaduto. [...]; fui tormentato sino a quando ebbi il coraggio di chiedere spiegazione e mi fu detto che l'erezione era una reazione comune nei cadaveri dei morti ammazzati.« Ebd., S. 112f., Übersetzung C.v.H.

als jemand, der Geschichten anderer wiedergibt, eingeführt. Die berühmte Hafenszene, der Einstieg *in medias res*, mag als Exempel dienen. Die Geschichte tausender toter, eingefrorener Chinesen, die aus einem Container fallen, wird nach Angaben eines Kranführers des Hafens erzählt:

Als mir der Kranführer des Hafens davon erzählte, schlug er die Hände vor das Gesicht und fuhr fort, mich durch die Ritzen zwischen den Fingern anzusehen. Als ob diese Maske aus Händen ihm den nötigen Mut geben würde, davon zu erzählen. Er hatte die Körper fallen sehen und hatte nicht einmal Alarm schlagen, niemandem informieren müssen. [...] Er verschloss die Ritzen zwischen den Fingern und bedeckte sein Gesicht ganz und dann fuhr er wimmernd mit seiner Geschichte fort, aber ich konnte ihn nicht mehr verstehen.³⁸

Hier tritt dem Leser das Ich in *Gomorra* zum ersten Mal entgegen, einmal in der einfachen Form des Personalpronomens »mi« (»mir«), zum anderen schlicht in der finiten Verbform »non riuscivo« (»ich konnte nicht«). Interessant ist, dass gegen Ende des Abschnitts das Gewicht sofort wieder auf das Verstehen, bzw. in diesem Fall Nicht-Verstehen des Ich-Erzählers gelegt wird. Beide Varianten des Ichs begleiten den Leser konstant während des ganzen Werks. Der Autor wirft sein Ich, mental und als Blickpunkt, über die Schrift medial, doch auch körperlich in die Waagschale. Tiziano Scarpa bringt in diesem Kontext den Foucault'schen Gedanken der *parrhesia* ins Spiel:

[...] denn hier gibt es ein starkes Ich, das individuell personifiziert ist, mit einem Namen und Nachnamen, einem Gesicht, einem Körper, der mitbetroffen und in die Geschichte verwickelt ist, in eine persönliche und gemeinsame Geschichte, die durch den Ort begrenzt ist; ein Ich, das für diese Worte garantiert, für diese Fakten, und damit seine persönliche Unversehrtheit riskiert, auf parrhesiastische Weise.³⁹

Für Foucault sind Parrhesiastiker jene, »die im Grenzfall den Tod um des Sagens der Wahrheit willen akzeptieren. Oder genauer, die Parrhesiastiker sind jene, die das Sagen der Wahrheit zu einem unbestimmten Preis auf sich nehmen, der im Grenzfall ihr Tod sein kann«. So definiert er es in seiner Vorlesung *Die Regierung des Selbst und der anderen*.⁴⁰ In den Vorträgen zur Hermeneutik des Subjekts (*L'herméneutique du sujet*) hebt er jedoch hervor, dass *parrhesia* in erster Linie nicht Freimütigkeit, nicht offen sprechen bedeute, sondern die Technik bezeichne, die es dem Lehrer erlaube, im Rahmen der wahren Dinge, die er weiß, das, was für die Veränderungsarbeit seines Schülers nützlich und wirksam ist, angemessen einzusetzen. Die *parrhesia* sei eine Eigenschaft oder vielmehr eine Technik, die im Verhältnis zwischen Arzt und Krankem, zwischen Lehrer

38 | »Quando il gruista del porto mi raccontò la cosa, si mise le mani in faccia e continuava a guardarmi attraverso lo spazio tra le dita. Come se quella maschera di mani gli concedesse più coraggio per raccontare. Aveva visto cadere corpi e non aveva avuto bisogno neanche di lanciare l'allarme, di avvertire qualcuno. [...] Chiuse le dita coprendosi completamente il volto e continuò a parlare piagnucolando, ma non riuscivo più a capirlo.« Ebd., S. 11f., Übersetzung C.v.H.

39 | »[...] perché c'è un io forte, individualmente personificato, un nome e cognome, una faccia, un corpo coinvolto e immerso in una storia personale e comunitaria locale ben determinata, un Io che si è fatto garante di quelle parole, di quei fatti, a rischio della sua incolumità personale, parrhesiasticamente.«, Tiziano Scarpa: »L'epica-popular, gli anni Novanta, la parrhesia«, 9. März 2009. http://www.ilprimoamore.com/old/testi/TizScarpa_WuMing1_Epica.pdf, S. 15 (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016), Übersetzung C.v.H.

40 | Vgl. Michel Foucault: *Die Regierung des Selbst und der anderen. Vorlesung am Collège de France 1982/83*. Frankfurt/M. 2009, S. 84. Im Original: »qui à la limite, acceptent de mourir pour avoir dit vrai. Ou plus exactement, les parrésistes sont ceux, qui entreprennent de dire le vrai à un prix non déterminé, qui peut aller jusqu'à leur propre mort.« Michel Foucault: *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au collège de France (1982–1983)*. Paris 2008, S. 56.

und Schüler Anwendung finde.⁴¹ Die bei Foucault angedachte Beziehung zwischen Arzt und Krankem bzw. Lehrer und Schüler ist bei Saviano auf die Rollen Autor-Erzähler und Leser zu übertragen. Ein interessanter Gedanke, vor allem hinsichtlich dessen, dass der Autor in Bezug auf die Wirksamkeit seines Werkes eben gerade seinen Lesern eine übergeordnete Rolle zuschreibt:

Ich werde oft gefragt, wie es sein kann, dass Worte den kriminellen Organisationen Angst machen. In Wahrheit sind es nicht die Worte, die Angst machen, sondern die, die sie lesen, die, die zuhören. Angst machen die Leser, die den Willen haben, die Mechanismen zu verstehen.⁴²

Somit fixiert sich auch die dritte, nicht außer Acht zu lassende Komponente, das Du, der Leser in seiner Rolle und Funktion im literarischen Werk Savianos.

3. Im Epitext von *Gomorra*: Die transmediale Fortführung des Werks

3.1. Der allographe Epitext: Die Entstehung der »Marke« Saviano

Nicht nur was den Effekt von *Gomorra* angeht, auch bezüglich seiner Rolle in den Medien misst Saviano seinen Lesern eine große Bedeutung bei:

Wenn ich nicht so viele Leser gehabt hätte, die mein Buch nicht nur als eines behandelt haben, das man, ausgelesen, neben die anderen ins Bücherregal stellt, wäre mir all dies nicht möglich gewesen. Und wenn ich zu einem »Medienphänomen« geworden bin, verdanke ich es letztlich meinen Lesern.⁴³

Im Kontext des digitalen Ichs des *Gomorra*-Saviano spielt also der Rezipient eine wichtige Rolle. Ebenso von Bedeutung ist jedoch der Produzent, der Autor von Zeitungsartikeln oder Moderator im Fernsehen. Der Ausdruck »Markenartikel wider Willen« des Spiegel-Artikels aus dem Jahr 2009 ist bezeichnend.⁴⁴ In diesem Titel lässt sich ein Trend erkennen, der seit der Verbreitung des Buches immer größere Kreise zieht. Der Autor ist zum Werbeträger seines eigenen Romans geworden, zum Produkt, das es zu vermarkten gilt.⁴⁵ Allein in der Spezifizierung »wider Willen« scheint noch der Rest einer losgelösten Persönlichkeit aufzuleuchten, die nicht in der Maschinerie der Massenmedien konstruiert wurde beziehungsweise gegen eine derartige Konstruktion aufbegehrt. Scarpa schreibt dazu:

41 | Vgl. Michel Foucault: *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981–1982)*. Paris 2001, S. 232.

42 | »Spesso mi si chiede come possano le parole mettere paura alle organizzazioni criminali. In verità ciò che spaventa non sono le parole, ma chi le legge, chi le ascolta. A fare paura sono i lettori che hanno voglia di capire i meccanismi.«, Roberto Saviano: *Official site*. <http://www.robertosaviano.it/biografia/> (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016), Übersetzung C.v.H.

43 | Roberto Saviano: *Die Schönheit und die Hölle* (Anm. 5), S. 19, Im Original: »Se non avessi avuto tanti lettori, lettori che del mio libro hanno fatto qualcosa di più di un oggetto che, una volta finito, infili nel posto che gli è destinato accanto agli altri nella tua libreria, nulla di tutto questo mi sarebbe mai stato concesso. E se sono diventato un »fenomeno mediatico«, questo lo devo in fondo ai miei lettori.«, Saviano: *La bellezza e l'inferno* (Anm. 9), S. 14.

44 | O.V.: »Roberto Saviano. Markenartikel wider Willen« (Anm. 14).

45 | Vgl. zur Vermarktung von Autoren z.B. Jutta Weiser u. Christine Ott: »Autofiktion und Medienrealität. Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*. Heidelberg 2013, S. 7–16, hier S. 13.

Roberto Saviano hat das Schreiben von *Gomorra* mit einigen transmedialen Akten fortgeführt. Die Auftritte im Fernsehen, die Rede auf der Piazza von Casal di Principe im September 2006 (auf die die Drohungen der Camorra folgten, der Appell der Intellektuellen und Politiker und die Zuweisung der Polizeieskorte) sind meiner Ansicht nach transmediale Fortsetzungen von *Gomorra*, sind Weiterführungen seines Buches in anderen Medien. [...] Es sind vor allem diese Akte, die zur überwältigenden Verbreitung des Textes *Gomorra* geführt haben, der an diesem Punkt transmedial untrennbar mit der Person Roberto Savianos und seinen öffentlichen Auftritten, ob live oder in den Medien, verbunden wurde.⁴⁶

Mittlerweile polarisiert Saviano sehr. Man liebt oder hasst ihn, sieht ihn als Helden oder Verräter. Während der Ausdruck »Markenartikel« vielleicht noch einen gewissen Respekt auszudrücken vermag (Marken suggerieren Qualität), so findet man auch Berichte, in denen er abwertend als »questa creaturina artificiale dei media«, also als »diese künstliche (armselige) Kreatur der Medien«, bezeichnet wird.⁴⁷ Marcella Marmo weist darauf hin, dass die mediale Entwicklung bereits zu Beginn, im Peritext von *Gomorra* angelegt ist:

Der mediale Erfolg [...] mag seine Wurzeln bereits in der besonderen Sorgfalt der Auswahl des Einbands haben, den Mondadori diesem Debütroman in der Reihe *Strade blu* hat zukommen lassen. Auf dem Deckblatt die fuchsiarbenen Messer von Andy Warhol, die elegant auf das Blutbad der camorristischen Kriege verweisen, auf dem Retro spricht die Fotografie Savianos über die eindringlichen Augen und die hohe Stirn zu uns, über den Wollschal, der zweimal um den Hals geschlungen ist: Es handelt sich hier um eine nicht ganz leicht zu entschlüsselnde Ikone einer eher unangepassten Person, ein junger Mann aus dem Süden, ein intellektueller Bohemien, der aber womöglich etwas am Rande der Gesellschaft steht, mit Sicherheit jemand, mit linker Gesinnung.⁴⁸

Im Spinnennetz des dominant allographen Epitexts wird dieses Bild mehr und mehr zum Standard. Es zeigt Saviano in immer den gleichen Posen: der Denker, der Analytiker, der Kämpfer, der Melancholiker, häufig in schwarz-weiß, manchmal darf er auch sympathisch lachen.⁴⁹

Im Folgenden soll besonders die autographe Seite der medialen und digitalen *Gomorra*-Weiterführung, der Ich-Konstitution und Konstruktion Savianos Beachtung finden. Im Fokus steht dabei die von ihm verwaltete *Facebook*-Seite. Zum einen hat der Autor hier tatsächlich im Rahmen der Regeln des Dispositivs selbst die Hoheit, zum anderen

46 | »Roberto Saviano ha proseguito la scrittura di *Gomorra* con alcuni atti transmediali. Le apparizioni in televisione, il discorso in piazza a Casal di Principe nel settembre del 2006 (a cui hanno fatto seguito le minacce camorristiche, l'appello di intellettuali e politici e l'assegnazione della scorta di polizia) secondo me sono prosecuzioni transmediali di *Gomorra*, sono sviluppi del suo libro su altri media. [...] Sono quegli atti che, per di più, hanno innescato una diffusione clamorosa del testo-*Gomorra*, che a quel punto è divenuto transmedialmente inscindibile dalla persona Roberto Saviano e dalle sue uscite pubbliche, dal vivo e sui media.«, Scarpa: »L'epica-popular, gli anni Novanta, la parresia« (Anm. 39), S. 11, Übersetzung C.v.H.

47 | Vgl. Giuliano Ferrara: »Saviano gran profeta del banale. Dalla ›trattativa‹ al caso Moro, quanti imbonitori del banale venerati come oracoli. Il dramma di un paese senza verità condivise«, 10. Juni 2013. <http://www.ilfoglio.it/articoli/v/96071/rubriche/saviano-gran-profeta-del-banale.htm> (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016).

48 | »Il successo mediatico [...] può avere il suo riscontro nella particolare cura della copertina che Mondadori ha organizzato per questo esordiente nella collana *Strade blu*. A fronte dei coltelli color fucsia di Andy Warhol che alludono con eleganza alla mattanza delle guerre di camorra, sul retro la fotografia di Saviano ci parla attraverso gli occhi intensi e la fronte spaziosa, la sciarpa di lana con due giri intorno al collo: è l'icona non immediatamente decifrabile di una persona contorta, un giovane maschio meridionale, intellettuale bohémien ma forse un marginale, certamente uno di sinistra.« Marmo: »Camorra come *Gomorra*« (Anm. 29), S. 208, Übersetzung C.v.H.

49 | Bei einer *Google*-Bildersuche wären das die Haupttreffer.

kann man Blogs und die sozialen Netzwerke am ehesten als eine Art Online-Tagebuch oder auch Online-Autobiographie begreifen.⁵⁰

3.2 Der autographe Epitext: Das erzählende Ich in der Parallelrealität Facebook

Für Roberto Saviano verschränken sich herkömmliche Literatur und diese neue Form digitalen Schreibens. Es bietet ihm eine ähnliche Plattform der Darstellung und Diskussion wie die alten Medien und ist außerdem in seiner besonderen Lebenslage für ihn von existentieller Bedeutung. Er stellt fest: »Schreiben [...] ist für mich Medizin, Vergnügen, Heimat, erneute Bestätigung, dass ich existiere und nicht nur an Bücher und Artikel denke, sondern auch an *Facebook*, das meine Piazza ist, meine Bar, mein Restaurant, mein Park und mein Spaziergang am Meer.«⁵¹ Im *world wide web*, hier auf *Facebook*, schafft sich der Autor einen Raum, eine Art Parallel- oder Medienrealität,⁵² in der er, der durch die Mafia ausgesprochenen Todesdrohung zum Trotz, nicht nur literarisch engagiert agieren, sondern auch kommunizieren kann.⁵³ Wiederum entsteht hier eine Überlappung der realen Person des Autors mit dem von ihm erschaffenen Erzähler-Ich und dem medial konstruierten, digitalisierten Subjekt.

Die vorgestellte These ist, dass die meisten der für das Buch *Gomorra* wichtigen Funktionen, im Besonderen das um Aufklärung bemühte, erzählende Ich, das im Leser seinen Gegenüber und Alliierten sucht, auch im *Facebook*-Profil, das als eine Verschränkung von Online-Biographie und Online-Tagebuch verstanden wird,⁵⁴ zu finden sind. Dass es sich hierbei um Weiterentwicklungen der traditionellen Konzepte handelt, ist unstrittig und allein schon dem Umstand geschuldet ist, dass *Facebook* kein rein sprachgebundenes Forum ist, sondern in großem Umfang die Möglichkeit bietet, Fotos, Links und Videos in die Selbstdarstellung oder die Darstellung der Themen von Interesse einfließen zu lassen,

50 | Blogs und Soziale Netzwerke wie *Facebook* bieten dem Nutzer generell Ähnliches an, nämlich die Selbstdarstellung im Netz, die Selbstvermarktung, das Posten eigener Gedanken, Ideen, Texte oder Videos, meist mit Kommentar- und somit Diskussionsfunktion. Ein grundlegender Unterschied ist, dass der Blog jedoch Teil der eigenen Webseite ist und man somit nicht nur die Hoheit über die Darstellung der Beiträge, sondern auch über das generelle Layout hat, während man auf *Facebook* hier allgemeinen Änderungen des Dispositivs unterliegt und nur beschränkt bis keinen Einfluss hat. *Facebook* stellt aber auch (ähnlich wie *Twitter* oder *Instagram*) automatisch eine Community dar, deren Reichweite und Kommunikationsradius nicht zu unterschätzen ist und die ein selbständig geführter Blog sich in dieser Form erst erarbeiten müsste.

51 | »La scrittura [...] è per me medicina, piacere, casa, riconferma che esisto e non penso solo a libri e articoli, ma a *Facebook*, che è la mia piazza, il mio bar, il mio ristorante, il mio giardino pubblico e la mia passeggiata a mare.«, Vgl. Isabella Bossi Fedrigotti: »Voglio sposarmi: sarà la mia vittoria e la mia vendetta. Saviano: ho sentito l'odio di vecchi amici Mi hanno salvato gli scrittori stranieri«, 26. Juni 2009. http://www.corriere.it/cultura/09_giugno_26/sposarmi_vendetta_saviano_fedrigotti_ec2350dc-621c-11de-8ba1-00144f02aabc.shtml (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016), Übersetzung C.v.H.

52 | Vgl. zum Begriff der Medienrealität Weiser u. Ott: »Autofiktion und Medienrealität« (Anm. 45), S. 14.

53 | Die massive Präsenz in der ›Öffentlichkeit‹ über *Facebook* kann in diesem Kontext auch als Überlebensstrategie einer gefährdeten Person gewertet werden, die keinesfalls in Vergessenheit geraten darf.

54 | Eine Festlegung auf das eine oder andere Genre scheint im Falle von *Facebook* schwierig. Einerseits bieten die regelmäßige Statusabfrage und deren Beantwortung den Vergleich mit tagebuchähnlichen Einträgen an. Andererseits formiert sich die Seite über die Rubrik Info, in der Name, Geburtstag- und Ort sowie unter Umständen Familienmitglieder aufgeführt werden, also über autobiographische Informationen. Auch die Chronik ist in ihrem Verlauf von der ›Geburt‹ der Person bis zum aktuellen Datum organisiert und legt somit den Status einer (Auto-)Biographie nahe.

wodurch der transmediale Akt zugleich stark intermedialen Charakter erhält.⁵⁵ Zudem stehen zwar weiterhin lokale italienische Gesellschaftsprobleme und Phänomene wie die Mafia im Fokus, aber es werden zusätzlich internationale Konflikte und generelle Themen wie Homosexualität, die Rolle der Frau oder aktuelle Literatur diskutiert. Einige Unterschiede ergeben sich auch dadurch, dass es sich hier um ein Folgeprodukt von *Gomorra* und dessen Adaptionen im Film, im Theater oder in der Serie⁵⁶ handelt und die Beiträge auf der Seite somit häufig auf eine Metaebene abheben oder zu Werbezwecken verwendet werden. Das soll aber im Folgenden nur sekundär interessieren, im Mittelpunkt der Untersuchung stehen auch hier die für den Roman herausgearbeiteten Erzähltechniken.

Roberto Saviano ist *Facebook* am 19. Juli 2008 beigetreten.⁵⁷ Anfang des Jahres 2016, also etwa acht Jahre später, zählt seine Seite mehr als 2,2 Millionen *Follower* bzw. der auf *Facebook* üblichen »Gefällt-mir«-Angaben. *Facebook* gibt in der Rubrik »Info« einen knappen Überblick über die dargestellte Persönlichkeit inklusive Kurzbiographie. Man kann hier, den Lejeune'schen Pakt zur Anwendung gebracht, eine Identität von Autor-Erzähler-realer-Person anhand des Namens, aber auch des Profildfotos und vor allem anhand folgenden Hinweises herstellen: »Diese Seite wird von Roberto Saviano verwaltet.«⁵⁸ Es gibt also den expliziten Hinweis, dass Roberto Saviano selbst die Seite pflegt und mit seinen Abonnenten in Kontakt tritt.⁵⁹ Dies ist sicher ein Punkt, der seinem Publikum wichtig ist, aber auch dem Autor selbst ein Anliegen, der sich Ende 2013 in einer Videobotschaft mit folgenden Worten an seine Anhänger wendet: »Dank an all jene, die teilhaben wollen, die erkennen wollen, die verstehen wollen. Dank an all jene, die in den letzten Jahren dazu beigetragen haben, dass dieser Raum auf Facebook wächst. Danke euch allen. Roberto Saviano.«⁶⁰

Wie im Buch macht sich das Ich zum Garanten des Dargestellten. Des Weiteren besteht bei *Facebook* die Möglichkeit eines ›direkten‹ Kontakts mit den Rezipienten, was auch

55 | Transmedialität wird hier verstanden als die Fortführung eines in einem Medium begonnenen Inhalts in weiteren Medien, nicht lediglich als Wiederaufgreifen etwa eines Aspekts oder eines Zitats. Es handelt sich um eine Art ›Wanderbewegung‹, während Intermedialität eher die Grenzüberschreitung zwischen verschiedenen Medien meint oder auch deren (simulierte) Kombination innerhalb eines Mediums. Interessante Gedanken zur auch in diesem Artikel hervorgehobenen Anwendung der Fotografie, z.B. in ihrer Funktion als Authentifizierungsstrategie, entwickelt Anne-Kathrin Hillenbach in ihrer Monografie: *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*. Bielefeld 2012.

56 | Im Jahr 2008 wurde *Gomorra* auf die Theaterbühne gebracht. Der Text entstand in der Zusammenarbeit von Saviano selbst und Mario Gelardi. Im gleichen Jahr kam die erfolgreiche, gleichnamige Filmadaption des Regisseurs Matteo Garrone in die Kinos. Im Jahr 2014 erfolgt die dritte Transposition des Werkes in Form einer zwölfteiligen Serie, die in Italien auf *Sky Italia* und in Deutschland auf *Sky Atlantic* und im Free-TV auf *Arte* ausgestrahlt wurde. Die Umsetzung erfolgte wiederum unter Mitarbeit von Saviano selbst. Die zweite Staffel wurde 2016 ausgestrahlt und die Serie soll mindestens bis Staffel vier verlängert werden.

57 | Es geht hier stets um seine offizielle Seite auf *Facebook* – über ihn und sein Werk gibt es freilich unzählige Seiten.

58 | Im Original: »Questa pagina è gestita da Roberto Saviano«, Übersetzung C.v.H.

59 | Wie realistische diese Angabe ist, ist an dieser Stelle nicht zu klären, auf jeden Fall soll der Anschein erweckt werden, es sei der Autor selbst, der schreibt. Vgl. Roberto Saviano: *Facebook, Seiteninfo*. https://www.facebook.com/RobertoSavianoFanpage/info?tab=page_info (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016).

60 | »Grazie a chi vuole condividere, a chi vuole conoscere, a chi vuole capire. Grazie a chi in questi anni ha contribuito a far crescere questo spazio su Facebook. Grazie a voi. Roberto Saviano.«, Übersetzung C.v.H. Vgl. Sara Rania alias Kitsuné: »Su facebook i ringraziamenti di Roberto Saviano per un Buon 2014«, 31. Dezember 2013. <http://www.booksblog.it/post/92697/su-facebook-i-ringraziamenti-di-roberto-saviano-per-un-buon-2014> (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016).

von beiden Seiten angenommen und erwünscht scheint. Die ›Nähe‹, das Gefühl auf ›Augenhöhe‹ kommunizieren zu können, mögen wichtige Faktoren für das Funktionieren und für die hohe Partizipation an der Seite sein. Der *Leser-Follower* kann hier mitreden, sein Interesse, seine Zustimmung oder Ablehnung bekunden. So wird der in der Literatur zwar angesprochene, aber dennoch passive Leser zum potentiell aktiven Rezipienten und Partizipanten. Die ursprünglich unilaterale Kommunikationssituation wird zu einer (zumindest möglichen) bi-, wenn nicht gar plurilateralen. Vielleicht ist das ein erster Schritt in Richtung dessen, was Foucault zum Ziel der *parrhesia* verlauten lässt und was dem Aufklärungsanspruch Savianos gerecht zu werden scheint. Nämlich, dass *parrhesia* nicht den, zu dem man spricht, in einem Abhängigkeitsverhältnis festhalten soll, sondern zum Ziel hat, dafür zu sorgen, dass derjenige, an den man seine Rede richtet, irgendwann in die Lage versetzt wird, ohne die Rede des anderen auszukommen. Die Wahrheit, die in der *parrhesia* von einem zum anderen übergeht, besiegelt, sichert und gewährleistet die Autonomie des anderen, nämlich dessen, der das Wort erhalten hat, im Verhältnis zu dem, der es ausgesprochen hat.⁶¹

Vergleicht man die Darstellung des *Gomorra*-Saviano-Ich auf seinem *Facebook*-Profil mit der im literarischen Peri- und Epitext angelegten Persönlichkeit, findet man auf den ersten Blick ähnliche Bilder wie auf den Buchdeckeln oder in den Onlineartikeln.⁶² Bei näherem Hinsehen jedoch entdeckt man auch eine völlig andere Art der Fotografie, weniger professionell, weniger im Sinne des Werbe- oder Markenprodukts, mehr ein Versprechen auf Authentizität: Spontanaufnahmen und Selfies.

Auffällig ist, dass im Gegensatz zu den Markenartikel-Fotos mit ihren spezifischen Charakteristika und einer markentypischen Perfektion hier häufig nur Teile der Person zu sehen sind. Es handelt sich um situationsgebundene Aufnahmen in all ihrer Imperfektion, die Sympathie wecken und die Möglichkeit zur Identifikation erhöhen. Als Beispiel mag das Foto dienen, das Saviano auf dem Filmfest München 2014 zeigt:



Abb. 1: Roberto Saviano: *Facebook*, Post vom 30. Juni 2014.

Der Bezug zum Thema, hier der TV-Serie *Gomorra*, ist gegeben, allerdings wird Saviano nicht in einer der typisch ikonisierten, ernsten schwarz-weiß Aufnahmen gezeigt,

61 | Vgl. Foucault: *L'herméneutique du sujet* (Anm. 41), S. 362.

62 | Das von Marmo beschriebene Retro von *Gomorra* erscheint in Varianten auch auf den Covern von Savianos *La bellezza e l'inferno* und seinem Folgeroman *Zero zero zero* (Milano 2013).

sondern in leichter Überbelichtung, etwas verschwommen und nur zur Hälfte im Bild. Als Titel ein Dankeschön in gebrochener Sprache des Gastlandes, »dem deutschen Publikum, der immer aufmerksam auf die Geschichte von der Realität ist.«⁶³

Von einigem Interesse ist auch die nächste Aufnahme, auf der man Roberto Saviano im Profil im Innenraum eines Autos sieht, dessen Blick sich in der Gebäudelandschaft hinter dem Autofenster verliert:⁶⁴



Abb. 2: Roberto Saviano: *Facebook*, Post vom 21. September 2013.

Hier wird das Thema des einsamen Melancholikers in einem persönlicheren Foto wieder aufgegriffen. Der Blick des jungen Mannes scheint nach innen gerichtet, die Kopfhörer bringen eine akustische Dimension mit in das Bild und schließen die Öffentlichkeit aus. Bei längerer Betrachtung ist man versucht, Savianos Blick zu folgen, man versucht, in die gleiche Richtung zu sehen, zu erfassen, was er sieht. Dieses System der Verschränkung von Produzent und Rezipient wird auf der Seite regelmäßig zur Anwendung gebracht. Durch die Erzeugung von Empathie fällt eine Identifikation und damit die Leserlenkung leichter. Der Leser im Buch begleitet den Ich-Erzähler, der auf seiner Vespa durch Secondigliano oder Scampia fährt,⁶⁵ der *Facebook*-Rezipient versucht dessen Blickrichtung im Auto nachzuvollziehen, er schlüpft auf der Fahrt nach München oder Mantua,⁶⁶ während

⁶³ | Vgl. Saviano: *Facebook*, Post vom 30. Juni 2014. <https://www.facebook.com/RobertoSavianoFanpage/photos/a.402350881863.180175.17858286863/10152233963911864/?type=3&theater> (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016).

⁶⁴ | Vgl. Saviano: *Facebook*, Post vom 21. September 2013. <https://www.facebook.com/RobertoSavianoFanpage/photos/a.402350881863.180175.17858286863/10151677793421864/?type=1&theater> (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016).

⁶⁵ | Vgl. Saviano: *Gomorra* (Anm. 1), S. 74.

⁶⁶ | Vgl. Saviano: *Facebook*, Post vom 4. September 2013. <https://www.facebook.com/RobertoSavianoFanpage/photos/a.402350881863.180175.17858286863/10151643261311864/?type=1&theater> (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016).

einer Reise in Kalabrien⁶⁷ oder im Flugzeug⁶⁸ sogar in die Position Savianos. Da, wo der *Facebook*-Saviano nahezu aus dem Foto verschwindet – man nimmt nur noch den Blick aus dem Fenster oder auf seine Hand wahr – verschmelzen die Sicht von Produzent und Rezipient völlig wie es auf folgendem Bild der Fall ist:



Abb. 3: Roberto Saviano: *Facebook*, Post vom 4. November 2013.

Zu sehen ist ein italienischer Reisepass, der automatisch Europa mit aufruft, gehalten von der Hand mit dem bekannten Silberring am Finger,⁶⁹ die auf dem neapolitanischen Buch der Toten liegt. Ein höheres Maß der Identifizierung könnte kaum hergestellt werden. Dies geschieht durch das Buch bis auf die regionale Ebene hinunter bei gleichzeitiger Einbettung in einen größeren politischen Kontext, jenen der Europäischen Union. Ähnliche Fotos gibt es häufig, in diesem ist durch Francesco Palmieris *Il libro napoletano dei morti* sogar das Thema der Camorra explizit in der Szene verankert.⁷⁰ Die Blickachse von Produzent und Rezipient stimmen überein, die Perspektivübernahme ist perfekt.

67 | Vgl. Saviano, *Facebook*, Post vom 14. Mai 2013. <https://www.facebook.com/RobertoSavianoFanpage/photos/a.402350881863.180175.17858286863/10151137433471864/?type=1&theater> (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016).

68 | Saviano: *Facebook*, Post vom 29. September 2012. <https://www.facebook.com/RobertoSavianoFanpage/photos/a.402350881863.180175.17858286863/10151088641426864/?type=1&theater> (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016).

69 | Roberto Saviano trägt stets mindestens einen Silberring am Finger, häufig sind es sogar drei, die die Dreifaltigkeit symbolisieren. Saviano selbst gibt an, nicht gläubig zu sein, jedoch seien die Ringe in Verknüpfung mit der Allusion an den Glauben eine Erinnerung und Verbindung zu seiner Heimat Neapel in Süditalien. Vgl. M.P.: »Roberto Saviano, signore degli anelli. ›Li porto, rappresentano la Trinità‹«, In: *Corriere del Mezzogiorno* vom 5. Januar 2010, <http://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/notizie/cronaca/2010/5-gennaio-2010/i-miei-anelli-rappresentano-trinitaroberto-saviano-si-racconta-olanda--1602246922794.shtml>, (zuletzt eingesehen am 10.03.2016).

70 | Francesco Palmieris Buch erzählt die Geschichte Neapels von der Zeit der Einheit Italiens bis zum 1. Weltkrieg. Dabei verschlingen sich die Angelegenheiten der Fremdherrscher mit denen der

Es stellt sich die Frage, welchem Zweck diese Selbstdarstellung dient. Ist Savianos *Facebook*-Profil lediglich Kompensation seines massiv eingeschränkten Lebens und dient zugleich als perfekte Werbepattform und zur Vermarktung seiner Werke in unserer heutigen Konsumgesellschaft? Unter dieser Annahme ließe man eine wichtige Facette des *Facebook*-Profils außer Acht. Wie in seinen Romanen und Artikeln nutzt der Autor die Seite zur Veröffentlichung politisch-ethisch engagierter Texte. Seine teilweise stark an *Gomorra* erinnernden Posts haben einen prononciert literarischen Anstrich, wie man an folgendem Beispiel, das in stilistischer Hinsicht seinem Debütroman entnommen sein könnte, sehen kann.

Ich war 12 Jahre alt. Ich war in Paestum, man hatte mich schon in die Ferien geschickt. [...] Ich erinnere mich nur noch daran, dass ich in der Küche war, dass der Fernseher an war und dass meine Tante sich auf einmal vor den Fernseher stellte. [...] Wir Kinder verstanden nicht, warum sie nicht hinsehen wollte, wir verstanden nicht, warum sie alles im Dunkel lassen wollte. [...] Keiner von uns stellte Fragen. Die Kinder, die in den 80er und 90er Jahren mit den Fehden der Mafia, den ständigen Spannungen auf der Straße und zuhause und den Polizeisperren im Süden aufgewachsen sind, wissen, dass man Fragen für sich behält. Es wäre normal gewesen, mit dem Finger auf den Bildschirm zu zeigen und nach Erklärungen zu fragen. Wir taten das nicht. Wir fragten nicht, wir spürten, dass das passiert war, was immer passierte und wenn es passierte und man nachfragte, wurde man nur schief angesehen und das Thema wurde mit einem »Nichts, nichts.« beendet. [...] Von draußen hörte ich, dass in allen Nachbarhäusern ebenfalls der Fernseher lief. In einigen auch das Radio. Es herrschte eine irrealer Stille. Nur ein paar Kinderstimmen. [...] Ich verstand, dass ein Richter und ein paar Polizisten erschossen worden waren. Ich nahm meinen Mut zusammen und durchbrach die Regel des Kindes vom Lande, das keine Fragen zu Bluttaten und Ermordeten stellen darf. Endlich gelang es mir aufzustehen und zu fragen: Warum?⁷¹

Der Post beginnt mit einer parataktischen Beschreibung aus der Ich-Perspektive eines 12jährigen Kindes. Dieses Ich erinnert sich an die Nachricht über ermordete Polizisten und Richter im Fernsehen und in diese Erinnerung wird sofort die Umgebung mit ihren Gepflogenheiten eingespeist. Das Ich geht zunächst in einer Gruppe auf. Die Erwachsenen, die versuchen, etwas zu verstecken statt aufzudecken repräsentieren ein »silenzio irrealer« (»irrealer Stille«), die Grundlage der *omertà*. Die anderen, ebenfalls stummen Kinder, die ihre Fragen unterdrücken, stellen zunächst die Zugehörigkeit des sprechenden Ichs in einer Gemeinschaft Gleicher sicher. Gleichzeitig aber kann sich der Protagonist letztendlich von ihnen abheben und den Teufelskreis des Schweigens durchbrechen. Hier erfolgt wieder die doppelte Identifikation des Rezipienten über das blickführende Ich, das gleichzeitig seine und die Kindheit insgesamt in die Waagschale wirft, um die Verbrechen der Mafia in ihrer Alltäglichkeit zu präsentieren, am Ende aber auch implizit

ortsansässigen Camorra. Vgl. Francesco Palmieri: *Il libro napoletano dei morti*. Milano 2012.

71 | »Avevo 12 anni. Ero a Paestum, mi avevano già spedito in vacanza. [...] Ricordo solo che stavo in cucina, che la televisione era accesa e che mia zia d'improvviso si mise davanti alla tv. [...] Noi bambini non capivamo perché non volesse vedere, non capivamo perché volesse oscurare tutto. [...]. Nessuno di noi faceva domande. I bambini del Sud cresciuti negli anni '80-'90 con faide di mafia, tensioni continue in strada e in casa, polizia e posti di blocco, sanno contenere le domande. Sarebbe stato naturale puntare il ditino verso lo schermo e chiedere spiegazioni. Noi no. Non chiedevamo, sentivamo che era accaduta la solita cosa, quella che quando accadeva se chiedevi qualcosa ti guardavano storto e chiudevano con »Niente, niente.« [...] Fuori sentivo che tutte le case dei vicini avevano la tv accesa. Qualcuno la radio. C'era un silenzio irrealer. Solo le voci dei bambini. [...] Capii che avevano ucciso un giudice e dei poliziotti. Mi feci coraggio e smisi la regola del bimbo di paese che non deve mai fare domande sul sangue e sui morti ammazzati. Riuscii finalmente ad alzarmi e chiesi: perché?«, Saviano: *Facebook*, Post vom 23. Mai 2012. <https://www.facebook.com/RobertoSavianoFanpage/posts/10150845239236864> (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016), Übersetzung C.v.H.

zu Anderssein und Widerstand aufzurufen: »Ich nahm meinen Mut zusammen [...] zu fragen: Warum?«.

Wenn auch die Darstellung der Missstände im folgenden Post, einem Bericht über die Camorra in Rom, faktisch etwas kühler ausfällt, so finden sich doch wieder Anleihen an die bereits vorgeführte Appellstruktur literarischer Texte:

Die Camorra in Rom. Wie oft seid ihr in Pizzerien, Eisdielen und Restaurants im Zentrum der Hauptstadt gewesen, ohne zu wissen, dass ihr euch in wirklichen und wahrhaftigen »Wäschereien« der Camorra befunden habt? An Orten, an denen das schmutzige Geld der Clans gewaschen wurde? Eine Untersuchung der DNA hat zur Beschlagnahme von 250 Millionen Euro des Contini-Clans geführt, einer mächtigen und florierenden Organisation, die in einer Zone von Neapel, die Rione Amicizia heißt, ins Leben gerufen und von dem Boss Eduardo Contini – »der Römer« und »Engelsgesicht« genannt – geführt wurde. [...] In Rom sind aufgrund der Annahme, dass es »Wäschereien« der Camorra wären, die Ketten »Pizza Ciro« und »Sugo«, die Restaurants »Il Pizzicotto« und »Pummarola e Drink« in der Via della Maddalena und die Eisdielen »Ciucculà« am Pantheon beschlagnahmt worden. Ebenso beschlagnahmt wurden Gesellschaften mit Sitz in der Nähe der Fontanella Borghese, in Via della Maddalena, in Via Archimede, an den Parioli. Lokale in der Nähe des Pantheons, der Piazza Navona, der Via del Corso, [...]. Unglaublich wie engmaschig die Präsenz der Camorra in Rom ist, auch und vor allem deshalb, weil sie mit Erlaubnis der Banda Magliana agieren.⁷²

Im Gesamten nimmt diese Aufzählung einen weit größeren Raum ein; in diesem Abschnitt überwiegen nüchterne Angaben zu den von der Geldwäsche betroffenen Orten und Lokalen. Diese werden stakkatoartig wie auf einer Liste aufgeführt. Durch das Aufrufen bekannter Orte der italienischen Hauptstadt wie dem Pantheon oder der Piazza Navona, die den Status von Gedächtnisorten haben, wird die Ubiquität der Camorra hervorgehoben, deren Präsenz sich lange schon nicht mehr auf Neapel und sein Umland beschränkt. Zudem aber ist auch hier der Anspruch gegeben, den Leser in die Geschichte mit hineinzuziehen und ihn zum Teilhaber zu machen, was grammatikalisch über die Verwendung der zweiten Person plural umgesetzt wird: »Wie oft seid ihr in Pizzerien [...] gewesen, ohne zu wissen ...«. Die Kommunikationssituation, die durch das allokuative Du beziehungsweise Wir implizit ein sprechendes Ich aufruft, bleibt bestehen und gliedert sich in die Liste bisher verwendeter narrativer Verfahren ein. Auch oder sogar besonders im autographen Epitext – hier auf *Facebook* – fungiert das erzählende und erlebende Ich, das immer wieder ein (mit-)erlebendes Du zu schaffen sucht, als Legitimationsfigur und Wahrheitsgarant im Rahmen einer ethisch-engagierten, digitalen Literatur.

72 | »Camorra a Roma. Quante volte avrete frequentato pizzerie, gelaterie e ristoranti nel centro della capitale non immaginando di trovarvi in vere e proprie »lavanderie« della camorra? In luoghi in cui veniva riciclato il denaro sporco dei clan? Un'inchiesta della DNA ha portato al sequestro di 250 milioni di euro al clan Contini, un'organizzazione potente e florida nata nel rione Amicizia di Napoli e guidata dal boss Eduardo Contini, detto faccia d'angelo e 'o romano. [...] A Roma sono finite sotto sequestro, perché ritenute »lavanderie« di camorra, le catene »Pizza Ciro« e »Sugo«. I ristoranti »Il Pizzicotto« e »Pummarola e Drink« in via della Maddalena, la gelateria »Ciucculà« al Pantheon. Sequestrate anche società con sedi a largo Fontanella Borghese, in via della Maddalena, in via Archimede, ai Parioli. Locali nei pressi del Pantheon, di Piazza Navona, di via del Corso, [...]. Incredibile quanto capillare sia la presenza della camorra a Roma, anche e soprattutto grazie al lasciassare della banda della Magliana.« Saviano: *Facebook*, Post vom 22. Januar 2014. <https://www.facebook.com/RobertoSavianoFanpage/posts/10151924212716864> (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016), Übersetzung C.v.H.

4. Fazit

Die herausgearbeiteten Parallelen zum Buch sind freilich etwas kantig und scherschnittartig. Die ›Geschichte‹ auf *Facebook* hat zwar einen Anfang, aber kein Ende. Sie behandelt die gleichen oder ähnliche Themen, ist aber weniger durchorganisiert, sie ist diskontinuierlich. Die Posts folgen dem Zeitgeschehen und aktuellen Interessen des Autor-Erzählers. Nichtsdestotrotz kommen Techniken zum Einsatz, die die gleichen Ziele verfolgen wie im Buch: Der starke Ausbau des Ich-Erzählers, der dem Rezipienten seinen Blickpunkt leiht, hier in Sprache und Bild umgesetzt, ein allokutives Du oder Ihr, das den Leser-*Follower* einbezieht und zum Teilnehmer des Geschehens macht. Das im Roman wie auf *Facebook* dargestellte Ich muss für den Rezipienten oder *Follower* eindeutig mit dem realen Ich gleichzusetzen sein, es muss Identität vermitteln, sonst überzeugt es nicht. Das Medium *Facebook* ist in seiner Beschaffenheit der beste Nährboden für ein sich selbst erschaffendes, unstetes Ich im postmodernen Sinn. Dieses ist hier jedoch als Funktion nicht gefragt, weil es zu unsicher ist, um als Garant zu wirken. So kommt doch eher die Lejeune'sche Komponente eines Fakten versprechenden autobiographischen Pakts ins Spiel. Das Autor-Erzähler-Ich wird in *parrhesiastischer* Form zur Vorbild- und Lehrerfigur, der die Missstände der aktuellen Zeit und Welt mit seinen Rezipienten diskutieren möchte, durch den Medienwechsel von Buch zum Netz wird dies möglich. Sowohl in Bezug auf den Text *Gomorra* als auch auf seine transmedialen Fortsetzungen scheinen die Begriffe von Autobiographie und Autofiktion nur begrenzt anwendbar, doch aber nötig zu sein. Beide Medien, der Roman *Gomorra* und das *Facebook*-Profil Savianos, vereinen autobiographisch faktual konnotierte wie autofiktional montierte Elemente, die zur Literarisierung eines ansonsten essayistischen »Textes« notwendig sind, jedoch nicht hervorgekehrt werden und stellen diese in den Dienst eines engagierten, visionär anmutenden neuen Realismus mit dezidiertem Aufklärungswillen.

Literaturverzeichnis

- BENEDETTI, Carla: »Le quattro forze di Gomorra«, 20. Mai 2008. http://www.ilprimoamore.com/old/testo_922.html (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016).
- BOSSI FEDRIGOTTI, Isabella: »Voglio sposarmi: sarà la mia vittoria e la mia vendetta. Saviano: ho sentito l'odio di vecchi amici Mi hanno salvato gli scrittori stranieri«, 26. Juni 2009. http://www.corriere.it/cultura/09_giugno_26/sposarmi_vendetta_saviano_fedrigotti_ec2350dc-621c-11de-8ba1-00144f02aabc.shtml (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016).
- CORTELESSA, Andrea: »Roberto Saviano da Gomorra (2006)«. In: Ders. (Hg.): *La terra della Prosa. Narratori italiani degli anni zero (1999–2014)*. Roma 2014, S. 594–622.
- DONNARUMMA, Raffaele u.a. (Hg.): *Allegoria 57. Ritorno alla realtà. Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, 2008. <http://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n57> (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016).
- EHLERS, Fiona: »Interview mit Roberto Saviano«, undatiert. http://www.reporter-forum.de/fileadmin/pdf/Making_Of/Saviano.pdf (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016).
- FERRARA, Giuliano: »Saviano gran profeta del banale. Dalla ›trattativa‹ al caso Moro, quanti imbonitori del banale venerati come oracoli. Il dramma di un paese senza verità condivise«, 10. Juni 2013. <http://www.ilfoglio.it/articoli/v/96071/rubriche/saviano-gran-profeta-del-banale.htm> (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016).
- FERRARIS, Maurizio: *Manifesto del nuovo realismo*. Roma-Bari 2012.
- FOFI, Goffredo: »La camorra vista da vicino«. In: *Il sole 24 ore* vom 23. Juli 2006.
- FOUCAULT, Michel: *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981–1982)*. Paris 2001.
- FOUCAULT, Michel: *Die Hermeneutik des Subjekts. Vorlesung am Collège des France (1981/82)*. Frankfurt/M. 2004.
- FOUCAULT, Michel: *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au collège de France (1982–1983)*. Paris 2008.
- GALLIPPI, Franco: »Roberto Saviano e ›la sfida al labirinto‹«. In: Luca Somigli (Hg.): *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*. Roma 2013, S. 501–519.
- Gatti, Laura: »L'indeterminatezza narrativa come condizione d'efficacia di Gomorra«. In: *Allegoria* 59 (2009), S. 259–267.
- GHELLI, Samuel: »Da Scampia a Gomorra. Nell'archivio di Saviano«. In: *Esperienze letterarie* 1 (2013), S. 87–99.
- GIUNTOLI, Giacomo: »Tre esperienze contemporanee d'uso del nome proprio tra testo e autore: Antonio Moresco, Luther Blissett, Roberto Saviano«. In: *Il nome nel testo* 12 (2010), S. 223–235.
- GRONEMANN, Claudia: *Postmoderne / Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur*. Hildesheim u.a. 2002.
- HILLENBACH, Anne-Kathrin: *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*. Bielefeld 2012.
- LEJEUNE, Phillipe: *Le pacte autobiographique*. Paris 1975.
- LEJEUNE, Phillipe: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt/M. 1994.
- LUPERINI, Romano: *La fine del Postmoderno*. Napoli 2005.
- M.P.: »Roberto Saviano, signore degli anelli. ›Li porto, rappresentano la Trinità‹«. In: *Corriere del Mezzogiorno*, 5. Januar 2010. <http://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/notizie/cronaca/2010/5-gennaio-2010/i-miei-anelli-rappresentano-trinitaroberto-saviano-si-racconta-olanda--1602246922794.shtml> (zuletzt eingesehen am 10.03.2016).
- MARMO, Marcella: »Camorra come Gomorra. La città maledetta di Roberto Saviano«. In: *Meridiana* 57 (2006), S. 207–219.
- MONINA, Michele: *Ricominciamo da zero zero zero. Roberto Saviano, una biografia*. Siena 2013.
- O.V.: »Roberto Saviano. Markenartikel wider Willen«, *Der Spiegel* (1.2009), <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-63216678.html>, (zuletzt eingesehen am 9. März 2016).

- PALMIERI, Francesco: *Il libro napoletano dei morti*. Milano 2012.
- RANIA, Sara alias Kitsuné: »Su facebook i ringraziamenti di Roberto Saviano per un Buon 2014«, 31. Dezember 2013. <http://www.booksblog.it/post/92697/su-facebook-i-ringraziamenti-di-roberto-saviano-per-un-buon-2014> (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016).
- REED, Kenneth T.: *Truman Capote*. Boston / MS 1981.
- RICCIARDI, Laura: »Gomorra e l'estetica documentale nel nuovo millennio«. In: *Interférences littéraire / Littéraire interferences* 7 (Nov. 2011), S. 167–186.
- RICCIARDI, Laura: *Gli artifici della non-fiction. La messinscena della narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*. Massa 2011.
- ROBERTSON, Roland: »Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit«. In: Ulrich Beck (Hg.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Frankfurt/M. 1998, S. 192–220.
- SAVIANO, Roberto: *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Milano 2008.
- SAVIANO, Roberto: *La bellezza e l'inferno. Scritti 2004–2009*. Milano 2009.
- SAVIANO, Roberto: *Die Schönheit und die Hölle. Artikel 2004–2009*. Berlin 2010.
- SAVIANO, Roberto: *Zero zero zero*. Milano 2013.
- SAVIANO, Roberto: *Official site*. www.robertosaviano.it (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016).
- SAVIANO, Roberto: *Facebook-Profil*. <https://www.facebook.com/RobertoSavianoFanpage/timeline> (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016).
- SCARPA, Tiziano: »L'epica-popular, gli anni Novanta, la parresia«, 9. März 2009. http://www.ilprimoamore.com/old/testi/TizScarpa_WuMing1_Epica.pdf, (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016).
- SCHAEFER, Christina: »Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion«. In: Irina O. Rajewsky u. Ulrike Schneider (Hg.): *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht*. Stuttgart 2008, S. 299–326.
- SOMIGLI, Luca: »Negli archivi e per le strade: considerazioni metacritiche sul ritorno alla realtà nella narrativa contemporanea«. In: Ders. (Hg.): *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*. Roma 2013, S. I–XXI.
- TROCINO, Alessandro: *Popstar della cultura. La resistibile ascesa di Roberto Saviano, Giovanni Allevi, Carlo Petrini, Beppe Grillo, Mauro Corona e Andrea Camilleri*. Roma 2011.
- WEBER, Luigi: »Serpico, Scarface e Papillon. Su Gomorra di Roberto Saviano«. In: *Studi culturali* 4.3 (2007), S. 523–534.
- WEISER, Jutta u. Christine Ott: »Autofiktion und Medienrealität. Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*. Heidelberg 2013, S. 7–16.
- WOLFE, Tom (Hg.): *The New Journalism. With an anthology*. New York u.a. 1973.
- WU MING: *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Torino 2009.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Roberto Saviano: *Facebook*, Post vom 30. Juni 2014. <https://www.facebook.com/RobertoSavianoFanpage/photos/a.402350881863.180175.17858286863/10152233963911864/?type=3&theater> (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016).
- Abb. 2: Roberto Saviano: *Facebook*, Post vom 21. September 2013. <https://www.facebook.com/RobertoSavianoFanpage/photos/a.402350881863.180175.17858286863/10151677793421864/?type=1&theater> (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016).
- Abb. 3: Roberto Saviano: *Facebook*, Post vom 4. November 2013. <https://www.facebook.com/RobertoSavianoFanpage/photos/a.402350881863.180175.17858286863/10151137433471864/?type=1&theater> (zuletzt eingesehen am 3. Februar 2016).

DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/34279454780>