



# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato di Ricerca in *Studi Culturali Europei/Europäische Kulturstudien*

Dipartimento Culture e Società

L-FIL-LET/11 - Letteratura Italiana Contemporanea

*REALTÀ, VERITÀ, IMPEGNO LETTERARIO.*

WIRKLICHKEITSENTWÜRFE DER ITALIENISCHEN  
NACHKRIEGLSLITERATUR BEI CARLO EMILIO GADDA, PIER PAOLO  
PASOLINI, ELSA MORANTE UND STEFANO D'ARRIGO

LA DOTTORANDA  
**BRITTA KÖHLER**

LA COORDINATRICE  
**CHIAR.MA PROF.SSA GIULIA DE SPUCHES**

LA TUTOR  
**DOTT.SSA SIEGLINDE BORVITZ**

LA CO TUTOR  
**CHIAR.MA PROF.SSA FRANCESCA TUCCI**

CICLO XXXIII

ANNO CONSEGUIMENTO TITOLO 2021

## INHALT

<b>DANKSAGUNG</b>	<b>I</b>
<b>VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN UND SIGLEN</b>	<b>II</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>III</b>
<b>1 EINLEITUNG</b>	<b>1</b>
1.1 ZIELSETZUNG DER ARBEIT UND METHODIK	7
1.2 ZUR KORPUSAUSWAHL	11
<b>2 ANNÄHERUNG AN LITERARISCHE UND PHILOSOPHISCHE WIRKLICHKEITS- UND REALISMUSKONZEPTIONEN</b>	<b>15</b>
2.1 FIKTION(EN) IN SYNCHRONER PERSPEKTIVE	19
2.2 REALISTISCHE ERZÄHLTRADITIONEN IN DIACHRONER PERSPEKTIVE: VOM VERISMUS ZUR WELTHALTIGKEIT IN DER LITERATUR DES <i>SECONDO NOVECENTO</i>	22
2.3 FORMEN DES REALISMUS IN DER AKTUELLEN PHILOSOPHISCHEN DEBATTE	26
<b>3 HISTORISCH-POLITISCHE EINFÜHRUNG: DIE ITALIENISCHE NACHKRIEGSZEIT UND IHRE LITERARISCHE LANDSCHAFT</b>	<b>30</b>
3.1 HISTORISCHER ÜBERBLICK: ITALIEN VON 1945 BIS ZU DEN <i>ANNI DI PIOMBO</i>	31
3.2 ERINNERUNG, KOLLEKTIVES GEDÄCHTNIS, MYTHOS	33
3.3 DIE LITERARISCHE LANDSCHAFT: LITERATUR- UND KULTURZEITSCHRIFTEN	35
3.4 VOM NEOREALISMO HIN ZU (NEO-)AVANTGARDEN UND SPERIMENTALISMO	37
<b>4 CARLO EMILIO GADDAS „GROVIGLIO CONOSCITIVO“: ZERFASERUNG, DOPPLUNG UND HYBRIDISIERUNG VON REALITÄT AM BEISPIEL DES KRIMINALROMANS</b>	<b>41</b>
4.1 WIRKLICHKEIT BEI GADDA: BESTANDSAUFNAHME VON <i>DISORDINE</i> UND <i>PASTICCIO</i> EINER MULTIFORMEN REALITÄT ALS ETHISCHE HERAUSFORDERUNG	46
4.2 GADDA ALS KANT-LESER: <i>MEDITAZIONE MILANESE</i> UND DIE KRÜMMUNG DES REALEN	50
4.3 DER <i>PASTICCIACCIO</i> ALS STRUKTURPRINZIP DES UNGELÖSTEN DOPPELTEN KRIMINALFALLS	53
4.3.1 <i>Plurilinguismo und Sprachenvielfalt als Chaos der Zeichen</i>	56
4.3.2 <i>Pastiches, Hypotyposen und Ekphrasen als intertextuelle Metaphern</i>	59
4.3.3 <i>Besudelungen und „Darm-Bilder“: Freudscher Intertext und organischer pasticcio</i>	62
4.3.4 <i>Juwelenraub, Traum und verstellte Erkenntnis: Pestalozzis Topas-Traum</i>	66
4.3.5 <i>Der Pasticciaccio als politische Metapher: Gaddas Faschismusaufarbeitung</i>	68
4.4 ZWISCHENFAZIT	74
<b>5 PIER PAOLO PASOLINIS MAGMATISCHE DICHTUNG: VOM MIMETISCHEN REALISMUS ZUR POETIK DER WAHRHEIT</b>	<b>76</b>
5.1 VON DER DICHTUNG ZUM „REALISMO POETICO“ DER RÖMISCHEN ROMANE	81
5.1.1 <i>Verhandlung von gesellschaftlicher Realität im Spiegel der Dichtung: Aspekte der realtà in Poesia in forma di rosa (1964)</i>	85
5.1.2 <i>Una disperata vitalità</i>	86
5.2 DER ANTI-DOKUMENTARISCHE REALISMUS DER <i>RAGAZZI DI VITA</i>	88
5.2.1 <i>Prekarität und Vitalität des römischen Subproletariats</i>	92
5.2.2 <i>Räumliche Dynamik als Dynamik des Geldes</i>	94
5.2.3 <i>Literarische Implementierung der mutazione antropologica und neokapitalistischen Konsumideologie</i>	99
5.2.4 <i>Dynamiken des Schwunds: Schwindsucht als Schwundmarker des Subproletariats</i>	103
5.3 IM DICKICHT DER INDIZIEN: REALITÄT UND KAPITALISMUSKRITIK IM SPÄTWERK UND IM ‚ROMAN‘-FRAGMENT <i>PETROLIO</i>	107
5.3.1 <i>Vorbereitung von Petrolio in den Scritti corsari</i>	111

5.3.2	Zur poetischen Grundlegung von <i>Petrolio</i> : Roman, Fragment, Hybrid	116
5.3.3	Dissoziative Identität, Geschlechtermetamorphose und Kommodifizierung der (heteronormativen) Sexualität	121
5.3.4	Machtdiskurs als Realitätsmarker	129
5.4	ZWISCHENFAZIT	133
<b>6</b>	<b>ELSA MORANTE: LITERARISCHE WIRKLICHKEITERSCHLIEßUNG IM ANGESICHT DER DROHENDEN „INFEZIONE DELL’IRREALTÀ“</b>	<b>137</b>
6.1	SCHREIBEN ALS OFFENLEGUNG DICHTERISCHER WAHRHEIT BEI ELSA MORANTE	143
6.1.1	Diffuse Wirklichkeit und Mechanismen der Verschleierung in den <i>Racconti</i>	147
6.1.2	Subjektive realtà und Kritik der gesellschaftlichen irrealità: Morantes Oxymoron einer realistischen Literatur	150
6.1.3	<i>Il mondo salvato dai ragazzini</i> : Kindheit und Jugend als Horte der realtà	156
6.1.4	Exkurs: Elsa Morante und Georg Lukács	162
6.2	<i>L’ISOLA DI ARTURO</i> ALS „RITROVAMENTO DELL’INFANZIA PASSIONATA“	165
6.2.1	Arturos literarische Weltsicht und Fantasie	170
6.2.2	Arturo als Mythograph seiner selbst: Ödipaler Eros, Entthronungstrauma und Aufbruch in die historische Realität	174
6.2.3	Zoomorphisierung als Figuration der kreatürlichen Unschuld	182
6.3	<i>LA STORIA</i> ALS „DOLORE DELL’ESSERE UMANI“	185
6.3.1	Storia als Produkt einer „mancanza d’immaginazione“	188
6.3.2	Traum und precognitione als Chiffren des impliziten Weltwissens	194
6.3.3	Leib und Körper vor der Storia: Kindlicher Körper, weiblicher Körper und Tierkörper	198
6.3.4	Morantes Verhandlung der Macht: Simone Weil	203
6.4	ZWISCHENFAZIT	206
<b>7</b>	<b>STEFANO D’ARRIGOS „FINIMONDO“: OPAKE REALITÄTSFRAGMENTE UND NONSENSE</b>	<b>209</b>
7.1	VON <i>LA TESTA DEL DELFINO</i> ZU DEN <i>FATTI DELLA FERA</i> HIN ZU <i>HORCYNUS ORCA</i>	213
7.2	VOM MYTHOS DES <i>NOSTOS</i> ZUR TODESVISION: DER ZWEITE WELTKRIEG ALS KATAKLYSMA	216
7.2.1	<i>Feren</i> , <i>Orca</i> und weitere Meeresgestalten: Zeitenwende im Spiegel der <i>Animal Studies</i>	222
7.2.2	Sprachliche Produktion als Produktion und gleichzeitige Negation von Realitätseffekten	226
7.2.3	Neologismen, Sprachspiel und Nonsense	232
7.3	EXKURS: (UN-)ÜBERSETZBARKEIT UND ÜBERSETZUNG(EN) DES <i>HORCYNUS ORCA</i>	237
7.4	ZWISCHENFAZIT	240
<b>8</b>	<b>SCHLUSSBEMERKUNGEN</b>	<b>242</b>
	<b>LITERATURVERZEICHNIS</b>	<b>246</b>
	<b>ANHANG</b>	<b>265</b>
	BRIEF VON GEORG LUKÁCS AN ELSA MORANTE VOM 23. JULI 1968	265
	<i>PETROLIO</i> : ÜBERSICHT DES EDIERTEN MATERIALS UND DER VORLIEGENDEN <i>APPUNTI</i>	267
	GESPRÄCH MIT MOSHE KAHN	271
	<b>EIDESSTÄTLICHE VERSICHERUNG</b>	<b>280</b>

## Danksagung

Bei allen Herausforderungen der letzten drei Jahre, die fast dreieinhalb wurden, standen mir Menschen zur Seite, ohne die diese Arbeit nicht entstanden, geschweige denn zu einem würdigen Abschluss gelangt wäre. Bei ihnen möchte ich mich von Herzen bedanken.

Sieglinde Borvitz, die mich zur Teilnahme am Programm ermutigt hat, und Francesca Tucci standen mir im Rahmen des binationalen Promotionsprogramms *Studi Culturali Europei/Europäische Kulturstudien* zur Seite. Die Università degli Studi di Palermo hat die Entstehung dieser Arbeit mit einem Stipendium gefördert. Meinen Mitdoktorandinnen in Italien und Deutschland danke ich herzlich für das jederzeit unterstützende Miteinander, Laura Strack und Martina Kollroß darüber hinaus für die vielen freundschaftlichen und fachlichen Gespräche. Meinen ehemaligen Düsseldorfer Bürokolleg\*innen Christina Grieb und Luca Viglialoro danke ich für die gute Arbeitsatmosphäre und die vielen lustigen Momente, die wir teilen konnten.

Bettina Full als Mentorin danke ich herzlich für den Blick aufs Detail, das konstruktive Hinterfragen sowie die Einladung zu mehr Mut zu eigenständigem Denken, Julia Siep vom Promotionsbüro der Philosophischen Fakultät in Düsseldorf für jederzeit kompetente Auskunft in den binationalen Vertragswirren. Meinem emeritierten Bochumer Professor Rudolf Behrens möchte ich als demjenigen danken, der meine Begeisterung für die romanischen Literaturen durch seine großartigen literaturwissenschaftlichen Vorlesungen und Seminare geweckt hat. Meiner Alma Mater, der Ruhr-Universität Bochum, und der Düsseldorfer Universitäts- und Landesbibliothek bin ich sehr dankbar für eine nahezu problemlose Literaturversorgung auch in Corona-Zeiten.

Lena Graeser danke ich für ihr Coaching.

Mein größter Dank gilt meiner Familie, die mich zu jedem Zeitpunkt bedingungslos unterstützt hat, meinen Freund\*innen – für Zuspruch und Ablenkung, ausgeliehene Zweitbildschirme, Vasco-Momente und Pocket-Coffee-Notraktionen – und natürlich Marius, der diese Reise vom ersten Tag an begleitet hat und zu jeder Zeit an meiner Seite war.

## Verzeichnis der Abkürzungen und Siglen

### Stefano D'Arrigo (SdA)

**HO** = Stefano D'Arrigo: *Horcynus Orca*, hg. und mit einer Einführung von Walter Pedullà, Mailand: Rizzoli 2017 [<sup>1</sup>2003].

### Carlo Emilio Gadda (CEG)

**Gadda RR I** = Carlo Emilio Gadda: *Romanzi e racconti I*, hg. von Raffaella Rodondi, Guido Lucchini und Emilio Manzotti, 5 Bde., Mailand: Garzanti 2007 [<sup>1</sup>1988].

**Gadda RR II** = Carlo Emilio Gadda: *Romanzi e racconti II*, hg. von Giorgio Pinotti, Dante Isella und Raffaella Rodondi, 5 Bde., Mailand: Garzanti 2007 [<sup>1</sup>1989].

**Gadda SGF I** = Carlo Emilio Gadda: *Saggi giornali favole I*, hg. von Liliana Orlando, Clelia Martignoni und Dante Isella, 5 Bde., Mailand: Garzanti 2007 [<sup>1</sup>1989].

**Gadda SGF II** = Carlo Emilio Gadda: *Saggi giornali favole II*, hg. von Claudio Vela, Gianmarco Gaspari, Giorgio Pinotti, Franco Gavazzeni, Dante Isella und Maria Antonietta Terzoli, 5 Bde., Mailand: Garzanti 2007 [<sup>1</sup>1989].

**Gadda SVP** = Carlo Emilio Gadda: *Scritti vari e postumi*, hg. von Claudio Vela, Dante Isella, Paola Italia und Giorgio Pinotti, 5 Bde., Mailand: Garzanti 2009 [<sup>1</sup>1993].

**QPM** = Carlo Emilio Gadda: *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Giorgio Pinotti, Mailand: Adelphi 2018.

### Elsa Morante (EM)

**EM Op I** = Elsa Morante: *Opere I*, hg. von Carlo Cecchi und Cesare Garboli, 2 Bde., Mailand : Mondadori 1988 (I Meridiani).

**EM Op II** = Elsa Morante: *Opere II*, hg. von Carlo Cecchi und Cesare Garboli, 2 Bde., Mailand : Mondadori 1990 (I Meridiani).

**Dia** = Elsa Morante: *Diario 1938*, hg. von Alba Andreini, Turin: Einaudi 1995 [<sup>1</sup>1989].

**IdA** = Elsa Morante: *L'isola di Arturo*, mit einer Einführung von Cesare Garboli, Turin: Einaudi 2014 [<sup>1</sup>1957].

**Scia** = Elsa Morante: *Lo scialle andaluso*, Turin: Einaudi 2015 [<sup>1</sup>1963].

**LSt** = Elsa Morante: *La Storia*, mit einer Einführung von Cesare Garboli, Turin: Einaudi 1995 [<sup>1</sup>1974].

**PeC** = Elsa Morante: *Pro e contro la bomba atomica*, mit einer Einführung von Cesare Garboli, Mailand: Adelphi 2013 [<sup>1</sup>1987].

### Pier Paolo Pasolini (PPP)

**PPP RR I** = Pier Paolo Pasolini: *Romanzi e racconti I*, hg. von Walter Siti und Silvia De Laude, 7 Bde., Mailand: Mondadori 1998 (I Meridiani).

**PPP RR II** = Pier Paolo Pasolini: *Romanzi e racconti II*, hg. von Walter Siti und Silvia De Laude, 7 Bde., Mailand: Mondadori 1998 (I Meridiani).

**PPP Sla** = Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, hg. von Walter Siti und Silvia De Laude, 7 Bde., Mailand: Mondadori 1999 (I Meridiani).

**PPP Sps** = Pier Paolo Pasolini: *Saggi sulla politica e la società*, hg. von Walter Siti und Silvia De Laude, 7 Bde., Mailand: Mondadori 1999 (I Meridiani).

**PPP Poesie** = Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, hg. von Walter Siti, 7 Bde., Mailand: Mondadori 2003 (I Meridiani).

**PPP Lettere** = Pier Paolo Pasolini, *Lettere*, hg. von Nico Naldini, 2 Bde., Turin: Einaudi 1986.

**Rdv** = Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, Mailand: Garzanti 1975.

## Abstract

La letteratura italiana dopo il 1945 subisce un'evidente trasformazione sullo sfondo del panorama sociale connesso alla Seconda Guerra Mondiale e ai conseguenti importanti conflitti e processi di trasformazione che, in maniera più o meno palese, si sono succeduti. Questi disparati fenomeni di carattere squisitamente storico-politico si concretizzano paradigmaticamente nella produzione letteraria. Da questa angolatura, le diverse poetiche avanguardistiche rispecchiano un ordine del reale oramai radicalmente messo in discussione e allo stesso tempo mettono in crisi l'ottimismo delle tradizioni realistiche.

Questa ricerca esamina sei romanzi italiani composti tra il 1955 e il 1975 (Carlo Emilio Gadda: *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, 1957; Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita*, 1955, e *Petrolio*, pubblicato solo nel 1992; Elsa Morante: *L'isola d'Arturo*, 1957, e *La Storia*, 1974; Stefano D'Arrigo: *Horcynus Orca*, 1975) analizzandone i concetti del reale sui quali si basano i rispettivi autori e la rispettiva autrice. Partendo da concetti letterari e filosofici in merito al reale nella letteratura italiana del secondo Novecento in prospettiva sincronica e diacronica, i romanzi sono studiati tramite delle analisi microfilologiche e prendendo in considerazione anche la saggistica degli autori in questione. Il lavoro si è proposto di illustrare le poetiche del reale sviluppate dagli autori, identificando dei concetti chiave per ciascun autore e dimostrando non soltanto il loro ruolo eccezionale nella letteratura italiana del secondo Novecento, ma soprattutto l'impegno letterario nei confronti di una realtà postbellica.

## 1 Einleitung<sup>1</sup>

Now, for the poet, he nothing affirms, and therefore never lieth.

(Philip Sidney, *An Apology for poetry*, 1595)

In jüngster Zeit, in der die Konzepte Realität, Wirklichkeit und Wahrheit zunehmend relational, ja fragil erscheinen und diese Entitäten in verschiedenster Weise (Um-)Deutungen unterzogen werden – angedeutet seien an dieser Stelle hochaktuelle Fallbeispiele insbesondere aus dem Bereich der medialen Berichterstattung, die unter Rückgriff auf Techniken wie Narrative und Framing sogenannte alternative Fakten, dem Anschein nach verhandelbare Wahrheiten und Fake News hervorbringen,<sup>2</sup> aber auch auf Niklas Luhmanns Systemtheorie zurückgehende Phänomene der Komplexitätsreduktion,<sup>3</sup> die sich im medialen *storytelling* ebenso wie in der erlebten Welt des Individuums in Form von *filter bubbles* niederschlagen – wird gleichzeitig auch die „Rückkehr des Realen“ in der Literatur proklamiert.

Dieses Phänomen, dessen Beginn zeitlich mit den 1990er Jahren, spätestens aber um die Jahrtausendwende<sup>4</sup> anzusiedeln ist, ist gegenwärtig

---

<sup>1</sup> In Anlehnung an die von der Zentralen Gleichstellungsbeauftragten der HHU ausgegebene Broschüre *Geschlechtergerechte Sprache. Leitfaden für eine gerechte und diskriminierungsfreie Sprache* (Version aus dem Jahr 2017; online hier einsehbar und abrufbar: [https://www.uni-duesseldorf.de/home/fileadmin/redaktion/Oeffentliche\\_Medien/Vertretungen\\_und\\_Beauftragte/Gleichstellungsbeauftragte/Publikationen/Brosch\\_Geschlechtergerechte-Sprache\\_A6\\_korr.pdf](https://www.uni-duesseldorf.de/home/fileadmin/redaktion/Oeffentliche_Medien/Vertretungen_und_Beauftragte/Gleichstellungsbeauftragte/Publikationen/Brosch_Geschlechtergerechte-Sprache_A6_korr.pdf)) wird in dieser Arbeit eine geschlechtergerechte und diskriminierungsfreie Sprache verwendet.

<sup>2</sup> Das Thema Framing erlangte in Deutschland besondere Brisanz, als öffentlich bekannt wurde, dass die promovierte Germanistin Elisabeth Wehling im Auftrag der ARD ein Framing-Manual erstellt hatte, welches eine starke mediale Kontroverse auslöste. Dem Thema des politischen Framing widmet sie sich in einer kommunikationstheoretischen Annäherung in Wehling 2016. Mit Fake News und sogenannten alternativen Fakten und Wirklichkeiten in ihren praktischen Ausprägungen in der gegenwärtigen internationalen Medienlandschaft, aber auch mit deren Grundlegung im Verhältnis von Sprache und Bildern und Wirklichkeit befassen sich sehr anschaulich Götz-Votteler/Hespers 2019.

<sup>3</sup> Luhmanns Begriff der Reduktion von Komplexität entstammt der von ihm ausgearbeiteten Systemtheorie und bezeichnet in seiner Theorie der sozialen Systeme den kognitiven Vorgang, der Realitätserfahrung handhabbar macht, welche wiederum im Dienst der Autopoiesis steht, indem sie ein selbstreferentielles und in sich geschlossenes System darstellt. Die Dynamik der Reduktion von Komplexität wird in einem bereits 1973 verfassten, aber erst 2009 veröffentlichten Manuskript zur Komplexität von Entscheidungssituationen besonders anschaulich (vgl. Luhmann 2009).

<sup>4</sup> Die Veränderungen im Sinne einer Zäsur oder gar einer Wende innerhalb des medialen Diskurses, aber auch explizit im Feld der Literatur, in der Folge des 11. September 2001 sind vielfach kritisch diskutiert worden. Ausgehend von Jean Baudrillards ausgesprochen ambivalent rezipierter Äußerung, 9/11 stelle als absolutes Ereignis die „*mère*“ des *événements*“ dar

sowohl in der deutschen als auch in der italienischen Literatur zu beobachten, wie die Besprechung aktueller Neuerscheinungen in den Feuilletons und neueste akademische Untersuchungen belegen.<sup>5</sup> Literarische Neuerscheinungen der letzten fünfundzwanzig Jahre dokumentieren ein verstärktes Interesse an realistischen Sujets und setzen dem 1979 von Lyotard in *La condition postmoderne* konstatierten Ende der *grands récits*, so scheint es, wirksam etwas entgegen, indem sie dem realistischen Gegenstand und dessen literarischer Bearbeitung wieder eine gesellschaftliche Relevanz und aktivierende Funktion zutrauen, die zumindest im Falle der italienischen Literatur im dominanten Diskurs zuletzt in der filmischen und literarischen Tradition des Neorealismo ausgehandelt wurde.

In Italien war es im Jahr 2006 insbesondere Roberto Savianos *Gomorra*, das medial epochemachend war und in der Folge als Vorreiterwerk einer neuen

---

(Baudrillard 2002), nehmen auch im europäischen Raum und im Bereich der europäischen Literatur entsprechende Werke sowie Untersuchungen zu den Auswirkungen des 11. September auf die Medienlandschaft zu, wenngleich insgesamt der primäre Bezugsrahmen für Reflexionen über eine *post-9/11 era* im US-amerikanischen Kulturraum und dessen kulturellen Artefakten anzusiedeln sind. Beispielhaft für entsprechende Publikationen aus den vergangenen Jahren mit Bezug zur romanischen Literatur sind die (inter-)kulturellen Analysen im Rahmen eines Symposium zum Thema „9/11 als kulturelle Zäsur“ (Schüller et al. 2009) sowie die im Tagungsband *Poetiken des Terrors. Narrative des 11. September 2001 im interkulturellen Vergleich* versammelten Beiträge zu nennen (vgl. Hennigfeld 2014).

Für das Konzept der „Rückkehr des Realen“ in der italienischen Literatur allerdings stellen die 1990er Jahre den zeitlichen Beginn des Referenzrahmens dar. Die Gründe hierfür sind in den tiefgreifenden politischen Veränderungen zu suchen, die insbesondere im sogenannten *Biennio 1992/1994* prägend waren. Ausgehend vom im journalistischen Bereich proklamierten Ende der *Prima Repubblica* stellt das vom Autorenkollektiv Wu Ming im Jahr 2008 ausgerufene *New Italian Epic* den ersten Versuch der Beschreibung jener neuen Literatur dar, die unter Aufwendung einer neuen Formensprache als UNO (*Unidentified Narrative Object/oggetto narrativo non identificato*) bezeichnete Produkte hervorbringt, in der historische Fakten und Fiktion miteinander verwoben werden. Erst seit Mitte der 2010er Jahre hingegen konzentriert sich auch die italianistische Forschung auf diese und weitere literarische Phänomene, in denen das Reale unter neuen Vorzeichen Einzug in die Literatur hält.

<sup>5</sup> Einschlägige Titel der letzten Jahre aus der internationalen Forschung in diesem Bereich sind eine Sonderausgabe der Zeitschrift *Allegoria*, die auf eine von Christian Rivoletti, Michael Schwarze und Jobst Welge organisierte Tagung in Konstanz im Jahr 2014 zurückgeht („*Ritorni alla realtà. Il realismo nella letteratura italiana novecentesca e contemporanea/Zurück zur Wirklichkeit. Rekurrenzen des Realismus in der italienischen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts*“, Konstanz, 16.-18. Oktober 2014; vgl. *Allegoria* 71/72; 2016); der von Loredana de Martino und Pasquale Verdicchio herausgegebene Sammelband *Encounters with the real in contemporary Italian literature and cinema* (2017), Christiane Conrad von Heydendorffs Untersuchung *Rückkehr zum Realen: Tendenzen in der italienischen Gegenwartsliteratur* (2018), aber auch der unter dem Titel *Nuovi Realismi. Il caso italiano: definizioni, questioni, prospettive* erschienene Sammelband, der unter Bezugnahme auf die philosophische Strömung des Nuovo Realismo spezifisch literarische Fragestellungen und Einzelfalluntersuchungen behandelt (vgl. Contarini/Paulis-Dalembert 2016).



Literatur der Hypermoderne angesehen wurde.<sup>6</sup> In einer von der Kritik viel beachteten Hybridform aus Dokumentation und Fiktion<sup>7</sup> enthüllt der Autor in seinem ersten erschienenen Werk die umfassende Dynamik der organisierten Kriminalität in Italien sowie deren enge Verknüpfung mit dem öffentlichen und politischen Leben. Dabei greift er, wie erst kürzlich detailliert gezeigt wurde,<sup>8</sup> auf eine „Poetik der Wahrheit“ zurück, die intertextuell auf Pier Paolo Pasolinis Formel des „Io so“ aus dem zunächst im *Corriere della Sera* vom 14. November 1974 und später in den *Scritti corsari* erschienenen Essay „Il romanzo delle stragi“ zurückverweist, und belebt hiermit eine Traditionslinie neu, die sich als im weitesten Sinne engagierte Literatur<sup>9</sup> bezeichnen lässt. Diese „Poetik der Wahrheit“ lässt sich allerdings nicht in eine Gattungs- oder literarische Epochenschablone pressen – vielmehr entzieht sie sich einer klaren Zuordnung in vorgefertigte Raster, und knüpft damit an jene literarischen Werke der Nachkriegszeit an, die sich ebenfalls als zu komplex und die entsprechende Tradition sprengend erwiesen, um sie in eine literarische Strömung, insbesondere in die des Neorealismo, einordnen zu können. Dies gilt für Pier Paolo Pasolinis Werke ebenso wie für diejenigen von Elsa Morante, Carlo Emilio Gadda und Stefano D’Arrigo, die in dieser Arbeit in Hinblick auf in

---

<sup>6</sup> Der Begriff der Hypermoderne stammt von Raffaele Donnarumma, der hiermit in *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea* ein neues Paradigma der italienischen Gegenwartsliteratur bezeichnet, in dem mit dem Erscheinen von Savianos *Gomorra* (2006) bereits in den Werken des Novecento vorbereitete Ansätze (der Autor bezieht sich hier insbesondere auf Calvino und Pasolini) kulminieren. Als spezifisch für die Hypermoderne führt er an, dass sie auf neuen Prämissen im Vergleich zur vorangehenden Postmoderne basiere: Dazu zählt er insbesondere die Rückkehr der realistischen Poetik im engeren Sinne und zum anderen in der Wiederannäherung an modernistische Tendenzen. Der Abbildungsoptimismus früherer Epochen mit dem Medium der Schrift erfahre so – allerdings unter Aufwendung neuer Stile und metareflexiver Techniken – eine Wiederbelebung. Dies führe zu einer „conciliazione produttiva“ (Donnarumma 2014: 62) zwischen Realismus und Modernismus, die zuvor in der Postmoderne auseinandergeklafft hatten (Donnarumma 2014).

<sup>7</sup> Beispielhaft hierfür sei der Beitrag „Forma ibrida e logica poetica: il realismo in *Gomorra* di Roberto Saviano“ von Christian Rivoletti in der oben genannten einschlägigen Ausgabe der Zeitschrift *Allegoria* erwähnt (Rivoletti 2016).

<sup>8</sup> Vgl. hierzu das Kapitel 6.3.2. („Korrektive Nachbildung Pasolinis: Savianos Poetik der Wahrheit“) aus Christiane Conrad von Heydendorffs *Zurück zum Realen. Tendenzen in der italienischen Gegenwartsliteratur* (2018).

<sup>9</sup> Der Begriff der engagierten Literatur wird in dieser Arbeit, wie auch im Diskurs der italienischen Nachkriegsliteratur üblich, in dem auf Jean Paul Sartres Konzept der *littérature engagée* rekurrierenden Sinne verwendet. Diesem Konzept entspricht im Italienischen jenes des *impegno*, das, wie Asor Rosa es formuliert, eine Betonung des Inhalts vor der individuellen Ästhetik des (literarischen) Artefakts impliziert: „’Impegno’ vuol dire che l’intellettuale, lo scrittore, l’artista rinuncia alla sua egoistica autonomia, alla sua autosufficienza puramente estetica: e si schiera a favore di una ‘causa’ che coinvolge classi intere di uomini.“ (Asor Rosa 2009: 384).

ihnen verhandelte Konzeptionen von Wirklichkeit und Wahrheit untersucht werden.

Zu den Protagonist\*innen jener neuen realistischen Erzähltradition können, um nur einige Namen zu nennen, der bereits genannte Roberto Saviano, sowie die Verfasser preisgekrönter Werke, etwa Edoardo Albinati (*La scuola cattolica*, 2016, im selben Jahr mit dem Premio Strega ausgezeichnet) und Marco Balzano (*L'Ultimo arrivato*, 2014, Premio Campiello sowie Premio Volponi 2015; außerdem der für den Premio Strega nominierte Roman *Resto qui*, 2018) sowie Alessandro Leogrande mit seinem als „Cronache sul fronte meridionale“ untertitelten posthumen Werk *Dalle Macerie* (2018) gezählt werden. Einen Extremfall stellt in diesem Kontext das biografische Schreiben dar, das im Zuge der Rückkehr zum Realen ebenfalls eine selten gekannte Beliebtheit erfährt (die Beispiele aus der aktuellsten internationalen Literatur sind vielfältig: Man denke in Italien an Igiaba Scego's autobiografischen Roman (*La mia casa è dove sono*, 2010), an *Fa bei sogni* von Massimo Gramellini (2012) oder an Michela Murgia's *Chirú* (2015), in dem Autobiografisches zumindest anklingt; in Frankreich an Annie Ernaux (*Les années*, 2008; *Mémoire de fille*, 2016), im angloamerikanischen Sprachraum an Sheila Heti (*Motherhood*, 2018) oder an Ocean Vuong (*On earth we're briefly gorgeous*, 2019) um nur einige wenige zu nennen).

Mit der reinen Feststellung dieser Tendenz zum wiederentdeckten realistischen Sujet geht unweigerlich auch die Frage einher, welcher Status jenem Realen (in) der Literatur zuzuordnen ist: Handelt es sich hierbei um eine Rückkehr zu nicht-phantastischen, nicht experimentellen oder im weitesten Sinne avantgardistischen, sondern im Bereich des *verosimile* anzusiedelnde wirklichkeitsmimetische Tendenzen auf der *histoire*-Ebene, also um eine Wiederannäherung an literarische Traditionen, die seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in Europa ihre Blütezeit erlebten, oder fordert jenes Reale darüber hinaus als außersprachliche Wahrheit Gültigkeit für sich ein – wirft es also philosophische und erkenntnistheoretische Fragen auf oder enthält es Appelle und Impulse für die außerliterarische, lebensweltliche Sphäre?

Es liegt nahezu auf der Hand, dass mit der proklamierten Rückkehr des Realen einige Problemfelder aufgeworfen werden: Um nur ein Beispiel aus dem deutschsprachigen Bereich zu nennen, sei an dieser Stelle auf die

problematische Repräsentation der historischen Situation in der literarischen Srebrenica-Darstellung Peter Handkes verwiesen, der 2019 mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichnet wurde und in diesem Zusammenhang massiver Kritik ausgesetzt war. Zu dessen Auszeichnung äußerte sich nur wenige Tage später Saša Stanišić, der mit dem stark autobiografisch geprägten, nicht explizit als „Roman“ ausgewiesenen Titel *Herkunft* den Deutschen Buchpreis 2019 gewann, scharf, und verweist in diesem Kontext auf sein Verständnis von Literatur im Auftrag der Wahrheit:

[...] [D]as ist komisch, finde ich, dass man sich die Wirklichkeit, indem man behauptet, Gerechtigkeit für jemanden zu suchen, so zurechtlegt, dass dort nur noch Lüge besteht. Das soll Literatur eigentlich nicht. [...] Ich feiere eine Literatur, die alles darf und alles versucht, auch gerade im politischen Kampf mittels Sprache zu streiten. Ich feiere Literatur, die dabei aber nicht zynisch ist, nicht verlogen und die uns Leser nicht für dumm verkaufen will, indem sie das Poetische in Lüge verkleidet, und zwar freiwillig, Fakten, an denen scheitert [sic]. (Stanišić 2019)

Damit benennt Stanišić einen im hiesigen Kontext entscheidenden Zusammenhang, nämlich das Spannungsverhältnis zwischen Wirklichkeit, gleichzeitig aber auch Wahrheit, und dem künstlerischen Medium. Dies hat im Bereich der Literatur seit jeher für Kontroversen gesorgt: Man denke etwa an den seit Platons *Politeia* nahezu topisch gebrauchten Vorwurf an die Dichtung, Lüge zu sein – unter deren *bella menzogna* sich aber unter Anwendung des vierfachen Schriftsinns zumindest eine *veritate ascosa* verberge, wie Dante es einst im zweiten Buch des *Convivio* formulierte; und an die Legimitation von Literatur und Kunst allgemein durch Mimesis in der *imitatio naturae*, an die sich eine Vielfalt im weitesten Sinne „realistischer“ Theorien anknüpfte. Insgesamt gehört dieses Verhältnis in den meisten geisteswissenschaftlichen Disziplinen zu den großen Streitfragen der Gelehrten. Einige schlaglichtartige Beispiele hierzu bezeugen die Kontinuität und Vielfalt derartiger Fragestellungen: der Topos des *ut pictura poiesis* und die *querelle* um den Primat der Natur oder der Kunst von Horaz bis in die Kunst des 18. Jahrhunderts und noch darüber hinaus (oder, um es in andere Termini zu fassen: Realismus wider Idealismus); der mit Alexander Gottlieb Baumgarten in Gestalt der Ästhetik<sup>10</sup> ins Leben gerufene

---

<sup>10</sup> Die Ästhetik als Disziplin genießt im italienischen wissenschaftlichen Diskurs einen prominenteren Stellenwert, als es in Deutschland der Fall ist. Das in Italien deutlich früher einsetzende Interesse an Baumgartens Ästhetik und somit dessen ‚Wiederentdeckung‘ sind sicherlich auch in der Tatsache zu suchen, dass die seinerzeit in lateinischer Sprache abgefasste *Aesthetica* (1750/58) im Italienischen gleich zwei vollständige Übersetzungen erfahren hat (diejenige von Francesco Piselli 1992 und schließlich die Übersetzung von Salvatore Tedesco

Traditionsstrang in der Philosophie, welcher ausgehend von der sinnlichen Wahrnehmbarkeit der Welt den Stellenwert kultureller Artefakte hinsichtlich ihres schöpferischen Potentials neu bemisst; der in der Folge des *linguistic turn* proklamierte *iconic turn* (Gottfried Boehm) sowie der *pictorial turn* (W.J.T. Mitchell), im Zuge derer die Visual Culture Studies<sup>11</sup> im Nachgang konstruktivistischer Modelle die Materialität einer vor allen Dingen optisch perzipierbaren Wirklichkeit untersuchen; schließlich die bis heute andauernden philosophischen Debatte um das Wesen des Realismus und seinen konkreten Manifestationen.

Diese wenigen Beispiele zeigen die seit jeher existente dialogische Auseinandersetzung der Kunst mit der Wirklichkeit, betonen aber mindestens in demselben Maße die Frage, worin das Wesen dieser Wirklichkeit, respektive der Realität, nun zu suchen sei. Die hier bislang mehr oder weniger synonym verwendeten Begriffe „Realität“ und „Wirklichkeit“ bedürfen an dieser Stelle bereits einer Differenzierung, die, ausgehend von der hier im Deutschen (im Gegensatz zu den romanischen Sprachen sowie auch dem Englischen) stattfindenden, auf Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* zurückverweisenden Differenzierung der beiden Entitäten, auf das eigentliche Anliegen der Arbeit hindeutet: Die Wesensart von Realität ist zwischen den Polen einer objektivierbaren, ontologisch gedachten Wirklichkeit auf der einen Seite und einer epistemologisch zu erschließenden, konstruktivistischen Pluriformität des Realen auf der anderen Seite zu verorten – ein Problem, das die verschiedenster wissenschaftlichen Disziplinen, allen voran die Philosophie, bereits seit langer Zeit beschäftigt und insbesondere seit dem Aufkommen postmoderner Denkrichtungen verstärkt thematisiert wurde. Dem steht in Hinblick auf Literatur die Tatsache gegenüber, dass literarisch vermittelte Realität immer

---

1992; 2000). Besonders stechen hier als akademische Hochburgen Rom und Palermo hervor, als deren renommierte Vertreter und ausgewiesene Baumgarten-Experten (und -Übersetzer) Piselli und Tedesco figurieren (einen guten Überblick zur Baumgarten-Rezeption in Italien am Ende des 20. Jahrhunderts bietet Mirbach 2002). In Deutschland hingegen lag in den 1980er Jahren nur eine teilweise Übersetzung der „grundlegenden Abschnitte“ ins Deutsche vor (vgl. Baumgarten 1983). Erst seit einigen Jahren existiert mit der zweibändigen, ebenfalls von Mirbach besorgten und kommentierten Fassung eine vollständige Übersetzung ins Deutsche (vgl. Baumgarten 2007).

<sup>11</sup> Innerhalb der italienischen Publikationen können die folgenden Bände als Standardwerke betrachtet werden, die zugleich auch einen guten Einstieg in die Disziplin bieten: *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi* (Pinotti/Somaini 2016) sowie die mit einem Vorwort versehenen Aufsätze von Mitchell in italienischer Sprache (Mitchell 2017).

schon eine zumindest durch die Narrationsinstanz fokalisierte ist und somit schwerlich absolut objektiv im Sinne einer extratextuellen Ontologie sein kann.<sup>12</sup> Nichtsdestoweniger verfügt Literatur über eine deiktische Zeigefunktion, die bidirektional auf extratextuelle Wirklichkeiten referiert, indem sie sich einerseits aus deren Inventar speist und andererseits auch neue Wirklichkeiten hervorbringt, die in jeweils unterschiedlichen Ausprägungen Bezug auf eine außerliterarische Realität nehmen. Diese Grundannahmen gilt es folglich beim Sprechen über eine Wirklichkeit der Literatur mitzuführen.

## 1.1 Zielsetzung der Arbeit und Methodik

Ein Aspekt, der in der intensiven Forschung zur italienischen Nachkriegsliteratur und zu deren verschiedenen literarischen Strömungen zwischen Neorealismo, Sperimentalismo, Neoavantgarden und Postmoderne bislang nicht systematisch untersucht wurde, ist das außersprachliche Reale als (implizites) Movens und gleichzeitig als Sujet literarischer Produktion. Wenn auch unter grundsätzlich anderen Vorzeichen, als dies für die Literatur der vergangenen fünfundzwanzig Jahre der Fall ist, stellen die realistischen Tendenzen in der italienischen Nachkriegsliteratur in den hier diskutierten Fällen Abweichungen von den Erzähltraditionen ihrer Zeitgenoss\*innen dar – insbesondere in Abgrenzung von *neorealistischen* Tendenzen<sup>13</sup> – die in verschiedener Ausprägung teilweise schon auf die Entwicklungen der jüngeren Zeit vorausdeuten. Davon ausgehend ist das Ziel dieser Arbeit, die verschiedenen Facetten offenzulegen, unter denen Wirklichkeitsdiskurse verhandelt werden, und darüber hinaus zu zeigen, dass sich die untersuchten Texte nicht zuletzt explizit aufgrund dieser Thematik einer eindeutigen

---

<sup>12</sup> Zum Thema der Objektivität in der Literatur im Vergleich zu anderen Wissens- und Erkenntnisformen ist unter anderem die Einleitung des von Niklas Bender und Steffen Schneider herausgegebenen Sammelbands *Objektivität und literarische Objektivierung seit 1750* aufschlussreich, die die Begriffsgeschichte von Objektivität im modernen Verständnis ausgehend von Kants *Kritik der reinen Vernunft* und der Fortüne des Objektivitätsideals insbesondere des 19. Jahrhunderts skizziert und darauf aufbauend Objektivitätskonzeptionen im literarischen Feld in den Blick nimmt, die in Richtung einer Objektivität zweiter Ordnung in Abhängigkeit vom Standort der beobachtenden Instanz deuten (vgl. Bender/Schneider 2010: 7–11).

<sup>13</sup> Die Debatte um das Wesen einer neorealistischen Tradition ist seit jeher ambivalent geführt worden. 1980 legte Claudio Milanini eine gut eingeführte Anthologie entscheidender Texte jener Debatte vor, die bis heute nicht an Aktualität eingebüßt hat (vgl. Milanini 1980). Auch die ausführliche Einführung von Caterina Verbaro, die einer von ihr gemeinsam mit Giorgio Luti zusammengestellten Anthologie zu den Poetiken zwischen Neorealismo und Neoavantgarden vorangestellt ist, bezeugt die Polyphonie der Diskurse innerhalb der italienischen Nachkriegsliteratur (vgl. Luti/Verbaro 1995: 51ff.).

Einordnung in die literarischen Strömungen des 20. Jahrhunderts entziehen. Dies ist daran festzumachen, dass in diesen Werken Wirklichkeit und Referentialität hinsichtlich außerliterarischer Realität in jeweils sehr spezifischer Weise in den Blick genommen werden, ohne konzeptionell explizit dem Thema des Realen verschrieben zu sein. Gemein ist ihnen jedoch eine Verhandlung dieser Themen, die sich ausgehend von der sie umgebenden Lebenswelt der Autor\*innen aus deren Wahrnehmung des Zeitgeists speist und dabei unmittelbar an die Nachkriegssituation in Italien mitsamt deren Relikten und soziopolitischen Veränderungen ab 1945 anknüpft.<sup>14</sup> Dies geschieht in einigen Fällen, insbesondere bei Carlo Emilio Gadda und Stefano D'Arrigo, sehr konkret am sprachlichen Material und dessen Implikationen, und zwar dergestalt, dass ein referentieller Abbildungsoptimismus hinsichtlich der Sprache in Bezug zur außersprachlichen Wirklichkeit massive Auflösungstendenzen aufweist. In der Folge wird einerseits die Sprache selbst zur Protagonistin der entsprechenden Werke erhoben, andererseits ergeben sich aus der sprachlichen Oberfläche und in deren Aushandeln konkurrierender Weltanschauungen noch deutlich tiefer greifende Konsequenzen in Bezug auf eine Weltordnung unter neuen Vorzeichen. Deren Aushandeln tritt aber beispielsweise auch im literarischen Körperdiskurs in Erscheinung: An diesem kann sich Wirklichkeit manifestieren und abarbeiten. Was bei Gadda beispielsweise in verschlungenen „Darm-Bildern“ evoziert wird, die psychoanalytisch gerahmt sind und eine quasi-organische Wahrheit hervorbringen, wird im Fall Pasolinis und Morantes in Konzepten verschiedenartig modulierter Vitalität sowie bisweilen unter Bezugnahme auf biopoetische Ansätze ausgehandelt, wie sie später von Giorgio Agamben und Roberto Esposito formuliert werden, aber sowohl von Pasolini als auch von Morante bereits im Kern hervorgebracht werden.<sup>15</sup> Bei D'Arrigo hingegen wird

---

<sup>14</sup> Vgl. auch Kap. 3 zur historisch-politischen Einführung, der italienischen Nachkriegszeit sowie ihrer literarischen Landschaft in dieser Arbeit. Einen umfassenden Überblick zu den wichtigsten politischen und gesellschaftlichen Phänomenen der Nachkriegszeit in Italien gibt Christian Jansen in *Italien seit 1945* (vgl. Jansen 2007).

<sup>15</sup> Dieser Aspekt ist in der Forschung bislang nicht umfassend berücksichtigt worden. Für die hier untersuchten Autor\*innen ist der Körperdiskurs besonders bei Pasolini und Morante relevant; erste Annäherungen an die Thematik bieten im Fall von Morante der Aufsatz „Elsa Morante at the Biopolitical Turn“ (2014) von Giuseppina Mecchia und Claudia Karagoz' Ausführungen in „Timely Anachronisms. Elsa Morante, Adriana Cavarero, and Roberto Esposito on Power, Violence, and Subjectivity“ (2015).

der Körperdiskurs insbesondere im Spiegel der Animal Studies kontextualisiert, indem der Körper des Tieres zur Referenz<sup>16</sup> in Bezug auf eine außersprachliche Wirklichkeit wird. Das Erkenntnisinteresse in Bezug auf die Verbindung zwischen Körperdiskurs und Wirklichkeit im vorliegenden Fall ist darin zu suchen, dass in den vergangenen Jahrzehnten insbesondere die soziologische Herangehensweise an den Körper (man denke hier etwa an die Gender Studies als Teildisziplin der Soziologie, aber teilweise auch an die Theologie) ein verstärktes Interesse daran hervorgebracht hat, Wirklichkeit und Weltwissen am Körper „zeigbar“ zu machen.<sup>17</sup> Dabei teilen die Materialität der Sprache und jene des Körpers die Eigenschaft, trotz der identifizierbaren Schwundneigungen in den einzelnen Fällen prinzipiell eine referentielle Konstante abzubilden – dies umso mehr angesichts der Tatsache, dass die mit der Postmoderne Einzug haltende Tendenz zu einem allgemeinen Verlust an Referentialität in der unmittelbaren Nachkriegszeit bereits durch ein insgesamt schwindendes Vertrauen in die Darstellbarkeit des Wirklichen vorbereitet wird.<sup>18</sup>

Eine weitere Differenzqualität der hier zu untersuchenden Fälle liegt darin, dass sich innerhalb des Gesamtwerks der einzelnen Literat\*innen eine Weiterentwicklung des jeweils zugrundeliegenden literarischen Wirklichkeitskonzepts aufzeigen lässt, die gleichzeitig – dies gilt in besonderem Maße für Elsa Morante und Pier Paolo Pasolini – einen Zuwachs an literarisch formuliertem *impegno* darstellt, der wiederum auf die außerliterarische

---

<sup>16</sup> Der Referenzbegriff wird, dem Konsens von Literaturwissenschaft, Semiotik und Linguistik seit den 1970er Jahren folgend, als Konzept zur Bestimmung des wechselseitigen Verhältnisses zwischen Sprache, Akten der sprachlichen respektive textuellen Bezugnahme sowie Realität verstanden, worunter außersprachliche Objekte, aber auch abstrakte Gegenstände ebenso wie Repräsentationen und Formationen verschiedener Art verstanden werden (vgl. Naschert 2003).

<sup>17</sup> Vgl. zu diesem Themenkomplex beispielsweise die im Bereich der Gender Studies unter Berücksichtigung der Migrationsforschung anzusiedelnde Untersuchung von Julia Reuter: *Geschlecht und Körper. Studien zur Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit* (2011) und Stephanie Stadelbachers Untersuchung *Die körperliche Konstruktion des Sozialen. Zum Verhältnis von Körper, Wissen und Interaktion* (2016). In eine gänzlich andere Richtung weisen Ansätze wie beispielsweise jener von Donna Haraway, die aus einer feministischen und postmodernen Perspektive heraus die Grenzen des biologischen Körpers infrage stellt (vgl. deren *Cyborg Manifesto* aus dem Jahr 1985) oder aber eine Programmatik zukünftigen Zusammenlebens in Form von *kinship* entwirft (*Staying with the trouble. Making Kin in the Chthulucene*, 2016).

<sup>18</sup> Zu diesem scheinbaren Paradox äußert sich Vittoria Borsò mit Bezug auf den Neorealismo wie folgt: „Die Koordinaten dieser Begegnung [zwischen dem Entzug metaphysischer Gewissheiten, einschließlich der referentiellen Funktion des Kunstwerks, und einem gleichzeitigen Willen, dem Realen zu begegnen] müssen indes neu definiert werden [...]. Gerade aber in undurchdringlichen Formen der Darstellung sehen Schriftsteller wie Italo Calvino, Elio Vittorini und Cesare Pavese die Möglichkeit, nahe an einem Realen zu sein, das nunmehr fremd geworden ist. Die Implikationen sind weitreichend.“ (Borsò 2014: 263f.)

Wirklichkeit verweist. Zudem will die vorliegende Arbeit die zahlreichen intertextuellen und metatextuellen Filiationen aufzeigen, die sich zwischen den einzelnen untersuchten Autor\*innen nachweisen lassen und ihrerseits auf einen Dialog im literarischen Feld hindeuten. Ausgehend von den bislang angedeuteten Erkundungsräumen in Bezug auf die zu untersuchenden Texte zeichnet sich ab, dass dem Erkenntnisinteresse zum einen durch eine im engeren Sinne literaturwissenschaftliche (in Form von makro- und mikrotextuellen philologischen Analysen), gleichzeitig an vielen Stellen jedoch auch durch eine im Sinne der Cultural Studies perspektivierte Untersuchung Rechnung getragen werden muss. Hiermit eröffnet sich, insbesondere angesichts des zu untersuchenden Themas der Wirklichkeits- und Wahrheitskonzeptionen, eine weitere Dimension, die sich auch und unter anderem in einer aktuellen Debatte innerhalb der deutschen Romanistik wiederfindet: Nur angedeutet sei hier die mittlerweile öffentlich gewordene Auseinandersetzung zwischen dem Heidelberger Romanisten Gerhard Poppenberg sowie seinem Kölner Kollegen Andreas Kablitz, in deren Disput es um die von Kablitz in *Die Kunst des Möglichen: Theorie der Literatur* (2013) vorgebrachte Kritik am postmodernen Instrumentarium und Poppenbergs Reaktion hierauf in Form von Bezugnahmen in *Herbst der Theorie. Erinnerungen an die alte Gelehrtenrepublik Deutschland* (2018) geht.<sup>19</sup> Die vorliegende Arbeit will Potentiale ebenso wie Fallstricke mitdenken, die die Geisteswissenschaften in der heutigen Zeit betreffen: In diesem Kontext darf das Instrumentarium zur Untersuchung des Korpus keinesfalls beliebig sein und alle Register der gegenwärtigen literatur- und kulturwissenschaftlichen Analyse zur Schau stellen wollen, sollte aber gleichzeitig nicht verkennen, dass der Gegenstand der Untersuchung einfache und monokausale Ansätze per se nicht toleriert, weil diese zugunsten harmonisch sich einpassender Deutungsmuster den Blick verengt, wenn nicht

---

<sup>19</sup> Der Disput zwischen Poppenberg und Kablitz geht weit über methodologische Fragestellungen hinaus: Der Vorwurf, die Postmoderne habe vormals bestehende Sicherheiten zerstört und damit indirekt sogar den Weg bereitet für Fake News und Phänomene wie die seinerzeit noch aktuelle amerikanische Präsidentschaft durch Donald Trump (so formuliert es Kablitz in seinem Artikel „Die Fake News-Fabrik“ in der Print-Ausgabe der *Welt* vom 15. Oktober 2018, der in modifizierter Form später auch online unter dem Titel „Wie die Theorie der Postmoderne zu einer Bedrohung des Rechtsstaats wurde“ erschien), trifft mitten in unseren Zeitgeist und ist im Kontext der vorliegenden Arbeit hochbrisant, verortet er doch jenen Bruch mit vormals (vermeintlich) dagewesenen Gewissheiten und über das Wesen von ‚Welt‘ und ‚Wirklichkeit‘ erst im Kontext der literarischen Postmoderne.



gar verstellt für die Polymorphie und Polyphonie der dahinterliegenden Strukturen sowie deren Produktivität. Basierend auf der von Ottmar Ette in *ÜberLebensWissen* (2004) etablierten Begriffsbestimmung der Philologie als Lebenswissenschaft (vgl. Ette 2004: 9ff.) und den in *ZwischenWeltenSchreiben* formulierten Thesen der Romanistik als „Archipel-Wissenschaft“ (Ette 2005: 265) wird daher im Folgenden eine relationale Untersuchung vollzogen, die Anknüpfungspunkte in verschiedenen romanistischen, aber auch anderen geistes- und gesellschaftswissenschaftlichen Disziplinen produktiv und erkenntnisbringend herauszuarbeiten versucht.

## 1.2 Zur Korpusauswahl

Das ausgewählte Romankorpus setzt sich aus den Werken von vier Intellektuellen und Literaturschaffenden der italienischen Nachkriegszeit zusammen: Carlo Emilio Gadda (*Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, 1957), Pier Paolo Pasolini (*Ragazzi di vita*, 1955, sowie *Petrolio*, 1992 posthum erschienen), Elsa Morante (*L'isola di Arturo*, 1957, sowie *La Storia*, 1974) und Stefano D'Arrigo (*Horcynus Orca*, 1975). Von den genannten Personen werden jeweils diejenigen Romane in den Blick genommen, die hinsichtlich der Fragestellung nach in ihnen verhandelten Wirklichkeitskonzeptionen aufschlussreich sind, und die innerhalb des Œuvre der einzelnen Personen Anhaltspunkte für eine (Weiter-)Entwicklung jener Konzeptionen sind. Dort, wo es erkenntnisfördernd ist, werden sie durch kleinere literarische Formen, aber auch essayistische Schriften, Briefwechsel und weitere nicht primär fiktionale Dokumente ergänzt. Alle hier untersuchten Romane (die einzige Ausnahme bildet Pier Paolo Pasolinis *Petrolio*) spielen vor dem Zweiten Weltkrieg oder inmitten dessen, teils reicht die Handlung in die unmittelbaren Nachkriegsjahre hinein. Es handelt sich allerdings in keinem der Fälle um Romane *über* den Krieg (einzig Elsa Morantes *La Storia* kann auch unter diesem Aspekt betrachtet werden), sondern um Romane, die sich an einem Bild jener gesellschaftlichen Veränderungen abarbeiten, die mit dem aufkommenden italienischen Faschismus, dem Zweiten Weltkrieg sowie in dessen Nachgang Einzug hielten. Diese Veränderungen verweisen auf eine bereits vorhandene andersartige, plurale gesellschaftliche Realität, die ihrerseits in literarischen Suchbewegungen

zutage gefördert werden soll, welche zu diesem Zweck auf formale wie auch thematische Spezifika zurückgreifen.

Im Falle Carlo Emilio Gaddas werden in *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* (1957) Wirklichkeit und Wahrheit direkt auf mehreren Ebenen unter Bezugnahme auf literarische wie philosophische Intertexte, hinsichtlich des Aufgreifens der Tradition der makkaronischen Dichtung, aber auch auf den psychoanalytischen Diskurs problematisiert. Insbesondere sticht hier die Annahme einer komplexen, knäuelartigen Wirklichkeit hervor, die sich im Konzept eines *groviglio conoscitivo* manifestiert. Gleichzeitig stehen sich hier, der Logik des Kriminalromans, aber auch der eigenen Kriegserfahrung Gaddas folgend, in Hinblick auf die Suche nach der Wahrheit Sprache und Leib einander dichotomisch gegenüber. Gerahmt wird die leibliche und sprachliche Erfahrung durch eine oftmals mit Alessandro Manzoni und seine Rolle für die Tradition des italienischen *romanzo storico* in Verbindung gebrachte Opposition von Wahrheitsdiskurs und dieser zuwiderlaufenden Kräfte des Bösen (im Falle des *pasticciaccio* an den italienischen Faschismus rückgebunden), die ihrerseits mit einem hegemonialen Machtdiskurs verknüpft sind.

Elsa Morantes zweiter Roman (*L'isola di Arturo*, 1957) und der deutlich später erschienene dritte Roman *La storia* (1974) haben besondere Stellungen innerhalb von Morantes Gesamtwerk inne: *L'isola di Arturo* bildet gleichermaßen den Abschluss einer großen Schaffensphase, nämlich derjenigen der 1950er Jahre,<sup>20</sup> und *La Storia* stellt nicht nur eine in Prosa gefasste Formulierung der Konsequenzen aus ihrer 1968er-Schrift *Il mondo salvato dai ragazzini*, sondern auch eine im Vergleich zu den vorangehenden Erzählungen und Romanen weiterentwickelte und politisch bedeutungsvolle Konzeption eines Wirklichkeits- und Geschichtsbewusstseins dar, die komplementär zur narrativen Anlage von *L'isola di Arturo* angelegt ist, wie im entsprechenden Kapitel gezeigt wird. Unter dem Konzept der *infezione dell'irrealtà* werden bei Morante jene Phänomene subsumiert, die in der italienischen Nachkriegsgesellschaft als Wahrheiten und Wirklichkeit anerkannt sind, jedoch eine im Grunde defizitäre Struktur haben, die es aufzudecken gilt. Morante stand über viele Jahre in einem engen, wenn auch nicht unproblematischen Austausch

---

<sup>20</sup> Dieser war als erste Schaffensphase die intensive literarische Produktion der 1930er und 1940er Jahre vorausgegangen, die im ersten Roman *Menzogna e sortilegio* (1948) mündete.

mit Pasolini, der sich auch innerhalb der Werke beider Autoren namentlich niedergeschlagen hat.

Bei Pasolini rahmen der erste der beiden römischen Romane, *Ragazzi di vita*, und das posthum erschienene Fragment *Petrolio* gewissermaßen Pasolinis Produktion in Prosa. Dies gilt auch und insbesondere in Hinblick auf den bei Pasolini relevanten Themenkomplex des Körpers.<sup>21</sup> Pasolini selbst schreibt in den *Scritti corsari*: „È da questa esperienza, esistenziale, diretta, concreta, drammatica, corporea, che nascono in conclusione tutti i miei discorsi ideologici.“ (PPP Sps: 382) Ebenso prominent ist das von Pasolini eingesetzte Konzept der Peripherie, das sich in seiner Romanproduktion vielgestaltig manifestiert.<sup>22</sup> Mindestens in demselben Maße relevant ist aber auch die Zentralkategorie des römischen Subproletariats, das zunehmend im Schwund begriffen ist und sich einer neuen kapitalistischen Gesellschaftsordnung anzupassen scheint. An diesen Aspekten lassen sich Entwicklungen in Bezug auf Konzeptionen des Realen bei Pasolini nachvollziehen, die im späteren, unvollendet gebliebenen und in der deutschsprachigen Forschung bislang wenig beachteten *Petrolio*<sup>23</sup> zur vollen Ausfaltung gelangen. In dem hinterlassenen Romanfragment, in dem das Thema der kapitalistisch geprägten Macht sowie der transgressive Körperdiskurs eine zentrale Stellung einnehmen, weicht die

---

<sup>21</sup> Ausgehend von der postulierten Zentralstellung des Körpers bei Pasolini entstand beispielsweise der interdisziplinäre Sammelband *Corpi/Körper* (vgl. Kuon et al. 2001); zuvor hatte Karsten Witte bereits einen monografischen Band zu diesem Motiv vorgelegt (*Der Körper des Ketzers*, vgl. Witte 1998). In diesem Kontext zu nennen sind außerdem eine kürzere Untersuchung zum Konzept des Körpers in Pasolinis *Trilogia della vita* (vgl. Borsò 1997: 103ff.) sowie die von Marco Bazzocchi erarbeiteten Analysen zu Körper und Sexualität bei Pasolini in *Corpi che parlano* (vgl. Bazzocchi 2005: 90ff.) und *Il codice del corpo* (vgl. Bazzocchi 2016: 203ff.).

<sup>22</sup> Dem semantisch reichen Aspekt der Peripherie bei Pasolini ist eine Sammlung von Aufsätzen gewidmet, die von Caterina Verbaro und Paolo Martino kuratiert wurde und 2016 unter dem Titel *Pasolini e le periferie del mondo* bei ETS erschienen ist (vgl. Martino/Verbaro 2016).

<sup>23</sup> Eine Untersuchung in komparatistischer Perspektive bietet Angela Oster in *Ästhetik der Atopie. Roland Barthes und Pier Paolo Pasolini* (vgl. Oster 2006; hier bes. S. 131-152). Zudem sind bislang nur einige wenige Artikel in deutscher Sprache erschienen (zu erwähnen ist an dieser Stelle vor allen Dingen Irmgard Scharolds Arbeit „... come una cateratta“ – der Strom des Begehrens: *Petrolio*, Pasolinis finaler Zeichenpotlatsch“, vgl. Scharold 2001). Auch in Italien ist die Forschung zu *Petrolio* noch eher verhalten: Kurz nach Erscheinen der italienischen Fassung hat eine von der Universität Pavia ausgerichtete Tagung im Jahr 1993 einen monografisch angelegten Sammelband zu *Petrolio* hervorgebracht (vgl. Benedetti/Grignani 1995), weiterhin gab es im Jahr 2005 anlässlich des 30. Todestags von Pasolini einen Studententag zu *Petrolio*, aus dem ein weiterer Tagungsband hervorging (vgl. Salerno 2006). An relevanten Artikeln zu *Petrolio* in italienischer Sprache sind vor allen Dingen die Arbeiten von Davide Luglio (vgl. Luglio 2015) und Caterina Verbaro (vgl. Verbaro 2015) zu nennen.

geschlossene Form des traditionellen realistischen Romans einer hybriden Form des Metaromans mit einer chiffrierten Poetik der Wahrheit.

Stefano D'Arrigos monumentaler Roman *Horcynus Orca* (1975) interessiert an dieser Stelle gleich aus mehreren Gründen. Der Roman stellt in der italienischen Literatur thematisch wie auch in Bezug auf seine strukturelle Anlage und sprachliche Ausgestaltung einen absoluten Grenzfall dar. Es sind allerdings eben diese Extravaganzen, die ihn interessant für eine Untersuchung unter dem Aspekt der Realitätskonzeptionen machen. Dies betrifft zum einen das im Roman anklingende Thema des Meeresbestiariums, das – gleichwohl nicht parabolisch oder metaphorisch eingesetzt – die entscheidenden Indizien für ein im Roman formuliertes *finimondo* als Zusammenbruch einer vormals angenommenen Wirklichkeit gibt. Zum anderen aber geben auch eine fehlende lineare, chronologische oder kausale Handlungskette in Verbindung mit der verwendeten Sprache eindeutige Hinweise darauf, dass Referentialität in diesem Fall wenn nicht negiert, so doch zumindest infrage gestellt wird. Zudem lassen sich trotz der Sonderstellung von *Horcynus Orca* einige Parallelen zu Morantes *La Storia* ausmachen, wie in der Forschung bereits gezeigt werden konnte;<sup>24</sup> darüber hinaus fließen auch Elemente der anderen hier untersuchten Romane in dessen Anlage mit ein (vgl. Sgavicchia 2013: 13). Insofern legt auch der intertextuelle Bezugsrahmen eine Berücksichtigung des *Horcynus Orca* nahe, der an dieser Stelle als später Vertreter einer auslaufenden Epoche an der Schwelle zur Postmoderne figuriert, in der Referentialität unter veränderten Parametern ausgehandelt wird.

---

<sup>24</sup> Emilio Giordano macht in seiner Untersuchung der beiden Romane aus dem Jahr 1991 entscheidende Parallelen zwischen *La Storia* und *Horcynus Orca* aus. Die wichtigste davon betrifft die Tatsache, dass er eine Parallele zwischen den zentralen männlichen Figuren beider Romane, Ueseppe und 'Ndrja, zieht, die er als christologische Märtyrerfiguren liest, wobei insbesondere die Figur des Ueseppe in *La Storia* so angelegt ist, dass sein Schicksal nahezu als vorbestimmt erscheint (vgl. Giordano 1991: 102). Weiterhin sind aber auch mikrostrukturelle Elemente auffällig (vgl. Giordano 1991: 104f.). Interessant ist, wie Giordano unter Bezugnahme auf eine Untersuchung von Cadioli zur *Industria del romanzo* (1981) hinsichtlich neuer Strategien der Buchvermarktung im Italien der 1970er Jahre ausführt, in der zwei unterschiedliche Techniken in Bezug auf die Kommodifizierung von Literatur beschrieben werden: Diese Strategien treffen auf die hier untersuchten beiden Fälle zu (vgl. Giordano 1991: 107).

## 2 Annäherung an literarische und philosophische Wirklichkeits- und Realismuskonzeptionen

Dass das Interesse am Verhältnis von Realität und dessen literarischer Repräsentation ungebrochen und aktuell sogar besonders hoch ist, belegt neben der derzeit reichen Theoriebildung in diesem Bereich beispielsweise die Existenz des Konstanzer Graduiertenkollegs unter Albrecht Koschorke, das unter dem Titel „Das Reale in der Kultur der Moderne“ bis einschließlich März 2019 neun Jahre lang Fragen nachgegangen ist, die in diesem Kontext erhellend sind – ohne den Anspruch jedoch, das ästhetische wie erkenntnistheoretische Dilemma aufzulösen, das dem Themenkomplex anhaftet. Ähnlich ambitionierte Projekte wie beispielsweise die umfangreiche, von Susanne Knaller ins Leben gerufene Datenbank der Universität Graz zum Thema „Realität und Wirklichkeit in der Moderne. Texte zu Literatur, Kunst, Fotografie und Film“ verweisen ebenfalls auf die Vielzahl der theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Thema,<sup>25</sup> die weit über die Grenzen der einzelnen Disziplinen hinausgeht. Auch eine rezente Untersuchung bietet einen Überblick über die verschiedenen Denkrichtungen und Schulen, die im 19. und 20. Jahrhundert das Verhältnis von Literatur und Wahrheit analysiert haben: neben der Phänomenologie waren dies auch Hermeneutik und Dekonstruktion, aber ebenso die analytische Philosophie. Als gemeinsamen Nenner identifiziert der Autor hier insbesondere für das 20. Jahrhundert den *linguistic turn* als eine „zunächst zwar unbestimmte, in ihrer Unbestimmtheit aber doch gemeinsame Grundlage der heterogenen Ausformungen der philosophischen Reflexion im 20. Jahrhundert“ (Geisenhanslüke 2015: 25f.), die erst durch eine stärkere Prominenz der Neurowissenschaften infrage gestellt wurde. An die Frage nach der Wahrheit ausgehend von Sprache schließt sich folglich unweigerlich auch die Frage nach

---

<sup>25</sup> Die unter der Leitung von Susanne Knaller erstellte Datenbank der Universität Graz ist online abrufbar unter <http://gams.uni-graz.at/context:reko>. Susanne Knaller hat sich dem Thema zudem in einer Einzelschrift (*Die Realität der Kunst. Programme und Theorien zu Literatur, Kunst und Fotografie seit 1700*, vgl. Knaller 2015) sowie einem von ihr herausgegebenen und einem „programmatischen Entwurf“ versehenen Sammelband gewidmet (vgl. Knaller 2011).

der Wahrheit in der Literatur an, die gleichzeitig eine Frage nach dem Erkenntniswert der Literatur ist.<sup>26</sup>

Wirklichkeitsdiskurse innerhalb und außerhalb der Literatur sind, wie bereits angeklungen ist, ein derart breit gefächertes Paradigma, dass hier lediglich Entwicklungen und für die hiesige Untersuchung relevante Aspekte skizzenhaft nachgezeichnet werden können. Für die Literatur gilt es einerseits zu bedenken, dass diese sich als fiktionale Texttradition innerhalb spezifischer Grundannahmen verorten lässt und dass in der Folge der literarische Bezug zur Wirklichkeit anders geartet ist als der Wirklichkeitsbezug der Philosophie. Andererseits lassen sich innerhalb der Literatur selbst ebenfalls verschiedene Arten von „realistischen“ Markern identifizieren, die ihrerseits verschiedenartige Qualitäten von Realitätsillusion hervorbringen. So gilt es beispielsweise den von Roland Barthes im gleichnamigen kurzen Aufsatz aus dem Jahr 1968 beschriebenen *effet de réel* (dt. *Wirklichkeitseffekt*), der in nahezu bedeutungslos eingewebten, auf nichts als die Bestätigung des eigenen Vorhandenseins referierenden Verweisen besteht („[...] dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier: [ils] ne disent finalement rien d'autre que ceci: nous sommes le réel“ (Barthes 1968: 88)), von anderweitigen Realitätseffekten abzugrenzen, die sich wiederum als „Stolpersteine in der Rezeption“ (Krumrey/Goslar 2014: 13) besonders stark von ihrer fiktionalen Umgebung abheben. Letzteres ist beispielsweise in der Verwendung von Biographemen der Fall, die ihrerseits als Bezugnahmen auf die fiktional erzählte Welt darstellen, ohne daraus einen faktualen Status des Fiktionalen abzuleiten oder diesen zu reklamieren.<sup>27</sup>

Aufgrund der Komplexität der Lage ist daher insgesamt vor allem geboten, auf die verschiedenen Ebenen eines anzunehmenden referentiellen Wechselspiels zwischen Literatur, außersprachlicher Wirklichkeit und deren

---

<sup>26</sup> Zum Erkenntniswert der Literatur siehe die Untersuchung von Gottfried Gabriel, der diesen vor szientizistischen Diskursen in Schutz nimmt (Gabriel 2010).

<sup>27</sup> Zur Verwendung von Biographemen im hiesigen Kontext vgl. Kap. 5 der vorliegenden Arbeit, in dem auf eine Untersuchung Angela Osters zur Verwendung von Biographemen bei Barthes und Pasolini zurückgegriffen wird (vgl. Oster 2006). In der neuen und neuesten deutschsprachigen Literatur werden die in der Verwendung von Biographemen aufscheinenden Verschränkungsmechanismen von Faktuellem und Fiktionalem „als ästhetisches Plus der fiktionalen Erzähltexte“ (Niefanger 2012: 289) diskutiert.

sprachlicher Vermittlung in literaturwissenschaftlicher Perspektivierung einzugehen. Beispielhaft für die italienische Literatur des Novecento ist in diesem Kontext eine Anmerkung Italo Calvinos anlässlich eines Kongresses mit dem Titel *I livelli della realtà* aus dem Jahr 1978. Hier wird Realität nicht als absolute Entität in dem Sinne betrachtet, dass es die eine, universal gültige (extratextuelle) Wirklichkeit gibt, sondern als immer nur auf einzelnen Ebenen (als Teilaspekte) existierende Entität. Dabei sei die Literatur möglicherweise mehr als andere erkenntnisfähige Instrumente dazu in der Lage, der Realität in diesen Teilaspekten nachzuspüren, wie Calvino verlauten ließ:

Al termine di questa relazione m'accorgo d'aver sempre parlato di ‚livelli di realtà‘ mentre il tema del nostro convegno suona (almeno in italiano): ‚I livelli della realtà‘. Il punto fondamentale della mia relazione forse è proprio questo: la letteratura non conosce la realtà ma solo livelli. Se esista la realtà di cui i vari livelli non sono che aspetti parziali, o se esistano solo i livelli, questo la letteratura non può deciderlo. La letteratura conosce la realtà dei livelli e questa è una realtà che conosce forse meglio di quanto non s'arrivi a conoscerla attraverso altri procedimenti conoscitivi. È già molto. (Calvino 1995: 398)

Auch eingedenk der Tatsache, dass Calvino zumindest mit seinem ersten Roman *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) noch in der neorealistischen Tradition steht, die einen grundsätzlich anderen, die Materialität des Artefakts im Gegensatz zu dessen zeichenhafter Verweiskfunktion auf die Welt betonenden Zugang zur Wirklichkeit sucht,<sup>28</sup> zeigt jene kleine Bedeutungsunterscheidung zwischen „livelli di realtà“ und „livelli della realtà“ bereits eine Differenzqualität an, die in konstruktivistischer Lesart auf die Existenz von zahlreichen Welten (anstatt des Postulats einer einzigen Ebene des Seienden) hindeutet. Darüber hinaus sei es nicht die Aufgabe, über diese philosophische Fragestellung zu entscheiden, sondern die Wirklichkeit der einzelnen Wirklichkeiten sichtbar zu machen. Das Potential der Literatur, das Calvino hierin konstatiert, scheint trotz eines grundlegend anders angelegten Realitätsverständnisses und literarhistorischer Verortung auch Autoren wie Gadda, Morante, Pasolini und D'Arrigo inhärent zu sein.

Die von Calvino angedeutete Unterscheidung zwischen der Domäne der Philosophie und derjenigen der Literatur gewinnt an dieser Stelle an Relevanz, gleichwohl die Disziplinen notwendigerweise in Dialog miteinander treten,

---

<sup>28</sup> Wichtige Aspekte dieses Spannungsverhältnisses in Hinblick auf die „Unbestimmtheit“ aus ästhetischer und die visuellen Qualitäten betreffender Perspektive werden beleuchtet in Borsò (2014).

wenn es um die Grundkonstituenten des Wirklichkeitsbegriffs geht. Für die Literaturwissenschaft allerdings hat sich, im Anschluss an Erich Auerbachs Mimesis-Konzept,<sup>29</sup> die Annahme durchgesetzt, dass ein als abbildungsoptimistisch bestimmbarer Zusammenhang zwischen der Wirklichkeit und ihrer literarischen Darstellbarkeit im Sinne einer realistischen Darstellung besteht. Problematisch allerdings sei die verschwimmende Logik der Begrifflichkeiten, in der die zwangsläufig zusammenhängenden Begriffe eines literarischen Realismus und derjenige einer Epoche des Realismus (im Bereich der italienischen Literatur auch des Verismo) nicht trennscharf unterschieden werden, wie beispielsweise der Germanist Bernd W. Seiler andeutet:

Am deutlichsten zeigt sich die innere Unfestigkeit des Realismusbegriffs daran, dass wir heute gemeinhin zwischen einem typologischen Realismusbegriff – Realismus als Stil- oder Darstellungsmerkmal – und einem literaturgeschichtlichen Realismusbegriff – Realismus als Epoche – unterscheiden. Der Zusammenhang des einen mit dem anderen wird dabei allerdings wohl schon gar nicht mehr immer erkannt. (Seiler 1989: 374)

Weiterhin deutet Seiler hier auch die Grenzen der realistischen Darstellung von Wirklichkeit im Sinne einer Referenzillusion an, die allzu schnell entweder in eine idealistische oder aber in eine naturalistische Wesensart zu entgleiten droht:

Im Prinzip sind es immer dieselben beiden Forderungen, die in der Programmatik des Realismus zusammenkommen. Die eine lautet auf Wirklichkeitsnähe, Lebensechtheit, Erfahrungstreue, Widerspiegelung der Alltagswelt usw., mit anderen Worten: sie besteht auf der Wiedergabe der wirklichen Erscheinungen oder doch jedenfalls darauf, dass die Darstellung diesen Erscheinungen nicht widerspricht. Die andere lautet auf Beispielhaftigkeit, Abrundung, Steigerung, Verdichtung, d.h. sie verlangt eine Art poetischen Mehrwert, der das gewöhnliche Bild der Erscheinungen gerade übersteigt und uns ihren höheren Sinn, ihr eigentliches Wesen enthüllt. Geht das eine zu Lasten des anderen, sind also entweder nur die Erscheinungen erfasst und das Wesen ist nicht getroffen oder zeigt sich zwar etwas vom Wesen, aber die Erscheinungen stimmen nicht, so ist der Bereich des Realismus verlassen. Das gilt auch begrifflich. Die zu überhöhte, zu verwesentliche Darstellung heißt idealistisch, die zu sehr den Erscheinungen verpflichtete naturalistisch. (Seiler 1989: 375)

Was Seiler an dieser Stelle in Abgrenzung zum Idealismus als *Naturalismus* bezeichnet, deutet auch in die Richtung eines dokumentarischen Anspruchs, wie ihn die italienischen Neorealisten verfolgten. Realismus hingegen sei also, dies kann zunächst unverfänglich festgehalten werden, nicht rein mimetisches

---

<sup>29</sup> Auerbach setzt bekanntermaßen die Geburtsstunde des „modernen Realismus“ mit der Überwindung der klassischen Lehre der Höhenlagen in der aristotelischen Tradition durch Autoren wie etwa Stendhal und Balzac an (vgl. Auerbach 1982: 515f.). Seine Überlegungen aus den 1940er Jahren haben bis heute nicht an Relevanz verloren, wengleich an verschiedenen Stellen vorgetragen worden ist, dass sie aufgrund ihrer nahezu seriellen Anlage einer Fortschreibung bedürften (vgl. dazu beispielsweise Balke et al. 2016: 13 sowie Nelting 2009: 238).



Abbildern der Wirklichkeit, sondern erhält einen Mehrwert aus der poetischen Darstellungskraft, was ihn zumindest in Hinblick auf die Literatur von reinen Tatsachenberichten und der Geschichtsschreibung im engeren Sinne abgrenzt.<sup>30</sup> Gleichzeitig muss an dieser Stelle bedacht werden, dass es nicht umsonst einen Paradigmenwechsel zwischen der naturalistisch-veristischen Tradition und den nachfolgenden Tendenzen des Realismus gegeben hat, auf die zunächst expressionistische, avantgardistische, futuristische, experimentelle Formen der Literatur folgten, welche in verschiedenartigsten Suchbewegungen die Wirklichkeit verhandelten. Erst danach ist allmählich eine Rückkehr zu realistischen Formen im engeren Sinne festzustellen,<sup>31</sup> die sich in den vergangenen Jahrzehnten – allerdings zugunsten einer anderen, an den neuartigen Gegebenheiten der Welt nach den großen Weltkriegen des 20. Jahrhunderts orientierten Ausprägung – noch verdichtet hat. In dieser kommt dem Wechselspiel zwischen Wirklichkeitseffekten Barthescher Prägung, Metafiktionen und Realitätseffekten als Markern künstlerischer Produktion besondere Bedeutung hinsichtlich realistischer Darstellbarkeit zu.

## 2.1 Fiktion(en) in synchroner Perspektive

Fiktion in literarischen Texten setzt vor allem die Annahme voraus, dass keine deckungsgleiche Übereinstimmung des Erzählten mit der außersprachlichen Wirklichkeit existiert. Davon unbenommen bleibt jedoch der narratologische Konsens darüber, dass literarische Fiktionen in unterschiedlichem Maße auf

---

<sup>30</sup> Vgl. hierzu die Überlegungen von Hans Magnus Enzensberger in „Letteratura come storiografia“, in denen ausgehend von Beispielen aus der deutschen Literatur die Produktion von Geschichte als „making of history“ ausgehend von der schon bei Voltaire im *Dictionnaire philosophique* herausgestellten Ambiguität des *histoire-/storia*-Begriffs diskutiert wird (Enzensberger 1966).

<sup>31</sup> Im Bereich der Germanistik hat hier insbesondere der marxistische Realismus Brechtscher Prägung eine hohe Relevanz. Die Realismusdebatte in der Literatur hat laut Brecht folgende Aspekte herausgearbeitet: „1. Die Romanschriftsteller, welche die Beschreibung des Menschen durch eine Beschreibung seiner seelischen Reaktionen ersetzen und so den Menschen in einen bloßen Komplex seelischer Reaktionen auflösen, werden der Realität nicht gerecht. Weder die Welt noch der Mensch können sichtbar gemacht werden (ist erkennbar und behandelbar beschrieben), wenn nur die Spiegelung der Welt in der menschlichen Psyche oder nur die menschliche Psyche, wenn sie die Welt spiegelt, beschrieben wird. Der Mensch muss in seinen Reaktionen und in seinen Aktionen beschrieben werden. 2. Die Romanschriftsteller, welche nur die Entmenschlichung, die der Kapitalismus durchführt, also den Menschen nur als seelisch verödet beschreiben, werden der Realität nicht gerecht. Der Kapitalismus entmenschlicht nicht nur, er schafft auch Menschlichkeit, nämlich im aktiven Kampf gegen die Entmenschung. Der Mensch ist auch heute keine Maschine, er funktioniert nicht nur als Teil einer Maschinerie. Er ist auch vom sozialen Standpunkt aus nicht zureichend beschrieben, wenn er nur als politischer Faktor beschrieben ist. [...]“ (Brecht 1967: 321f.)

reale Elemente verschiedenster Genese (etwa reale Orte, Personen oder historische Ereignisse) Bezug nehmen (vgl. dazu etwa Niefanger 2012: 289f.; sowie Niefanger 2014: 35ff), durch diese angereichert werden und sie somit gewissermaßen in einer außersprachlichen Realität verankert werden können. Ausgehend vom eingangs bereits erwähnten platonischen Vorwurf, alle Dichtung als Abbild des Urbilds sei Lüge, hat sich insbesondere die Fiktionstheorie als relevant hinsichtlich einer Differenzierung von außersprachlicher Wirklichkeit und deren literarischer Darstellung erwiesen, wengleich auch insgesamt ein Unbehagen in Bezug darauf, Fiktion in Relation zu außersprachlichen Instanzen der Wirklichkeit zu betrachten, feststellbar sei, weshalb die Theorien zum Begriff der Fiktion sich eher einer rezeptionsästhetischen Modalität von Fiktion als einer produktionsorientierten verschreiben (vgl. Zipfel 2001: 15ff.). Durch eine Theorie der Fiktion wird dem Umstand Rechnung getragen, dass Literatur stets eine fokalisierte Wirklichkeit darzustellen vermag, ohne bloß billige Kopie des Urbilds zu sein.<sup>32</sup> Innerhalb der Fiktionstheorie<sup>33</sup> lassen sich drei Hauptströmungen ausmachen; diese sind Panfiktionalismus, Autonomismus und Kompositionalismus. Das dem Panfiktionalismus zugrunde liegende Denkmodell lässt sich auf Wolfgang Iser's rezeptionsästhetische Thesen sowie die Triade Reales-Fiktives-Imaginäres zurückführen, denen zufolge der Wirklichkeitsgehalt der Literatur nicht in ihrem mimetischen, sondern im Akt des Fingierens erzeugten Potential liegt. Der

---

<sup>32</sup> Dies wirft unweigerlich auch die Frage nach Autorschaft und Autorschaftskonzepten auf, die eine reiche Tradition aufweisen. In diesem Zusammenhang kann dieser Aspekt jedoch nicht detailliert diskutiert werden.

Einen rezenteren Fall der Literatur, der gleichzeitig zum juristischen Fall avancierte (Maxim Biller, *Esra*, 2003) untersucht Thomas Klinkert unter Bezugnahme auf Fiktionstheorien (insbesondere diejenigen von Wolfgang Iser, Rainer Warning und Kendall L. Walton), aber auch auf Sprechakttheorien in der Fiktion, und zeigt hierbei das Spannungsfeld in einer realistischen Literatur auf, die sich – wie der angestrengte Prozess ergab – als *zu* realistisch erwies, sodass aufgrund der Verletzung von Persönlichkeitsrechten dargestellter realer Personen die Veröffentlichung untersagt wurde (vgl. Klinkert 2014).

<sup>33</sup> Zum diesem Themenkomplex sind neben den monografischen Arbeiten von Zipfel (2001) und Blume (2004) auch einzelne Beiträge des von Klauk und Köppe (2014) herausgegebenen Tagungsbands hervorzuheben: Als besonders relevant für einen Überblick über einzelne Aspekte der Fiktionalität erweisen sich hier die mit der sozialen Praxis des Fingierens (Köppe), der Rezeption von Fiktion (Bareis) und mit dem Verhältnis von Fiktionalität und linguistisch-pragmatischen Aspekten (Onea) befassten Aufsätze. Einen Überblick über die Entwicklung eines Fiktionsbewusstseins in der Frühen Neuzeit gibt Kleinschmidt 1982. Das jüngst erschienene Grundlagenwerk aus der Reihe *Grundthemen der Literaturwissenschaft* geht mit einem umfassenden Band zur Fiktionalität auf historische Entwicklungslinien des Themas ein, wendet dieses aber auch unter anderem auf interdisziplinäre Konzepte und Kontexte an (vgl. Missinne et al. 2020).

konkrete Ausdruck klingt in seinem Aufsatz von 1983 zur „Doppelungsstruktur des literarisch Fiktiven“ schon einige Jahre vor der Prominentwerdung des Begriffs an (vgl. Iser 1983: 500). Als Grundthese des Panfiktionalismus lässt sich, mit Peter Blume gesprochen, das folgende Verhältnis zur Wirklichkeit festhalten:

Da Wirklichkeit für den Menschen stets nur als wahrgenommene und damit durch den Wahrnehmungsapparat konstruierte Wirklichkeit existiert, lassen sich alle Perzepte und damit auch alle Wirklichkeitsmodelle des Menschen in gewisser Weise als Fiktionen betrachten; eine Abgrenzung fiktionaler Texte von nichtfiktionalen aufgrund eines angenommenen unterschiedlichen Wirklichkeitsbezugs ist daher nicht haltbar. (Blume 2004: 12)

Bereits deutlich wird hier die radikal konstruktivistische Anlage des Panfiktionalismus insbesondere im Einbezug nichtfiktionaler Texte. Eben aus diesem Grund ist der Panfiktionalismus dasjenige Fiktionsmodell, das von der Strömung des Neuen Realismus massiv kritisiert wird, weil es die Existenz einer zugrunde liegenden Wirklichkeit negiert.<sup>34</sup> Insgesamt steht die Literaturwissenschaft dieser Position allerdings kritisch gegenüber, und zwar aufgrund der Radikalität der Anwendung dieses Konzepts auf die Literatur selbst (in radikalkonstruktivistischer Perspektive sei Literatur ebenso konstruierte Realität, wie auch jede andere Art von Realität lediglich eine konstruierte ist, und sie verliere dadurch ihre Welthaltigkeit; vgl. Blume 2004: 11ff. und vgl. Zipfel 2001: 68ff.).<sup>35</sup> Im Unterschied hierzu halten autonomistische Theorien prinzipiell an der Unterscheidbarkeit fiktionaler und nichtfiktionaler Texte fest, wobei nur erstere im Fokus autonomistischer Ansätze stehen. Deren spezifisches Moment bezieht sich in erster Linie auf die Verwendung von Sprache, die von derjenigen nichtfiktionaler Texte streng unterscheiden wird: Anders als in nichtfiktionalen Kontexten, in denen der

---

<sup>34</sup> Zum Neuen Realismus vgl. das nachfolgende Teilkapitel 2.3.

<sup>35</sup> Zipfel greift jedoch auf Nelson Goodmans Konzept eines pluralistischen *Worldmaking* zurück, das von der Existenz vielfältiger durch die einzelnen Individuen 'erfundener' Welten ausgeht, ohne jedoch in der Gegenüberstellung der Kategorien unwahr/Fiktion und wahr/Fakt nur letzteres Begriffspaar qua referentiellen Status als überlegen zu erklären. In Anlehnung hieran übernimmt Zipfel in Bezug auf literarische Texte die Lesart von literarischer Fiktion als metaphorischer Denotation (vgl. Zipfel 2001: 70ff.) und kommt schließlich zu einer entscheidenden Differenzierung des Fiktionsbegriffs im erkenntnistheoretischen gegenüber dem literarischen Zusammenhang: „Die Rede davon, dass Tatsachen oder Erkenntnisse gemacht und in gewisser Weise erfunden werden, besagt etwas fundamental anderes als die Rede davon, dass die Figuren oder Ereignisse in einem Roman nicht-wirklich und – in einem anderen und engeren Sinne – erfunden sind. So hat die Frage nach dem Status menschlicher Erkenntnis letztlich nichts mit der Frage nach dem Status von Figuren in Geschichten oder literarischen Texten zu tun.“ (Zipfel 2001: 73)

Bezug sprachlicher Ausdrücke auf die außersprachliche Realität eine Schlüsselrolle spielt, werden sprachliche Ausdrücke im fiktionalen Kontext „entweder von jeglichen unmittelbaren Bezügen zur Wirklichkeit entkleidet (radikaler Autonomismus) oder zumindest in der Art des Bezugs gegenüber dem Vorkommen in nichtfiktionalem Zusammenhang grundlegend verändert (gemäßigter Autonomismus)“ (Blume 2004: 16). Eine Synthese fiktionaler und nichtfiktionaler Elemente hingegen beinhaltet der Kompositionalismus, in dem sowohl fiktionale als auch nichtfiktionale Elemente innerhalb eines einzigen fiktionalen Texts Berücksichtigung finden. Demzufolge seien fiktionale Texte „Mischungen (Komposita) aus fiktionalen und nichtfiktionalen Elementen.“ (Blume 2004: 11–34). Zusätzlich erfordert die graduelle Abstufung des fiktionalen Status literarischer Werke auf der Grundlage der Gewichtung fiktionaler und nichtfiktionaler Elemente daher eine Perspektivierung in Bezug auf ihren jeweiligen Bezug zu realistischen Erzähltraditionen, welcher wiederum in diachroner Perspektive innerhalb einzelner Nationalliteraturen verortbar ist.

## **2.2 Realistische Erzähltraditionen in diachroner Perspektive: vom Verismus zur Welthaltigkeit in der Literatur des *secondo novecento***

Die Gründe dafür, dass der Roman in Italien eine im Vergleich zu den europäischen Nachbarländern ‚verspätete‘ Gattung ist, sind nicht nur in den anders gelagerten ästhetischen Präferenzen des italienischen Kulturraumes zu suchen, sondern sind vor allen Dingen an geografische sowie (sprach-)politische Umstände gebunden, welche bereits seit Beginn der Neuzeit in der *questione della lingua* ausgehandelt wurden. Zeugnis darüber legt in programmatischer Art und Weise Alessandro Manzoni mit dem historischen Roman *I promessi sposi* ab, dessen Entstehungs- und Überarbeitungsgeschichte seinen – nicht unangefochtenen – Status als (katholischer) Nationalroman des *Ottocento* geprägt hat.<sup>36</sup> Die im engeren Sinne realistisch geprägte Literatur, die im

---

<sup>36</sup> Gegen dieses Postulat legte bereits in den 1990er Jahren Joachim Küpper in seiner Untersuchung zur „Ironisierung der Fiktion und De-Auratisierung der Historie. Manzonis Antwort auf den historischen Roman (*I Promessi Sposi*)“ Einspruch ein (vgl. Küpper 1994). Erst vor einigen Jahren schlug Michael Bernsen in seiner Monografie *Geschichten und Geschichte* eine Lesart der *Promessi Sposi* vor, in der gegenüber einer geschlossenen Handlung ein „Sammelsurium völlig unterschiedlicher Geschichten, die mit ihrem jeweiligen Erzählschemata und ihrer Funktion spielen und beides reflektieren“ (Bernsen 2015: 4) postuliert wird, sodass der Roman gar als eine „regelrechte Geschichtensammlung mit metapoetischen Zügen“ (ebd.) gelesen werden kann.

ausgehenden 19. Jahrhundert schließlich in der Tradition des Verismus Einzug hielt, ist ihrerseits nicht ohne den Kontext der anderen mitteleuropäischen Literaturen, insbesondere des französischen Realismus und später des Naturalismus, zu denken. Dabei ist das Verhältnis zwischen dem französischen Naturalismus, der insbesondere durch Émile Zola und dessen zwanzigbändigen Romanzyklus über die weit verzweigte Familie der Rougon-Macquart (1869-1893) bestimmt ist, und dem italienischen Verismus in der Prägung Giovanni Vergas und Luigi Capuanas zum einen durch nachhaltig gestärkte Vorurteile und Ambivalenzen sowie zum anderen durch Kontinuitäten geprägt: Zu ersteren gehört etwa die Annahme, dass der Verismus – durchaus in Abgrenzung zum Naturalismus – eine pessimistische Weltanschauung vertrete und eine Literatur des ländlichen (und damit insbesondere des süditalienischen) Raumes sei (vgl. Pellini 2010: 4f.). Als eine Gemeinsamkeit der Strömungen hingegen lässt sich eine ablehnende Haltung gegenüber dem allzu Romanhaften ausmachen, als Opposition zu dem, ausgehend vom positivistischen Darstellungsmodus, im naturalistischen und veristischen Roman objektivierende Tendenzen dominieren und gleichzeitig als Motor für die suspendierte erzählerische Spannung wirken (vgl. Pellini 2010: 56ff.).

Ausgehend von der im Neorealismo und den darauffolgenden literarischen Strömungen (vgl. dazu insbesondere Kap. 3.4) wiederaufgegriffenen und neu modellierten realistischen sowie naturalistischen Tradition in der italienischen Literatur stellt sich Frage der Repräsentation einer außersprachlichen Wirklichkeit in der Literatur erneut mit besonderer Dringlichkeit, zumal die Renaissance des realistischen Schreibens nun an eine Kriegs- und Nachkriegsrealität geknüpft ist, die in besonderem Maße im Dienste eines politischen und gesellschaftlichen *impegno letterario* steht. Jener *impegno* kann allerdings nicht mit den Mitteln einer möglichst objektiven oder dokumentarischen Bestandsaufnahme des Wirklichen realisiert werden, wie nachfolgend anhand der einzelnen Autor\*innen gezeigt wird, sondern erfordert eine eigene Art und Weise der literarischen Bezugnahme auf die außersprachliche Wirklichkeit. An dieser Stelle bietet sich eine Lektüre der hier behandelten Romane, die, wie bereits konstatiert, Ausnahmefälle innerhalb des literarischen Tableaus der Nachkriegszeit bilden und insbesondere vom

Neorealismo explizit abzugrenzen sind, mit Blick auf Hans Blumenbergs Konzept einer welthaltigen Literatur an, im Kontext derer der „Roman als die welthaltigste und welthafte Gattung“ (Blumenberg 1969: 21) figuriert. In seinem ausgesprochen dichten Aufsatz „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“ aus dem Jahr 1969 reflektiert Blumenberg, inwiefern, ausgehend vom platonischen Diktum, alle Dichter seien Lügner, diese Annahme insofern modifiziert werden kann, als Dichtung (und damit der Roman) nicht Wahrheit im Sinne einer allgemein gültigen Wahrheit für sich reklamieren, sondern Wahrheit hinsichtlich ihrer Welthaltigkeit performativ erzeugen kann, indem sie ebendiese Welthaltigkeit im Sinne eines „Wirklichkeitswerts“ nachbildet (vgl. Blumenberg 1969: 21). Dichterische Wahrheit kann in der Folge aber stets nur aus der Produktion *einer* Welt (in diesem Fall: einem Roman) herausgelesen und nicht absolut gesetzt werden:

Der Wirklichkeitsbegriff des Kontextes der Phänomene stellt eine als Realität nie endgültig gesicherte, immer noch sich realisierende und auf Bestätigung angewiesene Wirklichkeit vor; diese Idee von Wirklichkeit, umgesetzt in eine Realitätsnorm des ästhetischen Gebildes, bleibt auch hier die in einem unendlichen Horizont offene Konsistenz, die auf immer neue Leistung, immer neue Bewährung angewiesen ist und nie die Endgültigkeit der Evidenz erreicht, die im Wirklichkeitsbegriff der Antike konzipiert war. Hier liegt eine Wurzel für das Unbehagen und das Ungenügen, das als kritische Unterströmung in der Geschichte des Romans sich fast immer bemerkbar gemacht hat. Ein Ausweg aus diesem Ungenügen konnte dahin führen, der Nötigung zur nie abschließbaren Realisierung zu widerstehen, und zwar gerade in der bewussten Durchbrechung der formalen Konsistenz, einer Durchbrechung, die schon in ihrer Handhabung erkennen lässt, dass sie nicht in einem Versagen oder einem Sicherschöpfen der produktiven Potenz gründet, sondern im Gegenteil als Äußerung einer Anstrengung gefasst sein will, die sich die bewusste Missachtung des immer noch als quasiobjektiv empfundenen Prinzips der formalen Konsistenz leisten kann. Dass die Dichter lügen, wird erst als vollends überwunden erachtet, wenn sie nicht einmal mehr das Gegenteil dieser These in Anspruch nehmen, nämlich ‚die Wahrheit zu sagen‘, sondern bewusst die Enge der Antithese und die Spielregeln von Wirklichkeit überhaupt durchbrechen. (Blumenberg 1969: 26)

Blumenbergs Überlegungen zur Wahrheit der Literatur erscheinen insbesondere dann besonders aufschlussreich, wenn im Medium der Literatur Gegenstände behandelt werden, die in besonderer Nähe zu realen Ereignissen stehen – auch, wenn diese Nähe nicht kausal gegeben ist oder im beschriebenen Gegenstand besteht, sondern die Entstehungsbedingungen literarischer Werke betrifft. Für den Fall der italienischen Nachkriegsliteratur ist dies der Fall für den Neorealismo, aber auch andere, zeitgleich identifizierbare literarische Strömungen, in denen der realistische Gegenstand im Identifizieren von Machtstrukturen sowie der Verarbeitung bzw. Aufarbeitung von Geschichte,

insbesondere des Faschismus und der Resistenza, besteht. Implizit hängt dieser Literatur der Ruf an, sie müsse durch die historischen Umstände und die menschengemachte Katastrophe des Zweiten Weltkriegs sowie die damit verbundenen Gräueltaten *per se* eine spezifische Wesensart aufweisen, die sie von der vorgängigen unterscheidet. Demgegenüber formulierte allerdings der prominente italienische Literaturkritiker Niccolò Gallo bereits im Jahr 1950 die durchaus provokante These, dass bei genauem Hinsehen die Nachkriegsliteratur Italiens (noch) nicht grundlegend wesensmäßig anders sei als die Vorkriegsliteratur. Vielmehr handele es sich bei den Zuschreibungen, die in Bezug auf die Nachkriegsliteratur gemacht werden, um eine unter moralischen Gesichtspunkten erforderlich gewordene intellektuelle Denkbewegung, die im Literarischen ausgetragen wurde:

Lo sforzo compiuto dagli scrittori per adeguarsi a una situazione di alta tensione e tenere il passo con essa [...] già fin d'ora si può forse misurare nella sua entità e nella sua reale portata: è stato uno sforzo di natura intellettualistica, effettuato in termini letterari: un processo di sostituzione di schemi a schemi precedenti, più che una ricerca espressiva nuova, operata attraverso un rinnovamento delle coscienze e della stessa posizione dello scrittore di fronte alla propria opera. (Gallo 1950: 324)

Weiter heißt es auf die Themen und Techniken der unmittelbaren Nachkriegsliteratur bezogen: „[...] la narrativa contemporanea è rimasta ancora fondamentalmente su una posizione acquisita, che, per intenderci, è ancora quella, di suggestione decadentistica e crociana, della narrazione poetica o del racconto-poesia“ (Gallo 1950: 324f.). Dieser Befund deutet Punkte an, die Elsa Morante unter dem Vorwurf eines evasiven Charakters des Neorealismo einige Jahre später in ähnlicher Weise formulieren wird (vgl. dazu Kap. 6.1.2). Wenn nämlich das problematisch erlebte Verhältnis zum Realen seinen Ausdruck in einer Schreibweise findet, die „dokumentarisch“ sein will und zur gleichen Zeit die Bezugsgröße des Realen als Innerlichkeit oder aber Verweisstruktur auf die historischen Ereignisse und gleichzeitig zugunsten einer sie dominierenden Poetik der Dekadenzliteratur außen vor lässt, gelingt es dieser Literatur, so Gallos These, in Italien nicht, in adäquater Art und Weise auf die historischen Ereignisse zu reagieren und der gefühlten moralischen Verpflichtung ein engagiertes Schreiben entgegenzusetzen:

La guerra e la Resistenza non hanno dato luogo in Italia, come in altri paesi, a una letteratura propriamente *engagée*. L'intensità degli avvenimenti e il conseguente schierarsi di molti scrittori nella lotta di liberazione, oltre all'inattualità del nostro linguaggio letterario, ne hanno impedito lo sviluppo immediato. (Gallo 1950: 326)

Dennoch räumt Gallo dem Neorealismo das Verdienst ein, in der italienischen Literatur wesentlichen Elementen zu neuer Popularität verholfen zu haben, die in der durch die entsprechende Diskurstradition formelhaft gewordenen Literatur des Verismus marginalisiert waren – so etwa den Blick auf das Individuum sowie die ihn umgebende Gesellschaft als Bezugsgröße, die allerdings Rückschlüsse auf einen eigenen, als rigide einzustufenden literarischen Duktus und damit Zeitgeist zulassen:

Il merito maggiore che va riconosciuto al neorealismo è un merito che sommariamente potrebbe essere indicato nella sua aspirazione a ritrovare nel personaggio l'uomo, nelle situazioni assunte a materia del romanzo, la società: a risolvere cioè il problema centrale della letteratura contemporanea. Più che una scuola (come fu il verismo, sostenuto e legittimato da una corrente di pensiero che, fissandone i canoni, gli dette una sostanza di polemica sociale) l'attuale neorealismo è uno stato d'animo, che per esprimersi ha accettato alcuni schemi narrativi, nei quali temi e personaggi sono dettati da una posizione rigidamente moralistica e polemica. (Gallo 1995: 330)

Signifikanter Weise greift die gegenwärtig stattfindende „Rückkehr zur Realität“ gerade im italienischen Kulturraum explizit auf die Tradition und die Verfahren des Neorealismo zurück, indem sie auf dessen dokumentarischen Stil referieren. Demgegenüber stehen jene (explizit nicht neorealistischen oder an neorealistischen Diskurstraditionen angelehnten) Tendenzen, in denen Wirklichkeit nicht dokumentierbar und in ihrer Materialität objektivierbar ist – so hochgradig flüchtig und unsicher hinsichtlich ihrer Verweisstruktur die zugrunde liegenden Perzepte auch sein mögen – sondern ein fluides Kontinuum darstellt, das ein vielgestaltiges expressives Potential in sich trägt und verschiedenste Stimmungen<sup>37</sup> hervorzubringen in der Lage ist.

### 2.3 Formen des Realismus in der aktuellen philosophischen Debatte

Im Bereich der Philosophie spielt die Wesensart der Realität traditionell eine große Rolle, die einerseits durch René Descartes und andererseits durch Immanuel Kant maßgeblich mitbestimmt wurde. Hier wird fundamental zwischen einem naiven Realismus und einer konstruktivistischen Annäherung an die Realität ausgegangen, wobei keine Zweifel daran bestehen, dass wenig

---

<sup>37</sup> Das Konzept der Stimmungen, wie es in jüngerer Zeit von Gumbrecht als Lesart von Wirklichkeit in der Literatur vorgeschlagen wurde (vgl. dazu Gumbrecht 2017: 9ff.), klingt diffus bereits 1964 in Guglielmis Ausführungen zu einem Nuovo Realismo an, in denen er der Wirklichkeit in der Literatur das Vermögen attestiert, durch ihr schöpferisches Potential (im Gegensatz zu einer festgeschriebenen Objektivität der Dinge) „temperatura, tensione e colore“ zu produzieren (vgl. Guglielmi 1964: 9ff.).



für einen naiven Realismus spricht. Der Frankfurter Philosoph Marcus Willaschek macht hierfür zwei Gründe aus, nämlich die Annahmen, dass „gewichtige Argumente gegen das naive Weltvertrauen des common sense zu sprechen scheinen“ und dass „der Ablehnung des Realismus jener Reiz des Ungewöhnlichen, des Verblüffenden, ja des Paradoxen anhaftet, der das Signum der Bedeutsamkeit einer philosophischen These ist“ (Willaschek 2005: 762). Dies führt ihn zu der inzwischen ebenfalls im *common sense* aufgegangenen Anschauung eines umfassenden Konstruktivismus in Bezug auf Wirklichkeit, der auf Repräsentationen fußt, und der wiederum von ihm kritisiert wird. Hier deutet sich bereits eine starke Skepsis hinsichtlich der konstruktivistisch-postmodernen Realitätsauffassung an, die – wenngleich in anderer Ausprägung – in den vergangenen Jahren ihren Niederschlag in einer neuen Denkschule fand: 2011 erst wurde in der deutschsprachigen Philosophie der sogenannte Neue Realismus ins Leben gerufen, der maßgeblich auf den Bonner Philosophen Markus Gabriel zurückgeht. Die Geburtsstunde des Neuen Realismus ist durch Maurizio Ferraris anekdotenhaft belegt, der als Kopf des italienischen Äquivalents des Nuovo Realismo figuriert und zu diesem Anlass selbst zugegen war:<sup>38</sup> Das Phänomen interessiert an dieser Stelle vor allen Dingen deshalb, weil es in Italien stark rezipiert wurde, und zwar initiiert durch die Person des Maurizio Ferraris selbst.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> „Il nuovo realismo è forse l'unico movimento filosofico di cui si possa indicare con esattezza la data di nascita: è il 23 giugno 2011 alle 13.30 al ristorante „al Vinacciolo“, Via Gennaro Serra 29, Napoli. Posso essere così preciso dal momento che ci eravamo incontrati, io, Markus Gabriel, e un suo collaboratore italiano, Simone Maestrone, a margine di un seminario all'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Markus stava fondando un centro internazionale di filosofia a Bonn e voleva inaugurarlo con un grande convegno. Gli ho detto che il titolo giusto sarebbe stato *New Realism*, dal momento che catturava quello che a mio parere era il carattere fondamentale della filosofia contemporanea, una certa stanchezza nei confronti del postmodernismo, cresciuto nella convinzione secondo cui tutto è costruito, dal linguaggio, dagli schemi concettuali, dai media. No, qualcosa, anzi, molto più di quanto non siamo disposti ad ammettere, non è costruito, ed è un bene, altrimenti non potremmo distinguere il sogno dalla realtà. Ho annunciato il convegno qualche settimana dopo, in un articolo uscito su *la Repubblica* dell'8 agosto 2011, e da allora il dibattito non si è interrotto, in Italia e all'estero [...]“ (Ferraris 2014: 29f.).

<sup>39</sup> „Glaubt man der Darstellung Ferraris“, so ist seine eigene Mitwirkung an der ‚Geburt‘ des Neuen Realismus und vor allen Dingen deren Namensgebung maßgeblich gewesen (vgl. vorangehende Fußnote). Selbiges reklamiert Gabriel für sich, indem er auf den ersten Seiten von *Warum es die Welt nicht gibt* verlauten lässt: „Der Neue Realismus beschreibt eine philosophische Haltung, die das Zeitalter nach der sogenannten ‚Postmoderne‘ kennzeichnen soll (das ich, streng autobiographisch gesprochen, im Sommer 2011, genau genommen am 23.6.2011, gegen 13:30 Uhr – bei einem Mittagessen in Neapel zusammen mit dem italienischen Philosophen Maurizio Ferraris eingeläutet habe).“ (Gabriel 2013: 9f.).

Dieser Neue Realismus, den Gabriel sowohl in seinen akademischen Publikationen, aber auch im viel beachteten und mindestens genauso kritisierten populärwissenschaftlichen Buch *Warum es die Welt nicht gibt* (2013 bei Ullstein erschienen) ausfaltet, geht von der Existenz von pluralen „Sinnfeldern“ aus, innerhalb derer sich Phänomene der Dingwelt ontologisch materialisieren. Sein Ansatz – es erfolgte im Nachgang der Veröffentlichung von *Warum es die Welt nicht gibt* durch Gabriel selbst eine Umbenennung in ‚neutraler Realismus‘ – richtet sich vor allen Dingen vehement gegen konstruktivistische Ansätze, wendet sich aber gleichzeitig auch von einem „alten Realismus“ (Gabriel 2013: 15) metaphysischer Prägung ab, um stattdessen für einen neuen Realismus zu plädieren, in dem „Gedanken über Tatsachen mit demselben Recht existieren wie die Tatsachen, über die wir nachdenken“ (ebd.). In der kritischen innerdisziplinären Rezeption werden sowohl Plausibilität wie auch innovativer Charakter seines Realismuskonzepts als fraglich erachtet, wie ein Blick auf die einzelnen Beiträge der Sonderausgabe des Philosophischen Jahrbuchs zeigen, die sich exklusiv den Thesen Gabriels widmen (vgl. Buchheim/Gabriel 2017). In einem rezenten, bisweilen repetitiven Aufsatz argumentiert dieser – hier wieder unter dem Konzept des Neuen Realismus – gegen Koschorkes in wissenschaftstheoretischem Zusammenhang erhobene Opposition von Realismus und Konstruktivismus. Dem „postmodernen vulgärnietzscheanischen Sirengesang“ eines Konstruktivismus, der in einer „allgemeinen Aura des Verdachts“ (Gabriel 2018: 63) eher erkenntnisbehindernd als erhellend sei, will er eine Auflösung der Opposition entgegensetzen, die – unter Rückgriff auf das Kantsche Diktum des *sapere aude* – in Bezug auf Wissenskonstitution produktiv sei.

Der Neue Realismus erlebt in Deutschland ebenso wie in Italien starken Gegenwind. Als Kritiker erweist sich unter anderem Raffaele Palumbo Mosca, dem zufolge ein Problem in der Tatsache besteht, dass der *Nuovo Realismo* in Italien begrifflich wie auch konzeptuell nah am *Neorealismo* liegt, was die Theorie vor Herausforderungen stellt (die aber, wie es scheint, von den Vertretern des Neuen Realismus nicht unbedingt in ihrer vollen Ausprägung

---

Unter Bezugnahme auf die Implikationen des Neuen Realismus für die postmoderne Literatur Italiens widmet sich unter anderem auch die Untersuchung von Christiane Conrad von Heydendorff intensiv diesem Phänomen (vgl. Conrad von Heydendorff 2018: 38ff.).

erkannt werden). Deswegen schlägt er einen *Return to Ethics* als Kategorie für jene neue Literatur in Italien vor. Dieser *Re-Turn* weist denn auch in Richtung einer engagierten Literatur (dies zeigt er am Beispiel von Sandro Veronesi und weiteren Autoren, vgl. Palumbo Mosca 2017).

### 3 Historisch-politische Einführung: Die italienische Nachkriegszeit und ihre literarische Landschaft

Auf das *ventennio fascista*, welches die Ministerpräsidentschaft Benito Mussolinis von 1922 bis 1943 beschreibt, letztlich aber als bis zum Ende der daran anschließenden Republik von Salò im Frühjahr 1945 infolge der Kapitulation Italiens andauernd betrachtet werden kann,<sup>40</sup> und das Ende des Zweiten Weltkriegs folgte in Italien notwendigerweise ein Paradigmenwechsel. Als dessen wichtigste Grundpfeiler in politischer wie in kultureller Perspektivierung erwiesen sich einerseits die Aufarbeitung des Faschismus in der *Prima Repubblica* und der damit verbundene ambivalente Gebrauch der Resistenza als nationalem Mythos,<sup>41</sup> andererseits aber auch der Wiederaufbau sowie das Einsetzen des *miracolo economico* als ein regelrechter *boom economico*. Dieser betraf zahlreiche Bereiche des öffentlichen Lebens<sup>42</sup> und reproduzierte weitgehend das bereits bestehende Nord-Süd-Gefälle des Landes. Er bedeutete vor allen Dingen eine Entwicklung von der Agrargesellschaft (dies gilt umso mehr für den *mezzogiorno*) hin zur Industriegesellschaft mit allen

---

<sup>40</sup> Einen fundierten historischen Überblick zum *ventennio fascista* gibt Rudolf Lill in der *Geschichte Italiens* (vgl. Lill 2016). Zum Aspekt des schwer final zu datierenden und in verschiedenen Lesarten unterschiedlich ausgelegten Endes des Faschismus wahlweise mit der Invasion der alliierten Kräfte in Sizilien (10. Juli 1943), dem Sturz Mussolinis (25. Juli 1943), dem Bündnis Italiens mit den Alliierten über den Waffenstillstand von Cassibile, das gleichzeitig den Bruch mit der Achse Berlin-Rom bedeutete (8. September 1943), oder aber dem 25. April 1945, der in Italien bis zum heutigen Tag als *Anniversario della Liberazione* begangen wird, vgl. Alfano 2014: 77f.

<sup>41</sup> Unter Rückgriff auf Jan Assmanns Definition des politischen Mythos (vgl. *Handbuch der Politischen Philosophie und Sozialanthropologie* 2010, s.v. MYTHEN, POLITISCHE) wird in der Folge von der Resistenza als politischem Mythos gesprochen, da das mit ihr verbundene und von ihr hervorgebrachte Narrativ am ehesten als eine auf die Herstellung kollektiver Identität abzielende Praktik der Wirklichkeitskonstruktion a posteriori gefasst werden kann. Profunde Einblicke in die Verwendung des Resistenza-Mythos in der italienischen Politik seit Ende des Zweiten Weltkriegs gibt Filippo Focardi in *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi* (vgl. Focardi 2005). Hinsichtlich des Aspekts der italienischen Erinnerungskultur in Bezug auf die Resistenza sei auf das entsprechende Kapitel in Mario Isnenghis *I luoghi della memoria* verwiesen (vgl. Ballone 2010: 403ff.).

<sup>42</sup> An dieser Stelle seien, da in den untersuchten Romanen teilweise prominent oder aber auch unterschwellig thematisiert, die nahezu explosionsartigen Bauaktivitäten in den Städten genannt, die maßgeblich die Physiognomie der nunmehr zu *borgate* avancierten ehemaligen *borghi* beeinflussten, die beispielsweise in Pasolinis Werk entscheidende Relevanz haben. Zudem steht bekannterweise das Phänomen der nach dem Zweiten Weltkrieg aufkommenden Massenkultur und damit auch jenes der Massenmedien (insbesondere des Fernsehens) in direktem Zusammenhang mit dem wirtschaftlichen Aufschwung in Italien.

damit verbundenen Implikationen, darunter insbesondere einer massiven Binnenmigration in die prosperierenden Städte des Nordens. Für die Resistenza wurde von verschiedenen Seiten bis weit in das 20. Jahrhundert Deutungshoheit reklamiert – nach der von antifaschistischen Kräften als „zweites Risorgimento“ gefeierten Phase des Widerstands von 1943 bis 1945 auch und insbesondere in Zusammenhang mit den frühen antikommunistischen Bewegungen der unmittelbaren Nachkriegszeit und später durch die *Democrazia Cristiana* (DC), der schließlich eine Erhebung der Resistenza zum Gründungsmythos der neu begründeten italienischen Republik gelang.

### 3.1 Historischer Überblick: Italien von 1945 bis zu den *anni di piombo*

Der Boom der italienischen Wirtschaft in der Zeit des Wiederaufbaus und der damit erstarkende Kapitalismus führten in Italien nicht, wie es in anderen europäischen Ländern der Fall war, zu einem Relevanzverlust der kommunistischen Bewegungen. Ganz im Gegenteil konnte der *Partito Comunista Italiano* (PCI) gerade in den Nachkriegsjahren und bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhundert hinein seine Stellung ausweiten und wurde zu einer regelrechten, in Hinblick auf seine Anhänger\*innen sehr heterogenen Massenpartei der Arbeiterschaft sowie einer gebildeten kulturellen Elite. In dieser Funktion regierte der PCI als Oppositionspartei der Christdemokraten auf regionaler wie auf nationaler Ebene mit. Die über lange Zeit hinweg stabile Koexistenz der traditionsbetonten und der katholischen Kirche nahestehenden *Democrazia Cristiana* sowie des *Partito Comunista Italiano* etablierte sich in der Folge nicht nur in politischer Hinsicht,<sup>43</sup> sondern umfasste auch weite Teile des kulturellen Lebens in Italien. Trotz der komplexen und historisch gewachsenen Strukturen, die diese Dualität ermöglichten, wurden insbesondere in den Reihen des PCI immer mehr Stimmen laut, die auf einen Kurswechsel der Partei drängten. Diese bezogen sich einerseits auf die Frage nach dem sogenannten „italienischen Weg“ in der sozialistischen Frage und dem ideellen wie auch materiellen Abhängigkeitsverhältnis des PCI von der Sowjetunion, insbesondere zu deren Führung in Moskau, aber andererseits auch auf die Positionierung der Kommunistischen Partei gegenüber den Christdemokraten.

---

<sup>43</sup> Hierfür prägte der Historiker und Politologe Giorgio Galli das Konzept des *bipartitismo imperfetto* (vgl. den gleichnamigen Titel aus dem Jahr 1966).

Literarisches Zeugnis darüber legt etwa Italo Calvino unmittelbar nach dem Austritt aus der Partei verfasste satirische Erzählung *La gran bonaccia delle Antille* (1957) ab. Angesichts der internationalen politischen Ereignisse (insbesondere jener in der ehemaligen Sowjetunion und in den Staaten des Warschauer Vertrags, darunter dem Ungarischen Volksaufstand im Jahr 1956) kam es schließlich zu einem Schisma innerhalb des zu jener Zeit von Palmiro Togliatti geführten PCI und zu massenhaften Austritten aus der Partei.<sup>44</sup>

Eine weitere wichtige Station der italienischen Nachkriegsgeschichte bildete die Centro-Sinistra-Regierung, die in Italien erstmals Anfang der 1960er Jahre realisiert wurde: Nach aufkeimenden Unruhen unter der politisch rechts orientierten Regierung im Jahr 1960 und einer in der Folge der Ereignisse von 1956 weitaus weniger unitären Linken näherten sich Christdemokraten (unter anderem durch die vermittelnde Rolle des späteren Ministerpräsidenten Aldo Moro) und der *Partito Socialista Italiano* (PSI) – seinerzeit unter dem Parteichef Pietro Nenni – einander an und gingen trotz weiterhin bestehender Diskrepanzen ein Mitte-Links-Bündnis ein. Damit kam es erstmals zu einer Machtbeteiligung der sozialistischen Kräfte in Italien, wovon sich die DC eine mittelfristige Schwächung der kommunistischen Partei versprach. Letztlich führten zahlreiche gescheiterte Reformvorhaben jedoch primär dazu, dass sich die Centro-Sinistra-Regierung zum Brandbeschleuniger für die italienische 1968er-Bewegung entwickelte, in der Unterdrückung und Benachteiligung von Individuen aller sozialen Gruppierungen durch die politische Aktion der Studierenden- und Arbeiterschaft überwunden werden sollten. Auf das italienische *sessantotto* wiederum folgten die sogenannten *anni di piombo*. Traurige Bekanntheit in den zunehmend von Terrorismus verschiedener Genese überlagerten Jahren seit 1969 erlangten so unter anderem die *Strage di Piazza Fontana* im Dezember 1969 sowie die spätere *Strage di Bologna* im August 1980. Inmitten dieser Zeit wurde ab 1973 eine von Aldo Moro und dem seinerzeit amtierenden Parteisekretär des PCI, Enrico Berlinguer, befürwortete Linie eines *compromesso storico* zwischen Christdemokraten und Kommunisten verfolgt, der in Italien politische Stabilität erzeugen und dringend notwendige Reformen

---

<sup>44</sup> Zu den Hintergründen der politischen Situation in 1956 und der Krise des PCI in Italien vgl. beispielsweise die Untersuchung von Iandolo 2014: „Unforgettable 1956? The PCI and the Crisis of Communism in Italy“.

ermöglichen sollte. Mit der Entführung und Ermordung Aldo Moros durch Mitglieder der linksterroristischen Untergrundorganisation *brigata rosse* endete schließlich jedoch die Zusammenarbeit zwischen konservativen und kommunistischen Kräften. Der *Partito Comunista Italiano* bildete bis zu seiner Auflösung im Jahr 1991 fortan wieder die Opposition zu den weiteren Regierungen der *Prima Repubblica*.

### 3.2 Erinnerung, kollektives Gedächtnis, Mythos

Dieser knappe Abriss führt in stark vergrößernder Perspektive diejenigen politischen Aspekte auf, die von allen vier hier untersuchten Literaturschaffenden miterlebt und in verschiedener Weise und Intensität literarisch bearbeitet worden sind. In kulturwissenschaftlicher Perspektivierung rücken in diesem Kontext die Aspekte des Erinnerns, des kulturellen Gedächtnisses sowie des Mythos unter neuen Vorzeichen in den Fokus, die ihrerseits Niederschlag in kulturellen Artefakten wie Literatur und Film finden. Überlegungen in diesen Feldern sind für den Fall Italiens und das Untersuchungsanliegen dieser Arbeit insofern bedeutungstragend, als in der italienischen Nachkriegszeit kollektives Erinnern und Geschichtsaufarbeitung inklusive der faschistischen Geschichte und der Resistenza als nationalem Mythos innerhalb der einzelnen politischen Stränge unterschiedlich perspektiviert wurden und somit von einer Polyphonie der Erinnerungen und Diskurstraditionen ausgegangen werden kann. Dies wiederum trägt entscheidend zu der Frage bei, inwieweit im Medium der Literatur Wirklichkeit und Wahrheit ausgehandelt werden können.

Das Konzept des kulturellen Gedächtnisses wurde in der deutschsprachigen Forschung, aber auch darüber hinaus, maßgeblich von Aleida und Jan Assmann<sup>45</sup> geprägt, die ihrerseits sowohl Aby Warburgs Konzept des sozialen Gedächtnisses wie auch den französischen Soziologen Maurice Halbwachs stark rezipieren. Halbwachs postulierte bereits 1925 in *Les cadres*

---

<sup>45</sup> Als wichtigste Titel sind Jan Assmanns *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (1992) und Aleida Assmanns *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (1999) zu nennen.

*sociaux de la mémoire* die kollektive Funktion des Erinnerns<sup>46</sup> und führte dies in *La mémoire collective* (verfasst 1939, posthum erschienen 1950) aus. Eng mit der Tradition des kulturellen Gedächtnisses verknüpft ist der Strang der Mnemotopie, prominent geworden durch Pierre Noras *Les lieux de mémoire* (zwischen 1984 und 1992 in sieben Bänden erschienen) sowie, für den italienischen Kulturraum, Mario Isnenghis im Jahr 2010 in dreibändiger Neuauflage erschienene *I luoghi della memoria*. In diesem Zusammenhang kommt auch dem Mythos als überzeitlichem Referenznarrativ eine strukturierende Funktion angesichts der Komplexität von Wirklichkeit und Geschichte zu, in die der Mensch geworfen ist, wie Hans Blumenberg in *Arbeit am Mythos* (1979) argumentiert. Eine hohe Relevanz des Mythos lässt sich auch in der italienischen Nachkriegsliteratur nachweisen und ist auch in den hier untersuchten Fällen prominent. Dies geht über den bereits benannten Aspekt des politischen Mythos noch hinaus und betrifft beispielsweise die verstärkte Einbindung der antiken Mythologie in den Roman. Einen Grund hierfür findet Friedrich Wolfzettel bezugnehmend auf die italienische Literatur der Jahre 1940 bis 1960, indem er „jene diffuse Rezeptionsbereitschaft, die den Mythos und verwandte Stilisierungen als Möglichkeit der intellektuell-romanesken Bewältigung historischer Problemstellungen erscheinen ließ“ (Wolfzettel 1981: 105) auf die unmittelbar zurückliegende Erfahrung des Faschismus und dem darin erstarkten mythologischen Potential zurückbindet. Gerade infolge dessen sei die Konjunktur des Mythos in der unmittelbaren Nachkriegsliteratur „Ausdruck einer Suche und als Versuch der Auffüllung oder Ergänzung einer als ungenügend empfundenen Wirklichkeit“, der Mythos selbst eine „Bedeutungsebene mithin, die einem historischen Versagen entspringt und die defiziente Oberflächenstruktur durch eine bedeutungsvolle Tiefenstruktur ergänzt“ (ebd.). In dieser Optik verdichtet sich das Potential des Mythos schließlich zu demjenigen des Korrektivs, das eine unter der Oberfläche verborgene Wirklichkeit zum Vorschein bringen kann.

---

<sup>46</sup> „[L]es croyances sociales, quelle que soit leur origine, ont un double caractère. Ce sont des traditions ou des souvenirs collectifs, mais ce sont aussi des idées ou des connaissances qui résultent de la connaissance du présent.“ (Halbwachs 1976: 295)



### 3.3 Die literarische Landschaft: Literatur- und Kulturzeitschriften

Vor dem Hintergrund des gesellschaftlichen Klimas in Italien im Anschluss an den Zweiten Weltkrieg und der daraus resultierenden umfangreichen, teils offen und teils im Verborgenen sich abspielenden gesellschaftlichen Konflikte und Transformationsprozesse veränderte sich die italienische Literatur nach 1945 ebenfalls.<sup>47</sup> Diese Jahre brachten eine große Fülle an Literatur, insbesondere an Romanen, hervor, deren grundlegender Gestus in der Sukzession veristischen und avantgardistischer Traditionen vor allem in Suchbewegungen lag, die auf diejenigen Kräfte zielten, die die Nachkriegsgesellschaft dominierten. Dazu gehörten neben der Aufarbeitung des Faschismus und dem Gebrauch des ambivalent verwendeten, jedoch identitätsstiftenden Mythos der Resistenza<sup>48</sup> insbesondere das Phänomen des *trasformismo*. Hinter diesem Phänomen verbirgt sich die Aufhebung von Oppositionen zwischen den einzelnen Parteien, am deutlichsten zwischen linken und konservativen Kräften, zugunsten individueller und überparteilicher Bündnisse auf Grundlage geteilter Interessen.<sup>49</sup> Im intellektuellen Milieu Italiens wurden diese Tendenzen

---

<sup>47</sup> Dies zeigen die zahlreichen, inzwischen zu Klassikern avancierten Werke der italienischen Literaturgeschichte und solche zur Literatur des Novecento. Unter den Standardwerken der italienischen Literaturgeschichte sind, unter besonderer Berücksichtigung des Novecento und, noch präziser gesagt: der Nachkriegszeit, die Arbeiten von und unter der Leitung von Alberto Asor Rosa (in Form der traditionsreichen, insgesamt 16-bändigen Reihe *Letteratura Italiana Einaudi*, insbesondere Band 4 der Sektion „Le Opere“, *Il Novecento*, (vgl. Asor Rosa 1996) hervorzuheben. Unerlässlich ist auch Giulio Ferroni (auf die zunächst vierbändige, bei Einaudi Anfang der 1990er Jahre erschienene und in den 2010er Jahren aktualisierte Ausgabe der *Storia della letteratura italiana* folgendes) aktuell elf Bände umfassendes, bei Mondadori erschienenes Überblickswerk *Storia e testi della letteratura italiana* (in diesem Zusammenhang insbesondere Band 10: *Ricostruzione e sviluppo nel Dopoguerra (1945-1968)*, vgl. Ferroni 2005).

<sup>48</sup> Wie eine rezente Untersuchung von Marta Chiarinotti zeigt, war die literarisch-künstlerische Aufarbeitung des *ventennio fascista* allerdings, anders als beispielsweise in Deutschland, von einer Pluriformität und Pluriphonie der Stimmen geprägt, die unmittelbar mit der genuin italienischen Erfahrung der Resistenza zusammenhängt. Innerhalb dieser bewegen sich die entsprechenden literarischen Werke, angelehnt an eine Dialektik von Vergangenheitsbewältigung und Erinnerungskultur, zwischen evasiven Tendenzen und Werken in der Tradition der *littérature engagée* (vgl. Chiarinotti 2016: 264ff.).

<sup>49</sup> In der politischen Landschaft Italiens ist der *trasformismo* seit Beginn des Risorgimento tief verwurzelt und besonders an die Person des Agostino Depretis, Präsident des italienischen Ministerrats vom Ende der 1870er bis Ende der 1880er Jahre, geknüpft. Kennzeichnend für die Struktur des *trasformismo* und Anlass für die Kritik an seiner Ausprägung vor allen Dingen nach den beiden Weltkriegen ist seine Anfälligkeit für Korruption und Klientelismus. In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Phänomen durch die allmähliche Annäherung von *Democrazia Cristiana* (DC) und dem *Partito Comunista Italiano* (PCI) erneut relevant und kulminierte in den Korruptionsskandalen in den 1970er Jahren und den nicht zuletzt dadurch erstarkenden außerparlamentarischen Bewegungen (vgl. Jansen 2007: 11f.; 173). Einen fundierten historischen Überblick zum Phänomen von seinen Anfängen bis weit in die italienische Nachkriegszeit bietet der monografische Band von Luigi Musella, der sich explizit dem *trasformismo* widmet (vgl. Musella 2003).

allerdings scharf kritisiert. Die von einer mindestens binären Struktur geprägte politische Situation Italiens spiegelte sich folglich auch in einem parzellierten kulturell-literarischen Feld wider, in dem verschiedene Praktiken und Ästhetiken einander gegenüberstanden. Große Bedeutung kam nicht zuletzt daher in der unmittelbaren italienischen Nachkriegszeit und insbesondere unter dem Einfluss einer mit Erscheinen von Antonio Gramscis *Quaderni dal carcere* wiederentdeckten marxistischen Kultur<sup>50</sup> Literatur- und Kulturzeitzeitschriften zu, an denen Literaturschaffende und Kritiker\*innen gleichermaßen mitwirkten und die den öffentlichen Diskurs entscheidend prägten. Als bedeutendste hierunter sind *Il Politecnico*, *Officina* und *Il Menabò di letteratura* zu nennen: Das *Politecnico*, dessen Erscheinen bereits 1947 wieder eingestellt wurde,<sup>51</sup> ging unter der Leitung von Elio Vittorini, Franco Calamandrei und Franco Fortini als intellektuelles Medium der *Resistenza*-Aufarbeitung durch Intellektuelle und als Wiege und Anknüpfungspunkt der neorealistischen Tradition in die italienische Kulturgeschichte ein. Die *Officina*, an deren Leitung auch Pier Paolo Pasolini beteiligt war, vereinte dem titelgebenden Werkstattcharakter entsprechend Kreativität und kritischen Diskurs. Sie ordnete sich weitaus konkreter in ein historisches Kontinuum und den Dialog hiermit ein, auch unter Rückgriff auf Benedetto Croces Geschichtskonzeption,<sup>52</sup> und grenzte sich damit programmatisch tendenziell von neorealistischen Tendenzen ab. *Il Menabò* hingegen, an dessen Entstehung neben Elio Vittorini auch Italo

---

<sup>50</sup> Die Leitfigur des italienischen Marxismus, Antonio Gramsci, war nach diversen Gefängnisaufenthalten bereits 1937 unter anderem infolge gravierender Erkrankungen verstorben. Seine in Haft verfassten *Quaderni del carcere* erschienen erst ab 1948 in Italien und bildeten mindestens bis zum Einsetzen der 1968er-Bewegung einen Nukleus des italienischen *pensiero marxista* sowie der politischen Theorie, die literarisch mannigfaltig rezipiert wurde.

<sup>51</sup> Die kurze Lebensdauer der Zeitschrift ist primär damit zu erklären, dass die vom *Partito Comunista Italiano* (PCI) ausgehende Finanzierung aufgrund von Vittorinis hierin zum Ausdruck gebrachten, nicht durchgängig mit jenen der Partei übereinstimmenden Ansichten eingestellt wurde. Weitere bedeutende, vom PCI finanzierte Literaturzeitschriften jener Zeit (*Rinascita*, *Società* sowie *Contemporaneo*) beleuchtet eine monografische Untersuchung von Katrin Breuer (vgl. Breuer 2011).

<sup>52</sup> Der italienische Philosoph, Historiker und Literaturkritiker Benedetto Croce erläutert im vierten Band seiner *Filosofia come scienza dello spirito, Teoria e storia della storiografia* (1917, vgl. Croce 2007) sein idealistisches Verständnis der Geschichtsschreibung als Erkenntnisprozess. Einer reinen Chronik gegenüber wird Geschichte von ihm als etwas Lebendiges verstanden, das im Akt des Denkens Wirklichkeit konstruiert. Demgegenüber dominiert in Croces ästhetischen Schriften und seiner Literaturkritik (*La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, 1936, vgl. Croce 2017) in Abgrenzung von der Literaturgeschichte in der Prägung De Sanctis' die Auffassung von Kunst, insbesondere der *poesia*, als Medium zur Herstellung einer durch Intuition hervorgebrachten Expressivität (vgl. Weber 2016: 147f.).

Calvino entscheidend beteiligt war, trug in den nur zehn zwischen 1959 und 1967 erschienenen Ausgaben maßgeblich zum avantgardistischen Diskurs der 1960er Jahre bei und publizierte in monografisch angelegten Bänden auch Erstschriften entsprechender Literaturschaffender (so etwa Ausschnitte einer frühen Version von Stefano D'Arrigos späterem *Horcynus Orca* im Jahr 1960, vgl. Kap. 7.1). Diese und weitere Literatur- und Kulturzeitschriften trugen im Nachkriegsitalien wesentlich zu einer Aushandlung von ästhetischen Positionen, aber auch zu einer lebendigen Debattenkultur innerhalb des intellektuellen und literarischen Milieus bei.

### 3.4 Vom Neorealismo hin zu (Neo-)Avantgarden und Sperimentalismo

Innerhalb der Fülle der literarischen Produktion und deren verschiedenen Strömungen in der italienischen Nachkriegszeit entsteht bisweilen der Eindruck, dass der Neorealismo in jener unmittelbaren Nachkriegszeit das literarische Feld dominierte. Das erklärte Ziel des Neorealismo bestand in der Entfernung von einer manierten und dekadentistischen Literatur hin zu einer im weitesten Sinne engagierten Literatur, die das italienische Volk inklusive seiner subalternen Schichten nicht nur als narrativen Nukleus, sondern auch als Zielgruppe inkludierte. Literatur sollte als Spiegel der italienischen Nachkriegsgesellschaft figurieren und deren weitere Entwicklung produktiv mitgestalten. Die Bezugnahme auf realistische und naturalistische Traditionen (speziell den genuin italienischen Verismo) in der Literatur sowie insbesondere im Medium des Films stellte eine zentrale Kategorie der künstlerischen Aneignung neorealistischer Prägung dar, wenngleich sich hierbei in stilistischer Hinsicht ein breites Spektrum zwischen den Polen des Dokumentarischen und des Romanhaften und somit eines spezifischen Wirklichkeitsbezugs eröffnete. Diese von Anfang an von Diskontinuität und polemischen Reaktionen geprägte Begriffsbestimmung des Neorealismo bezeugt neben der Polymorphie derjenigen Titel, die ihm klar zuzurechnen sind (darunter etwas Carlo Levis *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), Vasco Pratolinis *Cronache di poveri amanti* (1947) und Cesare Paveses *La luna e i falò* (1950)) auch die Polyphonie der kritischen Stimmen, wie sie etwa als Reaktion auf Carlo Bos zu Bekanntheit gelangter *Inchiesta sul realismo* aus dem Jahr 1950 bei RAI zu hören waren (vgl. Bo 2015) und noch weit darüber hinaus nachklangen (vgl. u. a. Milanini

1980). Als eines der prominentesten Beispiele sei bereits an dieser Stelle Carlo Emilio Gaddas Reaktion auf Carlo Bos Umfrage erwähnt, der sich zum *cronaca*-Stil des Neorealismo wie folgt äußert: „Mi sembra che aspettazione o mistero non emani dalla catena crudamente obiettivante della cronaca neorealista. [...] Il fatto in sé, l’oggetto in sé, non è che il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia...“ (Gadda SGF I: 629f.).

Im Anschluss an die Zäsur im Literaturbetrieb, die durch eine Krise des Neorealismo spätestens um das Jahr 1955 markiert wurde, gewannen neben anderen Tendenzen die Neoavanguardia sowie die Strömung des Sperimentalismo zunehmend an Bedeutung. Die politischen Implikationen der unmittelbaren Nachkriegsliteratur – sprich: die Aufarbeitung des Faschismus und Vergangenheitsbewältigung – wichen nun allmählich jenen der durch den *boom economico* eingeläuteten Ära des Kapitalismus. In der nachfolgenden literarischen Produktion Italiens finden diese historischen und soziokulturellen Umbruchsprozesse in der inhaltlichen Anlage und sprachlichen Ausgestaltung der einzelnen Werke ihren konkreten Niederschlag, indem avantgardistische Formen und Ausprägungen des Sprachgebrauchs die nunmehr infrage gestellte Weltordnung widerspiegeln und damit den Optimismus der realistischen Tradition hinsichtlich der Abbildbarkeit von Realität zunehmend in Zweifel ziehen. Kritisch erscheint in diesem Zusammenhang nicht nur die Fortführung der ererbten Tradition an literarischen Formen, sondern auch die zugrunde gelegte Repräsentationsfähigkeit von Sprache. So postuliert der italienische Kulturtheoretiker Umberto Eco, der später weltweite Berühmtheit für seine postmodern geprägten Romane erlangte und Mitglied des *Gruppe 63* war, bereits 1962 in einem in der Zeitschrift *Il Menabò* erschienenen und später in *Opera aperta* aufgenommenen Essay ein literarisch-künstlerisches „universo in crisi“ aus folgenden Gründen:

[...] all’ordine delle parole non corrisponde più un ordine delle cose [...]; è in crisi perché la definizione dei sentimenti quali si è sclerotizzata in espressioni stereotipe e nelle stesse formulazioni etiche non corrisponde più quella con cui i fenomeni si presentano nelle descrizioni operative che ne diamo; perché le regole di convivenza sociale si reggono su moduli d’ordine che non riproducono affatto lo squilibrio effettivo di questo rapporti.

Dunque il mondo [...] si trova proprio scisso e dislogato, privato delle coordinate di un tempo, esattamente come privato dalle coordinate canoniche è il sistema di linguaggio che l’artista adotta. (Eco 1962: 217f.)

Dabei werfen die im Kontext des *linguistic turn* konstatierten Schwierigkeiten der Redefinition von Erkenntnisbildung die Frage auf, wie die zeitgenössische Literatur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf ebenjene Entwicklungen antworten kann. Wenn nämlich die Problematik im erkenntnistheoretischen Bereich zu Beginn des 20. Jahrhunderts darin liegt, dass der Zerfall der großen Metaerzählungen unmittelbaren Einfluss auf den Vernunft- und Wahrheitsbegriff nimmt, sodass das menschliche Subjekt nicht länger autonome, erkenntnisfähige Instanz ist, sondern seine subjektiv wahrgenommene Wahrheit stets nur bruchstückhaft sowie von machtausübenden Instanzen determiniert sein kann und somit Erkenntnis einen rhizomatischen Charakter annimmt (vgl. Deleuze/Guattari 1980 sowie Zima 2016), dann können das einzelne literarische Werk und seine Sprache lediglich bruchstückhafte Ausschnitte von Realität sein oder aber auf den pluralen Charakter von Wirklichkeit verweisen. Dies schlägt sich zum einen in der Wahl literarischer Sujets nieder und begünstigt eine Ästhetik des „Anti-Romans“, der mit sämtlichen Gattungskonventionen bricht. Zum anderen beeinflusst es aber auch den Umgang und das Spiel mit literarischen Formen und deren jeweiligen Traditionen. Es ist gleichwohl nicht so, als würden die Themenkomplexe Weltkriegsaufarbeitung und Resistenza hiermit weniger relevant werden: Dies bezeugen beispielsweise die Romane Beppe Fenoglios in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre, aber auch die hier untersuchten Romane *La Storia* und *Horcynus Orca*. Wesensmäßig anders ist allerdings in der Literatur der zweiten Hälfte des Novecento der Umgang mit dem Stoff: Diese Romane stehen nicht mehr in der Tradition einer Geschichtsaufarbeitung durch Erfassen eines status quo durch die Chronik, sondern reflektieren die Auswirkungen jener Zeit auf das Individuum in Wechselwirkung mit der umgebenden Welt. Gleichzeitig impliziert die massiv infrage gestellte Fähigkeit von Sprache, Realität adäquat abzubilden, die Möglichkeit eines schöpferischen Umgangs mit Sprache in der literarischen Produktion. Dies schlägt sich in der italienischen Literatur der Nachkriegszeit beispielsweise in der kreativen Handhabung und dem Spiel mit der Sprache nieder, etwa durch die Verwendung dialektaler sowie soziolektaler Elemente und Fantasiensprachen. Diese Aspekte ermöglichen es, entgegen Niccolò Gallos noch im Jahr 1950 aufgestellter These einer unengagierten

Nachkriegsliteratur Italiens (vgl. dazu Kap. 2.2), bei den Schriftsteller\*innen der Nachkriegszeit sehr wohl literarisches Engagement nachzuweisen, das, wie im Nachfolgenden gezeigt werden soll, im Wesentlichen auf direkten oder indirekten literarischen Modellierungen des Themenkomplexes einer problematisierten Wirklichkeit beruht.

#### 4 Carlo Emilio Gaddas „groviglio conoscitivo“: Zerfaserung, Dopplung und Hybridisierung von Realität am Beispiel des Kriminalromans

La realtà sembra una città e la città è fatta di case;  
e la casa è fatta di muri: e il muro è fatto di mattoni;  
e il mattone fatto di granuli.  
E il granulo è in sé, è nel mattone,  
è nel muro, è nella casa, è nella città.

(Carlo Emilio Gadda, *Meditazione milanese*, 1928)

Carlo Emilio Gadda hat in der italienischen Literatur des 20. Jahrhunderts zweifellos eine herausragende Position inne, die unter anderem mit unterschiedlichen biografischen Faktoren in Verbindung gebracht werden kann.<sup>53</sup> Als einziger der hier untersuchten Literaturschaffenden wurde er noch im ausgehenden 19. Jahrhundert geboren (\*1893) und hat somit den Ersten Weltkrieg als junger Erwachsener (im Kriegsdienst und in anschließender Kriegsgefangenschaft im niedersächsischen Celle) durch- und überlebt – eine Erfahrung, die für seine Persönlichkeit wie auch für sein literarisches Werk von großer Relevanz war.<sup>54</sup> Autobiografisches Zeugnis darüber legt er im *Giornale di guerra e di prigionia* ab, das erst nach seinem Tod veröffentlicht wurde und die Keimzellen von Gaddas Wirklichkeitskonzeption bereits enthält.<sup>55</sup> Auch der erste literarische Versuch, den Gadda anlässlich des 1924 ausgelobten *Premio Mondadori* mit dem nie abgeschlossenen und posthum erschienenen *Racconto italiano di ignoto del novecento* unternahm, ist unmittelbar geprägt von den

---

<sup>53</sup> Einen literaturwissenschaftlich fundierten Einblick in das Leben und literarische Schaffen Carlo Emilio Gaddas gibt Giorgio Patrizis kompakte Untersuchung mit dem Titel *Gadda* (vgl. Patrizi 2014).

<sup>54</sup> Ausgehend von Walter Benjamins bereits 1933 ausgerufenen *Krise der Erfahrung* infolge des Ersten Weltkriegs ergibt sich auch im Bereich der medialen und künstlerischen Darstellung die Frage nach einer Krise der Repräsentation und des Erzählens. Für den italienischen Kulturraum widmet sich diesem Thema beispielsweise der Sammelband *Rappresentare l'irrepresentabile. La Grande Guerra e la crisi dell'esperienza* aus dem Jahr 2017 (vgl. Amato et al. 2017). Die umfassende Untersuchung *Gadda contre Gadda. La littérature comme champ de bataille* von Christophe Mileschi (2007) fußt darüber hinaus im Wesentlichen auf der Hypothese, dass Gaddas literarische Produktion ein stetiges Anschreiben gegen die eigenen, im Krieg und durch die zeitweise Identifikation mit dem *Partito Fascista* erworbenen Gewissensbisse sei.

<sup>55</sup> Das *Giornale di guerra e di prigionia* stellt nicht nur den Vorspann zu Gaddas späterem Schreiben dar, sondern kann als Motor aller später von Gadda aufgegriffenen Themen betrachtet werden (vgl. dazu etwa Verbaro 2005: 31ff.).

Wirren des Ersten Weltkriegs, wenngleich sich dieses Verhältnis ex negativo konstituiert.<sup>56</sup> Als nahezu topisch für sein literarisches Schaffen gilt Gaddas Berufsstand: Gadda war zunächst nicht primär als Schriftsteller, sondern als Ingenieur tätig, obwohl sein literarisches und philosophisches Interesse von Jugend an groß war. Dem Wunsch der Mutter folgend schrieb er sich jedoch am Mailänder *Politecnico* für das Studium des Elektroingenieurwesens ein. Ein nach dem Ersten Weltkrieg aufgenommenes Philosophiestudium führte er nicht zu Ende, begann aber neben dem Ingenieursberuf bereits mit der Veröffentlichung von kurzen Prosastücken in der Zeitschrift *Solaria*, die später in *La Madonna dei filosofi* (1931) und in *Il Castello di Udine* (1934) erschienen. Eine vollständige Loslösung von dem bürgerlichen Beruf des Ingenieurs schien Gadda allem Anschein nach erst nach dem Tod der Mutter im Jahr 1936 möglich: Von 1940 an widmete er sich ausschließlich dem Schreiben. Gaddas umfangreiches literarisches Werk umfasst zahlreiche, teils erst in den späteren Lebensjahren oder posthum veröffentlichte Erzählungen,<sup>57</sup> Essays sowie den Erfolgsroman *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957 von Garzanti herausgegeben), der bereits in den Jahren 1946 und 1947 als Fortsetzungsroman in der Zeitschrift *Letteratura* erschienen war und Inspiration für den im Jahr 1959 unter dem Titel *Un maledetto imbroglio* von Pietro Germi produzierten Film lieferte.<sup>58</sup>

Auch die besondere Rolle der Stadt Mailand im Leben und Schaffen des Autors hat die Gadda-Forschung in den Blick genommen. Sie ist nicht nur seine

---

<sup>56</sup> Im Fall des *Racconto italiano* zeichnet sich der Erste Weltkrieg als explizite Bezugsgröße durch Abwesenheit aus; an seinen Platz rückt, so beschreibt es Christophe Mileschi, das Thema eines unspezifisch geplagten Gewissens, das durch das Motiv des Bösen adressiert wird (vgl. Mileschi 2007: 85ff.).

<sup>57</sup> Über Gaddas umfassende Kurzprosa hinaus seien zumindest einige der bedeutendsten längeren Titel in Prosa genannt: das „erste große Vorhaben, das er selbst als ‚Romanprojekt‘ bezeichnet“ (Goldmann 2018: 13) *La meccanica* (1928 in einer unvollständigen ersten Version angefertigt, erschienen Teile daraus im Jahr 1932 in der Zeitschrift *Solaria*; eine vollständige Version publizierte Gadda erst im Jahr 1970), *San Giorgio in casa Brocchi* (1931), *L'incendio di via Keplero* (1941) und die aus aufeinander aufbauenden Erzählungen bestehenden *Disegni milanesi* (1944 unter dem Titel *L'Adalgisa* erschienen) sowie der unvollständig gebliebene Roman *La cognizione del dolore* (Entstehung und erste Publikation in der Zeitschrift *Letteratura* 1938 bis 1941; erst 1963 bei Einaudi in Buchform erschienen).

<sup>58</sup> Es wird in dieser Arbeit, sofern nicht anders angegeben, die überarbeitete Textfassung aus dem Jahr 1957 zitiert (= Gadda RR II: 11-276). Zum Verhältnis von Gaddas Romanvorlage und deren Verfilmung unter besonderer Berücksichtigung der Genres (des literarischen *giallo* und des filmischen *noir*) in hermeneutischer Perspektivierung vgl. Ricci 2005. Martha Kleinhans hingegen postuliert, dass es sich bei Germis Film nicht um eine regelrechte Verfilmung von Gaddas *Pasticciaccio* handele, sondern um ein vom Roman unabhängiges Produkt (vgl. Kleinhans 2005: 232).



Herkunftsstadt und bis 1940 sein Wohnort gewesen (nach einer sich daran anschließenden Lebensphase in Florenz lebte Gadda dann von 1950 an in Rom, wo er 1973 starb), sondern auch Schauplatz einiger Werke, in denen die Rolle der Stadt als thematischer Nukleus und sogar als Topos angenommen werden kann. So postuliert etwa Julius Goldmann in seiner Untersuchung von Gaddas frühen Texten, dass der Mailänder Schriftsteller eine „Stadtdarstellung geplant hatte, die sich an den Traditionen der Literatur orientierte und in einer Art Collage sämtliche typisch mailändischen Merkmale zu einem Stadtpanorama bündeln sollte“ (Goldmann 2018: 9). Gleichwohl existieren mehrere Hinweise darauf, dass Gaddas Verhältnis zur Stadt ein ambivalentes ist. Aufschluss darüber geben einerseits Gaddas eigene Polemiken in Bezug auf die Stadt Mailand: In einer Schrift aus dem Jahr 1938 mit dem Titel *Libello* lässt er beispielsweise verlauten, dass die Architektur der Stadt durch Hässlichkeit charakterisiert sei: „Milano è una brutta e mal combinata città“ (SGF I: 87). An anderer Stelle begrüßt Gadda die faschistischen Umbaumaßnahmen innerhalb der Stadt, die durch Mussolini initiiert wurden und der Stadt die nationalistische Kultur einschreiben sollen (dies geht aus einem Zeitungsartikel aus dem Jahr 1936 mit dem Titel „Anno XIV, restauri del Duomo“ hervor, vgl. SGF I: 807). Andererseits zeigen Untersuchungen wie diejenige von Raffaele Donnarumma („Gadda e Milano: mito e demistificazione“), dass sich hinter Gaddas Invektiven gegen seine Geburtsstadt auch explizite antibürgerliche Kritik verbirgt, in der Gadda darauf verzichtet, tradierte Stereotypen des Bürgertums und – in Abgrenzung dazu – der Bauern und der Arbeiterschaft zu perpetuieren, sondern diese stattdessen satirisch aufgreift (vgl. Donnarumma 2006: 143f.). Insbesondere ist jedoch herausgearbeitet worden, dass die Stadt Mailand durch ihre sprachliche Polyphonie und die soziostratische Ausdifferenzierung ihres Sprachraums ausschlaggebende Impulse für Gaddas Schreiben gesetzt hat.

Am eindrucklichsten zeitigt sich dies in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in dem, gleichwohl der Schauplatz der Handlung die Stadt Rom und Umland ist, zahlreiche italienische Varietäten in der Figuren- ebenso wie der Erzählerrede zur Sprache kommen. In der titelgebenden Via Merulana kommt es in Haus Nummer 219 in den 1920er Jahren im Abstand von nur wenigen Tagen zu zwei Verbrechen: In jenem bürgerlichen, im Volksmund als „palazzo

dell'oro“ (Gadda RR II: 19) bezeichneten Stadthaus werden zunächst der reichen Contessa Teresina Menegazzi ihre Juwelen entwendet, nur wenige Tage später wird dann Signora Liliana Balducci grausam ermordet aufgefunden – einiges deutet auf ein „delitto passionale“ hin, wie die Zeitungen sodann berichten (Gadda RR II: 71). Mit den Ermittlungen in beiden Fällen, zwischen denen möglicherweise ein Zusammenhang besteht, wird der dienstbeflissene Kommissar molisanischer Herkunft (vgl. Gadda RR II: 15) der Präfektur am Collegio Romano (in unmittelbarer Nähe zur Kirche Santo Stefano del Cacco befindlich), Don Francesco „Ciccio“ Ingravallo, von seinem Vorgesetzten Dottor Fumi betraut. Bei den diversen Vernehmungen und Untersuchungen treffen er und seine Kollegen, darunter Vizebrigadier Pestalozzi sowie ein gewisser Gaudenzio und Pompeo sowohl im *palazzo dell'oro* selbst wie auch in der gesamten Stadt eine Vielzahl von Personen der verschiedensten sozialen Gruppierungen an. Auf diese Weise wird einerseits ein Mikrokosmos der italienischen Gesellschaft zwischen den beiden Weltkriegen skizziert (die Handlung des *Pasticciaccio* setzt im Jahr 1927 ein), andererseits deutet sich dadurch bereits der Aspekt der Polyphonie an, der strukturell maßgeblich für diesen Roman ist. Die komplexe sprachliche Anlage des *Pasticciaccio* und deren Implikationen haben seit Erscheinen des Romans die (italienisch dominierte) Gadda-Forschung stark interessiert und dazu geführt, dass Gadda, wenn auch erst zu seinem Lebensende hin, als einer der wichtigsten Vertreter des literarischen *secondo Novecento* erkannt wurde. Es scheint indes so, als habe die Sprachenfrage bis zum Erscheinen der unter Leitung von Dante Isella herausgegebenen Gesamtausgabe von Gaddas Werken im Jahr 1993 den Forschungsdiskurs dominiert, sodass erst seit Vorliegen der *Opere* – von einzelnen Kennern des Gesamtwerks schon vor deren Veröffentlichung bei Garzanti abgesehen<sup>59</sup> – eine zunehmend werkübergreifende Untersuchung des Mailänder Schriftstellers stattgefunden hat, im Zuge derer auch weitere Filiationen und thematische Nuklei – insbesondere die zahlreichen

---

<sup>59</sup> Hierfür ist insbesondere die grundlegende und in der Gadda-Forschung konkurrenzlos anerkannte Monografie *La disarmonia prestabilita* von Gian Carlo Roscioni zu nennen, die bereits 1969 und somit noch zu Lebzeiten Gaddas erschien (vgl. Roscioni 1969). An Roscionis Untersuchung angelehnt ist das im Titel des Kapitels aufgerufene Konzept des *groviglio conoscitivo*, das bei Roscioni als Gegenprinzip einer möglichen Ordnung angelegt ist (vgl. Roscioni 1969: 82ff.).

philosophischen Querverweise – identifiziert wurden. Eine unermessliche Stütze beim Durchdringen des *Pasticciaccio* bietet aufgrund der Fülle an Referenzen der von Maria Antonietta Terzoli 2015 vorgelegte zweibändige *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, der neben einer kenntnisreichen Vorstellung des Werks eine mikrophilologische Analyse des gesamten Romans vornimmt und durch einen umfassenden Anhang ergänzt wird. Ungeachtet der Schwierigkeiten in Hinblick auf die formale Vielgestaltigkeit und die editionsphilologische Situation von Gaddas schriftstellerischem Werk, das in deutscher Übersetzung nach wie vor nicht vollständig vorliegt, lassen sich trotz einer insgesamt noch verhaltenen deutschsprachigen Forschung zu diesem Autor in den vergangenen fünfzehn Jahren gleich drei wichtige Monografien ausmachen: Die große Präsenz einer Bildlichkeit im engeren Wortsinn und deren tiefgreifende Implikationen in Gaddas Werk untersucht Martha Kleinhans in *Satura und Pasticcio. Formen und Funktionen der Bildlichkeit im Werk Carlo Emilio Gaddas* (2005).<sup>60</sup> Katharina List nimmt in ihrer Dissertation die gegenseitige Bedingung von Ethik und Ästhetik bei Gadda unter der Formel „pensiero, azione, parola“ in den Blick (vgl. List 2017). Den Stadt-Collagen in Gaddas Frühwerk (1919 bis 1944) im Kontext der Großstadtliteratur – in diesem Fall mit der Stadt Mailand verknüpft – widmet sich die Qualifikationsschrift von Julius Goldmann, die intertextuelle und intermediale Bezüge des *Gadda milanese* klug aufzeigt (vgl. Goldmann 2018).

Im Folgenden wird es darum gehen, die verschiedenen strukturellen Ebenen aufzuzeigen, auf denen sich eine spezifische Konzeption der Wirklichkeit in *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* erkennen lässt. Dabei nimmt der im Titel des Romans bereits enthaltene *pasticciaccio* eine zentrale Stellung und Funktion ein: Er stellt die bildliche und gleichzeitig

---

<sup>60</sup> Die Ausgangsthese dieser Arbeit lautet, dass Gaddas Technik unter anderem im *Pasticciaccio* eine schöpferische Auseinandersetzung mit der Problemstellung der Mimesis angesichts einer nicht mehr in ihrer Komplexität darstellbaren Welt sei, weshalb der Aspekt der Bildlichkeit im Medium der Sprache entscheidende Relevanz einnimmt. In der konkreten Umsetzung äußere sich dies in der Technik der Amalgamierung nicht nur von sprachlichen Elementen, sondern ebenso von kompletten Zeichensystemen, die aber ihrerseits jenes Nicht-Greifbare zur Anschauung bringen (vgl. Kleinhans 2005: 6f.). Eine Zusammenschau der einzelnen von Kleinhans identifizierten und noch darüber hinausgehendem Gemälden, die im Roman auftauchen, ist auch am Ende des zweibändigen *Commento* von Maria Antonietta Terzoli vollständig bebildert abgedruckt (vgl. Terzoli 2015: 1008ff.).

theoretisch-philosophisch fundierte Grundlage von Gaddas literarischer Weltanschauung dar, die auf die Überlagerung, Vermischung und Uneindeutigkeit von Diskursen und damit von Ebenen der Wirklichkeit hindeutet, was sich in Bezug auf die Gattung des Kriminalromans gleichzeitig als strukturelle Unterwanderung des Genres erweist.

#### **4.1 Wirklichkeit bei Gadda: Bestandsaufnahme von *disordine* und *pasticcio* einer multiformen Realität als ethische Herausforderung**

Wenngleich die Wirklichkeitsthematik an einigen Stellen der Gadda-Forschung bereits anklingt (so findet sich bei Martha Kleinhans ein kurzes Teilkapitel mit dem auf ein Kapitel in Carlo Bos *Inchiesta sul neorealismo* zurückverweisenden Titel „Lo scrittore di fronte alla realtà“, das sich explizit Gaddas Neorealismokritik widmet, vgl. Kleinhans 2005: 129ff.; auch bei Katharina List nimmt die Programmatik der Arbeit zwangsläufig Bezug auf das Verhältnis ethischer Überlegungen angesichts einer gegebenen Wirklichkeit, in der Impulse für entsprechendes ethisches Handeln gesetzt werden), ist das Thema der Realitätskonzeptionen im *Pasticciaccio* soweit ersichtlich bislang noch nicht fokussiert analysiert worden.<sup>61</sup> Dabei ist Gaddas Positionierung in Bezug auf eine Konzeption des Realen sehr explizit, insbesondere in Abgrenzung von neorealistischen Tendenzen, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Gleichzeitig konnten diejenigen Untersuchungen, die Gaddas philosophische Prägung in der Nachfolge insbesondere Immanuel Kants (vgl. nachfolgendes Teilkapitel) herausgearbeitet haben, selbstverständlich einen Zusammenhang zwischen der philosophischen Weltanschauung und daraus abzuleitenden Implikationen für

---

<sup>61</sup> Wohl existiert eine ältere Arbeit aus dem Jahr 1969, deren Titel eine begriffliche Nähe hierzu nahelegt; es handelt sich hierbei um Markus Gersbachs *Carlo Emilio Gadda. Wirklichkeit und Verzerrung*. Gersbach legt hiermit die erste monografische Auseinandersetzung mit Gaddas Werk in deutscher Sprache vor, die auf einer zur Entstehungszeit noch weitaus unvollständigeren Aufarbeitung des Gesamtwerks in einer kritischen Ausgabe in italienischer wie natürlich auch in deutscher Sprache basiert, verfolgt jedoch keine spezifische Fragestellung in Hinblick auf die Konzeption der Wirklichkeit bei Gadda. Gersbachs Analyse nimmt das Thema Realität unter verschiedenen Gesichtspunkten in den Blick und deutet bereits auf wichtige Aspekte einer fragmentarischen, verzerrten und zum Monströsen tendierenden „Realität als Chaos von Fragmenten“ (Gersbach 1969: 74) hin, in der auch die schriftstellerische Bearbeitung nicht länger eine harmonisierende Einheit jener Fragmente erzeugen kann – allerdings primär auf Grundlage einer biografistischen Argumentationslinie. Es ist hingegen ein Verdienst dieser Arbeit, zumal angesichts der seinerzeit nur spärlich existenten Forschungslage zu Gadda, die Relevanz eines durch das Chaotische produzierten Vitalitätskonzepts in Gadda zumindest andeutungsweise zu erkennen, das in Opposition zu der als gesellschaftliche Norm konzipierten Erstarrung steht (vgl. Gersbach 1969: 115ff.).

eine literarische Bezugnahme auf außersprachliche Wirklichkeit herstellen und bieten daher die Grundlage für eine weitergehende Untersuchung. Als motivische Grundannahme kann zunächst davon ausgegangen werden, dass die Welt in Gaddas Referenzkosmos einen Ort darstellt, an dem primär Chaos und *disordine* vorherrschen – und diese erweisen sich auch literarisch als insofern inkommensurabel, als Literatur diese Unordnung allenfalls reproduzieren kann. Jeden Versuch, sie zu bändigen oder in Wohlgefallen aufzulösen, bezeichnet Gadda in seinem Aufsatz „Come lavoro“ aus dem Jahr 1949 als vergeblich; dies gelinge nur demjenigen, der auf infantile Art in gewisser Weise weltfremd und von kindlich-naiven Glaubenssätzen „immunisiert“ ist und daher die Widersprüchlichkeit einer pluralen Wirklichkeit und gleichzeitig deren Unbeständigkeiten nicht zu erkennen vermag („[L]e sue bambinesche certezze lo immunizzano [= l'uomo normale] dal mortifero pericolo d'ogni incertezza [...]“, Gadda SGF I: 440f.). Demgegenüber liegen Gaddas ethischer Anspruch und sein auktoriales Alleinstellungsmerkmal in Abgrenzung vom „uomo normale“ genau darin, die Unzulänglichkeit der Wirklichkeit in Bezug auf eine angestrebte Ordnung aufzuzeigen und im Prozess des Aufdeckens von fragilen und partiellen Wirklichkeitselementen die einzelnen Teile eines Ganzen soweit möglich darzustellen.

Die *disordine* wird, wie bereits Gaddas Kriegstagebuch zu entnehmen ist, schon früh zu einer immensen Herausforderung für den jungen Mailänder Ingenieur: Seine Ordnungsliebe sowie der Hang zur Pedanterie werden von ihm selbst als eine „antica, intrinseca qualità [dello] spirito“ (Gadda SGF II: 570) bezeichnet, die Unordnung hingegen stellt eine empfindliche Störung dar, die ihn nahezu handlungsunfähig machen: „[i]l *pasticcio* e il *disordine* mi annientano“ (ebd., meine Hervorhebungen). Bereits an dieser Stelle verwendet der junge Carlo Emilio Gadda das abstrakte Lexem *pasticcio* synonym zur konkreten Manifestation der *disordine*, was sich zu einem späteren Zeitpunkt als Dreh- und Angelpunkt seiner Ästhetik und Konzeption des Realen erweisen wird. Weiter notiert Gadda auch am 24. Juli 1916 anlässlich einer bürokratischen Angelegenheit in eigener Sache, dass es bereits im vorangehenden Jahr zu Zeiten seines Studiums aufgrund einer schlampigen Büroorganisation zu Verzögerungen gekommen sei, die damals zu seinem

Nachteil ausgelegt worden waren: „[...] le mie carte languirono in un ufficio, per *disordine*, dal 1 aprile al 30 giugno, ritardando di 3 mesi la mia nomina [...]“ (Gadda SGF II: 574, meine Hervorhebung). Auch in jenem Eintrag von 1916 steigert sich der Infanterist in eine Polemik gegen die Unfähigkeit der Bürokratie hinein: „Questo mi fa impazzire dalla rabbia, poiché la persecuzione che la burocrazia (personificata dal *disordine* e dall’insufficienza di tutti i miei compatrioti) esercita su di me, mi atterrisce.“ (Gadda SGF II: 373, meine Hervorhebung). Die Kameraden, die signifikanter Weise einen Querschnitt der Gesellschaft abbilden („luridi compatrioti di tutte le classi, di tutti i ceti“, Gadda SGF II: 574) verärgern ihn ebenfalls durch ihre Unachtsamkeit und den Hang zum Chaotischen (vgl. ebd.). Dies kulminiert schließlich in der Feststellung einer allgegenwärtigen Unordnung: „Ma il disordine c’è: quello c’è, sempre, dovunque, presso tutti: oh! Se c’è, e quale orrendo, logorante disordine: Esso è il mare di Sargassi per la nostra nave.“ (Gadda SGF II: 575).

Dem Chaos der modernen Welt, der Bürokratie sowie dem alltäglichen Miteinander steht jedoch ein intrinsischer Drang Gaddas, Ordnung herzustellen, gegenüber, den er bereits im Jahr 1927 im für die gleichnamige Sammlung aus dem Jahr 1958 titelgebenden Artikel „I viaggi, la morte“ in der Zeitschrift *Solaria* zum Ausdruck gebracht hatte: Als auf einen gnoseologischen Erkenntnisprozess bezogene, ordnende Aktivität figuriert hier die Aufgabe des „mettere in ordine il mondo“ (Gadda SGF I: 578). Diese impliziert gleichzeitig, wie an anderer Stelle untersucht worden ist, einen starken moralisch-ethischen Appell, der unmittelbar an die versuchsweise Annäherung an Erkenntnis geknüpft ist (vgl. List 2016: 92; List 2017). Dass Gadda das eigene literarische Wirken als ein im weitesten Sinne engagiertes versteht, zeigt überdies auch ein früher Essay mit dem Titel „Impossibilità di un diario di guerra“, der bereits 1934 in dem Erzähl- und Essayband *Il Castello di Udine* erschien. Hier heißt es in Hinblick auf die titelgebende Unmöglichkeit, ein Tagebuch des Kriegs zu führen: „[...] non iscrivo per me, scrivo perché salti fuori qualche cosa che possa valere a farci più forti e più avveduti in ogni futura contingenza, nelle distrette del male.“ (Gadda RR I: 134). Trotz des ambivalenten Verhältnisses Gaddas zum Kriegsgeschehen wird der Erste Weltkrieg hier als eine Maschinerie des Bösen präsentiert. Jene *contingenza* und *distrette del male* sind

im Kontext des Kriegs in denjenigen Kräften zu suchen, die Vernunft zu überwinden, den Blick zu verstellen und die Sinne zu betäuben imstande sind: „Ho visto la volontà sommersa dal caso, come una barca dalla risacca: i il chiaro pensiero onnubilarsi e dissolversi nella stanchezza: Ho visto in altri, ho sentito in me.“ (Gadda RR I: 135).

Noch deutlicher wird Gaddas Konzeption des multiformen Realen in der Literatur in den Äußerungen des Schriftstellers zu einer (neo-)realistischen Ästhetik, als auch er an der von Carlo Bo ausgegebenen *Inchiesta sul Neorealismo* teilnahm; sein Beitrag hierzu wurde im Jahr 1950 im Radio ausgestrahlt. Gaddas Kritik an der Strömung bezieht sich nicht nur auf Themen, Motive und narrative Techniken, die er mit dem Bild der einzelnen Perlen eines Rosenkranzes als uniform und „eguali di fronte all'emergenza espressiva“ (Gadda SGF I: 629) beschreibt. Unter Rückbezug auf Kants Philosophie erkennt er im Neorealismo eine literarische Form, in der Objektivierungsbestreben und jener chronistische Anspruch, der zum Beispiel in der zeitgleich im deutschsprachigen Raum populären Neuen Sachlichkeit schon im Wortlaut erkennbar wird, zu einer Verflachung von Figuren und Motiven und somit zu einer gewissen Leblosigkeit führen. Gadda selbst beantwortet die Frage nach dem Verhältnis der Literatur zur Wirklichkeit, indem er für die Polyperspektivität und eine damit einhergehende Lebendigkeit des literarischen Gegenstands plädiert:

Un lettore di Kant non può credere in una realtà obbiettivata, isolata, sospesa nel vuoto; ma della realtà o piuttosto del fenomeno, ha il senso di una parvenza caleidoscopica dietro cui si nasconde un 'quid' più vero, più sottilmente operante, come dietro il quadrante dell'orologio si nasconde il suo segreto macchinismo. Il dirmi che una scarica di mitra è realtà mi va bene, certo; ma io credo al romanzo che dietro questi due ettogrammi di piombo ci sia una tensione tragica, una consecuzione operante, un mistero, forse le ragioni o le irragioni del fatto ... Il fatto in sé, l'oggetto in sé, non è che il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia ... Scusa tanto. Vorrei, dunque, che la poetica dei neorealisti si integrasse di una dimensione noumenica, che in alcuni casi da me considerati sembra alquanto difettarle. (Gadda SGF I: 630)

Die Implikationen von Gaddas Polemik gegenüber dem Neorealismo sind weitreichend und bereiten in ihrer Ablehnung eines auf stereotyper Darstellung basierenden erzählerischen Duktus (vgl. das o.g. Bild des *rosario*) den Boden für jene von ihm geforderte noumenische und auf Polyphonie ausgerichtete Dimension, die begrifflich wiederum auf seine direkt zu Beginn des Absatzes angedeutete Kant-Lektüren zurückgeht (vgl. dazu auch nachfolgendes

Teilkapitel). Für den Aufbau seines eigenen Werks, insbesondere den Kriminalroman *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, erweist sich jene „parvenza caleidoscopica dietro cui si nasconda un ‚quid‘ più vero“ als narrativ zu vermittelnde, aus phänomenologischen Repräsentationen zusammengesetzte Wirklichkeit. So kommt auch Italo Calvino im Vorwort zur englischen Ausgabe des *Pasticciaccio* (*That awful mess on Via Merulana*, 1984) zur Erkenntnis, Gaddas Blick auf die Welt entspreche einer „universal complication“, sein Darstellungsanliegen sei folglich „the seething cauldron of life, the infinite stratification of reality, the inextricable tangle of knowledge“ (Calvino 1984: vi) – ein Befund, den Calvino auch in der fünften und somit letzten realisierten der geplanten sechs *Lezioni americane*, jener zum Thema „Molteplicità“, thematisch einfließen lässt (vgl. Calvino 1995: 715ff.). Hier wird, direkt eingangs folgend auf ein langes einschlägiges Zitat aus dem *Pasticciaccio*, ausgerechnet Gadda als Mustersautor einer mehrschichtigen Epistemologie bemüht, dessen Detektivroman Calvino an dieser Stelle als Prototypen des Romans in der zweiten Hälfte des *novecento* definiert. In seiner darauf aufbauenden Vorlesung zur *molteplicità* elaboriert Calvino anschließend die Wesensarten des zeitgenössischen Romans als „enciclopedia, [...], metodo di conoscenza, e soprattutto [...] rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo“ (Calvino 1995: 717). Dieses mehrschichtige System von Verweisstrukturen innerhalb des Romans ist es schließlich, was Gaddas *Pasticciaccio* gleichsam als Vorboten der postmodernen Literatur erscheinen lässt.

#### **4.2 Gadda als Kant-Leser: *Meditazione milanese* und die Krümmung des Realen**

Eine eigene ästhetische Theorie lehnte Gadda selbst zwar zeitlebens ab, doch insinuiert ein im Jahr 1936 verfasstes Schriftstück zumindest das Vorliegen einer eigenen programmatischen Ästhetik Gaddas unter Rückgriff auf seine philosophische Grundlegung. So heißt es einleitend in der „Meditazione breve circa il dire e il fare“, die später in der Sammlung *I viaggi la morte* erschien: „Quando scriverò la Poetica, dovrà, ognuno che si proponga intenderla, rifarsi del leggere l’Etica: e anzi la Poetica sarà poco più che un capitolo dell’Etica: e questa deriverà dalla Metafisica“ (Gadda SGF I: 444). Passend dazu gibt die



stilistisch stellenweise an die rinascimentale Dialogliteratur gemahnende<sup>62</sup> *Meditazione milanese*, die Gadda im Frühsommer 1928 anstelle seiner Abschlussarbeit im Fach Philosophie verfasste<sup>63</sup> und die erst posthum erschien, tiefe Einblicke in eine mögliche ästhetische Theorie Gaddas.

Die *Meditazione* greift inhaltlich insbesondere auf Kants *Kritik der reinen Vernunft*, Spinozas *Abhandlung über die Verbesserung des Verstandes* und Leibniz' *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand* zurück und nimmt hierdurch Bezug auf die Frage nach Erkenntnisfähigkeit und Wahrheit. Dass letztere in der Tradition Kants notwendigerweise nicht als eindeutig bestimmbar angenommen werden kann, zeigt sich bereits an Gaddas in der *Meditazione* vorgelegten Definition der Wirklichkeit als unstetem *bateau ivre*,<sup>64</sup> das eines festen Fundaments entbehrt: „[I]l dato o realtà [...] è per gli altri uno stacco sicuro dalla terra ferma per spiccare un bel salto. Per me è lo stacco da una tolda traballante (bateau ivre): o una predella già essa smoventesi“ (Gadda SVP: 667). Eine zentrale Rolle in der *Meditazione milanese* spielt, wie spätestens dem Titel der *parte seconda* des unvollendet gebliebenen dreiteiligen Manuskripts zu entnehmen ist („I limiti attuali della conoscenza e la molteplicità dei significati del reale. Teoria della deformazione del reale: Coinvoluzioni di sistemi reali“; Gadda SVP: 673), die Annahme einer Pluriformität des Realen basierend auf einer Krümmung des Realen durch jedweden gnoseologischen Prozess als „deformazione conoscitiva“ (Gadda SVP: 748).<sup>65</sup> Diese Ästhetik der Krümmung des Realen findet sich auf vielgestaltige Weise in Gaddas späterer Prosa – insbesondere in *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* – wieder und kann als eine Grundmatrix seines Œuvre verstanden werden, die in der

---

<sup>62</sup> An den Renaissancedialog lässt an dieser Stelle einerseits die Traktatform in der ersten Person Singular und Plural sowie andererseits die stellenweise als Zwiegespräch zwischen einem „critico“ und dem argumentierenden Ich inszenierte Aushandlung der Konsensfindung denken.

<sup>63</sup> Geplant war eine *tesi di laurea* mit dem Arbeitstitel „Teoria della conoscenza nei ‚Nuovi Saggi‘ di G. W. Leibniz“, vgl. Gadda SVP: 1302.

<sup>64</sup> Mit der Verwendung des *bateau ivre*-Konzepts greift Gadda auf die symbolistische Tradition Arthur Rimbauds zurück, wie beispielsweise eine Lektüre des titelgebenden Beitrags der gleichnamigen Sammlung *I viaggi la morte* (Gadda SGF I: 419-667) zeigt: Dieser trägt den Untertitel "Da *Le voyage* di Charles Baudelaire a *Bateau ivre* di Arthur Rimbaud" (Gadda SGF I: 561). Explizit widmet sich auch Federico Bertoni in *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà* diesem Aspekt (Bertoni 2001: 94ff.).

<sup>65</sup> In der Folge wird hieraus direkt eingangs im einleitenden Unterkapitel des zweiten, neu angeordneten Manuskripts aus dem Hochsommer 1928: „Intendo solo chiarire e concludere: il flusso fenomenale si identifica in una deformazione conoscitiva, in un processo conoscitivo. Procedere, conoscere è inserire alcunché nel reale è, quindi, deformare il reale.“ (Gadda SVP: 862f.).

*Meditazione* selbst wie auch als Grundlegung des *Pasticciaccio* nahezu ostentativ in allen Variationen moduliert wird. Den eindeutigsten Hinweis hierauf liefert die in der Forschung vielfach thematisierte Formel des „non datur casus, non datur saltus“ (Gadda RR II: 185),<sup>66</sup> die am Ende des 7. Kapitels des *Pasticciaccio* aufgerufen wird und die ein wörtliches Zitat aus Kants *Kritik der reinen Vernunft* darstellt. Als Verweis auf eine dem Kriminalroman zugrunde liegende Wirklichkeitskonzeption Gaddas zeigt das Kant-Zitat an dieser Stelle die Doppelstruktur der erzählten Welt als Kontinuum und gleichzeitig der im Roman selbst permanent umkreisten und infrage gestellten Frage nach eindeutiger Referenz, die sich als Spurensuche und Versuch der Auflösung beider Kriminalfälle manifestiert. Noch weitaus interessanter ist allerdings Gaddas auf die „deformazione del reale“ aufbauende Überlegung einer „molteplicità dei significati d’un tessuto reale“ (Gadda SVP: 748), die eine „attuazione d’un ermeneutica a soluzioni multiple: come un enigma che avesse un numero infinito di soluzioni“ (ebd.) impliziert und sich somit in Bezug auf die späteren literarischen Werke als zentral erweist. Bereits an dieser Stelle wird der semantische Kern von Gaddas Konzept des *groviglio* vorbereitet, das als lexematische Verarbeitung eines pluriformen Realitätskonzepts dann ebenso prominent platziert ist:

Questa idea della molteplicità dei significati o posizioni attuali delle relazioni reali (o per meglio dire dei sistemi di relazioni, che già dissi non sussistere davanti a noi relazioni assolutamente semplici ma *nuclei o grovigli o gnocchi o gruppi o sistemi di relazioni*) nel nostro mezzo spaziale temporale ci avvia con potente suggestione all’idea e alla accurata contemplazione d’una storia, d’uno sviluppo (o regresso), d’un divenire, d’un attuarsi, (se volontario o fatale lasciamo per ora.). (Gadda SVP: 748; meine Hervorhebung)

Hieraus lässt sich schließlich auch ableiten, dass Wahrheit und Wirklichkeit bei Gadda konstruktivistisch gedacht werden und in diesem Sinne als fluide, kontextabhängig, relational und interpretationsbedürftig angenommen werden müssen. Abermals seinem Impuls folgend, sein Denken und damit die umgebende Welt in ein Ordnungsschema zu überführen, fasst Gadda dies in der folgenden Formel um die Variable *n* zusammen:

[...] data una realtà [...] l’attribuirle successivamente con penetrante intuito significati integranti, e cioè passare dal significato *n-1* ad *n*, *n + 1*, *n + 2*, e costruire perciocché è inserire quella realtà in una cerchia sempre più vasta di relazioni, è un crearla e

---

<sup>66</sup> Zur Relevanz der Passage im Kontext der narrativen Anlage von *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* vgl. beispielsweise Pedriali 2007: 19ff. sowie Godioli 2015.

ricrearla, un formarla e riformarla. È ciò che fanno i commercianti, o i costruttori, o chiunque amplia o crea o fa; o acutamente interpreta una realtà. (Gadda SVP: 753)

In diesem Kontext wird Wirklichkeit zu einem *groviglio* in dem Sinne, dass ihre Essenz nicht herauskristallisierbar ist und die Vielgestaltigkeit ihrer Erscheinungsformen zur Grundkonstituente erhoben wird, die sich einer linearen Wirklichkeitskonzeption entschieden entzieht, wenn nicht gar widersetzt. Insofern stellt auch der *groviglio*, wie Christophe Mileschi es formuliert, als Multiformität der Welt nicht nur den Lektüreschlüssel zu Gaddas Werk dar, sondern ist der *Pasticciaccio* auch die Literatur gewordene Anschauungsmöglichkeit der philosophischen Vorarbeiten Gaddas (vgl. Mileschi 2007: 115).

#### **4.3 Der *Pasticciaccio* als Strukturprinzip des ungelösten doppelten Kriminalfalls**

Ausgehend von der erkenntnistheoretischen Annahme einer Krümmung des Realen, die ihrerseits die Pluralität von Wirklichkeitsebenen insinuiert, lässt sich Gaddas *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* auf mehreren Ebenen seiner Komposition auf diesen Aspekt hin untersuchen. Dies bietet sich zum einen mit Blick auf die Sprache und verwendete Sprachenvielfalt an, die traditionell (also insbesondere in der früheren Forschung zu Gadda) unter dem Vorzeichen des Sperimentalismo untersucht wurde. Aber auch darüber hinaus lässt sich auf weiteren Ebenen ein pluraler und multiformer Wirklichkeitsdiskurs aufzeigen, der sich beispielsweise in der intertextuellen Bezugnahme auf andere Textsorten mit jeweils eigenen Codes offenbart, oder aber auf der konkreten Handlungsebene motivisch aufscheint. Dabei stellt sich das Identifizieren einer zugrunde liegenden Wahrheit – im Falle des *Pasticciaccio* in der konkreten Handlung der Spurensuche und des Versuchs, die beiden Verbrechen in der Via Merulana aufzudecken – als ein permanentes Abarbeiten an mannigfaltigen Manifestationen von Wirklichkeit dar, deren schlüssige Auflösung in einen einzelnen Sinnzusammenhang schlussendlich jedoch negiert wird.

Bei der Gadda-Lektüre offenbart sich bei genauem Hinsehen und vor allen Dingen unter Einbezug des Gesamtwerks des Mailänder Schriftstellers, dass der spätere Verfasser der *Pasticciaccio* bereits in seinen frühen essayistischen Werken eine Konzeption der Pluriformität angelegt hat, die in

wesensmäßigem Zusammengang mit seinem erkenntnistheoretischen Interesse steht und, wie zu zeigen sein wird, auf einen konstruktivistischen und hybridisierenden Wirklichkeitsdiskurs im Roman vorausdeutet. Hinweise darauf geben die auch im *Pasticciaccio* selbst stets wiederkehrenden und auf verschiedenen Ebenen modulierten Lexeme<sup>67</sup> *garbuglio* („Viluppo intricato, confusione, imbroglio di cose o più raram. di persone [...], anche in ambiente sociale o politico, per trarne vantaggio“), *groviglio* („Gruppo di fili arruffati, e per estens. d’altre cose che formino come un nodo o un ammasso intricato [...], insieme imbrogliato e confuso“) und *guazzabuglio* („Mescolanza confusa di cose varie, materiali o astratte“), aber auch *groppo* („Viluppo, groviglio, nodo intricato [...]“), *gomitolo* („Palla di filo continuo ravvolto ordinatamente in modo da potersi agevolmente svolgere a mano a mano che si adopera [...]“) oder *gnocco* („[...] estens. Nodo, grumo“), die ein knäuelartiges Beziehungsgeflecht von Diskursen repräsentieren und damit auf die undefinierbarkeit einer objektiven Wahrheit und Wirklichkeit vorausdeuten. Denn noch bevor es zum ersten der beiden Verbrechen in der Via Merulana kommt, sinniert der später ermittelnden Kommissar Ingravallo in der Manier eines Philosophen signifikanter Weise über das Wesen der „inopinate catastrofi“ als multikausale Phänomene, denen nur selten ein einziger Auslöser zugrunde liege. Sie seien vielmehr ein Strudel, „un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti.“ Auf diese bildliche Einlassung folgt direkt eine lexematische Veranschaulichung, indem spezifiziert wird, wie Don Ciccio diese Phänomene sprachlich auszudrücken pflegt: „Diceva anche *nodo* o *groviglio*, o *garbuglio*, o *gnommero*, che alla romana vuol dire *gomitolo*.“ (Gadda RR II: 16, meine Hervorhebungen). Nicht zufällig fällt in diesem Zusammenhang auch unmittelbar die Rede auf „Emmanuele Kant“ (ebd.) als denjenigen, der ebenjene Mehrzahl der *cause* an die Stelle der einzelnen *causa* setzt (vgl. ebd.).

Diesem Verhältnis von Entitäten zueinander entspricht auf einer übergeordneten Strukturebene gleichzeitig die Technik des Pastiche, die begrifflich wiederum auf das italienische Pasticcio zurückgeht: Diese in der

---

<sup>67</sup> Die nachfolgend angeführten Definitionen entsprechen allesamt den in der Online-Version der italienischen Enzyklopädie *Treccani* unter den entsprechenden Lemmata angegebenen.

Kunst im weitesten Sinne anzusiedelnde intertextuelle Technik beschreibt die überlagernde und überlappende Struktur eines Kunstwerks, in der Stile und Motivtraditionen verschiedener Genese vermischt werden, ohne dabei jedoch die entsprechenden Quellen zu verschleiern. Die Bezugnahme auf die Originale kann dabei entweder lobend-nachahmende oder aber parodistische Züge annehmen (vgl. RLW 2003, s.v. PASTICCIO, PASTICHE).<sup>68</sup> Im titelgebenden *Pasticciaccio* des Kriminalromans schwingt dieses Strukturelement bereits mit; seine signifikantesten Ausprägungen finden sich in den offensichtlichen Rekurrenzen auf literarische Werke, aber auch, wie in den vergangenen Jahren anschaulich belegt worden ist, auf zahllose Werke der bildenden Künste und der Malerei (vgl. Kleinhans 2005; Terzoli 2015). Vor allem aber beinhaltet die pejorativ konnotierte Suffigierung des Pasticcio als Technik, *Pasticciaccio*, bereits eine erste Andeutung auf die Handlungsebene, auf der sich über Juwelenraub und den Mord hinaus noch weitere Implikationen verschachtelter und einander überlagernder Strukturen ergeben, die auf Undurchdringbarkeit, Verschleierung und schließlich Chaos hinweisen. Nicht zuletzt wird jedoch auch die Gattung des Kriminalromans durch das Strukturprinzip des *pasticciaccio* unterwandert, was sich in dem Spiel mit der Erwartungshaltung und dem schließlich offenen Ende des Romans manifestiert.

Ob dieses jedoch aus ideologischen Gründen offen belassen wurde (in dieser Lesart wäre das Ende des *Pasticciaccio* kongruent mit Gaddas Philosophie einer Vielgestaltigkeit von Wahrheit und Wirklichkeit, die keine finale Festschreibung auf eine Lösung der beiden Kriminalfälle zulässt) oder ob das Ende des Romans aus pragmatischen Gründen offen geblieben ist, wird in der Forschung kontrovers diskutiert (vgl. hierzu zum Beispiel List 2016: 93). Obschon ersteres sich nur konsequent in Gaddas Ästhetik einpassen ließe, der zufolge Wahrheit und Wirklichkeit als relational zu denkende und pluriforme Entitäten existieren, die nicht auf Eindeutigkeit reduzierbar sind, sprechen auch signifikante Gründe für die zweite These. Giancarlo Roscioni schreibt das offene Ende einer möglichen „stanchezza“ (Roscioni 1969: 93) Gaddas hinsichtlich der Zusammenführung der Fäden zum Ende des Romans hin zu, die

---

<sup>68</sup> Für den rein literarischen Bereich hat sich in der Forschung zum Pastiche primär die Romanistik hervorgetan. In diesem Zusammenhang sind insbesondere die inzwischen als Klassiker anzusehenden *Palimpsestes* Gérard Genettes (1982) zu nennen.

er im Nachgang auch nicht habe rechtfertigen wollen, keinesfalls jedoch einer programmatischen Entscheidung. In der jüngsten, bei Adelphi erschienenen Ausgabe des *Pasticciaccio* aus dem Jahr 2018 finden sich im von Giorgio Pinotti verfassten Nachwort außerdem weitere Hinweise, die Roscionis These stützen, indem sie Gaddas eigene Äußerungen und Kokettieren zu der Causa stark machen, andererseits aber auch verlagsseitige Absprachen über eine Fortsetzung aufrufen, die zum Ende der 1950er Jahre hin Garzanti zugesagt war (vgl. QPM: 345ff.). Ausgehend von der philosophischen Grundlegung und den mitgeführten Referenzen scheint es hingegen fast, als verbiete sich geradezu eine Auflösung der Kriminalfälle und ein traditionelles Endes des Detektivromans. Im offenen Ende hingegen findet das Konzept des *groviglio conoscitivo* auch formell das passende Äquivalent.

#### 4.3.1 **Plurilinguismo und Sprachenvielfalt als Chaos der Zeichen**

Der editionsphilologischen Situation von Gaddas Werk und deren Implikationen ungeachtet (wie bereits thematisiert, lag der Fokus der Gadda-Forschung vormals primär auf linguistischen Aspekten im *Pasticciaccio*, mittlerweile ist dieser aber stärker auf das Gesamtwerk gerichtet – nicht zuletzt aus diesem Grund haben sich zahlreiche neue Untersuchungsräume eröffnet), ist die Sprache des *Pasticciaccio* ein grundlegendes Element von dessen Untersuchung und stellt, wie gezeigt werden soll, einen der Pfeiler des von Gadda vielfach bemühten Bildes des *groviglio* dar, der jedoch am explizitesten auf das Konzept der Mehrschichtigkeit und Polymorphie von Wirklichkeit verweist. In einem seinerzeit in der Zeitschrift *Solaria* erschienenen Artikel prägte Gianfranco Contini, der Gadda 1934 kennenlernte und mit dem ihn ein über dreißig Jahre andauernder Briefwechsel verband, noch im Jahr des Kennenlernens drei entscheidende Konzepte, die in der Forschung zu Gadda immer wieder aufgerufen werden, und zwar jene des Pastiche, des *espressionismo* sowie des makkaronischen Stils (vgl. Sbragia 2002). An dieser Stelle interessieren zunächst die beiden letztgenannten Aspekte, während das Pastiche an anderer Stelle detaillierter untersucht wird (vgl. Kap. 4.3.2): Der *espressionismo* Gaddas manifestiert sich in einer sprachlichen Ausgestaltung des Romans, die in der Regel als *plurilinguismo* und damit als mehrstimmig im Sinne von Michail Bachtins Konzept der Dialogizität gefasst worden ist. So lässt sich im

*Pasticciaccio* ein Sprachgemisch nachweisen, das alle Ebenen des Diasystems und mannigfaltige literarische, aber auch technische oder andere fachsprachliche Register abdeckt. Als makkaronisch wird hingegen jene Art der Dichtung bezeichnet, die einen gelehrten Sprachgebrauch (zumeist des Lateinischen) mit einem weniger gelehrten, etwa einem Vulgäridiom, kombiniert, und damit mitunter burleske Effekte erzielt (vgl. RLW 2003, s.v. MAKKARONISCHE DICHTUNG). Es ist davon auszugehen, dass Gadda in seiner Konzeption der makkaronischen Dichtung eine vom italienischen Renaissancedichter Teofilo Folengo (teilweise unter dem Pseudonym Merlinus Cocaius in Erscheinung getreten) bis zur französischen Burleske Rabelais'scher Prägung reichende Genealogie zugrunde legt (Sbragia 2002: 1ff.). Parallel dazu wird in der Gadda-Forschung auch das Konzept des *Barocco* aufgerufen, das äquivalent zum makkaronischen Element ist und, wie Dombroski schreibt, bereits im Zeichen eines literarischen *impegno* steht: „The baroque [...] is Gadda's weapon against all that in life and in literature is counterfeit, artificial, and spurious: against the hollowness of ‚la retorica die buoni sentimenti‘ and ‚le parole della frode.“ (Dombroski 1999: 3).

Insgesamt stellt sich auf diese Weise der *Pasticciaccio* in linguistischer Hinsicht, wie Hans Magnus Enzensberger es bereits vor über fünfzig Jahren formulierte, als ein „Dachsbau, einem unterirdisch verzweigten Labyrinth von Gedanken- und Sprachgängen“ (Enzensberger 1963: 242) dar. In seiner psychoanalytischen Lektüre von Gaddas Werk nimmt Elio Gioanola hingegen abschließend – wenn auch nur knapp – den *Pasticciaccio* in den Blick und konstatiert in Bezug auf die Sprachvariation darin:

Dalle vette liriche al più basso gergalismo, dal rigore logico-matematico al furore barocco della sintassi, lo stile di Gadda è l'effetto di una deformazione che disancora la lingua dalle funzioni di rapporto con la realtà e la trasforma in una ricreazione metaforica dell'impossibilità di consistere nella vita così com'è, in quella che per tutti (quasi) è la ‚normalità‘. (Gioanola 1987: 241f.)

Die Sprachen- und Dialektvielfalt des *Pasticciaccio* ermöglicht eine anschaulichere Darstellung von Objekten, Sachverhalten und gesellschaftlichen Umständen, durch die feine semantische Nuancen sichtbar gemacht werden können. Sie zeigt aber genau in dieser Funktion auch auf, dass die Suche nach einer allgemeingültigen Wahrheit und Wirklichkeit vergeblich ist: Objekte oder Tatsachen können nur bedingt in der Sprache fixiert werden; und geschieht dies

doch, so ist dieser Versuch einer „Festschreibung“ stets nur eine Facette eines größeren, abstrakteren Zusammenhangs. Die Wahrnehmung der Welt ist a priori perspektiviert und findet in dieser Wesensart auch Eingang in die sprachliche Form. Gleichzeitig werden in Gaddas Kriminalroman sprachliche Äußerungen, beispielsweise Beschreibungen von Sachverhalten in Verhören, auf rein sprachlicher Ebene permanent revidiert und damit in Hinblick auf einen kriminologischen Befund und gleichzeitig eine mögliche Lösung des Falls unbrauchbar, sodass sie notwendigerweise wieder verworfen werden oder aber ins Leere laufen. Zusätzlich erschwert wird die Wahrheitsfindung noch dadurch, dass, wie Helmut Meter bereits 1986 in einer komparatistischen Analyse von Robbe-Grillet's *Les Gommès* und dem *Pasticciaccio* aufgezeigt hat, jedes Verhör und jedes Detail, das zur potentiellen Klärung der Fälle beiträgt, gleichzeitig auch eine Vielzahl neuer Anhaltspunkte aufwirft und „deren Fülle und mannigfache Verästelungen schließlich ins Grenzenlose anwachsen“ (Meter 1986: 456), sodass die Auflösung sich immer deutlicher als unmöglich herausstellt.

Das Medium der Sprache erweist sich somit zumindest hinsichtlich einer eindeutigen und sauberen kriminologischen Aufarbeitung der beiden Verbrechen als unbrauchbar, was hinsichtlich der Gattung des Kriminalromans als „auch sprachphilosophischer Erkenntnis pessimismus“ (Vickermann-Ribémont 1998: 129) beschrieben worden ist. Die Implikationen hieraus passen allerdings zu dem starken Fokus auf erkenntnistheoretischen Überlegungen bei Gadda, die ihrerseits auf einen pluralen wirklichkeitskonstituierenden Diskurs verweisen und gleichzeitig die Freude am experimentellen Spiel mit der Sprache hervorheben. So heißt es in der *Meditazione milanese* bezugnehmend auf eine außerzeitliche Dimension der *deformazione conoscitiva*: „Il sistema della deformazione conoscitiva, qualora venga pensato fuori del tempo, ci si presenta necessariamente come un mostruoso logogrifo offrente infinite soluzioni ermeneutiche“ (Gadda SVP: 748). Dem Konzept des *logogrifo*, dem Buchstaben- oder Wortspiel, wohnt also neben dem Willen zum ludischen und rätselhaften Element, das abermals die Thematik der Verbrechensaufklärung aufgreift, auch und insbesondere der erkenntnistheoretische Horizont Gaddas inne. Insofern kann davon ausgegangen werden, dass der Schwerpunkt beim



*Pasticciaccio* nicht so sehr auf dem Willen zu einer experimentellen Schreibweise liegt, die Dialekte, Register und Fachsprachen zu einem Kaleidoskop der Sprachen kombiniert, sondern vielmehr als Teil einer darüber hinaus verweisenden Agenda verstanden werden kann.

Der Tradition der makkaronischen Dichtung folgend, wird in der Sprach- und Stilmischung auf ironisierende Art und Weise eine dekadentistische, aber ebenso eine naturalistisch-veristische Literatur verballhornt. Die Sprache Gaddas steht einzig und allein im Dienst eines chaotischen Weltbilds; sie erscheint in seiner Optik ebenso als Pastiche verschiedener Ursprungsvarietäten wie die Wirklichkeit – oder die Unmöglichkeit einer endgültigen Festschreibung von Wirklichkeit, die sie abzubilden versucht.

#### 4.3.2 Pastiche, Hypotyposen und Ekphrasen als intertextuelle Metaphern

Den philosophisch hergeleiteten Konzepten des *garbuglio*, *groviglio* und *guazzabuglio*, die auf einen pluralen Wirklichkeitsdiskurs hindeuten, entsprechen in *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* in struktureller wie in motivischer Hinsicht auch die Konzepte des *pasticcio* sowie des titelgebenden *pasticciaccio*. Diese treten als materielle Manifestationen in Erscheinung (vgl. Kap. 4.3.3), gleichzeitig aber auch in Form von Pastiche in intertextueller und intermedialer Perspektive. Wie Martha Kleinhaus ausführliche Untersuchung gezeigt hat, treten Pastiche im *Pasticciaccio* vornehmlich in Form von Hypotyposen in Erscheinung (vgl. Kleinhaus 2005: 15ff.). Die Hypotypose als ursprünglich in der klassischen Rhetorik anzusiedelnde Figur (vgl. *Metzler Lexikon Philosophie* 2008, s.v. HYPOTYPOSE) beschreibt in Kants *Kritik der Urteilskraft* ein prominentes Konzept zur Imagination abstrakter Begriffe. Nicht zufällig wird daher das Konzept der Hypotypose von Gadda in der ersten Fassung der *Meditazione milanese* in Hinblick auf die Struktureigenschaften des Diskurses als ein textuelles Gewebe (im engeren Sinne eines *textus*) verwendet: Ausgehend vom multiformen und hinsichtlich seiner Hermeneutik offenen *groviglio*<sup>69</sup> gilt eine Linearität der Handlung ebenso wie die Kausalität von

---

<sup>69</sup> Eine umfassende Untersuchung von Giuseppe Bonifacino greift das Konzept des *groviglio* in Verbindung mit der Suche nach einer Wahrheit jenseits des Augenscheinlichen direkt im Titel auf: *Il groviglio delle parvenze. Studio su Carlo Emilio Gadda* (vgl. Bonifacino 2002).

Zusammenhängen als außer Kraft gesetzt. An deren Stelle tritt stattdessen ein Gewebe in Form einer Masche oder eines Netzes:

L'ipotiposi della catena delle cause va emendata e guarita, se mai, con quella di una maglia o rete: ma non di una maglia a due dimensioni (superficie) o a tre dimensioni (spazio-maglia, catena spaziale, catena a tre dimensioni), sì di una maglia a rete o a dimensioni infinite. Ogni anello o grumo o groviglio di relazioni è legato da infiniti filamenti a grumi o grovigli infiniti. (Gadda SVP: 650)

In der mehrdimensionalen Gestalt der *maglia o rete* schließlich kann in Gaddas Ästhetik ein Wirklichkeitsdiskurs wenn schon nicht eindeutig definierbar, so doch zumindest andeutungsweise in seiner Unendlichkeit zeigbar gemacht werden. Dass der *Pasticciaccio* als literarische Technik auf mehreren Ebenen programmatisch für Gaddas Schreiben ist, belegen bereits die Notizen zum eigenen Schreiben in dem Essay „Come lavoro“ aus dem Jahr 1949. Sie betrifft neben dem literarischen Produkt auch die schreibende Instanz, die in der öffentlichen Wahrnehmung einem genialischen Stereotypus unterliegt, wie Gadda postuliert: „L'immagine tradizionale e ad aeterno romantica dello scrittore-creatore, dell'ingegnoso demiurgo che cava di sé liberamente la libera splendidezza dell'opera e nei liberi modi d'un suo stile ne propaga foco alle genti [...]“. (Gadda SGF I: 427). Dieser wird ein Menschenbild gegenübergestellt, das in der autobiografischen Beschreibung des Literaten einerseits die Schwierigkeiten des Berufs adressiert („Una confessione circa i problemi d'officina, o le angosce o i raganteli d'officina, comporta di necessità dei riferimenti a una vita, a una biografia interna ed esterna [...]“, Gadda SGF I: 427), darüber hinaus vor allen Dingen aber auch fundamental für Gaddas Konzeption von dessen Erkenntnisfähigkeit in Abhängigkeit von der umgebenden Welt ist:

Ognun di noi mi appare essere un *gruppo*, o *nodo*, o *groviglio*, di rapporti fisici e metafisici: (la distinzione ha valore d'espedito). Ogni rapporto è sospeso, è tenuto in equilibrio nel 'campo' che gli è proprio: da una tensione polare. La quale, è chiaro, può variare d'intensità nel tempo, e talora di segno: può spegnersi. Accade che tanto l'operazione conoscitiva, cioè lo stabilirsi del suddetto rapporto, quanto gli impulsi (espressivi) che ne vengano liberati alla pagina, siano perturbati dal sistema storico (e gnoseologico) ambiente, da accadimenti del tutto esterni al processo analitico-sintetico che costruisce il testo, che intesse il tessuto del testo. (Gadda SGF I: 428f.; meine Hervorhebungen)

Die Auffassung einer fragmentarischen Konzeption des Individuums unter Anwendung des entsprechenden Vokabulars verstärkt sich zum Ende des Essays

„Come lavoro“ dahingehend, dass die produzierende Instanz des *scrittore* sich als wesensmäßig anders im Vergleich zum „Normalmenschen“ geriert:

Non sono, non riesco ad essere, un lavoratore normale, uno scrittore ‘equilibrato’. E tanto meno uno scrittore su misura. Il cosiddetto ‘uomo normale’ è un groppo, o gomitolino o groviglio o garbuglio, di indecifrate (da lui medesimo) nevrosi, talmente incavestate (enchevêtrées), talmente inscatolate (emboîtées) le une dentro l’altre, da dar coàgulo finalmente d’un ciottolo, d’un cervello infrangibile: sasso-cervello o sassoidolo: documento probante, il migliore si possa avere, dell’esistenza della normalità: da fornire a’ miei babbioni ottimisti, idolatri della norma, tutte le conferme e tutte le consolazioni di cui vanno in cerca, non una tralasciata. Tra queste, l’idea-madre che quel sasso, o cervello normale, sia una formazione cristallina elementare, una testa d’angelo di pittore preraffaelita: mentre è, molto più probabilmente, un testicolo fossilizzato.

In realtà, la differenza tra il normale e lo anormale è questa qui: questa sola: che il normale non ha coscienza, non ha nemmeno il sospetto metafisico de’ suoi stati nevritici o paranevrotici, gli uni su gli altri così mirabilmente agguainati da essersi inturgiditi a bulbo, a cipolla: non ha dunque, né può avere, coscienza veruno del contenuto (fessissimo) delle sue nevrosi: le sue bambinesche certezze lo immunizzano dal mortifero pericolo d’ogni incertezza: da ogni conato d’evasione, da ogni tentazione d’apertura di rapporti con la tenebra, con l’ignoto infinito: mentrecché lo anomalo raggiunge, qualche volta, una discretamente chiara intelligenza degli atti: e delle cause, origini, forma prima, sviluppo, sclerotizzazione postrema, e cessazione con la sua propria morte e delle sue proprie nevrosi. (Gadda SGF I: 440f.)

Es ergibt sich somit folgendes Bild: Die Literatur hervorbringende Instanz führt in ihrer Praxis das Wissen um die erkenntnisrelevante Wesensart des Wirklichen und des Individuums als „groppo, o gomitolino o groviglio o garbuglio“ stets mit. Ohne dies explizit auf die Person Gaddas zu beziehen, impliziert die Inanspruchnahme des „Anormalen“ für die eigene Person neben einem narzisstischen Moment insbesondere die Verantwortung des Literaturschaffenden, der, anders als „il normale“, vom „sospetto metafisico“ sowie der eigenen „coscienza“ angetrieben ist. Damit einher geht jedoch der zwangsläufige Verzicht auf jedwede absolute Sicherheit oder Wahrheit; vielmehr bedeutet die von Gadda vorgeschlagene Haltung ein Bekenntnis zur „incertezza“ und Vielschichtigkeit, die im Bild der Zwiebel aufgerufen wird. Das Konzept des *garbuglio* verweist nicht zuletzt auch auf die berühmte (Neben-)Figur des Rechtsanwalts Dottor Azzecca-garbugli im dritten Kapitel von Alessandro Manzonis *Promessi sposi*, der als Negativbeispiel eines Diskurses der Wahrheit gelesen werden kann: Der Name des Advokaten impliziert zwar das Lösen von Knoten und Verwirrungen; er steht qua Berufsstand im Dienste der Wahrheit, doch wird er präsentiert als korrupter und characterschwacher Typus, der der Obrigkeit zu Diensten und nur auf den

eigenen Vorteil bedacht ist.<sup>70</sup> Eine Traditionslinie von Manzoni hin zu Gadda lässt sich, perspektiviert in Bezug auf einen Diskurs der Wahrheit – und damit der Gerechtigkeit – nachweisen.<sup>71</sup> Die Kontinuität zwischen den beiden Mailänder Autoren steht in direktem Zusammenhang mit der Sprachenfrage und somit mit einem referentiellen Zusammenhang zwischen der Materialität von Sprache und Dialekt sowie einem Diskurs der Wahrheit im Gegensatz zu dessen Verschleierung.

#### 4.3.3 Besudelungen und „Darm-Bilder“: Freudscher Intertext und organischer *pasticcio*

Ausgehend von Elio Gioanolas psychoanalytischer Lektüre Gaddas in *L'uomo dei topazi* (1987),<sup>72</sup> in dessen zweitem Kapitel unter der Formel des „Dirt is matter in the wrong place“ die Freudschen Ausführungen zur Analerotik und Hygieneerziehung in Gaddas Werk adressiert werden, kann die Relevanz des Themenkomplexes der Ordnung in *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* unter diesen Vorzeichen interpretiert werden. So heißt es unter Rückbezug auf Freuds Überlegungen zum Ordnungszwang, welcher auch in Gaddas Werk wie bereits beschrieben zahlreich und prominent thematisiert wird:

Infatti, in una situazione caratteriale o nevrotica di tipo ossessivo, l'attrazione originaria per lo 'sporco' è coperta dalla deformazione reattiva dell'impulso all'ordine. Gadda, che dell'ossessione ha percorso tutte le tappe, fino alla paranoia, fu 'spasmodicamente' attratto dallo 'sporco', [...] e sviluppò a tutti i livelli, comportamentali immaginativi intelluttuali e anche politici, una fortissima mania dell'ordine [...]. (Gioanola 1987: 91)

Besonders augenfällig ist auch der Freudsche Intertext in Bezug auf die Geld- sowie die Edelsteinthematik, der Gaddas *Pasticciaccio* durchzieht. Bei der Untersuchung der entsprechenden im Roman aufgerufene Motivik (genannt seien an dieser Stelle zumindest die (geraubten) Juwelen an sich, außerdem

---

<sup>70</sup> Der Anwalt Azzecca-garbugli figuriert im dritten Kapitel der *Promessi Sposi* als Inbegriff eines korrumpierten Rechtssystems, das zugunsten der Mächtigen und Wohlhabenden operiert und die einfachen Menschen, so etwa Renzo Tramaglino, der die Fürsprache des *avvocato* erbittet, leer ausgehen lässt. Giovanni Nardi nimmt in einer Untersuchung zur juristischen Auseinandersetzung Alessandro Manzonis mit dem Verlag Le Monnier um die Urheberrechte an seinem Werk das Verhältnis der juristischen Figur des *causidico* und einer parteiischen Rechtsprechung in den Blick (vgl. Nardi 1999). In diesem Kontext werden eine Rhetorik genuiner Wahrheit und ein ungerechtes, auf Übervorteilung der Mächtigen durch Verschleierung der Wahrheit beruhendes (und im sprechenden Namen des Anwalt offenbar werdendes) Rechtssystem gegenübergestellt.

<sup>71</sup> Giorgio Patrizi etwa untersucht die Anleihen an Manzoni bei Gadda in seiner Gadda-Monografie (vgl. Patrizi 2014: 72ff.).

<sup>72</sup> Der Titel verweist bereits auf die Dopplung von Edelsteinthematik und Analerotik, indem Freuds „Rattenmann“ (*uomo dei topi*) analog auf den Ermittler Pestalozzi als „Topas-Mann“ (*uomo dei topazi*) übertragen und lexematisch ausgeweitet wird (vgl. Gioanola 1987: 146).

Nachttisch und Nachttopf als entsprechend einschlägig konnotierte Topoi, vgl. Gioanola 1987: 120ff.) wird von Gioanola selbstverständlich auch das strukturgebende Konzept des *pasticciaccio* mitgeführt. Es lassen sich im *Pasticciaccio* allerdings noch zahlreiche weitere, über Gioanolas Beobachtungen hinausgehende Aspekte zu diesem Thema nachweisen, die ihrerseits tieferliegende Schichten der beiden Kriminalfälle offenbaren und gleichzeitig auf das strukturell-genealogische Konzept des *pasticciaccio* und damit eine Konzeption pluriformer Realität anwendbar sind. Dies betrifft zum einen den Themenkomplex der Eingeweide – insbesondere des Gastrointestinaltrakts, der allerdings von Gioanola hinsichtlich der Verknüpfung von lustvoller Essensthematik und Verdauungsprozessen aufgerufen wird (vgl. Gioanola 1987: 135ff.) – und zum anderen die konkrete Manifestation des *pasticciaccio* als blutige Besudelung, die ihrerseits unter anderem auf die Sphäre der Sexualität verweist.

Letzteres zeigt sich insbesondere in der detaillierten Beschreibung der ermordeten Liliana Balducci im zweiten Kapitel des Romans. Diese beginnt mit der Position des Körpers („Il corpo della povera signora giaceva in una posizione infame, supino, con la gonna di lana grigia e una sottogonna bianca buttate all’indietro, fin quasi al petto [...]“, Gadda RR II: 58) und setzt sich einer detaillierten Beschreibung der Kleidungsstücke sowie einer Beschreibung des Gesichts und anschließend des Halses der Liliana Balducci fort. Hier materialisiert sich in dem vielen Blut, das ihre Leiche umgibt, ein regelrechter *pasticcio*:

Un profondo, un terribile taglio rosso le apriva la gola, ferocemente. Aveva preso metà il collo, dal davanti verso destra, cioè verso sinistra, per lei, destra per loro che guardavano: sfrangiato ai due margini come da un reitarsi dei colpi, lama o punta: un orrore! Da nun potesse vede. Palesava come delle filacce rosse, all’interno, tra quella *spumiccia nera der sangue*, già *raggrumato*, a momenti; *un pasticcio!* Con delle bollicine rimaste a mezzo. Curiose forme, agli agenti: parevano buchi, al novizio, come dei maccheroncini color rosso, o rosa. ‘La trachea’, mormorò Ingravallo chinandosi, ‘la carotide! La iugulare... Dio!’

Il sangue aveva impiestrato tutto er collo, er davanti della camicetta, una manica: la mano: una spaventevole colatura d’un rosso nero [...]. S’era *accagliato* sul pavimento, sulla camicetta tra i due seni: n’era tinto anche l’orlo della gonna, il lembo rovescio da quella vesta de lana buttata su, e l’altra spalla: pareva si dovesse *raggrinzare* da un momento all’altro; doveva da certo risulturne un *coagulato appiccicoso* come un *sanguinaccio*. (Gadda RR II: 59f.; meine Hervorhebungen)

Dem Blut scheint eine spezifische Materialität zueigen zu sein, die als medizinischer Diskurs (etwa durch die Aufzählung der Schlagadern durch Don

Ciccio und das aufgerufene koagulierte Blut), aber auch assoziiert mit Lexemen aus dem Bereich der Lebensmittel (*accagliato*, *sanguinaccio*) wie auch gleichzeitig als konkrete Manifestation des optischen wie auch des philosophischen *pasticcio* (als Knäuel) in Erscheinung tritt und somit nahezu überkodiert ist und über sich selbst hinaus verweist. Dies wird zusätzlich durch eine Reihe weiterer Referenzebenen verkompliziert, die in Zusammenhang mit dem Mord aufgerufen werden: Zum einen erscheint die minutiöse Beschreibung der toten Balducci umso grotesker, als sie den Anzeichen nach einem sexuellen Übergriff zum Opfer gefallen sein könnte (darauf deutet zumindest ihr bis auf die Unterwäsche entblößter Unterleib hin) – doch mischt sich in die überaus gründliche, vermeintlich objektive Inspektion eines Tatorts und der dort aufgefundenen Frauenleiche durch Don Ciccio Ingravallo die Andeutung eines erotischen Begehrens, welches sich bereits im ersten Kapitel des *Pasticciaccio* manifestiert hatte und den Ermittler befangen macht: Die Erzählerrede ruft angesichts der zum Teil entblößten Leiche die *Aurora* von Michelangelo Buonarroti auf (vgl. Terzoli 2015: 158f.) und fokussiert auf den Intimbereich der Balducci (vgl. Gadda RR II: 59). Insofern überlagern an dieser Stelle im Bild des *pasticcio* als Besudelung objektivierende kriminologische Untersuchung, erotischer Diskurs des Begehrens sowie gelehrte Bezüge aus dem Bereich der bildenden Künste einander. Zum anderen ruft auch die journalistische Berichterstattung über den Mord in der Via Merulana ein *pasticcio* von möglichen Motiven und Referenzen auf, indem sie von einem „delitto passionale“ (Gadda RR II: 71) berichtet. Von der Tageszeitung werden in dieser euphemistischen Umschreibung des Tatbestands durch das aufgerufene Passio-Konzept mindestens vier mögliche Tatmotive beziehungsweise Hintergründe der Tat aufgerufen, die jedoch allesamt im Umfeld des Erotisch-Sexuellen anzusiedeln sind: eine Affekthandlung, ein Lustmord, ein Mord aus Eifersucht (im Sinne eines sogenannten Ehrenmordes) oder aber ein Mord infolge eines zuvor begangenen Sexualdelikts.

Neben der Besudelung durch Blut lassen sich jedoch bei Gadda und insbesondere im *Pasticciaccio* zahlreiche Bezugnahmen auf Verdauungsprozesse nachweisen, die ihrerseits motivisch auch in engem Zusammenhang mit dem Konzept des *pasticcio* stehen. Bereits in einer frühen

Erzählung Gaddas aus dem Jahr 1940 wird eine Operation des Gastrointestinaltrakts geschildert; diese Darstellung des chirurgischen Eingriffs bildet die „mappa della poetica gaddiana“ (Baldi 2010: 99), in der die einzelnen Elemente des Wirklichen gleich den Schlingen des Zwölffingerdarms inspiziert und gleichzeitig gewissermaßen narrativ anverwandelt werden. Die thematische Relevanz des ganzen Magen-Darm-Trakts in Gaddas Ästhetik hatte Hans Magnus Enzensberger in seinem Nachwort zu der von Toni Kienlechner besorgten Übersetzung von *La cognizione del dolore*<sup>73</sup> ins Deutsche (1963 als *Die Erkenntnis des Schmerzes* bei Piper erschienen) in folgende Formel gefasst:

Gaddas Zugriff aus Inwendige der Welt, seine ‚Innerlichkeit‘ [...] ist die blutige Innerlichkeit der Eingeweide. Die Eingeweide – ‚i visceri‘: ein Schlüsselwort zu allem, was Gadda geschrieben hat –, die Eingeweide der Realität sind das labyrinthische Urbild seiner Sprache. Er liest in ihren Kutteln und beschreibt ihren verborgenen Stoffwechsel. [...] Gadda gemahnt an eine antike Figur, den Haruspex, der das Geschick der Welt aus den Eingeweiden der Opfer las. (Enzensberger 1963: 248f.)

Beispiele verschiedenster Bezugnahmen auf den Verdauungsapparat, insbesondere auf den dem Duodenum nachgelagerten Teil des Dick- und Enddarms, finden sich auch im *Pasticciaccio* zuhauf: Schon zu Beginn des Romans fällt Don Ciccio, der direkt im zweiten Satz des Incipit als eine Person beschrieben wird, der das Ankämpfen gegen eine „laboriosa digestione“ anzusehen ist (Gadda RR II: 15), erstmals einer der vielen im Roman in Erscheinung tretenden *po‘ po’s* auf, der in diesem Fall das Gesäß der neuen Nichte Assunta beschreibt, von welchem Don Ciccio sich unterschwellig angezogen fühlt (vgl. Gadda RR II: 20). Das Lexem *popo* führt im Italienischen aber gleichzeitig auch schon die Fäkalthematik mit, es wird insbesondere in der Kindersprache auch metonymisch zur Beschreibung der Defäkation benutzt. Der Themenkomplex der Verdauung wird zahlreich mehr oder weniger unterschwellig thematisiert und auch im Motiv der geraubten Juwelen und deren Fund an späterer Stelle prominent wieder aufgegriffen. Es lässt sich allerdings, weit über die burlesken Anklänge der im *Pasticciaccio* in vielfacher Variation geschilderten gastrointestinalen Prozesse und deren Produkte hinausgehend, eine tiefere Bedeutungsebene der „Darm-Bilder“ Gaddas aufzeigen: In ihnen

---

<sup>73</sup> Die in der *Cognizione* thematisierte Problematik des Magengeschwürs, die hier allerdings narrativ auf die Todsünde der Völlerei und einen übermäßigen Genuss von Speisen und Wein bezogen wird, bildet unter Rückgriff auf biografische Zeugnisse Gaddas über das eigene Magenleiden den Auftakt zu Federico Bertonis Untersuchung *La verità sospetta* (vgl. Bertoni 2001: ff.).

lassen sich die Aspekte des *groviglio* als konkrete Manifestation der Darmwindungen, Darmschlingen und Innereien erkennen, diese stehen aber wiederum auch in direktem Zusammenhang mit der versuchsweisen Erkenntnis von Wirklichkeit(en) und deren Pluralität. Gaddas „Darm-Bilder“ können folglich im Kontext des *Pasticciaccio* als Universalmetapher eines Wirklichkeitsdiskurses angenommen werden.

#### 4.3.4 Juwelenraub, Traum und verstellte Erkenntnis: Pestalozzis Topas-Traum

Zur Uneindeutigkeit der Sprache des *Pasticciaccio* hinsichtlich ihres referentiellen Status durch Hybridisierungsphänomene, Wortspiele und Dialekte gesellt sich zusätzlich auch die Unzuverlässigkeit der Erzählerinstanz, die durch Digressionen und Abschweifungen<sup>74</sup> eine sukzessive Aufklärungsarbeit der Kriminalfälle immer wieder unterbricht und somit die Wahrheitsfindung blockiert respektive verzögert. Das augenfälligste Beispiel hierfür und eine der in der Forschung am häufigsten zitierten Passagen des Romans ist der sogenannte Topas-Traum des Brigadiers Pestalozzi im achten Kapitel des *Pasticciaccio*.<sup>75</sup> Insgesamt durchzieht die Präsenz von Edelsteinen mit nahezu motivischem Charakter nicht nur den *Pasticciaccio*, sondern das gesamte Werk Gaddas.<sup>76</sup> Unverkennbar scheint hierin Gaddas profunde Kenntnis der Freudschen Traumdeutung durch: In psychoanalytischer Lesart sind die Beschreibungen der geraubten Juwelen ein zentrales Element des Romans, wie Elio Gioanola in seiner einschlägigen Untersuchung *L'uomo dei topazi* bereits im Jahr 1987 gezeigt hat (vgl. Gioanola 1987: 55 sowie 142 ff.). Gioanola stellt eine direkte Verbindung zwischen dem wertvollen Schmuck und dem Eros, gleichzeitig aber auch dem an das Moment des Thanatos gebundenen doppelten Verbrechen in der Via Merulana her. Pestalozzis Topas-Traum selbst deutet er als erotische Fantasie, in der die Sphäre des Genitalen zwar präsent ist, jedoch durch die mitgeführte anale Erotik teils überlagert wird (vgl. Gioanola 1987:

---

<sup>74</sup> Helmut Meter postuliert in seiner frühen Untersuchung, dass es sich hierbei im Wesentlichen nicht um tatsächliche Exkurse handelt, sondern um „stilistisch motivierte Verzögerungen des Erzähldukts“ (Meter 1986: 458).

<sup>75</sup> Dem Thema der Juwelen widmet sich besonders ausführlich das erste Kapitel von Roscioni Untersuchung *La disarmonia prestabilita* aus dem Jahr 1969 („Conoscenza e deformazione“, vgl. Roscioni 1969: 3–23).

<sup>76</sup> Zeugnis darüber legen ganze Monografien zu dem Thema ab (vgl. etwa die oben genannte von Elio Gioanola), aber auch einzelne Kapitel in anderen Gadda-Untersuchungen, so zum Beispiel „I gioielli“ in Federico Bertoni *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà* (vgl. Bertoni 2001: 151ff.).



147f.). Träume stellen, der Logik Freuds, aber auch jener von Erich Fromm in seiner auf Vorlesungen aufbauenden Schrift *Märchen, Mythen, Träume* (1951) folgend, ähnlich wie der Mythos ein Medium dar, das die umgebende Welt zu strukturieren versucht. Sie funktionieren allerdings nicht entsprechend den Gesetzen der Physik und den Werkzeugen der Logik, die im Wachzustand die Erkenntnisbildung vorantreiben, sondern setzen diese außer Kraft. Wie Mythen sind sie in einer „symbolischen Sprache geschrieben“ (Fromm 1999: 174). Der Traum, an den sich Brigadier Pestalozzi während seiner frühmorgendlichen Fahrt auf dem Moped wieder erinnert, bietet jedoch auch in symbolischer Hinsicht für die Handlung des Romans und die Ermittlungen in den Verbrechen in der Via Merulana keinerlei Anhaltspunkte, die zu einem weiteren Erkenntnisgewinn führten. Die erste Hälfte des achten Kapitels ist vielmehr eine verdichtete Veranschaulichung der narrativen Prinzipien von *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, die in Form eines Pastiche zutage treten. Die morgendliche Fahrt durch die Landschaft evoziert eine nahezu bukolische Stimmung und verweist intermedial auf Techniken der Landschaftsmalerei. In Pestalozzis Traum selbst überlagern sich die verschiedensten Anhaltspunkte aus den laufenden Untersuchungen sowie die unliebsamen Eindrücke aus seinem von Bürokratie geprägten Arbeitsalltag, in dem sich unbewältigte Aktenberge stapeln (vgl. Gadda RR II: 191). Sodann tritt der Topas in Erscheinung: Die Assoziationen, die der Stein in dem Träumenden aufruft, verarbeitet sein Unbewusstes in freien Assoziationsketten, die auf der sprachlichen Ebene eine Art Kettenreaktion in Gang setzen und jene Mechanismen der sprachlichen Alternation und des Lautspiels wiederholen, die den *Pasticciaccio* insgesamt durchziehen und auf die Unzuverlässigkeit des Wortes hindeuten:

Aveva veduto nel sogno, o sognato ... che diavolo era stato capace di sognare? ... uno strano essere: un pazzo: un topazzo. Aveva sognato un topazio; che cos'è, infine, un topazio? Un vetro sfaccettato, una specie di fanale giallo giallo, che ingrossava, ingrandiva d'attimo in attimo fino ad essere poi subito un girasole, un disco maligno che gli sfuggiva rotolando innanzi e pressoché al disotto della ruota della macchina, per muta magia. La marchesa lo voleva lei, il topazio, era sbronzata, strillava e minacciava, la faccia stranita da in un pallore diceva delle porcherie in veneziano, o in un dialetto spagnolo, più probabile. Aveva fatto una cazziata al generale Rebaudengo perché i suoi carabinieri non erano buoni a raggiungerlo su nessuna strada o stradazia, il topazio maledetto, il giallazio. Tantoché al passaggio a livello di Casal Bruciato il vetrone girasole... per fil a dest! E' s'era involato lungo le rotaie cangiando sulla figura in topaccio e ridarellava topo-topo-topo-topo: e il Roma-Napoli filava filava a tutta corsa dietro al crepuscolo e pressoché già nella notte e nella tenebra circèa, diademato di lampi e di scintille spettrali sul pantografo, lucanocervo saturato d'elettrico. Fintantoché avvedutosi come non gli bastava a salvezza chella rotolata pazza lungo le parallele

fuggenti, il topo-topazio s'era derogato di rotaia, s'era buttato alla campagna nella notte verso le gore senza foce del Campo Morto e la macchia e l'intrico del litorale pometino [...]. (Gadda RR II: 192)

Der Juwelschatz wird in Kapitel neun schließlich gefunden – signifikanter Weise befindet er sich im Haus der Camilla Mattonari in einem Nachttopf, der wiederum in einem Nachtschrank gelagert wird (vgl. Gadda RR II: 228ff.), womit motivisch eindeutig auf Freuds *Charakter und Analerotik* verwiesen ist (vgl. abermals die Ausführungen von Gioanola 1987: 120ff.). Die Verwendung des Freudschen Referenzapparats ist jedoch keineswegs für bare Münze zu nehmen und erweist sich tatsächlich als im narrativen Kosmos des *Pasticciaccio* nicht fruchtbar: Anders als bei Italo Svevo oder auch bei Elsa Morante sind Reminiszenzen an die Traumdeutung bei Gadda nicht als veristische Anleihen oder Hinweise auf eine entsprechende poetologische Grundlegung zu verstehen, sondern verstärken vielmehr die Absage an eine gesamte Literaturtradition. Gadda tritt aufgrund seines Spiels mit den einschlägig konnotierten Referenzen, wie Gustav Seibt es formuliert, vielmehr als „ein Rabelais, der Freud gelesen hat“ (Seibt 1993: 454) in Erscheinung. Der überdeutlich aufscheinende psychoanalytische Intertext sei mithin keine Lektüeranweisung, sondern vielmehr Hinweis auf einen Bruch mit der literarischen Tradition, im Zuge dessen „die Freud-Anspielungen literarische Mittel in einem humoristischen Erzählkosmos [sind], der alles Pathos und die für die literarische Tradition Italiens typische Neigung zur Rhetorik mit den leiblichen Gegebenheiten des Menschen konfrontiert.“ (ebd.). Abermals behält das im Nachttopf aufgerufene „Darm-Bild“ gewissermaßen das letzte Wort, während eine eindeutige Auflösung des Falls weiterhin nicht möglich ist.

#### 4.3.5 Der *Pasticciaccio* als politische Metapher: Gaddas Faschismusaufarbeitung

Gaddas ambivalentes Verhältnis zum italienischen *ventennio fascista* ist in der Forschung mehrfach adressiert worden. Nicht unwesentlich für Gaddas spätere Faschismuskritik ist seine eigene faschistische Vergangenheit und der damit verknüpfte Aspekt der Schuld (vgl. dazu beispielsweise Kleinhans 2005: 266), der literarisch aufgearbeitet werden soll. Wie die Untersuchung von Robert Dombroski aus dem Jahr 1999 allerdings zeigt, lässt die von Gadda selbst behauptete frühe Abkehr vom Faschismus sich an den Zeitschriftenartikel und Fachtexten der 1930er Jahre noch nicht nachweisen, es sei sogar erst im Jahr

1941 ein Höhepunkt in Gaddas Haltung zum Regime auszumachen (vgl. Dombroski 1999: 117ff.). Gleichzeitig ist in Gaddas literarischer Produktion und insbesondere in *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* ein starkes antifaschistisches Engagement erkennbar. Für eine Lektüre des *Pasticciaccio* (des Romans wie des Konzepts) mit Blick auf Elemente, die im italienischen faschistischen Kontext anzusiedeln sind, sind mindestens zwei Aspekte relevant, die im Folgenden knapp beleuchtet werden: Zum einen lässt sich an dieser Stelle erneut ein Zusammenhang zur Ordnungs- versus Unordnungsthematik herstellen, die bei Gadda wiederum ethisch – unter anderem als Ironisierung der faschistischen Stadtplanung – konnotiert ist. Zum anderen aber findet die Aufarbeitung explizit in Invektiven gegen die Figur des *duce* und in Form einer Medienkritik Gaddas statt, die als Kulturkritik formuliert ist.

Einer späteren Abwendung vom Faschismus und der Aufarbeitung dieser Erfahrung ging ein Sympathisieren Gaddas mit faschistischen Tendenzen insbesondere in städtebaulicher Hinsicht einher: In seinem Beruf als Ingenieur verfasste der Mailänder Schriftsteller als Teil seiner zahllosen, nicht nur literarischen Elaborate auch technische Artikel, die in Zeitungen und Zeitschriften erschienen. Dazu zählt beispielsweise der in der Tageszeitung *L'Ambrosiano* am 25. Oktober 1935 veröffentlichte Artikel „Le opere pubbliche di Milano“, in dem Gadda sich direkt eingangs zu dem direkten Zusammenhang zwischen der faschistischen Stadt und einem ordnenden Bestreben äußert:

Nell'armonioso convergere di tutti i motivi di sviluppo verso l'irrompente apparizione della realtà, tiene il primo posto, per la Milano fascista modello 1935, il problema urgentissimo della sistemazione urbanistica: donde le opere dette «di piano regolatore»: una volontà ordinatrice, un preconcertato disegno (calcolo essendo stato tenuto degli interessi in conflitto, udito il richiamo delle risorgenti e pressanti esigenze pubbliche) hanno dato via libera, in definitiva, al piccone e all'ariete: così vediamo a ogni giorno i sacri muri del Bottoauto o di via Bergamini, imbibiti de' più sacri ricordi, catastrofizzarsi frantumati nel polverone sopra la fuga generale dei topi e l'anàbasi degli scarafaggi: duri questi ancora e crocchianti sotto la scarpa. (Gadda 25.10.1935)<sup>77</sup>

Eine semantische Analyse dieser kurzen Textpassage lässt erkennen, dass das faschistische Stadtideal insbesondere deshalb vom Verfasser des Textes befürwortet wird, weil es seinem Bestreben nach Ordnung und

---

<sup>77</sup> Dieser und neun weitere Artikel zu verschiedenen Themenkomplexen, die im weitesten Sinne als technisch-propagandistisch bezeichnet werden können, haben keinen Eingang in die Garzanti-Werksausgabe gefunden (vgl. Savettieri 2009). In versammelter Form erschienen sie 2004 in einem Supplement des *Edinburgh Journal of Gadda Studies* (EJGS), gerahmt von einem Aufsatz von Federica G. Pedriali (vgl. Pedriali 2003).

Regelkonformität entgegenkommt, das der soziopolitischen Situation Mailands in der Mitte der 1930er Jahre entspricht. So verweist die Bezeichnung als „problema urgentissimo“ auf die Dringlichkeit eines solchen Unterfangens, nämlich der „sistemazione“, welche auf Entwicklung und Fortschritt („sviluppo“) einer gesamtgesellschaftlichen Transformation gerichtet ist, die sich bereits Bahn bricht („l’irrompente apparizione della realtà“). Der Aspekt des Ordners („volontà ordinatrice“) auf der Grundlage ermittelter Bedarfe in der Bevölkerung löst gleichzeitig auch ein fortschrittliches Versprechen ein, indem er eingangs der Passage als „armonioso convergere“ deklariert wird. Demgegenüber steht die Darstellung von „topi“ und „scarafaggi“ – dem Ungeziefer also, das aus den abgerissenen alten Gemäuern entfleucht und im Zuge einer Säuberung der neuen Ordnung weichen muss.

Auch nach seiner entschiedenen Abkehr von der Ideologie des Faschismus bleibt Gaddas Blick auf Ordnung und Unordnung im urbanen Raum als literarisches Motiv von Interesse und gibt so den Blick auf eine weitere Dimension der *pasticcio*-Thematik frei. Diese äußert sich im *Pasticciaccio*, wie bereits gezeigt wurde, in der soziostratischen und linguistischen Vielfalt, die ihrerseits stellenweise Missverständnisse produziert, Gerüchte befeuert und zu einer teils babylonischen Verwirrung führt. Gleichermaßen spiegeln sich Ordnung und Unordnung jedoch auch in topografischer Hinsicht wider. So ist vor allen Dingen der Ort beider Verbrechen, der *palazzo* in der Via Merulana Nummer 219, aufgrund seiner räumlichen Anlage prädestiniert für ein leichtes Entwischen eines oder einer Kriminellen:

E il palazzo, poi, la gente der popolo lo chiamaveno er palazzo dell’oro. Perché tutto er casamento insino ar tetto era come imbottito de quer metallo. Drento poi, c’ereno du scale, A e B, co sei piani e co dodici inquilini cadauna, due per piano. Ma il trionfo più granne era su la scala A, piano terzo [...]. (Gadda: RR II: 19)

Der *palazzo* hat durch die vielen Aufgänge einen nahezu labyrinthischen Charakter und die doppelte Treppenführung ermöglicht es erst, dass keine der von Don Ciccio Ingravallo befragten Personen im Treppenhaus einen potentiellen Verbrecher hat entwischen sehen (die *portinaia* des Hauses, Manuela Pettacchioni, die am ehesten einen Überblick über die im Haus ein- und ausgehenden Personen haben sollte, hielt sich zum fraglichen Zeitpunkt in der Wohnung eines anderen Hausbewohners auf, mit dem sie möglicherweise ein frivoles Ritual unterhält – zumindest wird dies auf der lexematischen Ebene

in der mehrdeutigen Formulierung insinuiert, durch den sich abermals der erotische Diskurs als entscheidender verkomplizierender und letztlich zur Unmöglichkeit der Auflösung des Falls beitragender Faktor bestätigt).<sup>78</sup> Von der Via Merulana ausgehend vergrößert sich im Zuge der Ermittlungen der Bewegungsradius der Ermittler innerhalb Roms immer mehr, womit gleichzeitig auch das Geflecht an Beziehungen und potentiellen Hinweisen zur Aufklärung der Verbrechen sich zunehmend vergrößert und somit abermals zu einer Steigerung der chaotischen Ermittlungslage beiträgt. Dabei ist der realistische Diskurs der Stadt Rom, wie gezeigt worden ist, keinesfalls ein geordneter: Zwar lassen sich die Bewegungen der Ermittler um Don Ciccio Ingravallo herum anhand real existierender Straßen und Gebäude nachvollziehen, doch reproduzieren diese Bewegungen auf der topografischen Ebene letztlich ebenjene Unordnung, die auch hinsichtlich der in multiple Auflösungsstränge und Mehrdeutigkeiten zerfaserten Detektivarbeit vorzufinden ist (vgl. Behrens 1997: 21). Durch die zunehmende Verlagerung in den peripheren Raum und das ungeordnete und nicht klar konturierte Rom-Bild evoziere Gadda nahezu das Gegenteil der faschistischen Raum- und Stadtplanung (vgl. Behrens 1997: 22). Gaddas Verzicht auf das eigene, innere Bestreben nach Ordnung stellt somit in diesem Fall – im literarischen Diskurs der Stadt – neben der Veranschaulichung des philosophischen Konzepts der Wirklichkeit auch als topografischer *pasticcio* gleichzeitig ein Mittel zur impliziten Kritik und Aufarbeitung des Faschismus dar.

Gadda gelangen seine Invektiven gegen den Faschismus und insbesondere gegen die Figur des *duce*, abgesehen von der Verwendung diverser Dialekte, die im Rahmen der faschistischen Sprachpolitik unerwünscht waren, insbesondere durch Techniken der Ironie. Seine wohl expliziteste Faschismuskritik findet sich in der bereits Mitte der 1940er Jahre verfassten, auf die antike Mythologie sowie Figuren der römischen Antike bezugnehmenden Kampfschrift *Eros e Priapo* (erschienen 1967), die als „markanteste[r], aber

---

<sup>78</sup> „La portinaia dov’era? Non l’avete vista, sicché? E lei v’aveva visto?’ – ‘No, non credo...’ – La Pettacchioni rientrò, confermò. Era sulla scala B, per le pulizie del giorno. Aveva principato dall’alto, naturalmente. In realtà, granata alla mano, prima stava a parlottà sur pianerottolo, co a sora Cucco der quinto, de la scala B [...]. Poi era annata su, co la scopa e cor secchio. Era entrata ‘un momento solo’ dar generale, er Grand’Ufficial Barbezzi, che stava all’attico: pe faje qualche faccendola. Aveva lasciato er secchio de fora, co la scopa.” (Gadda RR II: 61), vgl. dazu auch den entsprechenden Textkommentar in Terzoli 2015: 166f.

auch [...] politisch und kulturell zweideutigste[r] Ausdruck“ und „regelrechte[r] ikonoklastische[r] Gefühlsausbruch“ (Campi 2004: 113) gehandelt wird und ein dem *Duce*-Kult entgegengesetztes Bild des italienischen Faschismus skizziert. Doch auch im *Pasticciaccio* mangelt es nicht an mehr oder weniger direkten Verweisen auf den *duce*, die entweder dessen Person oder aber seine Medienkultur ironisch aufgreifen.<sup>79</sup> So wird etwa zu Beginn des zweiten Kapitels eine Einordnung der internationalen und inneritalienischen politischen Situation vorgenommen, an die sich unmittelbar eine optische Beschreibung des *duce* anschließt:

Ereno i primi boati, i primi sussulti, a palazzo, dopo un anno e mezzo de novizzio, del Testa di Morto in stifferius, o in tight: ereno già l'occhiatacce, er vommito de li gnocchi: l'epoca de la bombetta, de le ghette color tortora stava se po di pe conclude: co quele braccette corte del rospo, e quei dieci detoni che je cascavano su li fianchi come du rampazzi de banane, come un negro co li guanti. I radiosi destini non avevano avuto campo a manifestarsi, come di poi accadde, in tutto il loro splendore. (Gadda RR II: 55f.)

Der Kleidungsstil Mussolinis wird hier ironisch aufgegriffen, ebenso wird seine Physiognomie durch die Schilderung der kurzen, krötenartigen Arme und der wulstigen Finger ins Lächerliche gezogen. Übersteigert wird dies unmittelbar danach noch durch die Aufrufung diverser Pathologien, die ihn befallen zu haben scheinen: „Gli occhi spiritati dell'eredoluetico oltreché luetico in proprio, le mandibole da sterratore analfabeta del rachitoide acromegàlico riempivano di già *L'Italia illustrata* [...]“ (Gadda RR II: 56). Mit der Beschreibung des einfältigen Blicks und der ausladenden Kinnlade werden einerseits Plumpeheit und Analphabetismus, mit dem Thema der Lues andererseits der Sexualitätsdiskurs sowie implizit auch die Vorausdeutung auf eine mögliche Geisteskrankheit ins Spiel gebracht<sup>80</sup> und somit Mussolini vollends lächerlich gemacht. Mit dem Verweis auf die Zeitschrift *Italia Illustrata* deutet sich

---

<sup>79</sup> Ein Artikel von Peter Brockmeier aus dem Jahr 1985 identifiziert auf einer abstrakten Ebene drei teils miteinander verwobene Aspekte, unter denen Gadda auf die faschistische Herrschaft in Rom Bezug nimmt: So äußere sich die sozialkritische Note in der Modellierung expliziter Gegendiskurse in den Bereichen der Rechtspflege, in der Beschreibung der Lebenswelten der Protagonisten, die nicht dem faschistischen Wertekanon entspricht, sowie im mitgeführten Sexualitätsdiskurs, der zwischen einem libidinösen Begehren als Triebfeder menschlichen Handelns und der Unfruchtbarkeitsthematik in der Person der ermordeten Liliana Balducci oszilliert (vgl. Brockmeier 1985: 46ff.).

<sup>80</sup> Lues, also Syphilis, kann unbehandelt im Spätstadium das Gehirn befallen und eine Enzephalitis auslösen sowie schwerwiegende neurologische Auswirkungen haben, darunter etwa Halluzinationen. Zu den Spekulationen über eine mögliche Syphilisinfektion Mussolinis, die seine geistigen Kräfte beeinträchtigte, vgl. die Hinweise im Kommentar von Maria Antonietta Terzoli (vgl. Terzoli 2015: 146).

außerdem die Relevanz der faschistischen Medienpolitik bereits an, die dann unter anderem im dritten Kapitel des *Pasticciaccio* der Polemik zum Opfer fällt: Die Kritik an einer auf Einheitlichkeit und Schnörkellosigkeit ausgerichteten faschistischen Sprachpolitik schlägt sich hier in der medialen Berichterstattung über die Verbrechen in der Via Merulana 219 nieder. Abermals wird das Ordnungsprinzip aufgerufen, wenn es über die Zeitungsberichte am Morgen nach dem Mord an der Gräfin Balducci heißt:

La mattina dopo i giornali diedero notizia del fatto. [...] Nella cronaca, dentro, un titolo in neretto su due colonne: ma poi, sobrio e alquanto distaccato il referto: una colonnina asciutta asciutta, dieci righe ne la svolta, 'le indagini proseguono attivissime': e quarc'otra parola pe contentino: di pretta marca neo-italica. (Gadda RR II: 72)

Die nachfolgend unverhohlen ausgedrückte Enttäuschung über die nüchterne Berichterstattung wird vor dem Hintergrund einer neuen städtischen Sittlichkeit verhandelt, die auf politischen Willen gegründet ist und auf eine faschistische Moralerziehung auch in den Medien abzielt: So wird ironisch jenen Zeiten nachgetrauert, in denen Verbrechen und Intrigen verschiedenster Art – insbesondere jene, die sexuell konnotiert sind – noch lustvoll ausgeschlachtet werden konnten:

Ereno passati li tempi belli... che pe un pizzico ar mandolino d'una serva a Piazza Vittorio, c'era un brodo londo de mezza pagina. La moralizzazione dell'urbe e de tutt'Italia insieme, er concetto d'una maggiore austerità civile, si apriva allora la strada. Se po di', anzi, che procedeva a gran passi. Delitti e storie sporche erana scappati via pe sempre da la terra d'Ausonia, come un brutto insogno che se la squaja. Furti, cortellate, puttante, ruffianate, rapina, cocaina, vetriolo, veleno de tossico d'arsenico per acchiappà li sorci, aborti manu armata, glorie de lenoni e de bari, giovenotti che se fanno pagà er vermutte da una donna, che ve pare? La divina terra d'Ausonia manco s'aricordava più che roba fusse. (Gadda RR II: 72)

Der hier postulierte neue, nüchterne Stil der Sittenstrenge und das dahinter liegende Gesellschaftsbild liegen jedoch quer zu den tatsächlichen Hintergründen der Verbrechen, die im Zuge der Ermittlungen immer wieder implizit oder explizit aufscheinen: Denn es wird deutlich, dass es gerade die libidinösen Triebe sind, die immer wieder aufgerufen werden und bei allen Figuren – sogar beim Commissario Ingravallo selbst – als eine wenn nicht dominierende, so doch zumindest unterschwellig mitgeführte Kraft wirken. Auf diese Weise wird in der Diskrepanz zwischen der verordneten faschistischen Keuschheitsmoral und der erwünschten ehelichen Fortpflanzung auf der einen und dem narrativen Kosmos des Romans auf der anderen Seite eine weitere Dimension des *pasticcio* eröffnet, die in diesem Fall allerdings nicht primär auf

die Multiformität von Wirklichkeit verweist, sondern die Doppelmoral im Faschismus am Beispiel der Stadt Rom im Jahr 1927 aufzeigt.

#### 4.4 Zwischenfazit

Carlo Emilio Gaddas Konzeption der Wirklichkeit basiert in vielfältiger Hinsicht auf einem auf Kant zurückgehenden Verständnis einer Krümmung des Realen, die Gadda in der *Meditazione milanese* dargestellt hat. In der Folge werden Wirklichkeit und Wahrheit von Gadda nicht als absolute, sondern als relationale und multiple Entitäten gedacht, die perspektivisch auf Offenheit und Unabgeschlossenheit angelegt sind. Dieses theoretische Konzept findet sich in *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* auf einer makro- wie auch mikrotextuellen Ebene wieder. Um dies zu belegen, wurden zunächst spezifische Lexeme herausgearbeitet, die mit auffälliger Häufigkeit und motivischem Charakter in Gaddas Kriminalroman erscheinen. Anhand einer Untersuchung der Verwendung der Begriffe *groviglio*, *gnommero*, *garbuglio*, aber auch *pasticcio* und *pasticciaccio*, ließ sich zeigen, dass diese im Kontext des Kriminalromans einen der Gattungsstruktur zuwiderlaufenden pluralen Diskurs befördern und anstelle einer linearen Aufklärung der beiden Verbrechen in der Via Merulana 219 ein umfassendes Gesellschaftsbild zeichnen, das sich durch die Struktur eines *ragnatelo* am ehesten beschreiben lässt. Dieses umfasst linguistische Vielfalt und die Vielfalt von Dialekten, zeigt sich aber auch in der strukturellen Anlage des Textes selbst als Pastiche, in dem authentische Zeitungsartikel aus den 1930er Jahren ebenso wie Werke der bildenden Künste ekphrastisch oder durch Hypotyposen eingearbeitet wurden. Außerdem betrifft dies auch die Bewegungen innerhalb der Stadt und das Beziehungsgeflecht, das sich aus den Ermittlungen ergibt, in topografischer Hinsicht. Auf der Motivebene treten *pasticcio* und *groviglio* aber auch in Form von blutigen Besudelungen der Liliana Balducci oder aber als „Darm-Bilder“ auf, in denen unter Rückgriff auf die Tradition des *barocco* sowie burleske Elemente das Inwendige gleichsam nach außen gekehrt und einer Untersuchung unterzogen wird. In dem im *Pasticciaccio* prominent platzierten Motiv der gestohlenen Edelsteine werden Freudsche Intertexte und Assoziationen evoziert, die aber die Erkenntnis in Bezug auf die Auflösung der Kriminalfälle sowie die Wahrheitsfindung eher verstellen denn befördern.



Gaddas *écriture* deutet insofern bereits auf postmoderne literarische Tendenzen voraus, als sein Schreiben die Möglichkeit eines kausalen Zusammenhangs zwischen der außersprachlichen Welt und deren auf Referentialität abzielender sprachlich-literarischer Repräsentation bereits in der Mitte der 1950er Jahre massiv infrage stellt. Dem eigenen ethischen Impuls gegenüber, die einzelnen Fäden der knäuelartigen Wirklichkeit zu entwirren und somit die Welt entsprechend zu ordnen, erweist sich die Wirklichkeit selbst als unzulänglich: Dies belegen die sprachlich-dialektale Polyphonie und Polyperspektivität ebenso wie jene Vielgestaltigkeit von Wirklichkeitsauffassungen, die innerhalb des erzählerischen Kosmos des *Pasticciaccio* gleichzeitig kursieren und miteinander konkurrieren.

In *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* spielt Gadda mit einer konstruierten referentiellen Überkodierung auf der einen und einem Mangel an tatsächlicher Referenz, Ratio und Evidenz auf der anderen Seite. Der Anspruch eines *Pasticciaccio* wird folglich auf allen Ebenen eingelöst: Formal entspricht diesem die Überlagerung der aufgerufenen Diskurstraditionen verschiedenster Textsorten, künstlerischer wie literarischer Artefakte und linguistischer Varietäten. Erkenntnistheoretisch angeschlossen ist hieran eine Weltordnung, die sich in erster Linie als Unordnung geriert und deren eingangs des Romans aufgerufene „depressione ciclonica“ alles Seiende umfasst, aber auch verschlingt. Die Welthaltigkeit des *Pasticciaccio* liegt daher nicht zuletzt in dem Zuviel an Referenz, dem magmatischen Wimmeln und Wabern im römischen Mikrokosmos, in dem sich gleichzeitig aber auch die Tendenz des im Jahr 1927 aufkeimenden faschistischen *finimondo* andeutet. Ausgehend vom *groviglio* als Grundmetapher der Weltordnung und als Referenzarchiv des Romans kann das Ende des Kriminalromans nur ein offenes sein – ein offenes Ende, das jedoch keinerlei zuverlässigen Hinweis auf die mögliche Auflösung der Kriminalfälle in der Via Merulana 219 zulässt.

## 5 Pier Paolo Pasolinis magmatische Dichtung: Vom mimetischen Realismus zur Poetik der Wahrheit

A voi si dirà:

„[...]  
Solo un mare di sangue può salvare,  
il mondo, dai suoi borghesi sogni destinati

a farne un luogo sempre più irreal!  
Solo una rivoluzione che fa strage  
di questi morti, può consacrarne il male!“

Questo può urlare, un profeta che non ha  
la forza di uccidere una mosca – la cui forza  
è nella sua degradante diversità.

Solo detto questo, o urlato, la mia sorte  
si potrà liberare: e cominciare  
il mio discorso sopra la realtà.

(PPP, «La realtà», 1964)

Über Pier Paolo Pasolini ist in den nunmehr fünfundvierzig Jahren seit seinem gewaltsamen und bis heute unaufgeklärten Tod viel gesagt und geschrieben worden<sup>81</sup> – sei es in Bezug auf seine Dichtung (angefangen von der Jugendedichtung in friulanischem Dialekt bis hin zur späteren, politisch

---

<sup>81</sup> Die Forschung zu Pasolini ist in Italien und außerhalb Italiens ausgesprochen umfangreich. Dies gilt umso mehr für das filmische Werk. Als Standardreferenzwerk wird die nur drei Jahre nach Pasolinis Ermordung erschienene Biografie von Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini* (1978), gehandelt, die in zahlreiche Sprachen übersetzt wurde. Auch in der deutschsprachigen Forschung existieren mittlerweile zahlreiche Untersuchungen, die Pasolinis Werk in den Blick nehmen. Die Referenzbibliografie von Thomas Blume aus dem Jahr 1994 deckte seinerzeit (für den Zeitraum von 1963 bis 1994) bereits viele, vom heutigen Standpunkt aus betrachtet naturgemäß nicht mehr alle Publikationen ab. Im Folgejahr erschien ein bemerkenswerter Aufsatz von Barbara Vinken, der Phänomene der Transgression in Bezug auf den menschlichen Körper im Werk Pasolinis ausgehend von dessen „unnatürlichem Tod“ in den Blick nimmt (vgl. Vinken 1995). In den vergangenen fünfzehn Jahren sind in deutscher Sprache vor allem zwei nachfolgend genannte und zur Auseinandersetzung insbesondere mit der Narrativik Pasolinis unerlässliche Untersuchungen erschienen, denen auch die Ablehnung einer biografistischen Analyse von Pasolinis Werk gemein ist: Es handelt sich hierbei Angela Osters Untersuchung zur *Ästhetik der Atopie* bei Barthes und Pasolini (2006) sowie Bernhard Groß' Arbeit zu den *Figurationen des Sprechens* bei Pasolini (2008), die eine Untersuchung der (inter-)medialen Verschränkungen sowohl in der Lyrik als auch in Prosa und filmischem Werk darstellt. Aufschlussreich in Bezug auf die marxistische Ästhetik Pasolinis sind, neben zwei älteren, aber nicht minder relevanten Publikationen (Kammerer 1977; Semsch 1989), die Arbeiten von Fabien Kunz-Vitali (Vorwort zur Übersetzung von Giorgio Gallis *Der dissidente Kommunist*, 2014, sowie seine Untersuchung zum *Verschwinden der Glühwürmchen*, 2015).

motivierten Dichtung der römischen Phase), das umfangreiche Filmwerk,<sup>82</sup> aufgrund dessen Pasolini national und vor allem international breit rezipiert wurde, oder aber seine Produktion in Prosa, die, gemessen am enormen Umfang des Gesamtwerks, einen kleineren Anteil daran ausmacht,<sup>83</sup> aber insbesondere in Zusammenschau mit zahlreichen in Zeitschriften und Zeitungen veröffentlichten politischen Schriften nicht minder interessante Untersuchungsräume eröffnet – doch stand hierbei bislang in keiner Untersuchung das Thema einer spezifischen Wirklichkeitskonzeption Pasolinis im Vordergrund.<sup>84</sup> Zwar ist Realität in der Literatur zu keinem Zeitpunkt in Pasolinis Wirken eine zentrale Kategorie seines Denkens gewesen – ebenso wie literarische Theoriebildung zu diesem Thema nicht zu seinem primären Interessengebiet gehörte – doch scheint die Relevanz von Wirklichkeit und Wahrheit in wechselseitiger Abhängigkeit voneinander in Pasolinis Werk auf. In der Selbstrezension („Pasolini recensisce Pasolini“ in *Il Giorno* vom 3. Juni 1971)<sup>85</sup> zu seinem letzten, laut eigener

---

<sup>82</sup> Für die hiesige Untersuchung kann die filmische Produktion Pasolinis nur gestreift werden, sie wird aber im Sinne Groß' innerhalb des Paradigmas des Kinematographischen auch im Werk in Prosa mitgedacht.

<sup>83</sup> In der von Silvia de Laude und Walter Siti herausgegebenen Meridiani-Ausgabe finden wir insgesamt acht große Werke in Prosa in zwei Bänden. Große (auch internationale) Bekanntheit erlangte, nicht zuletzt durch den damit ausgelösten Skandal und Prozess gegen Pasolini, der erste römische Roman, *Ragazzi di vita* (1955). Weniger skandalös, aber im selben subproletarischen Umfeld angesiedelt war der nur wenige Jahre später erschienene Folgeroman *Una vita violenta* (1959). Ursprünglich Reisebericht über den Indien-Aufenthalt Pasolinis (zusammen mit Elsa Morante und Alberto Moravia im Jahr 1960), fällt auch *L'odore dell'India* (1962) unter Pasolinis Werke in Prosa, außerdem das im selben Jahr erschienene *Il sogno di una cosa*. Weiterhin folgte im Jahr 1965 das als „prosimetron“ konzipierte *Alì dagli occhi azzurri*, in dem diverse Schriftstücke in Prosa aus den römischen Jahren versammelt sind – darunter auch das Fragment „Il Rio della Grana“, das Pasolini ursprünglich als dritten Roman für die mit *Ragazzi di vita* und *Una vita violenta* begonnene römische Romantrilogie vorgesehen hatte, dann aber nicht mehr zur Ausfaltung in Romanform brachte (vgl. PPP RR II: 1953f. sowie 1962ff.). 1968 erschien *Teorema*, bevor nur wenige Tage nach Pasolinis Ermordung *La Divina Mimesis* (1975) herauskam. Das unvollständige Werk *Petrolio* wurde erst zu einem späteren Zeitpunkt zur Publikation freigegeben und erschien schließlich im Jahr 1992. Darüber hinaus existieren kürzere Stücke in Prosa sowohl aus der friaulischen Frühproduktion wie auch der römischen Jahre, die nur zum Teil publiziert wurden.

<sup>84</sup> Einer Summer School zu Pasolinis Dichtung, die im Spätsommer 2019 am *Centro Studi Pier Paolo Pasolini* in dessen Geburtsort Casarsa della Delizia (PN) unter Mitwirkung von Marco Antonio Bazzocchi, Silvia De Laude, Davide Luglio, Caterina Verbaro und weiteren renommierten Pasolini-Expert\*innen stattfand, verdanke ich nicht nur erhellende Einsichten zu Pasolinis dichterischem (Früh-)Werk, sondern infolge der erhaltenen Kritik am dort vorgestellten, zu jener Zeit noch in einem absoluten Frühstadium befindlichen Kapitelentwurf auch die Erkenntnis, dass die Auseinandersetzung mit Pasolini notwendigerweise Reibung erzeugt. Besonders Emanuele Bucci, ebenfalls Teilnehmender der Summer School und Preisträger des 34<sup>o</sup> *Premio Tesi di Laurea Pasolini* im Jahr 2018, danke ich für erbauliche Gespräche und die Ermutigung, *Petrolio* in die Untersuchung einzubeziehen.

<sup>85</sup> Zur poetologischen Einordnung der Selbstrezension – kontrastiv zu Roland Barthes' (Anti-)Autobiografie *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) – vgl. Oster 2006: 21ff.

Aussage in der Tradition des Oxymorons stehenden Gedichtband *Trasumanar e organizzar* aus demselben Jahr (vgl. PPP Sla: 2579) lässt Pasolini über das Verhältnis des Dichters Pasolini zu einer eigentümlich schwindenden, gerade noch fassbaren Realität in den einzelnen Gedichten von *Trasumanar e organizzar* und über den Willen zur Erkenntnis der Wahrheit (respektive deren Ablehnung) im Gesamtwerk verlauten:

Parlando genericamente (e dando fiducia al lettore) si potrebbe quindi dire che Pasolini ama la realtà: mà, parlando sempre genericamente, si potrebbe forse anche dire che Pasolini non ama – di un amore altrettanto completo e profondo – la verità: perché forse, come egli dice, ‘l’amore per la verità finisce col distruggere tutto, perché non c’è niente di vero’. Potremmo allora concludere affermando che questo rifiuto a conoscere, a cercare, a volere la verità, una qualsiasi verità (non relativa, ché, per verità parziali, Pasolini continuamente e donchischiottescamente si batte), questo terrore edipico di venire a sapere, di ammettere, è ciò che determina la strana e infelice fortuna di questo libro, e probabilmente di tutta l’opera di Pasolini? (PPP Sla: 2580)

Insbesondere in den politischen Schriften Pasolinis zeigt sich an mehr als einer Stelle die Relevanz einer Realitätskonzeption für Pasolinis Kulturverständnis, von dem ausgehend er zu einem späteren Zeitpunkt eine „mutazione antropologica“<sup>86</sup> feststellen wird. Im Jahr 1954 schreibt er in der später in *Passione e ideologia* (1960) aufgenommenen Untersuchung „Osservazioni sull’evoluzione del Novecento“, das sich im Grunde genommen als eine Poetik der *realtà* in der Literatur und Kritik an manierierten Realismen<sup>87</sup> lesen lässt:

Oggi una nuova cultura, ossia una nuova interpretazione intera della realtà, esiste, e non certamente nei nostri estremi tentativi di borghesi d’avanguardia nello sforzo sempre più inutile di aggiornare la nostra; esiste, in potenza, nel pensiero marxista [...] (PPP Sla: 1067)

Pasolinis Kulturbegriff, hier konkretisiert als Neuinterpretation der Realität, bildet eine Diskrepanz zwischen der Sphäre der Kulturschaffenden und ihrem Gegenstand ab und deutet damit einen zentralen Punkt an, der für Pasolinis eigenes Schaffen bedeutungstragend ist: Der poetische Duktus solle nicht unter dem Vorwand einer spezifischen künstlerischen Form (hier bezieht er sich auf

---

<sup>86</sup> In einem Artikel, der am 10. Juni 1974 im *Corriere della sera* erschien und in die *Scritti corsari* Eingang fand, beschreibt Pasolini die „Mutazione antropologica“ (PPP Sps: 309) als eine auf der Massenkultur beruhende, alle gesellschaftlichen Schichten umfassende Vereinheitlichungsdynamik („omologazione“, PPP Sps: 310), die einen neuen Faschismus (des Konsums) vorbereitet (vgl. PPP Sps: 310ff.). In den nachfolgenden Artikeln werden die hier begonnenen Überlegungen weiter moduliert und insbesondere mit dem Thema der Macht (einem „nuovo Potere ancora senza volto“, PPP Sps: 314) verknüpft, das sich im Fortgang als zentral herausstellen wird.

<sup>87</sup> Dies umfasst auch den Neorealismus, den Pasolini in seinem Verhältnis zur historischen Realität als eindimensional beschreibt, als in „apparire all’io di persone, fatti stati che nei prodotti del neorealismo hanno della realtà solo un’aspirazione visiva, un gusto.“ (PPP Sla: 1068).

realistische Tendenzen der italienischen Nachkriegszeit, darunter den Neorealismo) einer bestimmten Ästhetik huldigen, sondern vielmehr die sozialen Veränderungen innerhalb der Gesellschaft nachspüren und damit einen Prozess der Erkenntnis einleiten, durch den eine über reine ästhetische Geschmacksfragen hinausgehende Kenntnis der Wirklichkeit erfahrbar wird (vgl. PPP Sla: 1062; 1068). Unter Berücksichtigung dieser Aussagen sowie unter Einbezug der Kritik an der Verschmelzung der sozialen Klassen im hegemonialen Diskurs der Konsumlogik wird Realität bei Pasolini als entscheidender Faktor erkennbar, der zwangsläufig auch das Verhältnis von Autor und Werk betrifft, insofern zumindest im Fall Pasolinis die eigene, unliebsame Zugehörigkeit zum Bürgertum in der Bezugnahme auf marxistische Ansätze und andere gesellschaftliche Schichten, insbesondere das (Sub-)Proletariat, wiederkehrend perspektiviert wird.<sup>88</sup>

Demgegenüber sind solche Lesarten zahlreich, in denen das Leben des Autors und sein Werk als Dialog betrachtet werden, innerhalb dessen die Biografie als Faktuales dem fiktionalen Œuvre gleichermaßen als Metatext des Poetischen unterstellt wird.<sup>89</sup> Diesen Tendenzen gegenüber, die insbesondere das Charakteristikum Pasolinis als *Outsider* stark machen, erweist sich zur Erkenntnis des Wirklichen eines historischen status quo eine werkintern angelegte Poetik der Wahrheit fähig, die gänzlich ohne biografistische Bezüge auskommt, wenngleich Überschneidungen und Korrelationen hier naturgemäß gegeben sind. In diesem Zusammenhang schlägt Angela Oster das Konzept der Biographeme als „Details, Inflexionen und Neigungen“ (Barthes), die das ‚Leben‘ eines Autors als Schriftspur (‚trait‘) signieren und als ästhetische Dispositive sowohl in Texten als auch in Bildern konfiguriert sein können“ (Oster 2006: 273) vor, die auch der hiesigen Betrachtung zugrunde gelegt werden. Zudem zeigt die monografische Untersuchung von Bernhard Groß

---

<sup>88</sup> Die eigene bürgerliche Herkunft unterscheidet Pasolini und seine literarische Bearbeitung der proletarischen Frage von jenen Autoren, die selbst dem entsprechenden sozioökonomischen Milieu entstammten und qua Herkunft einen genuin erlebten Kommunismus repräsentieren – so etwa Vasco Pratolini, bei dem die eigene Biografie und Sujet beispielweise in *Cronache di poveri amanti* (1947) und *Metello* (1955) zusammenfallen.

<sup>89</sup> Diese Tendenz nimmt Bernhard Groß zum Ausgangspunkt seiner Argumentation eines missverstandenen Avantgardismus und argumentiert unter Rückgriff auf die Genettesche graduelle Abstufung zwischen Fiktion und Faktizität, dass in der Pasolini-Forschung zahlreiche eine wesensmäßige Unterscheidung der beiden Größen stattgefunden habe, welche ihrerseits dazu führte, dass das Faktuale der Biografie Pasolinis als Fluchtpunkt des Fiktionalen verstanden worden ist (vgl. Groß 2008: 12f.).

(2008) ausgehend von einer intermedialen Hypothese, im Zuge derer der kinematografische Modus als genealogische Prämisse von Pasolinis Werk identifiziert wird, dass die Heterogenität der Welt sich innerhalb von Pasolinis Œuvre als Heterogenität im Rancièreschen Sinne<sup>90</sup> niederschlägt und dichotomisch im Modus der Fiktion erfahrbar wird, was durch eine auf die Autorbiografie reduzierte Betrachtung drastisch verkürzt würde (vgl. Groß 2008: 14ff.).

Aus dieser Konstellation heraus lassen sich die Grundpfeiler einer Poetik der Wahrheit entwickeln. Diese bestehen, so die Untersuchungshypothese, in einem komplexen Zusammenwirken der folgenden Aspekte: Sprache und die literarische Form des Romans sind bei Pasolini, entgegen der neorealistischen Traditionslinie, als mimetisch zu verstehen. In den zur Beantwortung ausgeschriebenen Fragen zum Realismus aus dem Jahr 1959 antwortete Pasolini auf Frage 2, in der es um die Unterart des *romanzo saggistico* geht: „Il romanzo non può essere che pura rappresentazione: il significato ideologico o sociologico, deve essere mediato dalla fisicità più immediata.“ (Pasolini 1959: 45) Das Material hierfür liefert keine poetische Formensprache, sondern das Magma der Dinge, die den Dichter umgeben. Ein wesentliches Element in diesem narrativen Kosmos stellt das Subproletariat (insbesondere jenes der römischen *borgate*) dar, das jedoch, wie sich bereits in den römischen Romanen abzeichnet, trotz seines zunächst idealtypischen Status hinsichtlich der Klassenfrage schon unaufhaltsam in der Hegemonie der kapitalistischen italienischen Nachkriegsgesellschaft aufzugehen droht.<sup>91</sup> Erst unter Hinzunahme der essayistischen Produktion Pasolinis, insbesondere der *Scritti corsari*, lässt sich, mit Blick auf das nachgelassene unvollständige Werk *Petrolio*, eine Kontinuität hinsichtlich der Poetik der Wahrheit nachweisen, in der essayistische und literarische Produktion einander hybridisieren und ihrerseits

---

<sup>90</sup> Groß bezieht sich hierbei auf das von Jacques Rancière in *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* (2006) definierte Verständnis politischer Kunst als „spezifischer Form der Erfahrung“, die ihrerseits Heterogenität als charakteristisches Merkmal aufweist (vgl. Groß 2008: 16ff.).

<sup>91</sup> Alberto Moravia sprach in diesem Zusammenhang bereits im Jahr von Pasolinis Tod in einer Neuauflage der *Ragazzi di vita* von einer „Verbürgerlichung der Subproletarier“, die für Pasolini selbst ein „echtes und politisches, kulturelles und ideologisches Trauma“ darstellte (Moravia 1977: 10).

einen magmatischen, kaum mehr in seine einzelnen Bestandteile entschlüsselbaren Wirklichkeitsdiskurs hervorbringen.

Dabei weist Realität bei Pasolini stets Anzeichen des Schwunds auf, die sich in dem scheinbaren Paradox einer vorgeblichen Realität offenbaren, welche allerdings als bloße Hülle der bürgerlichen Konsumgesellschaft zutage tritt (diese wird, wie im eingangs zitierten Gedicht „La realtà“ formuliert, als eine Scheinwelt entlarvt, die Gefahr läuft, „sempre più irreal“ (PPP Poesie: 1123) zu werden), während darunterliegend sich die ureigene und ‚wahre‘ Realität in Form des subproletarischen Milieus als subalterne und vom offiziellen Diskurs vernachlässigte Größe verbirgt, die durch das Aufspannen dichotomischer Resonanzräume an die Oberfläche gebracht und sichtbar gemacht wird (und dennoch dem Untergang schon verfallen ist, wie gezeigt werden soll). Während dies insbesondere für die beiden römischen Romane, *Ragazzi di vita* und *Una vita violenta*, gilt, stellt sich die Situation in der späteren Produktion in Prosa, insbesondere im Fall von *Petrolio*, als eine auf die Spitze getriebene Fortführung dieser werkintern angelegten Kontinuität dar: Eine dichotome Gegenüberstellung der Kategorien ‚Gut‘ und ‚Böse‘ ist nicht mehr in verschiedenen sozialen Milieus zu finden, sondern nur noch anhand des distinktiven Merkmals ‚Macht‘ festzuhalten, das sinnbildlich die neue Gesellschaftsordnung verkörpert. Nur in der dissoziativen Persönlichkeitsspaltung, die als Spaltung des physischen Körpers inszeniert ist, kann in *Petrolio* noch versuchsweise Realität erfahrbar werden.

## 5.1 Von der Dichtung zum „realismo poetico“ der römischen Romane

Walter Siti, Herausgeber von Pasolinis Gesamtwerk bei Mondadori in der Meridiani-Reihe, konstatiert in seinem einleitenden Essay zum ersten Band der *Romanzi a Racconti*, „Descrivere, narrare, esporsi“, Pasolini sei zu keiner Zeit seines Schaffens Romancier im ursprünglichen Sinn des Wortes gewesen. Dies führt er auf drei Faktoren zurück, die vor dem Hintergrund von Realitätskonzeptionen bedeutungstragend sind: Zunächst sei Sprache für Pasolini Medium zum Ausdruck einer von ihm als „verità di secondo grado“ (PPP RR I: XCV) charakterisierten Entität, die sich aus einer Beobachtung nachgelagerten Beschreibungsmodus ergeben:

[Non è romanziere], innanzitutto, perché il suo primo istinto è *descrivere*, o meglio esprimere lo sgomento d'una descrizione eternamente delusa; la realtà brilla, infinitamente desiderabile, disperatamente inafferrabile, in un presente assoluto – e le parole non sono che una trappola per catturarla, o per dichiararle amore. (PPP RR I: XCVf.)

Dies ergibt eine „scrittura che nasce sulla pagina“ (PPP RR I: XCVI), die ihrerseits starke Züge des Poetischen trägt (Ähnliches hatte Pasolini über sich selbst in einem Interview aus dem 1960 verlauten lassen, vgl. ebd.: XCV). Darüber hinaus habe, so argumentiert Siti weiterhin, das erotische Begehren innerhalb der Romane Pasolinis eine Zentralstellung inne, die nicht moralisch bedeutet ist, sondern allenfalls einen Urzustand darstellt – und Pasolinis Prosa damit von einem angenommenen ‚typischen‘ Wesen des Romanhaften abgrenzt: „[II] desiderio è per Pasolini autentico per defizione – la purezza coincide con l'eros (inteso proprio opposto a caritas, cioè come tensione gnostica verso il divino.“ (PPP RR I: XCVI) Der dritte vorgebrachte Aspekt hingegen bezieht sich auf die Ausgestaltung der Figuren und lässt sich insbesondere anhand der Figuren aus *Ragazzi di vita* nachvollziehen, die eigentümlich biografielos erscheinen:

[Pasolini] non può, o non vuole, creare personaggi tridimensionali [...] – personaggi insomma che sorprendano il lettore con le loro reazioni imprevedibili e con cui sia eccitante identificarsi, dimenticandosi dell'autore. [...] I personaggi di Pasolini sono piuttosto dei 'tipi' [...] o al massimo delle commosse stilizzazioni dal vero. (PPP RR I: XCVII)

Diese Präferenz hinsichtlich der Figurengestaltung lässt sich, Siti folgend, zum einen auf Pasolinis Ablehnung einer Figurenpsychologie, zum anderen aber auch als antibürgerliches Moment lesen, in dem sorgfältig ausgestaltete Charaktere eine gewisse, unbedingt zu vermeidende Pedanterie offenbaren würden. In einer abschließenden Klammer kommt er jedoch, ausgehend von der Diagnose, dass eine chronologische Betrachtung der veröffentlichten Romane Pasolinis hinsichtlich seiner Poetik wenig erhellend sei, zu der Feststellung, dass es vielmehr ein aus kleinen, teils unveröffentlichten Formen bestehendes Dispositiv der Repräsentation ist, das das eigentlich Romanhafte bei Pasolini ausmacht: „Per questo, nel disegnare un profilo critico della sua narrativa, contano così tanto gli abozzi, gli inediti, forse più degli editi: perché quel che resta del Pasolini romanziere è più la *tensione verso il romanzo* che i singoli romanzi realizzati“ (PPP RR I: CXLII).



Eine Betrachtung von Pasolinis römischen Romanen ohne Berücksichtigung des Gesamtwerks Pasolinis ist nicht nur wenig erhellend, sondern verhindert mit hoher Wahrscheinlichkeit einen relevanten Erkenntnisgewinn in Bezug auf den Autor und sein Werk. Wie neben Siti beispielsweise auch Giorgio Nisini gezeigt hat, sind zahlreiche Motive der späteren Romane bereits in den früheren Notizen und Tagebüchern aus der friulanischen Zeit Pasolinis angelegt und gelangen dann, zumindest im Fall von *Ragazzi di vita* und *Una vita violenta*, erst in den römischen Jahren unter dem Einfluss der Stadt selbst zur Entfaltung, während wieder andere in Werke eingeschlossen sind, die erst nach Pasolinis Tod veröffentlicht wurden. Neben einer präzisen Lektüre der werkiternen Filiationen bei Pasolini gibt Nisini vor allem einen detaillierten Überblick über die editorische Geschichte der *Ragazzi di vita* und einzelner Passagen hieraus, die teils als *Ur-ragazzi*<sup>92</sup> und teils als im Vorfeld anderweitig in Zeitschriften publizierte Vorarbeiten betrachtet werden können. Insofern ist auch fraglich, inwiefern der Romanbegriff in Bezug auf *Ragazzi di vita* überhaupt in Anschlag gebracht werden kann, was sich wiederum an Sitis Ausführungen sowohl zur Figurenpsychologie als auch zur Fülle der Fragmente in Prosa anschließen lässt.

Der Gattungswechsel von Lyrik hin zur Prosa bietet indes einen Zuwachs an Möglichkeiten, ein vollständiges soziokulturelles Panorama auszufalten, und nimmt doch diese Darstellung weitaus weniger anklagend vor, als es in den teilweise nur wenige Jahre später veröffentlichten Gedichten, so etwa jenen aus *Poesia in forma di rosa*, der Fall ist. 1961 fand jenes soziokulturelle Panorama des römischen Subproletariats schließlich sein cineastisches Korrelat in *Accattone*, in dem, neben Franco Citti in der Rolle des Titelhelden, auch Sergio Citti, der Pasolini während seiner Arbeit an den beiden römischen Romanen fortlaufend beriet, ebenso wie Elsa Morante und Stefano D'Arrigo (die drei letztgenannten in kleineren Rollen) auf der Leinwand zu sehen sind. An dieser Stelle darf nicht unerwähnt bleiben, dass die filmwissenschaftliche Forschung zu Pasolini Aspekte herausgestellt hat, die auch für seine Poetik des Romans von entscheidender Wichtigkeit sind: Pasolinis Werke auf der Leinwand

---

<sup>92</sup> Die drei Fragmente der *Ur-ragazzi* waren: *Il ferrobèdò* (bereits im Juni 1951 in *Paragone* erschienen) sowie die im *Appendice* zum Roman überlieferten Prosatexte *Li belli piscelli* und *Terracina* (Nisini 2008: 156–199).

beruhen auf einer spezifischen Konzeption des Blicks,<sup>93</sup> und damit verbunden auf einem filmischen Wirklichkeitskonzept, das retrospektiv auch für die früheren Werke in Prosa in Anschlag gebracht werden kann. Pasolini selbst gibt darüber Aufschluss, indem er in seinem ausführlichen und dichten filmtheoretischen Essay „La lingua scritta della realtà“ (1966 zunächst in der Zeitschrift *Nuovi argomenti* erschienen, 1972 dann in *Empirismo eretico* integriert), das Kino als „tecnica audiovisiva“ (PPP Sla: 1504) spezifiziert und daraufhin einer semiologisch-linguistischen Betrachtung unterzieht, im Zuge derer Kino als die im Titel angekündigte „lingua scritta della realtà“ als eine Realität zweiten Grades hervorgeht. Während Kino und Realität in einem parallelen Verhältnis zueinander stehen („Da ciò deriva inevitabilmente l’idea – nata per l’appunto dal cinema, ossia dello studio dei modi che il cinema ha di riprodurre la realtà – *che la realtà non sia, infine, che del cinema in natura.*“, PPP Sla: 1505), beinhaltet diese Parallelführung von Produktion und Reproduktion neben dem Aspekt der gegenseitigen Bedingung der Faktoren auch die Feststellung Pasolinis, Realität sei etwas stets im Werden Begriffenes:

*L’intera vita, nel complesso delle sue azioni, è un cinema naturale e vivente: in ciò, linguisticamente l’equivalente della lingua orale nel suo momento naturale o biologico.*

Vivendo, dunque, noi ci rappresentiamo, e assistiamo alla rappresentazione altrui. La realtà del mondo umano non è che questa rappresentazione doppia, in cui siamo attori e insieme spettatori: un gigantesco *happening*, se vogliamo. (PPP Sla: 1514)

Unter diesen Vorzeichen stellt sich auch die Exploration und Teilhabe Pasolinis am subproletarischen Milieu Roms der Fünfzigerjahre in einem neuen Licht dar: Die Immersion kann als der literarischen Produktion vorgängige Praxis betrachtet werden, infolge derer das „cinema naturale della vita“ – somit die gesellschaftliche Realität – vom Literaturschaffenden rezipiert und in der Folge in eine schriftliche Form übertragen werden kann.

---

<sup>93</sup> An dieser Stelle sei an das in den Visual Culture Studies als akademische Disziplin oftmals herangezogene Konzept des skopischen Regimes von Martin Jay erinnert, dem zufolge die Moderne durch eine starke Betonung des Gesichtssinns – genauer gesagt, des Sehens – ausgehend von einem durch den „Cartesianischen Perspektivismus“ in Bewegung gesetzten Paradigmenwechsel dominiert sei (vgl. Jay 1992).

Wie die Forschung herausgestellt hat, ist Pasolinis Konzeption des Kinos in der Nähe jener von André Bazin und Siegfried Kracauer anzusiedeln und deutet auf Gilles Deleuzes *Theorie des Kinos* voraus (vgl. hierzu beispielsweise Groß 2008). Pasolinis Gesellschaftskritik im Kino deutet ferner bereits in Teilen auf diejenigen Phänomene voraus, die Guy Debord in *La société du spectacle* (1967) formuliert und die auf den Wandel zur Postmoderne hindeuten. Inwiefern dies auch für Teile des späten, unvollständig hinterlassenen Romanfragments *Petrolio* gilt, zeigt beispielsweise Irmgard Scharold in einer Analyse der prominenten ‚Merda-Vision‘ (vgl. Scharold 2001: 143ff.).

### 5.1.1 Verhandlung von gesellschaftlicher Realität im Spiegel der Dichtung: Aspekte der *realità* in *Poesia in forma di rosa* (1964)

Von Pasolini selbst als „libro di versi come romanzo autobiografico“ (PPP Poesie: 1707) entworfen, versammelt der Gedichtband *Poesia in forma di rosa* insgesamt sieben Gedichtzyklen verschiedenen Umfangs, die in poetischer Form die thematischen Nuklei seines Schaffens bearbeiten und hierbei stark von der marxistischen Theoriebildung geleitet sind (seine eigene politische Position bezeichnet Pasolini spätestens ab dem Umzug nach Rom als „marxistisch“; gleichwohl liegen zahlreiche Hinweise darauf vor, dass die von ihm selbst als marxistisch bezeichnete politische Haltung nicht primär von Marx selbst, sondern vielmehr von der Rezeption Antonio Gramscis geprägt ist, dessen Schriften (insbesondere die *Quaderni dal carcere*) Pasolini rezipiert hatte<sup>94</sup> und der nicht nur in zahlreichen theoretischen Schriften, sondern auch im Gedicht „Le ceneri di Gramsci“ (1954) sowie dem gleichnamigen Gedichtband (erschienen 1957) prominent in Erscheinung tritt. Nach seinem Ausschluss aus der Kommunistischen Partei Italiens (PCI), der bereits im Jahr 1949 erfolgt war, fühlte er sich dieser dennoch weiterhin verbunden, wengleich er auch Kritik an ihrem Wesen übt).<sup>95</sup>

Wie der Umschlagtext der Ausgabe von 1964 andeutet, ist der Charakter dieses Gedichtbands überaus fragmentarisch (vgl. PPP Sla: 2440); die Suchbewegungen im poetischen und thematischen Inventar lassen vor diesem Hintergrund die einzelnen Gedichte wie Blütenblätter der titelgebenden Rose erscheinen, deren insgesamt sieben (entsprechend der Anzahl der einzelnen Gedichtzyklen) vorliegen. Ihnen gemein ist jedoch die Anklage des „generale

---

<sup>94</sup> Gramscis *Quaderni dal carcere* erschienen 10 Jahre nach dessen Tod im Jahr 1947. Hinweise auf Pasolinis (marxistische) Lektüren (u. a. der *Quaderni*) finden sich beispielsweise bei Sillanpoa 1981: 121 und Galli 2014: 24.

<sup>95</sup> Diese Kritik bezieht sich maßgeblich auf Pasolinis generelle Anklage an die italienische Nachkriegsgesellschaft, in der Hegemonie der neuen Gesellschaftsordnung aufgegangen zu sein. Die PCI stellt in diesem Gebilde die Opposition (nicht nur auf Parteiebene) zur herrschenden Macht dar, sie ist „un paese pulito in un paese sporco, un paese onesto in un paese disonesto, un paese intelligente in un paese idiota, un paese colto in un paese ignorante, un paese umanistico in un paese consumistico.“ (PPP Sps: 365) Dass sie dennoch gemeinsame Sache mit der vorherrschenden Gesellschaftsordnung macht, sei einerseits Italiens Rettung, eröffne andererseits aber auch Kritikpunkte. Diese beziehen sich insbesondere auf das von Pasolini ausgesprochen kritisch bewertete Phänomen der Macht: Wenn die Opposition in Form des PCI an Einfluss in einem politisch und kulturell gespaltenen Italien nehmen wolle, so müsse sie sich der Macht bedienen, was wiederum einem Verrat der eigenen Ideale gleichkäme (vgl. PPP Sps: 365f.). Zu Pasolinis Verhältnis zur marxistischen Ideologie, insbesondere in bezug auf das dichterische Werk, vgl. die Untersuchung von Klaus Semsch 1989.

disimpegno di questi anni“ (PPP Sla: 2441) durch den Poeten Pasolini, der, wie einem von ihm vorbereiteten, jedoch unveröffentlicht gebliebenen Ankündigungstext zu entnehmen ist, durch das lyrische Ich die persönlichen Erfahrungen der Diffamierung, der Isolation, aber auch der poetischen *abiura* einer früheren dichterischen Verfasstheit zum Ausdruck bringen lässt (vgl. PPP Poesie: 1707).

### 5.1.2 *Una disperata vitalità*

Die Unbeschwertheit der Jugend in Casarsa, wie sie dichterisch und in nahezu bukolischer Wesensart unter anderem in der ambivalenten, wiederkehrenden poetischen Figur des *frut*<sup>96</sup> in den frühen *Poesie a Casarsa* (1942) und später in dem die *Poesie a Casarsa* einschließenden und um weitere frühe Dichtung ergänzten Gedichtband *La meglio gioventù* (1954) eingefangen wird, repräsentiert ein Gesellschaftsbild, das später von Pasolini als Ideal verklärt wird, wie beispielsweise im Gedichtzyklus *Una disperata vitalità*, der wiederum 1964 im Gedichtband *Poesia in forma di rosa* erschien, deutlich wird. Hier stellt die Reminiszenz an das Haus der Mutter des lyrischen Ich und das beschauliche Leben im Friaul ein unwiederbringlich verlorenes Ideal dar, das arkadische Züge trägt und von der bürgerlichen Konsumlogik des Nachkriegsitalien noch nicht affiziert ist. Dessen endgültigen Verlust markiert hingegen aus der Retrospektive die Allusion auf den Tod des lyrischen Ich, der als Vertreibung aus dem Paradies gelesen werden kann:

Ricordo che fu ... per un amore  
Che m'invadeva gli occhi castani e gli onesti calzoni,  
la casa e la campagna, il sole del mattino e il sole

della sera ... nei sabati buoni  
del Friuli, nelle ... Domeniche ... Ah! Non posso  
NEANCHE PRONUNCIARE QUESTA PAROLA DELLE PASSIONI

vergini, della mia morte (vista in un fosso  
secco formicolante di primule,  
tra filari tramortiti dall'oro, a ridosso

di casolari scuri contro un azzurro sublime).  
(PPP Poesie: 1188)

---

<sup>96</sup> Die Wesensart des knabenhaften *frut* zeigt sowohl Parallelen als auch deutliche Unterschiede zum späteren Konzept der *ragazzi*: Während beiden Konzepten der noch kindlichen, aber im Entstehen begriffenen Männlichkeit eine erotische Konnotation gemein ist, ist erstere stets mit der friulanischen Heimat und dem noch unberührten, nahezu edenischen Weltzustand in Casarsa verknüpft, während die *ragazzi* als Phänomen der Kriegs- und Nachkriegszeit immer bereits als *ragazzi di vita* angelegt und topografisch in Rom zu verorten sind.

Ebenfalls in *Una disperata vitalità* wird ein Bruch mit der dichterischen Praxis inszeniert – der eigenen wie auch derjenigen der lyrischen Tradition in der Nachfolge Dantes, der allerdings nicht konsequent verfolgt wird: In einem fiktiven Interview, das Teil des Gedichtzyklus ist, antwortet das gepeinigte lyrische Ich auf die Frage, was und woran es gerade schreibt, folgendes:

„Versi, versi, scrivo! versi  
(maledetta cretina,  
versi che lei non capisce priva com'è  
di cognizioni metriche! Versi!)  
versi NON PIÙ IN TERZINE!

Capisce?  
Questo è quello che importa: non più in terzine!  
Sono tornato tout court al magma!  
Il Neo-capitalismo ha vinto, sono  
Sul marciapiede  
come poeta [singhiozzo]  
e come cittadino [altro singhiozzo].“  
(PPP Poesie: 1185)

Der dichterischen Tradition (das heißt, dem Schreiben in Terzinenform, und damit der gesamten poetischen Form sowie ihren Themen der vorangegangenen Jahre) wird eine definitive Absage erteilt und abrupt das Magma-Konzept als poetische Quelle und Form gegenübergestellt, das in Pasolinis Werk eine Zentralstellung innehat. Nicht nur, dass es als poetische Chiffre eine alles (auch den Schriftsteller selbst) erfassende Zentripetalkraft darstellt, sodass die „Rückkehr“ zum Magma nicht nur eine stilistische Option in Hinblick auf das Inventar der Dichtung darstellt, sondern gleichzeitig auch den leiblichen Einbezug des lyrischen Ich andeutet: Das Magma-Konzept verweist bei Pasolini auch stets auf die titelgebende „disperata vitalità“, welche sich konkret in den Körpern des (römischen) Subproletariats wie auch im lyrischen Ich selbst manifestiert. Sie ist untrennbar mit dem endgültigen Sieg des Neokapitalismus verbunden, dem das lyrische Ich erzwungenermaßen als Zeuge (im Gewand des Dichters wie auch des Bürgers) beiwohnen muss, und der ihre Vitalität zu untergraben droht. In dieser Lesart können die nachfolgenden, auf der innertextuellen Handlungsebene des Gedichts thematisierten Reflexionen über mögliche Titel des zu schreibenden Werks (das lyrische Ich gibt einige Vorschläge an, darunter das im Nachgang wiederkehrende „Una nuova Preistoria“ (o Preistoria)“ (PPP Poesie: 1186)) als Andeutung auf eine – qua

Vitalität – positiv besetzte Ursprungsmythologie verstanden werden, die der italienischen Nachkriegsrealität vorgelagert ist, die aber endgültig nicht mehr eingelöst werden kann. „(Nuova) preistoria“ verweist gleichzeitig auf die Vergangenheit und die Zukunft: Das Bewusstsein der Adressaten für den gesellschaftlichen Wandel, dem sie anheimgefallen sind, fehlt ihnen selbst allerdings: „‘Ah, ah [...] e... | chi è che non comprende?’ | ‘Coloro che non ci appartengono più‘“ (PPP Poesie: 1187), sodass die *Preistoria* notwendigerweise in ihrem Zustand als *Preistoria* verharren muss. Der Zyklus endet schließlich mit einer „Clausola“ und dem Verweis auf die verzweifelte Vitalität des lyrischen Ich:

„Dio mio, ma allora cos’ha  
lei all’attivo? ...“  
„Io? – [un balbettio, nefando  
non ho preso l’optalidon, mi trema la voce  
di ragazzo malato] –  
Io? Una disperata vitalità.“  
(PPP Poesie: 1202)

In einer letzten Geste des Aufbegehrens bringt das lyrische Ich seine eigene „disperata vitalità“ ins Spiel, während die Erwähnung des Schmerzmittels Optalidon die Sedierung ebenjener Kraft in der Allgemeinbevölkerung insinuiert: Das „ruchlose Gestammel“ des Dichters bleibt unerhört und löst keine affektive Betroffenheit der Massen (das heißt in diesem Fall: der Mehrheitsgesellschaft) aus.

## 5.2 Der anti-dokumentarische Realismus der *Ragazzi di vita*

Die ab 1950 einsetzende Phase der literarischen Produktion ist untrennbar mit der Stadt Rom, in der Pasolini fortan lebte, und ihren besonderen Gegebenheiten verwoben – insbesondere, was die Repräsentation der Topografie der Stadt sowie ihrer dialektalen und soziolektalen Färbung in Form des *romanesco* in Pasolinis erstem Roman angeht. Die Klangfarbe und sprachlichen Qualitäten, mit denen die Stadt repräsentiert wird, weicht sehr stark von derjenigen vorangehender Werke (insbesondere der frühen friulanischen Dichtung, *Poesie a Casarsa* und den teils noch in Rom verfassten Dialektgedichten aus *La meglio gioventù*) ab und verweist damit auf eine eindeutige poetisch-linguistische Demarkationslinie zwischen einem kreatürlichen Ur-Zustand des als *locus amoenus* skizzierten Friaul der Kindheit und Jugend und der darauffolgenden

Phase literarischer Produktion, die sich durch ein ausgesprochen starkes geschichtspolitisches Wissen und die damit verbundenen Prozesse der Erkenntnis hiervon noch einmal deutlich absetzt und maßgeblich hiervon bestimmt wird.

Von einem seitens der Literaturkritik teilweise veranschlagten dokumentarischen Anspruch der römischen Romane spricht sich Pasolini frei und entlarvt die Versuche, sie einer solchen Lesart zu unterwerfen, als grobe Verkürzung seiner schriftstellerischen Absicht:

Con *ragazzi di vita* e *Una vita violenta* – che molti idioti credono frutto di un superficiale documentarismo – io mi sono messo sulla linea di Verga, di Joyce e di Gadda: e questo mi è costatato un tremendo sforzo linguistico: altro che immediatezza documentaria! (PPP Sps: 919f.)<sup>97</sup>

Sprache und Stil sind im Roman nicht Medium zur Herstellung literarischer Authentizität des subproletarischen Milieus, sondern Dokumentation eines Erkenntnisprozesses, den Pasolini als Intellektueller selbst durchlaufen hat, indem er sich dem entsprechenden Milieu selbst ausgesetzt hat, und gleichzeitig Verweis auf die radikal politische Dimension des Romans. Sie bilden eine schonungslose Realität ab, die Pasolini selbst durchschritten hat – nicht jedoch im Gewand des Chronisten, sondern demjenigen des aufklärerischen Marxisten, wie er 1958 in „La mia periferia“ erklärt:

Nello scendere al livello di un mondo storicamente e culturalmente inferiore al mio – almeno secondo una graduazione razionale, che, irrazionalmente, esso gli è poi assolutamente contemporaneo, per non dire più avanzato, nel suo vitalismo puro, in cui ‘si fa’ la storia – nell’immergermi nel mondo dialettale e gergale della ‘borgata’ io porto con me una coscienza che giustifica la mia operazione né più né meno di quanto giustifichi, per esempio, l’operazione di un dirigente di partito: il quale, come me, appartiene alla classe borghese, e da questa si allontana, ripudiandone momentaneamente la necessità, per capire e fare proprie le necessità della classe proletaria o comunque popolare. La differenza è che questa operazione coscientemente politica, nell’uomo di partito prevede o prepara l’azione: in me, scrittore, non può che

---

<sup>97</sup> Interessanterweise schließt diese Aussage Pasolinis, die innerhalb der Rubrik „Dialoghi con Pasolini“ abgedruckt wurde, welche in der Zeitschrift *Vie Nuove* regelmäßig zwischen 1960 und 1965 erschien, an eine Leserfrage an, welche sich auf die zu jener Zeit (wir befinden uns am Ende des Jahre 1960) erstmals in italienischer Sprache erschienene Übersetzung von James Joyces *Ulysses* bezog. Das Bindeglied zwischen den hier erwähnten Literaten Joyce, Verga, Gadda und Pasolini selbst sei, wie letzterer erläutert, das besondere, mimetische Verhältnis der Erzählerfigur zur beschriebenen Realität, im Zuge dessen eine Erzählung in dritter Person (diese bezeichnet er als „ottocentesca, positivistica, scientifica, e richiedente una sorta di indiscussa fiducia sulla realtà oggettiva, ammessa da tutti, della vita umana“ (PPP Sps: 919)) nicht mehr denkbar sei. Vielmehr müsse infolge der Krise des Bürgertums, die jenen Stil fürderhin unmöglich mache, das narrative „io“ (losgelöst jedoch von einem psychologisierenden Autoren-Io) nach Joyces Vorbild eine Position zwischen einem subjektiven und einem objektivierenden „io“ einnehmen („qualcosa che sta in mezzo: la mimetizzazione, la ricostruzione in laboratorio della corrente di pensieri di un altro essere umano studiato nella sua personale realtà“ (ebd.)) – selbiges reklamiert Pasolini im oben genannten Passus für sich.

farsi mimesis linguistica, testimonianza, denuncia, organizzazione interna della struttura narrativa secondo un'ideologia marxista, luce interna. Mai però letteratura di fiancheggiamento all'azione edificante, prospettivistica. (PPP Sla: 2733).

In den *Ragazzi di vita* wird im Medium der Sprache unterschwellig ein ambigues neorealistisches Konzept mitgeführt, das in Hinblick auf den dokumentarischen Anspruch des Neorealismo jedoch zu perspektivieren ist: Insbesondere der bedeutungstragende Charakter der Sprachwahl in diesem Roman rückt *Ragazzi di vita* vermeintlich in die Nähe dieser Strömung. Bereits die frühe Forschung zu Pasolini hat jedoch die Ambiguität des Verhältnisses zum Neorealismo in den *Ragazzi di vita* erkannt (vgl. Della Terza 1961: 306ff.). Einen erhellenderen Lektüreschlüssel bietet, wie an anderer Stelle vorgeschlagen, die Interpretation der stilistischen Wahl des *gergo romanesco* als Moment der (Freudschen) Regression, also des Rückbezugs auf einen vorgelagerten Zustand reiner Mimesis (vgl. Luglio 2012: 844ff.). Mit diesem Ansatz lässt sich unter anderem der vordergründige Widerspruch zwischen einem einerseits dokumentarisch anmutenden, an die neorealistische *cronaca* gemahnenden und daher diese Strömung auf den Plan rufenden Stil, und einem andererseits (insbesondere unter Berücksichtigung des dichterischen Frühwerks) höchst poetischen Realismus, in dem die Mimesis der Wirklichkeit (zum Beispiel in der Gestalt des Dialekts) als leibliche Erfahrung zu Papier gebracht wird, wie Pasolini selbst erläutert,<sup>98</sup> vollständig auflösen. Übrig bleibt, wie von Pasolini beschrieben, ausschließlich ein mimetischer Realismus als „atto d'amore“, der Pasolinis römische Romane in eine Traditionslinie mit dem

---

<sup>98</sup> Dies tut er beispielweise in seinen Reaktionen auf die in der Zeitschrift *Nuovi argomenti* zur Beantwortung ausgeschriebenen Fragen zum Roman („9 domande sul romanzo“, 1959), indem er auf die sechste Frage hinsichtlich des Sprachproblems als Problem des Verhältnisses zwischen Autor und der Realität seines Erzählens antwortet: „Le cose non parlano. [...] io stesso, è vero, dicevo che il romanzo deve essere pura, immediata, violenta fisicità: e questa potrebbe parere una variante del 'far parlare le cose', appunto: ma solo verbalmente. Io non attribuisco, al linguaggio delle cose, qualità meccaniche e magiche: ma un significato storico, inconscio esteticamente e irriflesso [...] Nell'atto pratico, praticamente descritto, per me la questione si pone secondo questo schema: per far parlare le cose, bisogna ricorrere a una operazione regressiva: infatti le 'cose' – e gli uomini che ci vivono immersi, sia proletari, nelle 'cose' intese come lavoro, lotta per la vita – sia borghesi, nelle 'cose' intese come totalità e compattezza di un livello culturale – si trovano dietro allo scrittore-filosofo, allo scrittore-ideologo. Tale operazione regressiva si traduce quindi in una operazione mimetica [...]. L'operazione mimetica è poi l'operazione che richiede le più abili e accanite ricerche stilistiche.“ (PPP Sla 1743f.).



Renaissancemaler Caravaggio einreih<sup>99</sup> und letzte Spuren einer neorealistischen Prägung tilgt:

Il mio realismo io lo considero un atto d'amore: e la mia polemica contro l'estetismo novecentesco, intimistico e para-religioso, implica una presa di posizione politica contro la borghesia fascista e democristiana che ne è stata l'ambiente e il fondo culturale." (PPP Sla: 2729)

Es lässt sich sehr gut erkennen, wie in den *Ragazzi di vita* Mehrsprachigkeit subtil zutage tritt, wenn sich der Sprachgebrauch auf der Ebene der Figurenrede überwiegend im Bereich des Dialekts und Soziolekts als *low variety* bewegt und demgegenüber die Erzählerrede dem mit lexematischen Elementen des *romanesco* eingefärbten Standarditalienischen als *high variety* entspricht – wenngleich diese Dichotomie zwischen hohem und niedrigem Register auch nicht absolut trennscharf ist, denn auch die Erzählerstimme ist stilistisch niedriger anzusetzen als die Standardsprache. Die Figurenrede der Jugendlichen verbleibt im gesamten Roman überwiegend im Bereich des Vulgären und ist insgesamt sogar so gegenläufig zu einem gemäßigten Sprachgebrauch, dass Pasolini einige Passagen streichen oder zumindest drastisch abmildern musste, bevor der Roman erscheinen konnte – und dann dennoch einen Gerichtsprozess nach sich zog. Ihr Sprachgebrauch ist eindeutig diatopisch markiert (Rom, insbesondere dessen Vororte), aber ebenso eindeutig auch diastratisch (er entspricht dem *gergo* des römischen Subproletariats) und stellt im Roman eine klare Abgrenzung zu ‚höheren‘ sozialen Schichten und der *gente per bene* dar. Pasolini verleiht in seinem Darstellungsmodus den prekärsten Teilen der römischen Gesellschaft und ihrer „verzweifelten Vitalität“ eine Stimme, er baut eine sprachliche Brücke zwischen dem Subproletariat und einer kulturellen

---

<sup>99</sup> In einer Ausgabe der Zeitschrift *Nuovi argomenti* des Jahres 1970 brachte Cesare Garboli anlässlich des Todes des Kunsthistorikers und Kurators Roberto Longhi Pasolinis römische Romane mit der Motivatik, Technik und Ästhetik der römischen Arbeiten Caravaggios in Verbindung; er bezog sich dabei auf Longhis Caravaggio-Ausstellung in Rom im Jahr 1951: „In modo particolare, è difficile scindere tutta l'esperienza eversiva del Pasolini "romano" degli anni Cinquanta dall'immagine del Caravaggio che ci è stata a più riprese offerta dal Longhi fino alla grande mostra caravaggesca da lui organizzata nel '51. Proprio in quegli anni il Pasolini scendeva dal Nord a Roma, cambiando la giovanile e lirica vena friulana in tragedia, nella direzione del drammatico realismo religioso e plebeo de *Le Ceneri di Gramsci*, dei *Ragazzi di vita* e di *Una Vita violenta*. Testi alla mano, si direbbe che il Pasolini lavorasse allora non allo specchio del Caravaggio, ma allo specchio del Caravaggio „romano“ così come ci è stato dipinto dal Longhi: quello, per intenderci, che finge per Maddalena la povera ciociarella tradita, gli sciolti capelli che si asciugano al sole nella stanzetta smobiliata, o quello dei Bacchi rifatti su torpidi e assonnati garzoni d'osteria, o quello, infine, della Vergine morta e gonfia a gambe scoperte, come una popolana del rione, a dirla gentilmente, o una mignotta agli ultimi rantoli nella stanzaccia spartita dal tendone.“ (Garboli 1970: 36).

Elite, welche die *Ragazzi di vita* als zugleich schockierendes und bedeutendes Werk der italienischen Nachkriegszeit rezipiert. Auf der Handlungsebene allerdings bleibt der soziokulturelle Brückenschlag zunächst offenbar ergebnislos – es folgt kein *Happy End*, kein Bildungsaufstieg<sup>100</sup> oder die Aussicht, die soziale Kluft durch einen im Verständnis der Mehrheitsgesellschaft rechtschaffenen Lebenswandel überbrücken zu können. Andeutungsweise offenbart sich jedoch bereits hier eine später von Pasolini als „omologazione“ culturale“ (PPP Sps: 310) benannte, eine neue Kultur des Neokapitalismus vorbereitende Tendenz, infolge derer das Subproletariat in seiner von Pasolini ursprünglich als vital und moralisch unbefleckt konzipierten Ästhetik allmählich ausgehöhlt wird, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

### 5.2.1 Prekarität und Vitalität des römischen Subproletariats

Auf der inhaltlichen Ebene schildert der Roman *Ragazzi di vita* das Leben in den römischen *borgate* zum Ende der 1940er und Beginn der 1950er Jahre minutiös in ihrer desolaten Erscheinung: In diesem Setting wird in acht episodenhaften Kapiteln die Kindheit und Jugend von Ricetto und den anderen *ragazzi* dargestellt, die sich allesamt mit Gaunereien verschiedener Art als Delinquenten durch die Stadt Rom und die umgebenden Ortschaften schlagen und bisweilen auch mit Gelegenheitsprostitution auf dem Straßenstrich rund um den Bahnhof *Roma Termini* ihr prekäres Auskommen abzusichern suchen. Ihre ärmlichen Lebensumstände stellen den Motor für das stetige Vagabundieren durch die Stadt dar – immer auf der Suche nach einem großen Coup, oder auch nur einer Kleinigkeit zu essen, um den stets leeren Magen zu füllen.

Anders als etwa bei Elsa Morante, bei der die Welt des Kindes von den Schrecken der umgebenden Welt noch verschont ist und dieser Zustand so lange wie irgend möglich erhalten wird (vgl. insbesondere Kap. 6.1.3), tritt die konkrete *realtà* der Nachkriegs-Konsumgesellschaft insofern mit ihrer gesamten Brutalität und Schonungslosigkeit zutage, als die *ragazzi* die aus diesem System Ausgeschlossenen sind und jeden Tag aufs Neue diese Ausgeschlossenheit affirmieren (müssen). Die ständige Erfahrung der existentiellen Bedrohung in Form von monetärer Prekarität, erlittener Gewalt sowie des Todes (Marcellos,

---

<sup>100</sup> Giorgio Nisini liest die *Ragazzi di vita* als einen „Bildungsroman rovesciato“ (Nisini 2008: 21; 208-215).

von Riccettos Mutter, von Genesio in der Schlusszene) wird von den *ragazzi* oftmals unbeeindruckt aufgenommen; sie erscheinen als kontingente und unumgängliche Tatsache, an der sich die Heranwachsenden wohl oder übel mit der ihnen zur Verfügung stehenden ungebrochenen Vitalität abarbeiten müssen. Die sich hier aufdrängender Assoziation der *ragazzi* mit dem von Giorgio Agamben formulierten Konzept des *Homo sacer*,<sup>101</sup> der entsprechend der Figur des Römischen Rechts als Vogelfreier zwar nicht geopfert, aber straflos getötet werden darf, ist in diesem Kontext allerdings nicht durchgängig belastbar, wie bereits gezeigt worden ist: Angesichts der kapitalistischen Nachkriegsgesellschaft sind die *ragazzi di vita* keine unschuldigen Verlierer jenes Systems, sondern vielmehr noch Ausdruck der verhaltenen Hoffnung auf eine Zeitenwende, in der sie als „Potential einer neuen Gemeinschaft des absolut Anderen, eines Kollektivs der Differenz“ (Groß 2008: 25) figurieren. Unschuldig sind sie lediglich im christologischen Sinne. Dass sie gleichzeitig jedoch kapitalistisch korrumpierbar sind, deutet sich in kleinen Details an, in denen ihre Streifzüge durch die Stadt über reinen Mundraub hinausgehen und stattdessen mehr oder wenige prestigereiche Objekte das Ziel ihrer Begierden sind.

Signifikant und in der Forschung vielfach thematisiert<sup>102</sup> wurde die Schwalbenszene des ersten Kapitels, in der die Dialektik zwischen genuiner *compassio* und Grausamkeit zutage tritt, die den gesamten Roman durchzieht: Denn während die *ragazzi* keinerlei Gewissensbisse haben, was etwa das Bestehlen eines blinden Bettlers (vgl. PPP RR I: 533), Mundraub (aus purer Not stiehlt Riccetto auf dem Markt ein Stück Käse, vgl. PPP RR I: 669ff.) oder das gegenseitige Bestehlen und Betrügen innerhalb der Clique (vgl. PPP RR I: 557;

---

<sup>101</sup> Jene auf einem Traktat von Sextus Pompeius Festus beruhende Figur wird von Agamben primär in der Optik des Souveränitätsdiskurses und in Hinblick auf den Ausnahmezustand (insbesondere in der Gestalt des Lagers) untersucht. Wichtige Bezugsgrößen sind hierbei Walter Benjamins und Carl Schmitts Thesen zur *Kritik der Gewalt* (1921) und zur Souveränität und Ausnahmezustand (in *Politische Theorie*, 1922) sowie das biopolitische Paradigma Foucaultscher Prägung, im Rahmen dessen die biologische Existenz als „nuda vita“ und mithin als „nacktes Leben“ der Subjekte einer souveränen Macht unterstellt ist (vgl. Agamben 1995). Das Konzept wird von Pasolini selbst in einem öffentlichen Brief an Alberto Moravia im Zuge der Abtreibungsdebatte in Italien aufgerufen, und zwar in der Doppeldeutigkeit des Konzepts im Artikel „Sacer“ im *Corriere della sera* vom 30. Januar 1975 (danach in den *Scritti corsari*, vgl. PPP Sps: 380ff.).

<sup>102</sup> (vgl. Muzzioli 1989: 28f.) sowie den schmalen Band *La rondine di Pasolini* von Silvia De Laude (Laude 2018).

593) angeht, zeigt sich in ihrem Umgang mit Tieren ihre zutiefst gutherzige und fürsorgliche Seite, in der etwa für die Rettung einer im Tiber zu ertrinken drohenden Schwalbe beinahe das eigene Leben riskiert wird:

Il Riccetto guardò verso la rondine, che si agitava ancora, a scatti, facendo frullare di botto le ali. Poi senza dir niente si buttò in acqua e cominciò a nuotare verso di lei. Gli altri si misero a gridargli dietro e a ridere: ma quello dei remi [un trasteverino] continuava a remare contro corrente, dalla parte opposta. Il Riccetto s'allontanava, trascinato forte dall'acqua: lo videro che rimpiccioliva, che arrivava a bracciate fin vicino alla rondine, sullo specchio d'acqua stagnante, e che tentava d'acchiapparla. \_A Riccettooo', gridava Marcello con quanto fiato aveva in gola, 'perché nun la piji? Il Riccetto dovette sentirlo, perché si udì appena la sua voce che gridava: 'Me pùncica!'. 'Li mortacci tua', gridò ridendo Marcello. Il Riccetto cercava di acchiappare la rondine, che gli scappava sbattendo le ali e tutte due ormai erano trascinati verso il pilone della corrente che li sotto si faceva forte e piena di mulinelli. 'A Riccetto'; gridarono i compagni dalla barca, 'e lassala perde!' Ma in quel momento il Riccetto s'era deciso ad acchiapparla e nuotava con una mano verso la riva. [...] 'E che l'hai sarvata a ffà', gli disse Marcello, 'era così bello vedella che se moriva!' Il Riccetto non gli rispose subito. 'È tutta fracica', disse dopo un po', 'aspettamo che s'asciughi!' ci volle poco perché s'asciugasse: dopo cinque minuti era là che ricolava tra le compagne, sopra il Tevere, e il Riccetto ormai non la distingueva più dalle altre. (PPP RR I: 545f.)

Die beschriebene Szene geht zurück auf einen bereits 1950 verfassten Entwurf, *La rondinella del Pacher* (vgl. PPP RR I: 1392ff.), das inhaltlich deckungsgleich mit dem Ende des ersten Kapitels der *Ragazzi di vita* ist. Hier offenbaren sich Hingabe und eine grundlegend vorhandene moralische Integrität vor allem Riccettos, aber auch einiger anderer Jungen, die im zwischenmenschlichen Bereich oftmals nicht möglich scheint und die ihrerseits auf den christlichen *caritas*-Gedanken verweist. Die an dieser Stelle figurierte moralische Lauterkeit der *ragazzi* wird allerdings, wie in den nachfolgenden Kapiteln sukzessive erkennbar wird, durch eine Zentralstellung des Mediums Geld als ihrem Konterpart und Movens kontinuierlich herausgefordert, sodass die These aufgestellt werden kann, dass Pasolinis Prosa eine Narration des im Kapitalismus aufgehenden Subproletariats darstellt.

### 5.2.2 Räumliche Dynamik als Dynamik des Geldes

Die Handlung der *Ragazzi di vita* lebt vor allen Dingen von der wörtlichen Rede und der Beschreibung der äußeren Gegebenheiten durch die Erzählerfigur, während die psychologisierende Innenschau der einzelnen Charaktere weitgehend ausbleibt und kein eigentlicher Protagonist auszumachen ist (Riccetto, der zunächst wie der Hauptcharakter der *Ragazzi di vita* anmutet, gerät stellenweise aus dem Blickfeld, rahmt aber den Roman durch seine Funktion im Schlusstableau). Im Rahmen dieses mimetischen Modus der

Realitätsdarstellung wird eine spezifische Dynamik erzeugt, einschließlich der teilweise minutiösen Beschreibung der unzähligen, nahezu wimmelnden Hin- und-Her-Bewegungen der *ragazzi* zwischen einzelnen *borgate* auf den Straßen Roms und seiner Vororte: Während stellenweise sogar die Stadt selbst als eigentliche Protagonistin der römischen Romane gelesen wurde, ist dieser These entgegenzusetzen, dass die Stadt Rom in den *Ragazzi di vita* von einer eigentümlichen Unwirklichkeit geprägt ist und insofern zum utopischen Raum im Foucaultschen Sinne wird,<sup>103</sup> dass sie lediglich als Referenzpunkt in Erscheinung tritt. Während ihr gesamtes historisches Erbe nahezu vollständig ausgeblendet wird, tritt umso deutlicher die historische Situation der Stadt zu Ende des Krieges und in den unmittelbaren Nachkriegsjahren in Erscheinung.<sup>104</sup> Vor diesem historisch eindeutig markierten Hintergrund sind der städtische Raum und die *ragazzi di vita* als Repräsentation des Prekariats einerseits in Bezug auf den bereits thematisierten Aspekt des *Homo sacer* lesbar: Dieser Lektüre folgt eine jüngst erschienene Arbeit, in der in Bezug auf Pasolinis ersten Rom-Roman der Raum der *borgate* und das Leben der *ragazzi* korreliert werden, um in der Verbindung zwischen Foucaults Begriff der Heterotopie und Agambens Konzept der *nuda vita* Exilierungs- und Schwellenphänomene sichtbar zu machen (vgl. Moldovan 2020: 257ff.).<sup>105</sup> Als fruchtbar erweist sich darüber hinaus aber vor allem eine Perspektivierung, in der sich die

---

<sup>103</sup> In diesem Zusammenhang spricht Bernhard Groß von der Ewigen Stadt als „Schlafstadt“ und folglich von einer Funktionsumkehrung in der Anlage des tradierten Bildraums (vgl. dazu z. B. Groß 2008: 107). Weitere Utopien identifiziert Groß darüber hinaus in den Begriffspaaren Familie-Land und Peergroup-Brache und gelangt schließlich zu der These einer Kombination von Utopie und Heterotopie, die sich in der Spiegelung von Landschaft und Figuren manifestiert (vgl. Groß 2008: 116).

<sup>104</sup> In diesem Zusammenhang ordnet Giancarlo Alfano *Ragazzi di vita* als einen durch die binäre Opposition von Hell und Dunkel und die Beschränkung auf die jeweiligen Sommer der Jahre 1943 bis 1950 limitierten (urbanen) Chronotopos ein: „*Ragazzi di vita*, si potrebbe dire, `un`opera dal coronotopo ristretto. Dentro uno spazio che è tutta luce o tutto buio (quando è notte non c'è mai illuminazione elettrica) il tempo passa di estate in estate [...]“ (Alfano 2014: 143).

<sup>105</sup> Unklar bleibt angesichts des detaillierten Untersuchungskapitels zu den *Ragazzi di vita* gleichwohl die Einordnung des Romans in die Tradition des Neorealismus, wie sie von der Verfasserin vorgenommen wird. Dies gilt umso mehr, als die Verfasserin selbst eine Abkehr von rein dokumentarischen Bestrebungen im Roman herausarbeitet, die wiederum konstituierend für Pasolinis Rom-Diskurs ist. Grundlegend ist bei ihr folglich eine Lesart, „die Pasolinis Roman weniger als die Dokumentation einer abseitigen Realität des Subproletariats und der *borgata*, sondern vielmehr als Zeugnis einer universellen Erschütterung der Welt versteht“ (Moldovan 2020: 275). In Bezug auf die von mir vorgeschlagene Lesart ließe sich weitergehend festhalten, dass jene durch den Zweiten Weltkrieg besiegelte Erschütterung der Welt gleichermaßen die Erschütterung des subproletarischen Wesens und dessen Destabilisierung zugunsten einer kapitalistischen Korrumpierung einleitet.

Bewegungen innerhalb der Stadt Rom und zwischen den semantisch jeweils unterschiedlich besetzten Feldern des Zentrums und der Peripherie als eine Dynamik darstellen, deren Movers und Zielpunkt das Geld als Zentralkategorie der Nachkriegsgesellschaft ist. Für diesen Argumentationsansatz sprechen die Prominenz des Themas im Leben der heranwachsenden *ragazzi* und die dadurch ausgelösten mannigfaltigen Bewegungen im Raum auf der Suche nach Geld und Gegenwerten, die zu Geld gemacht werden können.

Eine Lektüre der ersten vier Kapitel des Romans (dies sind: „Il Ferrobedò“, „Il Ricetto“, „Nottata a Villa Borghese“ sowie das mit dem Romantitel gleichlautende Kapitel „Ragazzi di vita“) verdeutlicht dies: Das Incipit der *Ragazzi di vita* beschreibt die Kommunion und Firmung des Ricetto, die sich gegen Ende des Krieges im Jahr 1944,<sup>106</sup> zumindest jedoch während der Zeit der deutschen Besatzung Roms abspielen muss. Dies wird durch die sich unmittelbar an die Messe anschließende massenhafte Plünderung des sich selbst überlassenen *Ferrobedò* (es handelt sich hierbei um eine volksetymologische Bildung, mit der die *Ferrobeton SpA* gemeint ist)<sup>107</sup> erkenntlich, an der Ricetto beteiligt ist. In medias res taucht die Handlung in den Alltag der hier noch kindlichen Protagonisten ein, der bereits durch vagabundierende Bewegungen durch die Stadt und die omnipräsente Dynamik des Erlangens und Verlierens von Geld determiniert ist, die sich im gesamten Roman durchgängig nachzeichnen lässt. Nach der nur mäßig ergiebigen Plünderung des *Ferrobedò* zieht die Gruppe um Ricetto umgehend rastlos weiter, um in der Nähe der *Mercati Generali* ihr Glück in verlassenen Werkstätten und Kellerlagern zu versuchen. Die dort ergaunerte Hehlerware soll alsbald weiterverkauft werden, um daraus Gewinn zu erzielen: „Saltando dalla soddisfazione e facendo i calcoli di quello che c'avrebbero guadagnato il Ricetto e Marcello presero la strada di Donna Olimpia [...]“ (PPP RR I: 528) Doch damit nicht genug: In derselben

---

<sup>106</sup> Demgegenüber plädiert eine Untersuchung aufgrund der im Romanincipit beschriebenen historischen Umstände eher für das Jahr 1943 und liest somit im Incipit der *Ragazzi di vita* das bewusst datierte Ende des *ventennio fascista* und gleichermaßen die Grundlegung eines neuen Nachkriegsitalien (vgl. Alfano 2014: 142).

<sup>107</sup> Dahinter verbirgt sich ein großer italienischer Stahlbetonhersteller, der in den 1940er Jahren an seinem römischen Standort einen Gleisbaubetrieb unterhielt, welcher sich in den südwestlichen Ausläufern des Viertels Monteverde befunden haben muss und etwa auf der Höhe des heutigen Piazzale Enrico Dunant lag. Hinweise (in neorealistischer Lesart) zum *Ferrobedò* innerhalb des ersten Romankapitels unter Bezugnahme auf Pasolinis Wohnstätten in Rom finden sich in der Ausarbeitung von Carlo Santulli (2007) für das Format *Progetto Babele*, in der er einen guten Überblick über die historischen und geografischen Gegebenheiten vor Ort gibt.

Nacht noch stehlen sie, im Trio mit Agnolo, zunächst einen Kanaldeckel und veräußern diesen an einen Schrotthändler, der ihnen hierfür zweitausendsiebenhundert Lire auszahlt. An diese Punkt werden die *ragazzi* von Gier erfasst („Ormai che c'erano vollero farla completa.“, PPP RR I: 534) und kappen die Wasserversorgung eines ganzen Häuserblocks der Via Garibaldi, indem sie einige Meter Rohre ausbauen, endwenden und abermals zu Geld machen. Das so gewonnene kleine Vermögen verzoeken sie allerdings noch in der Nacht beim Zecchinetta-Spiel, sodass ihnen am Ende kein Geld übrig bleibt, abgesehen von einigen hundert Lire, die sie tags zuvor einem blinden Bettler gestohlen hatten (vgl. PPP RR I: 535).

Der Beginn des zweiten Kapitels ist zeitlich auf das Jahr 1946 datiert; Riccetto hat sich in der Zwischenzeit zu einem Jugendlichen weiterentwickelt, der bereits ein abgebrühter *ragazzo di vita* geworden ist: „In quei due anni il Riccetto s'era fatto un fijo de na mignotta completo“ (PPP RR I 553). Signifikant für den stetigen Hinzugewinn und Verlust des Geldes ist die Szene, in der Riccetto in einer Umkleidekabine am Strand von Ostia unter nahezu komischen Bedingungen seine Jungfräulichkeit an die Prostituierte Nadia verliert, die, auf misogyne Art dämonisch und raffgierig inszeniert,<sup>108</sup> ihm in diesem Moment der Initiation unbemerkt den nur kurz zuvor durch einen Trick mit gezinkten Karten ergaunerten größeren Bargeldbestand aus der Hosentasche entwendet, sodass Riccetto wieder gänzlich mittellos zurückbleibt (vgl. PPP RR I: 560ff., bes. 564). Die jugendliche Figur wird im übertragenen Sinne von der Welt der Erwachsenen monetär ausgenommen; gleichzeitig verkompliziert sich dieser Sachverhalt aber dadurch, dass die Interaktion zwischen Riccetto und Nadia im Bereich des körperlichen Begehrens und dem in einer schonungslosen Reduktion auf den sexuellen Akt dargestellten gesellschaftlichen Tabuzone der Straßenprostitution angelegt ist und dadurch insinuiert wird, dass Riccettos Verlust des Geldes durch sein sexuelles Begehren selbstverschuldet ist. Signifikant in diesem Kapitel ist außerdem der Einsturz der Wohnbaracke, in der Marcello lebte, sowie dessen Tod, allen Anzeichen nach infolge einer

---

<sup>108</sup> Eine Traditionslinie, in der die weibliche Prostituierte mit den entsprechenden Attributen belegt wird, geht von Italiens führendem Positivisten und frühem Kriminalanthropologen, Cesare Lombroso (1835-1909), und seiner Untersuchung *La donna delinquente : la prostituta e la donna normale* (1893) aus.

Tuberkulose – beide Ereignisse deuten bereits an dieser Stelle des Romans an, dass der Umgang mit dem Tod bei den Jugendlichen ein gänzlich unpathetischer, teilweise nahezu unbeeindruckter ist.

Auch im dritten Kapitel, das zeitlich etwa ein Jahr nach dem zweiten anzusiedeln ist, kommt es erneut zu einer Situation, in der Riccetto (diesmal zusammen mit Caciotta) nur kurz zuvor ergaunertes Geld wieder verliert: Nachdem die beiden als Boten für den Transport von zwei Sesseln angeheuert haben, ziehen sie diese auf dem Handwagen unter großen Anstrengungen durch die Stadt. Statt sie jedoch dem rechtmäßigen Empfänger auszuliefern, verscherbeln sie die Sessel an ebenjenen Schrotthändler, dem sie seinerzeit bereits die gestohlenen Metallwaren der städtischen Wasserversorgung verkauft hatten, welcher ihnen hierfür fünfzehntausend Lire auszahlt. Nachdem die beiden in der Villa Borghese genächtigt haben, in der sich in der Dunkelheit ein breites Spektrum der römischen Halbwelt aufgetan hatte, stellen sie am kommenden Morgen fest, dass ihnen nicht nur ihr gesamtes Geld geklaut wurde, sondern ebenso die erst tags zuvor auf dem Campo dei Fiori erworbenen modischen Schuhe sowie die lange ersehnte und brandneue Sonnenbrille Caciottas (vgl. PPP RR I: 593). Diesmal sind die mutmaßlichen Diebe allerdings innerhalb der eigenen sozialen Gruppierung anzusiedeln, deren Skrupellosigkeit auch vor ihresgleichen nicht Halt macht. Angesichts ihrer Not müssen Riccetto und Caciotta einige Tage lang an der Armenspeisung der Kirche in der Via Marsala teilnehmen. Im Sinne der Herstellung einer ausgleichenden Gerechtigkeit („*riconciliat[i] con la vita*“, PPP RR I: 596) erleichtern die Bestohlenen anschließend eine wohlhabende ältere Dame in der Straßenbahn um ihre prall gefüllte Geldbörse (vgl. PPP RR I: 595f.). Abermals läuft aber Caciotta nur kurze Zeit später Gefahr, die soeben gemachte Beute wieder zu verlieren, weil er vor alten Bekannten mit seinem Raubzug prahlt (vgl. PPP RR I: 597f.). Das vierte Kapitel schießt nahtlos an das Ende des vorangehenden an: Amerigo überredet Riccetto und Caciotta, mit ihm gemeinsam in einer klandestinen Spielhöhle beim verbotenen Zecchinetta das ergaunerte Geld aufs Spiel zu setzen. Riccetto, der alsbald merkt, dass Amerigo ihm das gesamte Geld nach und nach aus der Tasche zieht, gelingt gerade noch rechtzeitig die Flucht, bevor die Spelunke von der Polizei hochgenommen wird, sodass er einer



Verhaftung entkommt. Erst am Ende des Kapitels erfährt Riccetto (und mit ihm die Leser\*innen), dass Amerigo in jener Nacht zwar zunächst vor der Polizei fliehen konnte, aber beim Versuch, den Aniene schwimmend zu durchqueren, verletzt und gefasst wurde. So erfährt er aus zweiter Hand von Amerigos anschließenden Selbstmordversuchen, deren zweiter schließlich gelungen war, und besucht, beeindruckt vom nahezu heldenhaften Tod des Kumpans, dessen Beerdigung. Doch auch hier wird deutlich, dass der Tod von den *ragazzi* im Wesentlichen unbeeindruckt aufgenommen wird:

Dentro si sentivano i pianti delle donne. I maschi, invece, non davano segni d'esser commossi, e anzi, semmai, avevano, incarnata nei lineamenti di giovinottelli imberbi o di vecchi paraguli, una vaga espressione di divertimento. A Pietralata, per educazione, non c'era nessuno che provasse pietà per i vivi, figurarsi cosa c... provavano per i morti. (PPP RR I: 626).

Was zunächst wie eine geschlechterstereotyp inszenierte Emotionsarmut anmutet, lässt sich durch den Hinweis auf die „per educazione“ eingenommene Haltung vielmehr als Hinweis darauf verstehen, dass innerhalb der Gemeinschaft des Subproletariats die Wertigkeit des individuellen Lebens als eine auf die bloße biologische Existenz beschränkte angenommen wird, deren Anfang und Ende der reinen Kontingenz unterliegen. Somit wird die hier beschriebene Stimmung lesbar als der durch das Subproletariat bereits verinnerlichte Blick der Mehrheitsgesellschaft auf die Individuen in den *borgate*, die aus dem offiziellen gesellschaftlichen Diskurs durch Anonymisierung und Marginalisierung ausgeschlossen sind. Je mehr dies der Fall ist, umso stärker wird das Medium Geld als Mittel zur gesellschaftlichen Teilhabe relevant: Indem dessen Beschaffung (die allerdings durch den meist unmittelbar sich anschließenden Verlust konterkariert wird) zum primären Movens der *ragazzi* in der Stadt avanciert, wird die Vereinnahmung des subproletarischen Milieus durch eine Ideologie des Konsums bereits narrativ vorbereitet.

### **5.2.3 Literarische Implementierung der *mutazione antropologica* und neokapitalistischen Konsumideologie**

Abgesehen von der Relevanz des Faktors Geld manifestiert sich die Abkehr vom subproletarischen Wesen insbesondere in der Figur des Riccetto in einer Anpassung an den sogenannten rechtschaffenen Lebenswandel der höheren Gesellschaftsschichten, der später auch in der Figur des Tommaso Puzilli aus

*Una vita violenta* an Relevanz gewinnt. Das fünfte Kapitel der *Ragazzi di vita* („Le notti calde“) hat in diesem Zusammenhang insofern eine Schlüsselstellung inne, als Riccetto hier erstmals offensichtliche Bestrebungen an den Tag legt, die einer Annäherung an ein kleinbürgerliches Ideal entsprechen: Unter Umständen, denen eine eigentümliche Komik anhaftet (das erste Aufeinandertreffen spielt sich in einem Gemüsegarten ab, in dem sowohl Riccetto und Lenzetta als auch der zunächst unbekannte Herr einige Blumenkohlköpfe entwenden; vgl. PPP RR I: 649 ff.), lernen er und Lenzetta einen gewissen Sor Antonio und schließlich dessen Töchter kennen, woraufhin sich Riccetto kurze Zeit später mit der jüngsten Töchter verlobt und vorübergehend als Hilfsarbeiter bei einem Fischhändler anheuert (vgl. PPP RR I: 660f. – an dieser Stelle liest Francesco Muzzioli bereits eine erste Andeutung auf die kleinbürgerliche Anpassung Riccettos, (vgl. Muzzioli 1989: 26). Bald jedoch verfällt er wieder in seinen alten Lebenswandel als *ragazzo di vita* und plant weitere Coups mit den anderen *ragazzi*. Am Ende des Kapitels schließlich wird Riccetto, der sich ausgehungert und erschöpft in seinem Versteck schlafen gelegt hat, durch unglückliche Umstände für einen Wohnungseinbruch und -diebstahl festgenommen, den er nicht verübt hat. Das darauffolgende Kapitel setzt im Frühjahr 1950 mit einigem zeitlichen Abstand ein; der narrative Fokus verlagert sich zunächst auf andere Figuren aus dem Inventar der *ragazzi*. Die nahezu drei zwischen den beiden Kapiteln liegenden Jahre hat Riccetto im Gefängnis Porta Portese verbracht, aus dem er nun geläutert, aber auch seines genuin subproletarischen Wesenskerns beraubt zurückkehrt. Eine vorsichtige Andeutung hierauf ergibt sich beispielsweise aus der Beschreibung seiner neuen, männlichen Physiognomie sowie der Andeutung darauf, dass er seinem jugendlichen Laster, dem kleinkriminellen Dasein, abgeschworen hat, und nunmehr den Weg der Rechtschaffenheit einzuschlagen gewillt ist: „Da quando era stato a Porta Portese era ingrassato e non c’aveva più il pallino di far sempre il dritto. Ormai era un uomo esperto della vita“, PPP RR I: 723). Es handelt sich bei der Transformation des subproletarischen Charakters um ein Motiv, das in Pasolinis Prosa intertextuell eingewebt ist: Nicht nur in *Una vita violenta* manifestiert sich eine ähnliche, durch den Gefängnisaufenthalt bewirkte Wesensänderung in der Figur des Tommaso, sondern auch im späten

Romanfragment *Petrolio* findet sich im „Ersten Märchen über die Macht“ (*Appunto 34 bis*) ein expliziter Hinweis auf die korrumpierende Wirkung der Besserungsanstalten jener Zeit, die in einigen Jugendlichen den Verlust eines ursprünglich reinen Wesenskerns zugunsten einer als Heiligkeit getarnten moralischen Verderbtheit der „persone perbene“ vorbereitet.<sup>109</sup> Die im offiziellen Diskurs erwünschte pädagogische Wirkung des Aufenthalts im Zuchthaus (sofern in diesem Kontext überhaupt von einer pädagogischen Institution die Rede sein kann) wird in der Ästhetik Pasolinis zu einem Instrument der Gleichschaltung, das Brechen des genuin subproletarischen Wesens zum vorbereitenden Akt der eigentlichen Gefahr: Während der „ragazzo di vita“ trotz seiner kleinkriminellen Züge noch ein im Wesentlichen positiv konnotiertes Stereotyp des alten Subproletariats darstellt, ist der daraus erwachsene „uomo esperto della vita“ ein soziokulturell an das Kleinbürgertum assimilierter korrupter Typus mit einer nach außen hin weißen Weste.

Ricchetto registriert und reflektiert im Zuge eines nächtlichen Spaziergangs die einschneidenden Veränderungen, die sich seit seiner Kindheit im Stadtbild ergeben haben, welche gleichzeitig entscheidende Rückschlüsse auf die mutierte Nachkriegsgesellschaft zulassen. So kehrt er eines Abends durch die Via di Donna Olimpia zum alten *Ferrobèdò*, einem Ort seiner Kindheit, zurück:

La Ferrobèdò, o per dir meglio, la Ferro-Beton, si stendeva alla sua destra nello zucchero filato della luna, un polverone bianco e fragrante, tutta ben ordinata e così silenziosa che si sentiva un guardiano, dentro qualche magazzino, che cantava a mezza voce. [...] Da quando erano crollate le Scuole il Ricchetto non s'era più fatto vedere in quei paraggi: e quasi faceva fatica a riconoscerli. C'era troppa pulizia, troppo ordine, il Ricchetto non ci si capacitava più. [...] Pure la rete metallica, che seguiva lungo la strada la scarpata cespugliosa sopra la fabbrica, era nuova nuova, senza un buco. Solo la vecchia garitta, lì, presso la rete metallica, era sempre tutta fetida e lercia: quelli che ci passavano avanti, continuavano come una volta a farci i loro bisogni: ce n'era dentro, e anche fuori, e tutt'intorno, almeno un palmo. Quello era l'unico punto che il Ricchetto ritrovò familiare, proprio come quand'era ragazzino ch'era appena finita la guerra. (PPP RR I: 728f.)

Sauberkeit und Glanz des neuen Erscheinungsbildes der ehemals heruntergekommenen Baracke rufen in Ricchetto nur wenige Erinnerungen an Vertrautes hervor. Die im Verlauf der Jahre unternommenen Veränderungen

---

<sup>109</sup> „Egli [il nostro intellettuale] era una di quelle persone che hanno sempre saputo benissimo ‘come essere santi’: proprio come i traviati, nei carceri minorili, sanno benissimo come sono lo ‘persone perbene’, e se non lo sanno, è la prima cosa che imparano, in modo che quando escono, è proprio attraverso questa consapevolezza che divengono dei veri delinquenti, quelli senza più innocenza.“ (PPP RR II: 1315).

kreieren vielmehr einen ambivalenten Effekt der Entfremdung und gleichzeitigen Faszination, der von Riccetto selbst jedoch nicht einschlägig bewertet wird. Vormalig immer nur als *Ferrobèdò* betitelt, geht mit dem neuen Aussehen der Fabrik erstmals auch die Nennung von deren korrektem Namen einher: Indem der nunmehr fast erwachsene Riccetto noch einmal die *Ferro-Beton* aufsucht, wird zum einen narrativ der Bogen zum Incipit des Romans geschlagen, der mit der Plünderung des brachliegenden Geländes zum Ende des Zweiten Weltkriegs begonnen hat. Zum anderen aber deutet sich durch das neue Gewand der Fabrik auch jenes neue gesellschaftliche Klima der Nachkriegszeit an, das im Dienste des Kapitalismus steht und aus dem jedwede Devianz und Regellosigkeit gebannt werden muss. Insofern bildet die Wiederaufnahme des *Ferrobèdò*-Motivs eine Klammer innerhalb des Romans, die nicht nur in Bezug auf den städtebaulichen Diskurs innerhalb der *Ragazzi di vita*, sondern auch als allegorische Rahmung gelesen werden kann (vgl. Alfano 2014: 143).

Auch im Umgang mit den anderen *ragazzi* deutet sich an, dass Riccetto seiner ursprünglichen subproletarischen *peer group* nach seiner Läuterung nicht länger angehört. Als er im letzten Kapitel des Romans den drei Brüdern Mariuccio, Genesisio und Borgo Antico ein Geständnis zu entlocken versucht (sie werden von der Polizei gesucht, weil sie von zuhause fortgelaufen sind), stellt Riccetto unwillkürlich fest, dass er selbst inzwischen seiner früheren Phase eines echten *ragazzo di vita* entwachsen ist:

Però [Mariuccio] gli faceva pure un po' pena: gli era venuto in mente di quand'era come loro, che i grossi ai Grattacieli lo menavano, e lui se ne andava a cicche, disprezzato e ignorato da tutto il mondo, con Marcello e Agnoletto. Si ricordò per esempio di quella volta che avevano rubato i soldi al cieco, e se n'erano andati a fare il bagno dal Ciriola, che avevano preso la barca, e lui aveva salvato quella rondinella che si stava a affogare sotto Ponte Sisto ... (PPP RR I: 761f.)

Die Ankunft in einer anderen soziokulturellen Sphäre wird von Riccetto nicht als solche adressiert und von der Erzählerfigur nicht als solche ausgewiesen. In der Tatsache jedoch, dass aus der Gegenüberstellung resultiert, dass Riccetto nicht länger ignoriertes Außenseiter der Gesellschaft ist, erhärtet den Verdacht, dass er der dominanten Ideologie der italienischen Nachkriegs-Konsumgesellschaft endgültig anheimzufallen droht. Indem er sich die einschlägigen Szenen seiner Kindheit und Jugend in Erinnerung ruft – insbesondere die Rettung der ertrinkenden Schwalbe – werden die Topoi seines

vormals proletarischen und damit integren Wesens letztmals aufgerufen. Sie sind zu diesem Zeitpunkt allerdings bereits Reminiszenzen eines früheren Lebens.

#### 5.2.4 Dynamiken des Schwunds: Schwindsucht als Schwundmarker des Subproletariats

Das letzte Kapitel der *Ragazzi di vita* steht unter dem Vorzeichen des Todes, was bereits mit der euphemistischen Überschrift „La comare secca“<sup>110</sup> angedeutet wird, auf die einleitend unmittelbar die letzten Worte eines Sonetts von Giuseppe Gioachino Rossi folgen: „... la Commaraccia | Secca de Strada Giulia arza er rampino.“ (PPP RR I: 742) Die Strada Giulia aus Rossis Gedicht wird traditionell als Metonymie für den Tod rezipiert, da sie auf die römische Kirche der Santa Maria dell’Orazione e Morte verweist; die erhobene Sense verschärft diese Bildlichkeit noch. Signifikanter Weise trägt jenes Sonett aus dem Jahr 1833 den Titel „Er tisico“ und ruft somit bei eingehender Betrachtung die Traditionslinie der Literatur zum Thema Schwindsucht auf.<sup>111</sup> Pasolini verbindet nicht nur der Gebrauch des *romanesco* mit dem Dichter Rossi: Beiden ist außerdem gemein, dass sie subversiv gegen die sie umgebende römische Gesellschaft und deren Transformation an-schreiben.<sup>112</sup> Insofern deutet das Sonett als Einleitung des letzten Kapitels bereits voraus auf eine weit über den eigentlichen Themenkomplex der Krankheit hinausgehende Dimension des

---

<sup>110</sup> Der gleichnamige Film von Bernardo Bertolucci aus dem Jahr 1962 geht seinerseits auf eine Erzählung Pasolinis zurück.

<sup>111</sup> In künstlerisch-literarischer ebenso wie in soziologischer Perspektivierung lassen sich seit dem 18. Jahrhundert drei entscheidende Etappen der Tuberkulose-Rezeption ausmachen: Diese reichen vom romantischen Topos der Schwindsucht im 18. und 19. Jahrhundert über die Profanierung der Krankheit als flächendeckender „Proletarierkrankheit“ in der Zeit der Industrialisierung bis hin zu deren aggressiver Bekämpfung als „asoziale“ Krankheit im Nationalsozialismus. Untrennbar verbunden ist der Tuberkulose-Diskurs dabei mit der Frage der sozialen Klassen, die in diesem Zusammenhang teilweise instrumentalisiert und einer deterministischen Argumentationslogik unterzogen wurde (vgl. Hähner-Rombach 2000: 20ff.). Michel Foucault greift den Tuberkulosediskurs in *La naissance de la clinique* insofern auf, als er Lungenkrankheiten im 19. Jahrhundert vor dem Hintergrund eines seinerzeit erstmals hergestellten Zusammenhangs zwischen Passion und dem Tod verortet: „L’homme du XIXe siècle devient pulmonaire en accomplissant, dans cette fièvre qui hâte les choses et les trahit, son incommunicable secret.“ (Foucault 1988: 176) Die vielfältigen Implikationen der Schwindsucht als Pathologie, aber auch als Ausdruck eines metaphorischen Bezugs zur Welt beleuchtet anhand einer kontrastiven Untersuchung von Tuberkulose und Krebs Susan Sontag in *Illness as Metaphor* (1978).

<sup>112</sup> Eine Untersuchung der Bedeutung der literarischen Begegnung mit Belli für Pasolinis römische Romane liefert Davide Luglio (vgl. Luglio 2012: 843ff.). Zu den Qualitäten der „stillen Revolution“ in Bellis *Sonetti romaneschi* im Angesicht der Stadt Rom in den 1830er Jahren vgl. Howard 2013.

Schwindens, die sich als gesellschaftliche Realität manifestiert und konkret den Körper des Subproletariats affiziert. Ungleich dem romantischen Topos der Schwindsucht, der motivgeschichtlich insofern kodiert ist, als er vornehmlich die oberen gesellschaftlichen Schichten befällt, wird in den römischen Romanen Pasolinis der Topos der Schwindsucht als Krankheit des Proletariats aufgerufen. So betrachtet, trifft die Dynamik der *consunzione* in diesem Kontext das Subproletariat gleich in doppelter Hinsicht: Zum einen manifestiert sich dies auf der Ebene der *ragazzi*. So leidet Begalone an Tuberkulose, wie eine Einlassung im Kapitel „Dentro Roma“ sowie schließlich eine Szene im letzten Kapitel belegen. Zunächst heißt es im vorletzten Kapitel zu Begalones desolatem Gesundheitszustand:

Era così debole che nemmeno la febbre riusciva a dargli un po' di colorito: e sì che ce ne aveva almeno sei sette linee, come tutte le sere, da quando era stato rilasciato dal Forlanini; era tubercoloso da due o tre anni, e ormai non c'era più niente da fare, gli restava sì e no ancora un anno di vita. (PPP RR I: 704f.)

Die Bezugnahme auf das Sanatorium Carlo Forlanini, das sich seit den 1920er Jahren im Südwesten Roms in Portuense befand, verankert den literarischen Phtisidiskurs konkret in der römischen Nachkriegsgeschichte (die Heilanstalt taucht später in *Una vita violenta* wieder auf; dort wird der historisch verbürgte und aufsehenerregende Aufstand des Personals sowie der Sanatoriumsgäste im Juni 1955 geschildert; vgl. PPP RR II: 1083ff.). Im letzten Kapitel der *Ragazzi di vita* gerät, von der lautstarken Durchfahrt eines Bersaglieri-Regiments auf der Via Tiburtina aufgescheucht, das Treiben der *ragazzi* und anderer *pischelli* am Ufer des naheliegenden Aniene zum Katalysator für einen Tumult, im Zuge dessen ein Teil der Gruppe zurückbleibt. Durch das Einatmen des aufgewirbelten Staubs erleidet Begalone einen Hustenanfall, der von blutigem Auswurf begleitet wird und schließlich in einer allgemeinen Schwäche kulminiert, die seinen nahenden Tod bereits ankündigt:

Il Begalone non la smetteva di tossire con dei raschi e delle espettorazioni che parevano botti dati con un mestolo dentro un bidone vuoto; la sua pelle gialla era coperta da una mano di rossore che nascondeva i cigolini; pareva che sul suo costato di crocefisso, anziché pelle normale, ci fosse attaccata della carne bollita. Andò a estrarre dalla saccoccia dei calzoni un fazzoletto già tutto spruzzato di macchioline rosse, e tossendo si compresse con questo la bocca. Nessuno gli dava retta. E lui tossiva, per suo conto, bestemmiando e dicendo i morti. [...] [S]i sentì ancora peggio: la capoccia gli girava come un picchio con la zagaia, e gli pareva di sentirsi dentro lo stomaco come un gatto morto. Stava quasi per sturbarci. [...] [N]on riuscì a reggersi diritto. S'inginocchiò sulla fanga e lì rivomitò. (PPP RR I: 754f.)

Zum anderen ist aber auch der gesamte subproletarische Kosmos in übertragener Lesart vom Schwund erfasst, indem sich zum Ende des Romans hin abzeichnet, dass zumindest Riccetto der kapitalistischen Konsumideologie anheimzufallen droht. Die eigene Ankunft im kleinbürgerlichen Ideal, die sich bereits im fünften und sechsten Kapitel allmählich Bahn gebrochen hat, untermauert schließlich Riccettos eigentümlich betroffenes, aber gleichzeitig unbeteiligtes Verhalten angesichts des ertrinkenden Genesisio in der Schlusszene von *Ragazzi di vita*, aus der er sich unbemerkt entfernt.

Als Schlüssel hierfür lässt sich Pasolinis Einsatz des Tuberkulose-Themas auch im nachfolgenden römischen Roman *Una vita violenta* heranziehen, in dem der Protagonist Tommaso Puzzilli an der Verwirklichung eines bürgerlichen Lebens im letzten Moment durch die Kenntnis seiner Tuberkuloseerkrankung gebremst wird.<sup>113</sup> Dass er dieses Leben nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis und Läuterung im zweiten Teil des Romans anstrebt, zeigt sich an den Plänen, seine zuvor heimliche und noch nicht durch Heirat legitimierte Liebschaft Irene zu ehelichen und ein „anständiges“ Leben zu führen. Nachdem Tommaso dem Pfarrer sein Ansinnen, Irene zu heiraten, vorgetragen hat, und anschließend Irene davon berichtet, heißt es: „Tommaso e Irene si strinsero uno contro l'altra, tenendosi per mano, e si misero a gustarlo [un film (*La donna del fiume*) al cinema], come la brava gente.“ (PPP RR I: 1040). Sein Vorhaben wird jedoch durch die zufällig bei der Musterung entdeckte Tuberkulose zunächst erschwert:

Alla fine gli dissero una parola che non aveva inteso mai, ossia che aveva una cosa ai polmoni, che gli faceva venire quelle ghiandole, e che doveva subito mettersi sotto

---

<sup>113</sup> Vgl. hierzu den Eintrag „Tuberkulose“ in *Literatur und Medizin: Ein Lexikon* (2005), Sp. 806-810. Hier wird *Una vita violenta* zum einen als später Vertreter des literarischen Phtisisdiskurs vorgestellt, zum anderen wird als neuer Akzent der Aspekt der Vitalität ins Spiel gebracht. Letzterer löst die kritische Beobachtung der nahezu narzisstischen Bespiegelung der Krankheit ab, wie sie noch in Thomas Manns *Zauberberg* (1924) im Kurort Davos exzessiv kultiviert wurde, um jedoch abermals zu konstatieren, dass die Tuberkulose in direktem Zusammenhang mit der schwierigen Verortung des Subjekts in der umgebenden Gesellschaft steht (vgl. Sp. 809f.). Nicht berücksichtigt wird hier allerdings die Tatsache, dass in Pasolinis *Una vita violenta* Tommasos Schicksal weder allegorisch für eine dekadente Gesellschaft steht noch individualistisch gelesen werden kann, sondern dass Tommaso als Verkörperung des Subproletariats figuriert und somit in der Krankheit die Diskrepanz zwischen den sozialen Schichten aufscheint. Diesen Eindruck verstärkt Pasolinis nachgestellte *Avvertenza* zum Roman, die auf die Brisanz und Aktualität des dahinterliegenden gesellschaftlichen Diskurses verweist: „I riferimenti a singole persone, fatti e luoghi reali qui descritti sono frutto di invenzione: tuttavia vorrei che fosse ben chiaro al lettore che quanto ha letto in questo romanzo è, nella sostanza, accaduto realmente e continua realmente a accadere.“ (PPP RR I: 1185).

cassa mutua, e farsi curare. [...] Insomma si fece spiegare meglio, e gli dissero, in conclusione, ch'era tubercoloso, e doveva andare subito al Forlanini. (PPP RR I: 1060f.)

Den Heilungsversuchen in der Lungenklinik zum Trotz verstirbt Tommaso letztlich in der letzten Szene des abschließenden Kapitels „L'eterna fame“ des Romans an seinem Leiden, das ihn in verschärfter Form erneut heimsucht (vgl. PPP RR I:1178ff.). Der Titel des Kapitels verweist abermals auf die Dynamik des Hungers, der auch im fünften Kapitel der *Ragazzi di vita* eine entscheidende Rolle spielt und, im konkreten wie im übertragenen Sinne, auf diejenige der pathologischen *consunzione*, die ihren Tribut fordert, welcher entsprechend der Logik des Werks von der sozialen Schicht des Subproletariats erbracht werden muss.

Vor diesem Hintergrund erhält der Titel *Una vita violenta* mit der Schlusszene, ähnlich wie bereits bei den *Ragazzi di vita*, eine ambigue Bedeutung: Die Dynamik der „disperata vitalità“ verweist stets auch auf ihren Kontrapunkt, den Todestrieb, zurück. Ricetto schleicht sich in der Schlusszene der *Ragazzi di vita* nachdenklich und unbemerkt davon, während Genesio im Fluss ertrinkt: Er ist bereits, ohne sich dessen bewusst zu sein, als Inkarnation der *mutazione antropologica* angelegt, im Zuge derer die alte gesellschaftliche Kluft zwischen Bürgertum und (Sub-)Proletariat zusammenfällt, um im neuen Faschismus der Konsumideologie aufzugehen. Damit bestätigt die Figur des Ricetto Muzziolis These, dass es für die *ragazzi* nur zwei Optionen gebe: den Tod oder aber die Anpassung an und Integration in das kleinbürgerliche Ideal (vgl. Muzzioli 1989: 42). Demgegenüber wird in der Figur des Tommaso ein Ringen zwischen der Welt der kleinbürgerlichen Anpassung und derjenigen ihres proletarischen Gegenspielers, einem vormaligen *ragazzo di vita* und späteren Parteimitglieds des PCI, aufgebaut. Dem Pol des kleinbürgerlichen Ideals, dem sich Tommaso im zweiten Teil des Romans nach Ende seiner Haftstrafe annähert, sind insbesondere die neue Wohnsituation der Eltern in einem Sozialbauprojekt der INA-Casa als Indikator der gesellschaftlichen Aufwertung der *borgate* sowie die Anbahnung einer bürgerlichen Liaison mit Irene, die durch die Heirat in die Legitimität überführt werden soll, zuzuschlagen. Das vormalige Dasein als Delinquent hat Tommaso nach seiner Läuterung aufgegeben, doch regen sich letzte vitale sozialistisch-marxistische Bestrebungen in ihm, als er in der Lungenheilanstalt Forlanini Zeuge der



dortigen Aufstände wird. Dass das wiedererwachende Klassenbewusstsein des Tommaso in Pasolinis Ästhetik eine hoffnungslose Illusion ist, die nicht einlösbar ist, wird denn durch Tommasos qualvollen Tod in der Schlusszene besiegelt: Ein Kompromiss zwischen der subproletarischen *vitalità* und einer Annäherung an die kleinbürgerliche Existenz erweist sich auch hier, Muzziolis Lesart der *Ragazzi di vita* folgend, als zum Scheitern verurteilt.

### 5.3 Im Dickicht der Indizien: Realität und Kapitalismuskritik im Spätwerk und im ‚Roman‘-Fragment *Petrolino*

Pier Paolo Pasolinis Spätwerk ist, mit Carla Benedetti gesprochen, in Hinblick auf seine Ästhetik primär durch die Formel der „poesia come azione“ (Benedetti 1998: 139) und somit durch Performativität determiniert. Als „Umwidmung der poetischen Parameter der Frühzeit“ (Groß 2008: 34) identifiziert, figurieren die beiden späten Prosawerke *La Divina Mimesis* (1965) und *Petrolino* (1975 unvollendet hinterlassen; 1992 erschienen) somit unter gänzlich neuen Vorzeichen innerhalb von Pasolinis Gesamtwerk.

Auf dem Rückenband der bei Einaudi im Jahr 1975 erschienenen Ausgabe der *Divina Mimesis* lesen wir einen Kommentar Pasolinis, der nach mehrjähriger Arbeit im selben Jahr und nur wenige Tage nach seinem Tod, nämlich am 7. November 1975, in *La Stampa* erschienen war (auch das Buch erschien posthum; war allerdings zu Pasolinis Lebzeiten noch von ihm zum Druck freigegeben worden):

È un'idea che risale al 1963, ma finora non sono riuscito a trovare la chiave giusta. Volevo fare qualcosa di ribollente e magmatico, ne è uscito qualcosa di poetico come *Le ceneri di Gramsci*, anche se in prosa. Per questo, pubblico appena i primi due canti: a un Inferno medioevale con le vecchie pene si contrappone un Inferno neocapitalistico. Ma siamo, per il momento, al ‚mezzo del cammin di nostra vita‘, all'incontro con le tre fiere, eccetera.  
(PPP RR II: 1985)

Die *Divina Mimesis* hat mit den römischen Romanen der 1950er Jahre nichts mehr gemein, mit dem (den historischen Umständen geschuldeten) fragmentarischen und unvollständigen Charakter von *Petrolino* hingegen ist sie nur in Grundzügen vergleichbar: Sie lässt sich insgesamt nur schwerlich in das Paradigma der pasolinischen Prosa und eine Gattungsschema einordnen. Erschwerend kommt hinzu, dass Pasolini sie, wie sich der *Prefazione* entnehmen lässt, explizit als *documento* und nicht etwa als (Meta-)Roman

verstanden wissen möchte: „[D]o alle stampe oggi queste pagine come un ‚documento‘, ma anche per fare dispetto ai minei ‚nemici‘: infatti, offrendo loro una ragione di più per disprezzarmi, offro loro una ragione di più per andare all’Inferno.“ (PPP RR II: 1071). Was sich hier jedoch bereits andeutet und für die Untersuchung von *Petrolio* wegweisend ist, sind die auf der *quarta di copertina* sowie in der formalen Anlage des Werks explizierten Verweise auf den Danteschen Höllenschlund des *Inferno* aus der im Titel alludierten *Divina Commedia*,<sup>114</sup> der hier in Form eines neokapitalistischen Sündenpfuhls in Erscheinung tritt. Die topische „selva oscura“ besteht in der *Divina Mimesis* allerdings explizit in der „‚selva‘ della realtà del 1963“, die gleichzeitig eine ambigue *oscurità* im Leben der narrativen Instanz darstellt. So heißt es direkt zu Beginn des *Canto I*: „Intorno ai quarant’anni, mi accorsi di trovarmi in un momento molto oscuro della mia vita. [...] [I]n quella oscurità, per dire il vero, c’era qualcosa di terribilmente luminoso: la luce della vecchia verità [...].“ (PPP RR II: 1075) Die in der Folge beschriebene Begegnung mit einem „piccolo poeta civile degli Anni Cinquanta“ (PPP RR II: 1084), der zur Vergil-Figur aus Dantes *Commedia* zu avancieren scheint, bildet den Ausgangspunkt für den *Canto II* und damit für den letzten ausformulierten *Canto* – die weiteren *Canti* III, IV und VII liegen lediglich in Form von Stichpunkten und Fragmenten vor. Beschlossen wird *La Divina Mimesis* von einer „Iconografia ingiallita (per un ‘Poema Fotografico’)“, bestehend aus fünfundzwanzig Fotografien, die allesamt in Relation mit der Autorfigur stehen, sowie einem kurzen abschließenden „Piccolo allegato stravagante“, auf den schließlich die Bildlegende der vorangehenden Fotografien folgt.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Zu intertextuellen Aspekten der *Divina Mimesis* vgl. Kuon 1993: 303ff., Wöhl 1997: 19ff. sowie Patti 2012. Letztere behandelt in ihrer Untersuchung explizit den Übergang von einer ‚realistischen‘ zu einer ‚postrealistischen‘ Phase Pasolinis, im Zuge dessen *La Divina Mimesis* eine Art Scheideweg darstellt. In der Lektüre Pattis wird die *Divina Mimesis* ausgehend von der Hypothese untersucht, dass Pasolinis Realismus in seiner Narrativik sowie der Metanarrativik unter dem Lacanschen Terminus des *réel* (im Gegensatz zu *symbolique* und *imaginaire* und abzugrenzen von der diskursiv bestimmten ‚Realität‘) gelesen werden kann (vgl. dazu etwa Patti 2012: 110ff.).

<sup>115</sup> Zur Entstehung und editorischen Geschichte der *Divina Mimesis* sowie zu den einzelnen Fotografien vgl. die von den De Laude und Siti besorgten „Note e notizie sui testi“ (vgl. PPP RR II: 1985ff.).

Insbesondere *Petrolio* steht, darüber besteht in der Forschung verhaltener Konsens, eindeutig in der Tradition der Postmoderne,<sup>116</sup> und kann von jedweden Versuchen, Pasolinis Schreiben in eine neorealistic Tradition zu stellen, endgültig losgesagt werden (vgl. dazu etwa Verbaro 2015; Luglio 2015). Die Hinwendung zu einer literarischen Form, welche die von Italo Calvino mit *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) und insbesondere von Umberto Eco mit *Il nome della rosa* (1980) ins Leben gerufene italienische Postmoderne gleichsam vorwegnimmt, entspricht einer ideologisch-stilistischen *koiné* (vgl. Benedetti 1998: 54), die ihrerseits an Pasolinis Konzept einer *letteratura impura* anknüpft, wie er sie bereits 1960 in dem als Trauerrede inszenierten Gedicht „In morte del realismo“ für tot erklärt hatte. Für *Petrolio* bedeutet die postmoderne Prägung nicht zuletzt einen Bruch mit Pasolinis eigener Erzählpraxis: Eine vormals gedachte Einheit, die zumindest auf der Ebene der Protagonisten aus dem subproletarischen Milieu der römischen Romane existent war, weicht hier bereits auf der diegetischen Ebene einer Zweiteilung, die sich in der dissoziativen Persönlichkeitsspaltung der Hauptfigur vollzieht, und setzt sich fort in der hybriden Anlage des Werks sowie dem dominanten Diskurs des *misto*, der die poetische Anlage ebenso wie die Handlungsebene betrifft und somit zu einer Oszillation zwischen übermäßiger Kodifizierung, zum Beispiel durch die zahlreichen intertextuellen Referenzen, und hyperrealen Momenten führt. Ebenso wie das Medium des Romans zunehmend destabilisiert und nicht zuletzt durch den bruchstückhaften Charakter der einzelnen Fragmente vollends einer Dynamik des *misto* preisgegeben wird, erteilt die narrative Instanz auch der Figurenpsychologie als distinktivem Merkmal des Romans realistischer Prägung eine eindeutige Absage. So heißt es zu Beginn von *Appunto 31*: „In

---

<sup>116</sup> Der diffuse Postmoderne-Begriff ist eine *a posteriori*-Zuschreibung, die weniger einen konkreten Gegenstand als vielmehr eine Zeitenwende umfasst. Das seit Ende der 1970er Jahre diskutierte Konzept wurde als Epochen-, Stil- und Ideologiebegriff für eine mit den 1950er Jahren einsetzende und auf die späten Avantgarden folgende Phase gebraucht. Wichtige internationale Positionen – darunter jene von Arnold Gehlen, Jean Baudrillard und Gianni Vattimo, dem Vordenker des *pensiero debole* – versammelt Wolfgang Welsch in *Wege aus der Moderne* (vgl. Welsch 1998). Einen guten Überblick über die Debatte zur Postmoderne in Abgrenzung von der Moderne und vom Modernismus gibt Peter Zima in seinem zum Klassiker der deutschsprachigen Literaturtheorie avancierten Überblickswerk *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur* (vgl. Zima 2016). Eine Begriffsbestimmung und Genealogie der literarischen Postmoderne bietet für den italienischen Kulturraum die Untersuchung von Remo Ceserani: *Raccontare il postmoderno* (vgl. Ceserani 1997). Den Übergang von der Postmoderne hin zu den *anni zero* in Italien hingegen beschreibt Alfonso Berardinelli in *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione* (vgl. Berardinelli 2007).

questo mio racconto – su ciò devo essere brutalmente esplicito – la psicologia è sostituita di peso dall’ideologia. Il lettore dunque non si illuda: egli non si imbatte mai in quei personaggi che misteriosamente si svolgono e si evolvono [...].“ (PPP RR II: 1299) Die Ablehnung der Figurenpsychologie als strukturgebendem Moment, die mit der Ideologie ersetzt und, wie expliziert wird, mit der „figura sociale“ (ebd.) und darüber hinausgehend schließlich dem „animo umano“ (ebd.) neu besetzt wird, im Zuge dessen aber auch mit der theoretischen Einführung des Doppelgängermotivs einhergeht („[L’animo umano] incombe attraverso l’individuo cui appartiene, e su lui, come un suo doppio monumentale e nel tempo stesso inafferrabile.“, PPP RR II: 1299f.), führt schließlich, wie *Appunto 42. Precisazione* aufzeigt, zur endgültigen und doppelten Absage an die Strukturprinzipien des Romans. Auch diese wird metanarrativ erteilt:

[...] è sul primo motivo (quello della dissociazione) che fondandosi l’ordine del romanzo si è anche fondata l’idea simbolico-allegorica in cui il romanzo consiste; e che dunque lo rende, in pratica, illeggibile. Mentre è dal secondo motivo (quello dell’ossessione dell’identità e della sua frantumazione) che nascono quelle folate di vita e quella concretezza, sia pur folle e aberrante (diversa non potrebbe essere, a meno di non subire la xxx della convenzione) che rendono leggibile la pedantesca, verticale, disumana

.....  
....., segno di impotenza (bisognosa dell’aiuto della letteratura) e testimonianza della fine del romanzo. (PPP RR II. 1374; Auslassungen wie im Original)

Eine Beschreibung der Anlage und des Inhalts von *Petrolio* kann aufgrund des unvollständig vorliegenden und nicht finalisierten Texts nur tentativ und unter Rückgriff auf von Pasolini hinterlassene paratextuelle Elemente, seine essayistischen Schriften sowie die Rekonstruktionsarbeit seiner Herausgeber\*innen erfolgen:<sup>117</sup> In den zahllosen *Appunti*, die sich in unterschiedlichsten Stadien der Ausarbeitung befinden (diese reichen von umfangreichen, als abgeschlossen zu bezeichnenden und teilweise in serieller Überschreibung vorliegenden Ausarbeitungen über Kapitelentwürfe, in denen Klammern und Auslassungen noch zu ergänzende Ausdrücke anzeigen, bis hin zu in Stichpunkten skizzierten *Appunti*, die an private Notizen und Gedächtnisstützen denken lassen, sowie noch gänzlich fehlenden Teilen), und

---

<sup>117</sup> Unerlässlich für ein Verständnis der Beschaffenheit des hinterlassenen Materials und den damit einhergehenden editionsphilologischen Implikationen ist vor allem die von Aurelio Roncaglia ausgearbeitete *Nota filologica* der italienischen Erstausgabe von *Petrolio* (vgl. Pasolini 1992: 569ff.).

den Paratexten werden durch eine volatile Erzählerinstanz zum einen die Aufteilung des Protagonisten Carlo Valletti in zwei Charaktere, zum anderen eine Jenseitsreise in die Welt des Neokapitalismus, darüber hinaus aber auch in Rom, Turin sowie in verschiedenen Topoi der Reise verortete Episoden aus der Welt des italienischen Erdölkonzerns ENI erzählt, in die Carlo durch seinen Beruf als Ingenieur einsteigt und sukzessive zu Macht gelangt, und die stets vor dem Hintergrund der italienischen Gesellschaft in den 1960er und 1970er Jahren skizziert wird. Daraus ergibt sich ein komplexes Textgefüge, bei dessen Lektüre jedoch stets der Aspekt der Unabgeschlossenheit der edierten Textpassagen<sup>118</sup> mitgedacht werden muss. Nichtsdestoweniger lassen sich im in beachtlichem Umfang vorliegenden ersten Teil von *Petrolio* zahllose und so signifikante wie eindeutige Hinweise auf Pasolinis Konzept einer Poetik der Wahrheit erkennen, die um die Trias Körper, Macht und Geld kreisen.

### 5.3.1 Vorbereitung von *Petrolio* in den *Scritti corsari*

Bedingt durch die Verfügung, dass *Petrolio* als Teil des Nachlasses erst im Jahr 1992 in Italien erscheinen durfte und demzufolge auch erst im Nachgang in andere Sprachen übersetzt wurde, konnte der vorherrschende Eindruck, Pasolini sei seit den 1960er Jahren in eine in Bezug auf den soziopolitischen Status quo Italiens resignierte Haltung verfallen, im Zuge derer sich soziale Utopien vornehmlich auf den Bereich der sogenannten Dritten Welt bezogen (Zeugenschaft darüber legt er in *L'odore dell'India* ab, einem literarischen Reisebericht im Nachgang des Indien-Aufenthalts mit Elsa Morante und Alberto Moravia;<sup>119</sup> weitere Reise führten Pasolini und seine Weggefährt\*innen auch nach Afrika und Mittel- sowie Südamerika), erst einige Jahre nach seinem Tod durch die Lektüre des Erdöl-Projekts als endgültig nicht zutreffend identifiziert werden. Das Romanfragment deutet auf die Verhandlung neuer Themen bei Pasolini, insbesondere der offenen Kritik an der als „neuer Faschismus“

---

<sup>118</sup> Vgl. hierzu die Übersichtstabelle des edierten Materials im Anhang dieser Arbeit.

<sup>119</sup> Jene alte, bäuerliche soziale Ordnung, die durch das dem Bürgertum assimilierte Subproletariat in Italien weitestgehend nivelliert ist, scheint in Pasolinis Schlusswort von *L'odore dell'India* auch in Bezug auf die Länder der Dritten Welt erneut auf: „Insomma, mentre il borghese italiano, con la sua televisione e i suoi rotocalchi è un ignoto provinciale, i suoi problemi sono talmente ai margini, il contadino italiano specie del Sud è invisibilmente e inespriabilmente legato alle immense masse contadine sottosviluppate dell’Africa, del Medio Oriente e dell’India, e i suoi problemi si presentano come problemi mondiali.“ (PPP RR I: 1284).

verhassten neokapitalistischen Konsumideologie,<sup>120</sup> und einen neuen Modus der *écriture* an, der deutlich stärker als die früheren Werke einem politischen Auftrag folgt, wie sich in einer parallelen Lektüre von Pasolinis essayistischen Schriften und Teilen des Fragments erkennen lässt. Auch Parallelen zum kinematografischen Werk, insbesondere zu dem in Pasolinis Todesjahr erschienenen Film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, sind nicht von der Hand zu weisen, sodass von einer parallelen Weiterentwicklung des zugrunde liegenden Blicks auf die italienische Gesellschaft jener Zeit in verschiedenen Medien ausgegangen werden kann. Dabei spielen die Umbrüche in der italienischen Nachkriegsgesellschaft eine besondere Rolle, die wohl in der prägnantesten Ausführung in Pasolinis nur ein gutes halbes Jahr vor seinem Tod veröffentlichtem Artikel über die Glühwürmchen,<sup>121</sup> seinerzeit im *Corriere della sera* unter dem Titel „Il vuoto del potere in Italia“ erschienen, formuliert sind. Zunächst etabliert Pasolini hier eine Zäsur, die zu Beginn der 1960er Jahre anzusetzen ist und durch die „scomparsa delle lucciole“ aus Italien markiert ist. Davon ausgehend wird das gesellschaftspolitische Geschehen im Land in eine Zeit vor dem Verschwinden der Glühwürmchen und eine Zeit danach unterteilt – nicht umsonst stellt Pasolini dieser Unterteilung den entscheidenden Hinweis voran, dass die Natur dieses Bildes seinem eigenen Status als Schriftsteller geschuldet sei:

Poiché sono uno scrittore, e scrivo in polemica, o almeno discuto, con altri scrittori, mi si lasci dare una definizione di carattere poetico-letterario di quel fenomeno che è successo in Italia una decina di anni fa. Ciò servirà a semplificare e ad abbreviare il nostro discorso e probabilmente a capirlo anche meglio. (PPP Sps: 404f.)

---

<sup>120</sup> Besonders drastisch kommt dies in der sogenannten Merda-Vision zum Ausdruck, die eine palimpsestartig angelegte Jenseitsreise durch die Konsumhölle darstellt (vgl. PPP RR II: 1558ff.). Eine präzise Analyse der die *Appunti* 71 bis 74 umfassenden Sequenz unter Bezugnahme auf *Salò o le 120 giornate di Sodoma* gibt Scharold 2001: 143ff.

<sup>121</sup> Die inzwischen zum kulturwissenschaftlichen Klassiker avancierte Untersuchung von Didi-Huberman, die von Dante, Pasolini und Agamben ausgehend und dem „Unbehagen in der Kultur“ zum Trotz für das Prinzip Hoffnung plädiert und in der „survance des lucioles“ widerständige Praktiken erkennt, greift Pasolinis Bild der Glühwürmchen prominent auf: vgl. Didi-Huberman 2012.

Das Motiv taucht bei Pasolini selbst bereits in einem Brief an den Jugendfreund Franco Farolfi am 1. Februar 1941 auf; hier kann die Begegnung mit den Glühwürmchen noch gelesen werden als unschuldiger und nahezu ekstatischer Gegenentwurf zur bereits herrschenden Realität des Krieges: „L’amicizia è una assai bella cosa. Nella notte di cui ti ho parlato, abbiamo venato a Paderno, e poi nel buio illune siamo saliti verso Pievo del Pino, abbiamo visto una quantità immensa di lucciole, che facevano boschetti di fuoco dentro i boschetti di cespugli, e le invidiavamo perché si amavano, perché si cercavano con amorosi voli e luci, mentre noi eravamo aridi e tutti maschi in artificiale errabondaggio.“ (PPP Lettere, Bd. 1: 37). Zu beachten ist an dieser Stelle allerdings die ambigüe Konnotation, in der neben dem Aspekt jugendlichen Elans auch die Dimension des Begehrens deutlich erkennbar wird (vgl. ebd.).

In der Folge wird die unmittelbare Nachkriegszeit als „continuità tra fascismo fascista e fascismo democristiano“ (PPP Sps: 405) näher skizziert, die insbesondere von einer Kontinuität des gültigen, auf die bäuerliche und „paläoindustrielle“ gesellschaftliche Realität Italiens zurückführbaren Wertekanons gekennzeichnet sei, zu dessen zentralen Elementen „la Chiesa, la patria, la famiglia, l’obbedienza, la disciplina, l’ordine, il risparmio, la moralità“ (PPP Sps: 406) gehörten. Der Moment des Umbruchs selbst schließlich wird als solcher von den einstigen Hoffnungsträgern Pasolinis, der Arbeiterklasse sowie der bäuerlichen Schichten, verkannt und geht stattdessen in der Logik des „benessere“ und „sviluppo“ auf (vgl. PPP Sps: 406f.). Mit den Glühwürmchen verschwindet sodann auch der alte Wertekatalog, der ersetzt wird durch eine neue, die Gesellschaft erstmals einende und gleichzeitig vereinheitlichende konsumkapitalistische Ordnung, die Arbeiterklasse und die Bevölkerung ruraler Prägung endgültig mit dem alten Bürgertum verschmelzen lässt. Hiermit ist für Pasolini der unumkehrbare Weg in den Untergang vorgezeichnet:

Era impossibile che gli italiani reagissero peggio di così a tale trauma storico. Essi sono divenuti in pochi anni (specie nel centro-sud) un popolo degenerato, ridicolo, mostruoso, criminale. Basta soltanto uscire per strada per capirlo. [...] Ho visto dunque ‘coi miei sensi’ il comportamento coatto del potere dei consumi ricreare e deformare la coscienza del popolo italiano, fino a una irreversibile degradazione. Cosa che non era accaduta durante il fascismo fascista, periodo in cui il comportamento era completamente dissociato dalla coscienza. (PPP Sps: 408)

Mit der Herrschaft des Konsums und der damit einhergehenden, von Pasolini als Degradation bezeichneten neuen „Bewusstwerdung“ des italienischen Volkes (freilich pejorativer Art) gilt die marxistisch begründete Hoffnung auf eine Zeitenwende endgültig als obsolet. Inwiefern in Pasolinis Werk ein durchgängiges marxistisches Engagement zu erkennen ist, hat vor einigen Jahren Giorgio Galli aufgezeigt (vgl. Galli 2010). Seine Untersuchung besticht insbesondere dadurch, dass sie die mythische Verklärung Pasolinis, in dessen Tod von mancher Seite die Erfüllung einer apokalyptischen Prophezeiung gelesen wurde, und seine Lesart als prophetische Figur ablehnt,<sup>122</sup> um

---

<sup>122</sup> In der Einleitung der von ihm besorgten Übersetzung ins Deutsche greift Fabien Kunz-Vitali die „verbreitete Praxis narzisstischer Aneignungen“ (Galli 2014: 9) der Person und des Œuvre Pasolinis kritisch auf und relativiert jene Lesarten, die etwa in Pasolinis Schriften die Ankündigung des eigenen gewaltsamen Todes zu erkennen meinten (diese Praxis lässt sich in ihrer deutlichsten Ausprägung bei Giuseppe Zigaina erkennen; vgl. Zigaina 1987): „Dass in Italien das Prädikat ‚prophetisch‘ in Zusammenhang mit Pasolini nicht nur mit ironischen

stattdessen das radikale politische Engagement des Intellektuellen aufzuzeigen, das sich an der Realität der italienischen Gesellschaft seiner Zeit orientiert. Die Analyse zeigt ferner auf, wieso Pasolinis Diagnose über Italien und dessen anthropologische Mutation bis heute keineswegs an Aktualität verloren hat – hierin liegt der lebensweltlich ausgerichtete und alles andere als metaphysisch inspirierte politische und poetische Anspruch Pasolinis.

Diese von Galli postulierte Orientierung an der Nachkriegsrealität Italiens bestätigt auch die Lektüre derjenigen Passagen aus den *Scritti corsari*, in denen die Rolle des Intellektuellen und des Schriftstellers erläutert wird. Hier wird offenkundig, dass dessen gesellschaftlicher Auftrag keineswegs von vager Ahnung oder Inspiration, sondern von explizit für die eigene Person reklamiertem Wissen geleitet ist. Der historische Kontext, der Pasolini im November 1974 veranlasste, den Artikel zum „Romanzo delle stragi“ zu verfassen, war die zu jener Zeit in Italien herrschende Atmosphäre der Angst vor einem Putsch, nachdem infolge mehrerer Bombenattentate Vito Miceli, Chef des italienischen Geheimdiensts SIOS (*Servizio Informazioni Operative e Situazione*) und später des SID (*Servizio per le Informazioni e la Sicurezza Militare*), aufgrund von Vertuschung verhaftet worden war. Innerhalb dieser Situation formuliert Pasolini seine Anklage in Form des „Io so“, ohne allerdings konkrete Namen zu nennen – in Ermangelung von Beweisen und Indizien, wie er schreibt:

Io so.  
Io so i nomi dei responsabili [...].  
Io so tutti questi nomi e tutti questi fatti (attentati alle istituzioni e stragi) di cui si sono resi colpevoli.  
Io so, ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi.  
Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore [...]  
(PPP Sps: 362f.)

---

Nuancen und auch nicht nur in einer übertragenen Bedeutung, sondern durchaus wörtlich verwendet wird, hat nicht ausschließlich mit katholisch bedingten Reflexen zu tun. Der etwas verklärte Blick auf Pasolini, den Mahner und Märtyrer der Wahrheit, findet natürlich in bestimmten Lebens- und Todesumständen, in seinem Hang zur latent christologischen Selbstinszenierung, aber auch in den spezifischen Formen seines literarischen Ausdrucks eine plausible Erklärung. [...] Pasolinis Schriften, seine Wortmeldungen mögen an manchen Stellen sehr wohl die Formen oder Stimmungen ‚inspirierter‘ Literatur aufweisen, Dabei handelt es sich aber in erster Linie um die spezifischen Korrelate eines intellektuellen Engagements *en poète*, also: um Mittel zur suggestiven Verarbeitung einer vorwiegend *rationalen* Leistung [...]“ (Galli 2014: 11). Seine Kritik an der übermäßigen Strapazierung „prophetischer“ Deutungsansätze führt er an anderer Stelle weiter (vgl. Kunz-Vitali 2015).



In diesem Essay finden sich darüber hinaus explizite Hinweise auf Pasolinis Selbstverständnis als Schriftsteller, das von der Kenntnis des Wahren und Wahrhaftigen und dessen Rekomposition im Artefakt ausgehend einen immanenten Bezug zur Realität aufweist und diesen literarisch zu vermitteln sucht – wobei das dahinterliegende Ziel ist, Transparenz in eine vordergründige Konfusion der Dinge zu bringen. Der Auftrag des Intellektuellen und Schriftstellers bestehe nämlich in folgendem:

[...] di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero. (PPP Sps: 363)

Mit direktem Bezug zur Gattung des Romans und dem darin inkludierten Realitätskonzept setzt Pasolini den Schriftsteller als sehendes Medium und Überbringer von Wahrheit kontrapunktisch zu all denjenigen Personen an, die sich, wenngleich sie nicht per se literarisch schreiben, in vermeintlich wirklichkeitsbasierten Diskursen wie journalistischen Texten oder politischen Reden gleichsam in Umkehrung der Rollen von Wahrheit entfernen:

Tutto ciò fa parte del mio mestiere e dell'istinto del mio mestiere. Credo che sia difficile che il mio „progetto di romanzo“ sia sbagliato, che non abbia cioè attinenza con la realtà, e che i suoi riferimenti a fatti e persone reali siano inesatti. Credo inoltre che molti altri intellettuali e romanzieri sappiano ciò che so io in quanto intellettuale a romanziere. Perché la ricostruzione della verità a proposito di ciò che è successo in Italia dopo il 1968 non è poi così difficile.

Tale verità – lo si sente con assoluta precisione – sta dietro una grande quantità di interventi anche giornalistici e politici: cioè non di immaginazione o di finzione come è per sua natura il mio. (PPP Sps: 363f.)

Nicht nur, dass Pasolini hier bereits auf *Petrolio* andeutet, indem er auf sein „progetto di romanzo“ aufmerksam macht und damit das Projekt jener zuvor erläuterten Konzeption einer Poetik der Wahrheit unterstellt (er hatte Ende Dezember 1974 und im Januar 1975 den Journalist\*innen Luisella Re (*Stampa Sera*), Carlotta Tagliarini (*Il mondo*) und Lorenzo Mondo (*La Stampa*) gegenüber bereits von einem in Planung befindlichen Monumentalwerk gesprochen, das auf mindestens 2000 Seiten angelegt sei, wie Aurelio Roncaglia in der *Nota filologica* der italienischen Erstausgabe von *Petrolio* dokumentiert (vgl. Pasolini 1992: 569f.)) – nur wenige Zeilen später nimmt er auch konkret Bezug auf das Thema der Macht, das wiederum insofern in Zusammenhang mit einer (erschweren) Poetik der Wahrheit steht, als das konkrete Benennen (in

diesem Fall von Personennamen und dem Aussprechen konkreter Anklagen, die über Indizien hinausgehen) nur durch Intellektuelle erfolgen könne, die nicht in der Praxis von Macht(-streben) kompromittiert sind, gleichzeitig aber durch ihre gesellschaftliche Rolle keine Macht besitzen, sodass sie nichts ‚beweisen‘ können.

Die hier vorgerbachte Kritik am dominanten Diskurs gegenüber einem unterlegenen Diskurs genuiner Wahrheit lässt sich unter anderem als Hinweis auf Pasolinis Kritik an den Massenmedien lesen, in denen im Falle Italiens politische Macht und hegemonialer Diskurs traditionell zusammenfielen und die somit in den Verdacht genommen werden müssen, eine befangene Wahrheit zu vermitteln (vgl. Oster 2006: 134).

### 5.3.2 Zur poetischen Grundlegung von *Petrolio*: Roman, Fragment, Hybrid

Aufgrund der Unvollständigkeit des nachgelassenen Materials, der umfangreichen Verweisstrukturen auf verschiedenste Werke der Weltliteratur (strukturell beginnend mit der antiken Mythologie über die Verweise auf Dante und die zahlreichen, in *Appunto 19a* aufgezählten Literaturschaffenden, bis hin zu marxistischen Texten und den in der entsprechenden Vision durchgespielten Bezugnahmen auf die Argonautensage) sowie der reichen Fülle an Digressionen kann aus den vorliegenden Teilen von *Petrolio* nur annäherungsweise ein die Untersuchung dominierender Gegenstand herauskristallisiert werden.<sup>123</sup> Zahlreiche Elemente in *Petrolio* lassen sich ihrerseits – unter Hinzunahme von Texten aus den *Scritti corsari* – als Chiffren der Kritik an der neokapitalistischen Konsumideologie verstehen, die auch direkt eingangs im Zuge einer Beschreibung von Carlos Wohnung im römischen Luxusviertel Parioli scheinbar beiläufig aufgerufen wird, indem es heißt, dass sich der Neokapitalismus zum Zeitpunkt der geschilderten Romanhandlung noch ein

---

<sup>123</sup> Ähnliches konstatiert auch Angela Oster in ihrer Untersuchung (vgl. Oster 2006: 135f.), um nach der erhellenden Identifikation diverser Biographeme in *Petrolio* zu der Feststellung zu gelangen, es handle sich hierbei nicht um ein „provokative[s] Politpamphlet[]“ (ebd.: 152). Dieser ist insofern etwas hinzuzufügen, als sich das Bild einige Jahre später womöglich bereits anders gestaltet, sofern die neuerlichen Indizien im unaufgeklärten Fall Pasolini nicht als biografistische Kuriosa, sondern als in diesem Fall eng mit dem Inhalt des überlieferten Fragments (insbesondere eingedenk der Einlassungen Pasolinis zum *Romanzo delle stragi* und der darin verwendeten Formulierung des „Io so“) zusammenhängende kriminologische Facta betrachtet werden, in denen die Trennung von Fakten und Fiktion, von Autor-Ich und Biographem (bezogen auf den referentiellen Status hinsichtlich der Machenschaften der ENI und, infolgedessen, der italienischen Politik und Gesellschaft) nicht mehr vollziehen lässt.

einem Frühstadium befinde: „Ma in quel Maggio del 1960 il Neo-Capitalismo era ancora una novità troppo nuova, era il termine di un sapere ancora troppo privilegiato per cambiare il sentimento della realtà.“ (PPP RR II: 1168) Für das hier untersuchte Thema ergeben sich in der Zusammenschau jedoch wichtige Anhaltspunkte nicht nur hinsichtlich der oben beschriebenen Poetik der Wahrheit, sondern darüber hinaus auch in Hinblick auf die damit untrennbar verbundene Form des Textes (von Pasolini selbst als Roman angekündigt, liegt *Petrolio* in Form von Fragmenten in Form der weit über hundert *Appunti* vor, weshalb die Bezeichnung als Roman nur zu Teilen belastbar ist), ebenso wie auf den zentral gestellten Körperdiskurs, der in *Petrolio* untrennbar vom Diskurs der sexuellen Transgression<sup>124</sup> ist, sowie das Thema Macht, das einer Klammer gleich das gesamte Romanfragment umspannt und wiederum unmittelbar mit dem Aspekt der Gesellschafts- und Kapitalismuskritik im Italien der 1970er Jahre verknüpft ist. Diese Aspekte sollen anhand ausgewählter Passagen – insbesondere anhand der sogenannten Casilina-Szene (*Appunto 55*) und prominenter Passagen zum Thema der Macht (*Appunto 34 bis. Prima fiaba sul Potere* sowie *Appunto 103b. Secondo blocco politico* und *Appunto 126. Manifestazione fascista (seguito)*) – im Folgenden exemplarisch beleuchtet werden, wobei die aufgezeigten Tendenzen innerhalb von *Petrolio* an zahllosen weiteren Stellen nachweisbar sind und teils in verschiedenen Kontexten variiert und moduliert werden.

*Petrolio* bildet im Spätwerk Pasolinis eine Art Aktualisierung der Romane aus den 1950er Jahren unter neuen Vorzeichen, als deren zentrales Merkmal Bernhard Groß die „Wiederholung leerlaufender Bewegungen“ (Groß 2008: 34) herausstellt. Von größter Relevanz scheint indes die in *Appunto 22a* beschriebene Wesensart und Dynamik eines *Mischmaschs*<sup>125</sup> („Il misto comiciò subito, come si vede“, PPP RR II: 1273), der das gesamte Werk durchzieht. Während es sich an dieser ersten Stelle noch konkret auf die Zusammensetzung einer Gruppierung innerhalb der Resistenza bezieht, an der Troya, Stellvertretender Aufsichtsratsvorsitzender der ENI (es handelt sich hierbei um

---

<sup>124</sup> Momente der Transgression in *Petrolio* können im Sinne Georges Batailles gelesen werden. Eine solche Lesart schlägt neben Barbara Vinken (vgl. Vinken 1995: 202 ff.) auch Irmgard Scharold (vgl. Scharold 2001: 148ff.) vor.

<sup>125</sup> So übersetzt Moshe Kahn das Phänomen in seiner Übertragung ins Deutsche (vgl. Pasolini 1994: 125).

die in Italien beheimatete *Ente nazionale idrocarburi*, internationaler Big Player in der Erdölindustrie, die gleichzeitig titelgebend für das Fragment ist) und eine der zentralen Figuren in *Petrolino*,<sup>126</sup> teilgenommen hatte („C’era una formazione mista degasperiana e repubblicana [...] che lottava sui monti di Brianza.“; ebd.), wird bereits in diesem sowie den nachfolgenden *Appunti 22b* bis *22g* deutlich, dass es sich hierbei um ein mikro- wie auch makrostrukturell relevantes Konzept auf der inhaltlichen wie auf der narratologischen Ebene handelt. Während in den *Appunti 22b* bis *22g* die in einzelne, kaum noch zu überblickende „ramificazioni“ aufgeteilten geschäftlichen Beziehungen des Troya ausgefaltet werden, die ein fein verästeltes, in die verschiedensten Sphären des gesellschaftlichen Lebens hineinreichendes Geflecht bilden (neben der Erdölindustrie sind hier die Immobilienwirtschaft, die Datenverarbeitungsbranche, der Bereich des Marketing sowie die Werbebranche und insbesondere die italienische Medienlandschaft in zahllosen Kommandit- und Aktiengesellschaften vertreten, hinter all denen jedoch letztlich Troya steckt), ist auf der inhaltlichen Ebene weiterhin auch in der Sequenzialität einzelner *Appunti* zu verschiedenen Themenkomplexen ein Gesamtbild des Mischmaschs gegeben, das auf eine außertextuelle Realität des Mischmaschs verweist. Troya figuriert in diesem Zusammenhang als Stereotyp einer zur Korruption neigenden Gesellschaft. Zwar wird diese Invektive nicht explizit erhoben, doch verdichtet sich dieser Verdacht auch aufgrund eines beiläufigen Hinweises auf die von ihm bekleideten Posten – jenseits des Stellvertretenden Vorsitzes der ENI, als der er primär öffentlich in Erscheinung tritt:

La vera potenza del Troya è per ora nel suo impero privato, se queste distinzioni sono possibili. Troya ha da sempre coerentemente [istintivamente] agito sotto il segno del *Misto*. Dunque non c’è mai reale soluzione di continuità tra ciò che è suo e ciò che è pubblico. (PPP RR II: 1276)

Vor der Hintergrundfolie von Pasolinis Äußerungen in den *Scritti corsari* kann dies nicht anders gelesen werden als direkte Andeutung auf jene an anderer

---

<sup>126</sup> Die Doppeldeutigkeit des Namens liegt auf der Hand. Zu keiner Zeit explizit, aber förmlich ins Auge springend sind die Parallelen zwischen der Figur des Troya und der realen Person Eugenio Cefis, der als Nachfolger des ermordeten Enrico Mattei ab 1967 als Vorsitzender an der Spitze der ENI (ab 1971 zeitgleich auch der Montedison S.p.A.) stand. Signifikanter Weise zeigt ein handschriftlicher Ausschnitt aus Pasolinis Aufzeichnungen zu *Petrolino*, von ihm abgelegt in den Unterlagen zu den *Appunti 20-30*, ein Schema, das die wirtschaftlichen Verzweigungen des *Impero ENI poi Montedison* denjenigen des *Impero Monti* gegenüberstellt. Was im Fließtext der *Appunti 22 b* bis *g* als das Imperium des Troya ausformuliert wurde, ist in der Skizze explizit mit „Cefis“ überschrieben (vgl. PPP RR: 1297).

Stelle von ihm beschriebene Dynamik des Mischmaschs, die in der von ihm angeprangerten Union von Macht und Medien sowie, in letzter Instanz, von Neokapitalismus und Macht vorherrscht.

Auf der narrativen Ebene äußert sich diese Dynamik zu einem im stetigen Wechsel zwischen einer Erzählinstanz in dritter Person und einer allwissenden Erzählerfigur in erster Person, die jedoch nicht homodiegetisch ist, sondern sich in kommentierender Funktion einbringt.<sup>127</sup> Dass *Petrolio* überdies episodenhaft und in einem von Digressionen geprägten, labyrinthartigen Wechselspiel aus Visionen, Träumen und reportageähnlichen Abschnitten aufgebaut ist, deutet die als *Petrolio* „planende“ in Erscheinung tretende Erzählinstanz sowohl direkt in *Appunto 3c: Prefazione posticipata (III)* an, als sie auf das Schema der Reise als Grundmodell von *Petrolio* verweist (vgl. PPP RR II: 1179), oder aber in einer Skizze für die *Appunti 20-30*, indem dort stichpunktartig vermerkt wird, *Petrolio* sei als „romanzo non tanto a ‚schidionata‘ quanto a ‚brulichio‘, o magari a ‚shish kebab‘“ (PPP RR II: 1297) zu denken.<sup>128</sup> Dieses Bild wird erneut in *Appunto 99. L'Epochè: Storia di mille e un personaggio* bemüht, in dem eine multiple Aufspaltung der Erzählerinanz durch die erzählende Figur in der ersten Person als ein die Linearität und Lesbarkeit des Romans bewusst sprengendes Strukturprinzip retrospektiv erläutert wird:

No. Questo [ordine, leggibilità] proprio non lo volevo.

Non volevo questo comodo dualismo chisciottesco e borghese. Non volevo la contraddizione comodamente superata da una sintesi, e il pacifico procedere, sia pure 'a schidionata' lungo il processo unilineare della storia. No, no, ripeto, lo storico non può coincidere col vissuto, a meno che non vogliamo mentire a noi stessi.<sup>129</sup>

Mi presi e mi smembrai. [...]

Dalle mie membra sparse, nacque un'altra folla. [...]

Il mio romanzo non 'a schidionata' ma 'a brulichio' era pronto. (PPP RR II: 1676f.)

Wie sich der auf das Frühjahr 1973 datierten und unter dem Titel *Nota dell'autore* in Erscheinung tretenden Notiz zu dem erst 1992 zur Veröffentlichung freigegebenen Fragment entnehmen lässt, war die Publikation

---

<sup>127</sup> Die Untersuchung von Angela Oster zeigt diesbezüglich auf, dass es sich hier beim um eine „skripturale Instanz“ handelt. Insofern sei „der Austausch mit dem fiktionalen Leser (der nicht mit dem impliziten Leser Isers zu verwechseln ist) [...] in dem Vertextungsprozess Teil der atopischen Strategie“ (Oster 2006: 139).

<sup>128</sup> Diese strukturelle Anlage wurde in Forschungsbeiträgen wahlweise mit dem Konzept des *Kikéon* (vgl. Luglio 2015) oder des *Potlatsch* (vgl. Scharold 2001) in Verbindung gebracht.

<sup>129</sup> Die an dieser Stelle angedeutete Kritik an einem Dualismus zwischen Geschichte und Gelebtem findet sich auch in einer Besprechung Pasolinis von Elsa Morantes *La Storia* aus dem Sommer 1974 wieder, in der er die „contrapposizione tra vita e Storia“ (PPP SlA: 2106) in der in *La Storia* modellierten Form (jener des *romanzo popolare*) scharf kritisiert und ihr einen Verlust an Glaubwürdigkeit attestiert (vgl. PPP SlA: 2106f.).

von Pasolini selbst, so insinuiert es diese *Nota* zumindest, von Anbeginn an als kommentierte, kritische Ausgabe eines modernen Satyricon angelegt, die um diverse andere Materialien mit direktem oder indirektem Bezug zum Autor angereichert werden sollen: „Tutto PETROLIO (dalla seconda stesura) dovrà presentarsi sotto forma di edizione critica di un testo inedito (considerato opera monumentale, un *Satyricon* moderno).“ (PPP RR II: 1161) Signifikanter Weise werden die ergänzenden Dokumente an dieser Stelle bereits benannt, und in einen eindeutigen historischen Kontext gestellt sowie hinsichtlich ihrer Faktizität spezifiziert: „Per riempire poi le vaste lacune del libro, e per informazione del lettore, verrà adoperato un enorme quantitativo di documenti storici che hanno attinenza coi fatti del libro: specialmente per quel che riguarda la politica, e, ancor più, la storia dell’Eni.“ (PPP RR II: 1161) Umso brisanter wird die vorangestellte *Nota d’autore* angesichts der Tatsache, dass die nahezu verharmlosend anmutende Bezugnahme auf historische Dokumente zur italienischen Politik und der Geschichte der ENI einem fiktiven Text komplementär gegenübersteht, in dem unter der vordergründigen Beschreibung von Carlos Persönlichkeitsspaltung der Tod des Konzernführers Enrico Mattei (†1962) thematisiert wird.<sup>130</sup> Schließlich ist auch einer der *Petrolio* abschließenden Notizen des Autors zu entnehmen, dass es sich bei dem Fragment um in eine abstrakte Hülle eingelassene historische Fakten handelt, dass aber gleichzeitig die multiple Erzählersituation und die Auslassung von Namen eine eindeutige Zuordnung erschwert (vgl. PPP RR II: 1820). Innerhalb dieses komplexen textuellen Gefüges und auch angesichts der Unvollständigkeit und des teilweise vorläufigen und skizzenhaften Charakters großer Teile von

---

<sup>130</sup> Dies wiederum könnte in nicht unwesentlichem Zusammenhang zu Pasolinis eigener Ermordung stehen, was an verschiedenen Stellen vermutet und durch stets neue Gerüchte und Schlagzeilen in dem bis heute nicht aufgeklärten Mordfall befeuert wurde. Besondere Relevanz kommt hierbei dem vorgeblich oder tatsächlich verschwundenen – dieser Sachverhalt ließ sich bislang kriminologisch nicht final erhellen – *Appunto 21* zu, das den Titel „Lampi sull’ENI“ trägt. In diesem Zusammenhang hat das Jahr 2010 eine Schlüsselstellung inne, die zu einer Wiederaufnahme der Untersuchungen führte: Nachdem bereits im Jahr 2005 erhebliche Verdachtsmomente auftraten, welche die Vermutung verstärkten, es habe sich bei Pasolinis Ermordung um einen politischen Auftragsmord gehalten, ließ Marcello Dell’Utri, Senator unter der Regierung Berlusconi, im Jahr 2010 verlauten, ihm läge das Kapitel 21 aus *Petrolio* vor, das diverse Akteure stark belaste und daher den entscheidenden Hinweise auf Pasolinis Ermordung gebe. Diese Aussage zog er wenige Tage später wieder zurück und ließ damit viele Fragen offen. Erläuterungen der neuerlichen Indizien und des Sachverhalts, wie er sich 2010 darstellte, sowie mögliche Szenarien beschreiben sowohl kulturwissenschaftliche Analysen (Belpoliti 01.04.2010; Benedetti 08.04.2010; Herzog 2011) als auch namhafte italienische Tageszeitungen (vgl. Di Stefano 04.03.2010; Lucarelli 31.03.2010).

*Petrolio*<sup>131</sup> lassen sich somit, wie im Folgenden gezeigt wird, zumindest punktuell relevante Erkenntnisse in Bezug auf das Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit gewinnen, die ihrerseits im expliziten Hinweis auf dieses Verhältnis ihren Ausgang nehmen.

### 5.3.3 Dissoziative Identität, Geschlechtermetamorphose und Kommodifizierung der (heteronormativen) Sexualität

In *Appunto 3: Introduzione del tema metafisico* wird die Aufspaltung des Wesens von Carlo beschrieben, die sich einer Geburt gleichend in Anwesenheit des physischen Carlo als eine leibliche Dopplung vollzieht, sodass fortan zwei Carli mit jeweils unterschiedlichen Biografien (betreffend ihre Herkunft und ihren sozioökonomischen Status) und Charakteren in *Petrolio* beschrieben werden. Diese begegnen sich jedoch allabendlich und scheinen sich bisweilen regelrecht wieder zusammenzufügen (vgl. *Appunto XXX: Gli incontri serali* in PPP RR II: 1378ff.) und tauschen stellenweise auch ihre Rollen.<sup>132</sup> Diese Spaltung sei jedoch, wie die erzählende Instanz an späterer Stelle präzisiert, nicht als primär bedeutungstragendes Element von *Petrolio* zu verstehen, sondern als bloßes literarisches Motiv, während im Gegenteil die „ossessione dell'identità“ und gleichzeitig deren „frantumazione“ eigentlich relevant sind (vgl. *Appunto 42: Precisazione* in PPP RR II: 1374).

Während der erste Carlo (Carlo di Polis) nach einer bürgerlichen Kindheit und Jugend eine erfolgreiche Karriere bei der ENI einschlägt, scheint

---

<sup>131</sup> Hinsichtlich einer Differenzierung zwischen Unabgeschlossenheit, Unabschließbarkeit und Ästhetik des Skizzenhaften grenzt Carla Benedetti verschiedene Fälle voneinander ab: Während alle drei dieser Parameter auf Pasolinis letzten Roman zutreffen und die Unabgeschlossenheit von *Petrolio* als programmatisch betrachtet wird, ist sie zum Beispiel im Fall von Carlo Emilio Gaddas *Il racconto italiano di ignoto del novecento* (posthum erschienen im Jahr 1970; später in Gadda SVP: 385ff.) durch die Autorbiografie bedingt. Im Gegensatz dazu stellt neben Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913) beispielsweise Andrea Zanzottos *Gli sguardi i fatti e senhal* (1990) ein potentiell unabschließbares literarisches Projekt dar (vgl. Benedetti 1998: 162f.).

<sup>132</sup> In Zusammenhang mit der Doppelgänger-Thematik wird in der Forschungsliteratur gemeinhin der Terminus der Schizophrenie verwendet (vgl. z. B. Oster 2006: 141; Luglio 2015: 353), der überdies generell im Bereich der Literaturwissenschaft für Phänomene wie die Persönlichkeitsspaltung oder -dopplung gängig zu sein scheint. Aus psychiatrisch-medizinischer Sicht erscheint allerdings in diesem Zusammenhang das Krankheitsbild einer Multiplen Persönlichkeitsstörung respektive einer Dissoziativen Identitätsstörung treffender. Schizophrene Tendenzen lassen sich in *Petrolio* insofern eher an den Textstellen ausmachen, an denen Abweichung von und Transgressionen der (bürgerlichen und sozialen) Norm offenkundig werden (Beispiel hierfür sind die inzestuösen Handlungen, der übermächtiger Sexualtrieb, die Casilina-Szene) und die Grenzen der Raumzeitlichkeit verschwinden (vgl. z. B. die Andeutungen zum *Appunto 34 ter: Fine del ricevimento*: „Alla fine del ricevimento riportare frase paziente schizofrenico (Roheim citato da Brown)“ (PPP RR II: 1323)).

der zweite Carlo (Carlo di Tetis oder auch Karl) noch der alten, süditalienisch geprägten Agrargesellschaft zu entstammen. Er verfügt über keinerlei gesellschaftliche Autorität, hat aber einen guten Wesenskern: „Il secondo Carlo, come tutti gli umili, privi di autorità sociale – un po’ come i cani – è buono. Inferiorità sociale e bontà coincidono.“ (PPP RR II; 1199) Die an dieser Stelle aufleuchtende binäre Logik von Gut und Böse – in Abhängigkeit vom Vorhandensein respektive der Abwesenheit der Faktoren Macht und Geld – wird noch perpetuiert, indem eine zunächst nicht näher spezifizierte, aber höchst ambivalente Freiheit des zweiten Carlo beschrieben wird, die sich am Gegenpol des ersten Carlo abarbeitet und die Relation der beiden zueinander in Anlehnung an die Hegelsche Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft perspektiviert:

Karl è servo; Carlo è padrone. Ma, come racconterò in seguito, Karl (forse) è libero, mentre sicuramente Carlo non lo è.

La libertà di Karl ha caratteri inclassificabili, e non c’è soluzione di continuità tra essa e ciò che è libero al di fuori della ragione: cioè la realtà non culturale, non socializzata (che tuttavia esiste solo teoricamente). Benché sia il suo servo, Carlo non riesce a controllare Karl. (PPP RR II: 1199)

Diese Freiheit steht in entscheidendem Zusammenhang mit einem omnipräsenten und übermächtigen Sexualtrieb als dominanter Kraft, die, wie sich zeigt, in der Figur des zweiten Carlo angelegt ist und die sich Bahn bricht, sobald dieser Turin und das Umland erreicht hat. Doch bereits im Vorfeld deutet sich, wenngleich noch ohne Hinweis auf die groteske Perversion Carlos, die Übermächtigkeit seines sexuellen Triebs in der Vermittlung durch den Erzähler in *Appunto 6 quater* wie folgt an:

[Carlo] ha rinunciato completamente anche se non insensatamente alla buona reputazione. Si è degradato. Se avesse pensato che ciò fosse immorale, probabilmente non l’avrebbe fatto. Al contrario, egli ha considerato questa sua degradazione profondamente morale. E per lo più l’ha considerata un suo diritto. Lo scopo di tutto ciò altro non è che il piacere dei sensi, del corpo, anzi, per essere precisi e inequivocabili, del cazzo. (PPP RR II: 1209)

Der starke Hang zum erotischen Trieb ist bei Carlo Secondo folglich nicht als unmoralischer Wesenszug angelegt, sondern deutet vielmehr auf eine nicht gesellschaftskonforme Ausprägung genuiner Körperlichkeit und Vitalität hin, die primär im Bereich der als Transgression wahrgenommenen Sexualität liegt. Als deren Gegenteil erscheint wiederum ein gleichsam gezähmter und in die legitimierte (hetero-)sexuelle Norm der bürgerlichen Nachkriegsgesellschaft überführter Sexualtrieb. Nur wenige Seiten nach dieser einleitenden Spezifizierung wechseln sich Szenen des exzessiven, teils öffentlich ausgelebten



Onanierens mit solchen ab, in denen Carlo (häufig unter explizitem Anvisieren junger Mädchen, sei es im Park oder aber am Turiner Bahnhof) exhibitionistische Anwandlungen herbeifantasiert oder diese in die Tat umsetzt, bis hin zu inzestuösen Übergriffen auf die Mutter (direkt eingangs), die Großmutter (sowohl Mutter als auch Großmutter werden mit einem expliziten Verweis auf Flauberts *Emma Bovary* versehen) und seine teils minderjährigen Schwestern. Bis hin zu *Appunto 19* häufen sich die Sexualpartnerinnen ferner durch zahlreiche Interaktionen mit unbekanntem Mädchen und Frauen, teils aus dem Bekanntenkreis der Mutter, wie den als Spitzelbericht eines gewissen Pasquale Bucciarrelli ausgegebenen Aufzeichnungen zu entnehmen ist („Tutto questo à stato a me riferito, con molta difficoltà, ‚come visto‘ da Pasquale, e cioè attraverso il suo verbale.“ (PPP RR II: 1260)). Eine weitere Steigerung der sexuellen Transgressionen manifestiert sich, neben zahlreichen sexuellen Eskapaden mit weiteren Frauen, in der sogenannten Casilina-Szene (*Appunto 55: Il pratone della Casilina*), der in pornografischer Optik explizitesten, regelrecht als Phallografie lesbare Textpassage in *Petrolino*, in der, der Lesart Osters folgend, die „unzähligen Phallusbilder [...] zu einer einzigen atopischen Projektionsfläche“ (Oster 2006: 147) im Sinne des Bartheschen *effet de réel* zusammenfließen (vgl. ebd.). Diese Szene folgt auf die Verwandlung Carlos in eine Frau: Nachdem in *Appunto 51* („Primo momento basilare del poema“)<sup>133</sup> der durch den übermächtigen Penis produzierte „basso continuo“ (PPP RR II: 1391) durchbrochen wird und Carlo sich infolge der Metamorphose plötzlich mit einem neuen Geschlechtsteil wiederfindet („[II] pelame gli scompariva tra le gambe, e solo toccandola e allargandone le labbra, Carlo, con lo sguardo lucido di chi ha imparato da un’esperienza di bandito la filosofia del povero, vide la piccola piaga ch’era il suo nuovo sesso.“; PPP RR II: 1391f.), gibt er sich, einem vorab festgesetzten Plan folgend, in einer orgienähnlichen und detailliert beschriebenen Szenerie zwanzig jungen Männern aus dem Arbeitermilieu nacheinander auf dem titelgebenden Rasen in der Peripherie hin. Vorbereitet wird dies in einer Notiz Pasolinis aus dem Herbst 1974, die die Planung des

---

<sup>133</sup> Es gibt insgesamt vier jener „momenti basilari“: die ersten beiden (*Appunto 51* und *Appunto 58*) erzählen von der Verwandlung der beiden Carli in eine Frau, die sich allerdings vornehmlich auf die primären Geschlechtsmerkmale sowie das plötzliche Vorhandensein einer weiblichen Brust beschränkt; die beiden letzten hingegen (*Appunto 82* und *Appunto 127*) schildern die Umkehrung der Metamorphose und das Wiedererlangen des Penis.

zweiten Romanteils betrifft und der zu entnehmen ist, dass die geschlechtliche Metamorphose Carlos unmittelbar mit seiner politischen Identität und deren Konversion verknüpft ist:<sup>134</sup>

\*L'amore di Carlo il mite per i giovani del popolo anticomunista – che lo trasforma in donna, lo fa loro succube – si rovescia in odio in Carlo del Potere, il quale partecipa (inconsiamente in modo però psicoanaliticamente anomalo) alle strage in funzione anticomunista. (PPP RR II: 1372; Hervorhebungen PPP)

Die unbewusst politisch konnotierte Hingezogenheit, die Carlo (der zweite) gegenüber den kommunistischen Proletariern und Arbeitern verspürt, schlägt sich als erotische Anziehungskraft in Hinblick auf die jungen Männer nieder und löst gleichsam die Geschlechtermetamorphose aus, infolge derer er sich der Gruppe anbietet – signifikanter Weise in Gestalt eines Sukkubus, womit ein Ambivalenzraum zwischen den Konnotationen des Weiblich-Dämonischen und gleichzeitig auch der Unterwerfungsthematik eröffnet wird, die, wie im Folgenden gezeigt werden soll, auch im ökonomischen Sinne als „Besessenwerden“ verstanden werden kann. Carlo dem ersten hingegen, der zumindest im zweiten, sehr fragmentarischen Teil von *Petrolino* von Machtstreben getrieben ist, sind kommunistische Bestrebungen zuwider; seine Sexualität ist weitgehend ausgeblendet, wenngleich auch zumindest Hinweise vorliegen, dass in dem in einem kleinen Umfang vorliegenden zweiten Teil von *Petrolino* eine Parallelführung Carlos des ersten zu Carlo dem zweiten geplant war.<sup>135</sup>

Bevor es jedoch zu einem späteren Zeitpunkt zur Rückverwandlung des Frau gewordenen Carlo di Tetis in den männlichen Carlo kommt, erhellt in *Appunto 65. Confidenze col lettore* eine Überlegung des Carlo zur Sexualität die Funktion der sexuellen Transgressionen in *Petrolino*, die weit über eine bloße Provokation durch den Tabubruch hinausgeht: Die Dynamik der in *Petrolino*

---

<sup>134</sup> Irmgard Scharold liest die Geschlechterkonversion in eine Frau, konkret: den tatsächlichen Verlust des Phallus, als Fortführung des Heterogenitätskonzepts Bataillescher Prägung mit Jacques Lacan, der in der Frau das heterogene „Andere“ verkörpert sieht, und weist in dieser Hinsicht auf die Ambivalenz der Metamorphose hin, die innerhalb einer phallisch-männlich, gleichzeitig aber auch heterosexuell dominierten Weltordnung am ehesten als eine „Fluchtlinie hin zu einem heterotopen Raum“ (Scharold 2001: 156f.) verstanden werden kann (vgl. Scharold 2001: 155ff.).

<sup>135</sup> So heißt es in einem dem eigentlichen Text nachgestellten, notizartigen Nachtrag: „*Carlo primo donna*: quando decide di fare ciò che faceva Carlo secondo, si ricorda die tempi del ‘Mulino’, la vita sessuale e la prostituzione annesse alle esperienze intellettuali giovanili. Ciò gli fa venire in mente la prostituzione maschile alla montagnola. È là che va a organizzare l’incontro con venti analogo a quello di Carlo secondo.“ (PPP RR II: 1829).

beschriebenen Sexualität (insbesondere jener der Casilina-Szene) steht unter dem Vorzeichen einer primär ökonomischen Perspektivierung, die zunächst den sexuellen Akt der Penetration aus der Sicht des Mannes Carlo als Akt des Besitzens schildert:

Carlo aveva sempre appreso il senso del possesso [...]. Inoltre c'è da fare un altro discorso. Carlo si ricordava molto bene – anche se ormai solo concettualmente – del tempo in cui aveva il pene. Il senso del suo possesso era quel che si dice un 'basso continuo', o, meglio ancora, 'ostinato': non aveva soluzione di continuità. [...] L'atto sessuale era una forma di rapido possesso, qualche volta artificialmente protratto. Era un episodio, comunque, con un principio e una fine. [...] Il possedere un corpo implica la limitatezza di quel corpo. E anche la sua valutazione è quasi economica: esso appare come 'un tanto' [...]. (PPP RR II: 1547ff.)

Darüber hinaus existiere auch die Erfahrung des Besessenwerdens: „Invece l'essere posseduti è una esperienza cosmicamente opposta a quella del possedere.“ (PPP RR II: 1552) Diese zeichnet sich durch eine moralische Überlegenheit gegenüber der ersteren aus:

[È] fuori discussione che il Possesso è un Male, anzi, per definizione, è IL Male: quindi l'essere posseduti è ciò che è più lontano dal Male, o meglio, è l'unica esperienza possibile del Bene, come Grazia, vita allo stato puro, cosmico. (PPP RR II: 1552f.)

Vorangegangen war dieser Überlegung bereits eine Einlassung zu Carlos bürgerlicher Herkunft und der Logik des Besitzens sowie deren konkreter Manifestation in Carlos Physiognomie und affektiver Konstitution: Besitzen und Besessenwerden erhalten in dieser Lesart einen konkreten Bezugspunkt in einer kapitalistischen Logik, der ein unschuldiges Antidot in der tabuisierten Sexualität entgegengesetzt wird. Gleichzeitig wird auch das im weitesten Sinne bürgerliche Konzept der Liebe<sup>136</sup> an dieser Stelle der Kritik unterzogen: Jene (an dieser Stelle heterosexuell modellierte) Liebe, die staatlich protegirt wird und einen normativen Charakter aufweist, gerät in dieser Perspektivierung auch als affektiv überfrachtetes Konzept in die Kritik. In letzter Instanz erscheint eine entgrenzte Sexualität als ein Hort der unschuldigen Vitalität, die jedoch untrennbar vom ökonomischen Diskurs ist.

---

<sup>136</sup> Das Konzept der romantischen Liebe gilt seit dem Ende des 18. Jahrhunderts (in literaturwissenschaftlicher Betrachtung: mit Erscheinen von Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* im Jahr 1799) als im mitteleuropäischen Kulturraum präsenste und insbesondere an das Erstarken des Bürgertums geknüpfte Form des legitimen Zusammenlebens von Mann und Frau, in der die Sphäre des affektiven und des erotischen Begehrens mit jener der ökonomischen Absicherung zusammenfließen. Unter den soziologischen Untersuchungen zu diesem Thema sei neben der Untersuchung von Karl Lenz, *Soziologie der Zweierbeziehung* (vgl. Lenz 2009) auch die Untersuchung von Eva Illouz genannt (*Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*, vgl. Illouz 2012).

Dies zeigt sich neben dem Verweis auf die Dialektik von Besitzen und Besessenwerden auch in der verhaltenen Andeutung auf die Kommerzialisierung des Liebesakts selbst, die zu Beginn der Casilina-Szene und inmitten dieser wiederholt nur vage insinuiert wird, aber nichtsdestoweniger bedeutungstragend ist. Carlo bietet seinen fragewordenen Körper, wie zu Beginn von *Appunto 55* in medias res zu lesen ist, im Austausch gegen Geld an: „Carlo, presi questi accordi, fece qualche passo avanti sul prato, senza guardare alle sue spalle chi aveva deciso di venire per primo.“ (PPP RR II: 1399) Seine Dienstleistung ist jedoch nicht ausschließlich monetär motiviert, sondern aufgrund des nach wie vor vorhandenen starken Sexualtriebs auch vom Begehren der jungen Männer aus dem Arbeitermilieu geleitet, was in Carlos Wahrnehmung zu einer Verkomplizierung der ökonomischen Tauschsituation führt:

Ma gli sguardi e gli atti di Carlo erano privi – fin dal principio, col primo – di ogni apparente partecipazione. Insomma, fece subito parte del comportamento di Carlo, una certa imitazione della frettolosa prestazione della puttana, che non deve ammettere di fare ciò che fa per piacere, oltre che per soldi. Se manifestasse un certo piacere, non potrebbe poi più chiedere soldi. Così Carlo, quasi senza averlo predisposto, si mise in ginocchioni davanti a Sandro [...]. (PPP RR II: 1401)

Das Spannungsverhältnis zwischen Ökonomie und der Vitalität des erotischen Begehrens des Carlo lässt sich nicht final auflösen, was sich, so die These, vor dem Hintergrund der vorliegenden Textfragmente als Andeutung auf die Vereinnahmung der Sphäre des Sexuellen (als – in Pasolinis Œuvre – einem der letzten Horte genuiner Vitalität) durch den hegemonialen Diskurs des Konsums und dessen marktstrategischer Verwertungslogik lesen lässt.

Diese Befunde erhalten vor dem Hintergrund von Pasolinis politischen und essayistischen Schriften seiner letzten Lebensjahre Nachdruck, die zeitlich mit der Entstehung der entsprechenden Passagen aus *Petrolino* zusammenfallen und in denen er die Liberalisierung einer heteronormativen Sexualkultur in Zusammenhang mit der 1968er-Bewegung als deren implizite Kommodifizierung anprangert: Infolge der sozialen Phänomene der *scomparsa delle lucciole* betrachtet Pasolini innerhalb der neokapitalistischen Konsumlogik auch Sexualität nicht länger als einen vitale Kraft, sondern als eine zunehmend von jenem gesellschaftlichen Phänomen vereinnahmte Sphäre. Sinnbildlich hierfür stehen Pasolinis öffentliche Äußerungen in Zusammenhang mit der

Abtreibungsdebatte in Italien Mitte der 1970er Jahre, in denen er sich gegen das Recht auf Abtreibung ausspricht (diese wurde schließlich 1978 in der sogenannten *Legge 194* gesetzlich geregelt). Allesamt im *Corriere della sera* abgedruckt, sind in diesem Zusammenhang insbesondere drei Artikel zu nennen, die später in den *Scritti corsari* erschienen: die Einlassung „Sono contro l’aborto“ [in eckiger Klammer jeweils der spätere Titel in den *Scritti corsari*: „19 gennaio 1975. Il coito, l’aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti“, vgl. PPP Sps: 372ff.], der öffentliche Disput mit Alberto Moravia in „Pasolini replica sull’aborto“ [„30 gennaio 1975. *Sacer*“, vgl. PPP Sps: 380ff.] und die nachgelagerte Reflexion zum Thema Sex, die der Frage nach Abtreibung laut Pasolini vorangehen müsste: „Non aver paura di avere un cuore“ [„1° marzo 1975. *Cuore*“, vgl. PPP Sps: 397ff.]. Die Gründe, die für Pasolini gegen das Recht auf Abtreibung sprechen, liegen allerdings nicht primär im Bereich spiritueller oder religiös motivierter Einwände, sondern beziehen sich zum einen auf das Recht auf Leben, das er für auf der Hand liegend hält („[Considero l’aborto], come molti, una legalizzazione dell’omicidio. [...] Mi limito a dir questo, perché, a proposito dell’aborto, ho cose più urgenti da dire. Che la vita sia sacra è ovvio [...]“ (PPP Sps: 372). Zum anderen stehen sie, und diesem Punkt misst Pasolini in allen drei Artikeln zu dem Thema besondere Relevanz zu, in direktem Zusammenhang mit einer heteronormativen Gesellschaftslogik, die Heterosexualität als mehrheitliches und gesetzeskonformes Modell propagiert, und darüber hinaus mit einer zunehmend liberaler werdenden Sexualkultur,<sup>137</sup> innerhalb derer jedoch Sex ebenso zur verfügbaren Ware wird wie andere Konsumgüter auch:

---

<sup>137</sup> Dass die Sexualkultur Italiens infolge der 1968er-Bewegung liberaler wurde, darf selbstverständlich nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie zu diesem historischen Zeitpunkt im Vergleich mit dem heutigen Verständnis einer freien Sexualkultur noch weit zurücklag und sich der Aspekt der Liberalisierung lediglich auf die vorangehende, äußerst restriktive Handhabe in diesem Bereich bezieht. Auch muss bedacht werden, dass, wie Pasolini implizit andeutet, eine befreite Sexualmoral in der heterosexuellen Praxis in den 1970er Jahren nach wie vor durch das Risiko ungeplanter Schwangerschaften erschwert wurde, da moderne Verhütungsmittel noch nicht flächendeckend und niederschwellig verfügbar und Schwangerschaftsabbrüche illegal waren. Letztgenannten Punkt thematisiert Pasolini in dem Artikel *Sacer* explizit (vgl. PPP Sps: 382f.). Einzig und allein auf Grundlage von Pasolinis abschließender Klausel in „Sono contro l’aborto“ („Infine: molti – privi della virile e razionale capacità di comprensione – accuseranno questo mio intervento di essere personale, particolare, minoritario. Ebbene?“, PPP Sps: 379) sei an dieser Stelle ein biografi(sti)scher Hinweis erlaubt: Es gilt zusätzlich zu bedenken, dass Pasolini selbst aufgrund seiner sexuellen Orientierung und Handlungen Casarsa im Jahr 1949 nahezu fluchtartig verlassen und juristische Verfolgung wegen „obszöner Handlungen“

L'aborto legalizzato è infatti – su questo non c'è dubbio – una enorme comodità per la maggioranza. Soprattutto perché renderebbe più facile il coito – l'accoppiamento eterosessuale – a cui non ci sarebbero più praticamente ostacoli. Ma questa libertà del coito della 'coppia' com'è concepita dalla maggioranza - da chi è stata tacitamente voluta, tacitamente promulgata e tacitamente fatta entrare, in modo ormai irreversibile nelle abitudini? Dal potere dei consumi, dal nuovo fascismo. Esso si è impadronito delle esigenze di libertà, diciamo così, liberali e progressiste e, facendole sue, le ha vanificate, ha cambiato la loro natura. (PPP Sps: 373)

Die eigentlich zu begrüßende Freiheit in Fragen der Sexualität und ihrer Ausübung wird insofern ins Negative gewendet, als sie notwendigerweise im Dienst der als neuem Faschismus angeprangerten Macht der Konsumwelt steht und somit keine Freiheit im ursprünglichen Sinne mehr ist, sondern lediglich Vehikel der neuen Gesellschaftsordnung. In seiner öffentlichen Antwort auf Moravias Polemik verschärft Pasolini seine Aussagen nur wenige Tage später dahingehend, dass er das soziale Phänomen des *consumismo* als eine explizit auf den individuellen Körper zu beziehende Manifestation der neuen Gesellschaftsordnung beschreibt:

Il consumismo consiste infatti in un vero e proprio cataclisma antropologico: e io vivo, esistenzialmente, tale cataclisma che, almeno per ora, è pura degradazione: la vivo nei miei giorni, nelle forme della mia esistenza, *nel mio corpo*. [...] È da questa esperienza, esistenziale, diretta, concreta, drammatica, *corporea*, che nascono in conclusione tutti i miei discorsi ideologici. (PPP Sps: 382; Hervorhebungen PPP)

Vor dem Hintergrund der leiblichen Erfahrung wird auch die Frage nach dem Abtreibungsverbot neu bewertet. Abermals erhebt Pasolini an dieser Stelle sozioökonomische Motive zum Dreh- und Angelpunkt der Debatte, indem er auch die freie Verfügbarkeit der (nicht-prokreativen) Sexualität zu einem Privileg des Bürgertums erklärt. Erst wenn eine flächendeckende und medial unterstützte allgemeine Sexualaufklärung stattfindet, kann, so Pasolini, der Debatte über die italienische Abtreibungspolitik die weitaus dringlichere Debatte des Koitus und damit des leiblichen Eros vorangestellt werden. Mehr noch: Die von Pasolini ursprünglich im Kontext der *umili* angesetzte Konzeption des *sacer* in Bezug auf das menschliche Leben („[...] la vita umana è sacra. Lo è stata: e la sua sacralità è stata sentita sinceramente nel mondo antropologico della povertà [...]“) (PPP Sps: 384)) wird in der Auseinandersetzung mit Moravia von einer antinatalistischen Positionierung

---

hinnehmen musste, wie zahlreich belegt ist (vgl. hierzu beispielsweise Siciliano 1978: 145), gleichwohl Homosexualität in Italien zu jener Zeit offiziell keinen Straftatbestand darstellte. Dass dennoch eine massive Intoleranz gegenüber Abweichungen vom heteronormativen Modell in Italien herrscht(e), zeigen seine Ausführungen im gesamten Artikel (vgl. insbesondere PPP Sps: 374ff.).

überlagert, infolge derer der Standpunkt Pasolinis in Bezug auf die Abtreibungsdebatte noch verkompliziert wird: „Ora sacra non lo è più, se non in senso maledetto (*sacer* ha tutti e due i sensi), perché ogni nuova nascita costituisce una minaccia per la sopravvivenza della umanità.“ (ebd.)

Vor diesem Hintergrund kann allein die ursprünglich vitale, an das reine physische Begehren gekoppelte nicht prokreative, aber in der allgemeinen Wahrnehmung als Normabweichung und Transgression aufgefasste Sexualität in Pasolinis Ästhetik bestehen.

### 5.3.4 Machtdiskurs als Realitätsmarker

Col mondo del potere non ho avuto che  
vincoli puerili.

(Ossip Mandelstam, *Mitternacht in Moskau*, 1931)

Eingeleitet durch ein Zitat des unter dem Stalin-Regime politisch verfolgten Dichters Ossip Mandelstam, das dem ersten *Appunto*<sup>138</sup> vorangestellt erscheint, ist *Petrolino* von Anbeginn der Aufzeichnungen an das Macht-Motiv mitgegeben und konkret benannt. Es steht nicht nur in unmittelbarem Zusammenhang mit der Tätigkeit des Carlo Primo für die ENI, sondern auch mit dem konkreten historischen Zeitraum der 1960er Jahre, der wiederum als erster Konversionspunkt Carlos zu einem „cattolico di sinistra“ angegeben wird, wie im Zuge der „follia prefatoria“ in *Appunto 5* zu lesen ist. Auch wird bereits an dieser Stelle der Tod Enrico Matteis, der in *Petrolino* allerdings als historisch vordatiertes Ereignis angelegt ist (vgl. PPP RR II: 1298), explizit erwähnt:

[Quando arrivarono gli Anni Sessanta] fu quello il momento in cui divenne un cattolico di sinistra: e questo gli consentì da una parte di differenziarsi o distinguersi dal potere, e, nel tempo stesso, attraverso il suo lavoro specifico e specialistico in quella punta tecnicamente avanzata che era L'Eni anche dopo la morte di Mattei, di inserirsi quasi con spavalderia (mai ostentata) nello 'spazio' dove si trova il potere reale. (PPP RR I: 1196)

Der Tod Matteis bildet, wenn er im Roman auch nur als Hintergrund des Panoramas oder in Form von Notizen skizziert wird, nicht nur einen historisch verbürgten Fixpunkt der Handlung in *Petrolino*, sondern er deutet vielmehr auf einen neuen Modus der Macht hin, der weit über die ENI hinaus in die italienische Gesellschaft ausstrahlt und als symptomatisch für jene neue, mit den

---

<sup>138</sup> Nicht unwesentlich ist die Tatsache, dass *Appunto I: Antefatti* keinen eigentlichen Text enthält, sondern lediglich den metapoetischen Hinweis „Questo romanzo non comincia.“ (PPP RR II: 1167).

1960er Jahren beginnende gesellschaftliche Ordnung gilt. Als charakteristisches Merkmal der Macht wird nämlich an mehr als einer Stelle im Verlauf der Karriere des Carlo deren Ambivalenz aufgerufen, die sie als bösartige und doch ins Unschuldige gewendete Kraft erscheinen lässt – noch verstärkt wird dies im Verlauf von *Petrolio* durch ein politisches Spannungsfeld im Kontext der Macht, das vom „linken Katholizismus“ bis hin zu den faschistischen Ausschweifungen im nur in Form weniger *Appunti* hinterlassenen zweiten Teil des Werks reicht. Zunächst wird sie, inmitten der narrativ aufgerufenen kulturellen Hegemonie der Linken in der Nachfolge der Resistenza (vgl. PPP RR II: 1307), in *Appunto 34 bis* in Form eines Märchens adressiert, das ohne inhaltliche Anknüpfungspunkte zwischen den Begebenheiten im Salon der Signora F. (*Appunti* 22f-23 sowie 32 und 34 *ter*) und der als Argonautenfahrt modellierten und mit Visionen durchsetzten Orientreise (*Appunto* 36ff.) liegt. An dieser Stelle erscheint das Machtstreben, das am Beispiel eines namenlosen Intellektuellen und seiner Begegnung mit Gott in dem Gewand des Teufels illustriert wird, als eine im Bereich der Neurose anzusiedelnde Erkrankung, die unmittelbar mit der Unschuldsthematik verbunden ist und somit als ein gewissermaßen durch die Pathologie legitimiertes Laster in Erscheinung tritt:

Il fatto è che il suo desiderio di affermarsi e di avanzare apparteneva all'ordine die desideri clinicamente ansiosi: ed era dunque la ‚malattia‘ che provvedeva a preservare l'innocenza, come primitiva condizione di grazia, giustificando contemporaneamente tutte le povere infrazioni ad essa. (PPP RR II: 1311)

Entsprechend dem Charakter des Intellektuellen bittet er den Teufel in einer nächtlichen Erscheinung darum, ihm durch Heiligkeit zu Macht zu verhelfen (vgl. PPP RR II: 1315) und lebt fortan in Demut in einem Kloster, was ihm alsbald erste Zeichen der Macht einbringt, die sich in Form von Ansehen, Anbetung und die Erwartung inspirierter Worte und Taten äußern. Doch bald schon erkennt der Intellektuelle aus dem Märchen blitzartig, dass der Pakt mit dem Teufel ihm echte Heiligkeit, nicht aber vorgebliche Heiligkeit eingebracht hat und somit für die ursprünglich von ihm angestrebte Wesensart der Macht unbrauchbar ist: „Ogni forma di innovazione del pensiero religioso si rivelò impensabile al di fuori dell'eresia. Il cattolicesimo di Sinistra si rivelò inconciliabile col Vaticano. [...]“ (PPP RR II: 1318) Im nachfolgenden Delir begegnet der Intellektuelle Gott in Form einer „Forza Luminosa“, die ihn in er Gestalt des Teufels auf die Probe gestellt hat und ihm nun aufträgt, auf der Erde



vom Wunder seiner Konversion zum wahrhaftig Heiligen zu berichten – unter der Bedingung, sich auf seinem Weg keinesfalls umzudrehen. Der Intellektuelle hält dem Gebot nicht stand („Il rigurgito die bassi sentimenti – che, evidentemente, non sono superati da quelli alti, ma continuano a coesistere con essi – fu come una legge della natura: ed egli si voltò indietro, un attimo, un solo attimo“, PPP RR II: 1321) und erstarrt, nachdem das Antlitz der Forza Luminosa plötzlich mit der Fratze des Teufels aufscheint, dem biblischen Lot gleich zu einem Stein, der aus dem Dritten Himmel hinabstürzt. Das Märchen, das Machtstreben und Heiligkeit adressiert, sollte, wie den Notizen des Autors zu entnehmen ist, noch um weitere Geschichten erweitert werden, die das Verhältnis von Volk und Macht thematisieren (vgl. PPP RR II: 1322), welche jedoch nicht realisiert wurden.

Erst im zweiten Teil von *Petrolio* scheint das Macht-Thema wieder prominent auf, und zwar diesmal in einer konkret auf die historische Situation in Italien bezogenen Art und Weise. Indem, wie von der narrativen Instanz postuliert, nach einem Schreiben über den Genozid der Macht an der Arbeiterklasse (vgl. PPP RR II: 1732) im zweiten Teil ein weitergehendes Schreiben diese Macht näher spezifizieren soll („Ora, ‚qualcosa di scritto‘ racconta, letteralmente, una iniziativa delittuosa del Potere (anzi, dello Stato, per essere precisi).“; ebd.), wird gleichzeitig die Frage aufgeworfen, in welcher Weise sich nach dem Ende des Klassenkampfes Machtstrukturen weiterhin verfestigen und präsent sind. Beantwortet wird dies mit der Definition der Macht als machiavellistischem Phänomen: „[Il] potere è sempre, come si dice in Italia, machiavellico: cioè realistico. Esso esclude dalla sua prassi tutto ciò che possa venir ‚conosciuto‘ attraverso Visioni.“ (PPP RR II: 1733)<sup>139</sup> Der Hang zum Visionären ist in diesem Fall in der Menge der Personen zu suchen, die den alten Idealen des Kommunismus treu geblieben sind. Wie Carlo im Zuge des *Appunto 126. Manifestazione fascista (Seguito)* reflektiert, verschmelzen im Demonstrationszug, der Dynamik des Mischmasch abermals folgend und analog

---

<sup>139</sup> Wie eine Untersuchung des *Appunto 99* zeigt, lässt sich in der Dichotomie derjenigen Kapitel, die dem *Progetto* respektive der *Visione* zugeordnet sind, ein umfassender Gestaltungswille von Realität im Geschriebenen als Moment der letztlich gewalttätigen und von Macht getriebenen Aneignung lesen, die der Literatur zunächst im Allgemeinen unterstellt wird. *Visione* und *Progetto* sind in diesem Fall als strukturelle Analogien zu *Trasumanar* und *organizzar* und dem gleichnamigen Band Pasolinis aus dem Jahr 1971 zu verstehen (vgl. Brisolin 2011: 255ff.).

zur italienischen Gesellschaft der 1960er und 1970er Jahre angelegt, die Kategorien ‚Gut‘ und ‚Böse‘ zu großen Teilen miteinander, indem nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der allmählichen Aushöhlung des Widerstands-Mythos ein grundlegender Kulturwandel stattfindet, der als neuer, alles vereinnahmender Faschismus zutage tritt:

No. Questi non sono più i fascisti. Tra loro ci sono dei ‚ritardati‘, che sono fascisti classici, ma non contano più (o contano come contano le sopravvivenze in un nuovo contesto storico). La delusione è atroce. La fine del fascismo segna la fine di un'epoca e di un universo. È finito il mondo contadino e popolare. Era dalle parti più miserabili di questo che il fascismo raccoglieva le sue bande di sicari innocenti e virili. Sono anche finiti i ceti medi la cui cultura borghese era ancora fondata su una cultura popolare (simile a quella dei sicari): contadina, pastorale, marinara, povera. Differenziata (da regione a regione, da città a città, da centro a periferia). Eccentrica, particolaristica. Quindi *reale*. Il nuovo potere [...] si era appoggiato nel dopoguerra a queste forme culturali reali, ma elettorali sanfediste. Aveva fatto cioè la stessa cosa che aveva fatto il fascismo. (PPP RR II: 1775)

Im weiteren Verlauf seiner Überlegung wird Carlo das vollständige Ausmaß jenes neuen Faschismus bewusst, der als abstrakte Macht einem Sog gleich jedwedes Moment der Tradition, des alten Wertekanons, selbst der Kirche verschlingt („[La gente] era mutata. Aveva fatto propri i nuovi modelli umani, proposti dalla cultura del potere. Aveva abbandonato i propri modelli tradizionali. [...] Il mondo contadino era crollato. [...]“, PPP RR II: 1776) und anstelle dessen die alles ersetzende Logik des Wohlstands implementiert: „Nessuno aveva mai detto – da parte del potere – la verità: cioè che i nuovi valori erano i valori del superfluo, cosa che rendeva superflue, e dunque disperate, le vite. Dunque, si fingeva di non sapere.“ (ebd.) In dieser zum Ende von *Petrolio* hin stark verdichteten Anklage der Macht wird in aller Vehemenz das *Mischmasch* als höchst politische Chiffre enttarnt: Alles was noch zählt, ist das Diktat des Überflusses, darunter assimilieren sich Linke und Rechte und verschwimmen im neuen Faschismus. Dies wiederum geht nicht folgenlos an den Teilnehmenden der Demonstration vorüber, wie Carlo feststellen muss:

Le persone che passavano davanti a Carlo erano dei miseri cittadini ormai presi nell'orbita dell'angoscia del benessere, corrotti e distrutti dalle mille lire di più che una società ‚svilupata‘ aveva infilato loro in saccoccia. Erano uomini incerti, grigi, impauriti. Nevrotici. I loro visi erano tirati, storti e pallidi. I giovani avevano i capelli lunghi di tutti i giovani consumatori, con cernecchi e codine settecentesche, barbe carbonare, zazzere liberty; calzoni stretti che fasciavano miserandi i coglioni. (PPP RR II: 1777)

Die mitleiderregende Physiognomie der gleichgeschalteten neuen Bürger erweckt in Carlo wiederum ein neues und erstarkendes Machtbewusstsein: Die

faschistische Demonstration wird insofern demontiert, als die Bürger auf der Straße kein politisches Bewusstsein, geschweige denn einen politischen Willen haben, den sie im Demonstrationzug erstreiten wollen. Er selbst hingegen, in seiner entscheidenden Funktion beim Weltmarktführer ENI, resümiert folglich: „I veri fascisti erano ora in realtà gli antifascisti al potere. Il potente era Carlo, non quei piangenti bambini stupidi che non conoscevano l'origine del loro dolore.“ (PPP RR II: 1777)

Der Unlesbarkeit von *Petrolio* als literarischem Produkt wird hiermit die Klarheit einer Poetik der Wahrheit gegenübergestellt. Die im Zuge der postmodernen Tradition aufgerufenen schriftstellerischen Verfahren (besonders Intertextualität und Doppelgängerthematik) führen einerseits zu einer Hybridisierung des zu Beginn von *Petrolio* erwähnten Reisemotivs sowie des „Puzzles“, doch verdichten sich all diese Stränge im Themenkomplex der Macht, die wiederum nahezu im Klartext auf die kriminellen Machenschaften im ENI-Konzern und seinen weit verästelten Filiationen in die verschiedenen Bereiche des kulturellen, medialen und politischen Lebens der 1960er Jahre in Italien verweist. Die Anklage jener neuen italienischen Gesellschaftsordnung am Beispiel der Erdölindustrie, die auf Skrupellosigkeit und Machtstreben beruht, in der Heiligkeit und Verderbtheit gleichbedeutend sind und deren Dynamik durch eine Assimilierung aller gesellschaftlichen Klassen hin zur kulturellen Hegemonie der Konsumgesellschaft gestützt wird, ist lesbar als ein Roman gewordener umfassender Beitrag Pasolinis als Intellektuellem in der Tradition der *Scritti corsari* und der darin präludierten Poetik des „Io so“ des Beitrags zum „Romanzo delle stragi“.

#### 5.4 Zwischenfazit

In einer Polemik gegen Carlo Cassola anlässlich der Verleihung des Premio Strega im Jahr 1960 (diesen gewann schließlich Cassola mit *La ragazza di Bube*; es war aber unter anderem auch Calvino mit *Il cavaliere inesistente* nominiert, den Pasolini der Jury hätte vorstellen sollen) fällt Pasolini durch den öffentlichen Vortrag seines Gedichts „In morte del realismo“ auf, dessen symbolisches Begräbnis er literarisch beschreibt:

Sono qui a seppellire il realismo italiano  
Non a farne elogio. Il male di uno stile  
Gli sopravvive spesso, ma il bene resta,

spesso, sepolto insieme al suo ricordo.  
E così sarà dello stile realistico.  
(PPP Poesie: 1032)

Das wichtigste Charakteristikum des italienischen Nachkriegsrealismus ist, so Pasolini, ein gemischter Stil, dessen Sprache der Wirklichkeit ein neues Gewand gibt, welches sich wiederum von den literarischen Vorbildern eines „socialismo bianco“ explizit abgrenzt. Darüber hinaus handelt es sich in Pasolinis Verständnis um eine naturgemäß soziostratisch markierte Literatur des Proletariats:

[...] Diede, quello stile,  
alla lingua un numero infinito di parole,  
che di nuovi apporti di realtà riempirono  
il vuoto senile dell'Erario: fu questa,  
forse, nel realismo italiano, ambizione?  
Esso esprimeva il dolore del proletario,  
piangendo col suo pianto: io direi  
ch'è ambizioso, al contrario,  
chi si smorza e si umilia nel lirismo  
della prosa interiore, del socialismo bianco...  
(ebd.)

Letzte Relikte eines nunmehr verstummten Proletariats und eines der Vergangenheit angehörenden engagierten Realismus (mit dem „sangue partigiano“ besiegelt, hat er in Pasolinis Bildersprache seinen letzten Lebensatem ausgehaucht) sind die Taschenbuchausgaben derjenigen Werke, die im kollektiven geistigen Erbe als „senso rinnovato della storia“ aufgegangen sind, darunter Gaddas *Pasticciaccio*, Moravias Romane sowie Morantes *L'Isola di Arturo* und nicht zuletzt auch Calvinos Werke. Fast schon versöhnlich klingt an dieser Stelle die glückliche Vereinigung von Kapitalismus und dem von diesem vereinnahmten Literaturmarkt:

Eppure benché pugnalato a tradimento  
e ormai defunto, l'impuro Realismo  
– sigillato col sangue partigiano  
e la passione dei marxisti –  
lascia a ciascuno, *individualmente*,  
“settantacinque lire” di rinnovato  
senso della storia: sono poche, nulla,  
in confronto ai milioni della metastoria  
e del capitale: ma qualcosa sono.  
Vi lascia inoltre il *Pasticciaccio* di Gadda,  
stupenda prefigurazione d'ogni  
creante mimetismo: vi lascia insieme  
le diagnosi buone e spietate di Moravia,  
la dolcezza sociologica di Levi,  
la storia d'oro di Bassani, le creature  
dell'Isola di Arturo, qualche giovane  
che spera in un futuro non servile,

e una piccola Officina bolognese...  
E vi lascia Calvino. [...]  
(PPP Poesie: 1035)

Realität und Wirklichkeitskonzeptionen werden, wie die Analyse einschlägiger Pasolini-Texte zu zeigen versucht hat, in Pasolinis Werk auf verschiedenen Ebenen adressiert, die jedoch ineinandergreifen. Pasolinis Literatur in Prosa spiegelt einen unsichtbaren gesellschaftlichen Umbruchsprozess wider, den er analytisch in zahlreichen Essays und Zeitungsartikeln, aber ebenso in Gedichten und auch in Filmen thematisiert, und der sich an konkreten Topoi – insbesondere Körper, Eros, Tod und Macht – abarbeitet. Pasolini gelangt im Laufe seines Lebens und schriftstellerischen Schaffens immer mehr zu der Erkenntnis, dass die von ihm glühend verehrte, studierte, durch Immersion erlebte, idealisierte Gruppe des Subproletariats sich längst dem von ihm verachteten (Klein-)Bürgertum assimiliert hat. Der Klassenkampf ist durch das Verschmelzen des Proletariats in der kulturellen Hegemonie des Konsums und deren Macht hinfällig geworden; jenes noch 1964 im Gedicht „La realtà“ herbeifantasierte revolutionäre und erneuernde Blutbad ist ausgeblieben, weil das Proletariat seine Nische in der hedonistischen Konsumlogik des Bürgertums gefunden hat und sich dort eingerichtet hat. Es hat, sofern es überhaupt in Pasolinis Modellierung vorher ein ausgeprägtes Problem- und flächendeckendes politisches Bewusstsein hatte, dieses völlig abgelegt und geht nun übersättigt und zufrieden in der Ideologie der bürgerlichen Gleichschaltung auf. Diesem pessimistischen Weltbild, das von Pasolini seit Mitte der 1950er, spätestens Anfang der 1960er Jahre ostentativ reproduziert wird, wird künstlerisch keine produktive Handlungsaufforderung mehr entgegengesetzt. Pasolinis Ambitionen gehen nach der enttäuschten Vision vielmehr dahin, die eigene Position des *enfant terrible* durch Provokationen zu affirmieren, in denen die Korruptheit und Verderbtheit der Nachkriegsgesellschaft vor allem im Mittel der permanenten (sexuellen, sadistischen, masochistischen, im Bereich der Exkremate anzusiedelnde) Transgression angeprangert wird. Doch hat auch die Transgression einen überaus realen und konkret historischen Ankerpunkt, wie die Ausführungen zu *Petrolio* zeigen: Sie verkörpert, ausgehend von der im Artikel „Il romanzo delle stragi“ aus den *Scritti corsari* in Spiel gebrachten Formel des „Io so“, eine ureigene Poetik der Wahrheit, die ihre jüngsten

Aktualisierungen in den Enthüllungen Roberto Savianos fand (vgl. Kap. 1: Einleitung). Der erloschene Glaube Pasolinis an das mimetische Potential von Literatur angesichts der umgebenden neokapitalistischen Weltordnung findet sein formales Äquivalent in der Affirmation eines postmodernen Kreisens um metaliterarische Reflexionen, im fragmentarischen Status des Werks sowie in der unzuverlässigen Referentialität, wie sie in *Petrolio* anzutreffen sind. Das hier produzierte *misto* als formales und inhaltliches Charakteristikum ist gleichzeitig aber auch als Anklage der italienischen Gesellschaft mittels der mehr oder weniger chiffrierten Enthüllungen über die Welt der ENI und somit der Macht lesbar, in der Gut und Böse, Wahrheit und Lüge, Vision und Wirklichkeit ebenso einen eindeutigen referentiellen Bezugspunkt zu verlieren drohen wie die körperliche Identität oder das biologische Geschlecht des Carlo.

## 6 Elsa Morante: Literarische Wirklichkeitserschließung im Angesicht der drohenden „infezione dell’irrealtà“

Di te, Finzione, mi cingo,  
fatua veste.  
Ti lavoro con l’auree piume  
che vestí prima d’esser fuoco  
la mia grande stagione defunta  
per mutarmi in fenice lucente!

L’ago è rovente, la tela è fumo.  
Consunta fra i suoi cerchi d’oro  
giace la vanesia mano  
pur se al gioco di *m’ama non m’ama*  
la risposta celeste  
mi fingo.

(Elsa Morante, *Alla Favola*, 1947)

Elsa Morante ist eine der wichtigsten italienischen Literaturschaffenden der Nachkriegszeit, die im Literaturkanon, sofern man diesen als Gradmesser auktorialer Relevanz anlegen möchte, ebenso wie in literaturgeschichtlichen Gesamtdarstellungen bemerkenswert oft vernachlässigt wurde. Dies kann einerseits darauf zurückgeführt werden, dass ihre Werke nur schwer in eine spezifische literarische Strömung einzuordnen und darüber hinaus sehr heterogen sind; es liegt aber andererseits auch daran, dass Elsa Morante eine komplexe und Zeitzeugenberichten zufolge unbequeme Persönlichkeit war, die durchaus für Kontroversen sorgte. Insbesondere ihr lautstarkes Aufbegehren gegen die von ihr angeprangerte *irrealtà* der italienischen Nachkriegsgesellschaft wurde in der Forschung erst spät und auch nur teilweise in der von ihr selbst vorgebrachten Vehemenz erkannt. Demgegenüber widmen sich zahlreiche Untersuchungen dem gleichwohl nicht unbedeutenden, aber in Hinblick auf eine nachweisbare, prominente und sehr spezifische Konzeption von Realität und Wirklichkeit weniger brisanten Themenkomplex, der um Weiblichkeit und Mutterschaft kreist.<sup>140</sup> Zweifelsohne mit äußerster Vorsicht zu

---

<sup>140</sup> Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass Figurationen von Mutterschaft (ausgehend von der biografisch verbürgten komplexen Beziehung zur eigenen Mutter, der ausgebliebenen eigenen Mutterschaft Morantes, hin zu den mannigfaltigen Konstellationen von Mutter-Kind-Beziehungen aus den Romanen und Erzählungen) bei Elsa Morante ein wiederkehrendes und bedeutsames Motiv darstellen, das auch im Kontrast zum ebenso wichtigen Konzept der Kindheit und Jugend formuliert wird. Folgende Publikationen sind in diesem Zusammenhang

betrachten sind jene Lesarten, die versuchen, Morantes Erzählungen und Romane auf dieser Grundlage in den Dienst eines sogenannten weiblichen Schreibens zu stellen,<sup>141</sup> in dem diese Themen Gefahr laufen, als affektiv und subjektiv-biografistisch beeinflusst gelesen zu werden.<sup>142</sup> Demgegenüber existieren auch solche Untersuchungen, die hervorheben, inwieweit der weibliche Blick einen durch den hegemonial männlichen Blick dominierten Diskurs unterlaufen und so zum genuinen Diskurs der Wahrheit werden kann (Susanne Kleinert zeigt dies etwa am Beispiel vom geschichtlichen Diskurs in *La Storia*, vgl. Kleinert 2002).

Morantes Werk in Prosa umfasst neben den zahlreichen Erzählungen, die in den frühen Bänden *Il gioco segreto* (1941) und *Le bellissime avventure di Cateri dalla Trecciolina* (1942), später dann teilweise in *Lo scialle andaluso* (1963) und in den posthum veröffentlichten *Racconti dimenticati* (2002)

---

relevant: „The missing mother. Procreation vs. creation in Morante's early fiction“ (McDonald Carolan 1995); *The theme of childhood in Elsa Morante* (Kalay 1996) sowie „Kindheit und Sprache in Elsa Morantes *La Storia*“ (Münchberg 2010). Eine Kontinuität der Figurationen von Mutterschaft in Morantes Werken vom *Diario 1938* bis hin zu *Aracoeli* (und damit einen Gegenentwurf zu Cesare Garbolis Plädoyer für eine Ruptur in den literarischen Mutterfiguren nach *La Storia*) schlägt der Beitrag „*Tuo scandalo tuo splendore. The Split Mother in Morante's Works from Diario 1938 to Aracoeli*“ vor (Wehling-Giorgi 2015).

<sup>141</sup> Nicht nachvollziehbar ist, dass selbst renommierte Standardwerke der italienischen Literaturwissenschaft in ihrer Anlage Elsa Morante nicht (wie die männlichen Literaten und Intellektuellen) auf einem historischen Zeitstrahl einordnen oder aber sie in ihrer Sonderstellung aufgrund der schweren Zuordnung in eine Strömung separat hervorheben, sondern ihr Werk in einem Kapitel mit dem Titel „Elsa Morante e le narratrici“ pauschal mit den anderen jeweils behandelten weiblichen Literaturschaffenden zwischen 1945 und 1968 (Fausta Cialente, Anna Banti, Natalia Ginzburg, Lalla Romano und Anna Maria Ortese) abhandeln (vgl. Ferroni 2005) und damit die wesensmäßige Andersartigkeit einer *scrittura femminile* perpetuieren, die auf der biologischen Weiblichkeit der sie hervorbringenden Personen, nicht aber auf einer spezifisch weiblichen Perspektivierung beruhen. Elsa Morante selbst hatte sich bereits um das Jahr 1960 herum in einem Interview aus eben diesen Gründen gegen die Distinktion zwischen *scrittori* e *scrittrici* ausgesprochen, als sie die strukturelle Diskriminierung von Frauen anprangert (sie bezeichnet das Phänomen als „una specie di razzismo, evidente o larvato, nei riguardi delle donne“): „Basterebbe la distinzione – che ancora si usa fare dovunque – fra *scrittori* e *scrittrici*: come se le categorie culturali fossero determinate dalle categorie fisiologiche (sarebbe lo stesso dividere gli autori, per esempio, in autori *biondi* e *bruni*, *grassi* e *magri*). In realtà, il concetto generico di *scrittrici* come di una categoria a parte, risente ancora della società degli harem. Ed è ancora in uso, lo ripeto, non solo in Italia, ma in tutto il mondo.“ (EM Op I: XXVIf.) Dies ist umso signifikanter, als sie selbst sich im Bereich der italienischen Frauenbewegung zu keinem Zeitpunkt öffentlich positioniert hat.

<sup>142</sup> Auch in diesem Kontext schlage ich, Angela Osters Untersuchung zu Barthes und Pasolini folgend, als Alternative und fruchtbare Lesart jene des Biographems vor, das Oster unter Rückgriff auf Barthes wie folgt definiert: „„Details, Inflexionen und Neigungen“ (Barthes), die das ‚Leben‘ eines Autors als Schriftspur („trait“) signieren und als ästhetische Dispositive sowohl in Texten als auch in Bildern konfiguriert sein können.“ (Oster 2006: 273).



erschienen sind,<sup>143</sup> insbesondere ihre vier Romane: *Menzogna e sortilegio* (1948), *L’isola di Arturo* (1957), *La Storia* (1974) und *Aracoeli* (1982).<sup>144</sup> Ein weiteres lange kultiviertes, jedoch nie abgeschlossenes und daher unveröffentlichtes Romanprojekt stellt *Senza i conforti della religione* dar, an dem Morante unmittelbar nach Erscheinen von *L’isola di Arturo* zu arbeiten begann und das sie eigenen Angaben zufolge als autobiografisches Werk plante, in dem eine Jungenfigur namens Giuseppe als gegenteilige Verkehrung der Figur des Arturo im Vordergrund stehen sollte (vgl. EM Op I: LXVIIIff.).<sup>145</sup> Wichtig für den hiesigen Kontext sind außerdem die experimentelle Komposition *Il mondo salvato dai ragazzini*, die Gedichte ebenso wie Kanzonen mit starker politischer Implikation umfasst und 1968 erschien, sowie die Sammlung ihrer Essays und öffentlicher Vorträge, die unter dem Titel *Pro e contro la bomba atomica* erstmals 1987 (und somit erst nach ihrem Tod) bei Adelphi veröffentlicht wurde.

In der deutschen Forschung wurden Elsa Morante und ihr Romanwerk nur randständig untersucht. Deutlich umfassender, wenn auch erst auf den zweiten Blick, ist die italienische und im anglophonen Raum angesiedelte Auseinandersetzung mit der Autorin, und zwar seit Erscheinen von deren ersten Romanen. Besonders in den letzten gut zwanzig Jahren lässt sich ein Anstieg der Arbeiten zu Morante beobachten, der durch den hundertsten Geburtstag der Schriftstellerin im Jahr 2012 noch einmal eine Steigerung erfuhr. Die Tagung *Per Elsa Morante* im Jahr 1993, an deren Durchführung unter anderem Giorgio Agamben maßgeblich beteiligt war, bildete möglicherweise den Auftakt für die dann einsetzende verstärkte Morante-Rezeption. Alfonso Berardinelli, der zu

---

<sup>143</sup> Zur Editions-geschichte insbesondere der frühen, vorab überwiegend in Zeitschriften veröffentlichten *Racconti* vgl. EM Op I: 1579f. sowie vgl. La Monaca 2018: 17; 75).

<sup>144</sup> Der letzte Roman Morantes ist in der Forschung an mehreren Stellen in Zusammenhang mit *L’isola di Arturo* untersucht worden, mit dem ihn beispielsweise in Hinblick auf die aus der Sicht des männlichen Protagonisten geschilderte Störung der familiären Ordnung bis hin zur „Vertreibung aus dem Paradies“ eine strukturelle wie auch thematische Kontinuität verbindet, um nur einen Aspekt zu benennen. Einen guten Überblick über die werkinternen Filiationen ausgehend von *Aracoeli* und auch über die Bezugnahmen auf Pasolini gibt Concetta D’Angeli in „L’addio di Elsa Morante“ (vgl. D’Angeli 2003b).

<sup>145</sup> Anhand des im Fondo Elsa Morante der Biblioteca Nazionale di Roma vorliegenden Manuskript- und Archivmaterials zu *Senza i conforti della religione* hat sich in den vergangenen Jahren insbesondere Claude Cazalé Bernard mit dem wenig erforschten Romanfragment auseinandergesetzt; vgl. dazu Cazalé Bernard 2012 und 2015. Dabei konnte er wiederum auf eine Arbeit von Simona Cives zurückgreifen, in der die Verfasserin bereits entscheidende Filiationen zwischen diesem Romanprojekt und *Il mondo salvato dai ragazzini*, *La Storia* und *Aracoeli* aufgezeigt hatte (vgl. Cives 2006).

diesem Anlass in seinem Konferenzbeitrag insbesondere das Motiv der Kathedrale bei Morante<sup>146</sup> untersucht, zeigt hier mögliche und teilweise ineinander verschränkte Ursachen für die mitunter wenig wohlwollende Kritik an Morantes Romanen sowie für die in der italienischen Literaturgeschichte lange Zeit über nahezu vollständig unterschlagene Relevanz von Morantes Schreiben auf. Darunter zählt er die Bevorzugung avantgardistischer Schreibformen, wie sie im literarischen Milieu um Elio Vittorini und in Literaturzeitschriften wie dem *Politecnico*, dem *Menabò* und *L’officina* vorangetrieben wurden; außerdem politische Gründe und Präferenzen, im Zuge derer der erkenntnisfähige Charakter von Literatur unterschiedlich perspektiviert und bewertet wurde, sowie schließlich eine dominante Strömung der Literaturkritik, die ihr Urteil über die Qualität der Werke an Parametern wie ihrer Kommodifizierbarkeit und Publikumserfolgen zu bemessen pflegte (Berardinelli 1993: 32f.; Borghesi 2018: 341). 2018 führte das Erscheinen der ersten umfassenden, von René de Ceccatty – dem Übersetzer zahlreicher Werke von Pasolini, Moravia, Penna und weiterer italienischer Autorinnen und Autoren ins Französische – besorgten Biografie zu Elsa Morante<sup>147</sup> (*Elsa Morante. Une*

---

<sup>146</sup> Die Motivgeschichte geht in diesem Fall zurück auf einen Eintrag im *Diario 1938* vom 23. Januar, in dem Elsa Morante einen verstörenden Traum beschreibt („Sono in una immensa cattedrale, altissima, dai numerosi altari. Gente piuttosto dimessa vi si aggira, io sento in me uno spirito ingenuo, un po’ fanatico. C’è fra la gente una suora, piccola, magra e anziana, di quelle in cuffietta. Ha la faccia rugosa, movimenti nervosi e svelti. È un’ipocrita, una viziosa, cerca di usare delle parole e cose sante per soddisfare i suoi sensi degenerati e maligni.[...]“ (Morante 1990: 1590)). Fast wortwörtlich wird das Bild jener böartigen Nonne in der Figur der Madre Cherubina aus der Erzählung *Via dell’Angelo* erneut aufgegriffen (vgl. Morante 2015: 51), die Morante erstmals 1938 veröffentlichte (zur Komposition der Erzählung und deren verschiedenen Stadien vgl. Porciani 2019: 33ff.). Tatsächlich erfährt man im anschließenden Absatz des betreffenden Traumbucheintrags noch, wie Morante selbst sich die Genese jenes Traums erklärt: „Ora capisco da dove è nata la grande e ombrosa cattedrale del mio [sogno]. Ieri sera scorrendo dell’arte nel romanzo e nell’intreccio con V. ricordo di avere di sfuggita paragonato la costruzione del racconto a un’architettura, a una cattedrale, le scene isolate alle vetrate. Da questa parola fuggitiva è nata quell’immensa cattedrale sognata. [...]“ (Morante 1990: 1592). Das Bild der Kathedrale wird nur zwei Jahre nach Erscheinen von Berardinellis Artikel auch in der ersten je erschienenen, umfang- und kenntnisreichen Monografie zu Elsa Morante von Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta* (1995) im Titel aufgegriffen.

<sup>147</sup> Bereits im Jahr 2008 war mit *Woman of Rome. A Life of Elsa Morante* der US-amerikanischen Romanautorin Lily Tuck bei Harper Collins eine Biografie zu Morante erschienen – die erste überhaupt, die allerdings hinsichtlich der Tiefe der Untersuchung, dem Abstand zur Materie und der Komplexität der Darstellung deutlich hinter den Erwartungen zurückbleibt, aber als eine semi-belletristische Einführung zu Morante gelesen werden kann, was auf Lesevorlieben des amerikanischen Publikums und die Unbekanntheit Morantes in den Vereinigten Staaten zurückgeführt werden kann: „In the United States, Elsa Morante is virtually unknown. This book – an effort to re-create her life by means of research, interviews and a close reading of her work – attempts to bring more attention to her and to her oeuvre and to open that door which the *portiere*, whom I unwittingly disturbed during the sacred *ora di pranzo*, so

wie *pour la littérature*, 2018 bei Tallandier erschienen und im selben Jahr mit dem *Premio Elsa Morante* ausgezeichnet, Ende 2020 auch in italienischer Übersetzung bei Neri Pozza erschienen) auch in Frankreich zu einer neuen Welle der Morante-Rezeption, die sich unter anderem in einer internationalen Tagung eigens zu Elsa Morante niederschlug (*À la recherche d'Elsa Morante*, Nantes, 18./19. Oktober 2019). Aus dem italienischen Raum ist hier, neben dem bereits 1995 erschienenen „Klassiker“ *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante* des Kurators zahlreicher italienischer Ausgaben, Cesare Garboli, insbesondere die Monografie von Graziella Bernabò *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura* aus dem Jahr 2012 zu nennen, die ein umfassendes Bild von Morantes Schreiben unter Einbeziehung der komplexen Verflechtungen von wiederkehrenden (auto-)biografischen Motiven, den literarischen Wegbegleitern (darunter Umberto Saba, Alberto Moravia und Pier Paolo Pasolini) und den Schauplätzen sowie Handlungssträngen ihrer Romane und Erzählungen zeichnet. In jüngster Zeit erschien mit Angela Borghesis umfassendem monografischem Beitrag zu *La storia (L'anno della Storia: 1974-1975: Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante)*, 2018) ein weiterer Meilenstein in der Morante-Forschung, der mit nur einem Jahr Abstand auf eine andere Monografie zu *La storia*, ausgehend von dessen Manuskriptfassungen, folgte (Monica Zanardo: *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*, 2017). Aufschlussreich hinsichtlich der Filiation einzelner Motive zwischen dem *Diario 1938* und den nachfolgenden Erzählungen in den Bänden *Il gioco segreto* und *Lo scialle andaluso* ist auch die Untersuchung von Donatella La Monaca aus dem Jahr 2018 (*Elsa Morante. „La risposta celeste“ della scrittura*),<sup>148</sup> da die von ihr

---

rudely closed in my face.“ (Tuck 2008: 5) In *Woman of Rome* werden zwanzig wenig bekannte Fotografien aus der Fondazione Elsa Morante abgedruckt – hierin liegt das Verdienst dieser Biografie. Die französische Biografie hingegen zeugt von einer umfassenden Kenntnis der intellektuellen und literarischen Szene des Italien der Nachkriegszeit und lässt zahlreiche Zeitgenoss\*innen und Weggefährt\*innen Elsa Morantes zu Wort kommen, woraus sich ein gleichermaßen informatives wie ausgesprochen fundiertes Gesamtbild der Schriftstellerin und ihrer in vielerlei Hinsicht aparten Persönlichkeit ergibt.

<sup>148</sup> An dieser Stelle möchte ich Donatella La Monaca herzlich danken, die in ihrem monografischen Seminar zu Elsa Morantes früheren Schriftstücken (*Diario 1938* sowie den Erzählungen aus *Lo scialle andaluso* und *Racconti dimenticati*) an der *Università degli Studi di Palermo* im Wintersemester 2018/2019 durch ihre ansteckende Begeisterung, konstruktiven Rückmeldungen und philologische Tiefenschärfe wichtige Impulse für die Entstehung dieses Kapitel gegeben hat.

nachgezeichneten Mechanismen der Stoffkomposition auch in den späteren Romanen aufleuchten. In der anglophonen Forschung sind zwei von Stefania Lucamante herausgegebene Sammelbände besonders hervorzuheben, die sich dem Thema der literarischen Produktion sowie dem kulturellen Erbe Morantes widmen: Der Band *Under Arturo's Star: The Cultural Legacies of Elsa Morante* aus dem Jahr 2006 geht insbesondere der Frage nach ihrem (Nach-)Wirken in der italienischen Kultur und darüber hinaus nach, etwa unter den Gesichtspunkten ihrer intellektuellen Freundschaften, ihrer Übersetzungstätigkeit sowie ihres Einflusses auf die zeitgenössische italienische Literatur. *Elsa Morante's Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History, and the Power of Art* (2015) hingegen versucht eine Annäherung an Morantes Schreiben, indem neben neuen Erkenntnissen aus der Quellenarbeit, etwa ihren Korrespondenzen, auch Transpositionen von Morante und ihren Werken insbesondere in den filmischen Bereich in den Blick genommen werden. Neben einem weiteren großen Themenblock zum bei Morante stets relevanten Aspekt der Körperlichkeit und der Sexualität widmet sich hier ein abschließender Teil den essayistischen Schriften Morantes und ihrem daraus ablesbaren gesellschaftlichen Engagement. Erst in jüngster Zeit hat Elena Porciani einen monografischen Beitrag zu Morantes narrativen Modi und poetischem Erinnern (2019) geleistet. Neuartig ist hier die Identifikation der Stadt Rom nicht nur als Handlungsschauplatz von *La Storia*, sondern als Chronotopos. Mit diesem argumentiert Porciani, um die trennende Instanz zwischen *Storia* im Sinne der Geschichte und *storia* im Sinne der individuellen Lebensgeschichte(n) der Romanfiguren zu definieren (vgl. Porciani 2019: 243ff.).

Zahlreiche Untersuchungen zu Morante stützen sich in ihrem Vorgehen lediglich auf die zu Lebzeiten publizierten literarischen Schriften. Dies geschieht teilweise unter Bezugnahme auf den vermeintlichen Wunsch Morantes selbst (vgl. beispielsweise Kalay 1996: 13). Für den hiesigen Untersuchungskontext und eine erkenntnisfördernde Untersuchung ist es allerdings unumgänglich, darüber hinaus auch ihre publizistischen Texte (so etwa die Rezensionen zum Kino aus den Jahren 1950 und 1951, die in *Pro e contro la bomba atomica* versammelten Essays und Reden sowie das Tagebuch von 1938) hinzuzuziehen, die erst posthum erschienen sind und deren

Hinzunahme eine Betrachtung ihres Werks unter neuen Vorzeichen ermöglicht. Dabei erweisen sich die Themenkomplexe der *realtà* in Opposition zur *irrealtà* einer postulierten *società della disintegrazione* sowie Kindheit und Jugend als Räume genuiner *felicità* und *realtà* als zentral. Um dies zu veranschaulichen, werden nach einem Blick auf die ästhetische Grundlegung von Morantes Poetik durch eine Analyse dieser Aspekte in ihren Erzählungen anschließend nur zwei der vier Romane in die Untersuchung einbezogen, da sich an ihnen und gleichzeitig im Zeitraum der gut fünfzehn Jahre zwischen der Publikation von *L’isola di Arturo* im Jahr 1957 und *La Storia* im Jahr 1974, so meine These, ein klarer Paradigmenwechsel in Morantes literarischer Wirklichkeitskonzeption nachvollziehen lässt, der seinerseits eine Weiterentwicklung vom narrativen Duktus im Sinne des *fiabesco* hin zu einem engagierten Anschreiben gegen die *irrealtà* der in die Nachkriegszeit nachwirkenden *Storia* anzeigt.

## 6.1 Schreiben als Offenlegung dichterischer Wahrheit bei Elsa Morante

El sueño de la razon produce monstruos.

(Francisco de Goya, *Capricho 43*, 1797-1799)

Am 23. Januar 1938 notiert Elsa Morante in ihr Tagebuch, das sie primär als *Libro dei sogni*<sup>149</sup> führte:

Che miracolo il sogno! Ora capisco da dove è nata la grande e ombrosa cattedrale del mio. Ieri sera discorrendo dell’arte nel romanzo e nell’intreccio von V. ricordo di avere di sfuggita paragonato la costruzione del racconto a un’architettura, a una cattedrale, le scene isolate alle vetrate. Da questa parola fuggitiva è nata quell’immensa cattedrale sognata. Basta una parola, uno sguardo della giornata per spingere verso gli indicibili cammini, gli avventurosi viaggi del sogno. È come un filo esile, che si compone in un fiabesco ricamo.

Che il segreto dell’arte sia qui? *Ricordare* come l’opera si è vista in uno stato di sogno, ridirla come si è vista, cercare soprattutto di *ricordare*. Ché forse tutto l’inventare è ricordare. (Morante 1990: 1592)

---

<sup>149</sup> Hinsichtlich der tagebuchartigen Notizen, die unter dem Titel *Diario 1938* erstmals 1989 bei Einaudi in der von Alba Adreini besorgten Ausgabe veröffentlicht wurden, ist ein Blick auf deren editorische Geschichte unter Berücksichtigung des Manuskripts aufschlussreich: Wie dem Nachwort der Herausgeberin zu entnehmen ist, war letzteres mit der Überschrift „Lettere ad Antonio“ versehen, unter der es dann auch in der *Meridiani*-Ausgabe abgedruckt ist (vgl. Morante 2005: 63). Bei Antonio, auf den hier Bezug genommen wird, könnte es sich um den unmittelbar nach dessen Geburt verstorbenen ältesten Bruder Elsas handeln, von dem es in ihren autobiografischen Aufzeichnungen heißt: „[I] più straordinario, la meraviglia di tutti, era nostro fratello Antonio. Bisogna sapere che questo fratello era il primo nato della famiglia, e la sua storia si racconta in poche parole. Appena venuto alla luce, per chi sa quali suoi rimpianti o aristocratici disgusti, si sentì offeso o deluso. Comunque sia, è un fatto che rifiutò sdegnosamente di mangiar; e dopo qualche ora, senza aver neppure potuto spiegare le ragioni del suo contegno, chiuse gli occhietti e morì.“ (EM Op I: XIXf.).

In diesem frühen, den vorliegenden Erkenntnissen zufolge nicht zur Publikation vorgesehenen intimen Schriftstück lassen sich im Bild der Kathedrale die Keimzellen von Morantes Schreiben bereits in struktureller wie auch in motivischer Hinsicht erkennen: Der lebensweltliche Anstoß für den Traum, der in diesem Fall signifikanter Weise durch eine metaliterarische Reflexion zur Morphologie der Erzählung als literarischer Gattung und einer entsprechend evozierten Bildlichkeit angestoßen wurde, erlangt zum einen durch das Unterbewusste im Traum eine konkrete physische (in diesem Fall architektonische) Gestalt, in dem der Ausgangspunkt den Faden eines „fiabesco ricamo“<sup>150</sup> darstellt. Zum anderen stellt dieser Ausgangspunkt eine in der Wirklichkeit verbürgte Entität dar, welche die Imaginationsleistung des Unterbewussten im Traum in Gang setzt, darüber hinaus aber auch in der Erinnerung abgespeichert wird. Die Erinnerung an den Traum wiederum wird hier als gleichzeitig in der Realität verankerte und schöpferische Leistung im Sinne der Imagination formuliert, was schließlich in der hypothetischen Gleichsetzung von Imagination und Erinnerung kulminiert.<sup>151</sup>

Das Motiv der Kathedrale taucht schließlich in der Erzählung *Via dell’Angelo* (1937) wieder auf. Anlässlich der Aufnahme dieser frühen Erzählung in den Band *Lo scialle andaluso* (1963) räumt Morante – ihre vormals im *Diario* geäußerte Konzeption der Imagination als aus der Erinnerung an einen Traum gespeisten und mit dieser gleichwertigen Leistung anekdotenhaft bestätigend – in der dritten Person ein:

---

<sup>150</sup> Bemerkenswert ist an dieser Stelle neben dem Bild der Stickerei und dem darin eingewebten Faden der Erinnerung, der gleichzeitig die Materialität und das Verhaftet-Sein des Kunstwerks in der außersprachlichen Wirklichkeit zum Ausdruck bringt, die darin mitgeführte Referenz des literarischen Werks als *textus* im wörtlichen Sinne, also als ‚Gewebe‘ oder ‚Geflecht‘.

<sup>151</sup> Nicht uninteressant ist die Tatsache, dass der Zusammenhang zwischen Erinnerung und Imagination gegenwärtig aus neurowissenschaftlicher Perspektive als Teil ein und desselben mentalen Prozesses ähnlich diskutiert wird, wie es Elsa Morante bereits 1938 unter poetologischen Aspekten getan hat. Vgl. dazu Siri Hustvedt: „[...] the mental activity we call memory and what we call the imagination partake of the same mental process. They are both bound up with emotion and, when conscious, they often take the form of stories. Emotion, memory, imagination, story - all vital to our subjective mental landscapes, central to literature and psychoanalysis and, much more recently, hot topics in the neurosciences.“ (Hustvedt 2013: 175). Die Imagination ihrerseits darf, wie beispielsweise Giorgio Agamben in *Kindheit und Geschichte* (1978 unter dem Titel *Infanzia e storia. Distruzione dell’esperienza e origine della storia* bei Einaudi erschienen) gezeigt hat, als kulturgeschichtlich von der Antike bis hin zur Entwicklung der Erkenntnistheorie cartesianischer Prägung sowohl mit der Sphäre des Traums als auch mit derjenigen der Erkenntnis eng verknüpft angesehen werden (vgl. Agamben 2004: 38f.).

A proposito di *Via dell’Angelo*, forse incuriosirà qualche lettore la notizia che questo racconto (come avvenne per certe strofe del poeta Coleridge) non fu in massima parte se non la trascrizione mattutina di un sogno fatto, durante la notte, della stessa, allora giovanissima, autrice. (EM Op I:Morante 1989: 1579)

Die zum Zeitpunkt des Eintrags im *Diario* Sechszwanzigjährige, die sich in jener Lebensphase bereits in einer – nicht unproblematischen, wie der Verlauf des *Diario* vermuten lässt – Liebesbeziehung mit Alberto Moravia befand, wird regelmäßig von Träumen verfolgt, die ihr die eigene tief sitzende Unsicherheit und Beklemmung vor Augen führen, sie morgens zum Stift greifen und die oftmals als verstörend erlebten nächtlichen Eindrücke zu Papier bringen lassen. Sei es in Bezug auf das komplexe Verhältnis zur Mutter, der Jüdin Irma Poggibonsi, ihre persönliche Identität,<sup>152</sup> die potentielle eigene Mutterschaft, auf Zurückweisungserfahrungen und sexuelles Begehren, unerwiderte Zuneigung oder ein kaum greifbares Gefühl der Prekarität und Einsamkeit: All diese Themenkomplexe werden in ihrer literarischen Produktion stofflich verwebt und sind – weit entfernt von einer biografistischen Lesart von Morantes Werken – aus phänomenologischer Sicht nicht von der Person Elsa abtrennbar.

Den eigentlichen Aufzeichnungen des *Diario* vorangestellt sind allerdings von Morante vorgesehene Paratexte zu finden. Diese beinhalten eine Terzine aus dem 15. Gesang des *Purgatorio* („Tosto sarà che a veder queste cose | non ti fia grave, ma fieti diletto | quanto natura a sentir ti dispuose“), außerdem die in Kapitälchen angegebene, auf Calderón de la Barca gleichnamiges Versepos rekurrierende Notiz „La vida es sueño“ sowie die Apposition „Libro dei sogni“ (vgl. Morante 2005: 3). Die Bezugnahme auf Calderón de la Barca *La vida es sueño* (1635) verfestigt abermals den Eindruck, dass Morante seit Anbeginn ihrer schriftstellerischen Produktion von einer wesensmäßigen Ähnlichkeit des Traums mit dem Leben, also der Wirklichkeit, ausgeht, wie es im gleichnamigen Versdrama in der Figur des

---

<sup>152</sup> Gemeinsam mit ihrem späteren Ehepartner Alberto Moravia versteckte sich Elsa Morante zeitweise vor einer möglichen faschistischen Verfolgung. Beide hatten jeweils ein jüdisches Elternteil und befürchteten eine Verfolgung auf dieser Grundlage. Es mag Zufall sein, dass sich die problembehaftete Identität des *mezzosangue* (in ethnisch-religiöser wie in nationaler Perspektive) motivisch sowohl in *L’Isola di Arturo* als auch in *La Storia* und später auch in *Aracoeli* wiederfindet: So ist Arturo Gerace Sohn eines Deutschen und einer Neapolitanerin; Ida Ramondos Mutter ist italienische Jüdin, die damit einhergehenden Konflikte liegen im Romankontext auf der Hand; und die titelgebende Mutter von Manuel Muñoz Muñoz (sic) in Morantes letztem Roman, *Aracoeli*, ist Andalusierin, wie bereits der erste Satz in *Aracoeli* bezeugt (vgl. EM Op II: 1039).

Segismundo in dessen berühmtem Monolog des zweiten Akts reflektiert wird.<sup>153</sup> In dieser Optik ergibt sich eine wechselseitige Durchdringung der Sphären des Traums und jener des Lebens als erfahrbarer Wirklichkeit, die sich von Anfang an als strukturgebend für Morantes Poetik erweist.

Das Schreiben Elsa Morantes stellt innerhalb der italienischen Literatur ein randständiges Phänomen dar, das sich in keine literarische Strömung eindeutig einordnen lässt, obschon der Versuch einer Einordnung von verschiedenen Seiten unternommen wurde.<sup>154</sup> Auch der Versuch, ihr eindeutige literarische Vorbilder zuzuweisen, hat sich als beschwerlich erwiesen. Gleichwohl sind in ihren Romanen zahlreiche Anleihen an verschiedenste Literaturschaffende zu finden, die ihrerseits die Bildlichkeit des „fiabesco ricamo“ als materielle Konkretion eines intertextuellen Geflechts auf einer anderen Ebene bestätigen. Elsa Morante selbst äußerte sich zu diesem Thema im Rahmen eines Interviews anlässlich des ihr verliehenen *Premio Strega* für *L’Isola di Arturo* im Jahr 1957 wie folgt:

Con le abitudini sono mutate le preferenze letterarie. Kafka e Leopardi li ho sostituiti con Stendhal, Rimbaud, Melville, oltre ai classici naturalmente. Tuttavia debbo dire che nel mio lavoro non ho avuto nessun maestro, nessun modello. Non credo alla validità delle mediazioni letterarie. Il mio atteggiamento è stato ed è di fedeltà reale, in tutta la sua straordinaria ricchezza. Anche ciò che avviene nella coscienza è realtà, una realtà vastissima, sterminata. E se lei mi chiedesse un’autocritica, non potrei che rispondere di aver sempre cercato di dire, disinteressatamente, una verità poetica ispirandomi alla realtà. Il successo non ha influenzato, né potrà mai influenzare le mie intenzioni. Le lodi o il biasimo non possono mutarmi. È impossibile che io non resti fedele a me stessa. (Del Fra 1957: 135)<sup>155</sup>

An dieser Stelle erfolgt bereits eine erste öffentliche Andeutung dessen, was Elsa Morante knapp zwanzig Jahre zuvor privat im *Diario* notiert hatte (vgl. den

---

<sup>153</sup> Zur „Eingführung von Psychischem und Politischem, von Traumleben und Traumpolitik“ in Calderóns *Versepos* unter Anwendung des Freudschen Begriffs des Traumlebens, die gleichzeitig eine wesensmäßige Ähnlichkeit der Sphären des Traums und des Theaters (im Sinne eines für das spanische Siglo de oro charakteristischen *theatrum mundi*) als Horte alternativer Wirklichkeitssysteme impliziert, vgl. Poppenberg 2008; hier: 161.

<sup>154</sup> In diesem Kontext zu nennen sind etwa die Ausführungen von Charles Leavitt zu den gegensätzlichen Positionen von Giacomo Debenedetti und Pier Paolo Pasolini anlässlich des Erscheinens von *L’isola di Arturo* (vgl. Leavitt 2012) oder die Untersuchung von Alfonso Berardinelli (vgl. Berardinelli 1993).

<sup>155</sup> Nur zwei Jahre nach der Verleihung des *Premio Strega* führt sie in ihren Antworten zur „Inchiesta sul romanzo“ die Gründe aus, weshalb gerade diese Schriftsteller und ihre Werke sie selbst beeinflusst haben: „Mi rimane solo la domanda finale: *quali siano i miei romanzieri preferiti, e perché*; e a questa rispondo: Omero; Cervantes; Stendhal; Melville; Čechov; Verga. Perché questi sei poeti, più di tutti gli altri da me conosciuti, provocano sempre in me, a frequenarli, un aumento di vitalità straordinario. Tale che, più di una volta, nel corso (ormai lunghetto) della mia vicenda, io credo di essere stata addirittura risuscitata dai morti, per la loro virtù.“ (EM Op II: 1520).



oben genannten Eintrag vom 23. Januar 1938) und später in ihren Reden und Konferenzen in Hinblick auf ihr Verständnis eines realistischen Schreibens noch weiter elaborieren und in Hinblick auf aktuelle gesellschaftliche und politische Fragen ihrer Zeit konkretisieren wird (vgl. Kap. 6.1.2): Die unter der „fedeltà reale“ subsumierte „realità vastissima, sterminata“ der *coscienza* erweist sich als zentraler und nicht zuletzt politisch besetzter Begriff, auch und insbesondere hinsichtlich einer aus dieser *realità* sich speisenden „verità poetica“, deren entscheidende Qualität ihre Immunität gegen Korruption und Verschleierung von Wahrheit ist.

### 6.1.1 Diffuse Wirklichkeit und Mechanismen der Verschleierung in den *Racconti*

Aus der Fülle an literarischen Traditionen und Anleihen verschiedensten Ursprungs, die Morante in ihr Schreiben integriert,<sup>156</sup> ergibt sich in ihrer Prosa eine einzigartige Vermischung verschiedener Stile und Motive, die ihrerseits in ihrer Kombinatorik eine spezifische Realitätserfahrung zum Ausdruck bringen. Dem oftmals als *fiabesco*<sup>157</sup> charakterisierten Stil in den Erzählungen und Romanen Morantes entspricht eine Realitätskonzeption, welche die verschiedensten Daseinszustände vereint – so spielen vor allem Traum, Erinnerung und Unter- respektive Unbewusstes eine entscheidende Rolle als Motor und gleichzeitig als Modus des Schreibens. Damit greift Morante auf eine Tradition zurück, die in Italien ihren Ursprung in der (der veristischen Tradition gegenläufigen) Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts und frühen 20. Jahrhunderts hat und ihrerseits auf die Fragilität eines rückversichernden Identitätskonzepts – auch infolge des Einflusses der Freudschen Psychoanalyse – Bezug nimmt: Bereits von Literaturschaffenden wie Luigi Pirandello (*Il fu Mattia Pascal*, 1904) und Italo Svevo (*La coscienza di Zeno*, 1923) wurden Themen wie etwa das fragmentarische Ich, die Destabilisierung von Identität

---

<sup>156</sup> Diese Anleihen reichen von der epischen Tradition des *romanzo cavalleresco* über den Realismus des 19. Jahrhunderts bis hin zu kafkaesken Elementen des beginnenden 20. Jahrhunderts, von mythologischen und märchenhaften Referenzen bis zum historiografisch genauen Anspruch der Annalistik; sie umfassen intertextuelle Verweise ebenso wie komplexe Filiationen innerhalb von Morantes eigenem Werk.

<sup>157</sup> Neben dem bereits benannten Ursprung des Konzepts im Eintrag vom 23. Januar im *Diario 1938* („[...] un filo esile, che si compone in un fiabesco ricamo“) wurde der Begriff von Cesare Garboli aufgegriffen (beispielsweise in Garboli 1995: 67ff., wo er als technisch-stilistisches Mittel, nicht jedoch als narrative Kategorie gesetzt ist) und zuletzt auch in Elena Porcianis *Nel laboratorio della finzione* (2019) häufig verwendet – hier allerdings mit klarem Bezug zur frühen literarischen Produktion Morantes.

sowie die Überschreibung von Identitätsentwürfen durch die Vermengung von Fakten und Fiktion textuell verarbeitet. Mit dieser Problematisierung der Identität geht einher, dass auch die umgebende Welt – noch verstärkt durch die zunehmende Komplexität der Arbeitssphäre, die gleichzeitig aber keine schöpferische und sinnstiftende ist, sondern *noia* und *indifferenza* hervorbringt (man denke nur an den Prototyp des kleinen Büroangestellten: Alfonso Nitti aus *Una vita* aus dem Jahr 1892) – nur noch unzuverlässig und uneindeutig erfasst werden kann. Die Erkenntnis von Wirklichkeit wird an dieser Stelle erschwert, weil ihr Erfahrungsmodus multiform, nicht linear, nicht chronologisch und somit nicht auf Eindeutigkeit festlegbar ist.

Was für die Ebene der Komposition gilt, findet sich bei Elsa Morante gleichzeitig auch auf der inhaltlichen Ebene wieder, worauf nicht nur Prominenz und Alternanz verschiedener Bewusstseins Ebenen hindeuten. Semantisch-lexematisch äußert sich die Opazität der durch die jeweilige Erzählerfigur wahrnehmbaren Welt vor allen Dingen in den frühen Erzählungen oftmals in der Beschreibung optischer und weiterer sinnlicher, teilweise sogar synästhetischer Qualitäten, etwa in Form eines *turbamento* der Sinne oder durch die Aufrufung wiederkehrender Farbspektren. Bereits in der zweiten Erzählung aus *Lo scialle andaluso* (zuvor erschienen in der Sammlung *Il gioco segreto* von 1941)<sup>158</sup> mit dem Titel *L’uomo dagli occhiali* (1936) zeigt sich diese Tendenz, die mit der Durchbrechung einer kausalen und chronologischen Erzählstruktur Hand in Hand geht: Der titelgebende Mann mit der Brille weist eine Amnesie in Hinblick auf die dem Erzählzeitpunkt vorangegangenen Tage auf und bewegt sich in einem nahezu somnolenten geistigen Zustand, der seine Wahrnehmung der umgebenden Welt beeinträchtigt:

[...] Ieri, appunto domenica, – egli mormorò sfinito. – Ma oggi è giovedì, – seguì la donna.

Egli scosse la testa e tacque, con disprezzo. Nessuno meglio di lui poteva ricordare che il giorno prima era domenica; nessuno conosceva come lui la smaniosa febbre delle domeniche, i continui giri, le inutili attese. Ora la nebbia incomprensibile

---

<sup>158</sup> Debenedetti erkennt in dieser frühen Erzählung bereits eine visionäre Logik des Erzählens, die später auch in *L’isola di Arturo* zum Tragen kommt. So greift er in seiner Besprechung des zweiten Romans auf *L’uomo dagli occhiali* zurück: „Nel suo racconto, una visione del mondo turbatissima, sconcertante, garantivà già tutte le stigmate della coerenza e della necessità. La realtà vi appariva in una specie di sfocatura, che era poi un modo di tenere le cose incredibilmente a fuoco. [...] Era già caratteristico, in quelle narrazioni, un modo di stare avvinte alla logica, direi visionaria, delle figure e delle vicende, di accertare i loro significati tutt’insieme emblematici e umani: un modo certamente vigilato da una sicura coordinazione mentale.“ (Debenedetti 1957).

s’infittiva intorno a lui ed egli provava l’oscuro timore di svenire in quel luogo. (EM Op I: 1416)

Ebenso ist jedoch die Wahrnehmung des Schulmädchens Maria getrübt – dies scheint einem hohen und über mehrere Tage andauernden Fieber<sup>159</sup> geschuldet. Im Zuge ihres Delirs scheint der Mann mit der Brille sie bis ans Krankenbett verfolgt und sie dort aufgesucht zu haben – so berichtet sie es zumindest ihrer Freundin Clara, welche sich auf der Suche nach Maria in eine nicht näher spezifizierte, in Schnee und Nebel versunkenen Stadt begibt und dort in ein nicht dechiffrierbares Wimmelbild der Uniformität und gleichzeitigen Rastlosigkeit hineingerät:

Il luogo in cui giunse non le era noto, era vasto, allagato nella nebbia, e vi sorgevano alti edifici di cui non si distinguevano le forme né i colori. Un popolo oscuro vi si aggirava con una velocità febbrile, senza urtarsi né fermarsi, e di questa folla senza numero ella non riusciva a distinguere le facce né la foggia dei vestiti; tutti si incrociavano e si superavano intorno a lei, e il suono dei loro passi era continuo, simile ad una pioggia, e come attutito da un’immensa distanza. (EM Op I: 1419)

Allerdings weilt Maria zu diesem Zeitpunkt bereits nicht mehr unter den Lebenden, sondern berichtet der Schulfreundin in dem Bewusstsein, bereits tot zu sein, von diesen Vorfällen. Damit greift Morante auf Techniken der gotischen und der Schauerliteratur zurück, in der die Figur des Wiedergängers aus dem Totenreich in Szenarien aus der Welt der Lebenden eintritt. Hierbei nimmt sie, wie sich der *nota d’autore* der Erstausgabe von *Lo scialle andaluso* im Jahr 1963 entnehmen lässt, in der Erzählung *L’uomo dagli occhiali* auch explizit auf Franz Kafkas Schreiben Bezug:<sup>160</sup> „[...] il quale risente poi, nel suo goticismo, di qualche influsso kafkiano (questa però fu la prima e l’ultima volta che E. M. – sia detto a sua giustizia – risentì l’influsso di un qualsiasi altro autore al mondo).“ (EM Op I: 1579)

Diese Elemente des *turbamento* als Qualität der Opazität und Uneindeutigkeit deuten auf der textuellen Ebene bereits an, was Morante später als *irrealtà*,<sup>161</sup> als den systematischen Versuch der Verschleierung der

---

<sup>159</sup> Auffallend häufig tauchen die Lexeme *febbrile* und *febrilmente* in allen Erzählungen und den Romanen Elsa Morantes auf.

<sup>160</sup> Den Parallelen und intertextuellen Bezugnahmen Morantes, unter anderem auf Kafkas Erzählungen *Der Jäger Gracchus* (1917 entstanden und posthum erschienen) und *Die Sorge des Hausvaters* (1920), welche Morante in den 1930er Jahren gelesen hatten, aber auch auf *Das Schloss* (1926) widmet sich unter dem Titel „Morante and Kafka. The Gothic Walking Dead and Talking Animals“ eigens ein Beitrag (vgl. Ziolkowski 2015).

<sup>161</sup> Im deutschsprachigen Raum hat sich, soweit ersichtlich, bislang lediglich Martha Kleinhaus mit Morantes *irrealtà*-Konzept befasst und in ihrer Untersuchung gezeigt, wie das im *Pro e*

eigentlichen *realtà* durch außenstehende Gewalten bezeichnen wird. In den früheren Werken allerdings steht die in den Bereich optischer Qualitäten übertragene Uneindeutigkeit der Welt und des Ich nicht mehr – wie es beispielsweise in den erwähnten Beispielen von Svevo und Pirandello der Fall ist – im Dienst einer Kritik an sich wandelnden Identitätsentwürfen, aber auch noch nicht als stilistischer Ausdruck einer Gesellschaftskritik. Vielmehr ist in ihnen die Keimzelle eines Duktus zu erkennen, der auf der Dynamik des Suchens, des Entzifferns (noch) uneindeutiger Referenzsysteme und der Infragestellung einer etablierten Deutungsart beruht. Auch die Fokalisierung aus der Perspektive kindlicher Protagonist\*innen trägt, insbesondere in den Erzählungen (vgl. v.a. „Il gioco segreto“ (1937) und „Lo scialle andaluso“ (1953)), später aber auch in *L’isola di Arturo* sowie in *La Storia*, ihren Teil zu Morantes außergewöhnlicher Konzeption einer narrativ vermittelbaren Realität bei.

### 6.1.2 Subjektive *realtà* und Kritik der gesellschaftlichen *irrealtà*: Morantes Oxyoron einer realistischen Literatur

Ihre in Form des Tagebuchs vorliegenden sowie die essayistischen Aufzeichnungen (insbesondere *Diario 1938*, *Il mondo salvato dai ragazzini* sowie die Sammlung *Pro e contro la bomba atomica*) belegen, dass Morante Erinnerung, Traum, und die innere Suche des Selbst nach der eigenen Identität als ähnliche Produktionsmechanismen versteht, wie sie dann auch in ihrer literarischen Invention und Produktion zum Tragen kommen. Literatur ist bei Morante nicht Mimesis einer greifbaren objektiven Realität, wie sie der Neorealismo in abbildungsoptimistischer Art und Weise nahezu dokumentarisch zu erfassen gedachte,<sup>162</sup> sondern vielmehr Mimesis jedweder Daseinszustände

---

*contro la bomba atomica*-Vortrag eingeführte Konzept im Kontext der in *La Storia* thematisierten Shoah als Lagererfahrung narrativ gefasst wird (vgl. Kleinhans 2002: 121; 131). Ihren Ausführungen ist lediglich hinzuzufügen, dass – auf Morantes Gesamtwerk bezogen – die der *irrealtà* entgegengesetzte Poetik der *realtà* allerdings keineswegs „ausgesprochen metaphorisch“ und „eher verhüllt als klar definiert“ (Kleinhans 2002: 121) formuliert ist, sondern ganz im Gegenteil ausgesprochen transparent, sofern man gleichzeitig Morantes Antworten auf die Realitätsfrage aus *Sul romanzo* beherzigt, in denen das Konzept der *realtà* – wengleich noch nicht in der zunächst irritierend anmutenden Opposition zur *irrealtà* des status quo in Anschlag gebracht – bereits sehr klar formuliert wird.

<sup>162</sup> Zum Verhältnis von Historie und Fiktion in der italienischen Literatur des Neorealismo am Beispiel vom Italo Calvino und Beppe Fenoglio, das seinen Ausgang in einem spätestens seit den *Promessi sposi* unter neuen Vorzeichen figurierenden Geschichtsbild in der Literatur nimmt,

des (Un-)Bewussten, darunter etwa auch Erinnerung und Traumzustand, für die aber ein authentischer Status des Realen reklamiert wird, weil ihnen die Wesensart des Erkenntnisfähigen durch das sie perzipierende Subjekt zugeschrieben wird. So äußert sich Morante im Jahr 1959 in der Zeitschrift *Nuovi argomenti* anhand von neun zur Beantwortung durch zeitgenössische Autoren der Nachkriegszeit ausgeschriebenen Leitfragen zum Wesen des Romans<sup>163</sup> („Sul romanzo“) und offenbart an dieser Stelle zugleich ein moralisch-politisches Credo sowie ihre Ästhetik der Dichtung:

*Romanzo* sarebbe ogni opera poetica nella quale l’autore – attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto, o simbolo delle „relazioni“ umane del mondo) – dà *intera* una propria immagine dell’universo reale (e cioè dell’uomo, nella sua realtà). Non occorre far notare, evidentemente, che *opera poetica* significa, per definizione, un’opera che, attraverso la *realtà* degli oggetti, renda la loro *verità* poetica: è inteso da tutti che questa verità è l’unica ragione del romanzo, come di ogni arte. L’*interezza*, poi, dell’immagine rappresentata, distingue il romanzo dal racconto. [...] Non si tratta di qualità superiore o inferiore, ma di un differente rapporto con l’universo. (EM Op II: 1498; Hervorhebungen EM)

Die dichterische Wahrheit, die sich aus einer Beschreibung der Wahrnehmung der Welt ergibt, reklamiert in Morantes Deutungsart keine Absolutheit für sich, sondern legt die Subjektivität ihrer *realtà* offen. Gleichzeitig wohnt aber der *realtà* der beschriebenen „Objekte“ (im Sinne der Dingwelt, aber ebenso im Sinne jeglicher dichterisch greifbarer und beschreibbarer Phänomene) Wahrheit inne – dies hatte sie bereits in einem Brief an Italo Calvino, datiert auf den 24. Mai 1952, anlässlich eines neu erschienenen Buchs von Calvino (hierbei handelt es sich um das im Februar desselben Jahres erschienene *Il barone dimezzato*)

---

verweise ich auf den Beitrag von David Nelting („Im Nebel der Geschichte“) im Tagungsband *Erfahrung und Referenz. Erzählte Geschichte im 20. Jahrhundert* (vgl. Nelting 2016a).

<sup>163</sup> Es ist interessant, dass ein ähnliches Unterfangen ziemlich genau fünfzig Jahre später erneut unternommen wurde: So schrieb die Zeitschrift *Allegoria* im Jahr 2008 fünf Fragen zum ‚neuen‘ Realismus in der italienischen Literatur zur Beantwortung durch acht zeitgenössische italienische Autor\*innen aus (es beteiligten sich: Mauro Covacich, Marcello Fois, Giuseppe Genna, Nicola Lagioia, Aldo Nove, Antonio Pascale, Laura Pugno und Vitaliano Trevisan). Die einzelnen Fragen bezogen sich zum einen auf das auslösende Moment ebenjener Rückkehr zum Realen (als eines der auslösenden Momente hierfür wird in diesem Fall, wie an anderer Stelle auch, der 11. September 2001 herangezogen) und das Erzählen des Realen angesichts des multimedialen Zeitalters, andererseits aber auch auf konkrete Bezugspunkte der einzelnen Autor\*innen im Feld realistischer Erzähltraditionen sowie hinsichtlich des Stils und Sprachgebrauchs. Sicherlich am interessantesten ist hier die fünfte Frage, die auf ethische und gesellschaftliche Funktionen und Möglichkeiten von Literatur abzielt: „Crede che la letteratura possa ancora incidere sulla realtà e avere un valore politico o civile? Oppure la marginalità della letteratura, insieme a quella dell’intera sfera intellettuale, è oggi definitivamente assodata?“ (Donnarumma/Policastro 2008: 9) Daraufhin gab die Mehrzahl der Befragten an, dass – insbesondere in der Nachfolge der 1960er und 1970er Jahre – die Literatur der heutigen Zeit durchaus als realitätskonstituierendes Medium aufzufassen sei und damit, wenn nicht explizit, zumindest implizit politische Relevanz habe (vgl. Donnarumma/Policastro 2008: 10ff.).

angesichts des *vero* und des Faktualen in dem fantastischen Roman in ähnlicher Form geäußert:

Leggendo il *Veliero* [Morante bezieht sich hier auf Calvins unvollendet gebliebenes Projekt *Il bianco Veliero*; meine Anm.], mi pare che ti avevo già detto che seconde me le parti più belle là erano quelle in cui t’eri abbandonato alla tua fantasia. E qui hai avuto il coraggio di farlo in tutto il libro. Si può essere molto più falsi facendo del realismo che scrivendo una favola. I *fatti* per uno scrittore, secondo me, sono solo dei simboli per esprimere dei sentimenti, e, insomma, per esprimere l’uomo e la sua verità. Che questi fatti siano *realistici* o *fantastici* mi pare che sia proprio lo stesso - l’importante è che corrispondano alla realtà di chi scrive e cioè che lui sia sincero e onesto con se stesso senza fare delle contorsioni per entrare in una forma che non è la sua. [...] Si sente che tutto è venuto così perché doveva essere così: ci può essere realtà più *reale* di questa? E se ti dicono che è un dipinto barocco, va benissimo, vuol dire che è nato così e che doveva essere barocco. Sarebbe lo stesso che accusare un girasole di non essere fatto come una margherita, e di essere barocco! L’importante è che sia un girasole vero, e non una margherita di carta. (Morante 2012: 286)

Indem Morante einen Vergleich von Sonnenblume und Margerite bemüht, verdeutlicht sie abermals, dass außerliterarische *fatti* und dichterische Wahrheit nicht deckungsgleich sein, jedoch die dichterische Wahrheit auf einer subjektiv erlebten, wenn auch fantastischen Wirklichkeit basieren müsse. Damit sei die auf diese Weise hervorgebrachte Wirklichkeit jedoch durch ihre Nicht-Korrumpierbarkeit, so heißt es weiter in den Ausführungen zu *Sul romanzo*, jeder Realitätsdarstellung mit absolutem, weil als empirisch postuliertem, Geltungsanspruch überlegen:

Ma al romanziere (come a ogni altro artista) non basta l’esperienza contingente della propria avventura. La sua esplorazione deve tramutarsi in un valore per il mondo: la realtà corruttibile dev’essere tramutata, da lui, in una verità poetica incorruttibile. Questa è l’unica ragione dell’arte: e questo è il suo necessario *realismo*. Supremi esempi di non-realismo, di *non-impegno*, e di *evasione*, a me sembrano certi prodotti del *realismo socialista* (così nominato), o del (così nominato) *neo-realismo* contemporaneo. Un vero romanzo, dunque, è sempre realista [...]. (EM Op II: 1502; Hervorhebungen EM)

Die in der Folge modulierten Ausführungen zum beschriebenen Realismus- und Wahrheitskonzept kulminieren schließlich in der Warnung vor alledem, was nicht nur die Literatur, sondern das Denken und Handeln der Menschen selbst bedroht, und was in seiner Wesensart die später von Morante noch verstärkt in den Blick genommene Gefahr der *irrealtà* verkörpert. Von dieser hatte sie bereits um 1950 eine präzise Vorstellung entwickelt, wie möglicherweise für ein

Interview angelegte Notizen aus der Zeit von Elsa Morantes Rezensionsaktivität für das Radio (1950-1951) belegen:<sup>164</sup>

Difatti, l’*evasione* non è per me; per il poco tempo che mi è dato in questa vita, io non cerco altro che la *realtà*, intendendo questa parola nel suo significato dovuto, e cioè: sostanza profonda e viva delle cose, di là delle superficie labile e volgare delle apparenze. Volgare, già mi piace insistere su questo aggettivo; poiché per me *irrealtà* è sinonimo di volgarità, e dunque, di cosa insana e ripugnante. Ai films, come ai libri, come alla pittura, come a ogni altra espressione umana io chiedo la *realtà*, e cioè un impegno assoluto e disinteressato verso la vita. (Fofi 2017: 116)

Indem sie gegen eine Poetik der *irrealtà* polemisiert, die sich in der Oberfläche der Dinge materialisiert und der ebenfalls eine evasive Tendenz anhaftet, verweist Morante auf das Wesen der *realtà*, das – wenngleich in den eigenen Termini definiert als „sostanza profonda e viva delle cose“ – durchaus in Opposition zum gängigen Diskurs der *realtà* steht. Bereits in der Beantwortung der Fragen „Sul romanzo“ mehrten sich die Hinweise auf eine Zäsur in Morantes Werk, die von einer als „edenisch“ charakterisierbaren Weltanschauung innerhalb der literarischen Werke (im Stil der frühen Erzählungen sowie *L’Isola di Arturo*) zu einer Poetik des unwiederbringlich verlorenen Paradieses (einsetzend mit *Il mondo salvato dai ragazzini* und in *La Storia*) führte, wie eine Untersuchung von Agamben unter Rückgriff auf ihre Spinoza-Lektüren ebenso wie auf Morantes Kafka-Rezeption zeigt, die sich allerdings hierbei erst auf den Zeitraum ab Mitte der 1960er Jahre fokussiert (vgl. Agamben 1993: 144). Die drohende Gefahr, die Morante in der von ihr erlebten Gegenwart identifiziert, wird also in der Beantwortung der Fragen zum Roman formuliert als eine Industrie des Schlafes, die unter dem Vorwand der vorgeblichen Wissenschaftlichkeit als sedierendes Pharmakon auf die Gesellschaft wirkt:

*El sueño de la razon produce monstruos.* E in poche epoche, come nella presente, il sonno della ragione è stato assecondato, cullato, lusingato. Perfino le macchine prodotte dalla scienza, che dovrebbero rappresentare i monumenti della ragione, si riconducono, invece, a dispensieri inerti di questo sonno senile. Ed è logico, allora, che, dentro una simile industria del sonno, la vera arte sia guardata come un’intrusione sovversiva, e poco raccomandabile. (EM Op II: 1518)

Der Rückgriff auf die Bildunterschrift von Goyas *Capricho 43* ist an dieser Stelle weitreichend:<sup>165</sup> nicht nur, dass das ambigue *sueño* bei Morante ganz

---

<sup>164</sup> Aus diesen beiden Jahren datieren einige der relevantesten expliziten Auseinandersetzungen Morantes mit dem Neorealismus, die sich in diesem Fall naturgemäß auf das neorealistiche Kino beziehen (vgl. Fofi 2017).

<sup>165</sup> Zum bekanntesten *Capricho* von Francisco de Goya existieren zahlreiche Untersuchungen aus verschiedenen akademischen Disziplinen sowie in intermedialer Perspektive. Einen sehr detaillierten Einblick in Genese, Aufbau, historischen Kontext, Text-Bild-Relation und

eindeutig als *sonno* und nicht etwa als *sogno*<sup>166</sup> interpretiert und somit die gesamte gegenwärtige Epoche als einer Umnachtung anheimgefallen dargestellt wird, die ins Monströse zu geraten droht. Auch ist das Goya-Zitat bei genauerer Betrachtung in Morantes Werk insgesamt als subversiver Intertext lesbar.<sup>167</sup>

Einige Jahre später wird sie im unter dem Titel „Pro e contro la bomba atomica“ verfassten Konferenzbeitrag (1965) diese von ihr verbreiteten Ansichten noch deutlicher in ihrer gesellschaftspolitischen Relevanz formulieren<sup>168</sup> und hierbei auf die Gefahr der „società della disintegrazione“ verweisen, die Morante als zentrale Bedrohung ihrer Zeit erachtet. Ausgehend von einer zunächst paradoxen Umkehrung von *realtà* und *irrealtà* entspricht im Paradigma der *disintegrazione* die vordergründige gesellschaftliche Realität einer zutiefst verstörenden *irrealtà*, weil sie auf einer entfremdeten Projektion der Nachkriegswirklichkeit basiert. *Realtà* im Sinne Morantes hingegen sei eine Umkehrung der „società della disintegrazione“ im Sinne einer Rückbesinnung auf das Lebendige, Authentische und somit Wahre, wie bereits in „Sul romanzo“ expliziert. Der auf einer verzerrten Realitätswahrnehmung basierenden und von hegemonialen Kräften propagierten neuen Gesellschaftsordnung der *disintegrazione* kann und muss sich aber jedwede Form der Kunst widersetzen, weil gerade darin ihre Aufgabe liege:

Eccola: *l’arte è il contrario della disintegrazione*. E perché? Ma semplicemente perché la ragione propria dell’arte, la sua giustificazione, il suo solo motivo di presenza e sopravvivenza, o, se si preferisce, la sua *funzione*, è appunto questa: di impedire la disintegrazione della coscienza umana, nel suo quotidiano, e logorante, e *alienante* uso

---

Rezeption des *Capricho 43* (1797-1799) in der Kunstgeschichte, aber auch in Literatur, Musik und Film gibt die umfassende Analyse von Helmut C. Jacobs (2006). Mit der gegenwärtig immer noch anhaltenden Rezeption von Goyas gesamtem Werk befasst sich darüber hinaus beispielsweise der Sammelband *Goya im Dialog der Medien, Kulturen und Disziplinen* (Hennigfeld 2013). Bei keiner der Betrachtungen finden sich allerdings Beispiele oder explizite Bezugnahmen auf die italienische Literatur des 20. Jahrhunderts.

<sup>166</sup> In Hinblick auf die verschiedenen Les- und Deutungsarten des *sueño* zu Goyas Lebzeiten, aber auch in der heutigen linguistischen und literaturwissenschaftlichen Forschung vgl. Jacobs 2006: 327ff.

<sup>167</sup> Dass *Capricho 43* bereits bei der Komposition von *Menzogna e sortilegio* eine entscheidende Rolle gespielt haben könnte, versucht ein rezenter Artikel zu zeigen, in dem das ambivalente Verhältnis der Protagonistin Elisa zur eigenen Imaginationsfähigkeit als Ekphrasis von Goyas Aquatinta postuliert wird, wenngleich hier die Ambiguität der Bildunterschrift und die Relevanz des „Schlafes der Vernunft“ in Morantes Essays nicht ausreichend berücksichtigt werden (vgl. Chillemi 2015).

<sup>168</sup> Alfonso Berardinelli stellt in Bezug auf die Essaysammlung die These auf, dass hierin aus heutiger Sicht ein noch stärkeres politisches und erkenntnistheoretisches Interesse als etwa in Pasolinis Werk deutlich wird: „La favola ideologica raccontata in *Pro e contro la bomba atomica* risulta oggi più realistica e più politicamente nutritiva dell’intera collezione dei *Quaderni Rossi*“ (Berardinelli 1993: 30).



col mondo; di restituirle di continuo, nella confusione irreal, e frammentaria, e *usata*, dei rapporti esterni, l’integrità del reale, o in una parola, la *realtà* (ma attenzione ai truffatori, che presentano, sotto questa marca di realtà, delle falsificazioni artificiali e deperibili). La realtà è perennemente viva, accesa, attuale. [...] Integra, la realtà è integrità stessa. (EM Op II: 1542f.)

Wenn also die Aufgabe der Kunst darin liegt, durch ihre Integrität *realtà* hervorzubringen (was freilich nur dann gegeben ist, wenn das betreffende künstlerische Artefakt nicht von modischen Strömungen affiziert ist, die im Dienste einer Poetik des von Morante als „non-realismo“ Definierten stehen), geht hiermit auch eine neue Definition des *poeta* einher. Dieser sei als Antagonist der *disintegrazione* zu verstehen und als solcher Zeuge und Bezeugender einer sich dieser furchtlos entgegenstellenden *realtà*:

[Lo scrittore] rimarrà sul campo: Là dove ormai si espande il sistema della disintegrazione, ossia l’irrealtà. Ma non ci starà, quale funzionario o suddito del sistema (se si adatterà a questo, sarà perduto). [...] Se lo scrittore è predestinato antagonista alla disintegrazione lo è – abbiamo veduto – in quanto porta testimonianza del suo contrario. Se ha partecipato, come uomo, alla vicenda angosciosa dei suoi contemporanei, e ha diviso il loro rischio e riconosciuto la loro paura (paura della morte); da solo ha dovuto, come scrittore, fissare, per così dire, in faccia i mostri aberranti (edificanti o sinistri) generati da quella cieca paura; e smascherare la loro irrealtà, col paragone della realtà, della quale appunto è venuto a portare testimonianza. (EM Op II: 1545f.)

Außer Frage steht, dass Morante selbst sich als Vertreterin einer Literatur versteht, die den „mostri aberranti“ ins Antlitz gesehen und es sich zur Aufgabe gemacht hat, deren *irrealtà* zu demaskieren. In der Folge können Morantes literarische Werke spätestens ab 1968 als stark politisch geprägte verstanden werden, in denen Widerstand gegen die Kräfte der *disintegrazione* und Wiederbelebung der Romanform als zur Darstellung der Komplexität menschlichen Lebens infrage gestellter Gattung<sup>169</sup> zusammenfließen. Die

---

<sup>169</sup> In Hinblick auf die Gattung des Romans als der zur Darstellung der Komplexität menschlichen Daseins am besten geeignete Form, die sich aber im Laufe des Novecento in einer massiven Krise befindet, optiert Berardinelli dafür, auch für Morante jene wohlwollende Kritik in Anschlag zu bringen, die Calvino seinerzeit erfahren hatte, nachdem er für die kürzeren literarischen Formen eine neue *Form* entworfen hatte: „[...] Calvino, ponendosi al di là del romanzo, evitando i labirinti dell’autocoscienza e i mosaici sociologici, doveva risalire al di là del romanzo realistico, psicologico e sociale borghese, verso il ‚conte philosophique‘ e oltre, più indietro, verso poemi cavallereschi, fiabe medievali, libri di viaggio e infine poemi filosofici e mitologici antichi [...]. Voglio dire che qualcosa di analogo a quanto ha fatto, ed è stato costretto a fare, Calvino con il racconto e la narrazione breve e snella, Elsa Morante ha fatto con la forma del romanzo: l’apparente continuità con le forme tradizionali del romanzo nascondeva e insieme rivelava la coscienza, e direi l’ansia, dell’interruzione di tradizione comporta. Non diversamente da Calvino, Elsa Morante ha sentito la fine del romanzo, l’esaurimento del suo ciclo vitale e della sua fisiologia realistica e naturalistica. Ma diversamente da Calvino [...] Elsa Morante ha avuto invece la vocazione di accogliere e riassumere una totalità di esperienze personali e letterarie dentro una forma onnicomprensiva, protettiva, fatta di volte vertiginose e di navate e cappelle laterali.“ (Berardinelli 1993: 25–26).

Dominanz der *irrealtà* muss folglich entlarvt und entkräftet werden durch die *realtà*, die literarisch Wahrheitsdiskurse erzeugt und bezeugt.

### 6.1.3 *Il mondo salvato dai ragazzini: Kindheit und Jugend als Horte der realtà*

Kindheit als Sujet und Kinder als Hauptfiguren in Romanen und Erzählungen haben in der italienischen wie auch in der gesamten europäischen Literatur seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert eine prominente und in der Forschung gut erschlossene Tradition. Die Wiederentdeckung und Popularität des Kindheitsthemas in der Literatur des italienischen Novecento ist in der Literaturwissenschaft allerdings kontrovers diskutiert und das Schreiben über oder aus dem Blickwinkel von kindlichen Protagonisten ambivalent betrachtet worden:<sup>170</sup> Einerseits kann es etwa als Rückzugsmoment vor dem faschistischen Regime gelesen werden, andererseits kann es insbesondere in der Ära nach dem Zweiten Weltkrieg auch als Moment des Ausweichens vor sozialer und ziviler Verantwortung aufgefasst werden (vgl. Kalay 1996: 10f.).

Wie im Folgenden gezeigt werden soll, erweist sich der Topos der Kindheit bei Elsa Morante als zentral hinsichtlich der Erfahrbarkeit von *realtà* in Opposition zur *irrealtà*. Die Bedeutung der Konzepte von Kindheit und Jugend für Elsa Morante und ihr Werk sind zahlreich untersucht worden, dabei lag vor allem der Aspekt der kindlichen Unschuld und des unverstellten Blicks des Kindes auf die Welt der Erwachsenen im Fokus. Was bislang nicht in aller Deutlichkeit gezeigt worden ist, ist die Filiation der Wechselwirkungen zwischen der Erkenntnis von Wirklichkeit, die bei Morante mit wenigen Ausnahmen den jugendlichen Figuren vorbehalten ist, sowie der hierbei auffallenden sinnlichen Qualitäten, die abermals dahingehend relevant sind, dass die Wahrnehmbarkeit der Umwelt über Phänomene der Verundeutlichung

---

<sup>170</sup> In seiner Untersuchung zur Darstellung von Kindheit in der italienischen Literatur des 20. Jahrhunderts identifiziert Emanuele Zinato zwei Tendenzen, die zeitlich aufeinander folgen. Dabei handelt es sich zum einen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts um den von ihm als „sguardo dal basso“ konzipierten Blick und gleichzeitig den Standpunkt des Kindes in räumlicher Hinsicht, der in der Literatur ab den ausgehenden 1950er Jahren abgelöst wird vom „sguardo all’indietro“ der nunmehr erwachsenen Figur auf ihr kindliches Ich. Zinato nimmt neben *L’isola di Arturo* und *La Storia* von Elsa Morante auch einige weniger bekannte Texte in den Blick, so etwa Gaddas *La cognizione del dolore* (ein zwischen 1938 und 1941 entstandener, teils in der Zeitschrift *Letteratura* abgedruckter unvollendeter Roman), Sabas Gedichtzyklus „Il piccolo Berto“ (entstanden zwischen 1929 und 1931) aus dessen *Canzoniere* sowie Volponis *Memoriale* (1962) (vgl. Zinato 2012: 97ff.).

erschwert und die *realtà* dadurch verstellt wird.<sup>171</sup> Entscheidende Bezüge zwischen Morantes Verständnis des Realen und ihrer Anthropologie, mit explizitem Bezug auf heranwachsende und junge Menschen, wie sie als Morantes Idealbild des noch nicht von der *irrealtà* infizierten Individuums angelegt sind, finden sich in der Kanzone „I felici pochi e gli infelici molti“ aus dem experimentellen Band *Il mondo salvato dai ragazzini*, welcher erstmals 1968 erschien. Signifikant an diesem Werk ist, neben der auf der Hand liegenden thematischen und ideologischen Nähe zur 68er-Bewegung in Italien, die Hinwendung zu einer neuen Ausdrucksform, die außer in der Annäherung an lyrische Gattungen auch in der Pluriformität des Werks besteht (so finden sich zahlreiche typografische Auffälligkeiten in *Il mondo salvato dai ragazzini*; diese reichen von querformatigen Seiten über eingefügte Notensysteme und handschriftlich Onomatopoeia bis hin zu an dadaistische Lyrik gemahnende Fragmente). Zugunsten eines umfassenden Einblicks in das Konzept soll an dieser Stelle eine längere Passage aus dem ersten Teil, der „introduzione esplicativa“ zitiert werden, in der die *Felici pochi* in ihrem spezifischen Bezug zur Realität eingeführt werden:

?Che significa F.P.? Si tratta di un’abbreviazione  
Per Felici Pochi.  
?E chi sono i Felici Pochi? Spiegarlo non è facile,  
perché i Felici Pochi sono indescrivibili.  
Benché pochi,  
ne esistono d’ogni razza sesso e nazione  
epoca età società condizione  
e religione.  
Di poveri e di ricchi  
(però, se nascono poveri, loro, in generale,  
tali rimangono, e se nascono ricchi, presto si fanno poveri)  
di giovani e di vecchi (però  
difficilmente loro arrivano in tempo a farsi vecchi)  
di belli e di brutti (a vero dire, loro  
pure quando siano volgarmente intesi brutti,  
in REALTÀ sono belli; ma la REALTÀ  
è di rado visibile alla gente ...  
[...]  
E dove stanno, di regola, costoro? Non c’è regola.

---

<sup>171</sup> In diesem Zusammenhang lässt sich, mit Giorgio Agambens in *Kindheit und Geschichte* (<sup>1</sup>1978) formulierten Konzeption der Erfahrung in Abgrenzung von der Sprache gesprochen, die These aufstellen, dass bei Morante die Leistung der Imagination (die durch die kindliche oder jugendliche Figur erbracht wird) ebenjene Erkenntnis (wieder) hervorbringen kann, die seit Beginn der Neuzeit ausschließlich der Erfahrung als (sprachlichem) *logos* vorbehalten ist (vgl. Agamben 2004: 23; 38). Agamben beschreibt hier außerdem den erkenntnistheoretischen Status der Kindheit durch die Unterscheidung von Sprache und Rede: In Bezug auf das Erkennen ist das Referenzsystem des Kindes reine Semiotik. Erst durch den Eintritt in den Diskurs wird das Referenzsystem semantisch (vgl. ebd., 76ff.).

Invero, il loro proprio elemento naturale  
Non è mai stato scoperto, finora, in biologia.  
Se ne trovano sulle himalaie e sul mare, in città e nel deserto, a centro e in periferia,  
dentro i vicoletti sulle autostrade  
può darsi pure nelle lune o negli astrusi pianeti  
e perfino nei Ministeri – ricordarsi di Henri Beyle –  
mai però negli alti gradi della burocrazia  
o alle diverse incombenze d’autorità ufficiale  
per cui sempre hanno sofferto d’una grave allegria.  
Se ne possono incontrare  
All’Università all’osteria in fabbrica in galera nei bordelli nei conventi al teatro al ballo  
al caffè  
Fra sapienti e analfabeti nei Ghetti nella Kasbah nella sotterranea su un jet  
All’ospizio dei vecchi all’ospedale dei matti.  
Ne spuntano magari nei climi meno adatti  
E si nascondono lí dove meno te l’aspetti.  
Difatti gli F.P. sono  
Accidenti fatali dei Moti Perpetui  
Semi originari del Cosmo, che volano fra poli fantastici, portati dal capriccio dei venti,  
e germogliano in ogni terreno.  
Ma assai più spesso tornano  
In certi orienti (barbari) e oscure zone (deprese)  
Dove non s’ha il vizio d’assassinare i profeti  
Né di sterminare  
I poeti.

?E che significa I.M.? Si tratta, ovviamente, anche qui d’una abbreviazione  
Per *Infelici Molti*.

? E chi sono gli Infelici molti? Sono TUTTI  
Gli altri.

? Ma qual è il segno, in sostanza, che fa distinguere a vista  
Quella minoranza degenerare fra questa maggioranza normale?  
Si capisce che la risposta reale  
Sarebbe: la FELICITÀ. Però (lo stesso c.s.) la  
FELICITÀ

Spesso non pare visibile per la gente comune  
Che ha nell’occhio la cisa dei troppi fumi  
D’irrealtà, che l’infettano. E così corre il detto:  
“La felicità non esiste”.

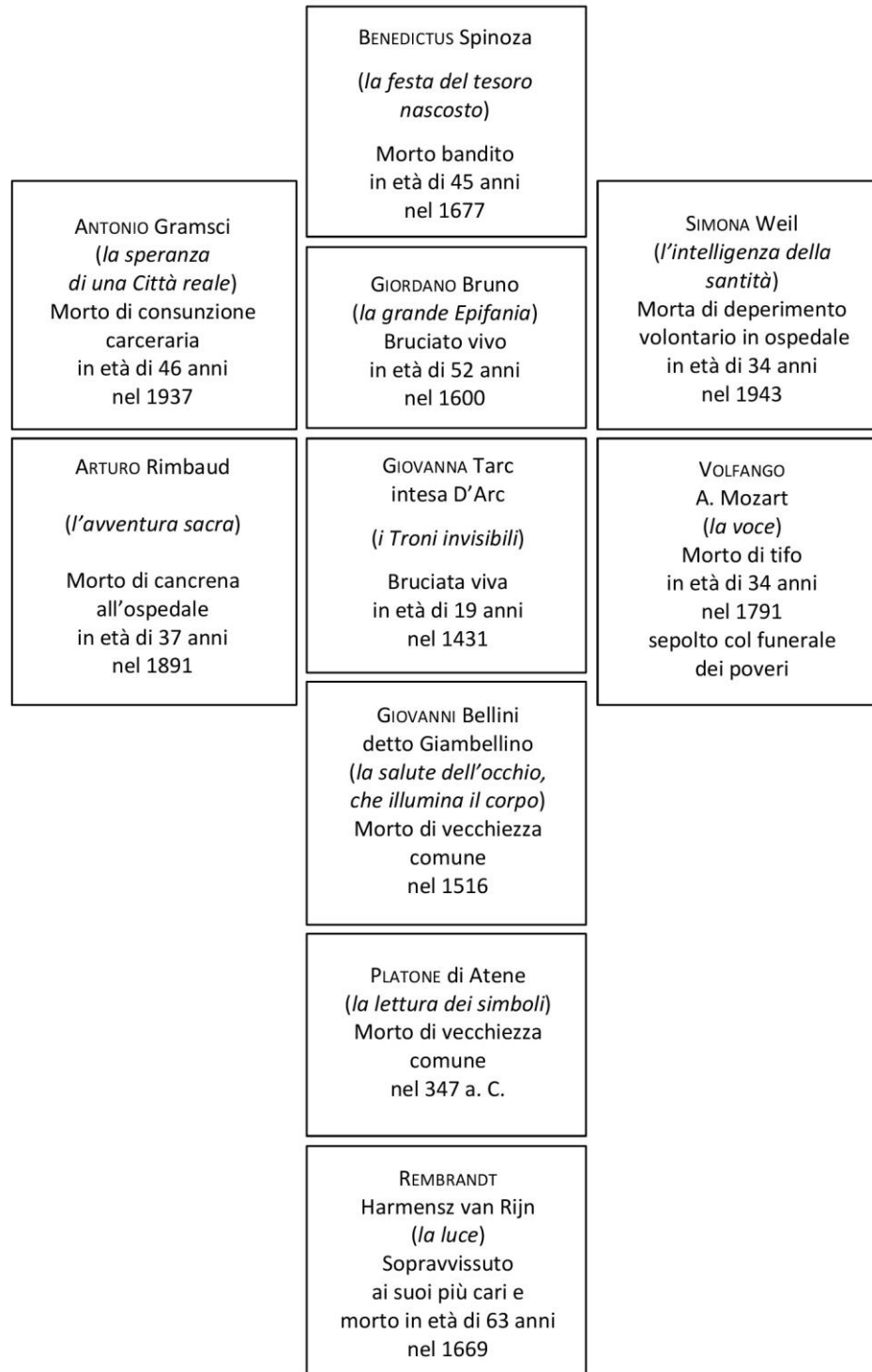
L’IRREALTÀ è l’oppio dei popoli ... E per una  
Disintossicazione generale  
La cura è un esercizio d’eroica difficoltà ...  
[...] (EM Op II: 137ff.)

Eine Lektüre des Ausschnitts zeigt auf, dass den *Felici pochi* neben der Differenzqualität der *felicità* und dem zumeist jungen Lebensalter die Eigenschaft gemein ist, in ihrer Wesensart häufig verkannt zu werden, was sich in der Gegenüberstellung der landläufigen Annahme hinsichtlich ihres Aussehens im Gegensatz zur wahrhaftigen Erscheinung zeigt: „pure quando siano volgarmente intesi brutti | in REALTÀ sono belli; ma la REALTÀ | è di rado visibile alla gente“. Hier wird bereits angedeutet, dass der gängige Diskurs stets im Gegensatz zur (grafisch hervorgehobenen) wahrhaftigen *realtà* steht. Entscheidend ist auch, dass die *Felici pochi* eine Affinität zu prekären

Lebensverhältnissen aufweisen (dies konkretisiert sich in den Phänomenen der Armut und der räumlichen Verdrängung in die Peripherien sowie durch Analphabetismus) und gleichzeitig eine hohe Vitalität an den Tag legen („[...]portati dal capriccio dei venti | [...] germogliano in ogni terreno“). Der Aspekt, der sie deutlich sichtbar (und zwar anhand optisch erkennbaren Codes, eines „segno, in sostanza, che fa distinguere a vista“) von den *Infelici molti* unterscheidet, ist jedoch ebenjenes Kriterium der *felicità*, das allerdings ebenfalls optisch häufig verstellt ist: „Spesso non pare visibile per la gente comune | Che ha nell’occhio la cisa dei troppi fumi | D’irrealtà, che l’infettano.“ Das durch Umgebungsreize beeinträchtigte Auge ist an dieser Stelle wesensmäßig verwandt mit dem Schlaf der Vernunft: Beide produzieren eine verzerrte Wirklichkeit – sei es nun in Form von *mostruos* (wie in Goyas *Capricho*, das bereits 1959 von Morante in „Sul romanzo“ aufgegriffen worden war) oder in Form einer *irrealtà*, die die klare Wahrnehmungsfähigkeit der „gente comune“ befällt. Somit zeigt sich, dass das *turbamento* des Visus, das in den frühen Erzählungen wie beispielsweise *L’uomo dagli occhiali* auf der narrativen Ebene das Erkennen der umgebenden Welt erschwerte, in der poetischen Modulation an dieser Stelle weit darüber hinausgeht und explizit Aufschluss über die verstellte Sicht auf die Wirklichkeit durch den Großteil der italienischen Gesellschaft gibt. Die nachfolgende Variation von Marx‘ Religionskritik der Religion als Opium des Volkes, in der an dieser Stelle die *irrealtà* anstelle der Religion tritt, verdeutlicht die Wesensart der Irrealität, der die Massen einen quasi-religiösen Götzendienst erbringen, indem sie in ihr die Wirklichkeit zu erkennen meinen.

Aufschlussreich ist auch eine grafische Aufzählung einiger *Felici pochi* in Form eines Kreuzes, die diesem ersten Teil der Kanzone angehängt ist (vgl. EM Op II: 140). Zu den hier benannten, teilweise bereits in jungen Jahren verstorbenen Personen zählt neben Gramsci, Rimbaud und Mozart auch Simone Weil, deren Relevanz für Elsa Morantes Spätwerk zentral ist (vgl. dazu insbesondere Kap. 6.3.4). Neben dem Sterbejahr und dem Alter zum Zeitpunkt des Todes erhält hier jede der genannten Personen ein charakteristisches Attribut; außerdem werden die jeweiligen Umstände des Todes skizziert. Die hier dargestellten Persönlichkeiten verkörpern in Morantes Poetik der *realtà*

jene Wesensart der *Felici pochi*, die (zumeist entgegen den jeweils herrschenden dominanten Diskursen) für moralische Integrität und Wahrheit stehen. Der Preis der *felicità*, den die *Felici pochi* im Gegenzug für ihr Engagement zahlen, ist oftmals das lange Leben, das ihnen, anders als den von *irrealtà* affizierten und infizierten *Infelici molti*, nicht vergönnt ist.



Grafik I: nach „La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti“, vgl. EM Op II: 140.

Beispielhaft erläutert wird das vermeintliche Paradoxon der *felicità* angesichts der Tragik des kurzen Lebens sowie des frühen Todes bereits in dem Konferenzbeitrag „Pro e contro la bomba atomica“ aus dem Jahr 1965, indem gleichzeitig das ebenfalls paradox anmutende Verhältnis von *realtà* und *irrealtà* erneut aufgegriffen wird. Zunächst nimmt Morante an dieser Stelle das mögliche Missverständnis ihrer Erzählungen und Romanen als beschaulich-optimistische Literatur vorweg, indem sie unter Rückbezug auf die Äußerungen aus „Sul romanzo“ das Verhältnis von literarischem Gegenstand und poetischer Darstellung auf der Grundlage der *coscienza* beschreibt, welches ihrerseits die notwendigen Qualitäten von Literaturschaffenden definiert:

Adesso non mi si fraintenda [...] arguendo [...] dalle mie parole, che lo specchio dell’arte abbia da essere uno specchio *ottimistico*. Anzi, la grande arte, nella sua profondità, è sempre pessimista, per la ragione che la sostanza reale della vita è tragica. La grande arte è tragica, sostanzialmente, anche quando è comica [...]. Se uno scrittore, per preservare i *buoni sentimenti*, o piacere alle *anime benenate*, travisasse la tragedia reale della vita, che si confida a lui, commetterebbe quello che, nel Nuovo Testamento, è dichiarato il peggior delitto: il *peccato contro lo spirito*, e non sarebbe più uno scrittore. (EM Op II: 1546f.; Hervorhebungen EM)

Im Gegensatz zu einer durch die Orientierung an Konventionen und Publikumspräferenzen verstellten Kunst bringt die authentische, durch das reale Leben und dessen Tragik inspirierte Kunst einen Diskurs der Wahrheit hervor, der zugleich unschuldig und revolutionär ist und dadurch seinen Optimismus gewinnt:

La purezza dell’arte non consiste nello scansare quei moti della natura che la legge sociale, per il suo torbido processo, censura come perversi o immondi; ma nel riaccoglierli spontaneamente alla dimensione reale, dove si riconoscono naturali, e quindi innocenti. La qualità dell’arte è liberatorie, e quindi, nei suoi effetti, sempre rivoluzionaria. [...] E in questo senso, si può parlare di ottimismo. (EM Op II: 1547)

Der revolutionäre Akt des Optimismus im Schreiben liegt darin, dass selbst die *disintegrazione* die Vertreter jener *Felici pochi* nicht ihrer Integrität und der unbefleckten *coscienza*, die ihrerseits *realtà* hervorbringt, berauben kann. Beispielhaft wird dies in der Rede von 1965 veranschaulicht, indem Elsa Morante auf den 1944 in einem Konzentrationslager als „modello ideale e supremo della città nel sistema della disintegrazione“ (EM Op II: 1548) schon in jungen Jahren ermordeten jüdisch-ungarischen Dichter Miklós Radnóti Bezug nimmt, dessen im Angesicht des Todes verfasstes letztes Gedicht nicht von dem umgebenden System der *irrealtà* getrübt ist: „E così ci è rimasta, miracolosamente, la prova, che pure dentro la macchina ‚perfetta‘ dell disintegrazione, che lo annientava fisicamente, la sua coscienza reale rimaneva integra.“ (ebd.).

#### 6.1.4 Exkurs: Elsa Morante und Georg Lukács

Eine eigentümliche Spannung besteht zwischen Elsa Morante und Georg Lukács, der bereits 1916 mit seiner *Theorie des Romans* einen Klassiker der modernen Literaturwissenschaft herausgebracht hatte. Dem Hegelschen Denken, so formulierte Lukács es noch 1916, welches im Begriff einer „Welt der Prosa“ die Kunst problematisiert und die Wirklichkeit „unproblematisch“ erscheinen lässt, setzt Lukács in der *Theorie des Romans* eine Lesart entgegen, in der dieses Verhältnis umgekehrt wird:

Die Problematik der Romanform ist hier das Spiegelbild einer Welt, die aus den Fugen geraten ist. Darum ist hier die ‚Prosa‘ des Lebens nur ein Symptom unter vielen anderen dafür, dass die Wirklichkeit nunmehr einen ungünstigen Boden für die Kunst abgibt; darum ist die künstlerische Abrechnung mit den geschlossen-totalen Formen, die aus einer in sich abgerundeten Seinstotalität entsteigen, mit jeder in sich immanent vollendeten Formenwelt, das Zentralproblem der Romanform. Und dies nicht aus artistischen, sondern aus geschichtsphilosophischen Gründen [...]. (Lukács 2009: 12)

Gleichzeitig verortet Lukács seine eigene Denkrichtung und die zugrunde liegenden Schulen und Lehren explizit: Die zugrunde liegende Annahme für ihn sei kein Hegelianisches Gegenwartsbild, sondern unter Rückgriff auf Fichte und Kierkegaard ein „Kierkegaardisieren der Hegelschen Geschichtsdiagnostik“ (Lukács 2009: 13). Hiervon ausgehend entwickelt er eine Theorie des Romans, die auf der Annahme beruht, dass Roman und Epos sich durch ihre jeweils gültigen geschichtsphilosophischen Grundannahmen unterscheiden (vgl. Lukács 2009: 43), die wiederum im Angesicht der Individualität im Akt der Fokalisierung der Welt und des Lebens zutage treten:

Die Epöe gestaltet eine von sich aus geschlossene Lebenstonalität, der Roman sucht gestaltend die verborgene Totalität des Lebens aufzudecken und aufzubauen. Die gegebene Struktur des Gegenstandes - das Suchen ist nur dem vom Subjekt aus gesehene Ausdruck dafür, dass sowohl das objektive Lebensganze wie seine Beziehung zu den Subjekten nichts selbstverständlich Harmonisches an sich hat - gibt die Gesinnung zur Gestaltung an: Alle Risse und Abgründe, die die geschichtliche Situation in sich trägt, müssen in die Gestaltung einbezogen und können und sollen nicht mit den Mitteln der Komposition verdeckt werden. So objektiviert sich die formbestimmende Grundgesinnung des Romans als Psychologie der Romanhelden: Sie sind Suchende. Die einfache Tatsache des Suchens zeigt an, dass weder Ziele noch Wege unmittelbar gegeben sein können, oder dass ihr psychologisch unmittelbares und unerschütterliches Gegebensein keine evidente Erkenntnis wahrhaft seiender Zusammenhänge oder ethischer Notwendigkeiten ist, sondern nur eine seelische Tatsache, der weder in der Welt der Objekte noch in der der Normen etwas entsprechen muss. (Lukács 2009: 46f.)

Außerdem bestehe beim Roman im Gegensatz zum Epos eine „Strukturdifferenz, in der diese im Grunde begriffliche Pseudoorganik des Romanstoffes zum Ausdruck kommt, [...] die zwischen einer homogen-organischen Stätigkeit (sic) und einem heterogen-kontingenten Diskretum [sich manifestiert]“ (Lukács 2009:



58f.), aus der dann eine Dialektik komplexer Wirklichkeiten abgeleitet wird: „Kontingente Welt und problematisches Individuum sind einander wechselseitig bedingende Wirklichkeiten“ (Lukács 2009: 60), woraufhin Lukács nur wenig später aufgrund ebenjener Komplexität die Undarstellbarkeit der „diskreten“ Welt als solcher proklamiert:

Die Teile sowohl wie das Ganze einer solchen Außenwelt entziehen sich den Formen der unmittelbar sinnlichen Gestaltung. Sie gewinnen erst ein Leben, wenn sie entweder zu der erlebenden Innerlichkeit der in ihnen verirrt Menschen, oder zu dem schauend-schöpferischen Blick der darstellenden Subjektivität des Dichters in Beziehung gebracht werden können; wenn sie zu Gegenständen der Stimmung oder der Reflexion werden. Dies ist der formale Grund und die dichterische Rechtfertigung der romantischen Anforderung an den Roman, dass er alle Formen in sich vereinigend reine Lyrik und reinen Gedanken in seinen Aufbau aufnehmen soll. Der diskrete Charakter dieser Wirklichkeit erfordert, paradoxerweise, gerade um der epischen Bedeutsamkeit und der sinnlichen Valenz willen diese Einbeziehung an und für sich teils der Epik, teils der Dichtung überhaupt wesensfremder Elemente. (Lukács 2009: 61f.)

Die Rolle der Götter, die im klassischen Epos oder etwa in Dantes Kosmos ausgesprochen bedeutsam war, schwindet in der Roman, sodass Lukács schließlich vom Roman als „Epopöe der gottverlassenen Welt“ (Lukács 2009: 68) spricht, in dem auch der vormals epische, aber auch passive und überindividuelle Held<sup>172</sup> abgelöst wird durch eine neue Poetik des Innerlichen, die aber zu eigener Erkenntnisbildung fähig ist:

Der Roman ist die Form des Abenteuers des Eigenwertes der Innerlichkeit; sein Inhalt ist die Geschichte der Seele, die da auszieht, um sich kennenzulernen, die die Abenteuer aufsucht, um an ihnen geprüft zu werden, um an ihnen sich bewährend ihre eigene Wesenheit zu finden.“ (Lukács 2009: 69)<sup>173</sup>

Im Laufe seines späteren Lebens revidierte er seine Methodik jener frühen Arbeit sowie einige Aspekte, die er vormals deutlich rigider formuliert hatte, wie er im Vorwort des ersten Nachdrucks im Jahr 1962 verdeutlicht. Hier drängt sich vor allem die Relevanz der Entstehungsbedingungen von Lukács’ *Theorie des Romans* auf: Der Autor siedelt diese in einer ähnlichen Konstellation an, in der Boccaccios *Decameron* entstand, und nennt als sein beim Abfassen der *Theorie des Romans*

---

<sup>172</sup> Im Epos sei der Held nach Lukács nie als Individuum zu verstehen; sein Schicksal sei kein persönliches, sondern dasjenige der Gemeinschaft (vgl. Lukács 2009: 51).

<sup>173</sup> Im Gegensatz dazu wird das ‚Abenteuer‘ im Epos wie folgt gefasst: „Die innere Gesichertheit der epischen Welt schließt die Abenteuer in diesem eigentlichen Sinne aus: die Helden der Epopöe durchlaufen eine bunte Reihe von Abenteuern, dass sie sie aber innerlich wie äußerlich bestehen werden, steht nie in Frage; die weltbeherrschenden Götter müssen immer über die Dämonen [...] triumphieren.“ (Lukács 2009: 68–69).

leitendes Grundgefühl eine „Stimmung der permanenten Verzweiflung über den Weltzustand“ (Lukács 2009: 7).<sup>174</sup>

Dass Morante zumindest die späteren, eindeutig marxistisch geprägten Schriften Lukács‘ rezipiert hat, ist an mehreren Stellen gezeigt worden (zuletzt in Porciani 2019: 223). Ebenso gut ist die offene Begeisterung, die Lukács Morante entgegenbrachte, durch seine lobenden Aussagen anlässlich des ersten Romans *Menzogna e sortilegio* wie auch den Briefwechsel zwischen den beiden dokumentiert (vgl. dazu etwa Lattarulo 2006). So lautet Lukács‘ Urteil in einem Interview durch den seinerzeit eingesetzten Osteuropa-Korrespondenten von *Il Giorno*, Jas Gawronski, vom 27. August 1961 in Bezug auf Elsa Morante: „[...] mi sembra uno dei massimi talenti di scrittore che io conosca.“ (zit. nach EM Op II: 1675). Auf die Frage nach seinen bevorzugten Schriftstellern und Werken in italienischer Sprache benennt er, neben einem Verweis auf Cesare Pavese, Elio Vittorini und einige Werken von Alberto Moravia, in *L’Espresso* im Jahr 1962 deren ersten Roman: „Ma, soprattutto, *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante. Per me, è il più grande romanzo italiano moderno.“ (zit. nach EM Op II: 1676). Auch in der Zeitung *Rinascita* fallen ausgesprochen lobende Worte über Elsa Morante, als Lukács in einem Artikel vom Oktober 1967 („L’Ottobre e la letteratura“, in italienischer Übersetzung erschienen) jene Literaturschaffenden und Werke der europäischen Literatur der Nachkriegsjahre vor dem Hintergrund der Oktoberrevolution erwähnt, die das Potential in sich tragen, die Nachkriegsgesellschaft in die Verantwortung zu nehmen und ihr zu einem neuen (Klassen-)Bewusstsein zu verhelfen (vgl. EM Op II: 1676f.). Auch im Briefwechsel<sup>175</sup> zeigt sich, dass Morante in Lukács einen Sympathisanten für ihr

---

<sup>174</sup> Der gesamte Wortlaut der Passage ist aufschlussreich und soll daher an dieser Stelle aufgeführt werden – insbesondere aufgrund seines direkten Bezugs zur (Ersten) Weltkriegsthematik: „Das auslösende Moment für ihr Entstehen war der Kriegsausbruch 1914, die Wirkung, die die kriegsbejahende Stellungnahme der Sozialdemokratie auf die linke Intelligenz ausgeübt hatte. Meine innerste Position war eine vehemente, globale, besonders anfangs wenig artikulierte Ablehnung des Krieges, vor allem aber der Kriegsbegeisterung. [...] In solchen Stimmungen entstand der erste Entwurf zur ‚Theorie des Romans‘. Ursprünglich sollte daraus eine Kette von Dialogen werden: eine Gruppe junger Leute zieht sich vor der Kriegspsychose ihrer Umgebung ebenso zurück wie die Novellenerzähler im *Decameron* vor der Pest; sie führen Gespräche der Selbstverständigung, die allmählich zu den im Buch behandelten Problemen, zu dem Ausblick auf eine Dostojewskijsche Welt überleiten. Bei genauerem Durchdenken wurde dieser Plan fallen gelassen [...]. Sie entstand also in einer Stimmung der permanenten Verzweiflung über den Weltzustand.“ (Lukács 2009: 7).

<sup>175</sup> Zwischen Lukács und Morante bestand insofern eine Sprachbarriere, als Lukács zwar rudimentär Italienisch lesen, es aber nicht schreiben konnte. Er verfasste seine Briefe in deutscher Sprache, Elsa

Menschen- und Gesellschaftsbild gefunden hat, der sich ebenfalls gegen die Vereinnahmung durch eine Herrschaft der *irrealtà* verweigert:

Was kann ich Ihnen brieflich sagen? Mir scheint, das einzige ist, dass wir – obwohl wir uns nur ein einziges Mal tüchtig getroffen haben – sehr solide Grundlagen für eine ernsthafte Freundschaft besitzen. Die größte Sorge meines Lebens ist, dass die ganze gegenwärtige Zivilisation auf die Zerstörung dessen arbeitet, was am Menschen wirklich menschenwürdig ist. Im Kampf dagegen hat man wenig Verbündete. Sie sind eine. In Ihren Büchern zeigt sich immer wieder, dass die menschliche Substanz letzten Endes doch etwas Unzerstörbares ist. Daran will man heute nicht glauben und vor allem will man daraus auf keinem Gebiet die Konsequenzen ziehen. Wir groß dieses Problem ist, wie sehr es von den größten allgemeinen Fragen bis zu den intimsten des Privatlebens reicht – darüber werden wir hoffentlich recht bald uns persönlich unterhalten.

(Brief von Lukács an Morante, 23. Juli 1968)

Der Konsens zwischen Georg Lukács und Elsa Morante besteht in der geteilten Stimmung, die bei Lukács als „permanente Verzweiflung über den Weltzustand“ (Lukács 2009: 7) und bei Morante als offensiv angeprangerte, aber niemals pessimistisch konnotierte *irrealtà* der *società della disintegrazione* zutage tritt. Es ist nicht auszuschließen, dass die lobenden und bewundernden Worte des ungarischen marxistischen Intellektuellen in Italien ein in der Folge verstärktes Interesse an Morantes literarischer Produktion ausgelöst haben (vgl. dazu die Ausführungen zur „Fortuna critica“ von Morantes Gesamtwerk in EM Op II: 1676).

## 6.2 *L’isola di Arturo* als „ritrovamento dell’infanzia passionata“

*L’isola di Arturo* erschien im Jahr 1957 gleichsam als Abschluss der zweiten intensiven Schaffensphase Elsa Morantes und verkörpert das literarische „ritrovamento dell’infanzia passionata“<sup>176</sup> als Gegenstück zur *pesanteur*, von der die Autorin sich immer wiederkehrend befallen fühlte (vgl. Morante 1987: XIff.; Garboli 1995: 201ff.).<sup>177</sup> Es zeigt aber auch die literarische Rückeroberung jenes

---

Morante antwortete ihm auf Englisch. Die von Lukács verfassten Briefe werden im Lukács-Archiv in Budapest verwahrt, das allerdings aus politischen Gründen seit 2018 verschlossen blieb. Eine vollständige edierte Ausgabe aller Lukács-Briefe bleibt bis zum heutigen Tag ein Desiderat. Der Brief vom 23. Juli 1968 wird daher auf Grundlage eines Scans aus dem Archiv zitiert, der gemeinfrei kursiert und der Arbeit angehängt ist.

<sup>176</sup> Diese Formel geht auf einen Eintrag in einem posthum veröffentlichten tagebuchartigen Fragment von Aufzeichnungen aus dem Spätsommer und Herbst 1952 zurück, in dem Elsa Morante in einem Eintrag vom 20. September äußert, die Arbeit an der im Frühjahr desselben Jahres begonnenen Romanskizze zu *L’isola di Arturo* wieder aufnehmen zu wollen: „Ormai è tempo che io riprenda a scrivere *l’Isola di Arturo*. Chi sa se ritroverò quella specie di *infanzia* appassionata che avevo per scriverlo quando lo interruppi.“ (EM Op I: LXIV).

<sup>177</sup> Das Phänomen der *pesanteur* tritt, wenngleich nicht unter diesem Namen, bereits im *Diario 1938* in Erscheinung und lässt sich in dem von Morante mehrfach beschriebenen Gefühl des Unbehagens nachspüren, das sie insbesondere angesichts des weiblichen und – das Unbehagen noch verstärkend – des alternden weiblichen Körpers verspürt (vgl. dazu beispielsweise den Eintrag vom 17. Februar

kindlichen, der Erkenntnis vorangehenden Zustands an, der von Morante als Idealbild verstanden wurde, und den sie für sich selbst mit dem Hereinbrechen des Kriegs in ihre Existenz zunächst als beendet ansah:

Le mie immaginazioni giovanili – riconoscibili nei racconti del *Gioco segreto* – furono stravolte dalla guerra, sopravvenuta in quel tempo. Il passaggio dalla fantasia alla coscienza (dalla giovinezza alla maturità) significa per tutti un’esperienza tragica e fondamentale. Per me, tale esperienza è stata anticipata e rappresentata dalla guerra: è lì che, precocemente e con violenza rovinosa, io ho incontrato la maturità. (EM Op I: XLIV)

Ausgehend von Morantes Verständnis von *realità* und *irrealtà*, welches zunächst paradox anmutet, aber in den späteren Essays „Sul romanzo“ sowie später „Pro e contro la bomba atomica“ und *Il mondo salvato dai ragazzini* verständlich wird, lässt sich als dichotomischer Gegensatz ihrer eigenen Schreibweise die *cronaca* neorealistischer Prägung gegenüberstellen. Hinweise hierzu finden sich jedoch nicht nur in den Essays, Reden und Korrespondenzen Morantes, sondern beispielsweise auch im Paratext zu *L’Isola di Arturo*<sup>178</sup>, mit dem sich Morante vorgeblich in eine Tradition einreihet, welche Ähnlichkeiten zu lebenden Personen und realen Orten als rein zufällig ausgibt, damit jedoch ironisch bricht:

Sebbene i paesi, nominati in questo libro, esistano realmente sulle carte geografiche, si avverte che non s’è inteso in alcun modo di darne una descrizione documentaria in queste pagine, nelle quali ogni cosa – a cominciare dalla geografia – segue l’arbitrio dell’immaginazione.

Tutto il presente racconto è assolutamente immaginario e non si riporta né a luoghi, né a fatti, né a persone reali. (EM Op I: 946)

---

1938: „La mia bellezza che ancora sembra adolescente come afferrare tutto in tempo? Mi fa paura la vecchiaia la morte.“ (Morante 1990: 1605)). Derartige Empfindungen werden Morante ihr Leben lang begleiten und sind oftmals an die Figur der eigenen Mutter geknüpft, wie die Lektüre des *Diario*-Eintrags vom 7. März beispielhaft belegt: „Un affetto cupo mi attirava a mia madre, già possesso della bruttezza e del disfacimento che preparano per lunghi anni la fine della morte. In realtà la vita non è che la morte, preparata con cura quasi artistica. Un corpo è giovane e bello. Ogni giorno la morte lo lavora: ecco una ruga, un segno, una gonfiezza, una grassezza sconcia e informe. E insieme finiscono la vita e la morte. Ma io *ho paura*.“ (Morante 1990: 1617) Das komplexe Verhältnis zwischen Elsa und ihrer Mutter beschrieb ihr Bruder Marcello Morante in dem biografischen Büchlein *Maledetta benedetta. Elsa e sua madre* (Morante 1986).

Den Hinweis auf einen Beleg für die Vermutung, es könne sich bei der Figur des Arturo um eine Projektion von Morantes idealisiertem *alter ego* handeln, wie es einige Tagebucheinträge aus dem *Diario 1938* rückblickend erahnen lassen, verdanke ich Marco Antonio Bazzocchi, der genau zu diesem Thema auf einen Briefwechsel Morantes mit Giacomo Debenedetti noch aus dem Jahr 1957 hinweist, im Zuge dessen Morante schreibt: „La sola ragione che io ho avuta (di cui fossi consapevole nel mettermi a raccontare la vita di Arturo) è stata (non rida) il mio antico e inguaribile desiderio di essere un ragazzo. [...] E adesso, alla fine, mi trovo peggio che dopo quell’altro mio romanzo [*Menzogna e sortilegio*, meine Anm.]: giacché là si è trattato, alla fine, di uscire da una camera di favole. Mentre che ora, dopo questi anni di isole e di Arturi, mi trovo ricacciata nella mia irrimediabile condizione di donna – ormai, anzi di vecchia.“ (Bazzocchi 2005: 132; zit. nach: *L’indice*, VI, 1989, n. 8, S. 8-9).

<sup>178</sup> Die paratextuellen Elemente als wiederkehrendes Moment in Morantes vier Romanen stellen in Rosas Lesart eine Art auktorialer Selbstermächtigung dar, verweisen aber darüber hinaus insbesondere auf die Bedeutung, die der Gattung des Romans beigemessen wird (vgl. Rosa 1995: 10).

Diesem Dementi zum Trotz erfolgt die namentliche Erwähnung der Insel Procida als Schauplatz von *L’isola di Arturo* innerdiegetisch – wenn auch tatsächlich nur am Rande – doch an nicht unbedeutenden Stelle direkt zu Beginn des Romans im Unterkapitel „L’Isola“:

Le isole del nostro arcipelago, laggiù, sul mare napoletano, sono tutte belle. Le loro terre sono per grande parte di origine vulcanica; e, specialmente in vicinanza degli antichi crateri, vi nascono migliaia di fiori spontanei, di cui non rivedi mai più i simili sul continente. [...] Mai, neppure nella buona stagione, le nostre spiagge solitarie conoscono il chiasso dei bagnanti che, da Napoli e da tutte le città, e da tutte le parti del mondo, vanno ad affollare le altre spiagge dei dintorni. E se per caso uno straniero scende a Procida, si meravigliava di non trovarvi quella vita promiscua e allegra, feste e conversazioni per le strade, e canti, e suoni di chitarre e mandolini, per cui la regione di Napoli è conosciuta su tutta la terra. I Procidani sono scontrosi, taciturni. Le porte sono tutte chiuse, pochi si affacciano alle finestre, ogni famiglia vive fra le sue quattro mura, senza mescolarsi alle altre famiglie. L’amicizia, da noi, non piace. E l’arrivo d’un forestiero non desta curiosità, ma piuttosto diffidenza. Se esso fa delle domande, gli rispondono di malavoglia; perché la gente, nella mia isola, non ama d’esser spiata nella propria segretezza. (EM Op I: 954)

Bedeutend in Hinblick auf die spätere Wendung des Romangeschehens ist bereits hier schon der Hinweis auf die metonymische Relation zwischen der Insel selbst und der Haftanstalt: „Da circa duecento anni, il castello è adibito a penitenziario: uno dei più vasti, credo, di tutta la nazione. Per molta gente, che vive lontano, il nome della mia isola significa il nome d’un carcere.“ (EM Op I: 957). In Bezug auf die Haftanstalt, die titelgebend für das vorletzte Kapitel „La terra murata“ ist, ergeht dort ein weiterer eindeutiger Hinweis auf die Insel Procida, deren Gefängnis tatsächlich diesen Namen trägt und bis zum heutigen Tage (wenngleich auch nicht mehr in dieser Funktion) existiert. Ebenso ist die Insel Procida jedoch als Synonym mit dem Kosmos der noch weitgehend unbefleckten, nicht von *irrealtà* affizierten Kindheit des Protagonisten zu verstehen. Es sieht folglich danach aus, als verfolgte Morante mit der Setzung als sehr konsequent die Absicht, sich unter Rückgriff auf das entsprechende Vokabular von jeder Ähnlichkeit des Romans zu anderen literarischen Strömungen ihrer Zeit abzugrenzen: In diesem Licht unterwandert ihr Vorgehen inhaltlich in erster Linie den dokumentarischen Anspruch neorealistischer Tendenzen, die explizit mit dem Verweis auf eine „descrizione documentaria“ evoziert werden, und bringt stattdessen das bei Morante zentrale Konzept der „immaginazione“ in Anschlag, das gar dem reinen „arbitrio“ folgen soll und sich somit jeglicher kausaler Logik entziehen will. In der Fortführung dieses Anspruchs sei selbst die Beschreibung der Insel nicht im Sinne einer mimetischen Abbildung, sondern als einer nahezu unwillkürlichen, durch den

Heranwachsenden Arturo noch zusätzlich instabiler erscheinende Intuition folgend zu verstehen.

Interessanterweise wird *L’Isola di Arturo* im zweiten Satz des oben angeführten Paratextes des Romans auch nicht als *romanzo* qualifiziert, sondern stattdessen als *racconto*. Die Festlegung des Romans als *racconto* (im Gegensatz zum *romanzo*) durch Morante konkretisiert darüber hinaus weitere Rückverweise auf ihre Poetik. Wenn sie nämlich als *racconto* denjenigen Text versteht, der keinen universalistischen Geltungsanspruch erhebt, sondern aus der Fokalisierung eines spezifischen Protagonisten eine subjektive Weltsicht wiedergibt, dann liegt hierin abermals eine Annäherung an eine *verità poetica*, die sich allerdings einer bloßen *cronaca* entzieht (vgl. dazu auch die Position von Leavitt 2012: 38f.). Umso interessanter erscheint diese Spezifizierung der Autorin vor dem Hintergrund der Ausführungen aus dem Jahr 1959 im Essay „Sul romanzo“, in dem sie als distinktives Merkmal zwischen *romanzo* und *racconto* das Kriterium der Vollumfänglichkeit etabliert hatte: „L’*interezza*, poi, dell’immagine rappresentata, distingue il romanzo dal racconto. [...] Non si tratta di qualità superiore o inferiore, ma di un differente rapporto con l’universo.“ (EM OP II: 1498; Hervorhebungen EM).

Das Schreiben über das Thema Kindheit bei Morante wurde in der Forschung traditionell aus zwei Perspektiven beleuchtet: Einerseits im Zuge eines „weiblichen Schreibens“, andererseits als Hinweis auf Morantes Vertrautheit und Verbundenheit mit der Freudschen Tiefenpsychologie. Beide diese Annäherungsweisen wurden aber, so scheint es, von Morante selbst zu Lebzeiten abgelehnt (vgl. Kalay 1996: 11f.) und sind angesichts der Komplexität von Morantes Weltsicht entschieden zu kurz gegriffen. „Weiblich“ kann Morantes Schreiben nur insofern sein, als traditionelle (geschlechterstereotype) Zuschreibungen die Verhandlung spezifischer Themen wie etwa Körperlichkeit und Mutterschaft und erzählerischer Gattungen, die in besonderem Maße subjektive und individuelle Welterfahrung zum Ausdruck bringen, gern einer so genannten „weiblichen Autorschaft“<sup>179</sup> zuschlagen. Dies geht zurück auf die

---

<sup>179</sup> Zum Thema der *scrittura femminile* sei hier prinzipiell auf den von Irmgard Scharold herausgegebenen gleichnamigen Sammelband verwiesen, in dem sich zwei Beiträge explizit mit Morantes Geschichtsbild in *La Storia* befassen (vgl. Kleinert 2002 und Kleinhans 2002) und weitere Beiträge das Verhältnis zwischen Historie, Fiktion und autobiografischem Schreiben bei Sibilla

sorgfältig kultivierte und in Italien erst mit der in den 1970er Jahren entstehenden Frauenbewegung infrage gestellte Annahme, dass von Frauen verfasste Literatur autobiografisch determiniert und daher zumindest in Hinblick auf den offiziellen Diskurs, insbesondere auf die Geschichtsschreibung, zu keinen validen Erkenntnissen befähigt sei. Erst in den vergangenen fünfzig Jahren setzte sich sukzessive die Position durch, dass weibliches Schreiben, insbesondere im Kontext historischer Themen, vielmehr eine Revision einer männlich dominierten Geschichtsnorm darstelle, die für sich den Status des Objektiven reklamierte – eine Tendenz, die im Zuge der zahlreichen *turns* in den Kulturwissenschaften in ähnlicher Art und Weise auch etwa in der postkolonialen Revision des Geschichtsbilds erkennbar wird (vgl. Scharold 2002: 7ff.). An dieser Stelle möchte ich gar so weit gehen, die These aufzustellen, dass in der oben beschriebenen Position hinsichtlich „weiblicher“ Autorschaft auch der Grund dafür zu suchen ist, dass sich insbesondere in der außeritalienischen Romanistik ausgesprochen wenige männliche Forschende mit Morantes Werk auseinandergesetzt haben.<sup>180</sup>

Von der Kritik teils als eskapistischen Rückzug in den unschuldigen Zustand der Kindheit verstanden, reicht die Darstellung des Heranwachsenden Arturo Gerace im Roman auch oftmals deutlich über die Konzeption des genuin unschuldigen Kindes hinaus. Arturo, der als Halbweise mehr oder weniger sich selbst überlassen und frei umherstreifend auf Procida aufwächst, ist unschuldig in dem Sinne, dass er noch nicht durch die *irrealtà* der Gesellschaft infiziert ist – was durch die Insellage Procidas und sein Aufwachsen ohne Anbindung an Institutionen des sozialen und gesellschaftlichen Lebens noch potenziert wird. Sein Blick auf die Welt und seine Lektüren der Zeichen, die er darin erkennt, sind zutiefst unschuldig. Doch ist sein impulsives Handeln geprägt von rudimentären Gefühlen wie Liebe, aber auch glühender Eifersucht, die zu gehässigen Verhaltensweisen führen – insbesondere gegenüber der sehr jungen neuen Ehefrau

---

Aleramo, Oriana Fallaci, Dacia Maraini, Natalia Ginzburg, Anna Maria Ortese, Lalla Romano und anderen italienischen Schriftstellerinnen des 20. Jahrhunderts untersuchen (vgl. Scharold 2002).

<sup>180</sup> Ähnliches ist übrigens auch im Fall der in den letzten Jahren sehr populären Elena Ferrante zu beobachten, deren Romane aus der *L'amica geniale*-Tetralogie als „Frauenliteratur“ rezipiert werden könnten, was unmittelbar mit einer Herabwertung der literarischen Qualitäten und des Aussagegehalts einherginge – auch hier wurden nahezu alle über bloße reißerische Enthüllungen hinausgehende Auseinandersetzungen von Frauen verfasst (vgl. hierzu beispielsweise die Untersuchungen von Bullaro/Love 2017, Ott 2018 oder Fuchs 2019). Der Kreis schließt sich hier außerdem, weil Ferrante Elsa Morante als eines ihrer literarischen Vorbilder angibt (vgl. Ferrante 2018).

des Vaters, Nunziatella, und insbesondere in der Phase, in der sich Arturo seiner verdrängten Liebe zur Stiefmutter noch nicht bewusst ist. Wie der Umschlagtext auf der *quarta di copertina* der Erstausgabe bezeugt, ist *L’isola di Arturo* als Initiationsroman angelegt, in dem erst im Übertritt von der Kindheit und Jugend ins Erwachsenenalter eine Erkenntnis von Gut und Böse ermöglicht wird: „[...] l’età fanciullesca [...] precede la conoscenza del bene del male, e l’esperienza della realtà“ (Morante 1957). Insofern kann die Jugend als edenischer, jedweder Schuld und Sünde vorgängiger (Ur-)Zustand gelesen werden.

Indessen lässt sich, wie bereits dargestellt, bei Morante eine ureigene Philosophie der Kindheit erkennen, die sich konkret auf die Modellierung einer besseren, weil nicht von der entfremdeten modernen Realität befallenen Welt bezieht (Kalay 1996: 12f.). Die subjektive Wirklichkeit dieses edenischen Zustands des Kindes und Jugendlichen wird angesichts der später hereinbrechenden Realität mit dem Eintritt ins Erwachsenenendasein jener Unwirklichkeit gegenübergestellt, die menschengemacht ist und der später von Morante beklagten *società della disintegrazione* zueigen ist: Es werden also im noch an das Referenz- und Motivinventar des *fiabesco* aus den *Racconti* erinnernden Stil von *L’Isola di Arturo* ein Weltbild und ein Bild des *ragazzino* vorbereitet, das später in Gänze in *Il mondo salvato dai ragazzini* zur Anschauung gelangen und dort die politische Implikation im Sinne eines *impegno* erhalten wird.

### 6.2.1 Arturos literarische Weltsicht und Fantasie

Die Kindheit Arturos ist nach dem Tod der Mutter unter Arturos Geburt einerseits geprägt von der Freiheit, die ihm durch den häufig abwesenden Vater Wilhelm und die fehlende Anbindung an Institutionen der Erziehung oder öffentlichen Bildung gegeben ist, und andererseits von einer männlich dominierten und in dieser Wesensart zunächst lange Jahre über ungestörten Weltordnung, die in Arturos Kosmos der „casa dei guaglioni“, des „Jungenhauses“,<sup>181</sup> wie das Castello Gerace auch bezeichnet wird, durch die explizit erwünschte Abwesenheit von Frauen gegeben ist. Sein Weltbild ist, angesichts der Tatsache, dass er überwiegend sich selbst überlassen und von anderen Menschen abgeschottet lebt, vorwiegend von den Erzählungen seines Vaters, den Erinnerungen an seine männliche Amme

---

<sup>181</sup> In der deutschen, von Susanne Hurni-Maehler besorgten Übersetzung aus dem Jahr 1959 wird „Casa dei guaglioni“ mit „Bubenhaus“ übersetzt.



Silvestro sowie Buchwissen geprägt, das er sich durch die Lektüre in der kleinen, in der Casa dei guaglioni befindlichen Bibliothek<sup>182</sup> angeeignet hat. Diese umfasst neben einigen Büchern aus dem Besitz des Vaters die Relikte eines früheren Sommergastes – signifikanter Weise eines ebenfalls jungen Mannes, der nur als „studente di lettere“ qualifiziert wird, sowie weitere Bücher nicht weiter spezifizierten Ursprungs:

[Mio padre possedeva] dei libri, fra i quali alcuni anche in italiano. A questa piccola biblioteca di famiglia, si aggiungevano, nella Casa dei guaglioni, numerosi altri volumi, lasciati là da un giovane studente di lettere ch’era stato ospite, per molti estati, di Romeo L’Amalfitano. Senza contare, poi, diversi romanzi adatti al gusto giovanile, polizieschi e di avventure, di varia provenienza. E così, io potevo disporre di una biblioteca rispettabile, pure se composta di volumi vecchi e squinternati.

Si trattava, per lo più, di opere classiche, o di un genere scolastico o istruttivo: atlanti e vocabolari, testi di storia, poemi, romanzi, tragedie e raccolte di versi, e traduzioni di lavori famosi. Escludendo i testi per me incomprensibili (scritti in tedesco o in latino, o in greco) io questi libri, li lessi e li studiai tutti; e certuni, i miei preferiti, li ho riletti tante volte, che ancora oggi, li ricordo quasi a memoria. (Morante Op I: 978f.)

Aus diesen Lektüren, aus Abenteuerromanen und Atlanten, schöpft Arturo seine gesamte Bildung und leitet daraus einen Wissenskanon ab, der, wie bei der Lektüre von *L’isola di Arturo* alsbald ersichtlich wird, in Form von aus der ihm zur Verfügung stehenden Literatur abgeleiteten Glaubenssätzen in Erscheinung tritt, die er als „certezze assolute“ formuliert. Diese bilden, gleichwohl oder gerade weil sie intuitiv von Arturo ausgewählt werden („Fra i molti insegnamenti [...] spontaneamente io sceglievo i più affascinanti“, EM Op I: 979), Arturos „coscienza, o fantasia“ (ebd.) und verweisen damit auf eine spezifische Dimension der Wirklichkeitsbeziehung innerhalb von Morantes erzählerischem Kosmos: Denn aus den ausgewählten „insegnamenti“ speist sich wiederum Arturos „Codice della Verità Assoluta“ – eine Aufstellung von sechs Thesen, die den Dreh- und Angelpunkt seines Referenzkosmos bilden:

- I. L’AUTORITÀ DEL PADRE È SACRA!
- II. LA VERA GRANDEZZA VIRILE CONSISTE NEL CORAGGIO DELL’AZIONE, NEL DISPREZZO DEL PERICOLO, E NEL VALORE MOSTRATO IN COMBATTIMENTO.
- III. LA PEGGIOR BASSEZZA È IL TRADIMENTO. SE POI SI TRADISCE IL PROPRIO PADRE O IL PROPRIO CAPO, O UN AMICO ECC., SI ARRIVA ALL’INFIMO DELLA VILTÀ!

---

<sup>182</sup> Ein verstärktes Interesse an der Bibliothek als Teilbereich epistemologischer Ordnungen – insbesondere als Motiv in der Literatur – belegt eine hohe Zahl an wissenschaftlichen Untersuchungen, die sich mit dem Thema der Bibliothek in der Literatur auseinandersetzen. Als jüngere Vertreter hierfür sind beispielsweise Günther Stockers *Schrift, Wissen und Gedächtnis* (1997), die Monografie *Imaginäre Bibliotheken* von Dietmar Rieger (2002) und Martina Borks Untersuchung *Im Labyrinth der Bibliothek* (2015) zu nennen. Für die italienische Literatur des 20. Jahrhunderts ist die Bibliothek in Umberto Ecos *Il nome della rosa* (1982) sicherlich die prominenteste Vertreterin des Topos.

- IV. NESSUN CONCITTADINO VIVENTE DELL’ISOLA DI PROCIDA È DEGNO DI WILHELM GERACE E DI SUO FIGLIO ARTURO. PER UN GERACE DAR CONFIDENZA A UN CONCITTADINO SIGNIFICHEREBBE DEGRADARSI.
- V. NESSUN AFFETTO NELLA VITA UGUAGLIA QUELLO DELLA MADRE.
- VI. LE PROVE PIÙ EVIDENTI E TUTTE LE ESPERIENZE UMANE DIMOSTREREBBERO CHE DIO NON ESISTE. (EM Op I: 979)

Indem die Thesen von Arturo als absolute Wahrheiten gesetzt werden und sie in seinem Bewusstsein als solche verankert sind, wird das dem Roman zugrunde gelegte, im engeren Wortsinn literarische Bewusstsein Arturos als Weltansicht des Heranwachsenden formuliert. Innerhalb dessen entspringt Arturos Blick auf die Welt seinem Zustand der „felicità naturale“ (EM Op I: 980), die ihn als einen *ragazzino* der späteren *Felici pochi* ausweist. Sein Verständnis der umgebenden Wirklichkeit impliziert für Arturo auch bestimmte Handlungsweisen, die innerhalb des Inselkosmos und im Zustand der Kindheit nicht auf Widerstände stoßen. Gleichzeitig wird sich dieses von Arturo mitgeführte Referenzsystem als in der Realität jenseits der Kindheit und außerhalb der Insel Procida nicht anwendbar erweisen.

Arturos „verità assolute“ sind aufgrund ihres Ursprungs in den gelesenen Büchern naturgemäß an literarische Vorbilder und deren Charaktere und Typen gebunden. Sie untermauern intertextuell im weitesten Sinne ein höfisches Ideal, wie es in der Ritterepik anzutreffen ist: Nicht umsonst sind die Verweise auf Stofftraditionen und einzelne Motive des Helden- und Ritterepos im Roman so häufig. So wird beispielsweise die vom Vater beim Schwimmen verlorene Uhr zur *Quête* Arturos: Um sie wiederzufinden und dem Vater eine ritterliche Ehre zu erweisen, begibt sich Arturo am Küstenstreifen in die „fondi sottomarini“ (EM Op I: 986), um notfalls sein Leben für den Fund der Uhr zu geben: „O tornare da lui con l’orologio, o morire!“ (ebd.). Die Piffe und Rufe des am Strand zurückgebliebenen Vaters bleiben unerhört: „[...] ripresi la mia esplorazione. Oramai, ritrovare l’orologio non significava soltanto la riconquista d’un tesoro, non era più una questione d’onore soltanto. Quella ricerca aveva preso per me un senso fatale [...]“ (ebd.). Nach der erfolgreich vollbrachten „impresa“ (EM Op I: 987) ist Arturos Zurückschwimmen an den Strand schließlich das ersehnte „arrivare vittorioso“ (ebd.) des ritterlichen Helden, das lediglich durch die mangelnde Anerkennung des Vaters geschmälert wird. Es fehlt nicht viel, um sich im Verlauf der Lektüre von *L’Isola di Arturo* an die einleitende *canto*-Formel aus Ariosts

*Orlando furioso* (1516) erinnert zu fühlen: „Le donne, i cavallier, l’arme, gli amori | le cortesie, l’audaci imprese io canto“. In diesem Romankosmos nehmen Objekte wie beispielsweise jene Uhr oder auch der Ring, an dem Arturo am Schluss des Romans Silvestro wiedererkennt, symbolische Züge an, die ihrerseits auf die literarische Symbolkraft der Dinge in Arturos Augen verweisen.

Die Casa dei guaglioni selbst trägt zum einen Züge eines exklusiv männlichen, ja misogynen Kosmos (vgl. dazu auch Kap. 6.2.2) und verweist zum anderen auch auf die besondere Relevanz des jungen Lebensalters. Wie Wilhelm seiner jungen Braut Nunziatella am Abend ihrer Ankunft im Castello Gerace erklärt, handele es sich bei dem Fluch, der auf dem Haus lastet und es für Frauen prinzipiell unzugänglich macht, um eine allnächtliche Heimsuchung durch verfluchte Seelen von Jungen und jungen Männern:

I suoi invitati son tutti maschi, ragazzi e ragazzetti morti nel fiore dell’età; e tutti quanti se vuoi saperlo, ANIME DANNATE! Si tratta di tipi scelti fra le peggiori canaglie, i quali, morendo, si sono mutati in Diavoli! E questa banda ogni notte arriva qua da tutti i quartieri dell’inferno, ne entrano dalle finestre, da sottoterra, a centinaia. (Morante Op I: 1081)

Bereits hier klingen weitere Charakteristika der späteren *Felici pochi* aus *Il mondo salvato dai ragazzini* an (insbesondere die Tatsache, dass sie kein hohes Lebensalter erreicht haben; auch ihre Provenienz („fra le peggiori canaglie“) lässt sich je nach Perspektive des Betrachtenden unterschiedlich, aber sicherlich auch im Sinne einer pejorativen Zuschreibung deuten), die nur wenige Zeilen nachfolgend von Nunziatella erneut aufgegriffen werden, die sich an dieser Stelle erstmals explizit konträr zu einer Aussage Wilhelms positioniert und den Topos eines jugendlichen Unschuldszustands bekräftigt:

Eh! quasi non fosse un fatto conosciuto, questo: che diavoli guaglioni non ne possono mai esistere! Perché se uno muore guaglione, non ha potuto essere un gran peccatore. Seppure, in quella poca vita sua, ha combinato qualche fatto come, fosse pure: rubare! o anche fosse: ammazzare dei cristiani! Beh, non vale mica! là non c’è infamità! a quello là, tutti i peccati gli si contano per peccati veniali. I guaglioni, al massimo, potranno prendere venti, venticinque anni di Purgatorio; e dopo, i guaglioncelli piccerilli diventano tutti angeli cherubini, e quelli più grossi, serafini, Per questo, la gente va e consola le madri col dire: State contenta, signora: quello ha avuto la più grande fortuna! Dio se l’è scelto, per farsi un altro angelo. Un diavolo non si può mai fare, con un guaglione. Per fare i diavoli, ci vuole per forza della gente anziana. (EM Op I: 1083)

Durch Nunziatellas Worte wird der unschuldige Status des Kindes – in Abgrenzung von den zum Bösen fähigen Lebensälteren – besiegelt, erscheint doch Nunziatella selbst als der Jugend noch nicht entwachsene, genuine und unschuldige Figur. Der spätere Übertritt in das Erwachsenenleben manifestiert sich in der Figur des Arturo

als Hereinbrechen der Realität im Sinne einer plötzlichen historischen Kontextualisierung seines Lebens und damit einhergehend einer Entzauberung des edenischen Zustands.<sup>183</sup> Dies ist allerdings nicht der einzige Moment der Entzauberung in *L’Isola di Arturo* – ihm gehen andere voran, die den finalen Bruch mit der literarischen Weltsicht des kindlichen Ursprungszustands vorausdeuten: Diese liegen in der unerwiderten Liebe Nunziatellas, auf die schließlich Arturos inszenierte Suizidversuch folgt, in der Entdeckung der Homosexualität des Vaters, auf die dann schließlich als dritte Entzauberung der Insel folgt, der nunmehr auch nicht länger der *locus amoenus* des ersten Romanteils ist. Allen Entzauberungen gemein ist, dass sie die von Arturo für bare Münze und pure Wahrheit genommene Aufstellung des *Codice delle certezze assolute* destabilisieren und somit die Realität des Heranwachsenden als Zerstörung der zuvor herrschenden Ordnung andeuten. Wenn schon eine Rückkehr in einen Status der kindlichen Ingenuität nicht möglich ist, so kann zumindest die Erinnerung daran die ehemaligen Gewissheiten des Protagonisten Arturo in ihrer kindlich-unverstellten und damit in sich kohärenten Form wiederaufleben lassen. Nicht umsonst trägt *L’isola di Arturo* den Untertitel *Memorie di un fanciullo* (EM Op I: 949), womit abermals auf die erkenntnisfähigen Qualitäten des Erinnerns im Kontext von Morantes Poetik verwiesen ist.

## 6.2.2 Arturo als Mythograph seiner selbst: Ödipaler Eros, Entthronungstrauma und Aufbruch in die historische Realität

Denn der Mythos ist die höchste aller Wirklichkeiten und,  
so dachte ich für einen Moment,  
die Bibliothek der wahre Schauplatz des Weltgeschehens.

(Judith Schalansky, *Verzeichnis einiger Verluste*, 2018)

Die ausführliche Untersuchung des Romans, die Giacomo Debenedetti noch im Jahr des Erscheinens von *L’isola di Arturo* in der Zeitschrift *Nuovi argomenti* veröffentlichte, benennt die beiden wichtigen mythologischen Filiationen des

---

<sup>183</sup> Vgl. dazu Lenzen 1985, 310ff.: Im Phänomen des ‚Adoleszenten ohne Bewährung‘ erfolgt das Zu-Sich-Finden nicht durch die Bewährung, sondern durch den „Rückzug auf den Status der Unschuld, des Kindlichen“ (ebd., 312), wie z.B. in Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und Kafkas *Heimkehr* (1920). Die Exilation im Sinne des (männlichen) Pubertätsexils, Bewährung und Rehabilitation (des Jugendlichen) haben somit keine Bedeutung mehr (vgl. ebd.).

Der Übertritt in das Erwachsenenleben ist ein in den Erzählungen Morantes wiederkehrendes Motiv. So finden sich bereits in *Il gioco segreto* (1937) und in *Lo scialle andaluso* (1953) Konstellationen, in denen die Kindheit der Protagonisten – zumeist abrupt und mit einer als *disillusione* charakterisierten Ernüchterung einhergehend – endet (vgl. La Monaca 2018: 59ff.).

Romans, nämlich zum einen den Rückgriff auf das gleichnamige Sternbild und zum anderen denjenigen auf die Tradition der *matière de Bretagne* (vgl. Debenedetti 1957: 47).<sup>184</sup> Bereits das Incipit des Romans, in dem Arturo seine Existenz ausgehend von seiner Namensgebung gleichermaßen in einen aus Sagen – in seinem Fall der Artussage<sup>185</sup> – und althergebrachten astrologischen Überlieferungen zusammengewobenen Diskurs einschreibt, deuten Arturos vordergründig naive Weltsicht des Kindes an, die um ihn als Protagonisten seines eigenen, aus literarischen Referenzen zusammengewebten Theaterstücks kreisen:

Uno dei miei primi vanti era stato il mio nome. Avevo presto imparato [...] che Arturo è una stella: la luce più rapida e radiosa della figura di Boote, nel cielo boreale! E che inoltre questo nome fu portato da un re dell’antichità, comandante a una schiera di fedeli: i quali erano tutti eroi, come il loro re stesso, e dal loro re trattai alla pari, come fratelli. Purtroppo, venni poi a sapere che questo celebre Arturo re di Bretagna non era storia certa, soltanto leggenda; e dunque, lo lasciai da parte per altri re più storici (secondo me, le leggende erano cose puerili). (EM Op I: 953)

Wie im vorangehenden Teilkapitel aufgezeigt, ist Arturos Weltbild während seiner Kindheit und Jugend ein literarisch konstruiertes. Die aus seiner Gleichsetzung von literarischer Motivik und Wirklichkeit resultierenden nahezu komischen Momente erinnern stellenweise an die Figur des Candide und dessen Ingenuität im gleichnamigen *conte philosophique* von Voltaire, sie schlagen aber ins Dramatische um, wenn es zum Beispiel um die Berichterstattung realer Kriegereignisse geht, die von Arturo ähnlich wie andere literarische Texte als Heldenabenteuer verbucht werden. Arturo verwechselt literarische Erfahrungen bisweilen mit seinen eigenen Erfahrungen; er überbaut insgesamt die eigenen Erfahrungen mit einem literarischen Referenzapparat. Gleichzeitig führt seine Buchgelehrsamkeit in Verbindung mit dem hermetisch abgeriegelten Lebens- und Erfahrungsraum, der sich lediglich auf die Insel Procida und auch hier nur auf ein

---

<sup>184</sup> So deutet Debenedetti insbesondere auf die zahlreichen typischen Motive der Ritterepik hin, die sich in *L’isola di Arturo* wiederfinden, angefangen mit dem Tod der Mutter unter der Geburt Arturos und der nachfolgenden Aufzucht durch den Diener Silvestro, der das Baby mit Ziegenmilch füttert, über den vagabundierenden Vater, der zumindest in Arturos kindlicher Weltsicht heldenhafter Aventuren nachgeht, bis hin zur späteren Wiedervereinigung Arturos mit Silvestro, den der Junge nur anhand eines Rings erkennen kann, welcher die Funktion eines wundersamen Erkennungsobjekts innehat (vgl. Debenedetti 1957: 50f.).

<sup>185</sup> Artussage und Artusroman sind in der romanistischen wie auch der germanistischen Forschung vielfach und unter verschiedenen Vorzeichen untersucht worden. Für die deutschsprachige romanistische Forschung zum Artusstoff und seiner Rezeption ist die 1956 erschienene und zeitlose Untersuchung von Erich Köhler *Ideal und Wirklichkeit* (die 1985 in italienischer Übersetzung erschien) eine unverzichtbare Referenz. In der jüngeren Zeit sind der Sammelband *Artushof und Artusliteratur* (Däumer et al. 2010) und der von denselben Herausgeber\*innen publizierte Band *Artusroman und Mythos* (Wolfzettel et al. 2011) aufschlussreich, wobei in letzterem insbesondere das auf Aleida und Jan Assmann zurückgehende Mythos-Verständnis eine zentrale Rolle spielt.

sehr kleines Figurenumfeld beschränkt, vielfach dazu, dass seine Vorstellung von der Welt in naiver Art und Weise mit der Weltordnung der Heldenepen gleichgesetzt wird und Arturo diese Ebenen aus Mangel an Erfahrung als deckungsgleich ansieht, was sich in der Lebenswelt des Kindes auch bestätigt. Arturos Weltsicht ist diejenige eines ganz und gar unschuldigen Wesens in dem Sinne, als er seinen literarischen Erfahrungsschatz wortwörtlich nimmt. In der Retrospektive handelt es sich dabei um eine nahezu tragische Verwechslung der Wirklichkeitsebenen, die aus dem kindlichen Blickwinkel und dessen Unbedarftheit entspringt. Allerdings handelt es sich bei Arturos konstruierter Wirklichkeit nicht um die von Morante scharf kritisierte *irrealtà*, die sich als *realtà* ausgeben will, sondern vielmehr *realtà* in ihrer reinsten Form. Die kindlich-naive Perspektive Arturos auf die Welt fällt allerdings nach und nach auseinander, um am Ende des Romans durch die zumindest teilweise desillusionierte Perspektive auf die Welt ersetzt zu werden, und ordnet sich der geschichtlichen Realität des Zweiten Weltkriegs unter, die mit dem Verlassen der Insel Procida angedeutet wird. Vorbereitet wird der Schwund des literarischen Kosmos allerdings bereits früher: Bereits zu dem Zeitpunkt, zu dem Nunziatella in die Casa dei guaglioni einzieht, wird sich Arturo einer Verschiebung seines Referenzsystems gewahr, gleichwohl hält er an seinen *certezze assolute* noch fest:

Allora, non esitai più a farle sapere anche i miei progetti più gelosi e ambiziosi: e non soltanto quelli a cui credevo ancora, in coscienza, come a cose attuabili; ma pure quelli leggendari, che avevo meditato da ragazzino, e che non potrebbero avverarsi mai. Io adesso, alla mia età, non ignoravo più che certi miei antichi progetti erano favole [...]. (EM Op I: 1074)

An nicht wenigen Stellen in Morantes Werk lassen sich Anklänge mythologischer Intertexte identifizieren, insbesondere den griechischen Mythos von Ödipus, der seinen Vater umbrachte und später die eigene Mutter ehelichte. Auch im Fall von *L’isola di Arturo* trägt mythologisches Material wesentlich zum narrativen Kosmos bei und bildet eine wesentliche Referenzebene des Romans. Die Prominenz dieses Mythos insbesondere in der Psychoanalyse nach Sigmund Freud (erstmalig 1913 in *Totem und Tabu*) ist unter dem Stichwort Ödipus-Komplex allgemein hinlänglich bekannt. In der Tat wurden in der Forschung Lesarten unternommen, die etwa die Erzählung *Lo scialle andaluso* wie auch den Roman *L’isola di Arturo* unter diesem Vorzeichen rezipierten. Allerdings greift der Ödipuskomplex zu kurz, fehlt doch in beiden Fällen der leibliche Vater als echter Rivale (der Vater Andreuccio aus *Lo*

*scialle andaluso* ist früh verstorben und hat die Tänzerin Giuditta Campese als Witwe zurückgelassen; Arturos Vater Wilhelm hingegen heiratet das junge Mädchen aus Neapel nur widerwillig und bekundet, abgesehen vom Pflichtakt in der Hochzeitsnacht, keinerlei sexuelles Interesse an Nunziatella). Auch richtet sich die ödipale Eifersucht in beiden Fällen auf ein anderes Subjekt als die Vaterfigur: Während es bei Andreuccio von klein auf die tänzerische Leidenschaft der Mutter ist, die ihn rasend werden lässt („Però, fino dai suoi primissimi anni, prima ancor di aver imparato a parlare in modo comprensibile, Andrea manifestò chiaramente un odio smisurato per la professione di sua madre“, EM Op I: 1530) – eine Situation, die sich mit zunehmendem Lebensalter sogar noch verschlimmert („Giuditta aveva sperato che tutto ciò fosse un capriccio infantile, il quale guarirebbe coll’età. Invece, gli anni passarono e il capriccio di Andrea cresceva con lui“, EM Op I: 1532)<sup>186</sup> – ist es bei Arturo der neugeborene Halbbruder Carmine, der glühende Eifersucht in Arturo hervorruft, die an das Entthronungstrauma im Sinne Alfred Adlers<sup>187</sup> gemahnt und mit dem Phänomen der Geschwisterrivalität ein anderes

---

<sup>186</sup> Das Motiv der gealterten süditalienischen, genauer gesagt: der sizilianischen Frau und Mutter, die Giuditta nunmehr verkörpert, stellt eine umfassende Meditation zum Thema Weiblichkeit und der verblühten Jugend bei Elsa Morante dar – wohl gemerkt aus dem Blickwinkel der nicht spezifizierten Erzählerfigur sowie männlicher Protagonisten der Erzählung. Die Darstellung reicht von einer ersten zaghaften Andeutung, „il suo corpo s’era un poco appesantito“ (EM Op I: 1533), bis hin zu den hämischen Kommentaren der Zuschauenden: „Non ha nessuno che gli lo dica? Non si guarda allo specchio? Con quei fianchi sformati, che pare una vaccona, e quelle due gambine scheletrite, si presenta in maglia di seta ardente, per la *danza classica*, come fosse la Tumanova! [...] Poveretta, vuol fare la libellula, con quel peso, a quell’età!“ (EM Op I: 1566) und wird schließlich konkret auf eine stereotype Physiognomik des Weiblichen im Kontext der *sicilianità* bezogen: „[Andrea] aveva assunto proprio l’aria di un siciliano: di quei siciliani severi, d’onore, sempre attenti alle loro sorelle, [...] per i quali *madre* vuol dire due cose: *vecchia* e *santa*. [...] I loro abiti sono informi, giacché nessuno, a cominciare dalle sarte delle madri, va a pensare che una madre abbia un corpo di donna. I loro anni sono un mistero senza importanza, che, tanto, la loro unica età è la vecchiezza.“ (EM Op I: 1573).

Vor dem Hintergrund des hier behandelten Themas der Wirklichkeitskonzeptionen kann Andreas Desillusionierung hinsichtlich der Figur der Mutter, die er als Star in der Rolle der Febea imaginiert hatte, als ein Kompromiss mit der Wirklichkeit gelesen werden: Nachdem er sich der Mutter zuliebe von seinem religiösen Fanatismus und dem Klosterleben distanziert hat, schließt er sich Gerüchten zufolge einer Gruppe von wahrscheinlich faschistisch gesinnten Halbstarren an (vgl. EM Op I: 1578: „[...] lo si vede spesso in un caffè della periferia, con una banda di giovani scamicciati, fanatici e sovversivi“; Hervorhebungen EM). Gleichzeitig setzt er die Projektion der eigenen möglichen Heldengeschichte in der Imagination einer großen Bühne fort, auf der er in einer anderen Version seiner selbst heldenhafte Taten vollbringt – diese wird allerdings empfindlich gestört durch ein stets überlagerndes unliebsames Bild, mit dem in den letzten zwei Zeilen von *Lo scialle andaluso* Andreas Erkenntnis der Wirklichkeit besiegelt wird: „un triste, protervo Eroe | avvolto in uno scialle andaluso“ (EM Op I: 1578).

<sup>187</sup> Das Phänomen der Entthronung ist in der Psychologie und der Pädagogik anzusiedeln. Es geht auf Alfred Adler zurück, der damit wiederum von Sigmund Freud beobachtete Phänomene der Geschwisterrivalität stützt, und bezeichnet die Eifersucht des (zumeist erstgeborenen) Kindes, die mit der Geburt eines weiteren Kindes einsetzt, das nun einen Großteil der elterlichen

Freudsches Thema eröffnet. Die Entthronung Arturos als diejenige Person, die die uneingeschränkte Aufmerksamkeit Wilhelms genießt, wenn dieser im Castello Gerace verweilt, wird jedoch schon mit der angekündigten Ankunft der jungen Braut Wilhelms eingeleitet. Signifikanter Weise beginnt das letzte Teilkapitel des ersten von acht Kapiteln von *L’isola di Arturo* mit dem Verweis auf das Ende der eigentlichen Kindheit („così è passata la fanciullezza di Arturo.“ (EM Op I: 1019), an die sich der Übertritt in das Jugendalter anschließt. Mit Arturos vierzehntem Geburtstag und der nahenden Ankunft der Braut des Vaters scheint der Anbruch eines neuen Lebensabschnitts auch symbolisch besiegelt: „Io avevo compiuto da poco quattordici anni; solo pochi giorni prima avevo saputo che da oggi, con l’arrivo del piroscampo delle tre, la mia esistenza cambiava.“ (EM OP I: 1025).

Arturos Verhältnis zu seiner nur unwesentlich älteren Stiefmutter Nunziatella ist rasch durch die unbewusste Erkenntnis bestimmt, dass diese keinesfalls eine Freundin oder Gefährtin werden kann, wie es sich zunächst anbahnt, sondern rechtmäßig dem Vater zugehört („Respingevo ogni curiosità. [...] Essa, per me, significava soltanto: il Dovere. Mio padre l’aveva scelta, e io non dovevo giudicarla.“ (EM Op I: 1026). Diese Erkenntnis wird von Arturo selbst nicht bewusst formuliert, doch ist ihm sehr daran gelegen, eine Veränderung in seinem Bewusstsein Nunziatella gegenüber durch eine entsprechende Nomenklatur zum Ausdruck zu bringen, die auch in der Beschreibung von Nunziatellas Optik das Bild der Verschleierung evoziert („imbaccucata nel suo sciallone nero, con quegli occhioni, essa pareva un gufo, che non vede mai il sole [...], EM OP I: 1033). Denn indem er die verschiedenen Möglichkeiten, sie zu benennen, durchspielt – signifikanter Weise geschieht dies in dem Moment, als Nunziatella beim Hereinbrechen der Hochzeitsnacht ein Schrei entföhrt („tenero, stranamente feroce, e puerile“ (Morante 2014: 130), mit dem ihre Defloration durch Wilhelm Gerace als ein für Arturo nicht als solcher erkennbarer Sachverhalt angedeutet wird – fällt seine Wahl unweigerlich auf das Konzept der Stiefmutter:

A proposito, mi accorgo qua d’una cosa: che non soltanto, io non sapevo chiamarla per nome quando le parlavo; ma anche adesso raccontando di lei (il motivo, lo ignoro), non so indicarla col nome. C’è una difficoltà misteriosa, che mi proibisce queste sillabe così semplici: Nunziata, Nunziatella. E dunque, dovrò seguire anche qua a chiamarla *ella*, o *essa*, o *lei*, o *la sposa*, o *la matrigna*. Se poi, per bello stile, qualche volta fosse necessario nominarla, potrò forse, al posto del suo nome intero, mettere *N.*, o magari anche *Nunz.*



(Quest’ultimo suono mi pare abbastanza; fa pensare a un animale mezzo selvatico e mezzo domestico: per esempio una gatta, una capra). (EM Op I: 1090)

Ausgehend von der im Roman durchgängig mitgeführten Referenzstruktur auf die Gattung des Märchens ist das Konzept der Stiefmutter eindeutig semantisch konnotiert („Secondo i libri che avevo letto, una matrigna non poteva essere che una creatura perversa, ostile e degna di odio“, EM Op I: 1026) – wenngleich sie durch die Zugehörigkeit zum angebeteten Vater gleichzeitig eine sakrale Stellung einnimmt („Ma, come sposa di mio padre, costei, per me, era una persona sacra!“, ebd.). Tatsächlich wird Nunziatella in der weiteren Folge zunächst ausschließlich als *la matrigna* adressiert; vereinzelt tauchen später die Abkürzungen *N.* oder *Nunz.* auf. Erst im Nachgang seines fingierten Selbstmordversuchs, als es von Arturo ausgehend im Unterkapitel „La catastrofe“ des fünften Kapitels zum Kuss mit Nunziatella kommt, wird Arturo sie erstmals wieder namentlich erwähnen und gleich zweimal direkt ansprechen: „Nunziata! Nunziatè!“ (EM OP I: 1234). In der Tat erzeugt die plötzliche Anwesenheit des Stiefbrüderchens, das auch noch beinahe denselben Namen wie Arturo erhalten hätte, eine rasende Eifersucht Arturos. Im entsprechenden Unterkapitel „La grande gelosia“ wird die Anwesenheit des Neugeborenen als Bestätigung des literarischen Topos der bösen Stiefmutter ausgedeutet („La accusavo, fra me, d’essere infame proprio come le solite matrigne, che, appena avuti i loro figli, buttano i figliastri da parte.“, EM Op I: 1214) und andererseits wie eine ständige Bedrohung durch einen Liebhaber empfunden, was Arturo zu einem inszenierten Selbstmordversuch veranlasst. Dieser ist jedoch keinesfalls ein lang geplanter Schlussstrich oder eine Verzweiflungstat aufgrund der unerwiderten Liebe Nunziatellas, die hier noch nicht als erotische, sondern als Mutterliebe figuriert. Sie entspricht vielmehr einer impulsiven Kurzschlussreaktion mit dem expliziten Ziel, die Aufmerksamkeit Nunziatellas zu generieren: „Studiavo, perciò, disperatamente, un mezzo che, senza scalfire il mio orgoglio, la costringesse a occuparsi di me [...]“ (EM OP I: 1216). Die von Arturo als letzter Wille inszenierte, gut sichtbar hinterlegte Abschiedsnotiz ist als metaliterarisch überformte Geste aufzufassen, die durch ihre literarischen Anleihen eine gewisse Komik erhält:

MIA ULTIMA VOLONTÀ  
VOGLIO CHE LA MIA SALMA ABBIA SEPOLTURA IN MARE  
ADDIO  
ARTURO GERACE

NB. DISTRUGGERE QUESTO FOGLIO APPENA LETTO  
SEGRETEZZA! SILENZIO!!!  
ARTURO

(EM Op I: 1217f.)

Eine zusätzliche Komik erhält diese Szene dadurch, dass Arturo sowohl sein schauspielerisches Talent, an das er unmittelbar vor dem Schlucken der Tabletten hatte denken müssen, während der Inszenierung des Suizids permanent mitschwingt (vgl. EM Op I: 1218). Nachdem Arturo sich durch Nunziatellas Pflege wieder erholt hat, kommt es zum fatalen Kuss, der die freundschaftliche Beziehung der beiden unwiederbringlich beendet („Così, con quel bacio, io avevo nuovamente disfatta la nostra amicizia; e stavolta, senza rimedio!“ EM OP I : 1237). Nachdem sich Arturo in der Folge regelmäßigen amourösen Abenteuern mit einer Geliebten, Assuntina, hingibt, wird er sich endgültig über seine Liebe zu Nunziatella bewusst, die jedoch unerwidert bleibt, was eine tiefe Krise und Unzufriedenheit Arturos auslöst. Gleichzeitig beginnt Arturo, die Reisen seines Vaters zu verfolgen, und muss alsbald feststellen, dass dieser keineswegs zu heldenhaften Abenteuern aufbricht, wenn er die Insel verlässt, sondern homoerotischen Liebschaften nachgeht und einen späteren Insassen des Gefängnisses von Procida verehrt, der im letzten Kapitel durch sein Auftauchen in der Casa dei guaglioni und die Enthüllungen über Wilhelm Gerace endgültig Arturos *certezze assolute* ins Wanken bringt. Im Streit mit dem Vater zerbrechen die kindlichen Gewissheiten, die Arturo von klein auf gepflegt hatte, und somit auch alle Bezüge zur Insel als Raum der intakten *infanzia passionata*.

Mit dem sich darauf anschließenden Vorhaben, Procida zu verlassen, gibt Arturo seinen literarischen Referenzkosmos endgültig auf: „Il secondo segnale del piroscifo, che dopo la breve fermata lasciava il porto, mi giunse come da secoli di distanza, da chi sa quali novelle favolose, che non volevo più ascoltare.“ (EM OP I: 1351). Ein letztes Mal jedoch flammt das literarische Bezugssystem noch auf, als Arturo im Moment größter Verzweiflung den Ziehvater Silvestro nur anhand eines Rings erkennt und daraufhin metaliterarisch – und signifikanter Weise in einem mit „Lo spillone fatato“ überschriebenen Unterkapitel – das Konzept des *meraviglioso* der Ritterepik aufruft:

Forse, la nostra natura ci porta a considerare i giochi dell’imprevisto più vani e arbitrari, troppo, di quel che sono. Così, ogni volta, per esempio, che in un racconto, o in un poema, l’imprevisto sembra giocare d’accordo con qualche segreta intenzione della sorte, noi

volentieri accusiamo lo scrittore di vizio romanzesco. E, nella vita, certi avvenimenti imprevisi, per se stessi naturali e semplici, ci appaiono, per la nostra disposizione del momento, straordinari o addirittura soprannaturali. (EM OP I: 1352)

Mit dem Moment, in dem Arturo die Echtheit jener Erscheinung erkennt, bricht die Wirklichkeit über ihn herein („riconoscendo la realtà, mormorai [...]“, EM OP I: 1353). Eine letzte ritterliche Anwendung, im Zuge derer das von Silvestro herbeigeholte Essen zum „elisir di vita“ (EM OP I: 1355) wird, bildet die Überleitung zu Arturos Ankunft in der Realität, die eine historisch konkret im Zweiten Weltkrieg verortete ist und ihm bislang immer verschlossen geblieben war, weil er sein gesamtes Leben gleichsam im Dornröschenschlaf verbracht hat:

In sostanza, io conoscevo la storia fino dai tempi degli antichi egiziani, e le vite degli eccellenti condottieri, e le battaglie di tutti i passati secoli. Ma dell’epoca contemporanea, non sapevo nulla. [...] Non m’aveva incuriosito mai, l’attualità. Come fosse tutto cronaca ordinaria da giornali, fuori dalla Storia fantastica, e delle Certezze Assolute.

E adesso, all’udire le notizie mondiali che mi dava Silvestro, mi pareva di aver dormito per sedici anni, uguale alla ragazza della favola: in un cortile d’erbe selvagge e ragnatele, fra civette e gufi, con uno spillone fatato confitto nella fronte! (EM OP I: 1355f.)

Dennoch bleibt auch sein anschließend geäußelter unbedingter Wunsch, in den Krieg zu ziehen, geprägt von der ritterlich verbrämten Heldenromantik, die seinem literarischen Kosmos entstammen, sodass Silvestro ihn schließlich vorsichtig auf diese Verwechslung, auf der Arturos ganzen bisheriges Leben basierte, aufmerksam macht: „[...] disse che, forse, la mia idea poteva valere per le guerre antiche; ma le guerre moderne, secondo lui, erano un’altra cosa.“ (EM OP I: 1357): Letztlich ist Arturos Ausziehen in den Krieg aus seiner eigenen Perspektive heraus alles andere als ein Ankommen in der Realität, sondern in erster Linie die (Realitäts-)Flucht in eine neue Umgebung, in der fiktionale Maßstäbe noch nicht – oder zumindest in seiner Wahrnehmung noch nicht – an der erfahrbaren Wirklichkeit gescheitert sind. Gleichzeitig bedeutet das Verlassen der Insel aber auch den unumkehrbaren Verlust des märchenhaft-kindlichen Referenzraums, der in seiner Ordnung noch überwiegend mit Arturos Wissen und Erfahrung lesbar ist, und den Aufbruch in einen Raum, in dem diese Referenzen nicht mehr gelten und Arturos Selbstbild nicht von seinen vormaligen Gewissheiten geprägt ist. Erst zum Ende des Romans hin lassen sich die Verse der einleitenden Widmung zu *L’Isola di Arturo* verstehen, die den Übergang in die schonungslose Realität außerhalb der Insel als unumkehrbare räumliche Überschreitung der Schwelle formulieren:

Quella, che tu credevi un piccolo punto della terra,  
fu tutto.  
[...]

L'insegna paurosa non varcherà mai la soglia  
di quella isoletta celeste.

E tu non saprai la legge  
ch'io, come tanti, imparo,  
– e a me ha spezzato il cuore:

*fuori del limbo non v'è eliso.*  
(EM Op I: 947)

### 6.2.3 Zoomorphisierung als Figuration der kreatürlichen Unschuld

Auffallend häufig und relevant sind die tierischen Motive in Morantes Erzählungen und Romanen, die von den frühen Erzählungen aus dem Band *Il gioco segreto* bis zu den beiden hier untersuchten Romanen kontinuierlich nachweisbar sind.<sup>188</sup> Diese deuten, wie im Folgenden anhand einiger Textpassagen gezeigt werden soll, ebenfalls auf einen spezifischen Modus der Erfahrbarkeit von Wirklichkeit hin, der sich am ehesten mit dem Konzept der Zoomorphisierung mit dem Zweck einer metaphorischen Bezugnahme auf den Menschen fassen lässt. In dieser Perspektivierung bilden Tiere keinen Gegenpol zum Menschen, sondern lassen feine Differenzqualitäten in der Ausgestaltung menschlicher Charaktere aufscheinen. Direkt im Incipit von *L'isola di Arturo* finden sich Hinweise auf Tiermotive, die wiederum spezifisch weiblich konnotiert sind. In Bezug auf die auf der Insel Procida lebenden Menschen heißt es zunächst: „Sono di razza piccola, bruni, con occhi neri allungati, come gli orientali. E si direbbero tutti parenti fra di loro, tanto si rassomigliano.“ (EM Op I: 956). Unmittelbar danach wird allerdings das Erscheinungsbild der Frauen aufgerufen, wie es in ähnlicher Weise auch schon in Morantes *Racconti* vorkam und dem Morante eigenen Stereotyp der südtalientischen Frau und Mutter am ehesten entspricht.<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> In ihrer Untersuchung zur Rolle von Tieren – insbesondere der Hunde Bella und Blitz sowie der Katze Rossella – in *La Storia* kommt D'Angeli zu einer ausgesprochen wichtigen Feststellung in Bezug auf Tiere, die sich auf Morantes Werk insgesamt ausweiten lässt, dass nämlich alles Tierische per se und – wichtiger noch – qua kreatürlicher Erfahrung unschuldig sei und jenseits von Gut und Böse agiere, aber nicht auf eine moralisch integre Opposition zur verkommenen Menschheit verkürzt werden dürfe: „È improprio attribuire agli animali morantiani le categorie morali della bontà e della cattiveria, perché esse si confanno a chi è dotato di libero arbitrio e di capacità razionali, oltre che di coscienza e di consapevolezza. Gli animali, che non conoscono il male nell'aspetto della volontà e dell'intenzionalità di commetterlo, ma solo nella forma dell'esperienza (ed è differente, da questo punto di vista, che lo esercitino attivamente o che lo patiscano) sono, in ogni caso, innocenti.“ (D'Angeli 2003c: 106).

<sup>189</sup> Besonders prägnant ist in dieser Hinsicht die Metamorphose der gescheiterten Tänzerin und Mutter Giuditta in der Perspektive Andreas aus dem *romanzo breve* „Lo scialle andaluso“, in der der Stereotyp der *madre meridionale* auf die Spitze getrieben ist und gleichzeitig Morantes Diskurs des alternden weiblichen Körpers aufgerufen wird. Mütter erscheinen in dieser kulturellen

Le donne, secondo l’usanza antica, vivono in clausura come la monache. Molte di loro poertano ancora i capelli lunghi attorcigliati, lo scialle sulla testa, le vesti lunghe, e, d’inverno, gli zoccoli, sulle grosse calze di cotone nero; mentre che d’estate certune vanno a piedi nudi. Quando passano a piedi nudi, rapide, senza rumore, e schivando gli incontri, si direbbero delle *gatte selvatiche* o delle *faine*. (ebd.)

In der ambivalenten Ausgestaltung als katzen- oder wieselartige Wesen deutet sich bereits der misogynen Diskurs an, der in *L’Isola di Arturo* unterschwellig mitschwingt und in der Casa dei guaglioni praktiziert wird. Dieser wiederum geht zurück auf den ehemaligen Hausherrn, der seinerzeit mit seinen Invektiven gegen Frauen das Castello Gerace zum Ort der Virilität auserkoren hatte: „[L’Amalfitano] odiava tutte le donne [...] perché diceva che le donne sono tutte brutte.“ (EM Op I: 1045). Insgesamt sind es in *L’Isola di Arturo* insbesondere die Präsenz von Arturos Hündin Immacolatella (sowie deren Tod, der – nahezu zeitgleich mit Nunziatellas Einzug in das Castello Gerace stattfindend – das explizite Ende von Arturos Kindheit bedeutet) und Vogelmotive, die in Hinblick auf Zoomorphisierungsphänomene bedeutungstragend sind. So wird etwa Arturos erste Wahrnehmung von Nunziatella bei deren Ankunft in der Casa dei guaglioni wie folgt beschrieben: „La squadrai con alterigia e dispetto: imbacuccata nel suo sciallone nero, con quegli occhioni, essa pareva un *gufo*, che non vede mai il sole; aveva il viso di cera, come la luna!“ (EM Op I: 1033; hier und bei den unmittelbar folgenden Textstellen: meine Hervorhebung). An anderer Stelle lautet die Beschreibung über Nunziatellas Verängstigung aufgrund der misogynen Drohgebärden Wilhelm Geraces beim ersten gemeinsamen Abendessen: „Il viso le palpitava in un modo che io, guardandolo, mi figurai il suo cuore che batteva, simile a un *uccellino appena rubato dal nido, rinchiuso dentro il pugno*“ (EM Op I: 1045). Als Nunziatella hingegen erstes Vertrauen zu Arturo fasst, der wiederum in ihr erstmals einen ihm zugänglichen menschlichen Gefährten zu erkennen glaubt, heißt es: „[...] si affrettò verso di me sollecita, simile a *una gallinella, che, camminando, apre le ali*; e sempre con quel sorriso si fermò umilmente, a due passi di me.“ (EM Op I: 1060). Angesichts des bedrohlichen Auftritts Wilhelm Geraces im Anschluss an das Abendessen, der auch von übermäßige Weingenuß induziert ist, wird Nunziatella als schutzlos ausgeliefertes wildes Tierchen skizziert, das unversehens in die Falle gegangen ist: „Tremava visibilmente, e pareva proprio, in

---

Formation als durch bestimmte Charakteristika bestimmt: „*madre* vuol dire due cose: *vecchia* e *santa*.“ (EM Op I: 1573; Hervorhebungen EM). Die Kleider der Mütter sind schmucklos und die Existenz einer körperlichen Form wird negiert (vgl. ebd.).

quei suoi grandi capelli, una *bestiola selvatica dalla pelliccia nera, presa nella tagliola a tradimento*“ (EM OP I: 1087). Als Nunziatella in der fortgeschrittenen Romanhandlung das amouröse Verhältnis zwischen Arturo und Assuntina entdeckt und Assuntina daraufhin gewaltsam des Hauses verweist, kommentiert diese Nunziatellas plötzliche Mutation und die opponierenden Verhaltensweisen wie folgt: „Chi se l’aspettava che una femmina così dolce, che pareva una *chioccia*, potesse diventare questa *brutta aquila feroce!*“ (EM OP I: 1269) Diese Opposition greift Arturo an späterer Stelle im Roman wieder auf, allerdings wird die Glücke hier zum Lamm und der Adler zu einer nicht weiter spezifizierten Bestie: „Davvero, su questo punto si poteva riconoscere giusto ciò che aveva detto una volta l’infame Assuntina: e cioè che la mia matrigna, sotto l’apparenza di un’*agnella*, nascondeva la *durezza indomabile di una fiera!*“ (EM Op I: 1304). Im finalen Streit, unmittelbar bevor Arturo die Insel verlässt und zuvor enthüllt, dass Wilhelm mit dem freigelassenen Strafgefangenen Stella bereits aufgebrochen ist, heißt es über Nunziatella, bevor diese zum Widerspruch ausholt: „Per un poco, sfuggendomi, sembrò rinchiudersi tutte in sé, simile a un *passero malato che per difesa si raccoglie nelle sue piume* [...].“ (EM Op I: 1341).

In den Zoomorphisierungen vollzieht sich eine weitere Dimension der Erkenntnis des menschlichen Wesens, die innerhalb des märchenhaften Kosmos eingebettet ist und vorwiegend die verwundbaren Qualitäten ebenso wie die affektive und damit authentische Seite des Individuums adressiert. Sie zeigen die kreatürliche Unschuld sowohl der literarisch entworfenen Tierfiguren selbst wie auch der durch sie beschriebenen Menschen an und dienen der Veranschaulichung subjektiv erlebter *realtà artistica*, aus der sich im literarischen Diskurs *verità* speist. Die Charaktere aus *L’Isola di Arturo* kommen, abgesehen von der Macht der eigenen Gefühle und der tragischen Entzauberung durch den Übertritt ins Erwachsenenleben sowie der im Roman damit einhergehenden Überschreitung der Schwelle in den historischen Raum, noch nicht mit den Kräften des Bösen in Berührung. Erst die menschengemachte *irrealtà* in Gestalt der *storia* führt dazu, dass Elsa Morantes Figuren von den Kräften des Bösen affiziert werden, wie im Folgenden anhand von *La Storia* gezeigt werden soll. Dem Chronotopos der Insel Procida steht hier die Stadt Rom in den Jahren des Zweiten Weltkriegs gegenüber; der literarischen Weltsicht Arturos der Blick des Kindes Useppe, der ebenjener

*storia* als „assassinio interminabile“ (EM OP II: 1018) zum unschuldigen Opfer wird.

### 6.3 *La Storia* als „dolore dell’essere umani“

Les choses sensibles sont réelles en tant que choses sensibles,  
mais irréelles en tant que biens.

L’apparence a la plénitude de la réalité,  
mais en tant qu’apparence.  
En tant qu’autre chose qu’apparence, elle est erreur.

(Weil 1988: 62)

Das Werk Elsa Morantes kann in mehrere Schaffensperioden unterteilt werden, wobei das Jahr 1968 eine entscheidende Schnittstelle darstellt. Von den vormals märchenhaft-fiabesk anmutenden Erzählungen und ersten beiden Romanen gelangt Morante zu einem – nicht auf den ersten Blick als solches erkennbaren – ausgesprochen politischen Schreiben, das gleichzeitig von einer formellen und expressiven Heterogenität geprägt ist (denken wir beispielsweise an die „raccolta poetica“ *Il mondo salvato dai ragazzini*). Stellenweise zeigen sich bei einer Mikrolektüre einzelner Passagen sogar nahezu mit den Überlegungen aus den Essays aus *Pro e contro la bomba atomica* deckungsgleiche Passagen in *La Storia*, die als Einschübe durch die (problematische) Erzählerfigur oftmals dann kommentierend einwirken, wenn es um die historische Situation des Zweiten Weltkriegs geht. Morantes meistgelesener Roman *La Storia* erschien im Juni 1974 direkt in der preisgünstigen Taschenbuchausgabe „Gli struzzi“ und erfreute sich auch deshalb ab seinem Erscheinen einer großen Leserschaft, was eine Million verkaufter Exemplare allein im ersten Jahr belegten. Zwölf Jahre später wurde *La Storia* von Luigi Comencini verfilmt. In der Forschung – innerhalb wie außerhalb Italiens – hat Morantes dritter Roman deutlich mehr Interesse auf sich gezogen als die Vorgängerromane.<sup>190</sup> Aufschlussreich ist hierbei, dass die umfassende

---

<sup>190</sup> Unerlässlich unter den zahllosen Veröffentlichungen zu *La Storia* ist hier die einführende Lektüre von *Come leggere La Storia di Elsa Morante* aus dem Jahr 1991: Der schmale monografische Band von Graziella Bernabò, die sich auch in späteren Publikationen intensiv mit Morantes Werk befasst, bildet gewissermaßen einen Klassiker in der Forschungsliteratur zu *La Storia*. Neben einer Kontextualisierung von Morante in ihrer Zeit (der Band ist einer der wenigen, die sich bereits zu einem früheren Zeitpunkt der Morante-Rezeption ausführlicher der Biografie der Schriftstellerin widmen) und innerhalb des literarischen Paradigmas ihrer Schaffensphase greift er zahlreiche Stimmen aus der Literaturkritik auf, welche die regen Reaktionen auf den Roman gut dokumentieren und kontextualisieren. Weitaus detaillierter wird der Roman unter anderem in den Aufsätzen von Gregory L. Lucente („Scrivere o fare ... o altro. Social Commitment and Ideologies

Rezeption durch die Literaturkritik unmittelbar nach Erscheinen einsetzte und im ersten Jahr nach der Publikation ungewöhnlich stark ausfiel. Neben begeisterten Stimmen, die mit *La Storia* die Epoche der Neoavantgarden als vollendet und gleichzeitig die Rückkehr der geschlossenen, an den historischen Roman angelehnten Form deklarieren (vgl. Pellegrini 2017: 395), warfen andere Kritiken Morante eine neorealistic Schreibweise<sup>191</sup> und gar effektheischendes Schreiben vor (Pasolinis Rezension in *Il tempo* im Juli 1974, in der er Elsa Morante unter anderem eine manierierte Figurengestaltung vorwirft, fällt hierunter (vgl. PPP Sla: 2096ff.) – dieser Verriss besiegelt den Bruch zwischen den beiden Intellektuellen). Italo Calvino hingegen schreibt in seinem Brief an Elsa Morante aus dem August 1974, nur etwa sechs Wochen nach Erscheinen des neuen, als „romanzo gemello“<sup>192</sup> zum ersten Roman *Menzogna e sortilegio* (1948) angelegten Romans, von einem „eclettismo stilistico“ und einer „espressività affettiva“ (Calvino 2001: 1246), unter deren Eindruck er *La Storia* zu verstehen versuche.

Erst in jüngster Zeit hat eine umfassende Untersuchung von Angela Borghesi (*L’anno della Storia. 1974-1975: il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante*, 2018) das gesamte Spektrum der Rezeption und dessen soziopolitische Tragweite im unmittelbaren Anschluss an das Erscheinen des Romans aufgezeigt. Dabei fällt auf, dass das titelgebende Konzept der *Storia* als

---

of Representation in the Debates over Lampedusa's *Il Gattopardo* and Morante's *La Storia*“, 1984) und Emilio Giordano („Due casi letterari degli anni settanta: «La storia» di Elsa Morante, «Hercynus Orca» di Stefano D'Arrigo“, 1991) beleuchtet, bis hin zu den umfassenden monografischen Untersuchungen von Monica Zanardo (*Il poeta et la grazia. Una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*) und Franca Pellegrini (*Controtendenze narrative novecentesche. La Storia Romanzo di Elsa Morante*) aus dem Jahr 2017 sowie von Angela Borghesi im Jahr 2018 (*L’anno della Storia. 1974-1975: il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante : cronaca e antologia della critica*). In der deutschen Romanistik gab es seit Mitte der 1990er Jahre ein verstärktes Interesse an dem Roman, der sich an regelmäßigen Veröffentlichungen von Aufsätzen zum Roman aus unterschiedlichen Perspektiven ablesen lässt. Zu nennen sind hier insbesondere die Arbeiten von Renate Kroll („Zur Textualisierung des ‚Ich‘ in autobiographischen Texten von N. Ginzburg und E. Morante“, 1995), Barbara Marx („Zwischen Pseudographie und Selbstinszenierung: zu Elsa Morante“, 1996), Susanne Kleinert („Der weibliche Blick auf die Geschichte. Elsa Morantes *La Storia* und Dacia Marainis *La lunga vita di Marianna Ucrìa*“, 2002), Martha Kleinhans‘ zentralen Aufsatz zur Lektüre und Modellierung der Shoah in Morantes Roman („Al paese di Pitchipoi‘ – Zur poetischen Konstruktion von Geschichte. Die Darstellung der Shoah in Elsa Morantes Roman *La Storia*“, 2002) sowie von Katharina Münchberg („Kindheit und Sprache in Elsa Morantes *La Storia*“, 2010).

<sup>191</sup> So überrascht es, dass *La Storia* ausgehend von der Thematik des Zweiten Weltkriegs stellenweise einer neorealistic Tradition zugeschlagen wird – ungeachtet der Tatsache, dass Elsa Morante selbst sich explizit gegen diese Schreibweise verwehrt (vgl. etwa Gnerre/Antonellis 2008: 379).

<sup>192</sup> So bezeichnet es Cesare Garboli in seinem Vorwort zur Neuauflage von *La Storia* bei Einaudi im Jahr 1995, vgl. LSt: X.



(Welt-)Geschichte – signifikanter Weise noch im Untertitel des Buchs auf der *prima di copertina* auf Morantes Wunsch hin als „scandalo che dura da diecimila anni“<sup>193</sup> ausgewiesen – in der Kritik an vielen Stellen außer Acht gelassen worden ist: Dabei wird ein Geschichtskonzept im Sinne eines stetigen Fortschritts in *La Storia* radikal negiert (allerdings ohne, dass im Roman stattdessen eine klare Ideologie formuliert würde). Dies machte, so konstatiert es Angela Borghesi in ihrer umfassenden rezenten Untersuchung, auch und insbesondere die linke Kritik empfänglich für den Roman. Umso erstaunlicher sei es, dass die Rezeption und Kritik nicht mit dem zu jener Zeit aktuellen kritischen Instrumentarium der Literatursoziologie operieren; auch mögliche methodologische Überlegungen aus den Reihen der Literaturkritiker blieben seinerzeit aus. Stattdessen fällt die Kritik überwiegend als kulturelle Polemik aus, die sich gegen die drei der Aspekte Frauen(-figuren), das vermeintlich Pathetische (teils bedingt durch die starke Dominanz des Traums in *La Storia*) und den Erfolgsroman (letzteres insbesondere seitens der Neoavantgardisten) richtet (vgl. Borghesi 2018: 337ff.). Außerdem lässt seit jeher die Frage nach der Erzählerperspektive in *La Storia* Fragen offen.<sup>194</sup>

Aus heutiger Perspektive lässt sich nur erahnen, dass einem Teil der früheren Kritiker\*innen ein entscheidender Lektüreschlüssel und gleichzeitig eine einflussreiche Inspirationsquelle Morantes nicht bekannt war: Die Rede ist hier von der französischen Philosophin und Intellektuellen Simone Weil (1909-1943), deren Einbezug zum tieferen Verständnis des Romans und insbesondere Morantes fortschreitender Konzeption der *irrealtà* und der *società della disintegrazione* unerlässlich ist, wie beispielsweise Concetta D’Angeli dargelegt hat.<sup>195</sup>

---

<sup>193</sup> Der Untertitel der Struzzi-Erstausgabe wurde in späteren Auflagen bei Einaudi ebenso wie in der Meridiani-Gesamtausgabe nicht beibehalten.

<sup>194</sup> Cesare Garboli bezieht in dieser Hinsicht eine klare Stellung, indem er die Allwissenheit der Erzählerstimme vehement infrage stellt und auf die Alternanz von Erzählung in der dritten Person und der ersten Person als permanente Herausforderung eines *narratore onnisciente* verweist (vgl. LSt: XXV).

<sup>195</sup> Zu den Weil-Referenzen in *Il mondo salvato dai ragazzini* und, daraus hervorgehend, auch in *La Storia*, vgl. die Arbeit Concetta D’Angelis zum Geschichtsverständnis bei Morante und Weil (vgl. D’Angeli 2003a: 81f.). Besonders relevant sind hier die Bezugnahmen auf Weil als „Komparsin“ im Abschnitt „Parentesi. Agli F.P.“ der *Canzone*, mittels derer das Thema des Lagers, welches in *La Storia* an Relevanz gewinnt, vorbereitet wird. Aber auch die Weilsche *Condition ouvrière* (1951 erschienen) wird ihre literarische Umarbeitung und in der Figur reflektierte Erweiterung durch die Fabrikarbeitserfahrung des Davide Segre aus *La Storia* finden (vgl. die entsprechenden Textpassagen in EM Op II: 732ff.). Überhaupt ist die gesamte Anlage der Figur des Davide Segre nicht von Simone Weils Denken zu trennen.

Darüber hinaus wichtig sind die Aussagen, die D’Angeli in Hinblick auf Weils und Morantes Verständnis von Machtfragen trifft: Eine ähnliche Ablehnung gegenüber Institutionen, wie sie Weil

### 6.3.1 *Storia* als Produkt einer „mancanza d’immaginazione“

La mia esperienza è stata opposta,  
in quegli anni avrei riformulato le parole di Adorno:  
dopo Auschwitz non si può più fare poesia  
se non su Auschwitz.

(Primo Levi, in einem Interview 1984)

Im Vergleich zu *L’Isola di Arturo* lassen sich signifikante Unterschiede in der Anlage von Morantes drittem Roman *La Storia* feststellen. Der mehr als 15 Jahre zuvor veröffentlichte zweite Roman entsprang einer Schaffensphase, die noch stark von den ihm vorangehenden Arbeiten geprägt war. So haben etwa die Reminiszenzen an die Freudsche Psychoanalyse, die bereits in den Erzählungen sehr präsent waren,<sup>196</sup> noch einen sehr hohen Stellenwert: Arturo legt ein ödipales Verhalten an den Tag; gleichzeitig ist diese Konstellation dadurch verzerrt, dass Arturo anfänglich sich selbst als Verbündeten des Vaters in der Casa dei guaglioni sieht, in der Nunziatella ein Fremdkörper ist, und demzufolge Nunziatella gegenüber erst latent feindselig sowie in Nachahmung des Vaters von oben herab und spöttisch begegnet, sich schließlich mit der fast gleichaltrigen neuen Stiefmutter nahezu freundschaftlich begegnet, sie nach der Hochzeitsnacht aber als „Besitz“ des Vaters erkennt und sich später in sie verliebt. Relevanter erscheint allerdings ein Blick auf die im Roman mitgeführten Sub- und Intertexte. Wenn dies bei Arturo in erster Linie literarische Referenzen sind (vornehmlich die Titel aus seiner kleinen Bibliothek), die er fraglos für bare Münze nimmt und die daraus abgeleiteten Glaubenssätze zu seinem persönlichen Verhaltenskodex erklärt, ohne dass er, zumindest über weite Teile des Romans, die Erfahrung macht, dass diese sich an der Realität außerhalb seines insularen und dadurch klar umzirkelten Erfahrungsraumes abarbeiten müssen oder hieran gar scheitern können, ist die

---

in *Le gros animal* (vgl. Weil 1988: 180ff.) vorgebracht hat, lässt sich auch bei Morante erkennen, die sich besonders in *La Storia* stark gegen die Geschichte als Diskurs und den „scandalo che dura da diecimila anni“ ausspricht (vgl. D’Angeli 2003a: 81ff.).

Eine noch präzisere Ausarbeitung des Macht-Themas findet sich allerdings bei Borghesi, die diesen thematischen Nukleus noch fortführt und anhand des *Piccolo manifesto* von Morante untermauert, in dem eine Revolution gefordert wird, an deren Ziel eine Befreiung und Emanzipation des menschlichen Geistes vom überlagernden hegemonialen System und Diskurs (sprich: der *irrealtà*) stehen müsse („liberare lo spirito degli uomini, attraverso l’abolizione totale e definitiva del Potere“ ist der Wortlaut in Borghesi 2015: 30).

<sup>196</sup> An dieser Stelle sei vor allem erneut an Andrea aus der Erzählung *Lo scialle andaluso* erinnert, dem keine physische Person, sondern das künstlerische Umfeld der Mutter dem Kinde aus Neid verhasst ist. Die Hochzeit der Freudschen Psychoanalyse als Topos in der italienischen Literatur ist im Allgemeinen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – mit der Stadt Triest als signifikantester Austragungsstätte – zu verorten. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewinnt sie zunehmende Popularität als Lektüreschlüssel in einer rezeptionsästhetischen Perspektive.

umgebende Welt in *La Storia* die schonungslose Realität des Zweiten Weltkriegs. Die titelgebende *Storia* als Intertext – in diesem Fall als konkrete *historia* gefasst – lässt nur sehr begrenzt Raum für ein sorgenfreies und märchenhaftes Heranwachsen, wie es Arturo erlebt. Sie ist vielmehr das Produkt der *irrealtà* und tritt als Maschinerie der Vernichtung der Menschlichkeit in Erscheinung, der nur die *felicità* der tragischen Figuren als Verkörperung der *Felici pochi* entgegengesetzt werden kann. Insofern lässt sich in der Geschichte von Ida Ramundo, ihren beiden Söhnen Nino und Useppe, dem Anarchisten Davide Segre sowie allen anderen Figuren, die den narrativen Kosmos des Romans bevölkern, eine binäre Opposition zwischen der *realtà storica* als Ausdruck höchster *irrealtà* sowie dem Erleben der (insbesondere kindlichen und jugendlichen) Figuren, in denen *realtà* hoffnungsvoll aufscheint, nachweisen. Im narrativen Kosmos dieses Romans wird die Differenzierung zwischen *realtà* und *irrealtà* vor allen Dingen in der Terminologie von *preistoria* und *Storia* ausgetragen, wobei die *preistoria* mit einer dem empirisch belegbaren Wissen vorausgehenden Erkenntnisform verknüpft ist, die sich in Zuständen wie Traum, Erinnerung und der Imagination manifestiert, wohingegen die *Storia* als ein Mangel an Imagination in Erscheinung tritt, der sich als tödlich erweist. Insbesondere die Figur der Vilma, eine ältliche, mit den Katzen vom Teatro di Marcello umherstreunende Jungfer, nimmt in diesem Kontext eine bedeutungstragende und ambivalente Position ein. Sie tritt als eine nahezu verrückt anmutende Person in Erscheinung, die merkwürdige, ja unerhörte Nachrichten im römischen Ghetto verbreitet, die ihrer allzu wilden Fantasie entspringen, wie die dort ansässigen jüdischen Frauen meinen. Gleichzeitig besitzt sie eine prophetische Gabe, denn ihre Fantasie bringt, wie sich zeigt, Wahrheit hervor, indem Vilma die Verfolgung der römischen Juden und die Gräueltaten der Judenvernichtung weissagt:

Da qualche tempo Vilma, attraverso i suoi giri quotidiani da faticante, riportava nel Ghetto delle informazioni strane e inaudite, che le altre donne rifiutavano come fantasie del suo cervello. E difatti, la fantasia lavorava sempre, come una forzata, nella mente di Vilma; però, in seguito, certe sue *fantasie* dovevano dimostrarsi molto al di sotto della verità. (EM Op II: 325; Hervorhebungen EM)

Die grausamen Details der tatsächlichen historischen Ereignisse bleiben allerdings der *fantasia* Vilmas verborgen: Bedingt durch die Tatsache, dass ihre Fantasie eine Sprache genuiner Wahrheit hervorbringt, ist diese nicht in der Lage, sich diejenigen Grausamkeiten auszumalen, zu der die Mechanismen der Vernichtung einer degenerierten, zur *irrealtà* verkommenen Maschinerie des Bösen fähig sind:

Difatti, nessuna immaginazione viva potrebbe, coi propri mezzi, raffigurarsi i mostri aberranti e complicati prodotti dal suo contrario: ossia dalla mancanza totale d’immaginazione, che è propria di certi meccanismi mortuari. (EM Op II: 360)

Vilmas Intuition der historisch sich anbahnenden Realität in Form der „mostri aberranti“ stehen die im Radio übertragenen Meldungen gegenüber, die „più o meno officiose“ (EM Op II: 361) sind, die jedoch von den im jüdischen Ghetto von Rom ansässigen Menschen passiv aufgenommen werden. Der mangelnde Glaube an die mediale Berichterstattung und die gleichzeitige Unkenntnis der Menschen hinsichtlich der Terminologie der Vernichtung, die von der erzählenden Stimme als Status der Unbeflecktheit von der Maschinerie der Massenmedien formuliert ist, bestätigen ihrerseits eine im wörtlichen Sinne prä-historische Weltanschauung, in der die zerstörerischen Kräfte einer böartigen Bürokratie als jener „industria del sonno“ aus „Sul romanzo“ noch nicht am Werk sind:

Nessuno ancora [...], né dentro il Ghetto né altrove, aveva imparato il significato vero di certi termini d’ufficio, quali: evacuazione, internamento, trattamento speciale, soluzione finale, e simili. L’organizzazione burocratico-tecnologica del mondo stava ancora a una fase primitiva: non aveva, cioè, contaminato ancora, senza rimedio, la coscienza popolare. I più vivevano ancora, in certo modo, nella preistoria. (ebd.)

Jener Sphäre der *preistoria* gehören auch die meisten der in *La Storia* vorkommenden Charaktere an. Ida, eine einfache Lehrerin, wird nahezu obsessiv von der ständigen Sorge heimgesucht, dass ihre jüdische Familiengeschichte publik werden und daraus negative Folgen resultieren könnten, die jedoch in ihrem Fall nie als konkrete Bedrohung im Raum stehen. Abgesehen davon ist sie jedoch eine unschuldig von der *storia* auch räumlich Getriebene, seit das von ihr bewohnte Haus in San Lorenzo ausgebombt wurde. Useppe verweilt im Zustand der ewigen Kindheit: Der unterentwickelte, aber stets fröhliche Junge, der mit Tieren spricht und die umgebende Welt jeden Tag als Abenteuer begreift, verfügt über keinerlei historisches Bewusstsein, sondern lebt in einer geschichtslosen Welt der Fantasie. Selbst der heranwachsende Nino, der sich zwischenzeitlich den *camicie nere* angeschlossen hat, besinnt sich alsbald und wird zum überzeugten Kommunisten und Partisanenkämpfer; und sogar Gunther, der junge deutsche Soldat, der Ida im Incipit von *La Storia* vergewaltigte und demnach Useppes abwesender Vater ist, ist sich der eigenen Verstrickung in die *Storia* nicht bewusst und somit letztlich ein schuldlos schuldig Gewordener.

An den unschuldigen Figuren aus *La Storia* wird offenbar, dass sie als Individuen unwiederbringlich in den Schmerz des Mensch-Seins geworfen sind.

Dies betrifft insbesondere die Figur der Ida: Innerhalb des narrativen Kosmos des Romans wird in Ida, die zum Ende des Romans hin beide Söhne letztlich an die Umstände der *storia* verliert, der Topos des *Stabat mater* respektive der *mater dolorosa* personifiziert, der sich auf das *Canticum canticorum* (das Hohelied Salomos) als Intertext bezieht, wie eine Untersuchung von Martha Kleinhans erstmals gezeigt hat.<sup>197</sup> Hier wird jedoch das Sehnen nach dem Bräutigam des biblischen Texts von Morante als Idas Streben hin zu der mystisch als ihr Ursprung verklärten jüdischen Bevölkerung im römischen Ghetto umgedichtet und neu angeordnet (vgl. Kleinhans 2002: 130ff.). Nachdem Ida von einem Mitglied der Familie Mille, mit der sie und Useppe sowie Carlo Vivaldi (alias Piotr und später Davide Segre) zeitweise in der Baracke am Rand von Pietralata in einem in provisorische Verschlänge unterteilten *stanzone* zusammenwohnen, erfährt, dass *Radio-Bari* am 16. Oktober 1943 von der Räumung des gesamten römischen Ghettos berichtet hatte („Li avevano pigliati tutti: non soltanto i giovani e i sani, ma gli anziani, gli infermi pure gravi, le donne anche incinte, e fino la creatura in fasciola. Si diceva che li portassero tutti a bruciare vivi nei forni; ma questo [...] forse era esagerato“, EM Op II: 533), erfasst sie ein Zustand größter Angst, dass ihre aufgrund der jüdischen Mutter Nora Almagià als „mezzo-sangue“ (EM Op II: 534) definierte Identität offenbar werden könnte, der sie in einen irrationalen und von der *fantasia* geleiteten nächtlichen, im Gegensatz zur erlebten Todesangst stehenden Wachtraum verfallen lässt:

S’era coricata vestita, e così pure vestito aveva lasciato Useppe; e non aveva nemmeno preso il sonnifero, per evitare che i Tedeschi, se venivano a cercarla durante la notte, la sorprendessero impreparata. [...] Le paure covate da anni, rompendosi nel terrore immediato di stanotte, le crescevano a una fantasia smaniosa e senza sfogo. [...] Ma più di tutto le dava riposo l’idea di andarsene con Useppe dentro il Ghetto, a dormire in uno di quegli appartamenti vuoti. Di nuovo, come in passato, le sue paure contraddittorie rincorrevano alla fine una cometa misteriosa, che la invitava in direzione dei Giudii: promettendole, là in fondo, una stalla materna, calda di respiri animali e di grandi occhi non giudicanti, solo pietosi. (EM Op II: 534f.)

In der auf diese Evokation des ärmlichen Stalls von Bethlehem folgenden, scheinbar aus dem Nichts eingegebenen („Dove aveva imparato questi versi? Forse a scuola, da ragazzina? Non s’era mai ricordata di conoscerli [...]“, EM Op II: 535) Reinterpretation des Hohelieds wird die Dualität von körperlich-erotischem

---

<sup>197</sup> Weitere Bezugnahmen Elsa Morantes, aber auch Pier Paolo Pasolinis und weiterer italienischer Autor\*innen des Novecento auf die Texte der Bibel beleuchtet Sonia Gentili in *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia* (vgl. Gentili 2016: 127ff.).

sowie heilsgeschichtlichem Spielraum, die dem Ursprungstext durchaus spannungsreich zueigen ist, auf eine leiblich erfahrene Sehnsucht nach innerlicher, religiös bedeuteter Heimat umgedeutet. Dabei nimmt die verzweifelte Suche nach dem Geliebten eine neue Form an und gewinnt angesichts der Bewegung im Raum der Stadt Rom ein zusätzliches Maß an Konkretion und Bedeutungshaftigkeit im Vergleich zum biblischen Text. Heißt es im *Canticus Canticorum* in der Bibel „Es fanden mich die Wächter, die in der Stadt umhergehen: ‚Habt ihr nicht gesehen, den meine Seele liebt?‘“ (Hoheslied III,3)<sup>198</sup> und an späterer Stelle „Es fanden mich die Wächter, die in der Stadt umhergehen.“ (Hoheslied V,7), so wird daraus in *La Storia* „M’incontrarono le ronde di notte che perlustravano la città | l’avete visto l’amato dell’anima mia?“ (EM Op II: 535); aus dem biblischen alttestamentarischen „Ich suchte ihn, aber ich fand ihn nicht; ich rief, aber er antwortete mir nicht“ (Hoheslied V,6) sowie „Des Nachts auf meinem Lager suchte ich, den meine Seele liebt. Ich suchte; aber ich fand ihn nicht. Ich will aufstehen und in der Stadt umhergehen auf den Gassen und Straßen und suchen, den meine Seele liebt. Ich suchte; aber ich fand ihn nicht.“ (Hoheslied III,1+2) wird bei Morante „L’ho cercato per le strade e per le piazze e non l’ho trovato | l’ho chiamato e non m’ha risposto“ (EM Op II: 535).<sup>199</sup>

Geschichtsschreibung und Literatur im Verhältnis zueinander werden in *La Storia* stets so formuliert, dass die Hintergrundfolie der *Storia*, vor der sich das Leben der Romanfiguren ereignet, narrativ in der Fokalisierung durch diese und durch ihre leibliche Erfahrung, insbesondere derjenigen des Kindes Ueseppe, vermittelt wird (vgl. dazu insbesondere Kap. 6.3.3). Dem historiografischen Anklang, der durch die voran- sowie nachgestellte Zeitleiste insinuiert wird,<sup>200</sup> steht eine eigentümliche Zeit-Losigkeit in *La Storia* gegenüber. In der Folge wurde das Verhältnis von Geschichtsschreibung und Romanhandlung in *La Storia* in der Forschung vielfältig diskutiert. Franca Pellegrini erkennt auf dieser Grundlage in *La Storia* Momente, die auf naturalistisch-positivistische Modelle zurückreichen:

---

<sup>198</sup> Die Passagen aus der Bibel sind nach der Lutherbibel (2017) zitiert.

<sup>199</sup> Die Aufschlüsselung der jeweils parallelen Passagen sind Martha Kleinhans zu verdanken, von der ich sie übernommen habe (vgl. insbesondere Kleinhans 2002: 131f.), wenn auch hier die deutschen Bibelzitate verwendet werden. Der topologische Aspekt der Bewegung im Raum allerdings wurde von Kleinhans nicht adressiert und entstammt meiner Reflexion.

<sup>200</sup> Hergang und Abfolge tatsächlicher historischer Ereignisse sowie Details zur Stadt Rom im Zweiten Weltkrieg sowie in der unmittelbaren Nachkriegszeit hat sich Morante anhand einiger historischer Quellen angeeignet, die sie zur Komposition von *La Storia* zurate gezogen hat (vgl. Sgavichia 2016: 155).

So bringt sie das Kriterium der *veredità* in Anschlag, das im Roman durch die konkrete Verortung in der Historiografie eingelöst wird. Gleichzeitig ruft sie unter Verweis auf die Bedingtheit der Charaktere durch eine historische Zeit zumindest indirekt die positivistische Trias Hippolyte Taines<sup>201</sup> auf, wenn sie postuliert, dass die historisch-chronologische Grundlegung des Romans Elsa Morante notwendigerweise dazu gedient hätte, die Romanfiguren und deren Handlungen plausibel erscheinen zu lassen: „L’operazione ha una sua logica stringente: personaggi ed eventi sono condizionati e definiti nel loro tempo.“ (Pellegrini 2017: 396). Debenedetti hingegen beschrieb seinerzeit in Bezug auf die verschiedenen Tempi des Romans einzelne Passagen als *passages*, welche quer zum historischen Geschehen liegen und die „Romanhandlung“ vorantreiben.<sup>202</sup> Bei Martha Kleinhaus erfolgt die Lektüre von *La Storia* unter Bezugnahme sowohl auf Claude Simons nur wenige Jahre zuvor erschienenem Roman *Histoire* (1967) als auch auf die beiden kanonischen Größen der Shoah-Literatur Italiens, Liana Millu und Primo Levi, die mit *Il fumo di Birkenau* und *Se questo è un uomo* beide bereits im Jahr 1947 Zeugnis über die Lagererfahrung ablegen.

Den unschuldigen und prä-historischen Charakteren des Romans bleibt es verwehrt, die Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs in ihrer historischen Kontextualisierung zu verstehen. Sie sind davon körperlich affiziert – sei es im Traum, in körperlichen Erscheinungen oder schließlich im tragischen Tod. Im kollektiven Bewusstsein der Stadt Rom allerdings wird das Unsagbare der Judenvernichtung in *La Storia* als bewusst verdrängt geschildert, während es den

---

<sup>201</sup> In Bezug auf die Relevanz der von Taine in *Histoire de la littérature anglaise* (1863) etablierte Struktur *race – milieu – moment* hat Schulz-Buschhaus gezeigt, wie dessen weitaus umfassendere literaturkritische Schriften im Laufe des 20. Jahrhunderts – insbesondere in dessen erster Hälfte – reduktionistischen Tendenzen anheimgefallen sind und Taines Nachwirken letztlich auf jene positivistische Trias limitiert blieb. Dieser Tendenz, die u. a. von Benedetto Croce im Fall der italienischen Literaturwissenschaft vorangetrieben wurde, setzt Schulz-Buschhaus seine Untersuchung von Taines Stilstudien in der Lesart einer „Hermeneutik der Alterität“ entgegen (vgl. Schulz-Buschhaus 2000).

Innerhalb von *La Storia* klingt die Trias Taines beispielsweise auch in der Frage der Vererbbarkeit des *grand mal*, das sowohl Ida als auch Usepe befällt, an.

<sup>202</sup> „A intervalli più o meno discontinui, lo stile annalistico subisce degli scossoni che lo stratonano, lo tirano, e gli imprimono una diversa accelerazione. Questi stratononi si traducono in altrettanti percorsi narrativi. Io li chiamo ‘passages’, perché mi ricordano le famose gallerie disseminate in certi quartieri di Parigi.“ (Debenedetti 1995: XIV). Unmittelbar danach ruft Debenedetti das Konzept des Stationendramas auf, das er in *La Storia* vorliegen sieht (zum Stationendrama vgl. u. a. den entsprechenden Eintrag im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3 (Braungart et al. 2007: 499f.)).

wenigen Überlebenden der Konzentrationslager wie ein inneres Bild eingeschrieben ist, das versuchsweise verbalisiert und doch nicht gehört wird:

È curioso come certi occhi serbino visibilmente l’ombra di chi sa quali immagini, già impresse, chi sa quando e dove, nella retina, a modo di una scrittura incancellabile, che gli altri non sanno leggere – e spesso non vogliono. Quest’ultimo era il caso per i giudii. Presto essi impararono che nessuno voleva ascoltare i loro racconti [...]. Erano figure spettrali come i numeri negativi, al di sotto di ogni veduta naturale, e impossibili perfino alla comune simpatia. La gente voleva rimuoverli dalle proprie giornate come dalle famiglie normali si rimuove la presenza dei pazzi, o dei morti. E così, assieme alle figure illeggibili brulicanti nelle loro orbite nere, molte voci accompagnavano le solitarie passeggiate dei giudii, riecheggiando enormi dentro i loro cervelli in una fuga a spirale, al di sotto della soglia comune dell’udibile. (EM Op II: 696f.)

Die Unfähigkeit zur Aufarbeitung des Faschismus wird an dieser Stelle als evasive Tendenz innerhalb der Stadt Rom und damit metonymisch der italienischen Gesellschaft angeklagt. Dieser Tendenz steht der Anspruch von *La Storia* gegenüber, den Skandal der Geschichte aufzudecken und in das Bewusstsein zurückzuholen – nicht jedoch als Kampfschrift, sondern im Medium des Romans.

### 6.3.2 Traum und *precognizione* als Chiffren des impliziten Weltwissens

Ida besitzt, so wird es bereits an früher Stelle im Roman insinuiert, ebenso wie die Seherin Vilma eine Art prophetische Neigung, die – wenngleich deutlich rudimentärer ausgeprägt und auch nur in ihrer eigenen Innerlichkeit erfahren – vage als *precognizione* bezeichnet wird und sich bereits in ihrer Kindheit manifestiert hat:

[...] nei suoi grandi occhi a mandorla scuri c’era una dolcezza passiva, di una barbarie profondissima e incurabile, che somigliava a una precognizione. *Precognizione*, invero non è la parola più adatta, perché la conoscenza ne era esclusa, la stranezza di quegli occhi ricordava l’idiozia misteriosa degli animali, i quali non con la mente, ma con un senso dei loro corpi vulnerabili, ‘sanno’ il passato e il futuro di ogni destino. (EM Op II: 278)

Wie an anderer Stelle auch, handelt es sich hierbei allerdings um eine Form des impliziten Wissens, das der Sphäre des Nicht-Sagbaren angehört und in erster Linie über eine Dynamik des Blicks dem Individuum – sei es ein menschliches oder ein tierisches – erfahrbar wird. Signifikant ist in diesem Kontext das Oxymoron, das sich in der Gegenüberstellung von „dolcezza“ und „barbarie profondissima e incurabile“ manifestiert und bereits zu Beginn des Romans die in *La Storia* relevanten Ebenen der leiblichen Erfahrung aufruft, die von der *conoscenza* im engeren Sinne abgekoppelt sind.

Auch im Falle von *La Storia* tragen Träume zu einem bedeutenden Teil zum Volumen des Romans bei: Ihnen kommt eine hohe Relevanz zu, die sich nicht nur



auf die Ausdehnung von Träumen über weite Teile des Romans beschränkt. Es handelt sich hierbei vielmehr, wie Debenedetti herausgestellt hat, um Entitäten des Realen, die sich verflüchtigen.<sup>203</sup> Die Traumaktivität insbesondere von Ida ist allerdings an eine neuronale Pathologie und deren Behandlung geknüpft, die sie als Fünfjährige befällt: Sie erleidet über einen Sommer hinweg Attacken eines „male innominato“ (EM Op II: 287). Der Vater der kleinen Iduzza befürchtet, durch seinen Alkoholabusus mitverantwortlich für die epileptischen Anfälle seiner Tochter zu sein. Die Überlegungen, die er diesbezüglich anstellt, rufen unweigerlich die Verfallsthematik positivistischer Prägung auf, wie sie am wohl prominentesten in der *branche illégitime* der Rougon-Macquard<sup>204</sup> bei Zola nachweisbar sind:

Naturalmente, il maestro Ramundo col suo avanzamento sociale era uscito dal cerchio magico della cultura contadina; e in più, secondo le sue idee filosofico-politiche era positivista. Per lui, certi fenomeni morbosi non potevano derivare che da disfunzioni o infermità del corpo; e in proposito lo sgomentava il sospetto malcelato di avere lui stesso, forse, guastato, ancora nel seme, il sangue della figliolina, col proprio abuso dell’alcool. (EM Op II: 288f.)

Kurz nach dem Einsetzen der epileptischen Anfälle – vom befreundeten Provinzarzt in Montalto, der von Giuseppe Ramundo jedoch für kompetent gehalten wird („aveva studiato al nord la scienza moderna“, EM Op II: 290), signifikanter Weise als „quasi di certo fenomeni temporanei d’isteria precoce“ (ebd.) diagnostiziert – beginnt Iduzza mit der Einnahme des verordneten Beruhigungsmittels, infolgedessen sich „una lieve sonnolenza e ottundimento dei sensi“ (ebd.) einstellen. Als infolge der einsetzenden Pubertät die Auren ausbleiben und Ida das Medikament schließlich absetzen kann, wodurch sie zu ihrem „umore naturale di ragazzetta“ (EM Op II: 291) zurückkehrt, verändert sich allerdings ihr Schlaf- und Traumverhalten in eine Richtung, die sie auch im späteren Leben begleiten wird: Idas nun einsetzenden zahlreichen und bildlichen Träumen ist die Tatsache zueigen, dass sie eng mit dem Erleben im Wachzustand verbunden sind und bereits früh als vage Andeutungen auf zukünftige Schreckenserlebnisse fungieren:

---

<sup>203</sup> Vgl. LSt XVII. Selbiges gilt interessanterweise auch für die zahlreichen Digressionen auf der Handlungsebene, die eine den Träumen parallele Funktion haben.

<sup>204</sup> Föcking 2002: 311ff. zeigt die Komplexität der Verflechtungen der *branches* und der vererbten *dégénérescence* im Familienstammbaum als Element der *race* – in Opposition zum Einfluss des historischen Kontextes des *second Empire* als *moment* und *milieu* – auf.

Forse, fu anche l’interruzione della cura a provocare una simultanea trasformazione della chimica del suo sonno. Difatti, è incominciata da allora la crescita rigogliosa dei suoi sogni notturni, che doveva accoppiarsi alla sua vita diurna, fra interruzioni e riprese, fino alla fine, attorcigliandosi alle sue giornate più da parassita o da sbirra che da compagna. Ancora mischiati coi sapori dell’infanzia, quei primi sogni già le attaccavano la radice del dolore, pure se in se stessi non si mostravano troppo dolorosi. In uno, che con diverse variazioni le tornava a intervalli, essa si vedeva correre in un luogo fosco di caligine o di fumo (fabbrica, o città, o periferia) stringendosi al petto una bambolina nuda, e tutta di un colore vermiglio, come fosse stata intinta in una vernice rossa. (ebd.)

Die Andeutung des unterschweligen *dolore* deckt sich mit der ihr bereits an anderer Stelle durch die Erzählerstimme zugeschriebenen *sensu del sacro*, der seine Schatten auf die späteren Begebenheiten in Rom vorauswirft.

Der Körperdiskurs ist in der Figur der Ida zum einen direkt mit dem Aspekt des Träumens verbunden, der wiederum durch Medikamenteneinnahme entscheidend beeinflusst wird, und zeichnet sich zum anderen durch eine eigentümliche Abwesenheit aus, während das eigentliche Erleben in die Sphäre des Traums verschoben wird. So wird etwa die initiale Vergewaltigung durch den (aus ihrer Sicht) namenlosen deutschen Soldaten weder bewusst als solche erlebt (Ida verfällt währenddessen in einen Zustand der Absence, der durch ihre Epilepsie ausgelöst wird) noch im Nachgang als traumatisches Widerfahrnis am eigenen Körper wahrgenommen. Selbst die Entbindung Useppes scheint zu einem entscheidenden Teil vom Mutterkörper losgelöst stattzufinden, geradezu so, als würde er eigenständig und ohne Zutun Idas zur Welt kommen: „Il parto non fu lingo, ne difficile. Pareva che quella sconosciuta creatura si adoperasse a venire alla luce con le proprie forze, senza costare troppo dolore agli altri.“ (EM Op II: 365). Signifikant ist, dass Ida Ramundo im Anschluss an die Vergewaltigung durch den deutschen Soldaten zunächst eine Phase der Traumlosigkeit durchlebt, aber bereits nach kurzer Zeit zum einen die Angst vor dessen Rückkehr und erneut über sie hereinbrechender Gewalt ablegt, zum anderen nun allerdings eine intensive Traumaktivität hat, die um die Themenkomplexe Körper, Mutterschaft und Scham kreist (vgl. EM Op II: 354ff.).

Auch im Zusammenhang mit den historischen Ereignissen nimmt Idas Träumen zunehmend stärker die Funktion eines vom Bewusstsein und empirischen Wissen abgekoppelten *presagio* an: Die tatsächlichen historischen Ereignisse, insbesondere die Deportation der römischen Juden von der Stazione Tiburtina aus, sind in Idas konkretem Miterleben auf die vagen Andeutungen eines von den Menschen in den Viehwaggons ausgehenden „invisibile vocio“ (EM Op II: 540)

beschränkt. Zwar hört sie die Laute der zur Deportation eingepferchten römischen Juden, die aus den Waggons dringen, doch kann sie davon ausgehend keinen Bezug zu deren bevorstehendem Schicksal herstellen. Allerdings wirkt sich diese Szene an der Stazione Tiburtina körperlich auf Ida aus: Zum einen wird sie von einer starken Schwäche befallen, die sie auf eigentümliche Weise mit den zur Deportation verfrachteten Menschen vereint:

Si sentiva invasa da una debolezza estrema; e per quanto, lì all’aperto sulla piattaforma, il calore non fosse eccessivo, s’era coperta di sudore come avesse la febbre a quaranta gradi. Però, si lasciava a questa debolezza sel suo corpo come all’ultima dolcezza possibile, che la faceva smarrire in quella folla, mescolata con gli altri sudori. (EM Op II: 544)

Zum anderen wird Ida in der unmittelbaren Folge erneut von einer Art epileptischen Absence heimgesucht (vgl. EM Op II: 546). Beide Phänomene verweisen abermals auf ein intuitives, sich am Körper manifestierendes implizites Wissen. Erst an späterer Stelle erfolgt in der Vermittlung durch die Erzählinstanz eine konkrete Benennung der Deportation und ihrer Folgen: „E solo dopo la fine della guerra si seppe il séguito e la conclusione di quella partenza.“ (EM Op II: 620 und nachfolgende). Ohne dass Ida von den konkreten historischen Umständen wüsste, verirrt sie sich im Zuge einer Eingebung in das nunmehr menschenleere jüdische Ghetto. In einem geistesabwesenden Zustand des Selbstgesprächs wird sie gewahr, dass all jene Personen, die sich seinerzeit in dem Viehwagen befanden, in Konzentrationslagern umgebracht worden sind: „Senza sapere quel che diceva, né perché, Ida si trovò a mormorare da sola, col mento che le tremava come ai bambinelli sul punto di piangere: ‚Sono tutti morti‘.“ (EM Op II: 656). Hierauf folgt Idas Traum eines vagen, nicht näher beschreibbaren Ortes und des dort von ihr aufgefundenen Schuhhaufens (EM Op II: 658), der ihr im Traum die endgültige Gewissheit über den gewaltsamen Tod der jüdischen Bevölkerung Roms bringt. Hinter der vordergründigen Zusammenhangslosigkeit des unvermittelt eingegebenen Bildes verbirgt sich ein intuitives Wissen um das Grauen, das den römischen Juden angetan wurde („Il sogno non aveva intreccio, nient’altro che questa unica scena; ma per quanto lasciato senza séguito, né spiegazione, sembrava raccontare una lunga vicenda irremediabile“, ebd.) und der bei Lesenden von *La Storia* diejenigen Bilder evoziert, die auch Claude Lanzmanns spätere filmische Arbeit *Shoah* (1985) zeigt.

Die Fähigkeit zur *precognizione* als implizites Wissen verschiebt sich allerdings im Verlauf von *La Storia* von Ida auch hin zu Useppe. Jene Bilder des

Grauens aus den Lagern, die Useppe in einer Zeitung erblickt, ohne sie in einen Zusammenhang zur Geschichte einordnen zu können („Resterà per sempre impossibile sapere che cosa il povero analfabeta Useppe avrà potuto capire in quelle fotografie senza senso“, EM Op II: 692), affizieren das Kind und lösen in ihm eine tiefe Krise aus, die schließlich auch in seiner Krankheit des *grande male* (EM Op II: 799)<sup>205</sup> mündet.

### 6.3.3 Leib und Körper vor der *Storia*: Kindlicher Körper, weiblicher Körper und Tierkörper

Der Diskurs der *Storia* wird, wie bereits anhand des Traums und der *precognizione* gezeigt wurde, narrativ nur an wenigen Stellen explizit als solcher adressiert, sondern an den Hauptfiguren des Romans ausgehandelt, und zwar über die Ebene des Unterbewusstseins hinaus auch als konkrete leibliche Erfahrung, die sowohl an den menschlichen wie auch tierischen Protagonisten erfahrbar wird. Ausgehend von der phänomenologischen Distinktion von Leib und Körper und der Definition des Leibes als Verhältnis zur Welt, wie sie von Maurice Merleau-Ponty 1966 in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* in der Formel des *être-au-monde* gefasst wurde,<sup>206</sup> lässt sich folglich als körperlich-leibliche Konstitution der Figuren in *La Storia* als Aussage über die umgebende Welt verstehen. Dabei sind die Manifestationen des leiblichen Erlebens insbesondere bei Ida und Useppe nicht nur hereditär determiniert, und zwar insofern, als das epileptische Leiden möglicherweise von der Mutter auf den Sohn vererbt wurde (die medizinischen Untersuchungen, die Ida hierzu vornehmen lässt, liefern diesbezüglich allerdings keine eindeutigen Antworten; stattdessen verweist der behandelnde Arzt auf die unklare Ätiologie sowie den unvorhersehbaren Verlauf der Erkrankung: „Si tratta di una sindrome morbosa generalmente inspiegata circa alle cause e imprevedibile circa al decorso...“, EM Op II: 848). Sie ergeben sich vielmehr auch aus der nahezu symbiotischen Mutter-Sohn-Beziehung,<sup>207</sup> in der das gemeinsame

---

<sup>205</sup> Im *grande male* werden in *La Storia* einerseits der medizinische Diskurs und andererseits die metaphorische Tragweite des *grande male* adressiert.

<sup>206</sup> Einen Überblick über die Filiationen der phänomenologischen Begriffsbestimmungen von Leib und Körper gibt beispielsweise der entsprechende Handbuchartikel von Gesa Lindemann im *Handbuch Körpersoziologie* (vgl. Lindemann 2017).

<sup>207</sup> Debenedetti spricht in diesem Zusammenhang von einem nahezu animalischen Gebilde und ruft das Bild der Matrjoschka auf, in der sich mit jeder kleineren Puppe ein weiteres Moment der Realität offenbart, welches wiederum auf ein weiteres verweist: „Questa coppia androgina forma un

körperliche Leiden gleichzeitig auch ein geteiltes leiblich erfahrenes Wissen als implizites Wissen über die Welt ist. In diesem Sinne sind die Körper der Figuren von der *storia* gezeichnet und tragen die ihnen davon eingeschriebenen Spuren davon, die letztlich auf den Tod vorausdeuten. Giorgio Agamben, der kurz nach Erscheinen des Romans Stellung zu *La Storia* bezieht, beruft sich in seiner Lektüre vor allen Dingen auf den Aspekt des prä-bürgerlich Kreatürlichen, unter dem er all jenes versteht, was noch nicht von der *irrealtà* der „peste borghese“ affiziert ist, jedoch auch keine Hypothese der kreatürlichen Unschuld verstanden wissen will, wie er in seinem Brief vom 1. Oktober 1974 an Elsa Morante schreibt:

Se il tuo libro è unico e miracoloso, ciò è anche perché in esso è stata compiuta una discesa nel mondo delle creature di cui non c'è esempio nella letteratura di questo secolo (per questo, ogni obiezione quanto alla realtà e all'autenticità dei tuoi personaggi è stolta e passa a fianco della questione). E tuttavia è proprio questo miracolo che fa del tuo libro in qualche modo una città chiusa, una specie di paradiso perduto nel quale è difficile entrare senza la sensazione di cedere a un'illusione. Credo che la ragione di questa difficoltà sia in qualcosa di fondamentale che riguarda la sfera che, per comodità, potrei definire ‚creaturale‘. Chiamo creatura tutto ciò che è, naturalmente e senza sforzo in Dio e che, prima che la peste borghese lo distruggesse, si identificava col popolo, nel senso in cui si può dire che ogni autentico popolo è naturalmente in Dio. Ebbene, io credo che questa dimensione ci sia stata tolta come possibilità di salvezza e di conoscenza perché noi l'abbiamo distrutta, fuori di noi, ma anche, in primo luogo, dentro di noi. [...] Per riprendere la frase di Luca che è, mi pare, la profonda chiave poetica del libro, io credo che come pecca di empietà il ‚savio‘ che crede di possedere la via esoterica e individuale a Dio, in modo analogo (anche se infinitamente minore) pecca chi cerca Dio là dove non è più lecito cercarlo, cioè nella vita delle creature. In altre parole, io credo che tanto la via del ‚savio‘ che quella del ‚piccolo‘ ci siano state ritirate, e il disperato problema del nostro tempo è appunto quello di ricostruire il patto con Dio senza passare né per l'intelligenza del savio né per l'innocenza della creatura. Naturalmente io non so quale possa essere una tale terza via e neppure se essa esista; ma so che è da te e da pochissimi altri al mondo che può venire un aiuto in questa ricerca. (Morante 2012: 516)

Die Existenz des Leibes wird in *La Storia* somit als ein Modus der Welterfahrung verständlich, der in ähnlicher Weise auch später in Agambens *Homo sacer* formuliert wird. In *La Storia* werden die Themen Leib, Körper und Physiognomie insbesondere an den Figuren Davide Segre und Useppe kontrastiv behandelt, die in besonderem Maße von den bösen Mächten der Geschichte affiziert sind. Das Böse kulminiert in der Zusammenschau des römischen Ghettos, der Viehwagen, der Stazione Tiburtina, aber auch, wie die Digressionen zu Davide zeigen, in der Monotonie der Fabrikarbeit als Versinnbildlichung der sich anbahnenden Mechanismen einer *società della disintegrazione*, und ist in Opposition zur genuinen *felicità* beider Charaktere angelegt. Diese zeigt sich bei Davide Segre als

---

insieme animale, un'immensa matrioska che risucchia il mondo. Ogni guscio di realtà ne fa trasparire un altro, ne contiene und altro. Ogni matrioska, fino alla più piccola, fino a quando non ce n'è più nessuna, può essere una favola o un incubo.“ (LSt: XVII).

bewusster Daseinszustand, der angesichts des von Morante formulierten Konzepts der *Felici pochi* aus *Il mondo salvato dai ragazzini* nur vordergründig in einem Widerspruch zu seinem frühen Lebensende steht:

Difatti, Davide [...] era un fedele della felicità, nella quale, secondo lui, risiedeva il destino stesso degli uomini. E anche se il suo destino personale gli si annunciava, a lui, di quei tempi, contrario e minaccioso, si è visto che su di lui certe minacce non pesavano. La felicità di Davide Segre, invero, nonostante tutto, si poteva cantare in tre parole: AVEVA DICHIOTT’ANNI. (EM Op II: 746).

Useppes *felicità* hingegen wird von Davide selbst als eine „felicità... di... tutto“ (EM Op II: 866) beschrieben, sie bezeichnet ihn als „la creatura più felice del mondo“ (ebd.). In Bezug auf Useppe wird in *La Storia* die Figur des Sündenbocks im biblischen Sinne aufgerufen: Sein Tod ist kein Märtyrertod, sondern sinnloses Opfer der Geschichte; sein physischer Körper kann gelesen werden im Sinne eines *textus*, dem die Geschichte gewaltsam ihre Spuren eingeschrieben hat (vgl. D’Angeli 2003a: 91ff.). Die kleine schwächliche Gestalt, die ihm seit der Geburt zueigen ist („Era, difatti, proprio un *mascolillo*: cioè, un maschio, ma piccirillo, invero. Era una creaturina così piccola, [...] non gli era rimasta nemmeno la voce per piangere.“, EM Op II: 365), wird auch in den ersten Lebensjahren nicht kräftiger. Eine Bewohnerin des *stanzone*, die sich seiner annimmt, konstatiert sogar angesichts seines ausgemergelten kleinen Körpers: „Pòro uccelletto de mamma, me sa che tu nun ce la fai a crésce, che campi poco. Questa guerra è la stragge de le criature“ (EM Op II: 596). Als die Stadt Rom während der deutschen Besatzung im Jahr 1944 unter großem Hunger leidet und auch Useppes Essensrationen täglich kleiner werden, verliert er zusehends an Gewicht, was die Physiognomie seines Gesichts auf mitleiderregende Weise affiziert: „Gli occhi prendevano quasi tutto lo spazio, nella sua faccia piccola come un pugno. [...] Gli orecchi gli sporgevano dalla testa simili a due aletti implumi di nidiace.“ (EM Op II: 639). Im Zuge seiner allgemeinen Unterentwicklung bleibt ebenso sein Sprachvermögen verkümmert, wohingegen er zu einer sprachlosen Kommunikation mit den zahlreichen im Roman auftauchenden Tieren fähig ist, die wiederum auf eine Dimension des impliziten Wissens angelegt ist. Eine nahezu symbiotische Beziehung unterhält er mit dem Hund Blitz und später mit der Hündin Bella, aber auch mit den im weiteren Verlauf von *La Storia* zahlreich vorkommenden Tierfiguren (darunter die Katze Rossella sowie die Kanarienvögel Peppiniello und Peppiniella aus dem *stanzone dei Mille*). Ähnlich wie die Tiere, deren „Sprache“ Useppe zu verstehen

in der Lage ist („[...] la sua specialità di comprendere la lingua degli animali gli capitava solo in certe giornate“, EM Op II: 590), teilt er mit diesen innerhalb des Romankosmos eine primordiale und vorsprachliche Ahnung in Bezug auf die umgebende Wahrheit und Wirklichkeit, die den erwachsenen Figuren teilweise verschlossen bleibt. Signifikant in dieser Hinsicht ist beispielsweise jene Szene, in der Useppe erstmals zusammen mit seinem Bruder Nino an der Stazione Tiburtina vorbeikommt und dort ein Kalb in einen Viehwaggon verladen wird. Das Tier und Useppe teilen im Blick eine „prescienza oscura“ (EM Op II: 400) des nahenden Todes des Tiers, wobei die Stazione Tiburtina und die Viehwaggons gleichzeitig auch schon die spätere Deportation der römischen Jüdinnen und Juden vorausdeutet, die ebenfalls von beiden antizipiert wird. Der im kindlich-rudimentären verbleibende Spracherwerb Useppes lässt sich jedoch, wie Katharina Münchberg aufgezeigt hat, als unbewusste Geste der Abwehr und Verweigerung gegenüber der bereits als von der *irrealtà* infizierten *Storia* und dem damit verbundenen Diskurs fassen:

Was wie eine naive Zuflucht in ein verlorenes Paradies, in eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit des sprachlosen Kindes und der sprachlosen Dinge erscheinen könnte, ist vielmehr eine Herausforderung, eine Verweigerung und eine Revolte, es ist ein Widersprechen gegen die Sprache, in der wir sprechen, in der wir sprechende Subjekte sind, um den Ort des Kindes einzunehmen, um das Sprechen im Abgrund der Differenz von Subjekt und Objekt zu positionieren. Das Aushalten dieser Differenz lässt Morantes literarisches Werk zwischen die Grenzen von Subjektivierung und Objektivierung geraten. (Münchberg 2010: 170)

In Useppes eigener leiblicher Erfahrung manifestiert sich allerdings das *grande male*, das ihn in zunehmend schlimmeren epileptischen Anfällen befällt und schließlich zu seinem Tod führt. Als sie ihren jüngeren Sohn nach dem letzten Anfall tot in der Wohnung in der Via Bodoni auffindet, fügt sich in Idas Gedanken das Bild der Menschengeschichte zusammen, die eine endlose Schleife von Tötungen ist, die final in Useppes Tod kulminiert:

Ora nella mente stolidi e malcresciuta di quella donnetta, mentre correva a precipizio per il suo piccolo alloggio, ruotarono anche le scene della storia umana (la Storia) che essa percepì come le spire multiple di un assassinio interminabile. E oggi l’ultimo assassinato era il suo bastarduccio Useppe. Tutta la Storia e le nazioni della terra s’erano concordate a questo fine: la strage del bambino Useppe Ramundo. (EM Op II: 1018)

Auch in den Leib der eigentümlich vorzeitig gealterten Ida schreibt sich die Geschichte gewaltsam ein: Dem „scandalo che dura da diecimila anni“ der *Storia* steht Idas persönlicher *scandalo* gegenüber, der in der initialen Vergewaltigung durch den unbekanntem deutschen Soldaten besteht. Nachdem sie Useppe geboren

hat, heißt es im Text: „Ida riconobbe immediatamente quel colore turchino del suo scandalo“ (EM Op II: 366). Die Gewalt der kollektiven Geschichte spiegelt sich an diesem Punkt in der individuellen Geschichte Idas wider und präludiert die Gräueltaten des Faschismus: Gunther stammt signifikanter Weise aus Dachau, wie unmittelbar zu Beginn des ersten Kapitels von *La Storia* zu erfahren ist – einem Ort, der zu einschlägig konnotiert ist, als dass es sich hierbei um eine rein biografische Information handeln könnte. In der Tat heißt es an entsprechender Stelle bereits:

Era un semplice recluta dell’ultima leva di guerra. E fino al tempo della chiamata ai suoi doveri militari, aveva sempre abitato coi fratelli e la madre vedova nella sua casa nativa in Baviera, nei dintorni di Monaco.

La sua residenza, precisamente, era il villaggio campestre di Dachau, che più tardi, alla consumazione della guerra, doveva rendersi famoso per il suo limitrofo campo di “lavoro e di esperienze biologiche”. (EM Op II: 271f.)

Idas Körper wird nahezu von Anfang an als der verwelkte Körper einer alternden Frau beschrieben; lediglich ihr Gesicht bleibt auf wundersame Weise faltenfrei und mädchenhaft. Gleichzeitig ist sie, so wie auch Useppe, gewissermaßen als ewiges Kind von einem historischen Wissen ausgenommen. Selbst die Tatsache, dass sie aktuelle historische Themen in ihrem Beruf als Lehrerin unterrichtet, lässt sie eigentümlich unberührt von einem historischen Verständnis oder Bewusstsein im eigentlichen Sinne. So heißt es angesichts ihrer zunehmenden Ausfallerscheinungen, die sich im Winter 1946 als eine „decadenza inarrestabile“ (EM Op II: 813) manifestieren:

All’occasione, secondo gli ordini delle Autorità, essa introduceva nei temi e nei dettati i re, duci, patrie, glorie e battaglie che la Storia imponeva; però lo faceva in tutta purezza mentale e senza nessun sospetto, perché la Storia, non meno di Dio, non era mai stata argomento nei suoi pensieri. Si dice che era una brava maestra, solo per dire che l’infanzia era l’unica sua vocazione predestinata (difatti lei stessa [...] non era mai riuscita a crescere lo stesso). (EM Op II: 814)

Nach Useppe’s Tod fällt Ida endgültig ihrer fortschreitenden psychischen Degeneration anheim; sie wird vor ihrem toten Kind sitzend in einem entrückten Zustand des Stupor vorgefunden und daraufhin in eine Nervenheilanstalt eingewiesen, in der sie neun Jahre später verstirbt. Sie, die das Stadium der unschuldigen Kindheit nie verlassen hat, fällt dem *grande male della Storia* ebenso anheim wie ihre beiden toten Söhne und der Anarchist Davide Segre. Letzterer entwickelt jedoch, wie im nachfolgenden Kapitel andeutungsweise gezeigt werden soll, anders als die anderen Protagonisten des Romans, ein konkretes historisches Bewusstsein, in dem die Themen Macht und *irrealtà* verhandelt werden.



#### 6.3.4 Morantes Verhandlung der Macht: Simone Weil

Macht wird von Simone Weil in ihrer Analyse der *Ilias* als dominanter Diskurs, ja sogar als eigentliches Sujet der Schilderung der Schlacht um Troja definiert: „Le vrai héros, le vrai sujet, le centre de *L'Illiade*, c'est la force.“ (Weil 1953: 11). Von dieser Kraft wird das menschliche Leben affektiert, indem es zur *chose* und in materieller Perspektive schlechterdings zum *cadavre* reduziert wird (vgl. ebd. 11ff.). Gleichzeitig sei jedoch die Dynamik der Nemesis relevant, also der notwendigen Bestrafung von Machtmissbrauch, die Weil in Zusammenhang mit dem buddhistischen Karma-Konzept in Verbindung bringt und die dem mitteleuropäischen Kulturraum und Sprachgebrauch konzeptuell abgehe (vgl. Weil 1953: 22). Folglich lässt sich in Weils Argumentation herausstellen, dass auch Machthabende immer noch größerer Macht unterstehen, und sei es in Form des Schicksals, das auf sie einwirkt. Die Verhandlung der (Welt-)Kriegsthematik ist in Weils Analyse sehr prominent und wird im Verhältnis zur Narration der Kriegshandlungen in der *Ilias* (und der Literatur im Allgemeinen) perspektiviert: „Vainqueurs et vaincus sont également proches, sont au même titre les semblables du poète et de l'auditeur. S'il y a une différence, c'est que le malheur des ennemies est peut-être ressenti plus douloureusement.“ (Weil 1953: 36). Ferner schreibt sie: „Tout ce qui est absent dans la guerre, tout ce que la guerre détruit ou menace est enveloppé de poésie dans *L'Illiade*; les faits de guerre ne le sont jamais. Le passage de la vie à la mort n'est voilé par aucune réticence [...].“ (Weil 1953: 11–42). Elsa Morantes Weil-Rezeption ist gut belegt und (wenn auch erst spät) untersucht worden, und zwar insbesondere in Hinblick auf das Thema der Macht, das in ihrem Kriegsdiskurs besonders präsent ist. Ihre Weil-Lektüren scheinen insbesondere in der Figur des Davide Segre auf, der im letzten Drittel von *La Storia* nahezu als *deus ex machina* noch einmal ausführlich in Erscheinung tritt und als Inkarnation von Simone Weils in *La condition ouvrière* (1951) geschildertem Selbstversuch der Fabrikarbeiterin figuriert.

Nachdem Davide der Stadt Rom vorläufig wieder den Rücken gekehrt und in sein Elternhaus in Mantova zurückgekehrt ist, erfährt er, dass seine Familie ausnahmslos im Lager von Auschwitz-Birkenau ermordet wurde (vgl. EM Op II: 732). Gleichzeitig beschreibt die Retrospektive der Zeit des Partisanenkampfs mit Nino eine bereits seit Davides Jugend eingesetzte Distanzierung von der

bürgerlichen Familie, die von dem jungen Anarchisten abgelehnt wird: „[...] in ogni loro atto o parola lui sempre avvertiva un altro sintomo degradante della massima perversione che infettava il mondo, e si definiva *borghesia*.“ (EM Op II: 734; Hervorhebungen EM). Aufgrund seiner prekären Mittel beginnt er als einfacher Arbeiter in der Industrie zu arbeiten, und zwar auch mit dem erklärten Ziel, damit seine anarchistischen Ideale zu untermauern und sich der Arbeiterklasse zu assimilieren:

[...] Per la propria iniziazione reale, gli parve suo primo dovere di subire direttamente e fisicamente – lui, nato di classe borghese – l’esperienza del lavoro salariato in una fabbrica. Difatti, la sua IDEA, come è noto, escludeva, in assoluto principio – per la vera rivoluzione anarchica – ogni forma di potere e di violenza. E solo a patto di una esperienza personale, lui avrebbe potuto – a suo giudizio – sentirsi *prossimo* di quella parte dell’umanità che, nella società industriale odierna, nasce già soggetta per destino al potere e alla violenza organizzata: ossia, della classe operaia! (EM Op II: 737; Hervorhebungen EM)

Bald jedoch stellt sich die bereits bei Weil beschriebene geistige und körperliche Abstumpfung durch diese Art der Arbeit auch bei Davide ein, die durch das Gefüge der Fabrik bedingt ist („incarcerato dentro a un meccanismo che lo stringe a un’obbedienza passiva“, EM Op II: 741), ihn auch jenseits der Arbeit nicht loslässt und nachhaltig als Affekt auf die Struktur des Geistes wirkt: „Se ne sentiva la sostanza cerebrale deformata, e ogni ideazione o pensiero che gli si affacciasse, in quelle ore, lo infastidiva, così che gli veniva voglia di schiacciarlo subito, come un parassita.“ (ebd.). Daraus folgt dann nahezu umgehend die Idee, über seine Erfahrungen schreibend zu berichten und damit die Revolution auszurufen (vgl. EM Op II: 742). Zunächst noch im Status der absoluten *felicità*, verfällt Davide alsbald schon beim Gedanken an seinen Arbeitsplatz in der Fabrik in einen Zustand extremen körperlichen Unwohlseins, der bis hin zum Erbrechen führt: Die Ursache hierfür ist eine Opposition der „volontà morale“ (EM Op II: 749), seinen Arbeitsplatz weiterhin aufzusuchen, und einer starken körperlichen Abwehrreaktion, die als „paralisi dell’infelicità“ (ebd.) bezeichnet wird. Davide erinnert sich an ein Gespräch mit Nino zurück, in dem er diese Diskrepanz bereits aufgegriffen hatte und zu der Erkenntnis gelangt war, dass es die *irrealtà* der Sache selbst sei, die eine körperliche Erstarrung hervorrufe:

Per qualsiasi azione reale, non importa se faticosa o rischiosa, il movimento è un fenomeno di natura; ma davanti all’irrealtà contro natura di una infelicità totale, monotona, logorante, ebete, senza nessuna risposta, anche le costellazioni – secondo lui – si fermerebbero. (ebd.)

Auf die damit einhergehende Ernüchterung, dass die Fabrikarbeit aller moralisch hehren Ideale zum Trotz letztlich auch ein System der *irrealtà* ist, verfällt Davide,

der inzwischen nach Rom zurückgekehrt ist, einem zunehmend schlechteren körperlichen Zustand, der nach Ninos Tod noch aggraviert. Von einer „irriquietanza febbrile“ (EM Op II: 856) befallen, sucht er Linderung durch Medikamente, die ihm ein befreundeter junger Arzt gibt – es handelt sich hierbei um Beruhigungsmittel, die Davide alsbald in Experimente mit verschiedenen Substanzen und schließlich eine starke Sucht abgleiten lassen,<sup>208</sup> die letztlich durch eine Überdosierung auch zu seinem Tod führt. Seinen letzten Auftritt hat er in der Osteria in der Via Mastro Giorgio, in der er sich im Rausch zu einer glühenden Ansprache hinreißen lässt, während der er die Rolle eines „Professore di Storia“ (EM Op II: 920) annimmt und sich anhand von Thesen zum Faschismus und dem zugrunde liegenden System der Macht äußert. Hierbei führt die Figur des Davide die Thesen von Elsa Morante aus „Pro o contro la bomba atomica“ und Simone Weil zum Thema Macht als Protagonistin des Krieges und der Geschichte zusammen. Die Nachkriegsrealität in Italien wird in der flammenden Rede zur Verkörperung der *disintegrazione*, in der der Leib des Individuums in der Masse, der „materia inerte“ (EM Op II: 921), aufgeht und einer Struktur der Vernichtung auch nach den Vernichtungslagern des Faschismus den Weg bereitet: „il nuovo nome della terra l’hanno già trovato... *Industria dello sterminio*, questo è il vero nome odierno del sistema!“ (EM Op I: 921f.; Hervorhebungen EM). Die vermeintlichen Revolutionen, auch jene der Arbeiterklasse, seien allerdings, so heißt es weiter, gar keine echten Revolutionen gewesen; sie seien lediglich die Fortführung des Paradigmas der Macht. Seine Anklage bleibt unerhört, als er sagt: „[Le] pretese ‘rivoluzioni’ si possono intendere solo nel senso astronomico della parola che significa: moto di corpi intorno a un centro di gravità. Il quale centro di gravità, sempre lo stesso, qua è: il Potere. Sempre uno: il POTERE...“ (EM Op II: 924). In einer sich in der Folge entspinrenden Konversation in der Osteria verbreitet Davide schließlich seine anarchistischen Visionen, die er als Gegendiskurs zur Hegemonie des alles verschlingenden Bürgertums formuliert. Seine Ausführungen kulminieren schließlich in einer Betrachtung der Geschichte,

---

<sup>208</sup> Interessant ist die Modellierung von Drogen gegenüber Alkohol, die ausgehend von der Distinktion von Bürgertum und Arbeiterklasse, aber auch von Genderaspekten und nicht zuletzt auch von spezifischen Verhältnissen zur Wirklichkeit vorgenommen wird: „E la droga, da lui sempre identificata, per tradizione, nella zia Tildina, gli pareva un vizio proprio della borghesia degradata e repressa, che cerca un’evasione dalla colpa e dalla noia. Il vino è uno sfogo naturale, virile e plebeo; mentre la droga è un surrogato irreale e perverso, da zitelle.“ (EM Op II: 860).

in der der Aspekt des *scandalo che dura da diecimila anni* einer Komplizität der Nachkriegsgesellschaft gegenübergestellt wird:

Questi ultimi anni [...] sono stati la peggiore oscenità di tutta la Storia. La Storia, si capisce, è tutta un’oscenità fin dal principio, però anni osceni come questi non c’erano mai stati. Lo scandalo – così dice il proclama – è necessario, però infelice chi ne è causa! Già difatti: è solo all’evidenza della colpa, che si accusa il colpevole... E dunque il proclama significa: che di fronte a questa oscenità decisiva della Storia, ai testimoni si aprivano due scelte: o la malattia definitiva, ossia farsi complici definitivo dello scandalo, oppure la salute definitiva – perché proprio allo spettacolo dell’estrema oscenità si poteva ancora imparare l’amore puro... E la scelta è stata: la complicità! (EM Op II: 943).

Das negative Geschichtsbild, das hier in der Figur des Davide evoziert wird und Simone Weils Denken ebenso wie Elsa Morantes essayistische Schriften in die Prosa von *La Storia* eingebettet ist, evoziert in der Gegenüberstellung des als „malattia“ formulierten *scandalo* und der „salute“ als Gegenfigur dazu abermals das Oxymoron von *irrealtà* und *realtà*: Während im irrealen System des *scandalo* die Verleugnung vorherrscht, ist dessen Gegenfigur, die „salute definitiva“, zur Erkenntnis des Realen fähig – innerhalb der *Storia*, aber auch in der Form des „amore puro“ – und wird dennoch zwangsläufig dem *sistema della disintegrazione* tragisch zum Opfer fallen.

#### 6.4 Zwischenfazit

Wie eine detaillierte Betrachtung verschiedener Schaffensperioden Elsa Morantes und der entsprechenden Werke gezeigt hatte, lässt sich eine graduelle Weiterentwicklung der Realitätskonzeption in ihrem Gesamtwerk nachweisen, die sich von einer rein poetologischen hin zu einer politischen Agenda bewegt, im Kontext derer poetologische Reflexionen und schriftstellerisches Selbstverständnis gegen die „infezione dell’irrealtà“ jedoch den Grundstein des Schreibens bilden. Während Morantes Modellierung des Realen, zumal in den frühen Erzählungen der ersten Schaffensperiode (dem *triennio* 1937-1940), namentlich *Via dell’Angelo*, *Il ladro dei lumi* und *Il gioco segreto*, die zunächst teilweise im gleichnamigen Band *Il gioco segreto* (1941) und später in einem neuen Arrangement gemeinsam mit späteren Erzählungen, insbesondere dem titelgebenden *romanzo breve* (oder auch *racconto lungo*) in *Lo scialle andaluso* (1963) erschienen, noch sehr stark geprägt ist von der Trias Erinnerung, Traum und Fantasie als Ursprünge der schöpferischen Leistung, die aber auch in motivischer Hinsicht auf der diegetischen Ebene bedeutsam sind, rückt in *L’Isola di Arturo* das Verhältnis zur Realität selbst erstmals in einer Art und Weise in den Fokus, die stark durch die aus kindlichen

Augen betrachtete, ödipale, literarisch überbaute Weltsicht und Arturos Erfahrungsschatz bestimmt ist. In *La Storia* hingegen vollzieht sich die explizite Hinwendung zu einer im weitesten Sinne engagierten Literatur, in der die umgebende Wirklichkeit des Romans – die Zeit des Zweiten Weltkriegs sowie die ersten Nachkriegsjahre in Rom – als *irrealtà* zur Anklage gebracht wird. In *L’isola di Arturo* und *La Storia* steht eindeutig im Vordergrund, dass ein spezifisches Weltwissen den Realitätsdiskurs bestimmt. Dabei ist eine entscheidende Entwicklung zwischen den jeweiligen Erscheinungsjahren (1957 und 1974) festzustellen: Die Figur des Arturo bereitet narrativ die moralische und politische Relevanz des Kindheits- und Jugendaspekts vor, wie er dann Ende der 1960er Jahre in den experimentellen Texten aus *Il mondo salvato dai ragazzini* und im Konzept der *Felici pochi* formuliert wird. Arturos Erzählung hört jedoch dort auf, wo die Konfrontation mit der Realität stattfinden könnte; sie ist die „preistoria infantile“ auf dem Weg zur „storia e [...] coscienza“ (so heißt es auf dem Rückeinband der *Struzzi*-Ausgabe von 1975, vgl. EM Op I: LXVII). Die Utopie des Inselidylls wird nur auf der individuellen Ebene aufgerüttelt, wenn nämlich Arturo ebenjenes Paradies seiner Kindheit verlassen muss, doch bleibt dies folgenlos auf der globalen Ebene. *La Storia* hingegen beginnt inmitten der schonungslosen historischen Realität des römischen Ghettos: Kindheit ist hier nach wie vor der Zustand der Unschuld, doch kann diese nur noch in der subjektiven Wahrnehmung des Kindes selbst unbeschwert sein: Zu drückend ist das Gewicht der *storia*, unter der die schwache Kreatur Useppe (ebenso wie alle anderen Romanfiguren) als unschuldige Opfer der Geschichte sterben. Davon unbenommen bleibt jedoch jene in *Il mondo salvato dai ragazzini* präfigurierte *felicità*, die ungeachtet der Tragik des individuellen Schicksals als *verità poetica* den Gegendiskurs der Wahrheit hervorbringt. Dies bezeugt Elsa Morante im Vorwort zur US-amerikanischen Fassung von *La Storia* im Jahr 1977, in dem sie den Roman als einen Roman für das Leben und dessen Wirklichkeit deklariert, die über die vorgebliche Wirklichkeit einer „corte irreali di fantasmi“ (EM Op I: LXXXIV) triumphieren, denn das Leben sei auf Seiten der Opfer jenes *scandalo* der Geschichte („La vita, nella sua realtà, sta tutta e soltanto dall’altra parte: con le vittime dello scandalo“, ebd.). In *La Storia* werden Traum und quasi-prophetische *cognizione* zu Instrumenten des Weltwissens, die der Erkenntnis vorgelagert sind. Sie sind

demgegenüber in der leiblichen Erfahrung verankert und bringen einen tragischen Wirklichkeitsdiskurs jenseits des verbalen Ausdrucks zur Sprache.

Die bereits in den beiden bekanntesten Romanen Morantes angelegten Themenkomplexe (insbesondere die Mutter-Sohn-Beziehung sowie der weibliche Körperdiskurs) werden in Elsa Morantes letztem Roman *Aracoeli* (1982) unter neuen Vorzeichen verhandelt. Die elementaren Züge der *scrittura morantiana* wirken bis in die zeitgenössische italienische Literatur nach.<sup>209</sup> Elsa Morantes letzter Roman steht jedoch nicht in Kontinuität zum Vorgängerroman *La Storia*, was die starke politische Dimension und den darin formulierten *impegno letterario* angeht.

---

<sup>209</sup> So benennt etwa die Verfasserin der *L’amica geniale*-Tetralogie Elena Ferrante (es mag müßig sein, über eine ‚Verwandschaft‘ des Pseudonyms mit Elsa Morantes Namen zu diskutieren, doch lassen sich eine strukturelle Ähnlichkeit und die hierzu getätigten Beobachtungen nicht von der Hand weisen) Morante eindeutig als eines ihrer literarischen Vorbilder (vgl. Ferrante 2018). Signifikant ist in Bezug auf die in *L’amica geniale* verhandelten Themen insbesondere die Relevanz von Weiblichkeit, Körperlichkeit, Reifungs- und Altersprozessen sowie das komplexe und als problematisch erlebte Verhältnis zur eigenen Mutter, Mutterschaft, Prekarität, Autonomie und insbesondere das Selbstverständnis als schreibende Frau vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Umbrüche in Italien. Diese und weitere Aspekte in komparatistischer Perspektive (Elena Ferrante und Annie Ernaux) habe ich anderer Stelle untersucht (vgl. Köhler 2020).

## 7 Stefano D'Arrigos „finimondo“: Opake Realitätsfragmente und Nonsense

Orca is known as the killer whale,  
but is really a dark dolphin,  
a symbolism for human dichotomy.

(Serj Tankian, *Orca*, 2012)

Der Kriegsheimkehrer ist „[...] damit beschäftigt, mit all den Splittern zu Rande zu kommen, in die sich die alte Welt aufgelöst hat“ (Meier 04.04.2015) – so kommentiert eine Rezensentin im April 2015 in der *Neuen Zürcher Zeitung* im Wesentlichen den Inhalt der nur wenige Wochen zuvor nach vielen Jahren der Arbeit erschienenen Übersetzung von Stefano D'Arrigos Meisterwerk *Horcynus Orca* ins Deutsche.<sup>210</sup> In diesem Monumentalroman stellt sich die Heimkehr des einfachen Marinesoldaten 'Ndrja Cambrìa in sein sizilianisches Heimatdorf Scilla allerdings als zunächst unmögliches Unterfangen dar, das nur mithilfe einer geheimnisvollen Kirke-Figur gelingt und schließlich eine aus den Fugen geratene Weltordnung zum Vorschein bringt, die mit dem vormals gekannten *paese natio* nichts mehr gemein hat. Grund hierfür ist der Krieg selbst, dem Ndrja nach dem verkündeten Waffenstillstand im September 1943 den Rücken gekehrt hat, um in einer mehrtägigen Fußreise Anfang Oktober desselben Jahres vom Festland nach Sizilien zu gelangen. Die erschwerte Heimkehr korreliert mit der Unmöglichkeit, zu einem alten Traditions- und Wertesystem zurückzugelangen, das mit der Katastrophe des Zeiten Weltkriegs unwiederbringlich verloren ist, und beschwört somit das Ende der archaischen Welt des italienischen Südens herauf. Der im italienischen Original gut 1200 Seiten umfassende Roman D'Arrigos ist als zweites seiner drei veröffentlichten literarischen Werke im Jahr 1975 erschienen. Er folgte damit mit fast zwei Jahrzehnten Abstand dem Gedichtband *Codice Siciliano* (1957) und ging dem zweiten, schon eindeutig in der Tradition der Postmoderne

---

<sup>210</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen in Kap. 7.4. Im April 2018 ergab sich die Gelegenheit es zu einem ausgesprochen fruchtbaren und ausführlichen persönlichen Gespräch mit Moshe Kahn, das über die Arbeit am *Horcynus Orca* hinaus auch Einblicke in Kahns Übersetzung der *Ragazzi di vita* gegeben hat und für die vorliegende Arbeit sehr wertvoll war. Es ist dieser Arbeit angehängt. Das Thema der an vielen Stellen proklamierten „Unübersetzbarkeit“ des *Horcynus Orca* vor dem Hintergrund der von Moshe Kahn im Jahr 2015 nach langer Arbeit vorgelegten Übersetzung ins Deutsche wurde mittlerweile bereits im Rahmen der *Descriptive Translation Studies* (DTS) untersucht (vgl. Goggio 2019).

anzusiedelnden Roman *La Cima delle nobildonne* (1985) voraus. Es handelt sich im Fall des *Horcynus Orca* um ein Werk, dessen Lektüre der Leserschaft einiges abverlangt und Ausdauer erfordert. Der Grund hierfür ist nicht nur im Umfang des Werks zu suchen, sondern vielmehr in der Komplexität seiner Anlage, die insbesondere durch episodenhaftes Erzählen und Übergänge in Traumzustände sowie mythisch überhöhte Elemente geprägt ist, sowie aufgrund der sprachlichen Ausgestaltung, die D'Arrigos eigenen komplexen Regeln und Strukturprinzipien folgt (vgl. dazu Kap. 7.2.2).

Die eigentliche Handlung, die in *Horcynus Orca* entfaltet wird, ist angesichts dessen Umfangs hingegen überschaubar: Der Deserteur und Kriegsheimkehrer 'Ndrja Cambria will im Oktober 1943, unter der Führung eines gewissen Boccadopa und zusammen mit drei anderen Soldaten (diese werden lediglich dem Namen ihres Herkunftsortes nach benannt: Portempedocle, Petraliasottana und Montalbanodelicono,) zurück in sein Heimatdorf auf dem von den Alliierten besetzten Sizilien gelangen, und muss zu diesem Zweck die mythologisch bedeutungsvolle Meerenge von Messina passieren – ein scheinbar unmögliches Unterfangen, das von zahlreichen realen und übernatürlich anmutenden Kreaturen begleitet wird, darunter den Feminotinnen, wie eine Gruppierung von Frauen auf dem kalabrischen Festland betitelt wird, den als Feren bezeichneten und in der Meerenge allgegenwärtig wütenden Delfinen und den sogenannten Pellisquadre, traditionellen Fischern. In einer etwa hundert Seiten der Lektüre umspannenden nächtlichen Überfahrt mithilfe der Feminotin Ciccina Circé, einer Verführerin, die die bedrohlichen Meeresbewohner jedoch in ihren Bann zu schlagen vermag, erreicht 'Ndrja Cambria die sizilianische Küste. Schließlich in seinem Heimatdorf Cariddi angelangt, trifft er dort seinen verwitweten Vater wieder. Erst unmittelbar vor der Heimkehr des Protagonisten und etwa in der Mitte des Romans zeigt sich die titelgebende Orca, das mythische und todbringende Meerungeheuer, in der Meerenge und erhitzt mit ihrer plötzlichen Präsenz die Gemüter der Bewohner, bei denen sie für unterschiedliche Prognosen hinsichtlich der Auslegungsmöglichkeiten ihres Erscheinens sorgt. Von Fischern und Feren gleichermaßen attackiert, verendet der als unsterblich stilisierte Meeresgigant nach kurzer Zeit vor der Küste und verpestet mit seinem Verwesungsgeruch einer Plage gleich das gesamte Dorf. Unter den Pellisquadre kommt es zu Auseinandersetzungen darüber, ob mit dem Tierkadaver womöglich



noch ein Profit erwirtschaftet werden könne. 'Ndrja Cambria übernimmt indessen die Ausbildung einer Rudereinheit. Beim nächtlichen Rudern in der Nähe eines Flugzeugträgers kommt er durch einen tragischen fehlgeleiteten Schuss in den letzten Zeilen des Romans zu Tode. Im Schlusstableau treibt das Ruderboot mit dem toten Protagonisten und seinen wehklagenden Begleitern an Bord auf dem offenen Wasser der Meerenge entgegen.

Die Präsenz D'Arrigos und des *Horcynus Orca* als Gegenstand der Forschung war über lange Zeit quantitativ überschaubar, hat aber insbesondere in den letzten fünfzehn Jahren einen bemerkenswerten Aufschwung erfahren, der sich in der Publikation zahlreicher Aufsätze sowie mehrerer Sammelbände und Zeitschriftenausgaben eigens zu diesem Thema niederschlägt. Bereits im Jahr der Veröffentlichung des *Horcynus Orca* tat sich Ignazio Baldelli mit einer zunächst in der *Critica Letteraria* herausgebrachten Untersuchung der Entwicklung von den ursprünglichen *Fatti della fera* hin zum *Horcynus Orca* hervor, die in der einschlägigen Literatur häufig als Referenz aufgeführt wird (vgl. Baldelli 1988: 267–295). Schon hier werden die Besonderheiten von D'Arrigos Sprachgebrauch und seiner Wortneuschöpfungen thematisiert. Zehn Jahre später stellt Stefano Lanuzzas Monographie *Scill'e Cariddi* (1985), in der das Verhältnis von Romanhandlung und dessen sprachlicher Realisierung einen wichtigen Untersuchungsaspekt bildet, einen weiteren Meilenstein in der Forschungsliteratur zum *Horcynus Orca* dar. Wiederum knappe zehn Jahre später schuf Gualberto Alvino (1996) mit einem kurzen, aber dennoch viel beachteten Aufsatz zu den Neologismen im Roman einen entscheidenden Referenzpunkt für die weiteren Untersuchungen des Sprachgebrauchs D'Arrigos. Eine kontinuierlichere und über vereinzelte Schriften hinausgehende italienische Forschung zu Stefano D'Arrigo und *Horcynus Orca* setzte verhältnismäßig spät ab der Jahrtausendwende ein. Dabei hat sich insbesondere Giancarlo Alfano mit *Gli effetti della guarra* (2000) als Verfasser einer viel beachteten Monographie zum Verhältnis von Sprache, Kriegserfahrung und erschwerter Realitätserfahrung im Roman hervorgetan. Der von Francesca Gatta herausgegebene Sammelband *Il mare di sangue pestato* aus dem Jahr 2002 enthält insbesondere durch den Aufsatz von Francesco Giardinazzo „'Sui prati, ora in cenere, di Omero'. Elementi per una genealogia poetica di *Horcynus Orca*“ einen wichtigen Beitrag hinsichtlich der Strukturprinzipien von D'Arrigos Schreibstil, der auf Hölderlin zurückgeht und D'Arrigos Werke in eine

in sich geschlossene und kohärente Genealogie einreicht. Salvatore Trovatos Untersuchung „La formazione delle parole in *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo: tra regionalità e creatività“ (2007) liefert einen elementaren und unverzichtbaren Ausgangspunkt zum Verständnis der Wortbildungsverfahren und Derivationsprinzipien in diesem Roman. Der erstmals 2009 erschienene Aufsatz „Il mare della nonsenseria“ von Andrea Cedola stellt, zusammen mit weiteren Aufsätzen des Autors, die in *La parola sdillabbrata. Modulazioni su Horcynus Orca* (2012b) versammelt sind, weitere entscheidende Erkenntnisse zum wechselseitigen Verhältnis zwischen einer sprachlichen Erfahrung, die zwischen Produktivität und Selbstzerstörung oszilliert, und einer von denselben Mechanismen angetriebenen Realitätserfahrung vor. Ebenfalls im Jahr 2009 zeugte ein eigens zur Person und zum Schaffen D'Arrigos herausgegebener Doppelband der Zeitschrift *L'Illuminista* (vgl. Pedullà 2009b) von der gegenwärtigen Popularität des Forschungsgegenstands. Hierin wurden neben bereits anderweitig erschienenen und teilweise stark rezipierten Artikeln zahlreiche bislang unveröffentlichte Aufsätze zum Werk D'Arrigos ebenso wie unveröffentlichte Kurz- und Kürzestprosa sowie ein Gedicht des Autors selbst zusammengetragen, außerdem finden sich abschließend die Stimmen namhafter Kritiker wie etwa Cesare Segre, Claudio Magris, Andrea Camilleri und George Steiner. Der von Andrea Cedola weiterhin herausgegebene Sammelband *Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo* (2012a) anlässlich einer Tagung zu D'Arrigos *Horcynus Orca* versammelt neue Erkenntnisse zum Roman, wobei der Schwerpunkt nicht primär auf dessen sprachlicher Gestaltung, sondern auf narratologischen Aspekten und mythologischen sowie metaliterarischen Referenzen liegt. Wichtige Aufschlüsse zur Lektüre des Romans angesichts seiner besonderen Entstehungsgeschichte gibt der Aufsatz von Vittorio Pellegrino, „Stefano D'Arrigo e le lingue taglianti. Introduzione a *Horcynus Orca* attraverso *I fatti della fera*“ (2012), der den Aspekt der Überlagerung von Sinnebenen mittels sprachlicher Ausgestaltung behandelt. Entscheidend wichtig sind auch die Arbeiten von Daria Biagi, insbesondere der Aufsatz „Dimenticare e reinventare una lingua. L'uso delle paretimologie in *Horcynus Orca*“ (2012) sowie ihre Monografie *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo* (2017). Der von Jean Nimis herausgegebene Sammelband *Stefano D'Arrigo: un (anti)classico del Novecento* (2013) enthält neben neuen Erkenntnissen zur Lexik des *Horcynus Orca* von Gualberto Alvino

(vgl. Alvino 2013), der dieses Feld bereits in den 1990er Jahren bearbeitet hatte, bedeutende Hinweise zu den Problemen der Übersetzbarkeit des Romans in Form von zwei Aufsätzen zu der zum Zeitpunkt des Erscheinens noch in Arbeit befindlichen deutschen sowie einer inzwischen ebenfalls in Arbeit befindlichen französischen Übersetzung. Eine der jüngeren Publikationen zu dem Thema (Episcopo 2016) untersucht das Verhältnis von Kriegserfahrung und dessen Verarbeitung mit spezifischen narrativen Techniken in *Horcynus Orca* im Vergleich zu Pynchons *Gravity's Rainbow* (1973) als Vertretern der Tradition einer *historiographic metafiction*<sup>211</sup> und attestiert dabei dem Werk D'Arrigos eine aufgrund der im Roman vermittelten traumatischen Kriegserfahrung parallel dazu verlaufende Verkomplizierung der räumlich-zeitlichen Darstellbarkeit von Handlung, die an die anderweitig in der Forschung herausgearbeiteten Positionen zum Verhältnis von Mythos und Geschichte in *Horcynus Orca* anschließt. In der außeritalienischen Romanistik hat *Horcynus Orca* bislang kaum Beachtung gefunden. Es bleibt abzuwarten, ob das Werk nicht zuletzt durch die Übersetzung in weitere Sprachen in der internationalen Forschung zukünftig Aufmerksamkeit auf sich ziehen wird. In den vergangenen Jahren wurde *Horcynus Orca* auch für die Bühne entdeckt: Das Palermitaner Teatro Biondo hat im Mai 2016 eine von Claudio Collovà inszenierte Bühnenversion performt, die insbesondere zwei Schlüsselszenen des *Horcynus Orca*, und zwar die nächtliche Überfahrt nach Sizilien sowie das Wiedersehen mit dem Vater, in den Blick nimmt.

### 7.1 Von *La testa del delfino* zu den *Fatti della fera* hin zu *Horcynus Orca*

Die Keimzelle für *Horcynus Orca* lässt sich bereits im September 1949 erahnen, als der von Stefano D'Arrigo verfasste Artikel „Delfini e balena bianca“ im *Giornale di Sicilia* erscheint, für das D'Arrigo in der unmittelbaren Nachkriegszeit arbeitete (vgl. Marro 1997: 57ff.). Die komplexe Entstehungsgeschichte des anschließenden Romanwerks umspannt folglich über zwanzig Jahre und ist unter anderem von Alfano (2000) detailliert dargestellt worden. Die wesentlichen Stationen auf dem Weg zu dem Roman, der schließlich unter dem Namen *Horcynus Orca* erschien, sollen an dieser Stelle explizit geschildert werden, da sie

---

<sup>211</sup> Den von Linda Hutcheon übernommenen Begriff definiert Episcopo entsprechend dem englischen Original laut wie folgt: „Romanzi che sono profondamente auto-riflessivi ma che si prendono anche carico di reintrodurre il contesto storico nel metaracconto e di problematizzare l'intera questione della conoscenza storica“ (Episcopo 2016: 55).

unmittelbar die Poetik D'Arrigos respektive die Verschiebungen, die sich während der Bearbeitung ergaben, nachzeichnen. Dies beeinflusst darüber hinaus die verschiedenen literarischen Strömungen, denen der Roman im Laufe seines Entstehungszeitraums zugerechnet worden ist.

Die erste Bearbeitung des Stoffs liegt in Form eines unveröffentlichten Manuskripts vor (*La testa del delfino*, Entstehungszeitraum ab 1956) und ist in Handlung und Umfang deutlich überschaubarer als ihre beiden Nachfolgerversionen. Zunächst in der von Elio Vittorini und Italo Calvino herausgegebenen Zeitschrift *Il Menabò* passagenweise im Jahr 1960 abgedruckt, führte dann die erste abgeschlossene Fassung des Stoffs, die noch unter dem Namen *I giorni della fera* kursierte,<sup>212</sup> zum Bruch zwischen D'Arrigo und Vittorini, weil letzterer auf der Erstellung eines Glossars für die Leser bestand. Dies wiederum lehnte D'Arrigo ab, weil er seinerzeit bereits ein voll ausgereiftes intratextuelles Verweissystem konzipiert und im Text selbst angelegt hatte (vgl. Biagi 2012: 385f.). Im Jahr 1961 reichte D'Arrigo schließlich das Manuskript für ein Buch mit dem Titel *I fatti della fera* bei Mondadori ein, das er anschließend jedoch über mehr als zehn Jahre hinweg stets erweiterte und insbesondere sprachlich mehrfach überarbeitete, bis schließlich im Jahr 1975 mit dem *Horcynus Orca* selbst die letzte Fassung des Stoffs erschien.

Die verschiedenen Schaffensphasen D'Arrigos am *Horcynus Orca* und deren jeweiligen Resultate wurden in der Forschung verschiedenen literarischen Strömungen und Stilrichtungen des ausgehenden 20. Jahrhunderts zugeordnet. So wird die erste Überarbeitungsphase von *I giorni della fera*, die sich inzwischen *I fatti della fera* nannte und die in der Forschung als Hauptreferenz hinsichtlich der Entwicklung hin zum Endprodukt herangezogen wird, in eine neoexpressionistische und gleichzeitig plurilinguistische Phase des Autors eingeordnet, während dem *Horcynus Orca* selbst ein experimenteller, postmoderner Stil attestiert wird, der mit einem Monolinguisismus einhergeht (vgl. Pellegrino 2012: 177). Die Aspekte des Pluri- respektive des Monolinguisismus bedürfen, um nicht zu Verwirrungen hinsichtlich der dennoch hybriden sprachlichen Anlage des Romans zu führen, einer Konkretisierung: Angesichts der

---

<sup>212</sup> Aus einem Brief Raffaele Crovis an Italo Calvino aus dem Jahr 1960 geht hervor, dass zeitweise möglicherweise auch der Titel *La traversata dello stretto* diskutiert wurde (vgl. die entsprechende Fußnote bei D'Arrigo 2016: 150). Dass dieser Titel von D'Arrigo selbst verwendet und im Umlauf gebracht wurde, lässt sich allerdings nicht verifizieren.

lange währenden Arbeit am Roman, die verschiedene Strömungen in der italienischen Literatur begleitet hat, wirkten diese Tendenzen hinsichtlich formalästhetischer Kriterien auch auf die Überarbeitungen der *Fatti della fera* ein. Während also für *I fatti della fera* noch eine sprachliche Anlage feststellbar ist, die der neoexpressionistischen Tradition folgend mit einander überlagernden sprachlichen Ebenen operiert, wird diese Vielfalt in *Horcynus Orca* in eine Einheitlichkeit des postmodernen, experimentellen und für die letzte Fassung des Romans so charakteristischen Sprachgebrauchs überführt (vgl. Pellegrino 2012: 180). Generell ist eine kontinuierliche Zunahme an sprachlicher sowie struktureller Komplexität von *La testa del delfino* über *I giorni della fera* und *I fatti della fera* bis hin zum *Horcynus Orca* zu verzeichnen, wobei die Grundprinzipien der sprachlichen Ausgestaltung schon zu Beginn der Arbeit in dem Stoff angelegt waren und stetig weiterentwickelt wurden. Die Überarbeitungen beziehen sich, wie Francesca La Forgia in ihrer Untersuchung nachweist, einerseits auf mikrostrukturelle Aspekte der Narration und nicht etwa auf die Handlungsebene selbst, und andererseits auf den quantitativen Aspekt des erzählten Stoffes, der auf der syntagmatischen Ebene durch eine Technik der Erweiterung mittels sprachlicher Konkretisierungen massiv gestreckt wird und damit einen spezifischen Rhythmus und eine Musikalität erhält, welche den Stil D'Arrigos unverkennbar prägen (vgl. La Forgia 2002: 160f.).

Die Besonderheiten der Anlage des Romans haben anlässlich des Erscheinens der von Pedullà herausgegebenen Mondadori-Ausgabe im Jahr 2003 namhafte Kritiker, darunter George Steiner, in eine Traditionslinie mit denjenigen von Gadda und Joyce gestellt. Hierbei dürfte die Parallele zu Joyce's *Finnegans Wake* in erster Linie darin bestehen, dass beide Texte schon im Original schwer zugänglich sind und landläufig als „unübersetzbar“ gehandelt werden. Angesichts der bestehenden Vielschichtigkeit des *Horcynus Orca* auf den Ebenen der Erzählung selbst (im Sinne eines nicht-linearen Handlungsstrangs) sowie der literarischen Gattungen, Stofftraditionen und der sprachlich-stilistischer Ausgestaltung ist eine eingehendere Betrachtung einzelner Aspekte unerlässlich. Angesichts des Outsider-Status des *Horcynus Orca* in der italienischen Literatur des *Secondo Novecento* ist umso bemerkenswerter, dass D'Arrigos Monumentalroman erst 2017 in einer sechsten, erstmals broschierten Ausgabe neu aufgelegt wurde, die auf eine verhaltene Popularität des Stoffs hindeutet. In

Hinblick auf eine offenbar geplante Gesamtausgabe von D'Arrigos Werk (Hinweise darauf finden sich beispielsweise in einem eigens dem Autor gewidmeten Doppelband des *L'Illuminista* in den einführenden Worten des Kurators und Verfassers der jüngeren Vorworte von D'Arrigos Werken, Walter Pedullà (vgl. Pedullà 2009a: 11), allerdings kam es bis dato nicht zur Veröffentlichung des an dieser Stelle angedeuteten noch fehlenden Bands insbesondere zur Dichtung in Versen) war bereits 2014 eine Neuauflage der Rizzoli-Ausgabe aus dem Jahr 2003 erfolgt, die nun neben dem Vorgängerwerk *I fatti della fera* (2004 bei Rizzoli) und dem späteren Roman *La cima delle nobildonne* (2006 in der Rizzoli-Ausgabe erschienen) steht.

## 7.2 Vom Mythos des *nostos* zur Todesvision: der Zweite Weltkrieg als Kataklysmas

Ein entscheidendes Merkmal des *Horcynus Orca* ist, dass sich in ihm romaneske und epische Elemente vermischen und hybridisieren, und zwar sowohl auf der inhaltlichen Ebene als auch auf der Ebene der Rekurse auf mythologisches und episches Material sowie des erhabenen, zum Gravitätischen neigenden Stils, sodass eine Einordnung des Romans in die literarischen Strömungen und Stile der italienischen Nachkriegszeit kaum bruchlos möglich ist. Der Roman, der dem Leser sowie der Forschung aufgrund seiner Anlage und des permanenten Kreisens um die traditionellen epischen Themen der Reise und des Todes schnell das Attribut des Epischen ins Gedächtnis ruft, unterwandert dessen Prinzip aber gleichzeitig strukturell, weil er jedwede totalitäre Dimension durch das transportierte fragmentarische und sich jedem konkreten Zugriff entziehende Weltbild negiert (vgl. Dimauro 2010: 450). Der eigentliche Plot des Romans wird, insbesondere ab dem Moment der Rückkehr des Protagonisten in sein Heimatdorf, nicht mehr primär chronologisch entfaltet, sondern ist mit zahlreichen Rückblenden in Kindheit und Jugend 'Ndrja Cambrias, dessen Erinnerungsfetzen sowie Traumsequenzen durchsetzt, sodass allenfalls von einem episodischen Charakter des Romans gesprochen werden kann. Dabei kreist der gesamte Roman thematisch stets um den Tod, der sich durch die historische Situierung in die Zeit des Zweiten Weltkriegs, die Omnipräsenz der Feren um die Meerenge herum und schließlich die Erscheinung des verletzten und später verwesenden Mörderwals manifestiert. Die in der Forschung als gegenläufig wirkend herausgearbeiteten zentrifugalen und

entgegengesetzten zentripetalen Kräfte des Romans wirken auf der Handlungsebene sowie auf der sprachlichen Ebene stets parallel und lassen sich in der Dialektik von Chaos und Form fassen, wobei die Spannung sich zugunsten des Ungeordneten und der „nonsenseria“ auf der sprachlichen Ebene auflöst, wie Cedola herausstellt (vgl. Cedola 2009: 247). Gleichzeitig wird das Motiv des Todes als unentrinnbares Schicksal modelliert, weshalb der Erzählduktus, ähnlich der Strategie Scheherazades aus *Tausendundeiner Nacht* als lebensverlängernde Maßnahme – in diesem Fall des Protagonisten – angelegt ist und doch unweigerlich auf dessen Tod hinsteuert.<sup>213</sup>

Gleichzeitig ist in *Horcynus Orca* ein komplexes Gefüge an wiederkehrenden mythologischen Referenzen nachweisbar – man denke etwa an die räumliche Situierung der Handlung an der Meerenge von Messina, wo die Meeresungeheuer Skylla und Charybdis der homerischen Erzählung zufolge schon die Durchfahrt des Odysseus erschwerten, an die nicht nur aufgrund ihres Namens an eine moderne Kirke erinnernde Feminotin Ciccina Circe sowie den Romanprotagonisten selbst als Odysseusfigur, dessen Rückkehr aus dem Krieg als *nostos* inszeniert ist. Die mythologischen Stoffe liegen dabei gewissermaßen konträr zum realistischen Erzählduktus des Werks. Die Besonderheit der mythologischen Anspielungen im Roman liegt darin, so die Forschung, dass sie nicht als rhetorisches Begleitmaterial der Handlung fungieren, sondern ihrerseits als strukturgebendes Element zu jeweils neuen Ausformungen der einzelnen, oftmals anachronistisch verlaufenden Episoden des Romans zu verstehen sind (vgl. Dimauro 2010: 452f.). Ein voranschreitender chronologisch-linearer Handlungsstrang wird durch die mythologischen Einwebungen und die daraus resultierenden Digressionen auf der Handlungsebene verhindert; vielmehr liefert das mythologisch-epische Element den Ausgangspunkt für eine Erzählung, die mythologisches Material als Ausgangspunkt für dessen weitere Modulation fruchtbar macht und dadurch eine „enzyklopädische“ Breite gewinnt (vgl. Dimauro 2010: 453).

---

<sup>213</sup> Vgl. Assenza 2012: 392 f.: Unter Bezugnahme auf die Anlage der *Commedia* und insbesondere der Modellierung der Gottesschau im *Paradiso* bei Dante erläutert auch Assenza die Gleichzeitigkeit zentrifugaler und zentripetaler Kräfte in der Literatur, die in ihrer Übertragung auf den *Horcynus Orca* um den erwartbaren Tod 'Ndrja Cambrias kreisen, wobei das Wirken dieser Kräfte lediglich einen Aufschub, nicht aber eine Aufhebung bewirken kann: „Alla stregua di Sheerazade, D'Arrigo attraverso la narrazione può sospendere il tempo e procrastinare la morte“ (Assenza 2012: 393).

Wie direkt einleitend zu erfahren ist, beinhaltet der Krieg, die „Morte grande“ (HO: 16), gleichzeitig auch das von den Feminotinnen beklagte *finimondo*, das als zentrales Konzept des *Horcynus Orca* gefasst werden kann. Ihr Wehklagen über die verlorenen alten Zeiten bezieht sich jedoch signifikanter Weise nicht auf die durch den Krieg abgezogenen, vermissten oder verstorbenen (Ehe-)Männer, sondern auf die nunmehr verlorenen Fährboote (die *ferribò*). Somit impliziert der Diskurs über die verlorenen Fährboote direkt eingangs einen Zusammenbruch der alten Weltordnung, der in topografischer Perspektive wesensmäßig an das Meer und spezifisch an die Meerenge von Messina gekoppelt ist:

A poco a poco, il loro discorso cadde sui ferribò, sui bei ferribò spariti, persi: e doveva fatalmente cadere sui ferribò, perché era per quello, per la perdita di tutto quello, che si trovavano ridotte a quel punto, straviate terraterza, col culo sulla cofana. Case e locande e botteghe e negozi e piazze e mercati e treni e chiatte e transatlantici, insomma, l'arcamecca... Questo, era tutto questo e tutto quello, era tutta la loro arcamecca, che avevano perso coi ferribò, e di quella, forse per la millesima volta, s'erano messe a parlare: si trovavano nella polvere e si ricordavano del tempo in cui stavano in trono. [...]

Gli gettarono il tribolo sopra a ognuno, per nome e per figura, un tribolo tale, che se lo sentiva un forestiero all'oscuro della cosa, Villa, Reggio, Messina, Aspromonte, Cariddi, Scilla, Mongibello, li avrebbe presi per nomi di cristiani morti e non di ferribò persi in guerra. (HO: 37)

Die eigentümliche Welt der Feminotinnen, das gesamte „arcamecca“, das ihren spezifischen Kosmos konstituiert, ist ihnen durch den Krieg genommen worden. In der Folge richten sich ihre Anklagen konkreten gegen die Figur des *duce* als demjenigen, der den Krieg ins Leben gerufen hat, und den sie nun mit obszönen Gesten schmähen:

Ah, guerra, guerra scellerata, tanto valeva fare pure di noi carneficina, dato che la facesti dei ferribò. Ah guerra, guerra, a noi che ci colpammo, ci rovinasti già, mentre a chi ci colpa chi lo sa... Guerra? Che guerra? La guerra in testa a quel mascherone, la guerra che s'inventò lui. La sua guerra ci rovinò a noi...»

Si alzarono tutte, a eccezione di Facciatagliata, che altro che sputargli al mascherone, e tutte una dopo l'altra, a organetto, sporgendosi in avanti, sputarono in direzione della grantesta, e con questo finirono il tribolo. (HO:46)

Die „grantesta“ bezeichnet hier einen Gipskopf des *duce*, der von den Feminotinnen, insbesondere Cata, als Nachtopf benutzt wird. Die Invektiven gegen den faschistischen Herrscher Italiens beschränkt sich jedoch nicht allein auf das Urinieren, das seinerseits einen ekelregenden Gestank des Maskenkopfs zur Folge hat, sondern werden auch insofern expliziert, dass sich in seiner Person ein Diskurs der in Lüge gekleideten Wahrheit offenbart:

Ora però, nella sua solitudine c'era quel mascherone bronzato, col collo mollacchio e slabbrato, che lei si portava innocentemente sottobraccio per orinale: e quel contatto la sfigurava, la intaccava alla vita come una grossa macchia purulenta, un gonfiore schifoso, biancastro e rosso violaceo, la contagiava col *senso di vera finzione e di falsa verità*



*rappresentate da quel mascherone, senso di statua e di persona insieme, di vita e di morte reali e apparenti, presenti e inesistenti. Guardandola, si pensava al male che quella Grantesta di cazzo aveva fatto e quel male sembrava che lo avesse fatto tutto a lei.*

*C'era questo triste pensiero, quella triste realtà che Cata si lasciava dietro, nel massimo sole, sparendo nella oscurità del giardino: e laddentro, nel più fitto del fogliame di limoncelli e d'aranciare, ci s'immaginava di vederle sulle labbra, bianco e freddo, quel suo sorriso strano, terribile e beato, nel mentre si tirava su le gonne, s'abbassava e pipiava in testa a Mussolini. (HO: 51; meine Hervorhebungen)*

D'Arrigos Monumentalroman *Horcynus Orca* macht sich das komplexe Verhältnis von Sprache und literarischer Form, das den Diskurs innerhalb der italienischen Nachkriegsliteratur dominiert, als seine Grundmatrix zu eigen. Dabei spielt der Mythos eine wichtige Rolle, und zwar dergestalt, dass Mythen im Kontext des *Horcynus Orca* nicht mehr identitätsstabilisierend sind, sondern diese destabilisieren: Sie münden im *Caosmos*. Das *finimondo*, wie es in *Horcynus Orca* durchgängig thematisiert wird, lässt sich mit Blick auf die Postmoderne in die Tradition der Apokalypsen einreihen, die eine im Nachgang der Katastrophen des *primo Novecento* kollabierte Weltordnung literarisch versuchsweise darstellen.<sup>214</sup> Dennoch lohnt sich ein Blick auf die wichtigsten im Roman präsenten mythologischen Referenzen. Ausschlaggebend für das Verständnis der mythologischen Dimension des Romans ist die Feststellung Dimauros, die in ihrer Untersuchung zu den Motiven des *Horcynus Orca* auf die gedoppelte Erzählstrategie D'Arrigos verweist, die – ähnlich dem *Procedere* Joyces im *Ulysses* – zwar die aus der Antike stammenden Bezüge stets aktualisiert, aber in einem zeitgenössischen Kontext reformuliert und somit die Notwendigkeit einer weitergehenden Lesart impliziert (vgl. Dimauro 2010: 451 ff.). Ausgehend von der Themen- und Motivgeschichte des Meeres, das in den Nationalliteraturen traditionell durchweg beliebt ist als Stimmungsträger und charakterbildendes Milieu hinsichtlich der Figuren, gleichzeitig aber auch die dominante Elementargewalt gegenüber den Autonomiebestrebungen des Individuums darstellt (vgl. Daemmerich/Daemmerich 1987: 279ff.; hier wird unter anderem auf die Entfaltung des Motivs in *Moby Dick* Bezug genommen), ist im Fall des *Horcynus Orca* demgegenüber keine Kontinuität in der Tradition erkennbar. Die Meerenge von Messina, die ihrerseits eigene mythologische Konnotationen mitführt, ist ein Ort der permanenten Bedrohung des Lebens. Der Aspekt der persönlichen

---

<sup>214</sup> Zum Motiv der Apokalypse in der postmodernen Literatur sowie dem Kino vgl. Mirko Lino Monografie *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi* (vgl. Lino 2014). Speziell auf den Fall des *Horcynus Orca* bezogen hat Cristiano Spila in „Il mostro apocalittico in *Horcynus Orca*“ apokalyptische Motive untersucht (vgl. Spila 2005).

Entfaltung des Individuums wird im Roman überlagert durch den homerischen Topos des *nostos*, der traditionell die Heimkehr des Helden bezeichnet. 'Ndrja Cambria ist allerdings kein Held im klassischen Sinne; als Deserteur nimmt der *reduce* eine Sonderstellung ein. Dennoch wirkt das Motiv des *nostos* auch beim ihm als Antriebsfeder für die beschwerliche und unmöglich erscheinende Rückkehr ins Vaterland, wenn auch mit teilweise umgekehrten topischen Merkmalen. So bleibt etwa das Nicht-Erkennen des Sohnes durch den Vater aus; ebenso steht der in seiner Kontingenz kaum zu überbietende Tod des Protagonisten 'Ndrja Cambria im Gegensatz zu demjenigen des homerischen Helden. Daran lässt sich ablesen, dass in *Horcynus Orca* ganz in der literarischen Tradition des Novecento und der (Post-)Moderne keine Wiederherstellung der Ordnung stattfinden kann, weder auf der Ebene der Motive, die zwar aufgegriffen, aber neu modelliert werden, noch hinsichtlich der ins Wanken geratenen Weltordnung. Die Kriegsthematik bildet folglich den Ausgangspunkt für den *nostos* und gleichzeitig für die Tatsache, dass ein glücklicher Ausgang des Romans schon im Vorfeld ausgeschlossen ist.

Skylla und Charybdis sind als Schauplätze seit der homerischen Odyssee untrennbar mit dem Mythos des Kriegsheimkehrers<sup>215</sup> verbunden. Diese gegenseitige Bedingtheit der geografischen Lage der Meerenge und des Mythos werden im Roman zu jeder Zeit mitgeführt; sie geben einerseits ein in sich geschlossenes Referenzsystem vor, negieren dieses andererseits jedoch auch, wenn schließlich der Protagonist des *Horcynus Orca* durch einen banalen Zufall – und nicht etwa durch die von den Meeresungeheuern ausgehende Gefahr – sein Leben verliert, nachdem ihm die Passage der Meerenge letztlich mithilfe der Ciccina Circé geglückt ist – gleichwohl der Tod des Protagonisten innerhalb der narrativen Ökonomie des *Horcynus Orca* selbstverständlich angelegt und die direkte Konsequenz des *finimondo* ist. Der titelgebende Mörderwal (in der korrekten biologischen Bezeichnung *Orcinus Orca*) verkörpert entsprechend der Motivgeschichte des Ungeheuers (vgl. Daemmrich/Daemmrich 1987: 321ff.) menschliche Angstvorstellungen; sein Wüten im Meer kann entsprechend der

---

<sup>215</sup> Alfano postuliert einen besonderen Status des Kriegsheimkehrers in motivgeschichtlicher Hinsicht: So sei infolge des heroischen und „optimistischen“ Motivs desjenigen, der im Krieg verbleibt und den kulturellen Mythos der Resistenza weiter vorantreibt, der *reduce* strukturell wie auch ideologisch unterlegen, sodass seine Symbolkraft sich im kulturellen und literarischen Ambiente nicht niederschlagen konnte (vgl. Alfano 2017: 11f.). Alfano konstatiert folglich: „[...] di reduci non si parla, [...] questa figura resta privata dal diritto alla rappresentazione.“ (Alfano 2017: 13).

traditionellen parapsychologischen Deutungsweise des Monströsen als Bedrohung menschlicher Protagonisten gelesen werden – in diesem Fall der Bewohner des Fischerdorfs Charybdis, deren Alltag durch die Kriegswirren und das plötzliche Wiederauftauchen des Tiers aus der gewohnten Ordnung gerissen wird. In der antiken Mythologie bezeichnet *Orcus* (auch *Orchus*, seltener *Horcus*) das Totenreich selbst respektive die Wächterfigur des Totenreichs als Personifikation des Todes (vgl. Schlapbach 2006). Durch die Verfremdung der biologischen Bezeichnung des Mörderwals im Titel des Romans ist allerdings bereits eine erste Leseanleitung mitgegeben, die auf eine im Gegensatz zu einer naturalistischen oder realistischen Rezeption des Textes stehenden Metaebene verweist. Hierdurch oszilliert der titelgebende Meeresbewohner im gesamten Text zwischen Assoziationen mit dem grausamen, allesfressenden Ungeheuer auf der einen und den aus der bewusst durchgängigen Bezeichnung des letztlich qualvoll verendenden Tiers mit dem weiblichen Artikel erwachsenden Implikationen auf der anderen Seite<sup>216</sup>.

Die Darstellung Siziliens als Handlungsraum oder aber, damit verbunden, als Projektionsfläche menschlicher Sehnsüchte, die traditionell weniger mit dem Festland als vielmehr mit der Insel verbunden sind, hat in der italienischen Literatur einen festen Platz. So haben zahlreiche italienische Schriftsteller Sizilien zum Handlungsschauplatz ihrer literarischen Fiktionen gemacht – eine Tradition, die auf Verga zurückgeht und der sich unter anderem Elio Vittorini, Leonardo Sciascia und Andrea Camilleri angeschlossen haben, um nur einige besonders prominente Namen zu nennen. Als Topos der italienischen Literatur erscheint Sizilien in der Gestalt eines Mikrokosmos, der sich „als mythischer und in seiner mythischen Urtümlichkeit hermetischer Raum“ (Nelting 2016b: 251) präsentiert. Die Insel ist niemals bloße Hintergrundfolie, sondern traditionell untrennbar mit der Psychologie der Romancharaktere sowie der Sprache des jeweiligen Werks verknüpft, und die auf Sizilien situierten Romane widersprechen in ihrer Ästhetik in aller Regel dem formalästhetischen Konsens auf dem italienischen Festland (vgl. Nelting 2016b: 250 ff.). Hinsichtlich der Differenzierung zwischen Festland und

---

<sup>216</sup> Diesbezüglich verweist Kahn im Anhang an die deutsche Fassung des Romans auf Lanuzza (1985), bei dem die Verfremdung der korrekten biologischen Bezeichnung philologisch aufgeschlüsselt wird. Darüber hinaus erläutert er die Relevanz des weiblichen Artikels angesichts der von einer Romanfigur vertretenen Annahme spezifisch ‚männlicher‘ Macht in der Präsenz des Orca. Daraus folgt im Übrigen die konsequente Verwendung des weiblichen Artikels in der deutschen Übersetzung (vgl. D'Arrigo 2015: 1468f.).

Insel in Bezug auf den *Horcynus Orca* dominiert in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Roman eine Lesart, der zufolge in einer strikten Zweiteilung mit dem Festland die Geschichte Italiens um den Zweiten Weltkrieg herum sowie mögliche Szenarien einer Zukunft nach dem Krieg und mit Sizilien der Mythos, gleichzeitig aber auch die Unentrinnbarkeit des Schicksals assoziiert werden. Daran angelehnt plädiert Silvia Assenza für eine Bestätigung dieser Zweiteilung von Geschichte und Mythos mittels der Konnotate der Naturgewalt des Meeres um Skylla und Charybdis, die jene Zweiteilung und deren erschwerte Überwindbarkeit bildlich ausdrückt: Nach dem Tod des Romanprotagonisten, der erst in den allerletzten Zeilen des umfassenden Roman eintritt, ist seinem Kameraden Masino daran gelegen, 'Ndrjas Leichnam so bald als möglich den Fluten zu überlassen, ihn nach Hause zu bringen („riportare 'Ndrja a casa“, HO: 1221) und damit in der Gleichsetzung von Boot und Wiege den Kreis von Geburt und Tod mit der geografischen und metaphorischen Abgeschlossenheit der Insel den Status Siziliens als Insel zu besiegeln (vgl. Assenza 2012: 394f.). Die poetologische Grundlegung für einen genuin aus dem Topos der *sicilianità* schöpfenden und stets auf diesen rekurrierenden Roman ist allerdings kein Novum bei D'Arrigo, das im *Horcynus Orca* erstmalig manifest wird. Vielmehr gibt es entscheidende Hinweise darauf, dass nicht nur die Vorläuferversionen des endgültigen Romans, sondern die Gedichtsammlung *Codice Siciliano* bereits den Grundstein sowohl für die spezifisch auf Sizilien bezogene Anlage des Romans als auch für dessen stilistische und nicht zuletzt sprachliche Ausarbeitung gelegt haben, sodass eine spezifische Lesart für das Phänomen einer *Sicilia della mente* bereits mitgegeben ist (vgl. Giardinazzo 2002: 116 ff.; Nimis 2013b).

### **7.2.1 Feren, Orca und weitere Meerestiergestalten: Zeitenwende im Spiegel der Animal Studies**

Im Meereskosmos des *Horcynus Orca* lässt sich, der Tradition des Bestiariums folgend, ein mannigfaltiges Tierreich nachweisen, das jedoch in Gänze und insbesondere in der zweiten Hälfte mit dem Auftauchen der Orca zum *locus horribilis* stilisiert wird, in dem sich die umfassende Todesmetapher des Romans materialisiert.<sup>217</sup> Doch ist schon das Meer selbst, wie der Herausgeber von

---

<sup>217</sup> Die Kontinuität von Bestiarium und Apokalypse anhand der Offenbarung des Johannes thematisiert beispielsweise Spila 2005: 235.

D'Arrigos Werken, Walter Pedullà (gleichzeitig bedeutender, inzwischen neunzigjähriger italienischer Literaturkritiker), in seinem Vorwort („Congetture per un'interpretazione di *Horcynus Orca*“) zur Rizzoli-Ausgabe unter Rückgriff auf ein Zitat Alberto Savinios eröffnet, semantisch unmittelbar mit dem Aspekt des Todes verbunden (vgl. HO: VII). In der von ihm zitierten Passage aus Savinios *Nuovo Dizionario* (erstmalig 1977 erschienen) heißt es hinsichtlich der Etymologie des italienischen Lexems *mare*, dies entstamme dem Lexem *Maru* (Sanskrit), was wiederum eine Wüste oder aber ein totes Ding bedeutet („uno dei più probabili etimi di Mare, e proposto come tale da Curtius, è il sanscrito Maru che significa deserto e propriamente cosa morta, dalla radice Mar, morire“, Savinio 1991: 250). Verfolgt man Savinios enzyklopädischen Eintrag weiter, so heißt es dort auch, bezogen auf die Monstrosität hervorbringenden Qualitäten des Meeres: „[I]l mare è tutt'altro che infecondo: è fecondissimo invece, anche se di mostri.“ (ebd.). Diese stehen wiederum in direktem Bezug zu einer kulturanthropologischen Verweisfunktion des Meeres: „E una maniera di fecondità è di essere foriero di ricchezze, com'è il mare, materiali e spirituali. Una maniera di fecondità è di *traghettare* le cognizioni, le idee, le civiltà, *l'intelligenza*; l'esser il grande ausiliatore del progresso umano.“ (ebd.).

Über das Bestiarium der Meeresbewohner hinausgehend, die im Laufe des *Horcynus Orca* in Erscheinung treten, wird außerdem eine regelrechte Cetologie in Form von Signor Camas erzählerisch reproduziertem Atlas der Meerestiere zur *Mise en abyme* der literarischen Form des Bestiariums aufgerufen:

Il signor Cama, naturalmente, glieli illustrò summo summo, senza grandi delucide, secondo quello che se ne ricordava, secondo quello che aveva visto qui e là per gli oceani [...]. Le fere erano fotografate e pittate tra le pagine, e di là non potevano scappare, nel suo famoso libro colorato, sopra al quale lui, Caitanello, non aveva bisogno di dilungarsi perché 'Ndrja lo conosceva benissimo, anzi lo conosceva meglio di lui e questo era vero. Difatti, era naturale che un libro di quel genere gli smuovesse la fantasia più ai muccusi che ai pellisquadre: un libro tutt'a scene colorate di bianco come bianco di latte, del bianco di quell'eterno mistero che ai loro occhi e alla loro mente erano neve e ghiacci e ghiacciai per cui tante volte nemmeno si aveva idea dell'oceano, e tutt'a figure di giganti marini, giganti chi di mole, chi di ferocia e chi d'intelligenza, animali tutti fenomenali, e la loro impressionante fenomenalità cominciava dal fatto che respiravano mezzo a pesce e mezzo a uomo. [...] Muccusi e mucuselli, giudicando dal libro del signor Cama, erano persuasi che nell'oceano non vivessero pesci cristiani, pescicelli dello stampo du quelli che vivevano sullo schill'e cariddi: ope, triglie, saraghi, cernie, sgombri, tante per dire, ma pensavano che ci vivessero solo gli animaloni che vedevano dall'opera fra le pagine del libro, come draghi d'acque, draghi e persino liocorni, perché tale e quale a un liocorno dell'Opera dei Pupi gli appariva un certo narvalo, impressionantissimo col suo dente fuoruscito e prolungato in avanti come una lancia appuntita, lunga perlomeno un metro e mezzo. (HO: 481)

Damit einher geht gleichzeitig auch der intertextuelle Verweis sowohl auf die Klassifikation der Wale aus Melvilles *Moby Dick* wie auch auf den Ordnungswillen, der den berühmten Einstieg in Foucaults *Ordnung der Dinge* bildet. Es ist davon auszugehen, dass D'Arrigo zu diesem Zweck bereits in einem frühen Stadium der Texterstellung auf einen *National Geographic*-Artikel von Remington Kellogg aus dem Jahr 1940 zurückgriff, der die notwendigen Hintergrundinformationen inklusive entsprechenden Bildmaterials für die literarische Ausarbeitung der Cetologie des Signor Cama lieferte (vgl. Sgavichchia 2009: 218ff.).

In der Meerenge zwischen Sizilien und dem *continente* taucht nun etwa zur Hälfte des Romans, nur unwesentlich nach 'Ndrjas Ankunft in seinem Heimatdorf, erstmals das titelgebende Meeresungeheuer auf. Sein Erscheinen deutet bereits auf ein dichotomes Verhältnis von Unsterblichkeit und Tod hin, das im Text wie folgt adressiert wird:

Era l'Orca, quella che dà morte, mentre lei passa per immortale: lei, la Morte marina, sarebbe a dire la Morte, in una parola.

Orca, per chiamarla col nome e l'abitudine di dare morte e di non riceverne, con cui veniva mentovata nel famoso libro figurato del Delegato si Spiaggia; ferone, invece, come viene intesa nei mari intorno alla Sicilia, per il fatto curioso, misteriosissimo, di avere in comune con la fera la coda, la coda piatta invece che di taglio, la coda e se si eccettua la dannosità diversamente calibrata, nient'altro. (HO: 696f.)

Das Auftauchen des Orcaferone ist im Kulturraum der Meerenge als katastrophisches, in engster Weise mit der Bedrohung des Todes assoziiertes Vorkommnis konnotiert, was in der Folge noch mehrfach durchmoduliert wird. Auch entspinnt sich innerhalb der Ökonomie des Romans ein mehrlagiger Mythos um die Orca: Es überlappen im engeren Sinne mythologisches, metaliterarisches und durch den Diskurs des Don Giulio Vilardo produziertes „Wissen“, das sich in Form eines *arcano* respektive einer *Arkane* um die Unsterblichkeit der Bestie rankt. Gestört wird dieses tradierte Erfahrungsrepertoire jedoch durch die Beobachtung, dass die Feren in der Meerenge in großer Zahl beginnen, den Orcaferone zu attackieren und schließlich seine Fluke abbeißen (vgl. HO: 858ff.), sodass der Meeresgigant schwer verletzt und unfähig zu schwimmen in Ufernähe auf seinen Tod wartet: „Ora, non restava che vedere come moriva quell'immortale.“ (HO: 865). Die Plage hingegen, die vom Gestank des verwundeten und verendeten Orcaferone ausgeht und die wesentliche Manifestation des Meerestiers ist, nimmt Züge einer quasi-biblischen Plage an (vgl.

Biagi 2017: 173ff.). Zwar tritt die Orca als apokalyptisches Monster in Erscheinung, in dem die Fülle apokalyptischer Mythologien vom Leviathan über den von Heiligen Georg zu bezwingenden Drachen bis hin zum biblischen Wal, von dem Jona verschluckt wurde, aufscheint. Doch ist ihr todbringender Auftritt weder als providenzielle Prüfung der Menschheit zu verstehen, die durch die Tapferkeit eines moralisch lauterer epischen Helden (in diesem Fall 'Ndrja) bestanden werden kann, noch als kontingentes Naturphänomen, das katastrophale Auswirkungen hat. Ebenso wenig ist die Orca als reine Metapher des Bösen und des Kriegs lesbar. In dieser Hinsicht schlage ich, dem einleitenden Zitat des Kapitels und der profunden Kenntnis Daria Biagis folgend, eine Lektüre der Orca als mehrschichtiger und ambiguer Protagonistin vor (vgl. Biagi 2017: 179).

Das Meer zwischen Skylla und Charybdis bringt jedoch nicht nur deformierte menschliche Leiber und zerwrackte Schiffe hervor, sondern auch die Meeresbewohner, allen voran der Orcaferone, sind von der umfassenden Metapher des Todes betroffen: Das langgezogene Sterben des Tieres ruft die Aspekte der Karkasse, des Kadavers, des Aas und damit der Ruine<sup>218</sup> hervor: Ausgehend von der apokalyptischen Vision, die in *Horcynus Orca* ausgefaltet wird,<sup>219</sup> zeigt eine Untersuchung des ruinösen Tierleibs, inwiefern hierin die Bedrohung der Weltordnung und somit das hereinbrechende *finimondo* manifest werden. Der *ferone* wird schließlich selbst als Inkarnation des *finimondo* aufgerufen: „Il ferone, un finimondo fetente pestifero“ (HO: 766). Damit werden zwei Aspekte vorweggenommen: Zum einen offenbart sich im Tod des als unsterblich angenommenen Meerestiers eine völlige Umkehrung der Weltordnung,<sup>220</sup> in der der archaische süditalienische Raum einer historischen Nachkriegssituation endgültig weichen muss, und zum anderen deutet der Tod des Orcaferone hier bereits auf 'Ndrjas ebenfalls nahenden Tod voraus. Doch stehen diese Ereignisse nicht in einem providentiell gedachten Zusammenhang, sondern sind lediglich

---

<sup>218</sup> Im Motiv der Ruine wird, wie beispielsweise eine Aufarbeitung von Ursula Hennigfeld zu Walter Benjamins Konzeption der Ruine auf der Grundlage von dessen *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) zeigt, gleichzeitig auch immer der ruinöse Körper mitgeführt (vgl. Hennigfeld 2008: 136ff.). Als vorwiegend barockes Motiv sei die Ruine allerdings auch in der postmodernen Literatur wieder vermehrt anzutreffen, was für einen Trend zur Rückkehr des Barocken in die Postmoderne spricht (vgl. Hennigfeld 2008: 145).

<sup>219</sup> Diesem Aspekt widmet sich Cristiano Spilas kurze, aber aufschlussreiche Untersuchung „Il mostro apocalittico in *Horcynus Orca*“ (vgl. Spila 2005).

<sup>220</sup> Damiano Benvegnù spricht in diesem Kontext in einer rezenten Untersuchung von Spiegeleffekten („Deadly Mirrors“, vgl. Benvegnù 2019).

beides Folgen ein und derselben neuen Ausgangslage, die sich aus dem *finimondo* ergibt: Die neue Lebensrealität der Charybdoten manifestiert sich konkret am traditionellen Beruf des Fischers, der technisch inzwischen überholt ist. Um neue Fischernetze anschaffen zu können (die so genannten *palamitare* als modernere, größere Netze, die eine Rückkehr zum ehrlichen *mestieruzzo* ermöglichen, werden immer wieder aufs Neue von den Feren zerstört), müssen die Fischer stets neue Kredite aufnehmen, sodass sie sich in den Fängen der Banken und in andauernden Verschuldungssituationen befinden. In einer kapitalismuskritischen Lektüre sind hier die Feren als aufzehrende Dynamik der Konsumgesellschaft lesbar. Das traditionelle Fischerhandwerk jenes Landstrichs um Messina ist ein Auslaufmodell und steht an dieser Stelle metonymisch für die gesamte Bevölkerung respektive die Tradition von Scilla und Cariddi, die im Nachgang des Zweiten Weltkriegs vor einem historischen Umbruch steht. 'Ndrjas Tod schließlich steht signifikanter Weise in direktem Zusammenhang mit dem letzten Aufbäumen der archaischen Gesellschaft gegen eine neue Weltordnung: 'Ndrja selbst ist es, der, um eine *palamitara* zu erwerben, einen Kredit aufnimmt und die ersten tausend Lire zur Anzahlung durch den Ruderwettbewerb eintreiben muss, bei dem er schließlich durch einen fehlgeleiteten Schuss stirbt.

### **7.2.2 Sprachliche Produktion als Produktion und gleichzeitige Negation von Realitätseffekten**

Der spezifische Sprach- und Varietätengebrauch ist der Dreh- und Angelpunkt der Anlage des *Horcynus Orca*. Grundlegend relevant ist hierbei die Feststellung, dass es sich beim Sprachgebrauch im Roman um ein hybrides und äußerst komplexes Gefüge handelt, in dem sich nicht nur Ebenen der Sprache in diatopischer Hinsicht, sondern ebenso verschiedene literarische Traditionen Italiens und Varietäten des Italienischen in synchroner und diachroner Perspektive überlagern, wie Enzo Siciliano aufzeigt:

Attraverso questi capitoli innumeri, dialetti e lingua colta si intrecciano e duellano senza tregua, si incastrano coi peggiori cascami del gergo “fine“ [...] senza arrossire. Tanta frenesia oratoria, alla lunga, si autodenuncia anche poverissima: un lessico in apparenza ricco e iridescente; ma che si svela, alla sostanza, ristretto e iterativo.

No: non qui sono da cercare le qualità di questo libro, spesso “boioso e sciantigli” (sono aggettivi usati da D'Arrigo per disegnare in controluce una sua figurina). E le qualità ci sono.

I difetti nascono da una degradazione degli stilemi verghiani: quella degradazione tutta cantata e sensuale già presente in *Terra vergine* di D'Annunzio; passano attraverso la tendenziale monumentalità di Alvaro; sono già spuri nel Vittorini più “astratto” e imperioso. I pregi, per altro verso, affiorano da una frequentazione appassionata col mondo magico



sottinteso all'opera siciliana dei pupi. (Non parlerei di presenze ariostesche, pure se in *Horcynus Orca* possono trovarsi echi ariosteschi; né di presenze joyceane o gaddiane. Ariosto e Joyce e Gadda, al loro meglio, sono scrittori aspramente economici nell'espressione: con D'Arrigo siamo invece all'opposto). (Siciliano/Ferlita 2003: 153f.)

Als Motive für eine literarische Produktion in Regionalsprachen oder Dialekten nennt Salvatore Trovato in *Italiano regionale, letteratura, traduzione* außerdem die Aspekte der lebensweltlichen Nähe des Dialekts zur globalen Darstellbarkeit von Realität, das realistische Moment der Narration über eine bestimmte Region in der Sprache oder dem Dialekt ebenjener Region sowie die Verwendung des Dialekts als Akt der Polemik gegen die Standardsprache oder als subjektive Entscheidung zugunsten eines sprachlichen Expressionismus (vgl. Trovato 2011: 15). In Bezug auf D'Arrigo gewinnt der Aspekt des Experimentellen eine besondere Bedeutung, die sich in einer vom Autor selbst deklarierten Ausschöpfung aller Möglichkeiten des sprachlichen Ausdrucks manifestiert, welche an vielen Stellen auch nicht davor zurückschreckt, die Grenzen des bestehenden sprachlichen Inventars zu überschreiten (vgl. Trovato 2011: 20f.) – mit dem Resultat, dass die Sprache D'Arrigos in *Horcynus Orca* sich den Ruf eines „siculo-italiano iperbolico“<sup>221</sup> einhandelte, die nicht nur aus sprachwissenschaftlicher Sicht Interesse erregte. Entscheidend wichtig für einen möglichst weitreichenden Zugriff auf den Roman sei allerdings, wie die italienische Forschung schon bald erkannte, diese sprachlichen Phänomene nicht isoliert zu betrachten, sondern sie zusammen mit der Handlung und den verschiedenen Sinnebenen des Romans zu lesen (vgl. Gatta 2002: 143). In diesem Zusammenhang bietet sich die eingehendere Betrachtung einer längeren Szene relativ zu Beginn der Handlung besonders an, in der die Überlagerung der Sinnebenen in Zusammenhang mit dem Aspekt der Sprache augenfällig wird. Im Romankontext ist sie, wenngleich grob vereinfachend, wie folgt zu lokalisieren: Nachdem 'Ndrja Cambrìa und vier weitere Soldaten, die ihm in einigem Abstand folgen – wohl wissend, dass er als Matrose über die Erfahrung desjenigen verfügt, der mit den Gegebenheiten rund um Skylla und Charybdis vertraut und darüber hinaus über die Existenz der Feminotinnen im Bilde ist, mit deren Hilfe eine Überfahrt nach Sizilien zumindest denkbar wäre – nach einem langen Marsch entlang der kalabrischen Küste auf dem Landstrich ebenjener Feminotinnen im nördlichen Kalabrien angekommen sind, wo außerdem auch die

---

<sup>221</sup> Diese Zuschreibung geht, wie Gatta ebenda erläutert, auf einen nur wenige Jahre nach Erscheinen des Romans in Italien publizierten Aufsatz von Gianfranco Contini zurück.

Pellisquadre leben, die dort ansässigen Fischer, werden sie zunächst Zeugen vom ungewöhnlichen Gebaren der Frauen. Diese zuweilen als außergewöhnliche Schönheiten und andererseits auch als garstige Fratzen beschriebenen Charaktere, die sich überwiegend obszön artikulieren und verhalten, verdingten sich einst mit Salzschnuggel, bevor Engländer, Amerikaner und Deutsche nicht nur die Marineflotte, sondern auch alle Fähren in der Meerenge versenkten. Es ist seit jenem Vorfall keinem Boot mehr gelungen, die Meerenge zu passieren, ohne tödlich in die Tiefe hinabgezogen zu werden, sodass die Feminotinnen nun ihrem alten Lebenswandel nicht mehr nachgehen können. Aus diesem Grund stimmen sie, nachdem sie die schönen alten Zeiten im Gespräch haben aufleben lassen, eine Wehklage auf die verlustig gegangenen Fährboote an. Als für den gesamten Romankontext strukturgebende und sinnstiftende Elemente werden an dieser Stelle die Feminotinnen selbst, die Fährboote und damit indirekt auch die Soldaten, die mythologischen und aufeinander rekurrierenden Referenzen des Vaterlands sowie der Region um die Meerenge (letzterer als Schauplatz der Wehklage), das Kreisen um Körperlichkeit und Sexualität sowie schließlich die sprachliche Produktion selbst ins Spiel gebracht. Dabei wird auf der textuellen Ebene eine direkte Verbindung zwischen den Haupttopoi des Romans und deren sprachlicher Realisierung hergestellt, die sich zu Beginn des Romans im mündlich produzierten, als chorisches inszenierten Lamento der Feminotinnen manifestiert:

Dopo quel primo parlottamento alla rinfusa, fecero un silenzio, un silenzio tale, che era come si potesse sentirlo, perché dentro, sottosotto alle figure incofanate, sembrava succedesse uno sbrogliamento di pensieri che si muovevano verso la bocca, un movimento di lingue che facevano saliva di parole. E tutta d'un fiato, come un sospiro lancinante che a qualcuna di loro le uscisse dal fianco aperto, da lì venne una voce lamentosa:

«Ah, i ferribò belli...»

Fu come se lo stesso silenzio aprisse inaspettatamente una bocca, sfogandosi per via di parole. Quello, invece, era di fatto il segnale d'inizio del vero e proprio tribolo.

«Nichelati, cromati, indorati, preziosi...» continuò infatti un'altra voce senza dare tempo alla prima di freddarsi per aria.

E andarono avanti così, ripigliandosi l'una con l'altra la frase di bocca, nell'attimo giusto in cui gli cadeva dalle labbra e passandosela di continuo ma filata filata, come aggiungessero ognuna una maglia alla stessa catena. In tante, facevano una frase che poi poteva essere stata detta da una, da ognuna. Il tribolo sembrava un'eco che si cercava, aggiustandosi e ritrovandosi di bocca in bocca, anche se ognuna però aggiungeva ogni volta un piede nuovo e diverso alla canzone. D'altronde, quello sui ferribò non era tribolo di questa o di quella femminota, non era faccenda personale, era tribolo femminoto, faccenda di patria e popolo. Le parole, le frasi delle parole, i discorsi delle frasi, il tribolo dei discorsi, i ferribò del tribolo, questo contava. D'altronde, a bordo dei ferribò o straviate per terra, infrascate in quel giardino, non stavano sempre nella stessa barca?

Cominciarono e finirono e non ce ne fu una che alzasse la testa e la schiena per mostrare che faccia aveva la sua voce. Prima, fecero una passata larga larga, con cenni sconsolati alla triste fine della bella flotta che non gli costava un soldo, inframmezzati con altri, scattosi e taglianti, a quelli che ci colpavano. Poi dedicarono un pensiero particolare ai due beniamini

della flotta, quello scardellino di Cariddi, mignuno come una chiatta, e quel gigantone di Aspromonte, pozzo senza fondo, antro di cui lo spratico stentava a ritrovare l'uscita, fra tunnel, passaggi, giravolte, incunaglie che erano l'ideale per levarsi di vista coi rotoli di sale.

E da qui, pigliando spunto dall'Aspromonte, come cosa da cosa, fatalmente, il tribolo sui ferribò se lo gettarono sul personale, e precisamente sulle parti basse del personale, con un parlare sboccato, senza peli sulla lingua che però, a sentirsi, non riusciva né laido né fetente, perché scendendo dalle parti alte alle basse, non ebbero tentennamenti, non mutarono accento né pensiero: passarono a parlarne, ne parlarono con la stessa connaturata impavidezza di mente che mettevano in ogni soggetto e oggetto della vita, che fosse nell'ordine naturale delle cose: spartanamente. (HO: 38f.)

Die Art und Weise der Verknüpfung der Elemente auf inhaltlicher Ebene deutet bereits an, dass dem Roman keine strukturell logische und ebenso wenig eine linear chronologische Struktur zugrunde liegt. Es wird vielmehr deutlich, dass die Dynamik der Handlung – genauer gesagt: der Abfolge der zahlreichen, in unterschiedlichen Bewusstseinszuständen sich abspielenden Episoden aufeinander – sich primär aus dem Verfahren des Assoziierens entwickelt, wie es auch hinsichtlich der in Richtung Meer geschleuderten Wehklagen der Fall ist. Gleichzeitig ergibt sich aus der Äußerung der einen Feminotin die Aussage der nächsten; im Zusammenspiel aller entsteht daraus ein Ganzes, wobei es zu stets feineren Präzisierungen kommt. Diese Art und Weise der Produktion von Sprache und inhaltlicher Aussage durch eine von einem Ausgangspunkt in Gang gesetzte und im Laufe des chorischen Jammers zunehmend weitläufiger, aber auch konkreter werdende Verwebung lässt sich nahezu bruchlos auf die Verwendung der spezifischen Sprache D'Arrigos anwenden, die sich ebenfalls aus der Ausformung von Bedeutung durch stetige Wiederholung, Präzisierung und Ergänzung des neu ins Spiel Gebrachten generiert.<sup>222</sup> Hierin liegt ein zentrales Merkmal des Romans, das gleichzeitig seine Einzigartigkeit wie auch seine Komplexität und Herausforderungen begründet. Überdies rücken die letzten Zeilen der Passage die Implikationen des Sprachgebrauchs der Feminotinnen auf interessante Weise in den Vordergrund und geben damit wichtige Hinweise auf den sprachlichen Duktus des Romans im Allgemeinen: Indem dieser als *spartanisch* beschrieben wird, kündigt sich bereits die Leseanweisung des Romans ausgehend von der konkreten

---

<sup>222</sup> Was sich auf der Textoberfläche als chorische Inszenierung manifestiert, ist in der Forschungsliteratur als auf den Gesamtkontext des Romans anwendbar diskutiert worden, und zwar im Sinne einer „lunghissima catena di risponenze e variazioni anaforiche e analogiche, realistiche e simboliche, come in una imponente orchestrazione dell'armonia dissonante articolata a partire dalle componenti minime, foniche e semantiche, della lingua. L'intervento sulla parola, più e più volte oggetto di trasformazioni, travestimenti, deformazioni tra lingua e dialetto, è finalizzata ad accordare e raccordare i singoli frammenti di racconto, che è come un grande organismo vivente in cui ogni parte ha una sua funzione e una sua storia.“ (Sgavichia 2013: 17f.).

Wortebene an, im Zuge derer der rein lexikalische Gehalt einerseits verstärkt in den Fokus genommen und andererseits die Schonungslosigkeit der Sprache D'Arrigos offenbart wird. Diese Sprache, die auf nichts als sich selbst verweist, die unerbittlich und ohne Hintergedanken operiert, lässt keinen Raum für eine Lektüre zwischen den Zeilen und keine Hoffnung auf einen harmonischen weiteren Handlungsverlauf.

Zusätzlich gewinnt auch der Aspekt der nonverbalen Kommunikation respektive der Kommunikation zwischen Mensch und Meeresbewohnern zentrale Bedeutung, was ein Relikt aus der Vorläuferfassung *I fatti della fera* darstellt, welches aber in *Horcynus Orca* nicht verworfen wurde. Darin ist, wie Pellegrino herausgestellt hat, eine teilweise Hinwegsetzung über die Tradition der Schriftsprache angedeutet, die zum einen durch Mündlichkeit, zum anderen aber durch eine „andere Sprache“ ersetzt wird und somit das Thema der Sprachlichkeit im Roman erneut fokussiert (vgl. Pellegrino 2012: 200f.). Dieser Befund fügt sich bruchlos in die oben beschriebene Beobachtung zur sprachlichen Produktion der Feminotinnen ein, welche ja die Strukturprinzipien sprachlicher Produktion bei D'Arrigo beispielhaft demonstrieren.

Es ergeben sich aus den Charakteristika des *Horcynus Orca* gleich mehrere Diskussionsfelder: Diese betreffen neben der eindeutigen Markierung als Regionalliteratur – sowohl auf der thematischen als auch auf der sprachlichen Ebene – eine ausgeprägte inhaltliche Komplexität, die ihrerseits poetologisch determiniert ist und wiederum mit dem Aspekt der Regionalliteratur Hand in Hand geht, und darüber hinaus ein aus der Poetik D'Arrigos selbst erwachsendes Instrumentarium hinsichtlich eines spezifischen und neuartigen Sprachgebrauchs. Damit ist D'Arrigos Roman allerdings kein Einzelfall: Konträr zu der in der Forschung konstatierten Tendenz der italienischen Literatur etwa seit den 1980er Jahren hin zu einer kosmopolitischen Mentalität und einer leichteren Zugänglichkeit der literarischen Produkte, hat das Modell der Regionalliteraturen eine jahrhundertelange Tradition in Italien, die sich aufgrund ihrer sprachlich-poetologischen Eigenheiten weitgehend einer kosmopolitischen Zugänglichkeit sowie einer problemlosen Lektüre und teilweise auch Übersetzbarkeit widersetzt:

Seit dem Zeitalter des Barock und bis ins 20. Jahrhundert präsentiert sich die italienische Literatur essentiell als eine Regionalliteratur mit vornehmlich interner Verbreitung unter den Mitgliedern der italienischen Sprachgemeinschaft. Dies spricht nicht gegen eine überregionale, zum Teil weltliterarische Bedeutung einzelner Autoren. Doch beruht diese – mit wenigen Ausnahmen wie derjenigen Pirandellos – wohl auf der weltweiten Rezeption

durch kulturelle Kreise, die über ein italienbezogenes Spezialwissen und jedenfalls eine ausgeprägte Kenntnis der italienischen Sprache verfügen. D'Annunzio, Montale und Gadda etwa sind in ihrem poetologischen Eigencharakter schlechterdings nur im Original zugänglich. Je markanter der Widerstand ist, den die literarische Sprache einer um Homologie bemühten Übersetzung in andere Sprache entgegensetzt, desto weniger eignen sich die betreffenden Texte zu einer umfassenderen Verbreitung in anderen Kulturbereichen. Der Grad konzeptueller Komplexität und damit literatursprachlicher Qualität macht sie letzten Endes jenseits der Sprachgrenzen zu einer Angelegenheit der *happy few*. Transnationale Breitenrezeption und nationale Bedeutsamkeit schließen einander nicht selten aus. [...] Literarische Texte, die primär ihren originären sprachlichen Strukturen verpflichtet bleiben, sind demnach zumeist resistent gegen eine Sprachgrenzen überschreitende Vereinnahmung. (Meter 2000: 271)

Unter den Bedingungen, die hier geltend gemacht werden, erscheint *Horcynus Orca* als ein spätes Produkt einer Tendenz in der italienischen Literatur zu starken regionalsprachlichen Bezügen, die bei D'Arrigo jedoch durch den schöpferischen Umgang mit Sprache noch hybridisiert werden und somit unweigerlich zu einem enormen Komplexitätszuwachs nicht nur des Originals, sondern auch dessen Übertragbarkeit in andere Sprachen führen. Jener schöpferische Umgang mit der Sprache D'Arrigos lässt sich am präzisesten im Sinne eines eigenständigen Referenzsystems darstellen, dessen drei Hauptpfeiler in der Zusammenschau der bisherigen Forschungsleistungen zum Thema einerseits in der Verwendung von Neologismen, andererseits und gleichzeitig aber auch im kreativen Umgang mit regionalsprachlichen und dialektalen Referenzen und zuletzt in der Verwendung einer spezifischen syntaktisch-prosodischen Rhythmik bestehen. Die Parallelführung von sprachlicher Produktion und Invention sowie der Konstitution und Erschließung von Realität, die eine spezifische Rückbindung an die geographische und linguistische Identität Siziliens stets mitführt, beschreibt D'Arrigo in einem Interview wie folgt:

Ho costantemente cercato di far coincidere i fatti narrati con l'espressione, la scrittura con l'occhio e con l'orecchio, rifiutando qualunque modulo che mi apparisse parziale, astratto o intuitivo, cioè non completo e assoluto. Non ho rinunciato a nessun materiale linguistico disponibile perché sono partito dall'obiettivo sicurezza che i luoghi della mia narrazione – luoghi topografici ma soprattutto luoghi del testo – restino un fondamentale punto d'incontro e filtraggio delle lingue del mondo. Naturalmente mi sono preoccupato di fornire il corrispettivo metaforico, di scrivere, riscrivere, rifondare il periodo e 'mirare' il vocabolo finché non giudicavo d'aver raggiunto l'espressione completa: fino al momento in cui guadagnavo la certezza che il risultato ottenuto fosse quello giusto e definitivo, che la totalità lessicale, sintattica e semantica fosse realizzata, che sulla pagina finita, la scrittura "parlasse". (Lanuzza 2009: 50f.)

Dabei ist besonders hervorzuheben, dass sowohl D'Arrigo selbst als auch die italienische Romanistik herausgestellt haben, dass dieses Referenzsystem aus dem narrativen und sprachlichen Inventar des *Horcynus Orca* heraus erschließbar ist und nicht etwa, wie seinerzeit angedacht, eines ergänzenden Glossars bedarf.

Vielmehr sei der Roman so angelegt, dass auf der Textoberfläche neu eingeführte Lexeme, die oftmals mit dialektalen Phänomenen hybridisiert sind, semantisch sukzessive durchdrungen und somit dem Leser aus dem Kontext heraus verständlich gemacht werden:

[...] ogni volta che ho adoperato neologismi o semantiche inedite mi sono preoccupato di fornire immediatamente il corrispettivo metaforico, di scrivere, riscrivere, rifondare il periodo e “mirare” il vocabolo finché non giudicavo d’aver raggiunto l’espressione completa: fino al momento in cui guadagnavo la certezza che il risultato ottenuto fosse quello giusto e definitivo, che la totalità lessicale, sintattica e semantica fosse realizzata, che, sulla pagina finita, la scrittura *parlasse*. (Lanuzza 1985: 135)

Schon zu Beginn der Handlung wird dies insbesondere an den sprechenden Namen einiger Figuren deutlich, etwa im Fall des invaliden Soldaten Boccadopa oder einer Feminotin mit dem Namen Facciatagliata. Weitaus komplexer gestaltet sich die Situation allerdings in den zahllosen Fällen, in denen die von D'Arrigo ins Leben gerufene Neologismen erst weiterer Präzisierungen bedürfen. Zunächst ist entscheidend wichtig, dass die Bildung von Neologismen bei D'Arrigo sich des Sprachmaterials verschiedener Quellen bedient und somit das von Steiner formulierte Postulat des Fortschritts in der Literatur durch Erneuerung von Sprache bestätigt (vgl. Steiner 1994: 201)<sup>223</sup>. Darüber hinaus allerdings folgen seine Neologismen sowie die Verwendung dialektaler und „kontaminierter“ Elemente verschiedener Genese, wie die Forschung herausgestellt hat, sich wiederholenden Mustern, die an dieser Stelle skizziert werden sollen.

### 7.2.3 Neologismen, Sprachspiel und Nonsense

Die wesentlichen Spezifika des *Horcynus Orca* hinsichtlich der in ihm entwickelten Neologismen bestehen einerseits in einer prinzipiell metamorphen Sprache, die unterschiedliche Ausgangspunkte für die Bildung neuer Lexeme nimmt, der Herausbildung von Paratymologien und konkreten Mechanismen der Einführung neuer Begrifflichkeiten im Sinne von Grammatikalisierungstechniken, die von D'Arrigo auf der inhaltlichen Ebene des Romans vorgenommen werden. Diese Aspekte wurden in der italienischen Romanistik in Bezug auf den *Horcynus Orca* zahlreich und in teilweise sich überschneidenden Positionen herausgearbeitet. Als Konsens hinsichtlich des letztgenannten Punktes lässt sich dabei festhalten,

---

<sup>223</sup> Als Mechanismen, die in dieser Tradition greifen können, nennt Steiner an dieser Stelle folgende Möglichkeiten: „[A]ls Umschichtungsprozess in einer Sprache, als Verschmelzung von Elementen aus mehreren Sprachen und schließlich als Versuch der Bildung von selbstbestimmten Neologismen.“ (Steiner 1994: 201). Im konkreten Fall des *Horcynus Orca* lassen sich m. E. alle drei Mechanismen der Erneuerung von Sprache nachweisen.

dass alle Neologismen des Romans entweder aufgrund einer inhaltlichen Spezifizierung im Kontext der Handlung oder aufgrund der Transparenz des Wortbildungsverfahrens selbst hinsichtlich ihrer Denotation vom Leser erfasst werden können.

Das Ausgangsmaterial für D'Arrigos Neologismen bilden neben standardsprachlichen Lexemen ebenso dialektale Varietäten und die dem Dialekt um Messina eigenen Möglichkeiten der Wortneuschöpfungen, was zu einem Komplexitätszuwachs der Neologie in *Horcynus Orca* führt. Die Derivationsprinzipien, die dabei zur Anwendung kommen, hat Salvatore Trovato in einer detaillierten Studie aufgeschlüsselt. Es handelt sich hierbei insbesondere um folgende Phänomene: Neben der Präfigierung und Suffigierung sowohl standarditalienischer als auch dialektaler Lexeme finden sich zahlreiche Parasyntesen, wobei diese Mechanismen der Wortneuschöpfung noch hybridisiert werden durch den Aspekt der teilweise gleichzeitig angewandten Kompositionsverfahren. Darüber hinaus tauchen auch zahlreiche Neologismen auf, die nicht den genannten gängigen Verfahren der Wortneuschöpfung entsprechen, sondern aus der Kreativität des Autors heraus entstehen. Diese können auf regionale Lexeme zurückgreifen, welche dann wiederum verfremdet werden. In diesem Fall sind laut der Studie weitergehende Suffigierungen mit der italienischen Endung *-oso* am produktivsten (vgl. Trovato 2007).

Andrea Cedola hat darüber hinaus in verschiedenen Aufsätzen herausgearbeitet, dass das grundlegende Strukturmerkmal der Neologismen in *Horcynus Orca* in ihrem Nonsens liegt, welcher sich wiederum daraus speist, dass die Phänomene, mit denen sich die Figuren auf der Handlungsebene konfrontiert sehen, jeglicher Erklärbarkeit entbehren, dass vielmehr die Erfahrung der latenten Todesbedrohung und das Unheimliche nahezu absolut gesetzt werden. Diese Eigenschaft der Welterfahrung spiegelt sich auch in der Sprache des Romans und insbesondere im Neologismus der *nonsenseria* konsequent wider, welchem hinsichtlich der sprachlichen Produktion durch die Figuren des Romans das Verb *sillabare* sowie dessen weitere, eigens ins Leben gerufenen Durchformungen<sup>224</sup> mit zunehmendem Abstraktionsgrad entsprechen (vgl. Cedola 2009; 2012; 2013).

---

<sup>224</sup> Das Lexem bildet alsdann die Grundlage für weitere Modellierungen, wie es typischerweise der Fall bei D'Arrigo ist. Ausgehend von *sillabare* werden später unter anderem die Verben *sillabbrare* und *sdillabbrare* gebildet, die ihrerseits weitergehende Implikationen mitführen, die sich in der zunehmend an Komplexität gewinnenden Romanhandlung manifestieren (vgl. Cedola 2009: 258).

Gegen Ende des Romans wird „il mare della Nonsenseria“ (HO: 1092) aufgerufen und die „barca“ unterliegt gleichzeitig einem ähnlichen lautwandlerischen Prozess wie auch die Tätigkeit des *sillabare*: Aus ihr wird zunächst die „arca“ (HO: 1101) und schließlich die „barabarca“ (HO: 1105), die das Motiv des Todes vorbereitet. Gleiches betrifft auch das komplette lexematische Inventar, das hinsichtlich der Meeresbewohner und insbesondere des *orcaferon* auf seinem Weg hin zur *orcarogna* erfunden wird, worin die Prozessualität der sprachlichen Ausformung des Konzepts in Parallelführung zur Dynamik des Verfalls auf der semantischen Ebene zur Anschauung gebracht wird.

Ein „potentiell unendliches Vokabular“ (vgl. Biagi 2012: 387f.) bei D'Arrigo erwächst aus seiner Bereitstellung eines „internen Glossars“ (vgl. Biagi 2012: 386), das die Verständlichkeit der Neologismen durch den Leser sicherstellt. Dieses speist sich insbesondere aus dem bedeutungerschließenden Verfahren der Volksetymologie und gewinnt dadurch seine Flexibilität hinsichtlich weiterer Modellierungen der Lexeme. In vielen Fällen drücken volksetymologische Begriffsschöpfungen bei D'Arrigo Phänomene des Unerklärbaren und des Absurden aus. Paretymologien erwachsen in einigen Fällen aber auch aus negativen Gefühlen der Romanfiguren, etwa Angst oder Verzweiflung, und verleihen diesen Emotionen gleichzeitig eine verbale Konkretisierung, die auf eine außertextuelle Bedrohung referiert (vgl. Biagi 2012: 390 f.):

Si apre l'abisso della domanda sul senso delle parole e delle cose, e lo straniamento che ne deriva non è per D'Arrigo prerogativa di chi si interroga filosoficamente su tali questioni, ma esperienza quotidiana dell'uomo colto come dell'analfabeta. [...]

L'ansia di queste domande si va racchiudere nelle parole, nei termini assurdi della modernità, nelle novità che portano dentro di sé un mondo di cui i protagonisti del romanzo non riescono a darsi ragione. Il delirio etimologico e paretimologico dei personaggi smaschera il bisogno umano di restituire un barlume di significato a una realtà palesemente priva di senso, per questo la paretimologia diventa una sorta di trasposizione linguistica di tutto il percorso tematico che si compie nell'opera: il viaggio verso un passato irricognoscibile, alla ricerca di una 'radice' che non si trova o non è mai esistita, e che solo trasformandosi, fraintendendo se stessa, risulta capace di interpretare la realtà. (Biagi 2012: 391)

Darüber hinaus sind auch zahlreiche Fälle nachweisbar, in denen über den Mechanismus der Paretymologie Bedeutungen einander überlagern, und zwar in einer Art und Weise, die den zumeist gelehrten Ursprungskontext einem von D'Arrigo kontextabhängig insinuierten anderen Bedeutungsfeld unterordnet, oder die die ursprüngliche Extension erweitert (vgl. Biagi 2012: 392f.). Als gemeinsamen Nenner der Neologismen lässt sich unter Rückbezug auf Cedolas



Postulat des Nonsens festhalten, dass sie den sprachlich-materiellen Bezugspunkt der problematisierten Weltordnung darstellen und gleichzeitig die Sprachlichkeit selbst zum Thema des Romans machen, worin sich ein enormes kreatives und poetisches Potential entfaltet.

Neben den Neologismen als gewichtigstem Faktor hinsichtlich der sprachlichen Komplexität und Hybridität des *Horcynus Orca* spielt auch die Tatsache, dass im Roman zahlreiche Elemente des sizilianischen Dialekts auftauchen, eine entscheidende Rolle. Dies hat nicht nur auf der lexikalischen Ebene Folgen, sondern bewirkt darüber hinaus auch einen ganz eigenen Sprachrhythmus, der demjenigen des Standarditalienisch durchaus nicht entspricht und somit weder auf den italienischen Leser vertraut wirkt noch in möglichen Übersetzungen in andere Sprachen übersehen werden darf. Signifikant ist in diesem Zusammenhang allerdings auch ein Befund, der in der Forschung hinsichtlich der Vorläuferversion des Romans *I fatti della fera* erhoben worden ist, der sich allerdings auch uneingeschränkt für *Horcynus Orca* anwenden lässt: Es handelt sich hierbei um die experimentelle „Kontamination“ verschiedener bestehender Stile und Register des Italienischen, die neben der dialektalen Varietät unter anderem auch die italienische Literatursprache, lyrische Anleihen sowie Elemente des Tragischen, Epischen und Grotesken umfasst (vgl. Pellegrino 2012: 185) und somit erneut die sprachliche mit der poetologischen Komplexität parallelführt. Eine Passage aus dem Incipit soll an dieser Stelle der Veranschaulichung dienen. Ihr inhaltlich vorausgegangen sind bisher lediglich die räumlich-zeitliche Situierung 'Ndrja Cambriàs („Il sole tramontò quattro volte sul suo viaggio e alla fine del quarto giorno, che era il quattro di ottobre del millenovecentoquarantatre, il marinaio [...] 'Ndrja Cambria arrivò al paese delle Femmine, sui mari dello scill'e cariddi“, HO: 3) sowie eine Beschreibung der Licht- und Wetterverhältnisse.

Intanto che camminava verso la punta del promontorio femminoto, il cielo davanti a lui sullo Stretto passava dall'ardente imporporato a una caligine di guizzi catramosi. Quando s'affacciò sul mare, e ancora si vedeva chiaro per dei barbagli madreperlacci dell'aria, la notte senza luna sopraggiunse di colpo, con quel repentino e temporalesco passare dalla luce all'oscurità con cui cadono, anche nella più chiara estate, le notti di luna mancante. Nuvolaglie fumose, come rotolassero giù dalle cime dell'Aspromonte e dell'Antinammare, avevano sommerso e livellato, in un solo nero miscuglio, il varco aperto fra le due sponde. Qualcosa, in Sicilia, che per la coloritura violacea riflessa dall'acqua, sembrava una grande troffa di buganvillea pendente sulla linea dei due mari, brillò per un attimo dal mezzo della nuvolaglia, poi il brillio cessò e lo seguì un risplendere breve breve e bianco di pietra, e allora, nel momento in cui spariva nella fumèa, riconobbe lo sperone corallino che dalla loro marina s'appruava, quasi al mezzo, come per spartirli, fra Tirreno e Jonio. Su quella punta abitava il loro Delegato di Spiaggia, in una casipola a cubo, che era una via di mezzo fra la cabina di bastimento e la garitta della sentinella. Lo sperone serviva per

consigli e conversari; serviva pure da osservatorio sul duemari durante la passa, quando il sorteggio gli assegnava la posta ravvicinata rivariva, nella quale non avevano mare sufficiente per piazzarvi la feluca dal cui albero l'intinnere scandagliava in circolo il primo appalesarsi di spada, sicché s'impondeva uno scaglionamento di guardie a terra ed era anche allo sbracciamento o scappellamento di queste vedette, che il filere sull'ontro spiava, tutt'occhi, per avere avvisaglia d'animale che s'appropinquava.

'Ndrja Cambrià vedeva così la notte, una notte doppiamente tenebrosa, per oscuramento di guerra e difetto di luna, rovesciarsi fra lui e quell'ultimo passo di poche miglia marine che gli restava da fare, per giungere al termine del suo viaggio: che era Cariddi, una quarantina di case a testaditenaglia dietro lo sperone, in quella nuvolaglia nera, visavì con Scilla sulla linea dei due mari. (HO: 3f.)

Als augenfälligstes Lexem tritt „femminoto“ in Erscheinung, das im Romankontext in gebeugter Form insgesamt mehrere hundert Male erscheint und konstitutiv für die Anlage von Figuren und Handlungen ist. Es handelt sich hierbei allerdings nicht um eine dialektale Form, sondern um einen der von D'Arrigo ins Leben gerufenen Neologismen. Darüber hinaus weist beispielsweise die dialektale Dopplung „rivariva“ auf den spezifischen linguistischen Kontext hin. Der Literatursprache hingegen entstammt etwa der Ausdruck „fumèa“, welcher auf D'Annunzio zurückgeht (vgl. Pellegrino 2012: 185). Der lyrische Sprachgebrauch ist in dieser Passage in der Beschreibung der Szenerie nahezu omnipräsent. Dialektale Elemente, die nicht durch die Kombination mit Wortneuschöpfungen kontaminiert sind, finden sich im Romankontext insbesondere in der wörtlichen Rede der Figuren. Zahlreich sind aus den Mündern der Feminotinnen dialektale Äußerungen zu vernehmen.

Angesichts des Entstehungskontextes und der Thematik des Romans sowie D'Arrigos persönlichen Interesses beispielsweise für Hölderlin, das in der Forschung mehrfach diskutiert wurde, erhält die Sprache des *Horcynus Orca* allerdings noch weitere, tiefgreifendere Implikationen. Einige davon beziehen sich thematisch auf den Topos der Kriegsheimkehr, der motivgeschichtlich von D'Arrigo als Rekurs auf Hölderlin eingesetzt wird, wie Francesco Giardinazzo aufgezeigt hat, andere hingegen verweisen inhaltlich auf D'Arrigos eigenes schriftstellerisches Schaffen und seine Entwicklung vom *Codice Siciliano* hin zum *Horcynus Orca* (vgl. Giardinazzo 2002: 115ff.).<sup>225</sup> D'Arrigo selbst schreibt im Sommer 1960 in einem Brief an Elio Vittorini, in dem er einzelne Passagen der

---

<sup>225</sup> Die thematischen wie sprachlichen Bezüge zeigen sich einerseits in einzelnen Motiven, neben der Kriegsheimkehr beispielsweise auch in jenem der Wehklage, aber auch dem gesamten Setting des Romans, wie auch eine rezente, primär auf Übersetzungsaspekte bezogene Untersuchung von Alessandra Goggio beleuchtet (vgl. Goggio 2019: 227). Einblicke zum generellen Einfluss Hölderlins auf D'Arrigos Schreiben gibt außerdem Daria Biagi in ihrer Monografie zu D'Arrigo (vgl. Biagi 2017: 29ff.).

eigenen Biografie und literarischen Prägungen rekapituliert, dass sein Interesse an Hölderlin, über den er 1942 seine *tesi di laurea* an der Universität von Messina verfasst hatte: „Dovette sembrarmi forse di scorgere in lui, malgrado lui, qualcosa di quel conflitto fra poesia e follia, fra civiltà e barbarie che ‚fa‘ la Germania e in cui alla fine soccombono civiltà e poesia.“ (D'Arrigo 2016: 147). Das konfliktuale Verhältnis von *poesia* und *follia*, *civiltà* und *barberie* und schließlich zwischen *civiltà* und *poesia* lässt sich als auch als Grundmatrix des späteren Romans identifizieren, der zu jener Zeit noch nicht seine endgültige Form angenommen hat.

### 7.3 Exkurs: (Un-)Übersetzbarkeit und Übersetzung(en) des *Horcynus Orca*

Es dürfte auf der Hand liegen, dass die aufgezeigten Felder in der Zusammenschau für jeden potentiellen Übersetzer eine immense Herausforderung darstellen.<sup>226</sup> In der Forschungsliteratur finden sich hinsichtlich der sprachlichen Komplexität des *Horcynus Orca* regelmäßig wiederkehrende Bezugnahmen auf *Finnegans Wake* von James Joyce, der mit D'Arrigos Roman das Prädikat der Unübersetzbarkeit gemein hat. Steiner bezeichnet Joyce's hochkomplexes Werk als das „Paradebeispiel für polyglotte Prosa“ (Steiner 1994: 205), dessen Sprachgebrauch „auf der Grenze zwischen Synthetik und Neologismus [steht]“ (Steiner 1994: 206)<sup>227</sup>. Damit ist, obschon im Fall des *Horcynus Orca* keine Polyglossie vorliegt, sondern der von Pellegrino attestierte und oben erwähnte Monolinguisimus, das zentrale Problem hinsichtlich der Übersetzungsoptionen schon benannt. Dass sich aus den sprachlichen Konstruktionsprinzipien D'Arrigo in der letzten Konsequenz eine neue Sprachform entwickelt hat, stellt den Leser wie auch potentielle

---

<sup>226</sup> Eine Problematik der Übersetzbarkeit besteht in allen hier behandelten Romanen; sie manifestiert sich jedoch auf durchaus unterschiedliche Weise. Bei Pasolini ist es insbesondere der dialektale und soziolektale Sprachgebrauch in Form des *gergo* und *romanesco*, der eine Übertragung in andere Sprachen erschwert(e); bei D'Arrigo sind es neben den dialektalen Elementen insbesondere die hier thematisierten Hybridisierungsphänomene und Neologismen, die ihrerseits eine profunde Kenntnis der zugrunde liegenden literarischen Intertexte erfordern. Im Fall von Morantes *La Storia* beginnt die Problematik schon beim Titel: *La Storia* erlaubt kaum eine Übersetzung in andere Sprachen (der Versuch wurde in der ersten Übersetzung ins Spanische unternommen und führte zu einer Kontroverse, an der auch Morante selbst beteiligt war (vgl. Guidotti 2004) und blieb zum Beispiel in der deutschen Übersetzung bestehen (selbiges gilt für *Ragazzi di vita*, *Petrolio* sowie auch für *Horcynus Orca*).

<sup>227</sup> Eine von Suhrkamp herausgegebene Kollektion von Übersetzungsfragmenten aus verschiedenen Federn (*James Joyce. Finnegans Wake - Gesammelte Annäherungen*, hg. von Klaus Reichert und Fritz Senn) gilt seit ihrem Erscheinen im Jahr 1989 als angesichts der „Unübersetzbarkeit“ des Werks maximal möglich Annäherung an das Original. Tatsächlich liegt nur eine vollständige Übersetzung des Werks vor, es handelt sich hierbei um die von Dieter H. Stündel im Jahr 1993 vorgelegte Übertragung mit dem Titel *Finnegans Wake /Finnegans Wehg: Kainmäh ÜbelSätzZung des Wehrkess fun Schämes Scheuss*, die überwiegend verrissen wurde.

Übersetzer vor die praktische Fragestellung nach einer geeigneten Lese- und Übersetzungsstrategie, die jedoch letztlich nur aus der Durchdringung der Strukturprinzipien sprachlicher Produktion des Autors während der Lektüre geschöpft werden kann:

Das Italienisch, das der Autor verwendet, empfand ich als sehr fremd; es braucht sehr viel mehr, als mal eben ein Überlesen des Textes. Was war denn das Eigentümliche an diesem Italienisch? Es war natürlich Italienisch, der Roman ist insgesamt Italienisch geschrieben; viele Kritiker haben gesagt, auch Sizilianisch, aber das ist nicht der Fall. Er macht Gebrauch von sizilianischen Wörtern, die er aber so bearbeitet, dass man den Eindruck hat, sie sind italienisch, nur findet man sie in keinem Wörterbuch und man findet sie auch nicht mehr im sizilianischen Wörterbuch, und das macht diesen eigentümlichen Reiz dieser Sprache aus. (Kahn 2016: 17)

Neben der Tatsache, dass die Übersetzung folglich ein umfassendes Verständnis der Poetik D'Arrigos und ein ausgesprochen ausgeprägtes philologisches Gespür erfordert, erschwerten die Komplexität des Romans sowie seine Rezeption und Besprechungen in Italien und Deutschland Kahns Vorhaben einer Übertragung ins Deutsche insofern noch zusätzlich, als ihm sowohl vom Verlagshaus Suhrkamp als auch von Hanser kein Interesse an der Unterstützung einer Übersetzung signalisiert wurde<sup>228</sup>, sodass er erst im Jahr 2004 im Schweizer Verleger Egon Ammann einen Unterstützer des Projekts fand.

Auch im europäischen Ausland gibt es bislang lediglich ein konkret greifbares Übersetzungsvorhaben des *Horcynus Orca*<sup>229</sup>; es handelt sich hierbei um eine

---

<sup>228</sup> Die Begründungen hierfür lauteten wie folgt: Suhrkamp schätzte das wirtschaftliche Risiko angesichts des außerhalb Italiens nahezu unbekanntes Autors sehr hoch ein und erteilte Kahn darum eine Absage. Vom Hanser Verlag hingegen erhielt er die Rückmeldung, dass der Roman sowohl unlesbar als auch unübersetzbar sei, wobei man sich auf einseitige Pressestimmen stützte (Kahn 2013: 140 und Kahn 2016: 18). Den Topos der Unlesbarkeit des *Horcynus Orca* hält Kahn hingegen eher für eine unqualifizierte Polemik als für ernstzunehmende Kritik an der Qualität des Werks: „In Italy, most unfortunately, this novel is not known for the superb and unique quality which ranks it next to Proust, Kafka, Joyce and Musil in the 20<sup>th</sup> century, but for the mystical self-suggestion that it is unreadable. At least that is what most people say when they learn that I am in the process of translating this book of marvels. You can be assured that none of them has actually ever read the novel, and as far as the presumably difficult language is concerned, I believe they just propagate an idea which they have heard from somebody they seemingly trust, pretending, however, that it is their own conclusion and thus implying that they know what they are talking about. I have read the novel, word by word and letter by letter, and I assure you, it is perfectly readable and offers pages and parts of extraordinary beauty expressed through a musical language. It's probably too long for what people nowadays intend by "culture". Today readers are better trained for books of a shorter length, which do not take them beyond 250 pages or if they do, they must be thrilling beyond imagination. Well, *Horcynus Orca* does not have that.“ (Kahn 2011: 112).

<sup>229</sup> Kahn thematisiert über die derzeit entstehenden französische Übersetzung hinaus eine in Arbeit befindliche Übersetzung ins Spanische durch den Lyriker Miguel Angel Cuevas (vgl. Kahn 2016: 20), doch konnten zu deren aktuellem *status quo* der Bearbeitung keine näheren Hinweise in Form von Interviews oder (Zeitungs-)Artikeln gefunden werden. Eine persönliche Anfrage an den Übersetzer ins Französische, Antonio Werli, im Sommer 2020 ergab die Information, dass sich die Fertigstellung der Übersetzung verzögerte und die französische Übersetzung nach Einschätzung des

Übertragung ins Französische durch das Übersetzerteam Monique Baccelli und Antonio Werli, welche ursprünglich Ende 2017 vorgelegt werden sollte<sup>230</sup>. Laut eigenen Angaben sind die Übersetzer bestrebt, in ihrer Übertragung die Spezifika des „dialecte darrighien“ (CITL [Collège International des Traducteurs Littéraires, Arles, FR] 2015) in Aufbau und stilistischen Entscheidungen weitestgehend originalgetreu nachzubilden:

Même les italiens ne comprennent pas tout, mais la patine du texte en permet l'accès le plus souvent. Avec une telle homogénéisation nous aurions pu choisir de traduire ce texte en ne conservant que le sens mais nous aurions perdu l'essence de cette langue qui fait de ce roman un monument littéraire. Notre difficulté c'est d'avoir refusé cela et d'avoir choisi de traduire avec la plus grande liberté tout en restant très proches de la langue et du style de l'auteur. De toute façon, il y a des systématismes de l'auteur qui ne nous le permettaient pas. D'Arrigo agit très souvent aussi bien au niveau des mots, des expressions que des références textuelles. Il peut filer une métaphore à partir d'un des sens contenus dans l'étymologie d'un mot. En français, nous sommes tenus d'en tenir compte et de procéder à la même recherche. (CITL 2015)

Neben einer aktuell in Arbeit befindlichen Übertragung ins Spanische durch Miguel Angel Cuevas ist auch eine amerikanische Übersetzung aus der Feder von Stephen Sartarelli im Entstehen begriffen (vgl. Orecchio 2016); letztere konnte bislang trotz jahrzehntelanger Arbeit am Text noch nicht zu einem Ende geführt werden<sup>231</sup>.

Die konkreten Problemstellungen des italienischen Originals und Kahns Credo hinsichtlich deren Übertragbarkeit ins Deutsche, das maßgeblich von Kahns Freundschaft und persönlicher Verbindung zum Autor des Romans mitbestimmt

---

Übersetzers im Jahr 2021 vorliegen sollte. Zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieser Arbeit gibt es noch keine Hinweise darauf, dass diese erschienen ist.

<sup>230</sup> Anlässlich einer Lesung zu D'Arrigo im März 2012 in Toulouse hatte Nimis bereits den Versuch einer Teilübersetzung dreier ausgewählter Passagen ins Französische vorgenommen, die jedoch in keinem erkennbaren Zusammenhang zu der nun in Arbeit befindlichen vollständigen französischen Übertragung stehen. Interessant sind allerdings die Parameter, die Nimis für sein Experiment hinsichtlich sprachlicher Entscheidungen nennt. Wie bei Kahn auch, liegt ein besonderes Augenmerk bei Nimis auf dem Aspekt der Musikalität und des Rhythmus, die es in der Übertragung in jedem Fall beizubehalten gilt: „[...] ho cercato [...] di imprimere al francese qualcosa di un vago ritmo di fondo «creolo», a partire da articolazioni e timbri che possano suggerire quella musicalità. Questa coloritura linguistica mi è sembrata corrispondere in qualche modo a quanto era uscita da una prima prova di traduzione in francese dei brani scelti, dove – sempre a mio parere – traspariva un particolare «grain de la voix», un rumore di fondo della lingua: una *melopea* udibile sotto il senso delle parole [...] come una «proliferazione visibile» d'immagini che riflette la «danza delle idee fra le parole» o nell'ambito di un «settore pregrammaticale» [...].“ (Nimis 2013: 144).

Für zukünftige Untersuchungen wäre es vielversprechend, die Umsetzung dieser Aspekte in der vollständigen französischen Übersetzung – womöglich auch im direkten Vergleich mit der deutschen Übertragung – in den Blick zu nehmen.

<sup>231</sup> Ein reger Briefwechsel zwischen D'Arrigo und Sartarelli aus den 1980er Jahren dokumentiert die Anfänge der Arbeit des Übersetzers am Text, die in relativer zeitlicher Nähe zu derjenigen Kahns begonnen wurde und ebenfalls von einem direkten und intensiven Austausch zwischen Autor und Übersetzer maßgeblich profitierte (vgl. Biagi 2013: 202ff.). Kahn weist darauf hin, dass auch im Fall der englischen Übersetzung primär Probleme mit dem Verlagshaus dazu führten, dass die Übersetzung bislang nicht zu Ende geführt und erschienen ist (vgl. Kahn 2016: 20).

ist, benennt der Übersetzer während seiner noch andauernden Arbeit am *Horcynus Orca* wie folgt:

[...] abbiamo infatti a che fare con una complicata costruzione linguistica: non si tratta di un dialetto, soltanto di una coloritura dialettale; la struttura sintattica al contrario è fortemente dialettale e rimanda chiaramente alle tradizioni linguistiche greco-antiche, che si sono trasformate nel corso dei secoli e dei millenni.

D'Arrigo piega la lingua italiana a queste strutture del messinese, o per dirlo in un'immagine: traveste la struttura dialettale con gli abiti di una semantica italiana. Traducendo in tedesco, ciò per me significa: trattare il testo come se dovessi trovare in tedesco strutture sintattiche adatte a Pindaro o a Sofocle. D'Arrigo mi ha sempre detto che nella traduzione potevo fare come volevo per rendere la musicalità della sua lingua, ma che non dovevo mai falsificare il pensiero. [...] Tutto è al servizio della fedeltà e della musicalità. (Kahn 2013: 139)

Während die allgemeinen Vorstellungen und Erwartungen D'Arrigos in Bezug auf die Übertragung gegenüber Kahn recht eindeutig lauten, ist hiermit gleichzeitig noch kein präzises Werkzeug angesichts der in der Forschung spezifisch herausgearbeiteten Problemfelder gegeben: Hinsichtlich der Frage etwa, wie genau die zahlreichen Derivate, Komposita und Neologismen zu übersetzen seien, deren Konstruktionsprinzipien im Original überwiegend nach spezifischen Mustern ablaufen, oder wie mit der spezifischen dialektalen Einfärbung im Deutschen umgegangen werden kann, war der Übersetzer folglich auf sich allein gestellt. Mehr Klarheit herrschte hingegen von Anfang an in Hinblick auf die Übersetzung syntaktischer Strukturen und der Prosodie.

#### 7.4 Zwischenfazit

Der jüngste der an dieser Stelle untersuchten Romane adressiert das Thema Wirklichkeit insbesondere in zweierlei Hinsicht: Zum einen verweist die sprachliche Ausgestaltung von *Horcynus Orca*, die den Roman gleichzeitig zu einem schwer zu durchdringenden und zu übersetzenden Werk macht, auf ein spezifisches Verhältnis zu Wirklichkeitsdiskursen, das sich durch einen Mangel an Referentialität auszeichnet. Verstärkt wird dies durch das Fehlen einer klaren chronologischen oder kausal zusammenhängenden Handlung. Wie nachgezeichnet wurde, sind hinsichtlich der sprachlichen Produktion die von D'Arrigo angewandten Prinzipien der Bildung von Neologismen und durch Wortbildungsverfahren produzierte Phänomene des Nonsense insofern erkenntnisbildend, als sie eine destabilisierte referentielle Bezugnahme und Verortung von Sprache in einer außersprachlichen Wirklichkeit anzeigen und ihr gleichzeitig ludisch und performativ eigene Bedeutung einschreiben. Das

Ausgangsmaterial hierfür bilden neben der standarditalienischen Varietät auch süditalienische Dialektismen und Literatursprachen, die in D'Arrigos Komposition zu einem Monolinguisimus zusammenfallen. Zum anderen ermöglicht eine Lektüre des *Horcynus Orca* unter Berücksichtigung des Konzepts des *finimondo* einen fruchtbaren Ansatz, um das Sujet des postmodernen Bestiariums als Kulturkritik an einer durch den Zweiten Weltkrieg unwiederbringlich verlorenen archaischen Landschaft des Südens zu dechiffrieren. Der *finimondo* manifestiert sich in der titelgebenden Orca, die als ambivalente Figur Unsterblichkeit und gleichzeitig den Tod personifiziert und die an der Küste verendet, und gleichzeitig im Ende der vormals herrschenden und nunmehr suspendierten Weltordnung der sizilianischen *pellisquadre*. Auslöser hierfür ist der Zweite Weltkrieg, der als Kataklysm (vgl. u. a. HO: 483) wirkt und zur Apokalypse führt, welche sich im Todeskampf des Orcaferone manifestiert. Der Protagonist, 'Ndrja Cambria, der vom italienischen Festland, angelehnt an den homerischen Topos des *nostos*, aus dem Krieg in sein sizilianisches Heimatdorf zurückkehrt, erlebt seine erschwerte Heimreise gleichzeitig als Moment der Initiation – in das Erwachsenenleben, aber auch und insbesondere in eine vormals vertraute Welt, deren alte Ordnung nicht wiederherstellbar ist, so wie auch die Bewohner von Charybdis nicht mehr die alten sind:

E se non era la fine del mondo, era comunque quel finimondo di guerra, ed era per 'Ndrja come se del finimondo che la guerra aveva fatto dell'uomo, lui si rendesse conto solo ora, solo qua, ora, a Cariddi, su questa scarda di mondo che era tutto il mondo per lui, il solo mondo che conosceva prima del finimondo e anche il solo perciò, che poteva riconoscere dopo, riconoscerlo dov'era ancora riconoscibile e dov'era ormai irriconoscibile: ed era come se ne rendesse conto da un uomo che si chiamava Luigi Orioles ed era l'uomo che più ammirava sulla faccia della terra, l'uomo che ai suoi occhi, dal mondicello di Cariddi, aveva sempre impersonato le cose più riconoscibili del grande mondo, e ora invece, ne impersonava le cose più irriconoscibili, come non fosse più la stessa persona di prima, ma un'altra, alterata, che era la negazione di quella. (HO: 990)

Der *finimondo* präludiert auf eine bereits erfolgte Umkehrung der gesellschaftlichen Situation in der unmittelbaren Nachkriegszeit in ihr absolutes Gegenteil. Durch die tiefgreifenden Veränderungsprozesse, die jener „finimondo di guerra“ angestoßen hat, stellt sich eine neue Wirklichkeit als „irriconoscibil[e]“ und „alterata“ dar und nimmt einen ebenso bedrohlichen Charakter an wie die stinkende Karkasse des Orcaferone.

## 8 Schlussbemerkungen

Ausgehend von literarhistorischen wie auch philosophischen Annäherungen und Theorien, die sich in synchroner sowie in diachroner Perspektive mit der Frage nach Wahrheit und Wirklichkeit in der Literatur befassen, war es das Anliegen dieser Arbeit, ein Romankorpus von sechs zwischen 1955 und 1975 entstandenen<sup>232</sup> Romanen sowie einigen kurzen Prosastücken sowie Essays von insgesamt vier Autor\*innen der italienischen Nachkriegszeit auf die darin verhandelten Wirklichkeitskonzeptionen hin zu untersuchen. Die ausgewählten Literaturschaffenden und ihre Werke stehen explizit außerhalb der neorealistischen Tradition und stellen in Bezug auf ihre Einordnung in die literarischen Strömungen der Nachkriegszeit Sonderfälle dar. Ihnen allen ist gemein, dass sie, wenn auch auf teils sehr unterschiedliche Art und Weise, einer im weitesten Sinne engagierten Literatur zugerechnet werden können und Wirklichkeitsdiskurse insbesondere in Relation zur historischen Folie der Kriegs- oder Nachkriegszeit aushandeln.

**Carlo Emilio Gaddas** Konzeption der Wirklichkeit basiert, wie gezeigt werden konnte, in vielfältiger Hinsicht auf einem auf Kant zurückgehenden Verständnis einer Krümmung des Realen, die Gadda in der *Meditazione milanese* dargestellt hat. Gaddas *écriture* deutet insofern bereits auf postmoderne literarische Tendenzen voraus, als sein Schreiben die Möglichkeit eines kausalen Zusammenhangs zwischen der außersprachlichen Welt und deren auf Referentialität abzielender sprachlich-literarischer Repräsentation bereits in der Mitte der 1950er Jahre massiv infrage stellt. Dem eigenen ethischen Impuls gegenüber, die einzelnen Fäden der knäuelartigen, als *groviglio*, *garbuglio*, *gnommero*, aber auch als *pasticcio* oder *pasticciaccio* selbst angelegte Wirklichkeit zu entwirren und somit die Welt entsprechend zu ordnen, erweist sich die Wirklichkeit selbst als unzulänglich: Dies belegen die sprachlich-dialektale Polyphonie und Polyperspektivität ebenso wie jene Vielgestaltigkeit von Wirklichkeitsauffassungen, die innerhalb des erzählerischen Kosmos des *Pasticciaccio* gleichzeitig kursieren und miteinander konkurrieren. In *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* spielt Gadda mit einer konstruierten

---

<sup>232</sup> *Petrolino* von Pier Paolo Pasolini wurde erst 1992 zum Druck freigegeben. Da das edierte Material jedoch vor dem 2. November 1975, Pasolinis Todestag, entstand, wird hier stattdessen der Entstehungszeitraum berücksichtigt.



referentiellen Überkodierung auf der einen und einem Mangel an tatsächlicher Referenz, Ratio und Evidenz auf der anderen Seite. Der Anspruch eines *Pasticciaccio* wird folglich auf allen Ebenen eingelöst: Formal entspricht diesem die Überlagerung der aufgerufenen Diskurstraditionen verschiedenster Textsorten, künstlerischer wie literarischer Artefakte und linguistischer Varietäten. Erkenntnistheoretisch angeschlossen ist hieran eine Weltordnung, die sich in erster Linie als Unordnung geriert und deren eingangs des Romans aufgerufene „depressione ciclonica“ alles Seiende umfasst, aber auch verschlingt. Die Welthaltigkeit des *Pasticciaccio* liegt daher nicht zuletzt in dem Zuviel an Referenz, dem magmatischen Wimmeln und Wabern im römischen Mikrokosmos, in dem sich gleichzeitig aber auch die Tendenz des im Jahr 1927 aufkeimenden faschistischen *finimondo* andeutet.

Realität und Wirklichkeitskonzeptionen werden, wie die Analyse einschlägiger Texte von **Pier Paolo Pasolini** zu zeigen versucht hat, in Pasolinis Werk auf verschiedenen Ebenen adressiert, die jedoch ineinandergreifen. Pasolinis Literatur in Prosa spiegelt einen unsichtbaren gesellschaftlichen Umbruchsprozess wider, den er analytisch in zahlreichen Essays und Zeitungsartikeln, aber ebenso in Gedichten und auch in Filmen thematisiert, und der sich an konkreten Topoi – insbesondere Körper, Eros, Tod und Macht – abarbeitet. Pasolini gelangt im Laufe seines Lebens und schriftstellerischen Schaffens immer mehr zu der Erkenntnis, dass die von ihm glühend verehrte, studierte, durch Immersion erlebte, idealisierte Gruppe des Subproletariats sich längst dem von ihm verachteten (Klein-)Bürgertum assimiliert hat. Der Klassenkampf ist durch das Verschmelzen des Proletariats in der kulturellen Hegemonie des Konsums und deren Macht hinfällig geworden. Diesem pessimistischen Weltbild, das von Pasolini seit Mitte der 1950er, spätestens Anfang der 1960er Jahre ostentativ reproduziert wird, wird künstlerisch keine produktive Handlungsaufforderung mehr entgegengesetzt. Pasolinis Ambitionen gehen nach der enttäuschten Vision vielmehr dahin, die eigene Position des *enfant terrible* durch Provokationen zu affirmieren, in denen die Korruption und Verderbtheit der Nachkriegsgesellschaft vor allem im Mittel der permanenten (sexuellen, sadistischen, masochistischen, im Bereich der Exkreme anzusiedelnde) Transgression angeprangert wird. Doch hat auch die Transgression einen überaus realen und konkret historischen Ankerpunkt, wie die Ausführungen zu *Petrolio* gezeigt haben: Sie verkörpert, ausgehend von der im

Artikel „Il romanzo delle stragi“ aus den *Scritti corsari* in Spiel gebrachten Formel des „Io so“, eine ureigene Poetik der Wahrheit, die ihre jüngsten Aktualisierungen in den Enthüllungen Roberto Savianos fand.

Wie eine detaillierte Betrachtung verschiedener Schaffensperioden **Elsa Morantes** und der entsprechenden Werke gezeigt hatte, lässt sich eine graduelle Weiterentwicklung der Realitätskonzeption in ihrem Gesamtwerk nachweisen, die sich von einer rein poetologischen hin zu einer politischen Agenda bewegt, im Kontext derer poetologische Reflexionen und schriftstellerisches Selbstverständnis gegen die „infezione dell’irrealtà“ jedoch den Grundstein des Schreibens bilden. Während Morantes Modellierung des Realen, zumal in den frühen Erzählungen der ersten Schaffensperiode, noch sehr stark geprägt ist von der Trias Erinnerung, Traum und Fantasie als Ursprünge der schöpferischen Leistung, die aber auch in motivischer Hinsicht auf der diegetischen Ebene bedeutsam sind, rückt in *L’Isola di Arturo* das Verhältnis zur Realität selbst erstmals in einer Art und Weise in den Fokus, die stark durch die aus kindlichen Augen betrachtete, ödipale, literarisch überbaute Weltsicht und Arturos Erfahrungsschatz bestimmt ist. In *La Storia* hingegen vollzieht sich die explizite Hinwendung zu einer im weitesten Sinne engagierten Literatur, in der die umgebende Wirklichkeit des Romans – die Zeit des Zweiten Weltkriegs sowie die ersten Nachkriegsjahre in Rom – als *irrealtà* zur Anklage gebracht wird. Davon unbenommen bleibt jedoch jene in *Il mondo salvato dai ragazzini* präfigurierte *felicità*, die ungeachtet der Tragik des individuellen Schicksals als *verità poetica* den Gegendiskurs der Wahrheit hervorbringt.

*Horcynus Orca* von **Stefano D’Arrigo** adressiert das Thema Wirklichkeit insbesondere in zweierlei Hinsicht: Zum einen verweist die sprachliche Ausgestaltung von *Horcynus Orca* auf ein spezifisches Verhältnis zu Wirklichkeitsdiskursen, das sich durch einen Mangel an Referentialität auszeichnet. Verstärkt wird dies durch das Fehlen einer klaren chronologischen oder kausal zusammenhängenden Handlung. Wie nachgezeichnet wurde, sind hinsichtlich der sprachlichen Produktion die von D’Arrigo angewandten Prinzipien der Bildung von Neologismen und durch Wortbildungsverfahren produzierte Phänomene des Nonsense insofern erkenntnisbildend, als sie eine destabilisierte referentielle Bezugnahme und Verortung von Sprache in einer außersprachlichen Wirklichkeit anzeigen und ihr gleichzeitig ludisch und performativ eigene Bedeutung einschreiben. Zum anderen ermöglicht eine Lektüre des *Horcynus Orca*

unter Berücksichtigung des Konzepts des *finimondo* einen fruchtbaren Ansatz, um das Sujet des postmodernen Meeresbestiariums als Kulturkritik an einer durch den Zweiten Weltkrieg unwiederbringlich verlorenen archaischen Landschaft des Südens zu dechiffrieren. Der *finimondo* manifestiert sich in der titelgebenden Orca, die als ambivalente Figur Unsterblichkeit und gleichzeitig den Tod personifiziert und die an der Küste verendet, und gleichzeitig im Ende der vormals herrschenden und nunmehr suspendierten Weltordnung der sizilianischen *pellisquadre*. Der Protagonist, 'Ndrja Cambria, der vom italienischen Festland, angelehnt an den homerischen Topos des *nostos*, aus dem Krieg in sein sizilianisches Heimatdorf zurückkehrt, erlebt seine erschwerte Heimreise gleichzeitig als Moment der Initiation – in das Erwachsenenleben, aber auch und insbesondere in eine vormals vertraute Welt, deren alte Ordnung nicht wiederherstellbar ist, so wie auch die Bewohner von Charybdis nicht mehr die alten sind. Der *finimondo* präludiert auf eine bereits erfolgte Umkehrung der gesellschaftlichen Situation in der unmittelbaren Nachkriegszeit in ihr absolutes Gegenteil. Durch die tiefgreifenden Veränderungsprozesse, die jener „*finimondo di guerra*“ angestoßen hat, stellt sich eine neue Wirklichkeit als „*irriconoscibil[e]*“ und „*alterata*“ dar und nimmt einen ebenso bedrohlichen Charakter an wie die stinkende Karkasse des Orcaferone.

Es konnten somit bei den einzelnen Autor\*innen jeweils sehr unterschiedliche Wirklichkeitskonzeptionen festgestellt werden, die jedoch alle einen expliziten Bezugsrahmen zur italienischen Nachkriegsrealität und der Aufarbeitung der Geschichte haben, an der sie sich im Sinne einer *littérature engagée* abarbeiten. Zumindest im Fall von Carlo Emilio Gadda und Elsa Morante stehen diese im Kontext einer eigenen Theoriebildung und einer werkintern nachvollziehbaren Filiation und Kontinuität.

## Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio (1993): „La festa del tesoro nascosto“, in: Giorgio Agamben (Hg.): *Per Elsa Morante. [saggi e testimonianze ; la narrativa, la poesia e le idee di uno dei maggiori scrittori del '900]*. Mailand: Linea d'Ombra, S. 137–145.
- Agamben, Giorgio (1995): *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Turin: Einaudi.
- Agamben, Giorgio (2004): *Kindheit und Geschichte. Zerstörung der Erfahrung und Ursprung der Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Albinati, Edoardo (2016): *La scuola cattolica*. Mailand: Rizzoli.
- Alfano, Giancarlo (2000): *Gli effetti della guerra. Su Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*. Bologna: Sossella.
- Alfano, Giancarlo (2014): *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*. Florenz: Cesati.
- Alfano, Giancarlo (2017): *Il lido più lontano. «Horcynus orca» e gli effetti della guerra*. Bologna: Sossella.
- Alvino, Gualberto (1996): „Onomaturgia darrighiana“, in: *Studi linguistici italiani*, XXII 1, S. 74–88.
- Alvino, Gualberto (2013): „Nuove risultanze sul lessico orcinuso“, in: Jean Nimis; Walter Nardone (Hg.): *Stefano D'Arrigo: un (anti)classico del Novecento*. Toulouse: Université Toulouse II - Le Mirail, S. 31–48.
- Amato, Pierandrea; Gorgone, Sandro; Miglino, Gianluca (Hg.) (2017): *Rappresentare l'irrappresentabile. La Grande Guerra e la crisi dell'esperienza*. Venedig: Marsilio.
- Antonsen, Jan Erik (2003): „Pasticcio, Pastiche“, in: Jan-Dirk Müller et al. (Hg.): *RLW [Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft]. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin: De Gruyter, S. 34–36.
- Asor Rosa, Alberto (Hg.) (1996): *Letteratura italiana. Le opere. Il Novecento, II: La ricerca letteraria*. Turin: Einaudi.
- Asor Rosa, Alberto (2009): *Storia europea della letteratura italiana. III. La letteratura della nazione*. Turin: Einaudi.
- Assenza, Silvia (2012): „Dentro, più dentro dove il mare è mare: sull'Horcynus Orca di Stefano d'Arrigo“, in: Corinna Salvadori Lonergan (Hg.): *Insularità e cultura mediterranea nella lingua e nella letteratura italiana. Atti del XIX congresso dell'AIPI, Cagliari, 25 - 28 agosto 2010*. Florenz: Franco Cesati, S. 387–396.
- Assmann, Aleida (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- Auerbach, Erich (1982): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: Francke.

- Baldelli, Ignazio (1988): *Conti, glosse e riscritture dal secolo XI al secolo XX*. Neapel: Morano.
- Baldi, Valentino (2010): *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*. Venedig: Marsilio.
- Balke, Friedrich; Engelmeier, Hanna; Auerbach, Erich. (2016): *Mimesis und Figura*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Ballone, Adriano (2010): „La Resistenza“, in: Mario Isnenghi (Hg.): *I luoghi della memoria. Personaggi e date dell'Italia unita*. Rom: Laterza, S. 403–438.
- Balzano, Marco (2014): *L'ultimo arrivato*. Palermo: Sellerio.
- Balzano, Marco (2018): *Resto qui*. Turin: Einaudi.
- Bareis, J. Alexander (2014): „Fiktionen als Make-Believe“, in: Tobias Klauk; Tilmann Köppe (Hg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 50–67.
- Barthes, Roland (1968): „L'effet de réel“, in: *Communications*, 11, S. 84–89.
- Baudrillard, Jean (2002): *L'esprit du terrorisme*. Paris: Galilée.
- Baumgarten, Alexander G. (2007): *Ästhetik. Band 1 und 2*. Hamburg: Meiner.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1983): *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der "Aesthetica" (1750/58) ; latein.-dt.* Hamburg: Meiner.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1992): *L'estetica*. Mailand: Vita e pensiero.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (2000): *L'estetica*. Palermo: Aesthetica.
- Bazzocchi, Marco Antonio (2005): *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*. Mailand: Mondadori.
- Bazzocchi, Marco Antonio (2016): *Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*. Bologna: Pendragon.
- Behrens, Rudolf (1997): „Daidalos unter den Schreibern. Zur Semantik städtischen Raums im nachmodernen italienischen Roman“, in: Ulrich Schulz-Buschhaus; Karlheinz Stierle (Hg.): *Projekte des Romans nach der Moderne. [Romanistisches Kolloquium Band 8]*. München: Fink, S. 11–38.
- Belpoliti, Marco (01.04.2010): „Il corpo insepolto di Pasolini“, in: *Nazione Indiana*.
- Bender, Niklas; Schneider, Steffen (2010): „Einleitung“, in: Niklas Bender; Steffen Schneider (Hg.): *Objektivität und literarische Objektivierung seit 1750*. Tübingen, Germany: Narr, S. 7–15.
- Benedetti, Carla (1998): *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*. Turin: Bollati Boringhieri.
- Benedetti, Carla (08.04.2010): „Sull'omicidio di Pasolini – Replica a Marco Belpoliti“, in: *Nazione Indiana*.
- Benedetti, Carla; Grignani, Maria Antonietta (1995): *A partire da Petrolio. Pasolini interroga la letteratura ; [nasce dalle giornate di studio e di dibattito organizzate dall'Università di Pavia dal 4 al 6 novembre 1993 presso il Collegio Ghislieri]*. Ravenna: Longo.

- Benvegnù, Damiano (2019): „Deadly Mirrors.: Animal Death in Tommaso Landolfi and Stefano D’Arrigo“, in: *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory*, 42 1, S. 76–90.
- Berardinelli, Alfonso (1993): „Il sogno della cattedrale“, in: Giorgio Agamben (Hg.): *Per Elsa Morante. [saggi e testimonianze ; la narrativa, la poesia e le idee di uno dei maggiori scrittori del '900]*. Mailand: Linea d’Ombra, S. 11–33.
- Berardinelli, Alfonso (2007): *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*. Macerata: Quodlibet.
- Bernabò, Graziella (1991): *Come leggere "La storia" di Elsa Morante*. Mailand: Mursia.
- Bernsen, Michael (2015): *Geschichten und Geschichte. Alessandro Manzoni I promessi sposi*. Münster: Lit.
- Bertoni, Federico (2001): *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*. Turin: Einaudi.
- Biagi, Daria (2012): „Dimenticare e reinventare una lingua. L’uso delle paretimologie in *Horcynus Orca*“, in: *The Italianist*, 32, S. 385–398.
- Biagi, Daria (2013): *Il discorso straviato. Stefano D’Arrigo e il romanzo del Novecento*. unv. Diss., Università degli studi di Trento 2013. Download unter: [http://eprints-phd.biblio.unitn.it/942/1/Il\\_discorso\\_straviato\\_\\_Stefano\\_D%27Arrigo\\_e\\_il\\_romanzo\\_d\\_el\\_Novecento\\_Daria\\_Biagi.pdf](http://eprints-phd.biblio.unitn.it/942/1/Il_discorso_straviato__Stefano_D%27Arrigo_e_il_romanzo_d_el_Novecento_Daria_Biagi.pdf) (Zugriff am 15. April 2021).
- Biagi, Daria (2017): *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D’Arrigo*. Macerata: Quodlibet.
- Blume, Peter (2004): *Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur*. Berlin: Erich Schmidt.
- Blume, Thomas (1994): *Pier-Paolo-Pasolini-Bibliographie. 1963 - 1994*. Essen: Die Blaue Eule.
- Blumenberg, Hans (1969): „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, in: Hans Robert Jauß (Hg.): *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963; Vorlagen und Verhandlungen*. München: Fink, S. 9–27.
- Blumenberg, Hans (1979): *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bo, Carlo (2015): *Inchiesta sul neorealismo*. Mailand: Medusa.
- Bonifacino, Giuseppe (2002): *Il groviglio delle parvenze. Studio su Carlo Emilio Gadda*. Bari: Palomar.
- Borghesi, Angela (2015): *Una storia invisibile. Morante, Ortese, Weil*. Macerata: Quodlibet.
- Borghesi, Angela (2018): *L’anno della Storia. 1974-1975 : il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante : cronaca e antologia della critica*. Macerata: Quodlibet.
- Bork, Martina (2015): *Im Labyrinth der Bibliothek. Metaphorische Bibliotheksentwürfe in zeitgenössischer Literatur und bildender Kunst*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Borsò, Vittoria (1997): „Corps et créature chez Pasolini“, in: Günter Krause (Hg.): *Literalität und Körperlichkeit. Littéralité et corporalité*. Tübingen: Stauffenburg, S. 103–120.

- Borsò, Vittoria (2014): „Materialität und Unbestimmtheit(en) im Neorealismo. Offenheit zum Leben“, in: Claudia Öhlschläger; Lucia Perrone Capano; Vittoria Borsò (Hg.): *Realismus nach den europäischen Avantgarden. Ästhetik, Poetologie und Kognition in Film und Literatur der Nachkriegszeit*. Bielefeld: transcript, S. 261-190.
- Braungart, Georg; Fricke, Harald; Grubmüller, Klaus; Müller, Jan-Dirk; Vollhardt, Friedrich; Weimar, Klaus (Hg.) (2007): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte; Bd. I: A – G. Bd. II: H – O. Bd III: P – Z*. Berlin: De Gruyter.
- Brecht, Bertolt (1967): „Ergebnisse der Realismusdebatte in der Literatur“, in: Elisabeth Hauptmann (Hg.): *Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 19. Schriften zur Literatur und Kunst 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 321–322.
- Breuer, Katrin (2011): *Grundlagen und Wirkungen der Realismusdebatte in Zeitschriften der Kommunistischen Partei Italiens (PCI) im Italien des Dopoguerra 1944 - 1962. Rinascita, Società, Contemporaneo*. Hamburg: Kovac.
- Brisolin, Viola (2011): *Power and Subjectivity in the Late Work of Roland Barthes and Pier Paolo Pasolini*. Bern: Peter Lang.
- Brockmeier, Peter (1985): „Leben unter dem Faschismus. Gaddas *Gräßliche Bescherung*“, in: *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur* 14, S. 42–53.
- Buchheim, Thomas; Gabriel, Markus (Hg.) (2017): *Neutraler Realismus. Jahrbuch-Kontroversen 2*. Freiburg: Karl Alber.
- Bullaro, Grace Russo; Love, Stephanie V. (Hg.) (2017): *The works of Elena Ferrante. Reconfiguring the margins*. New York: Palgrave Macmillan.
- Calvino, Italo (1984): „Introduction“, in: *That awful mess on Via Merulana*. New York: G. Braziller, S. i–xiv.
- Calvino, Italo (1995): *Saggi. 1945 - 1985*. Mailand: Mondadori.
- Calvino, Italo (2001): *Lettere. 1940 - 1985*. Mailand: Mondadori.
- Campi, Alessandro (2004): „Mussolini und die italienische Nachkriegsgesellschaft. Italien zwischen Erinnern und Vergessen“, in: Christoph Cornelißen; Susanne Brandt (Hg.): *Erinnerungskulturen. Deutschland, Italien und Japan seit 1945*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 108–122.
- Cazalé Bernard, Claude (2012): „Il romanzo in-finito“, in: *TestoeSenso*, 13, S. 1–32.
- Cazalé Bernard, Claude (2015): „*Senza i conforti della religione. An Interrupted Path between Cinema and Poetic Creation*“, in: Stefania Lucamante (Hg.): *Elsa Morante's politics of writing. Rethinking subjectivity, history, and the power of art*. Madison, Wisconsin: Fairleigh Dickinson University Press, S. 141–148.
- Ceccatty, René de (2018): *Elsa Morante. Une vie pour la littérature*. Paris: Tallandier.
- Cedola, Andrea (2009): „Il mare della nonsenseria. *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo“, in: Giuseppe Antonelli; Carla Chiummo (Hg.): *Nominativi fritti e mappamondi. Il nonsense nella letteratura italiana : atti del convegno di Cassino, 9-10 ottobre 2007*. Rom: Salerno, S. 245–268.
- Cedola, Andrea (2012a): *Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*. Pisa: ETS.

- Cedola, Andrea (2012b): *La parola sdillabbrata. Modulazioni su Horcynus Orca*. Ravenna: Giorgio Pozzi Editore.
- Ceserani, Remo (1997): *Raccontare il postmoderno*. Turin: Bollati Boringhieri.
- Chiarinotti, Marta (2016): *Anderssein vs. Konformismus. Die literarische Aufarbeitung des Faschismus in italienischen und deutschen Romanen der 1950er Jahre*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Chillemi, Francesco (2015): „In the Realm of the Lie. The Implosion of Thought and the Monsters of Reason in *Menzogna e sortilegio*“, in: Stefania Lucamante (Hg.): *Elsa Morante's politics of writing. Rethinking subjectivity, history, and the power of art*. Madison, Wisconsin: Fairleigh Dickinson University Press, S. 39–51.
- CITL [Collège International des Traducteurs Littéraires, Arles, FR] (2015): Antonio Werli en pleine mer avec *Horcynus Orca*. in : ATLAS [Association pour la promotion de la traduction littéraire]. Download unter: [http://www.atlas-citl.org/antonio\\_werli\\_horcynus\\_orca](http://www.atlas-citl.org/antonio_werli_horcynus_orca) (Zugriff am 15. April 2021).
- Cives, Simona (2006): „Elsa Morante „senza i conforti della religione““, in: Giuliana Zagra; Simonetta Buttò (Hg.): *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*. Rom: Colombo, S. 49–65.
- Conrad von Heydendorff, Christiane (2018): *Zurück zum Realen. Tendenzen in der italienischen Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V & R unipress.
- Contarini, Silvia; Paulis-Dalembert, Maria Pia de (Hg.) (2016): *Nuovi realismi. Il caso italiano: definizioni, questioni, prospettive*. Massa: Transeuropa.
- Croce, Benedetto (2007): *Teoria e storia della storiografia*. Neapel: Bibliopolis.
- Croce, Benedetto (2017): *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*. Neapel: Bibliopolis.
- Daemmrich, Horst S.; Daemmrich, Ingrid G. (1987): *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. Tübingen: Francke.
- D'Angeli, Concetta (2003a): „La pietà di Omero: Elsa Morante e Simone Weil davanti alla storia“, in: Concetta D'Angeli (Hg.): *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*. Rom: Carocci, S. 81–103.
- D'Angeli, Concetta (2003b): „L'addio di Elsa Morante. Aracoeli“, in: Concetta D'Angeli (Hg.): *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*. Rom: Carocci, S. 16–80.
- D'Angeli, Concetta (2003c): „Soltanto l'animale è veramente innocente“. Gli animali nella *Storia* di Elsa Morante“, in: Concetta D'Angeli (Hg.): *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*. Rom: Carocci, S. 104–118.
- D'Arrigo, Stefano (2015): *Horcynus Orca. Roman*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- D'Arrigo, Stefano (2016): „Stefano D'Arrigo a Elio Vittorini“, in: Silvia Cavalli (Hg.): *"Il menabò" di Elio Vittorini (1959-1967)*. Turin: Nino Aragno, S. 144–150.
- Däumer, Matthias; Dietl, Cora; Wolfzettel, Friedrich (Hg.) (2010): *Artushof und Artusliteratur*. Berlin: De Gruyter.



- Debenedetti, Giacomo (1957): „L'isola di Arturo“, in: *Nuovi argomenti. Trimestrale fondato nel 1953 da Alberto Carocci e Alberto Moravia* 26, S. 43–61.
- Del Fra, Lino (1957): „Elsa Morante Premio Strega“, in: *L'Italia che scrive: rassegna per coloro che leggono*, 40 7-8, S. 135.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1980): *Mille plateaux*. Paris: Minuit.
- Della Terza, Dante (1961): „Il realismo mimetico di P. P. Pasolini“, in: *Italica*, 38 4, S. 306–313.
- Di Martino, Loredana; Verdicchio, Pasquale (Hg.) (2017): *Encounters with the real in contemporary Italian literature and cinema*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Di Stefano, Paolo (04.03.2010): „«Quelle carte rubate dopo la morte»“, in: *Corriere della Sera*.
- Didi-Huberman, Georges (2012): *Überleben der Glühwürmchen*. Paderborn: Fink.
- Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers (2017). Stuttgart.
- Dimauro, Maria (2010): „Il cerchio e l'iperbole. Strategie ‚dell'allusione‘ in *Horcynus Orca*“, in: Simona Costa; Monica Venturini (Hg.): *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*. Pisa: ETS, S. 449–457.
- Dombroski, Robert S. (1999): *Creative Entanglements. Gadda and the Baroque*. Toronto: University of Toronto Press.
- Donnarumma, Raffaele (2006): *Gadda modernista*. Pisa: ETS.
- Donnarumma, Raffaele (2014): *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Mailand: Il mulino.
- Donnarumma, Raffaele; Policastro, Gilda (2008): „Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani“, in: *Allegoria: per uno studio materialistico della letteratura* 57, S. 9–25.
- Dubord, Guy (1967): *La société du spectacle*. Paris: Buchet/Chastel.
- Eco, Umberto (1962): „Del modo di formare come impegno sulla realtà“, in: *Il menabò di letteratura: una rivista internazionale* 5, S. 198–237.
- Enzensberger, Hans Magnus (1963): „Nachwort“, in: *Die Erkenntnis des Schmerzes*. München: Piper, S. 241–249.
- Enzensberger, Hans Magnus (1966): „Letteratura come storiografia“, in: *Il menabò di letteratura: una rivista internazionale*, 9, S. 7–22.
- Episcopo, Giuseppe (2016): *L'eredità della fine. Gravity's Rainbow di Thomas Pynchon e Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*. Florenz: Franco Cesati.
- Ernaux, Annie (2008): *Les années*. Paris: Gallimard.
- Ernaux, Annie (2016): *Mémoire de fille*. Paris: Gallimard.
- Ette, Ottmar (2004): *Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kadmos.
- Ette, Ottmar (2005): *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos.

- Ferrante, Elena (2018): Interview mit Elena Ferrante zum Abschluss der Neapolitanischen Saga. [vom Suhrkamp Verlag autorisierte Übersetzung des folgenden Interviews: Jacob, Didier: "Elena Ferrante, grand entretien exclusif: «L’histoire de Lila et Lena est terminée»" in: *L’Obs*, 17.01.2018. Download unter: [https://www.elenaferrante.de/wp-content/uploads/2018/02/Ferrante\\_Interview\\_LObs.pdf](https://www.elenaferrante.de/wp-content/uploads/2018/02/Ferrante_Interview_LObs.pdf) (Zugriff am 1. April 2021).
- Ferraris, Maurizio (2014): „Che cos’è il nuovo realismo?“, in: *ECPS Journal. Journal of Educational, Cultural and Psychological Studies* 9, S. 29–50.
- Ferroni, Giulio (2005): *Storia e testi della letteratura italiana. Ricostruzione e sviluppo nel dopoguerra (1945-1968)*. Mailand: Mondadori.
- Focardi, Filippo (2005): *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*. Rom/Bari: Laterza.
- Föcking, Marc (2002): *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*. Tübingen: Narr.
- Fofi, Goffredo (Hg.) (2017): *Elsa Morante. La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche, 1950-1951*. Turin: Einaudi.
- Foucault, Michel (1988): *Naissance de la clinique*. Paris: puf.
- Fromm, Erich (1999): „Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache“, in: Rainer Funk (Hg.): *Gesamtausgabe*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, S. 169–309.
- Fuchs, Gerhild (2019): „Beheimatung und Fremdheit in einem Armenviertel Neapels: Elena Ferrantes *L’amica geniale* (2011–2014)“, in: Sabine Schrader; Stella Lange (Hg.): *Jenseits der Hauptstädte. Städtebilder der Romania im Spannungsfeld von Urbanität, Nationalität und Globalisierung*. Göttingen: V&R unipress Mainz University Press, S. 135–160.
- Gabriel, Gottfried (2010): „Der Erkenntniswert der Literatur“, in: Alexander Löck; Jan Urbich (Hg.): *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven*. Berlin: De Gruyter, S. 247–261.
- Gabriel, Markus (2013): *Warum es die Welt nicht gibt*. Berlin: Ullstein.
- Gabriel, Markus (2018): „Der Neue Realismus zwischen Konstruktion und Wirklichkeit“, in: Ekkehard Felder; Andreas Gardt (Hg.): *Wirklichkeit oder Konstruktion?* Berlin, Boston: De Gruyter, S. 45–65.
- Gadda, Carlo Emilio (25.10.1935): „Le opere pubbliche di Milano“, in: *L’Ambrosiano*, S. 3.
- Galli, Giorgio (1966): *Il bipartitismo imperfetto. Comunisti e democristiani in Italia*. Bologna: Il mulino.
- Galli, Giorgio (2010): *Pasolini comunista dissidente. Attualità di un pensiero politico*. Mailand: Kaos Edizioni.
- Galli, Giorgio (2014): *Pasolini. Der dissidente Kommunist. Zur politischen Aktualität von Pier Paolo Pasolini*. Hamburg: Laika.
- Gallo, Niccolò (1950): „La narrativa italiana del dopoguerra“, in: *Società: rivista bimestrale*, 6 2, S. 324–341.

- Garboli, Cesare (1970): „Ricordo di Longhi“, in: *Nuovi argomenti. Trimestrale fondato nel 1953 da Alberto Carocci e Alberto Moravia* 18, S. 35–40.
- Garboli, Cesare (1995): *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*. Mailand: Adelphi.
- Gatta, Francesca (2002): „La rigenerazione del lessico: lingua comune e neologia in *Horcynus Orca*“, in: Francesca Gatta (Hg.): *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*. Catanzaro: Rubettino, S. 143–157.
- Geisenhanslüke, Achim (2015): *Die Wahrheit in der Literatur*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Geisteswissenschaftliches Asset Management System (GAMS) der Universität Graz: „Realität und Wirklichkeit in der Moderne. Texte zu Literatur, Kunst, Fotografie und Film“.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Gentili, Sonia (2016): *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*. Rom: Carocci.
- Gersbach, Markus (1969): *Carlo Emilio Gadda. Wirklichkeit und Verzerrung*. Bern: Francke.
- Giardinazzo, Francesco (2002): „'Sui prati, ora in cenere, di Omero'. Elementi per una genealogia poetica di *Horcynus Orca*“, in: Francesca Gatta (Hg.): *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*. Catanzaro: Rubettino, S. 115–142.
- Gioanola, Elio (1987): *L'uomo dei topazi*. Mailand: Librex.
- Giordano, Emilio (1991): „Due casi letterari degli anni settanta: «La storia» di Elsa Morante, «Horcynus Orca» di Stefano D'Arrigo“, in: *Misure critiche. Rivista trimestrale di Letteratura e Cultura Varia* 21, S. 99–115.
- Gnerre, Orazio; Antonellis, Gianandrea de (2008): *Kultur. Panorama storico-critico della letteratura italiana*. Benevento: Il Chiostro.
- Godioli, Alberto (2015): „Non datur saltus: Romanzo e filosofia in Gadda e Musil“, in: Lucia Lo Marco (Hg.): *Il Pasticciaccio. Gadda e la filosofia*. Neapel: Kaiak, S. 11–24.
- Goggio, Alessandra (2019): „*Horcynus Orca* e *Meine geniale Freundin*. Pratiche editoriali e traduttive nel transfer italo-tedesco contemporaneo: un confronto“, in: Francesco Rossi (Hg.): *Traduzione letteraria e transfer italo-tedesco*. Pisa: Pisa University Press, S. 217–237.
- Goldmann, Julius (2018): *Gaddas Mailand. Ein Beitrag zur Großstadtliteratur*. Heidelberg: Winter.
- Gosepath, Stefan; Hinsch, Wilfried; Rössler, Beate (Hg.) (2010): *Handbuch der Politischen Philosophie und Sozialphilosophie*. Berlin: De Gruyter.
- Götz-Votteler, Katrin; Hespers, Simone (2019): *Alternative Wirklichkeiten? Wie Fake News und Verschwörungstheorien funktionieren und warum sie Aktualität haben*. Bielefeld: transcript.
- Gramellini, Massimo (2012): *Fai bei sogni. Romanzo*. Mailand: Longanesi.
- Groß, Bernhard (2008): *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens*. Berlin: Vorwerk 8.
- Guglielmi, Angelo (1964): *Avanguardia e sperimentalismo*. Mailand: Feltrinelli.

- Guidotti, Gloria (2004): „L'intraducibile della *Storia* di Elsa Morante nella Spagna del 1976“, in: *Cuadernos de Filología Italiana* 11, S. 167–176.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2017): *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München: Hanser.
- Hähner-Rombach, Sylvelyn (2000): *Sozialgeschichte der Tuberkulose. Vom Kaiserreich bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs unter besonderer Berücksichtigung Württembergs*. Stuttgart: Steiner.
- Halbwachs, Maurice (1950): *La memoire collective*. Paris: Presse Universitaires de Paris.
- Halbwachs, Maurice (1976): *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Mouton.
- Haraway, Donna J. (1985): „A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s“, in: *Socialist Review* 80, S. 65–108.
- Haraway, Donna J. (2016): *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Hennigfeld, Ursula (2008): *Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Hennigfeld, Ursula (Hg.) (2013): *Goya im Dialog der Medien, Kulturen und Disziplinen*. Freiburg i. Br.: Rombach.
- Hennigfeld, Ursula (Hg.) (2014): *Poetiken des Terrors. Narrative des 11. September 2001 im interkulturellen Vergleich*. Heidelberg: Winter.
- Herzog, Roman (2011): „Pasolini, der Senator, das Buch“, in: *Lettre International: Europas Kulturzeitung* 92, S. 118–120.
- Heti, Sheila (2018): *Motherhood*. London: Harvill Secker.
- Howard, Paul (2013): „*In sti tempi d'abbissi e rribbejjone*. Giuseppe Giochino Belli's Silent Revolution“, in: Federica Santini; Giovanna Summerfield (Hg.): *The politics of poetics. Poetry and social activism in early-modern through contemporary Italy*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, S. 1–35.
- Hustvedt, Siri (2013): „Three emotional stories“, in: Siri Hustvedt (Hg.): *Living, thinking, looking*. London: Sceptre, S. 175–195.
- Iandolo, Alessandro (2014): „Unforgettable 1956? The PCI and the Crisis of Communism in Italy“, in: *Contemporary European History*, 23 2, S. 259–282.
- Illouz, Eva (2012): *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Iser, Wolfgang (1983): „Die Doppelungsstruktur des literarisch Fiktiven“, in: Dieter Henrich; Wolfgang Iser (Hg.): *Funktionen des Fiktiven*. München: Fink, S. 497–510.
- Jacobs, Helmut C. (2006): *Der Schlaf der Vernunft. Goyas Capricho 43 in Bildkunst, Literatur und Musik*. Basel: Schwabe.
- Jagow, Bettina von; Steger, Florian (Hg.) (2005): *Literatur und Medizin. Ein Lexikon*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Jansen, Christian (2007): *Italien seit 1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- Jay, Martin (1992): „Die skopischen Ordnungen der Moderne“, in: *Leviathan*, 20 2, S. 178–195.
- Kablitz, Andreas (15.10.2018): „Die Fake News-Fabrik. Wo die Ideologie der Postmoderne endet. Eine Aufklärung“, in: *Welt*, S. 22.
- Kahn, Moshe (2011): „How to deal with dialects in Translation?“, in: Claudia Buffagni; Beatrice Garzelli; Serenella Zanotti (Hg.): *The translator as author. Perspectives on literary translation ; proceedings of the international conference*. Berlin, Münster: Lit, S. 103–116.
- Kahn, Moshe (2013): „Tradurre *Horcynus Orca* in tedesco“, in: Jean Nimis; Walter Nardone (Hg.): *Stefano D'Arrigo: un (anti)classico del Novecento*. Toulouse: Université Toulouse II - Le Mirail, S. 137–142.
- Kahn, Moshe (2016): „*Horcynus Orca* von Stefano D'Arrigo: Bemerkungen zur Übersetzung ins Deutsche“, in: *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*, 38 2, S. 14–23.
- Kalay, Grace Zlobnicki (1996): *The theme of childhood in Elsa Morante*. Mississippi: Romance Monographs.
- Kammerer, Peter (1977): „Der Traum vom Volk. Pasolinis mythischer Marxismus“, in: Peter W. Jansen; Wolfram Schütte (Hg.): *Pier Paolo Pasolini*. München: Hanser, S. 13–34.
- Karagoz, Claudia (2015): „Timely Anachronisms. Elsa Morante, Adriana Cavarero, and Roberto Esposito on Power, Violence, and Subjectivity“, in: Stefania Lucamante (Hg.): *Elsa Morante's politics of writing. Rethinking subjectivity, history, and the power of art*. Madison, Wisconsin: Fairleigh Dickinson University Press, S. 257–267.
- Kellogg, Remington (1940): „Whales, giants of the sea“, in: *National Geographic*, 77 1, S. 35–90.
- Klauk, Tobias; Köppe, Tilmann (Hg.) (2014): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Kleinert, Susanne (2002): „Der weibliche Blick auf die Geschichte. Elsa Morantes *La Storia* und Dacia Marainis *La lunga vita di Marianna Ucrìa*“, in: Irmgard Scharold (Hg.): *Scrittura femminile. Italienische Autorinnen im 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion und Autobiographie*. Tübingen: Narr, 87–114.
- Kleinhans, Martha (2002): „'Al paese di Pitchipoi' - Zur poetischen Konstruktion von Geschichte. Die Darstellung der Shoah in Elsa Morantes Roman *La Storia*“, in: Irmgard Scharold (Hg.): *Scrittura femminile. Italienische Autorinnen im 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion und Autobiographie*. Tübingen: Narr, 115–143.
- Kleinhans, Martha (2005): *Satura und pasticcio. Formen und Funktionen der Bildlichkeit im Werk Carlo Emilio Gaddas*. Berlin: De Gruyter.
- Kleinschmidt, Erich (1982): „Die Wirklichkeit der Literatur. Fiktionsbewusstsein und das Problem der ästhetischen Realität von Dichtung in der frühen Neuzeit“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 56 2, S. 174–197.
- Klinkert, Thomas (2014): „Zum Stellenwert der Imagination und des Imaginären in neueren Fiktionstheorien“, in: *Kodikas/Code*, 37 1-2, S. 55–67.

- Knaller, Susanne (2011): „Realitätskonzepte in der Moderne. Ein programmatischer Entwurf“, in: Susanne Knaller; Harro Müller (Hg.): *Realitätskonzepte in der Moderne. Beiträge zu Literatur, Kunst, Philosophie und Wissenschaft*. Paderborn: Fink, S. 11–28.
- Knaller, Susanne (2015): *Die Realität der Kunst. Programme und Theorien zu Literatur, Kunst und Fotografie seit 1700*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Köhler, Britta (2020): „A Room of One's Own. Weiblichkeit, Schreiben und kollektive Erfahrung in Elena Ferrantes Tetralogie *L'amica geniale* (2011-2014) und Annie Ernaux' *Les Années* (2008)“, in: *Promptus - Würzburger Beiträge zur Romanistik*, 6, S. 87–104.
- Köppe, Tilmann (2014): „Die Institution Fiktionalität“, in: Tobias Klauk; Tilmann Köppe (Hg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 35–49.
- Kroll, Renate (1995): „Zur Textualisierung des ‚Ich‘ in autobiographischen Texten von N. Ginzburg und E. Morante“, in: *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur* 33, S. 24–41.
- Krumrey, Birgitta; Goslar, Tim-Florian (Hg.) (2014): *Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreibweisen nach der Postmoderne?* Heidelberg: Winter.
- Kunz-Vitali, Fabien (2015): *Pier Paolo Pasolini. Vom Verschwinden der Glühwürmchen*. Hamburg: Laika.
- Kuon, Peter (1993): „*Lo mio maestro e'l mio autore*“. *Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Kuon, Peter; Neuhofer, Monika; Pasolini, Pier Paolo (Hg.) (2001): *Corpi/Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*. Frankfurt am Main: Lang.
- Küpper, Joachim (1994): „Ironisierung der Fiktion und De-Auratisierung der Historie. Manzonis Antwort auf den historischen Roman (*I Promessi Sposi*)“, in: *Poetica* 26, S. 121–152.
- La Forgia, Francesca (2002): „Note sull'espansione sintattica dalla «Fera» a «Horcynus Orca»“, in: Francesca Gatta (Hg.): *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*. Catanzaro: Rubettino, S. 159–173.
- La Monaca, Donatella (2018): *Elsa Morante. "La risposta celeste" della scrittura*. Acireale/Rom: Bonanno.
- Lanuzza, Stefano (1985): *Scill'e Cariddi. Luoghi di Horcynus Orca*. Acireale: Lunarionuovo.
- Lanuzza, Stefano (2009): „Intervista a Stefano D'Arrigo“, in: Walter Pedullà (Hg.): *L'illuminista. Rivista di cultura contemporanea*. Rom: Ponte Sisto, S. 49–55.
- Lattarulo, Leonardo (2006): „Il giudizio di Lukács su Elsa Morante“, in: Giuliana Zagra; Simonetta Buttò (Hg.): *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*. Rom: Colombo, S. 67–71.
- Laude, Silvia de (2018): *La rondine di Pasolini*. Mailand/Udine: Mimesis.
- Leavitt, Charles (2012): „'Una seconda fase del realismo del dopoguerra': the innovative realism of Elsa Morante's *L'isola di Arturo*“, in: *The Italianist*, 32, S. 32–52.

- Lenz, Karl (2009): *Soziologie der Zweierbeziehung. Eine Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Lenzen, Dieter (1985): *Mythologie der Kindheit. Die Verewigung des Kindlichen in der Erwachsenenkultur; versteckte Bilder und vergessene Geschichten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl.
- Leogrande, Alessandro; Romeo, Salvatore (2018): *Dalle macerie. Cronache sul fronte meridionale*. Mailand: Feltrinelli.
- Lill, Rudolf (2016): „Das faschistische Italien (1919/22-1945)“, in: Wolfgang Altgeld; Thomas Frenz; Angelica Gernert; Michael Groblewski; Rudolf Lill (Hg.): *Geschichte Italiens*. Stuttgart: Reclam, S. 392–453.
- Lindemann, Gesa (2017): „Leiblichkeit und Körper“, in: Robert Gugutzer; Gabriele Klein; Michael Meuser (Hg.): *Handbuch Körpersoziologie. Band 1: Grundbegriffe und theoretische Perspektiven*. Wiesbaden: Springer VS, S. 57–66.
- Lino, Mirko (2014): *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*. Florenz: Le lettere.
- List, Katharina (2016): „Il gran chiodo della verità'. Wahrheit und Widerspruch bei Carlo Emilio Gadda“, in: Marco Menicacci (Hg.): *Das Tragische: Dichten als Denken. Literarische Modellierungen eines "pensiero tragico"*. Heidelberg: Winter, S. 91–101.
- List, Katharina (2017): *Pensiero, azione, parola. Ethik und Ästhetik bei Carlo Emilio Gadda*. Frankfurt: Klostermann, Vittorio.
- Lombroso, Cesare (1893): *La donna delinquente: la prostituta e la donna normale*. Turin: Roux.
- Lucarelli, Carlo (31.03.2010): „Così si riapre il caso Pasolini“, in: *La Repubblica*.
- Lucente, Gregory L. (1984): „Scrivere o fare ... o altro. Social Commitment and Ideologies of Representation in the Debates over Lampedusa's *Il Gattopardo* and Morante's *La Storia*“, in: *Italica*, 61 3, S. 220–251.
- Luglio, Davide (2012): „Una prosa di poesia. Un itinerario nella narrativa di Pier Paolo Pasolini“, in: Rocco Mario Morano (Hg.): *Narratori italiani del Novecento. Dal Postnaturalismo al Postmodernismo e oltre ; esplorazioni critiche ; ventitré proposte di lettura*. Soveria Mannelli: Rubbettino, S. 831–885.
- Luglio, Davide (2015): „Le Kikéon de Petrolio ou les vertus initiatiques du postmodernisme pasolinien“, in: Stefano Magni (Hg.): *La réécriture de l'histoire dans les romans de la postmodernité*. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, S. 353–362.
- Luhmann, Niklas (2009): „Zur Komplexität von Entscheidungssituationen“, in: *Soziale Systeme*, 15 1, S. 3–35.
- Lukács, Georg (23.07.1968): „Brief an Elsa Morante“.
- Lukács, Georg (2009): *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Bielefeld: Aisthesis.
- Luti, Giorgio; Verbaro, Caterina (1995): *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia. Il dibattito letterario in Italia negli anni della modernizzazione (1945 - 1969)*. Florenz: Le lettere.

- Marro, Daniela (1997): „D'Arrigo verso il romanzo: "Delfini e Balena Bianca"“, in: *Quaderni d'italianistica*, 28 1, S. 57–72.
- Martino, Paolo; Verbaro, Caterina (Hg.) (2016): *Pasolini e le periferie del mondo*. Pisa: ETS.
- Marx, Barbara (1996): „Zwischen Pseudographie und Selbstinszenierung: zu Elsa Morante“, in: *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur* 35, S. 28–43.
- McDonald Carolan, Mary Ann (1995): „The missing mother. Procreation vs. creation in Morante's early fiction“, in: *Rivista di studi italiani*, 13 1, S. 100–117.
- Mecchia, Giuseppina (2014): „Elsa Morante at the Biopolitical Turn. Becoming-Woman, Becoming-Animal, Becoming-Imperceptible“, in: Deborah Amberson; Elena Past (Hg.): *Thinking italian animals. Human and posthuman in modern italian literature and film*. New York: Palgrave Macmillan, S. 129–144.
- Meier, Franziska (04.04.2015): „Die Irrfahrten eines Kriegsheimkehrers“, in: *Neue Zürcher Zeitung*.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: De Gruyter.
- Meter, Helmut (1986): „Erzählerische Innovation im Zeichen des Kriminalromans. Robbe-Grillet's *Les Gommages* und Gaddas *Pasticciaccio*“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'histoire des Littératures Romanes*, 10 3/4, S. 453–468.
- Meter, Helmut (2000): „„Kosmopolitismus und Schematismus in der zeitgenössischen Erzählliteratur Italiens““, in: Manfred Schmeling; Monika Schmitz-Emans; Kerst Walstra (Hg.): *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 271–284.
- Milanini, Claudio (1980): *Neorealismo. Poetiche e polemiche*. Mailand: Il saggiatore.
- Mileschi, Christophe (2007): *Gadda contre Gadda. L'écriture comme champ de bataille*. Grenoble: ELLUG.
- Mirbach, Dagmar (2002): „Neuere Beiträge der italienischen Forschung zu Alexander Gottlieb Baumgartens Ästhetik“, in: *Zeitschrift Für Philosophische Forschung*, 56 4, S. 606–621.
- Missinne, Lut; Schneider, Ralf; van Dam, Beatrix Theresa (Hg.) (2020): *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Fiktionalität*. Berlin: De Gruyter.
- Mitchell, W. J. T. (2017): *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*. Mailand: Raffaello Cortina.
- Moldovan, Julia (2020): *Der Raum als poetologische Kategorie im italienischen Roman von Verga bis Pasolini*. Berlin: Erich Schmidt.
- Morante, Daniele (Hg.) (2012): *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*. Turin: Einaudi.
- Morante, Elsa (1957): *L'isola di Arturo*. Turin: Einaudi.
- Morante, Elsa (Hg.) (1987): *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*. Mailand: Adelphi.
- Morante, Elsa (1989): *Opere I*. Mailand: Mondadori.
- Morante, Elsa (1990): *Opere II*. Mailand: Mondadori.
- Morante, Elsa (2005): *Diario 1938*. Turin: Einaudi.
- Morante, Elsa (2015): *Lo scialle andaluso*. Turin: Einaudi.
- Morante, Marcello (1986): *Maledetta benedetta. Elsa e sua madre*. Mailand: Garzanti.



- Moravia, Alberto (1977): „Der Dichter und das Subproletariat“, in: Peter W. Jansen; Wolfram Schütte (Hg.): *Pier Paolo Pasolini*. München: Hanser, S. 7–12.
- Münchberg, Katharina (2010): „Kindheit und Sprache in Elsa Morantes *La Storia*“, in: Niklas Bender; Steffen Schneider (Hg.): *Objektivität und literarische Objektivierung seit 1750*. Tübingen, Germany: Narr, S. 169–180.
- Murgia, Michela (2015): *Chirú*. Turin: Einaudi.
- Musella, Luigi (2003): *Il trasformismo*. Bologna: Il mulino.
- Muzzioli, Francesco (1989): *Come leggere Ragazzi di vita di Pier Paolo Pasolini*. Mailand: Mursia.
- Nardi, Giovanni (1999): *Alessandro Manzoni e il dottor Azzecagarbugli*. Florenz: Le lettere.
- Naschert, Guido (2003): „Referenz“, in: Jan-Dirk Müller et al. (Hg.): *RLW [Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft]. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin: De Gruyter, S. 239–241.
- Nelting, David (2009): „Positivismus und Poetik. Überlegungen zur doppelten Wirklichkeitsmodellierung in Germinie Lacerteux und Giacinta“, in: Daniel Jacob; Tristano Bolelli; Eva Stoll; Peter Werle (Hg.): *Romanistisches Jahrbuch. Band 59*. Berlin, New York: De Gruyter, S. 238–261.
- Nelting, David (2016a): „Im Nebel der Geschichte. Erfahrung und Referenz im italienischen Neorealismus (Italo Calvino, Beppe Fenoglio)“, in: Axel Rütth; Michael Schwarze (Hg.): *Erfahrung und Referenz*: Fink, S. 109–126.
- Nelting, David (2016b): „Stefano D’Arrigo, *Horcynus Orca*“, in: *Arbitrium*, 24 2, S. 250–255.
- Niefanger, Dirk (2012): „Biographeme in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. (Herta Müller, Monika Maron, Uwe Timm)“, in: Peter Braun; Bernd Stiegler (Hg.): *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Bielefeld: transcript, S. 289–306.
- Niefanger, Dirk (2014): „Realitätsreferenzen im Gegenwartsroman. Überlegungen zu ihrer Systematisierung“, in: Birgitta Krumrey; Tim-Florian Goslar (Hg.): *Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreibweisen nach der Postmoderne?* Heidelberg: Winter, S. 35–62.
- Nimis, Jean (2013): „Tradurre *Horcynus Orca* in francese“, in: Jean Nimis; Walter Nardone (Hg.): *Stefano D’Arrigo: un (anti)classico del Novecento*. Toulouse: Université Toulouse II - Le Mirail, S. 143–152.
- Nimis, Jean; Nardone, Walter (Hg.) (2013): *Stefano D’Arrigo: un (anti)classico del Novecento*. Toulouse: Université Toulouse II - Le Mirail.
- Nisini, Giorgio (2008): *L’unità impossibile. Dinamiche testuali nella narrativa di Pier Paolo Pasolini*. Rom: Carocci.
- Nora, Pierre (1984-1992): *Les lieux de la mémoire*. Paris: Gallimard.
- Onea, Edgar (2014): „Fiktionalität und Sprechakte“, in: Tobias Klauk; Tilmann Köppe (Hg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 68–96.

- Orecchio, Davide (2016): Moshe Kahn: Come ho tradotto *Horcynus Orca*. Download unter: [www.nazioneindiana.com/2016/09/29/moshe-kahn-tradotto-horcynus-orca](http://www.nazioneindiana.com/2016/09/29/moshe-kahn-tradotto-horcynus-orca) (Zugriff am 15. April 2021).
- Oster, Angela (2006): *Ästhetik der Atopie. Roland Barthes und Pier Paolo Pasolini*. Heidelberg: Winter.
- Ott, Christine (2018): „*Napoli, sirena perversa* - Elena Ferrantes Neapel als Matrix weiblicher Identitätsentwürfe“, in: Elisabeth Oy-Marra; Dietrich Scholler (Hg.): *Parthenope – Neapolis – Napoli. Bilder einer porösen Stadt*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 255–275.
- Palumbo Mosca, Raffaello (2017): „New Realism or Return to Ethics? Paths of Italian Narrative from the 1990s to Today“, in: Loredana Di Martino; Pasquale Verdicchio (Hg.): *Encounters with the real in contemporary Italian literature and cinema*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 47-68.
- Pasolini, Pier Paolo (1959): „Risposte a 9 domande sul romanzo: Pier Paolo Pasolini“, in: *Nuovi argomenti. Trimestrale fondato nel 1953 da Alberto Carocci e Alberto Moravia* 38, S. 44–48.
- Pasolini, Pier Paolo (26.07.1974): „La gioia della vita la violenza della storia“, in: *Il Tempo*, S. 77–78.
- Pasolini, Pier Paolo (1992): *Petrolio*. Turin: Einaudi.
- Pasolini, Pier Paolo (1994): *Petrolio. Roman*. Berlin: Wagenbach.
- Patrizi, Giorgio (2014): *Gadda*. Rom: Salerno editrice.
- Patti, Emanuela (2012): „From Dantean realism to postrealism: *La Divina Mimesis* and the mimetic project“, in: Davide Messina (Hg.): *Corpus XXX. Pasolini, Petrolio, Salò*. Bologna: CLUEB, S. 109–133.
- Pedriali, Federica G. (Hg.) (2003): EJGS Supplement no. 2. Download unter: <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/essays/gaddafasind.php> (Zugriff am 15. März 2021).
- Pedriali, Federica G. (2007): *Altre carceri d'invenzione. Studi gaddiani*. Ravenna: Longo.
- Pedullà, Walter (2009a): „Editoriale“, in: Walter Pedullà (Hg.): *L'illuminista. Rivista di cultura contemporanea*. Rom: Ponte Sisto, S. 9–27.
- Pedullà, Walter (Hg.) (2009b): *L'illuminista. Rivista di cultura contemporanea*. Rom: Ponte Sisto.
- Pellegrini, Franca (2017): „Controtendenze narrative novecentesche. *La Storia Romanzo* di Elsa Morante“, in: Guido Bonsaver; Brian Richardson; Giuseppe Stellardi; M. L. McLaughlin (Hg.): *Cultural reception, translation and transformation from medieval to modern Italy. Essays in honour of Martin McLaughlin*. Cambridge: Legenda an imprint of Modern Humanities Research Association, S. 395–409.
- Pellegrino, Vittorio (2012): „Stefano D'Arrigo e le lingue taglienti. Introduzione a *Horcynus Orca* attraverso *I fatti della fera*“, in: *Poetiche*, 14 36, S. 177–215.
- Pellini, Pierluigi (2010): *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*. Florenz: Le Monnier.

- Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio (2016): *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*. Turin: Einaudi.
- Poppenberg, Gerhard (2008): „Traumleben - Traumpolitik. Calderóns Konzeption des Traums in ‚La vida es sueño‘“, in: Peer Schmidt (Hg.): *Traum und res publica. Traumkulturen und Deutungen sozialer Wirklichkeiten im Europa von Renaissance und Barock*. Berlin: Akademie Verlag, S. 147–164.
- Porciani, Elena (2019): *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*. Rom: Sapienza Università Editrice.
- Precht, Peter; Burkard, Franz-Peter (Hg.) (2008): *Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Rancière, Jacques (2006): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b\_books.
- Reuter, Julia (2011): *Geschlecht und Körper. Studien zur Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Bielefeld: transcript.
- Ricci, Andrea (2005): „Il *Pasticciaccio* di Gadda e *L'Imbroglione* di Germi. Letteratura e cinema noir a confronto“, in: *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 59 2, S. 84–99.
- Rieger, Dietmar (2002): *Imaginäre Bibliotheken. Bücherwelten in der Literatur*. München: Fink.
- Rivoletti, Christian (2016): „Forma ibrida e logica poetica: il realismo in *Gomorra* di Roberto Saviano“, in: *Allegoria: per uno studio materialistico della letteratura*, 27 71-72, S. 98–114.
- Rivoletti, Christian; Tortora, Massimiliano (2016): „Forme del realismo nella letteratura italiana tra modernismo e contemporaneità“, in: *Allegoria: per uno studio materialistico della letteratura*, 27.
- Rosa, Giovanna (1995): *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*. Mailand: Il saggiatore.
- Roscioni, Gian Carlo (1969): *La disarmonia prestabilita*. Turin: Einaudi.
- Salerno, Paolo (Hg.) (2006): *Progetto Petrolio. Una Giornata di Studi sul Romanzo Incompiuto di Pier Paolo Pasolini*. Bologna: CLUEB.
- Santulli, Carlo: *Il Ferrobedò oggi. Monteverde senza Pasolini, Progetto Babele 2007*. Download unter: <http://www.progettobabele.it/rubriche/showrac.php?ID=2661> (Zugriff am 26. Mai 2020).
- Savettieri, Cristina (2009): „Il ventennio di Gadda“, in: Romano Luperini; Pietro Cataldi (Hg.): *Scrittori italiani tra fascismo e antifascismo*. Pisa: Pacini, S. 1–34.
- Saviano, Roberto (2006): *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della Camorra*. Mailand: Mondadori.
- Savinio, Alberto (1991): *Nuova enciclopedia*. Mailand: Adelphi.
- Sbragia, Albert (2002): „Carlo Emilio Gadda and the modern macaronic“, in: *EJGS Supplement no. 1*.
- Scego, Igiaba (2010): *La mia casa è dove sono*. Mailand: Rizzoli.

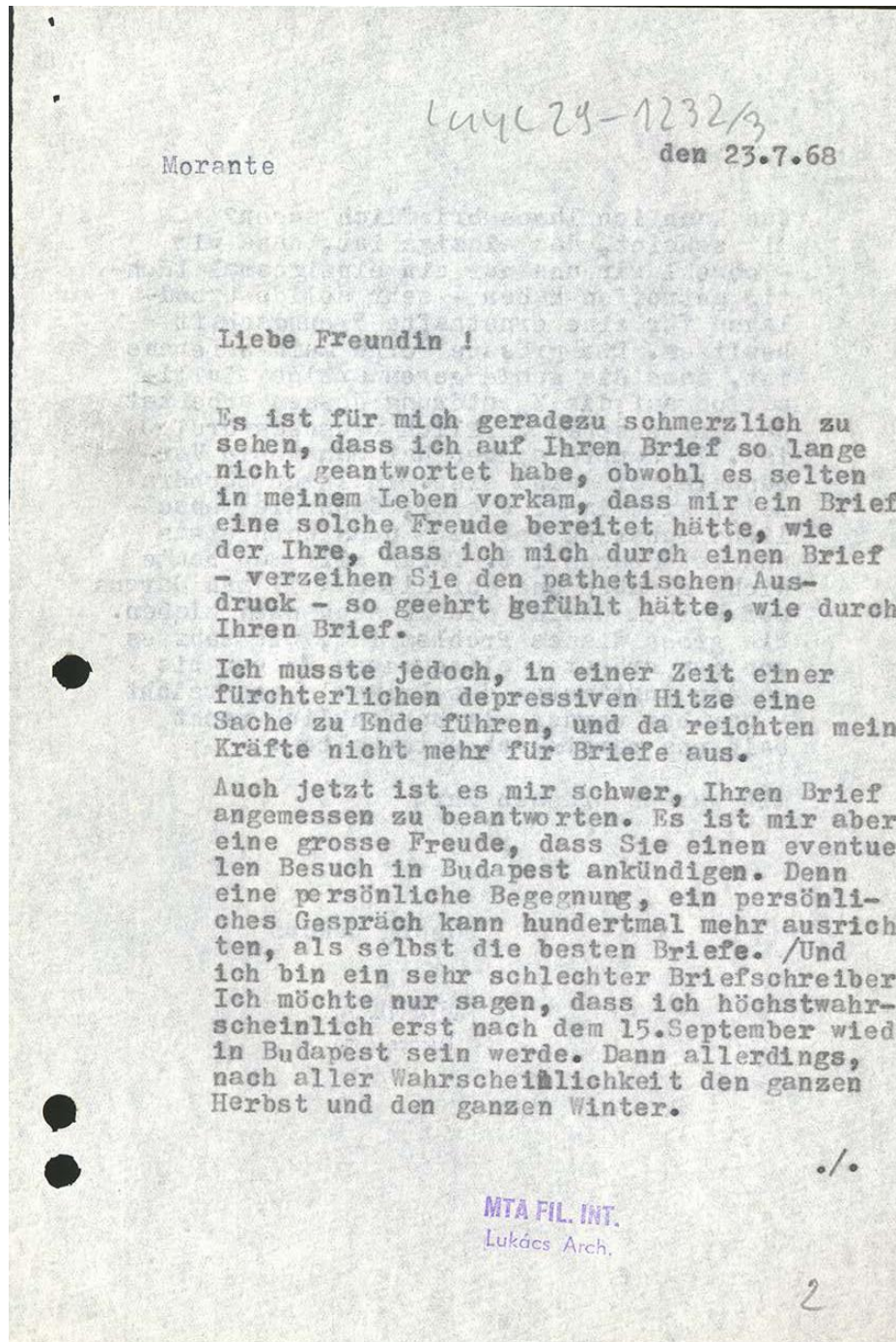
- Scharold, Irmgard (2001): „'... come una cateratta' - der Strom des Begehrens: *Petrolio*, Pasolinis finaler Zeichenpotlatsch“, in: Peter Kuon; Monika Neuhofer; Pier Paolo Pasolini (Hg.): *Corpi/Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*. Frankfurt am Main: Lang, S. 139–166.
- Scharold, Irmgard (Hg.) (2002): *Scrittura femminile. Italienische Autorinnen im 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion und Autobiographie*. Tübingen: Narr.
- Schlapbach, Karin (2006): „Orcus“, in: Der Neue Pauly (DNP). Download unter: [http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347\\_dnp\\_e900320](http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e900320) (Zugriff am 15. April 2021).
- Schüller, Thorsten; Poppe, Sandra; Seiler, Sascha (2009): *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*. Bielefeld: transcript.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (2000): „Hippolyte Taine als Literaturwissenschaftler oder die Hermeneutik der Alterität“, in: *Sprachkunst* 31, S. 85–103.
- Seibt, Gustav (1993): „Der Schatz im Nachtopf. Andeutung zur Verwendung der Psychoanalyse bei Gadda“, in: Michael Krüger (Hg.): *Carlo Emilio Gadda*, S. 450–455.
- Seiler, Bernd W. (1989): „Das Wahrscheinliche und das Wesentliche. Vom Sinn des Realismus-Begriffs und der Geschichte seiner Verundeutlichung“, in: Christian Wagenknecht (Hg.): *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Würzburg 1986*. Stuttgart: Metzler, S. 373–392.
- Semsch, Klaus (1989): *Literatur und Ideologie. Marxistisches Weltbild und dichterische Kreativität im lyrischen Werk Pier Paolo Pasolinis*. Essen: Die Blaue Eule.
- Sgavicchia, Siriana (2009): „Il ,concentramento di fere forestiere sullo schill' e cariddi'. Fonti letterarie e scientifiche di *Horcynus Orca*“, in: Walter Pedullà (Hg.): *L'illuminista. Rivista di cultura contemporanea*. Rom: Ponte Sisto, S. 215–230.
- Sgavicchia, Siriana (2013): „Stefano D'Arrigo e la scrittura del Capolavoro“, in: Jean Nimis; Walter Nardone (Hg.): *Stefano D'Arrigo: un (anti)classico del Novecento*. Toulouse: Université Toulouse II - Le Mirail, S. 13–30.
- Sgavicchia, Siriana (2016): „L'altra città di Pasolini e Morante“, in: Paolo Martino; Caterina Verbaro (Hg.): *Pasolini e le periferie del mondo*. Pisa: ETS, S. 147–157.
- Siciliano, Enzo (1978): *Vita di Pasolini*. Mailand: Rizzoli.
- Siciliano, Enzo; Ferlita, Salvatore (2003): *L'isola. Scritti sulla letteratura siciliana*. San Cesario di Lecce: Manni.
- Sillanpoa, Wallace P. (1981): „Pasolini's Gramsci“, in: *MLN*, 96 1, S. 120–137.
- Sontag, Susan (1978): *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Spila, Cristiano (2005): „Il mostro apocalittico in *Horcynus Orca*“, in: Ida de Michelis (Hg.): *Apocalissi e letteratura*. Rom: Bulzoni, S. 231–240.
- Stadelbacher, Stephanie (2016): *Die körperliche Konstruktion des Sozialen. Zum Verhältnis von Körper, Wissen und Interaktion*. Bielefeld: transcript.
- Stanišić, Saša (2019): „Erschüttert, dass sowas prämiert wird“. Download unter: <https://orf.at/stories/3140837/?fbclid=IwAR1->

- EbGoIB7u5iG8M8AFAbccyCosv87fc5vrgN0EMGqikWgHXgrrrtJy3qW8 (Zugriff am 1. April 2021).
- Steiner, George (1994): *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Stiehler, Heinrich (2016): „Pier Paolo Pasolinis „Ragazzi di vita“ in der Übersetzung Moshe Kahns“, in: *QVR (Quo vadis Romania)*, 48, S. 23–33.
- Stocker, Günther (1997): *Schrift, Wissen und Gedächtnis. Das Motiv der Bibliothek als Spiegel des Medienwandels im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Terzoli, Maria Antonietta (2015): *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*. Rom: Carocci.
- Treccani: Vocabolario on line. Download unter: <https://www.treccani.it/vocabolario/> (Zugriff am 1. November 2020).
- Trovato, Salvatore C. (2007): „La formazione delle parole in *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo: tra regionalità e creatività“, in: *Quaderni di semantica*, XXVIII 1, S. 41–88.
- Trovato, Salvatore C. (2011): *Italiano regionale, letteratura, traduzione. Pirandello, D'Arrigo, Consolo, Occhiato*. Leonforte (En) [i.e. Enna, Italy]: Euno.
- Tuck, Lily (2008): *Woman of Rome. A life of Elsa Morante*. New York: HarperCollins.
- Verbaro, Caterina (2005): *La cognizione della pluralità. Letteratura e conoscenza in Carlo Emilio Gadda*. Florenz: Le lettere.
- Verbaro, Caterina (2015): „Le palimpseste de L'Histoire dans *Petrolio* de Pier Paolo Pasolini“, in: Stefano Magni (Hg.): *La réécriture de l'histoire dans les romans de la postmodernité*. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, S. 363–370.
- Vickermann-Ribémont, Gabriele (1998): *Der etwas andere Detektivroman. Italianistische Studien an den Grenzen von Genre und Gattung*. Heidelberg: Winter.
- Vinken, Barbara (1995): „Pier Paolo Pasolini: l'homme et l'œuvre. Ein unnatürlicher Tod“, in: Rudolf Behrens (Hg.): *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 195–215.
- Vuong, Ocean (2019): *On earth we're briefly gorgeous. A novel*. New York: Penguin.
- Weber, Wolfgang E. J. (2016): „Benedetto Croce“, in: Wolfgang Weber (Hg.): *Kindler Kompakt. Klassiker der Geschichtsschreibung*. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 147–148.
- Wehling, Elisabeth (2016): *Politisches Framing. Wie eine Nation sich ihr Denken einredet - und daraus Politik macht*. Köln: von Halem.
- Wehling-Giorgi, Katrin (2015): „*Tuo scandalo tuo splendore* . The Split Mother in Morante's Works from *Diario 1938 to Aracoeli*“, in: Stefania Lucamante (Hg.): *Elsa Morante's politics of writing. Rethinking subjectivity, history, and the power of art*. Madison, Wisconsin: Fairleigh Dickinson University Press, S. 193–203.
- Weil, Simone (1951): *La condition ouvrière*. Paris: Gallimard.
- Weil, Simone (1953): „L'Iliade ou le poème de la force“, in: *La source grecque*. Paris: Gallimard, S. 11–42.
- Weil, Simone (1988): *La pesanteur et la grâce*. Paris: Plon.

- Welsch, Wolfgang (Hg.) (1998): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH.
- Wiegand, Hermann (2003): „Makkaronische Dichtung“, in: Jan-Dirk Müller et al. (Hg.): *RLW [Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft]. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin: De Gruyter, S. 527–530.
- Willaschek, Marcus (2005): „Realismus - die vermittelte Unmittelbarkeit unseres Zugangs zur Welt“, in: *Wirklichkeit! Wege in die Realität*. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 762–772.
- Witte, Karsten (1998): *Die Körper des Ketzers. Pier Paolo Pasolini*. Berlin: Vorwerk 8.
- Wöhl, Jürgen (1997): *Intertextualität und Gedächtnisstiftung. Die Divina Commedia Dante Alighieris bei Peter Weiss und Pier Paolo Pasolini*. Frankfurt am Main: Lang.
- Wolfzettel, Friedrich (1981): „Funktionsweisen des Mythos im modernen italienischen Roman. (1941-1960)“, in: *Romanische Forschungen*, 93 1-2, S. 103–121.
- Wolfzettel, Friedrich; Däumer, Matthias; Dietl, Cora (Hg.) (2011): *Artusroman und Mythos*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Zanardo, Monica (2017): *Il poeta et la grazia. Una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*. Rom: Edizioni di Storia et letteratura.
- Zigaina, Giuseppe (1987): *Pasolini e la morte. Mito alchimia e semantica del "nulla lucente"*. Venedig: Marsilio.
- Zima, Peter V. (2016): *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen: UTB.
- Zinato, Emanuele (2012): „Zeno, Gonzalo, Berto, Pin, Arturo, Useppe e tutti gli altri. L'infanzia rappresentata nella letteratura italiana del Novecento“, in: Clotilde Bertoni; Stefano Brugnolo (Hg.): *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*. Pisa: Pacini, S. 95–114.
- Ziolkowski, Saskia (2015): „Morante and Kafka. The Gothic Walking Dead and Talking Animals“, in: Stefania Lucamante (Hg.): *Elsa Morante's politics of writing. Rethinking subjectivity, history, and the power of art*. Madison, Wisconsin: Fairleigh Dickinson University Press, S. 53–65.
- Zipfel, Frank (2001): *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt.

Anhang

Brief von Georg Lukács an Elsa Morante vom 23. Juli 1968<sup>233</sup>



<sup>233</sup> Quelle/Abbildungsnachweis: (Lukács 23.07.1968) [Archivmaterial aus dem nunmehr seit mehreren Jahren geschlossenen Budapester Lukács-Archiv, online verfügbar unter: <https://core.ac.uk/download/pdf/162161829.pdf>].



Was kann ich Ihnen brieflich sagen?  
Mir scheint, das einzige ist, dass wir  
- obwohl wir uns nur ein einzigesmal tüchtig getroffen haben - sehr solide Grundlagen für eine ernsthafte Freundschaft besitzen. Die grösste Sorge meines Lebens ist, dass die ganze gegenwärtige Zivilisation auf die Zerstörung dessen arbeitet, was am Menschen wirklich menschenwürdig ist. Im Kampf dagegen hat man wenig Verbündete. Sie sind eine. In Ihren Büchern zeigt sich immer wieder, dass die menschliche Substanz letzten Endes doch etwas unzerstörbares ist. Daran will man heute nicht glauben und vor allem will man daraus auf keinem Gebiet die Konsequenzen ziehen. Wie gross dieses Problem ist, wie sehr es von den grössten allgemeinen Fragen bis zu den intimsten des Privatlebens reicht - darüber werden wir hoffentlich recht bald uns persönlich unterhalten.

Mit warmen Grüßen Ihr

Georg Lukács

Lukács Arch.



## **Petrolio: Übersicht des edierten Materials und der vorliegenden *Appunti***

Farblegende:

Leere Überschrift

Stichpunkte und Skizzen

Ausformulierte Passage

(überwiegend) Ausformulierter *Appunto*

Nota, Primavera 1973
Forte, 8 Settembre 1973
<b>Appunto 1. Antefatti</b>
<b>Appunto 2. La prima rosa dell'estate</b>
<b>Appunto 3. Introduzione del tema metafisico</b>
<b>Appunto 3a. Prefazione posticipata</b>
<b>Appunto 3b. Prefazione posticipata (II)</b>
<b>Appunto 3c. Prefazione posticipata (III)</b>
<b>Appunto 3d. Prefazione posticipata (IV)</b>
Appunto 3e. Seconda parte della prefazione posticipata: Le spade vendute
<b>Appunto 4. Che cos'è un romanzo? Continua la follia prefatoria: Parentesi prefatoria</b>
<b>Appunto 5. Continua la follia prefatoria: Carlo primo</b>
<b>Appunto 6. Continua la follia prefatoria: Carlo secondo</b>
Beirut, 5 Maggio 1974
Appunti 6a ecc.
<b>Appunto 6b. Le fonti (Premessa)</b>
<b>Appunto 6 bis. I personaggi 'che vedono'</b>
<b>Appunto 6 ter. Vecchi conti</b>
<b>Appunto 6 quater. La villa segreta di Carlo alla luce del sole</b>
Appunto 6 quinquies. Due parole su questo Pasquale
<b>Appunto 6 sexies. La valigia col verbale</b>
<b>Appunto 7. Turno della madre</b>
<b>Appunto 8. Seguito</b>
<b>Appunto 9. Alla stazione</b>
<b>Appunto 10. Alla stazione (seguito)</b>
<b>Appunto 10 bis. Dispendio di spirito</b>
<b>Appunto 10 ter</b>
<b>Appunto 10 quater. Cosmo</b>
<b>Appunto 11. Il nuovo giorno</b>
<b>Appunto 17. La ruota e il perno</b>
<b>Appunto 18. Cose irrelevanti per Pasquale</b>
<b>Appunto 19. Consuntivo</b>
<b>Appunto 19a. Ritrovamento a Porta Portese</b>
<b>Appunto 20. Carlo – come in un romanzo di Sterne – lasciato nell'atto di andare a un ricevimento</b>
Appunto 21. Lampi sull'ENI
<b>Appunto 22. Il cosiddetto impero di Troia: Lui, Troia</b>
<b>Appunto 22a. Il cosiddetto impero di Troia: Le filiali più vicine alla casa madre</b>
<b>Appunto 22b. Il cosiddetto impero di Troia: Altra importante ramificazione</b>
<b>Appunto 22c. Il cosiddetto impero di Troia: La ramificazione più importante del fratello Quirino</b>
<b>Appunto 22c. Il cosiddetto impero di Troia: La pulce dice male del pidocchio</b>
<b>Appunto 22d. Il cosiddetto impero di Troia: La ramificazione del Pidocchio</b>
<b>Appunto 22f. Il salotto di Signora F.: Sue attività artistiche</b>
<b>Appunto 22g. Seguito del precedente</b>

<b>Appunto 22h. Schema di un <i>puzzle</i> elementare, e sua gioia ludica</b>
<b>Appunto 22i. Seguito del <i>puzzle</i> ecc.</b>
<b>Appunto 23. Seconda parte del <i>puzzle</i></b>
Appunti 20-30. Storia del problema del petrolio e retroscena
<b>Appunto 31</b>
<b>Appunto 32: Provocatori e spie (1960)</b>
Appunto 33
<b>Appunto 34 bis. Prima fiaba sul potere (dal “Progetto”)</b>
Appunto 34 ter. Fine del ricevimento
Appunti 36-40. Gli argonauti
Appunto 36. Gli argonauti. Libro I
Appunto 36b. Gli argonauti. Libro I (seguito)
Appunto 36b. Gli argonauti. Libro II
Appunto 36c. Gli argonauti. Libro III
Appunto 36d. Gli argonauti. Libro III (seguito)
Appunto 36e. Gli argonauti. Libro III (seguito)
Appunto 36f. Gli argonauti. Libro III (seguito)
Appunto 36g. Gli argonauti. Libro III (seguito)
Appunto 36h. Gli argonauti. Libro IV (seguito)
Appunto 36i. Gli argonauti. Libro IV (seguito)
Appunto 36l. Gli argonauti. Libro IV (seguito)
Appunto 36m. Gli argonauti. Libro IV (seguito)
Appunto 36n. Gli argonauti. Libro IV (seguito)
<b>Appunto 37. Qualcosa di scritto</b>
<b>Appunto 40. L’arte che allietta il cuore umano</b>
Racconti colti
<b>Appunto 41. Acquisito di uno schiavo</b>
Esperienza della schiavitù (26 Maggio 1974)
Appunto 42. La storia di XXX e XXX e dei loro tre figli XXX
<b>Appunto 43. Storia della città di Patna e della regione del Bihar</b>
Stragi ecc.
Per la II Parte (Ottobre 1974)
Appunto 41. Un sogno significativo
<b>Appunto 42. Precisazione</b>
<b>Appunto 43. Lampi sul ,Linkskommunismus‘</b>
<b>Appunto XXX. Gli incontri serali</b>
<b>Appunto 43a. La continuità della vita quotidiana</b>
<b>Appunto 50. Come dovevano essere i giovani uomini del ‘69 (dal “Progetto”)</b>
<b>Appunto 51. Primo momento basilare del poema</b>
<b>Appunto 51a. Bullicame</b>
Appunto 52. Giovane cazzo (storia di Tonino)
Appunto 52a. Trasloco a Via XXX XXX, al Quadraro
Appunto 52b. Il negro e il roscio
<b>Appunto 54. Il viaggio reale nel Medio Oriente</b>
Appunto 54b. Sikandar
<b>Appunto 55. Il pratone della Casilina</b>
<b>Appunto 60. Ritorno dal secondo viaggio in Oriente. (dal “Progetto”)</b>
<b>Appunto 61. Karl non c’è più</b>
<b>Appunto 62. In seguito alla scomparsa di Karl</b>
<b>Appunto 63. Precisazione e complicazioni (dal “Progetto”)</b>
<b>Appunto 64. I tentennamenti prima della santità (dal “Progetto”)</b>
<b>Appunto 64 bis. Cose successe durante quella cena (dal “Progetto”)</b>
<b>Appunto 65. Prologo al giardino medievale (dal “Mistero”)</b>
Carlo arriva a casa come in un’allucinazione (12 Maggio 1974)
Le erbe dei giardini erano già folte
<b>Appunto 65 bis. Giardino medievale</b>
<b>Appunto 66. Giardino medievale (seguito)</b>
<b>Appunto 67. Il fascino del fascismo</b>

<b>Appunto 58. Secondo momento basilare del poema</b>
<b>Appunto 59. Passaggio di tempo</b>
<b>Appunto 60. L'incarnazione di Salvatore Dulcimascolo</b>
<b>Appunto 61. Frequentazione del Toulà</b>
<b>Appunto 62. Carmelo: La sua disponibilità e la sua dissoluzione</b>
<b>Appunto 63a</b>
Paragrafe seguente (o lo stesso) (Agosto 1974)
<b>Appunto 63b. Imbarco, viaggio, nuovi lumicini nella sera</b>
<b>Appunto 63. Si era trattato di una deviazione?</b>
<b>Appunto 64. Cause concorrendo del quadro clinico</b>
<b>Appunto 64. L'ultima serata al Toulà</b>
<b>Appunto 65. Confidenze col lettore</b>
<b>Appunto 70. Chiacchiere notturne al Colosseo</b>
<b>Appunto 70. Chiacchiere notturne al Colosseo (seguito)</b>
<b>Appunto 71. Il Merda (Visione: paragrafo primo)</b>
<b>Appunto 71a. Il Merda (Visione: paragrafo secondo)</b>
<b>Appunto 71b. Il Merda (Visione: paragrafo terzo)</b>
<b>Appunto 71c. Il Merda (Visione: paragrafo quarto)</b>
<b>Appunto 71d. Il Merda (Visione: paragrafo quarto, II)</b>
<b>Appunto 71e. Il Merda (Visione: paragrafo quarto, III)</b>
<b>Appunto 71f. Il Merda (Visione: paragrafo quinto)</b>
<b>Appunto 71g. Il Merda (Visione: paragrafo sesto)</b>
<b>Appunto 71h. Il Merda (Visione: paragrafo settimo)</b>
<b>Appunto 71i. Il Merda (Visione: paragrafo ottavo)</b>
<b>Appunto 71l. Il Merda (Visione: paragrafo nono)</b>
<b>Appunto 71m. Il Merda (Visione: paragrafo decimo)</b>
<b>Appunto 71n. Il Merda (Visione: paragrafo undicesimo)</b>
<b>Appunto 71o. Il Merda (Visione: paragrafo dodicesimo)</b>
<b>Appunto 71p. Il Merda (Visione: paragrafo tredicesimo)</b>
<b>Appunto 71q. Il Merda (Visione: paragrafo quattordicesimo)</b>
<b>Appunto 71r. Il Merda (Visione: paragrafo quindicesimo)</b>
<b>Appunto 71s. Il Merda (Visione: paragrafo sedicesimo)</b>
<b>Appunto 71t. Il Merda (Visione: paragrafo diciassettesimo)</b>
<b>Appunto 71u. Il Merda (Visione: paragrafo diciottesimo)</b>
<b>Appunto 71v. Il Merda (Visione: paragrafo diciannovesimo)</b>
<b>Appunto 71z. Il Merda (Visione: paragrafo ventesimo)</b>
<b>Appunto 72a. Il Merda (Visione: paragrafo ventunesimo)</b>
<b>Appunto 72b. Il Merda (Visione: paragrafo ventiduesimo)</b>
<b>Appunto 72c. Il Merda (Visione: paragrafo ventitreesimo)</b>
<b>Appunto 72d. Il Merda (Visione: paragrafo ventiquattresimo)</b>
<b>Appunto 72e. Il Merda (Visione: paragrafo venticinquesimo)</b>
<b>Appunto 72f. Il Merda (Visione: paragrafo ventiseiesimo)</b>
<b>Appunto 72g. Il Merda (fine della visione)</b>
<b>Appunto 73: Gran finale della visione</b>
<b>Appunto 74. Ultimo sprazzo della visione</b>
<b>Appunto 74a. Glossa</b>
Inserire nei gruppi dei vari Gironi e delle varie Bolge della Visione ... (16 Ott.1974)
<b>Appunto 81. Dare il c...</b>
<b>Appunto 82. Non dare più il c...</b>
<b>Appunto 82. Terzo momento basilare del poema</b>
<b>Appunto 84. Il gioco</b>
App. 90 e segg.
Appunto 100. L'Epochè
<b>Appunto 97. I narratori</b>
<b>Appunto 98. L'Epochè: Storia di un uomo e del suo corpo</b>
<b>Appunto 98a. L'Epochè: Storia della ricostruzione di una storia</b>
<b>Appunto 99. L'Epochè: Storia di mille e un personaggio</b>
Appunto 100. L'Epochè: Storia di quattro critici e di quattro pittori

<b>Appunto 101. L'Epochè: Storia di un padre e delle sue due figlie</b>
<b>Appunto 102. L'Epochè: Storia di due padri e di due figli</b>
<b>Appunto 102a. L'Epochè: Storia di un volo cosmico</b>
<b>Appunto 103. L'Epochè: Storia delle stragi</b>
<b>Appunto 103a. L'Epochè: Un incerto punto fermo</b>
Al posto dei racconti Zen
Appunto 102. L'Epochè: Commenti in salotto
<b>Appunto 103. Indescrivibilità di un'ansia</b>
I° blocco politico
Petrolio (Seconda parte)
<b>Appunto 103b. Secondo blocco politico (Premessa)</b>
Nota allo svenimento del Merda, I e II parte (11 Nov. 1974)
Finale
<b>Appunto 103c. Il prato sotto la torre di Pisa</b>
<b>Appunto 104. I luoghi del vizio</b>
discende da treno a Torino
<b>Appunto 105. Premessa alla grande digressione</b>
<b>Appunto 106a. Comincia la grande digressione</b>
Appunto 106b. Continua la grande digressione
Appunto 107. Incontro con ‚Fjedka‘
introdurre la figura di padre Carmelo
<b>Appunto 110. I Godoari</b>
<b>Appunto 111. I Godoari (seguito)</b>
<b>Appunto 112. I Godoari (III)</b>
<b>Appunto 113. I Godoari (IV)</b>
<b>Appunto 114. I Godoari (V)</b>
<b>Appunto 115. I Godoari (VI)</b>
<b>Appunto 116. I Godoari (VII)</b>
<b>Appunto 117. I Godoari</b>
Appunto 118. I Godoari
<b>Appunto 119. I Godoari</b>
<b>Appunto 120. I Godoari (IX)</b>
<b>Appunto 121. La nuova periferia</b>
<b>Appunto 122. La nuova periferia (seguito)</b>
<b>Appunto 123. La nuova periferia (III)</b>
<b>Appunto 124. La nuova periferia (IV)</b>
<b>Appunto 125. Manifestazione fascista</b>
<b>Appunto 126. Manifestazione fascista (seguito)</b>
<b>Appunto 127. Quarto momento basilare del poema (dal “Mistero”)</b>
<b>Appunto 128. Prima dell'illuminazione e dei Calembours</b>
<b>Appunto 128a. Due parole prima di riprendere la grande digressione</b>
<b>Appunto 129. La festa antifascista</b>
<b>Appunto 129a. La festa antifascista (seguito)</b>
<b>Appunto 129b. La festa antifascista (III)</b>
<b>Appunto 129c. Elementi, è il caso di dirlo, ritardanti</b>
Istituire all'interno del paragrafo precedente ... (Chia, fine Agosto 1974)
<b>Appunto 128c. Ripresa di “Prima dell'illuminazione e dei Calembours”</b>
<b>Appunto 129. La proposizione fatale (dal “Progetto”)</b>
<b>Appunto 130. L'illuminazione e i Calembours (dal “Progetto”)</b>
<b>Appunto 131. Nuova glossa</b>
<b>Appunto 132. Verso Edo: Programmazione del viaggio</b>
<b>Appunto 133. L'irrisione (dal “Progetto”)</b>
Carlo I divenuto santo (Chia, 16 Agosto 1974, sognato durante la notte)
Spiegare l'anomalia di Polis e Tetis
PETROLIO (romanzo) (primavera o estate 1972)
Lettera a Moravia
Sequenze per Carlo primo, Carlo primo donna, Note per Carlo secondo

## Gespräch mit Moshe Kahn

am 10. April 2018, Foyer des Hotel Orangerie, Düsseldorf

*Britta Köhler:* Lieber Herr Kahn, ich freue mich, dass Sie sich zu einem persönlichen Gespräch hier in Düsseldorf bereit erklärt haben. Gestern haben wir im Rahmen einer Lesung in der Buchhandlung Müller und Böhm Passagen aus Ihrer (Neu-)Übersetzung von Giuseppe Tomasi di Lampedusas *Die Sirene* gehört, die im vergangenen Jahr bei Piper erschienen ist. In den langen Jahren Ihrer übersetzerischen Tätigkeit aus dem Italienischen haben Sie sich vor allen Dingen einen Namen als Übersetzer „unübersetzbarer“ Werke gemacht. Gehört *Die Sirene* auch dazu oder ist das ein leicht zugänglicher Text gewesen?

*Moshe Kahn:* Das ist eigentlich ein leicht zugänglicher Text gewesen, weil er vor allem italienisch ist. Nur gibt es bei dieser Hausangestellten Bettina und ganz am Anfang von dem kleinen Bruder einer der Freundinnen der Hauptfigur piemontesische Einflüsse in der Sprache, aber das ist ganz gering nur insgesamt, auf den Text hat das gar keinen Einfluss gehabt, ich habe mich nur absichern können durch einen piemontesischen Freund, der mir bestätigt hat, was ich vermutet habe aus dem Text heraus, wie das zu übersetzen wäre, und ansonsten ist der Text ja reines Italienisch.

Sie hatten gestern auch angesprochen, dass Sie letztes Jahr im Rahmen von *Letterature Migranti* ein Gespräch mit dem italienischen Übersetzer von *Finnegans Wake* hatten. Was sind Ihrer Meinung nach die Aspekte, die ein literarisches Werk 'unübersetzbar' machen oder erscheinen lassen? Und gibt es ein Werk, das Sie persönlich tatsächlich für unübersetzbar halten?

Also zunächst einmal die erste Frage. Die Unübersetzbarkeit bezieht sich zumeist auf lexikalische Fragen, die bei D'Arrigo, wenn ich gar auf den jetzt zu sprechen komme und auf *Horcynus Orca*, ist das folgendermaßen: Man könnte ... in Italien herrscht ja das Vorurteil, das ist ein unlesbarer Roman, weil man ihn nicht versteht. Das ist völliger Unsinn, ich habe ihn ja auch verstanden, und ich bin kein Italiener. Aber nicht durchwegs: Da, wo ich Schwierigkeiten hatte, konnte ich eine kleine Schrift von Stefano Lanuzza konsultieren, der anfangs – und D'Arrigo hatte mich ja auf diese Schrift aufmerksam gemacht, *Scill' e Cariddi* heißt diese Schrift - . Da konnte ich ein paar Klärungen durchführen, aber nach D'Arrigos Tod habe ich mich dann ganz an Stefano Lanuzza gehalten, der aus Messina stammt und genau wusste, was in dem Roman sprachlich vor sich geht, er hat mir sehr geholfen. Weniger dann beim Vokabular, was macht D'Arrigo damit? D'Arrigo nimmt manchmal ein sizilianisches Wort und – jetzt muss ich ein Bild gebrauchen, ein bekanntes, das wir aus Manzoni kennen, der seine Sprache im Wasser des Arno gewaschen hätte – sowas ähnliches macht D'Arrigo. Nämlich nimmt er, da wo der Roman es erforderte oder er wollte, dass es im Roman erscheint, ein sizilianisches Wort, taucht das sozusagen in die italienische Sprache ein, holt es heraus und der Effekt ist der, dass man meint, man kann es nicht verstehen, weil man nicht weiß, was ist das jetzt. Sie finden es nicht mehr im sizilianischen Wörterbuch, noch finden Sie es bereits im italienischen Wörterbuch und die einfachen Vergleiche zwischen Sizilianisch und Italienisch fallen daher sehr schwer. Und mitunter braucht man dann die Hilfe eines Muttersprachlers oder Fachmanns, damit man das dann hinbekommt. Beim Übersetzen muss man das ja wirklich dann bis in den hintersten Winkel hinein ausleuchten, damit man zu einer gelungenen Übersetzung gelangen kann.

Noch etwas zu der Unübersetzbarkeit, das ist ganz wichtig gewesen für mich beim *Horcynus*, die Syntax. Es hat lange gebraucht, Jahre eigentlich, bis ich begriffen habe, das ist gar keine italienische Syntax, sondern eine griechische, oder vom Griechischen beeinflusst, und das kommt dann vom Griechischen über das Sizilianische und das Messinesische natürliche in diesem besonderen Fall, das dann wieder anders formuliert als in Palermo etwa, und da gibt es manchmal bei den langen Satzperioden von D'Arrigo Schwierigkeiten, von der Art zum Beispiel, dass ich zum Beispiel das entscheidende Verb, das den Satz abschließt, nicht gefunden oder gesehen habe, obwohl es im Text war, wie sich dann durch Stefano Lanuzza herausgestellt hat. Der hat mir dann geholfen, indem er dieselbe Periode auf Italienisch geschrieben hat. Trotzdem wollte ich dann auch nicht mit dieser Leichtigkeit arbeiten, die dann die Umsetzung der italienischen Syntax in die deutsche bedeutet hätte, sondern wollte das so ein bisschen machen wie D'Arrigo im Italienischen, und da half mir schließlich die Vorstellung der griechischen Herkunft des sizilianischen Dialekts, die griechische Struktur des sizilianischen Dialekts, und von da an habe an angefangen, so zu

übersetzen, wie ich Griechen übersetzen würde, also die antiken Griechen meine ich damit, mit diesen sehr verschlungenen Wendungen und Perioden, bei denen man dann, wie es manche auch empfunden hatten, Schwierigkeiten hat, noch dem Satz zu folgen, aber selbst gebildete Leute in Deutschland haben gesagt, sie hätten aufgegeben, das zu lesen, weil sie seekrank geworden wären, sagte Juli Zeh beispielsweise, eine hochgebildete Frau. Aber sie sagte, nein, sie habe bei Seite 600 oder 700 aufgehört, sie sei völlig seekrank geworden durch dieses Satzgewoge, das es da gegeben habe. Ich kann nur sagen, bedauernswert, dass sie sich vielleicht nur an der Literatur des 20. Jahrhunderts orientiert hat, kurze Sätze, knappe Sätze und so weiter, dass sie nie Jean Paul gelesen hat, der hatte ja auch solche komplizierten syntaktischen Gebilde. Oder Kleist, oder wenn wir noch weiter vorgehen, die barocken Autoren. Ich bin davon ausgegangen, dass der *Horcynus* ein Roman ist ... – ich will jetzt kein Klassengeschichte daraus machen – aber man muss sehr viel mitbringen, sagen wir mal, um das lesen zu können. Aber wenn man es lesen kann, dann ist es natürlich ein großer Genuss. Mein alter Latein- und Griechischlehrer, den es immer noch gibt, der hat diesen Roman wirklich bis in kleinste hinein gelesen, von dem ich übrigens lesen gelernt habe, und auch gelernt habe, dass Lesen nicht unbedingt Freude ist, sondern auch Arbeit, um das so zu verstehen, wie der Autor es gemeint hat und wie der Autor es konstruiert hat. Er also hat ein unglaubliches Lesetagebuch entwickelt, das ich irgendwann mal sehen werde, er ist noch nicht fertig damit, aber der hat es gelesen, und er ist so begeistert, der geht immer wieder zurück zum *Horcynus*, liest darin jetzt nur noch passagenweise weil er den Roman so gut kennt und sobald er eintaucht in die Seite, die er aufgeschlagen hat, ist er auch wieder völlig drin. Will man wirklich Genuss haben, muss der erarbeitet werden. Nur mit Freude und Unvoreingenommenheit geht es nicht.

Aber nun zu der Frage, ob ich ein Werk kenne, das wirklich unübersetzbar ist. Ich komme da auf *Finnegans Wake* zurück, also wie der italienische Übersetzer das gemacht hat, finde ich das so genial, da bin ich sprachlos vor. Und so wie er das gemacht hat, finde ich das bei den deutschen Versuchen nicht. Nun muss ich sagen, meine Kenntnis von *Finnegans Wake* in deutscher Sprache begrenzt sich auf das eine Kapitel von Anna Livia Plurabelle. Und die gibt es ja in der Bibliothek Suhrkamp schon seit Jahren von drei Übersetzern, dasselbe Kapitel wird von den dreien nebeneinander gestellt. Wolfgang Hildesheimer ist dabei, und Wollschläger, der Joyce-Übersetzer, und an den dritten kann ich mich gerade nicht erinnern. Aber die haben das nicht so raffiniert gemacht wie der Italiener, deshalb denke ich, man könnte das noch einmal unternehmen, diesen Versuch, diesen Joyce zu übersetzen, aber dann mit der Technik, die der Italiener angewandt hat, die dann natürlich aufs Deutsche übertragen. Wir haben anschließend beim Abendessen noch zusammengesessen und er hat mir dann ganz genau erklärt und auseinandergeschildert, wie genau er das gemacht hat, und ich war voller Bewunderung dafür. Und am Ende ist der Text ungeheuer schwer lesbar, das ist gar keine Frage, aber die Freude ist einfach die, zu sehen, wie sich der Übersetzer daran gemacht hat, um etwas Ähnliches wie Joyce das im Englischen produziert, im Italienischen zu produzieren. Und das Ergebnis zeigt mir, dass auch Anna Livia Plurabelle nicht unübersetzbar ist. Er hat also gezeigt, dass es geht. Ob es lesbar ist, das ist dann eine andere Frage. Aber ich hoffe ja auch, dass der *Horcynus* lesbar ist, trotz allem.

Das heißt also gewisser Weise, wenn man mit Schleiermacher sprechen würde, ist wieder die Frage, wen bringt man wem näher? Bringt man den Text dem potentiellen Leser näher oder versucht man, zu einer gewissen Textkultur zu erziehen?

Also ich glaube, das sollte der Leser mitbringen, eine Textkultur, das sollte er unbedingt mitbringen. Aber ich glaube nicht, dass ein solches Buch dazu beitragen könnte, eine Textkultur hervorzubringen – die muss schon da sein. Sonst wäre die Freude eine andere, vielleicht auch gar keine Freude. Ich komme nochmal zurück auf meine Catania-Geschichte, ich will Ihnen sagen, dass der Lehrstuhlinhaber, der Giuseppe Dolei, von uns verlangt hat, den Studenten, die mit der deutschen Sprache im ersten Jahr in Berührung gekommen sind, dann zum Abschluss des Jahres ein Gedicht von Klopstock zu vermitteln, ihnen beizubringen. Und das finde ich ja nun das Allerletzte. Ich meine, ich weiß nicht, ob Sie dieses wunderbare Kurzgedicht von Lessing kennen: „Wer wird nicht einen Klopstock loben, Doch wird ihn jeder lesen? – Nein. Wir wollen weniger erhoben und doch dafür mehr gelesen sein.“ Und Klopstock ist keine leichte Kost. Ich meine, von ihm habe ich sehr, sehr viel gelernt, was die Sprache angeht, ungeheuer viel gelernt. Aber das kann ich nicht von jemandem erwarten, der im ersten Jahr mit der deutschen Sprache zusammenkommt. Es ist so kompliziert und komplex, dass man genau das Gegenteil bewirkt, dass sie Klopstock mit Sicherheit nie wieder anfassen werden, und das ist schade. Wenn das das Ergebnis ist, dann war die ganze Methode Mist.

Im 20. Jahrhundert und insbesondere nach den beiden Weltkriegen ist in den europäischen Literaturen, nehmen wir naheliegender Weise den italienischen Neorealismo und Postmodernismo, eine Abkehr von den vorgängigen, traditionell ‚realistischen‘ Romanformen feststellbar, die insbesondere die Darstellung und generell Darstellbarkeit von Realität betrifft. Das wird so diskutiert in der Forschung, dass die zunehmend komplexer werdende Realität und die Absage an traditionelle Sinnsysteme dazu geführt haben, dass Realität nicht (mehr) adäquat durch Sprache abgebildet werden kann, dass eine Inkommensurabilität der beiden Systeme vorliegt. Die narrativ vermittelte Realität hat somit stets den Charakter des Fragmentarischen und Subjektiven. Hat dies Auswirkungen für Übersetzung im Allgemeinen und für Ihre persönliche Arbeit als Übersetzer?

Eigentlich nicht, weil ich als Übersetzer eine andere Aufgabe habe, als der Autor sie sich stellt. Der Autor erfindet, der Autor stellt dar, er bildet ab, er macht die Zeichensetzung, das brauche ich nicht. Diese Aufgabe lastet nicht auf mir. Ich bin der Diener des Autors. Das wirft die Frage nach Autor und Übersetzer auf. Es ist beliebt geworden, die Frage zu stellen, ist der Übersetzer ein Co-Autor, und das verneine ich ganz entschieden. Nein, das ist er nicht. Der Übersetzer ist wie ein Musikvirtuose, der, je besser seine Technik ist, desto besser kann er Paganini der Beethoven oder Mozart oder Rachmaninow oder wen auch immer spielen. Und das macht dann die große Kunst des Interpreten aus. Und ich bin der Interpret eines Autors, so sehe ich mich. Ich leide auch deshalb nicht an einem Minderwertigkeitskomplex wie viele andere Übersetzer, die unbedingt darauf bestehen, als Co-Autoren gesehen zu werden. Nein, ich bin nicht der Co-Autor, und kein Übersetzer ist der Co-Autor. Sie helfen dem Autor einer Sprache, in einer anderen Sprache hörbar und lesbar zu werden. Und das machen sie mit aller Kunst, die ihnen zur Verfügung steht, indem sie selbst ihre Sprachmöglichkeiten über einen langen Zeitraum durch sehr viel Lesen, auch unterschiedlichster Literatur, erweitert haben. Und wenn das der Fall ist, dann entstehen auch gute bis sehr gute Übersetzungen. Aber diese Frage, die Sie stellen, die würde ich nicht so sehen, dass ich da mit den Problemen, die der Autor sich stellt, belastet würde. Ich habe nur diese Probleme umzusetzen in eine andere Sprache – „nur“ immer in Anführungsstrichen.

In zahlreichen Romanen des 20. Jahrhunderts lässt sich die Verarbeitung von im weitesten Sinne mythologischem Material nachzeichnen, das oft auch an ein kollektives kulturelles Gedächtnis anknüpft. Wenn wir an zwei Romane denken, mit deren deutscher Übersetzung Ihr Name untrennbar verbunden ist – Pasolinis *Ragazzi di vita* aus dem Jahr 1955 und D'Arrigos *Horcynus Orca* aus dem Jahr 1975 – so haben wir es im ersten Fall mit dem Topos des römischen Subproletariats als Mikrokosmos (mit all den dazugehörigen sozialen, sprachlichen, politischen Implikationen) und im zweiten Fall mit zahlreichen mythologischen Referenzen unter Anderem aus der Homerischen Odyssee zu tun. Dies sind nun Phänomene, die in einem spezifisch ‚italienischen‘ Kontext konkretisiert sind und somit an ein bestimmtes Vorwissen des Lesers anknüpfen, welches beim deutschen Leser nicht unbedingt vorausgesetzt werden kann. Wie sehen Sie an solchen Stellen Ihre Aufgabe als ‚Kulturvermittler‘?

Bei Pasolini habe ich das meines Erachtens sprachlich gelöst, indem ich diesen Jargon entwickelt habe, um das darzustellen. Das Prinzip war: Das Buch soll verständlich sein von einem Leser der nördlichsten nordfriesischen Insel bis zum südlichsten deutschen Alpendorf, in dieser Bandbreite. Daher also keine dialektale Festlegung, gegen die ich ohnehin bin, sondern in diesem Fall die Entwicklung eines Jargons. Bei D'Arrigo ist die Geschichte etwas anders. Ja, das ist natürlich sehr komplex, nicht jeder hat den Ariost gelesen. Nicht jeder hat nicht nur den Ariost nicht gelesen, nicht jeder kennt das Rolandslied, aber es wäre sinnvoll, da, wo der Leser darauf stößt, dass er sich informiert. Es gibt kein Veto gegen Bildung und den Griff zum Lexikon, den man gelegentlich tun darf – sollte, im Gegenteil! Und da, wo es im *Horcynus Orca* um wirkliche Eigenheiten des Sizilianischen geht oder der sizilianischen Lebenswelt, wie zum Beispiel den Begriff der *pellisquadre*, das habe ich erläutert in einem Anhang mit wenigen Begriffen, weil die meisten Begriffe sich aus dem Textzusammenhang erklären. Aber manche eben nicht; *pellisquadre* ist, ich glaube, man muss vierhundert oder fünfhundert Seiten *Horcynus* lesen, um zu einer Erklärung im Text zu kommen, und weil das aber schon ziemlich am Anfang ständig vorkommt, dieses Wort, habe ich gedacht, es ist eine Hilfestellung für den Leser zu wissen, worum es da geht. Ich wollte das auch nicht versuchen ins Deutsche zu übertragen, denn dieser Begriff *pellisquadre* ist sowieso nur ein Begriff, der an diesem kleinen Küstenstrich von Sizilien gesprochen wird, und in anderen Teilen von Sizilien kennt man diesen Begriff schon gar nicht mehr. Also war es wichtig, dem deutschen Leser da zu helfen. Im Übrigen fand ich das ganz interessant, vor einigen Monaten habe ich eine Dokumentation im Fernsehen gesehen über Fischer an der nordportugiesischen Küste, und das

waren eben auch Schwertfischfischer und die haben das genauso gemacht wie die Fischer – noch heute machen die das so wie die Fischer in dem Teil von Sizilien – sagen wir einmal im Großraum Messina, das noch machen. Heute nur noch ganz wenig, weil sie keine Verdienstmöglichkeiten mehr sehen; so etwas ist sehr aufwendig gewesen, und im Roman wird beschrieben, wie bereits das Netzflicken oder ein neues Netz machen zu lassen sie immer in den Klauen der Banken und Bankkredite festgehalten hat, und sie kamen nie heraus aus diesen Schulden, weil die andere Fische, eben die Delfine beziehungsweise Feren, dafür gesorgt haben, dass das jetzt abgetauchte wunderbare neue Netz kaputt und zerstört herauskam. Also ist das eine Sache, die, ja, gelegentlich muss man dem Leser Hilfestellung geben, aber ich habe mich beschränkt auf ganz wenige Dinge, damit der Leser nur eben gerade nicht ganz verloren geht im Text, sodass er weitermachen kann in der Geschichte.

Ich habe noch einige Fragen zu den *Ragazzi di Vita* und dann noch einmal zum *Horcynus* selbst. Die *Ragazzi di vita* sind im Jahr 1990 in Ihrer deutschen Übersetzung erschienen, also erst fünfunddreißig Jahre nach Erscheinen des italienischen Originals. Die Schwierigkeiten der Übertragung des Werks ins Deutsche haben Sie an anderer Stelle erläutert, unter anderem im Nachwort. Wann und wodurch ist Ihr Interesse an einer Übersetzung der *Ragazzi di vita* erwacht? War das ähnlich wie beim *Horcynus Orca*, wo es eine viele Jahre andauernde Geschichte der Arbeit an der Übersetzung gab, oder ist Ihnen das anderweitig in die Hände gefallen?

Anderweitig waren die *Ragazzi di vita*. Ich hatte für Wagenbach vorher ein Buch übersetzt von Luigi Malerba, *Pataffio* – ich weiß nicht, ob Sie es kennen. Das hatte damals einen sehr großen Erfolg, ich hatte das in diese barockisierende Sprache übersetzt, auch da die Frage: Wie übersetzt man einen Dialekt des oberen Tibertals ins Deutsche? Und wir haben uns darauf verständigt, dass es keine dialektale Übersetzung geben sollte – Sie wissen, dass ich ein großer Feind solcher Dinge bin – sondern dafür, es barock zu übersetzen, weil es ja auch im Hochmittelalter spielt und dazu passte. Nun hatte dieses Buch einen riesigen Verkaufserfolg seinerzeit – ich glaube, es ist 1988 herausgekommen – und weil es so erfolgreich war, haben Klaus Wagenbach und seine damalige Frau Barbara Herzsprung sich gedacht, dass ich auch die *Ragazzi di vita* übersetzen könnte. Und wir trafen uns in Rom auf der Piazza Navona und haben dieses Projekt mal durchgehechelt und ich sagte: „Ich verstehe nicht, warum ich die Übersetzung machen soll“, denn wir hatten eine wunderbare Übersetzerin, Toni Kienlechner, die ich sehr bewundert habe – ich kannte sie persönlich und war auch eng befreundet – und ich habe gesagt: „Warum lasst ihr die nicht übersetzen?“ Und er hat gesagt: „Nein, die kann das nicht mit dem römischen Dialekt“ undsoweiter: Und dann habe ich gesagt: „Gut, dann machen wir mal einen Versuch und sehen, wie das läuft, und dann kann ich euch sagen, ob ich in der Lage bin, das zu machen.“ Nun hatte ich den Vorteil, dass bei mir Freundschaften sehr breit gestreut sind, unter anderem hatte ich Freunde auch im römischen Proletariat, und die sprachen die Sprache. Und die haben mir viel geholfen, das zu verstehen, da, wo ich nun einen völlig anderen Sinn drin gesehen habe. Beispielsweise in dem Satz „Ci fai fare la magra“, während sie mit dem Boot über den Tiber fahren, habe ich *magra* nach langem Hin- und Herüberlegen verstanden als eine seichte Wasserstelle, als eine Untiefe, und die haben mir erklärt: Nein, nein, im Römischen ist das etwas ganz anderes. Das würdest du im Italienischen nennen: *una figuraccia*. Und solche Dinge konnte ich dann natürlich gut verwenden, deren Erläuterungen und die daraus folgende Umsetzung ins Deutsche. Das ist mir also in dem Sinn gelungen und so kam das. Im Übrigen will ich sagen, es kommt äußerst selten vor, dass Verlage einen Vorschlag annehmen, der von einem Übersetzer kommt. Mir ist es überhaupt nie gelungen, bis auf den *Horcynus Orca*, einen Verleger dafür zu interessieren. Ich hätte einige italienische Autoren, die großartig sind, aber von den Verlagen überhaupt nicht zur Kenntnis genommen worden sind, die auch auf meinen Vorschlag hin abschlägig beschieden wurden, wie Antonio Pizzuto. Der ist ein großer Autor, schwierig, aber großartig, und wie das öfter bei italienischen Autoren vorkommt, bei sizilianischen, sagen wir mal – auch Pizzuto ist Sizilianer – kam auch er aus der Juristerei. Wenn man Glück hat, wie beim *Horcynus Orca*, muss man den richtigen Verleger treffen, der ein Ohr dafür hat. Hanser und Suhrkamp hatten den ja abgelehnt aus unterschiedlichen Gründen – alle wenig überzeugend – und Ammann hat es dann eben so interessant gefunden, dass er gesagt hat, das machen wir. Bei Wagenbach war es der Verleger selber, der auf mich zugekommen ist, der mir vertraut hat, dass die *Ragazzi* bei mir in den richtigen Händen gewesen wären. Und so kam das.

Es ist ja so, dass der Sprachgebrauch bei Pasolini sehr experimentell und gleichzeitig auch mehrschichtig ist, dass also eine Mehrsprachigkeit nachweisbar ist. Das hat einerseits einen mimetischen Charakter, wie sich damit die Protagonisten selbst darstellen durch ihren



Sprachgebrauch, wie auch Heinrich Stiehler in seiner Besprechung nachweist,<sup>234</sup> aber andererseits könnte man auch hier wieder einen Punkt sehen, das hat Pasolini ja auch an einigen Stellen so formuliert, wo die Literatur in Standardsprache seine Lebenswelt nicht adäquat darstellen kann. Lässt sich dieses abstrakte Problem, also die gesellschaftspolitische Implikation von Sprachwahl, einem deutschen Leser in der Übersetzung näherbringen, oder ist das ein Punkt, an dem die Übersetzung an ihre Grenzen stößt, wo die Vermittelbarkeit dieses explizit sprachlichen Aspekts vernachlässigt werden muss in gewisser Weise?

Also ich glaube, zu einem großen Teil kann man das nachbilden in der Sprache. Man muss aber mit dieser Sprache natürlich vertraut sein. Viele Übersetzer sind das mit Sicherheit nicht. Aber es gibt beispielsweise eine deutsche Übersetzerin, Pieke Biermann, die eine geniale Übersetzerin gerade für solche Fälle ist, die beherrscht das. Mir ist mal angetragen worden, ein Buch zu übersetzen, in dem es sehr um diese Jugendsprache ging, und ich habe das abgelehnt, weil ich sicher bin, ich kann das nicht. Ich hab dafür auch zu lange im Ausland gelebt, um das nachvollziehen zu können, wie die Jugendlichen dazu gekommen sind. Das wäre nicht gut geworden, wenn ich das gemacht hätte. Es ging damals auch um einen Roman von Stefano Benni, der hieß *Terra!*, den hatte mir der Piper Verlag angeboten, und da sollte eben so eine Jugendsprache reingebracht werden; ich habe da reingeguckt und gedacht, das kann ich nicht. Dann hat Pieke Biermann das übernommen. Pieke Biermann ist eine Frau, die mit beiden Beinen so fest in der Realität verwurzelt ist und zu allen Kontakte hat und diese Sprache eben mit Meisterschaft beherrscht. Habe ich Ihre Frage beantwortet?

Ich denke schon. Sie haben ja auch eben schon gesagt, dass dieses dialektal-soziolektale Problem natürlich so nicht erhalten bleiben kann in der Übersetzung. Das ist, glaube ich, ein ganz wichtiger Punkt.

Ja, beim Soziolekt wäre es vielleicht noch möglich, eben über Jargon oder auch mehr. Aber ich bin da nicht so firm. Und bei *Ragazzi di vita* ist es mir nur deshalb möglich gewesen – wenn Sie den Roman aufmerksam lesen, werden Sie sehen, dass ich dort kein Wort gebraucht habe, das es in den 1950er und 1960er Jahren nicht gegeben hätte. Nur ein einziges Mal bin ich über die Zeit im Stil hinausgegangen und habe einen Sprung, ich glaube in die späten 1970er oder 1980er Jahre, gemacht, nämlich mit dem Wort *affengeil*. Das war ein Sprung. Keiner hat's gemerkt, nur eine, Karin Graf, die hat gesagt, Ja, das ist ihr sofort ins Auge gesprungen, dieses Wort. Weil die restliche Sprache wollte ich auch in dem Bereich 1950er, 1960er Jahre belassen. Und ich muss sagen, die deutsche Sprache hat sich bis dahin eigentlich wenig verändert, sie ist wenig kreativ gewesen. Kreativ wurden die Jungen dann so ab den späten 1970er, 1980er Jahren. Eine Freundin, ein junges Mädchen damals, war zu Besuch bei mir in Rom, und die hat davon gesprochen; ‚Der hat sich einen hinter die Binsen geduscht‘ – man weiß genau, was es bedeutet, aber diese Sprachkreativität und Bildhaftigkeit zu schaffen, das hat mich sehr überrascht. Da wusste ich, ich bin abgehängt!

Sie sind in den letzten zwei, drei Jahren natürlich durch den *Horcynus Orca* und dessen Übersetzung sehr viel rezipiert worden in Deutschland. Die Gründe, warum diese Übersetzung sehr lange gedauert hat, dürften für den Leser wohl auf der Hand liegen. Sie schildern an mehreren Stellen sehr ausführlich sowohl die Probleme der Übersetzung als auch Ihr Vorgehen. Jetzt ist es so, dass in der Forschung zum *Horcynus Orca*, die nach wie vor überwiegend italienisch ist, besondere die sprachliche Ausgestaltung des *Horcynus* rezipiert wird, in erster Linie die Neologismen sowie die Hybridisierung verschiedener sprachlicher Register. Und das wird in der Forschung auch kontextualisiert als ein Indiz für eine irreparabel ins Wanken geratene Weltordnung, was sich ja auch auf der Handlungsebene des Romans an vielen Stellen manifestiert. hat dieses Konzept, bei Ihrer Arbeit an der Übersetzung eine Rolle gespielt, und wenn ja, was für eine?

Da bin ich mir gar nicht so sicher, denn mein Vorgehen für die Übersetzung des *Horcynus* war ja auch sehr stark geprägt durch Rückgriffe auf ältere und alte Sprachschichten. Meine Absicht war dabei, den Deutschen wieder klar zu machen, wie reich die deutsche Sprache ist, durch die Verwendung von Begriffen, die vergangen sind und die versunken sind in der deutschen Sprache, und ihnen auch die Schönheit wieder bewusst zu machen, die das Deutsche hat, das ich heute zumindest für eine Sprache halte, auch bei vielen Autoren, die ich sehe, sie machen sich nicht die Mühe, vertikal zu schreiben, sondern es ist alles sehr horizontal im Sprachgebrauch des

---

<sup>234</sup> Vgl. dessen Untersuchung zur deutschen Übersetzung der *Ragazzi di vita* (Stiehler 2016).

Augenblicks, aber dass man da runtergeht in die Sprachschichten hinein, um wieder etwas nach oben zu befördern, was vergangen ist, aber dazugehört, das wird heute als Neologismus verstanden, dabei ist das ein Antiquismus, wenn überhaupt das bezeichnet werden kann. Das finde ich schade. Um auf Ihre Frage einzugehen: Es könnte höchstens so sein, dass natürlich die Sachen, sagen wir mal alte Schichten, nach oben gespült wurden durch die Umkehrung oder durch die ins Wanken geratenen Verhältnisse. Mir war klar, dass ich so wie Hans Carossa oder Stefan Andres nicht schreiben wollte. Das war für mich eine alte Sprache, eine Sprache, die auch in Zeiten entstanden ist, als der Nationalsozialismus in seiner Entwertung sehr schöner Begriffe ... Wir haben ja heute das Wort *Heimat*. Ich reagiere allergisch auf solche Begriffe, weil mir das von den Nationalsozialisten noch zu eng ist, noch zu nahe ist, diese Entwertung des Begriffs – eines sehr schönen Begriffs, ganz ohne Frage, aber korrumpiert bis auf den letzten Buchstaben durch diese Zeit. Und daher war mir klar, nein, so will ich auf gar keinen Fall schreiben. Auch dieses gemütliche, dieses sehr verständliche undsoweiter, nein, das sollte alles nicht sein. Und ich wollte etwas schreiben, was auf der einen Seite sich antiker Strukturen, alter Strukturen bedient, aber in einen neuen Kontext bringen, das war für mich das Schöne, und auch das sozusagen Aufwühlende an der Übersetzung des *Horcynus*, dass das seine sprachliche Tiefenbedeutung wiederbekommen sollte.

Sie schildern das auch im Nachwort des *Horcynus Orca*, dass Sie versucht haben, ein archaisierendes Vokabular im Deutschen nachzubauen, und das schildern Sie sehr präzise, wie genau Sie das gemacht haben. Ich habe mich generell öfter schon gefragt, wie das in der Praxis aussieht, also was sind da genau Ihre Quellen gewesen – einige nenne Sie ja und haben Sie auch gerade im Gespräch benannt – in Ihrem konkreten Arbeitsalltag, sind das dann spezielle Wörterbücher, mit denen Sie arbeiten, oder haben Sie sich einfach durch jahre-, jahrzehntelange Lektüren und das Auskennen in bestimmten sprachlichen Duktus sich an diesen Duktus orientiert?

Beides. Ich habe sehr viel Literatur, sagen wir mal, von Luther und den Meistersingern an, bis in die moderne Zeit gelesen, das schon relativ früh. Und das stand mir zur Verfügung, das stand bei *Pataffio* deshalb zur Verfügung, mit diesem barocken, da haben mich viele gefragt: „Wie hast du das gemacht, das ist ja so ungewöhnlich, wie schaffst du das?“, und ich habe immer nur sagen können: „Das steht mir zur Verfügung.“ Es klingt einfach, aber so ist es. Und die andere Seite sind, ja, in der Tat, Wörterbücher; den Wahrig und den Kluge habe ich benutzt. Um mich zu orientieren über Sprachwurzeln und die etymologische Entwicklung bestimmter Wörter, und habe dann einen ähnlichen Vorgang gemacht wie D'Arrigo das macht: mir die Sprachwurzel genommen, aus dem Althochdeutschen, aus dem Gotischen, wie auch immer, eingetaucht in die moderne deutsche Sprache, und daraus dann ein Konstrukt gemacht – sodass es also auch in dem Sinn kein Neologismus ist, sondern etwas, was immer schon in der Sprache vorhanden ist. D'Arrigo hat seinen Begriff von Neologismen sehr weit gefasst; er sagt, er hätte etwa zweitausend geschaffen im *Horcynus*. Also wenn ich das so breit anlege, wie D'Arrigo es gemacht hat, dann komme ich nicht auf zweitausend, aber wahrscheinlich so zwischen neunhundert und tausend in dem gesamten Roman. Aber ich bin da etwas vorsichtig, das wirklich als Neologismen zu bezeichnen, weil ich Material verwende, das da ist, und daraus dann dem Ganzen eine neue Färbung gebe, indem ich vielleicht ein *ge-* einbaue oder eine Vorsilbe einfüge, die es im normalen Sprachgebrauch so nicht gibt, aber dadurch auch eine neue Bedeutung verleihe, etwa in dem Wort *begasten*, jemanden *begasten*, nämlich ihm mit Gastfreundschaft begegnen, oder *beheiligen*, das ist auch so etwas; mit viel *zer-* und *ver-* habe ich gearbeitet, und dadurch kriegen diese Wörter alle neue Färbungen, da, wo es vorkommt. Und so bin ich vorgegangen.

Ich habe noch ein paar kurze Fragen, die sich mehr auf persönliche Fragen von mir beziehen. Und zwar zum einen der Aspekt der Musikalität: Sie schreiben in Ihrem Nachwort über Musikalität, über Mahler, und Sie haben auch gestern in Ihrer Lesung verschiedentlich über Musik gesprochen; da ich selbst Musik mache, interessiert mich natürlich, woher kommen Ihre musikalische Neigung und Ihre Kennerschaft?

Weil ich auch Musik mache; ich spiele Flöte und habe auch die Musikhochschule besucht, aber dann nicht den Abschluss gemacht, weil ich dann nach Italien gegangen bin und da habe ich dann nur noch mit Visconti Hausmusik gemacht beispielsweise, sehr schöne, manche barocke und manche romantische undsoweiter. Also das Musikalische als Musik ist mir dadurch natürlich vertraut. Und die andere, die sprachliche Musikalität, die habe ich von Hölderlin natürlich anezogen bekommen. Und das war mir immer sehr wichtig. Deshalb sage ich ja auch im Nachwort:

Hölderlin ist präsent, Celan ist präsent, Buber ist präsent; das alles sind Autoren für mich, die eine unglaublich musikalische Sprache hatten. Im Deutschen ist es so, dass unser Hauptvokal das *e* ist, und ich musste – habe es mir zur Aufgabe gemacht – diese *e*-Ketten zu durchbrechen durch *as* und *os* und *us*, wenn sich das eben durch ein Synonym herstellen ließ, das war sehr wichtig. Auch das wiederum, um dem deutschen Leser zu zeigen, wie reichhaltig und farbig die deutsche Sprache sein kann. Wenn man sich die Mühe macht, tiefer da reinzuschauen – ich weiß genau, wenn ich ein Buch schreiben würde, das könnte ich nicht wie andere in einem Jahr schreiben, das weiß ich sehr genau. Ich würde wahrscheinlich an jedem Buch sieben, acht Jahre schreiben, um genau diesen Aspekt des Klangs hinzubekommen, so wie ich mir das vorstelle. Und natürlich der Rhythmus dieser Satzperioden: Das war etwas ganz ganz Wichtiges für mich. Schon der Auftakt, der erste Satz mit seinen jambischen Sprüngen, das ist ungeheuer wichtig gewesen für mich, und der Satzsatz, der berühmte *endecasillabo*, den habe ich ja nicht so hinbekommen, weil wir ja keinen *endecasillabo* haben, und ich musste mich ganz auf die Silbengeschichte da konzentrieren. „Dentro, più dentro dove il mare è mare“, ist *mar[e]* Meer, aber *Meer* ist einsilbig, und *mare* ist zweisilbig. Also musste ich etwas Zweisilbiges da haben, und daher der Satz. An dem habe ich drei Jahre gearbeitet, immer neue Versuche gemacht, um das so nah wie möglich an D’Arrigo heranzubekommen, und das war eine schwierige Arbeit, das ganze! Am Ende habe ich es dann so gemacht, doch in der letzten Version, wie es jetzt auch im Buch dann geschrieben ist, und daher kommt Klanglichkeit und Rhythmus in der Sprachstruktur.

Es ist ja so, dass sowohl ins Französische als auch ins Amerikanische aktuell Übersetzungen laufen, ja auch schon seit längerer Zeit laufen.

In diesem Jahr soll die französische herauskommen, Ende des Jahres.

Ich hatte versucht, da aktuelle Informationen zu bekommen, irgendwo stand Ende 2017, das ist ja nun vorbei...

...Ja, das haben die verschoben, die arbeiten ja zu zweit daran. Ich bin in engem Kontakt mit den Übersetzern. Das ist eine alte Dame, Monique Bacelli, und Antonio Werli. Sie ist eine alte Dame und er ist ein junger Dozent. Aber er lebt nicht in Frankreich, sondern er lehrt Französisch in Argentinien, und die haben das dann ausgetauscht. Sie hat die erste Übersetzung gemacht – sagen wir, den Wurf – und er ist zuständig für die Raffinesse des Stils. Er war aber dann sehr krank geworden und dann über lange Zeit nicht in der Lage, an der Arbeit weiterzumachen, aber es sieht so aus, als würde es Ende dieses Jahres werden.<sup>235</sup>

Und ist Ihnen bekannt, wie Werli oder, für die amerikanische Version, Sartarelli bei ihrer Arbeit, zum Beispiel bei den Phänomenen, den Neologismen oder auch Nicht-Neologismen, vorgegangen sind?

Nein, das weiß ich überhaupt nicht. Bei Sartarelli ist es ja auch so, auch wir sind befreundet, der Fischer Verlag und ich haben versucht, das Buch nun zu platzieren, seit langer Zeit zu platzieren in Amerika. Dafür in Frage käme *New Directions* in New York, für die Sartarelli auch arbeitet, aber: Die haben sich noch nicht entschieden, ob sie es machen können, sie sprechen davon, sie suchen Fonds, um das finanzieren zu können. Ich weiß nicht, wie das weitergeht, aber natürlich wäre Sartarelli der richtige dafür, weil er schon große Teile des *Horcynus* vor Jahren, in den 80er Jahren, übersetzt hat. Und er hat eine intensive Korrespondenz mit D’Arrigo geführt (ich hatte D’Arrigo direkt zur Verfügung in Rom), und das Projekt ist nicht weitergegangen, weil der Verlag, für den er damals gearbeitet hat, Bankrott gegangen war zwischendurch. Und da wissen wir noch nichts. Aber wenn, dann müsste er das machen. Und bei den Franzosen ist es so, ja, da gibt es einen neuen, kleinen Verlag, *Le nouvel Attila*, der soll dieses Buch herausbringen, wir werden sehen. Aber ich habe keine Ahnung – was ich getan habe, ist, weil beide auch deutsch sprechen (sie, Monique Bacelli, hat ein fabelhaftes Buch über Hölderlin herausgebracht, und das zeigt mir, wenn sie sich mit Hölderlin beschäftigt, dann kann sie deutsch. Und Werli kann deutsch, weil er aus dem Elsass stammt ursprünglich, und also mit der deutschen Sprache relativ gut vertraut ist) – ich habe ihnen mein Buch geschickt, damit sie an bestimmten Stellen, wo sie haken sollten, eventuell zu einer Lösung für das Französische angeregt werden können. Es gibt auch einen spanischen Übersetzer, Miguel Angel Cuevas heißt er, der ist Professor für Italianistik in Sevilla, und der sitzt auch an einer

---

<sup>235</sup> vgl. dazu auch FN 229 in Kap 7.3.

Übersetzung. Aber zum damaligen Zeitpunkt – ich muss ihn nochmal kontaktieren – hatte er noch keinen Verlag. Aber er wollte das machen und er kann das machen. Er ist nämlich neben seiner Lehrtätigkeit eigentlich auch Lyriker. Und als ich zunächst hörte, er ist Lyriker, dachte ich zuerst, ach Gott, auch der muss unbedingt Gedichte schreiben; da hat er mir seine Gedichte geschickt und ich habe sofort eine Kehrtwende gemacht und gedacht, der ist nun wirklich ein Lyriker, ein großer Lyriker, bedeutend. Und ja, wenn es dazu kommt, dass *Horcynus* ins Spanische übersetzt wird, dann danke ich, ist er bei ihm in allerbesten Händen.

Eine letzte Frage habe ich noch: In einem Interview aus dem Jahr 2015 hatten Sie angekündigt, dass Sie mit dem Höhepunkt, den die Übertragung des *Horcynus Orca* darstellt, Ihre übersetzerische Laufbahn beenden in gewisser Weise. Jetzt haben Sie ja mit der Neuübersetzung der Erzählungen von Tomasi di Lampedusa nun doch letztes Jahr noch eine Veröffentlichung gehabt, und wenn ich es gestern richtig verstanden habe, ist auch noch etwas in Vorbereitung. Sind da zukünftig noch mehr Übersetzungen doch jetzt aus Ihrer Feder zu erwarten oder haben Sie andere Projekte für die Zukunft?

Ich habe auch andere Projekte, aber die müssen jetzt ein bisschen hintenanstehen und erst müssen noch diese Übersetzungen fertiggestellt werden. Ja, das stimmt, ich hatte mich Ende der 80er Jahre dazu überreden lassen, mich auch für ein Buch zu interessieren, für einen Roman von Andrea Giovane, einen neapolitanischen Schriftsteller, dieser Roman heißt *L'autobiografia di Giuliano di Sansevero*, und hab das gelesen und war begeistert, aber ich war so innerlich mit *Horcynus Orca* beschäftigt, dass ich mich nicht in der Lage sah, das anzugehen. Wir haben dann zwar 2010 mit dem Osburg Verlag den dritten Band dieses fünfbändigen Werks, der in der deutschen Fassung dann bei Galiani herauskommen wird in einem Band, wir haben da den dritten Band herausgenommen aus der Rizzoli-Ausgabe, und der wurde veröffentlicht unter dem Titel *Das Haus der Häuser*, um damit sozusagen den deutschen Leser neugierig zu machen auf die anderen Bände. Dazu ist es aber nicht gekommen, weil Osburg irgendwann auch seinen Bankrott erklärt hat, und er hat auch nicht viel Werbung für diesen Roman gemacht, sodass auch nur zwei – nach meiner Kenntnis – Rezensionen erschienen sind, eine von Maïke Albath, das ist auch eher eine mittelgute, und eine umwerfend gute von Wolfram Schütte, der mich ja begleitet in meiner Arbeit seit vielen Jahren, und der hat eine sehr schöne Kritik geschrieben, aber das Buch hat sich nicht gut verkauft. Und jetzt wird das hereingenommen in dieses neue Buchprojekt bei Galiani, und das wird dann 2021 zur Buchmesse etwa vorgelegt werden. Das ist auch schwierig, aber ganz anders schwierig als der *Horcynus Orca*, und es wird mich auch nicht so viel Zeit kosten wie *Horcynus Orca*. Neologismen undsoweiter braucht man nicht, aber wer liest, wird erkennen, selbst wenn der Name des Übersetzers nicht auf dem Titelblatt stehen würde, dass ich der Übersetzer bin, weil ich natürlich Erfahrung aus dem *Horcynus Orca* mit hineinnehme in die Übersetzung dieses Romanwerks. Und danach will ich mich dann, was ich schon eigentlich seit Jahren tue, mich weiter um ein Projekt kümmern, das mit Musik zu tun hat, beziehungsweise mit Oper, ganz genau genommen. Ich will die Welt der kommerziell erwerbbareren Opernlibretti aufmischen, weil ich die völlig sinnlos finde, die Libretti, so wie sie gestaltet sind. Sie helfen demjenigen, der keine Ahnung von Musik hat, aber sehr viel Leidenschaft mitbringt für die Kunst der Oper – sollen helfen, ihm die Oper verständlicher zu machen, klar zu machen, was gesungen wird, sodass also mein Libretto völlig anders aussehen wird – oder aussieht, ich habe schon einige veröffentlicht – als die herkömmlichen. Nämlich: Es ist nicht mehr so wie ein Drama strukturiert, wie das herkömmliche, sondern in Form einer Gleichzeitigkeit. Also, wo eine Ensembleszene stattfindet auf der Bühne, wird dann also der Text dieser Szene oder dieser zehn oder zwölf Personen, die da auf der Bühne stehen, werden die Personen aufgeführt und der Text, den sie singen, wird da mit Silben so angeordnet, dass es genau den Noten entspricht, also jede Silbe entspricht einer Note in der Partitur, und so hätte der leidenschaftliche Opernhörer ohne Musikkennntnis die Möglichkeit, zumindest schon einmal an der Struktur des Librettos abzulesen, wie kunstvoll der Komponist das in Musik gesetzt hat – das hilft ihm, wenn da so ein Silbenvorschlag ist, wird das eben genau an die richtige Stelle notiert, und die Wiederholung bei der italienischen Oper vor allem des frühen 19. Jahrhunderts, Rossini, Bellini undsoweiter, das wird dann alles auch als Wiederholung gebrandmarkt, sodass man sich dann hinsetzen kann, das Ganze kann über eine App – oder über zwei, eine für Apple und die andere für Android, die kann man dann abrufen und sich aufs Sofa legen am Sonntagnachmittag und sagen, so, das will ich jetzt mal genau mitverfolgen, was genau und warum die sich da anschreien undsoweiter, oder warum sie weinen, und warum sind die Leute, die auf der Bühne stehen, so entsetzt über das Verhalten dieses Alfredo, der seiner Violetta das Geld vor die Füße wirft und empört ist. Und diese ganzen Geschichten werden dann immer, also jeder Szene wird eine Inhaltszusammenfassung vorangestellt,

damit – weil das Ganze eine riesiges Projekt ist, das in China verkauft werden soll und Japan und in Korea und in Brasilien und in der spanischsprachigen Welt, der englischsprachigen Welt natürlich, deutschen und russischen, in zehn Sprachen insgesamt, dass also ein Chinese zumindest und Japaner nachvollziehen kann, was die sich da auf Französisch an den Kopf werfen in der *Carmen* und sie wissen, was da los ist. Und dann können sie das gut hören. Und jetzt war ich gerade in Italien, im vorigen Monat, und habe dieses Projekt einigen Musikkritikern, die sich auf Oper spezialisiert haben, vorgestellt. Der frühere Rektor der Santa Cecilia in Rom hatte diese Musikkritiker eingeladen und mich, um den Musikkritikern dieses System vorzustellen. Und das war ein schöner Erfolg, muss ich sagen, die waren völlig sprachlos. Und dann gab es von der Stadt Alatri, die ist südöstlich von Rom gelegen in der Provinz von Frosinone, da kam der Kulturbeauftragte der Stadt zu mir und hat mir angeboten, das zu finanzieren, weil ich die Gelder nicht habe, um die Übersetzer zu bezahlen; und Crowdfunding, darüber habe ich zwar gelesen, aber doch nicht so richtig im Detail, weil das auch viel Zeit braucht, um zu verstehen, wie das dann im Einzelnen geht. Also der hat mir dann gesagt, er macht ohnehin schon Crowdfunding für seine Gemeinde, um bestimmte kulturelle Projekte zu finanzieren, und da wäre dann auch Geld da, um mein Projekt zu finanzieren. Wobei man natürlich die Übersetzer zahlen muss, die diese Inhaltsangabe in ihrer jeweiligen Landessprachen übersetzen, und das Marketing, die Werbung dafür, das kostet alles Geld, das hab ich nicht, ein Übersetzer verdient nicht so viel Geld, als dass er das machen könnte. Und ich weiß nicht, wen ich von diesen unglaublich reichen Menschen in diesem Lande ansprechen könnte, die das finanzieren würden, keine Ahnung. Ja, aber das Ganze braucht bis zu einem bestimmten Zeitpunkt einen Mäzen, bis sich das Ganze dann von selber verkauft. Ich hoffe, dass ich in meiner Lebenszeit noch die Gelegenheit habe, insgesamt dreißig Opern zu machen, aber für eine Oper brauche ich – wenn ich die ausschließlich mache – zwei Monate, bis ich ganz durch bin, je nach Umfang. *Don Carlos* wird natürlich lange dauern, *Carmen* hat sehr lange gedauert, aber so gut zwei bis fünf Monate braucht so eine Oper, weil man auch nicht immer daran arbeiten kann. Nach drei Stunden Silbentrennung ist man ziemlich durcheinander, sag ich Ihnen, da braucht man Erholung, für mindestens zwei bis drei Stunden. Aber das ist das andere Projekt dann, mit dem ich hoffentlich die Menschheit beglücken kann.

Dann bleibt es ja spannend! Vielen Dank erst einmal an dieser Stelle für das Ihre Zeit und das Gespräch.

Gern geschehen.

## Eidesstattliche Versicherung

Ich versichere an Eides Statt, dass die Dissertation von mir selbständig und ohne unzulässige fremde Hilfe unter Beachtung der „Ordnung über die Grundsätze zur Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf“ erstellt worden ist.

Bochum, den 19. April 2021

*Britta Köhler*

.....  
(Unterschrift)