

7. Stefano D'Arrigos »finimondo«: Opake Realitätsfragmente und Nonsens

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.¹ In diesem Monumentalroman stellt sich die Heimkehr des einfachen Marine-soldaten 'Ndrja Cambria 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 vormalig gekannten *paese natio* nichts mehr gemein hat. Grund hierfür ist der Krieg selbst, dem 'Ndrja nach dem im September 1943 verkündeten Waffenstillstand den Rücken gekehrt hat, um nach in einem mehrtägigen Fußmarsch 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 Zweiten Weltkriegs unwiederbringlich verloren ist, und beschwört somit das Ende der archaischen Welt des italienischen Südens herauf, wie es bereits in Giuseppe Tomasi di Lampedusas Roman *Il Gattopardo* aus dem Jahr 1958 – dort freilich in einem an-

1 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. 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. Goglio 2019).

deren historischen Kontext situiert – vorweggenommen wird. Der im italienischen Original gut 1200 Seiten umfassende Roman *D'Arrigo* ist als zweites der drei veröffentlichten literarischen Werke des Autors 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 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'Arrigo eigenen komplexen Regeln und Strukturprinzipien folgt (vgl. dazu Kapitel 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 den Namen ihres jeweiligen Herkunftsortes entsprechend benannt und bleiben auch darüber hinaus eigen tümlich holzschnittartig: Portempedocle, Petraliasottana und Montalbanodelicona) 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,² 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

2 Im Originaltext des *Horcynus Orca* tritt *Orca*, in Entsprechung zur italienischen Standardsprache, durchgängig mit dem weiblichen Artikel in Erscheinung. Im Nachwort zur deutschen Übersetzung erläutert Moshe Kahn die philologische Dimension seiner bewussten Entscheidung zur Verwendung des weiblichen Artikels auch in der deutschen Übersetzung (vgl. D'Arrigo 2015: 1459), auf deren Grundlage auch in den folgenden Ausführungen stets von *der Orca* die Rede ist.

gleichermaßen attackiert, verendet der als unsterblich stilisierte Meeresgigant nach kurzer Zeit vor der Küste und verpestet mit seinem Verwesungsgeruch eine 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 seit der Jahrtausendwende 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 Monografie *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 etwa 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 vereinzelt 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 guerra* (2000) als Verfasser einer viel beachteten Monografie 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 nonsen-

seria« 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 Sinnenebenen 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 seit mehreren Jahren 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*³ und attestiert dabei dem Werk D'Arrigos eine aufgrund der

3 Den von Linda Hutcheon übernommenen Begriff definiert Episcopo entsprechend dem englischen Originallaut 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).

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 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,⁴ zum Bruch zwischen D'Arrigo und Vittorini, weil letzterer auf der Erstellung eines Glossars für die Leserschaft bestand. Dies wiederum lehnte D'Arrigo ab, weil er seinerzeit bereits ein voll ausgereiftes intratextuelles Verweissystem konzipiert und

4 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.

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 Monolinguisimus einhergeht (vgl. Pellegrino 2012: 177). Die Aspekte des Pluri- respektive des Monolinguisimus bedürfen, um nicht zu Verwirrungen hinsichtlich der dennoch hybriden sprachlichen Anlage des Romans zu führen, einer Konkretisierung: Angesichts der lange währenden Arbeit am Roman, die verschiedene Strömungen in der italienischen Literatur begleitet hat, wirkten diese Tendenzen hinsichtlich formal-ästhetischer 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 Joyces *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 Viel-

schichtigkeit 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 Kataklysm

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 herausge-

arbeiteten zentrifugalen und entgegengesetzten zentripetalen Kräfte des Romans wirken auf der Handlungs- 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.⁵

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 Circé sowie den Romanprotagonisten selbst als Odysseusfigur, dessen Rückkehr aus dem Krieg als *nostos* inszeniert ist. Die mythischen 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 mythischen Einwebungen und die daraus resultierenden Digressionen auf der Handlungsebene verhindert; vielmehr liefert das mythisch-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).

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 signifikanterweise nicht auf die durch den Krieg abgezogenen, vermissten oder verstorbenen (Ehe-)Männer, sondern auf

5 Vgl. Assenza 2012: 392f.: 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)

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 terraterra, 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 Nachttopf benutzt wird. Die Invektiven gegen den faschistischen Herrscher Italiens beschränken sich jedoch nicht allein auf das Urinieren, das seinerseits einen ekelerregenden 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 mollichio e slabbrato, che lei si portava innocentemente sottobraccio per orinale: e quel contatto la sfigurava, la intaccava alla vita come una grossa macchia puru-

lenta, un gonfiore schifoso, biancastro e rosso violaceo, la contagiava col *sensò 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.⁶ 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: 451ff.). 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. Daemmrich/Daemmrich 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 Entfaltung des Individuums wird im Roman überlagert

6 Zum Motiv der Apokalypse in der postmodernen Literatur sowie dem Kino vgl. Mirko Linos 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 Motivik untersucht (vgl. Spila 2005).

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 Kriegsheimkehrers⁷ 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 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

7 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)

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.⁸

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: 250ff.). Hinsichtlich der Differenzierung zwischen Festland und 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 Konnotatione 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 Romans eintritt,

8 Diesbezüglich verweist Moshe 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, Luigi Orioles, vertretenen Annahme einer spezifisch männlichen Macht in der Präsenz der Orca. Daraus folgt im Übrigen die konsequente Verwendung des weiblichen Artikels in der deutschen Übersetzung (vgl. D'Arrigo 2015: 1468f.).

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: 116ff.; Nimis 2013).

7.2.1 Feren, Orca und weitere Meerestypen: 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.⁹ Doch ist schon das Meer selbst, wie der Herausgeber von D'Arrigos Werken, Walter Pedullà (gleichzeitig bedeutender, inzwischen über 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 Verweiskategorie des Meeres: »E una maniera di fecondità è di essere foriero di ricchezza, com'è il mare, materiali e spirituali. Una maniera di fecondità è di *traghettare*

9 Die Kontinuität von Bestiarium und Apokalypse anhand der Offenbarung des Johannes thematisiert beispielsweise Spila 2005: 235.

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 deducide, 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 mucconi 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. [...] Mucconi e mucconelli, giudicando dal libro del signor Cama, erano persuasi che nell'oceano non vivessero pesci cristiani, pescicelli dello stampo di 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 di 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 Todesdrohung 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 sich 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 Meeressigant schwer verletzt und unfähig zu schwimmen in Ufernähe auf seinen Tod wartet: »Ora, non restava che vedere come moriva quell'immortale.« (HO: 865) Das Ekelregende hingegen, das vom Gestank des verwundeten und verendenden 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 vom 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 lautereren 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 Ruine¹⁰ hervor: Ausgehend von der apokalyptischen Vision, die in *Horcynus Orca* ausgefaltet wird,¹¹ 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,¹² 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 providenziell gedachten Zusammenhang, sondern sind lediglich 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 signifikanterweise 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.

10 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).

11 Diesem Aspekt widmet sich Cristiano Spilas kurze, aber aufschlussreiche Untersuchung »Il mostro apocalittico in *Horcynus Orca*« (vgl. Spila 2005).

12 Damiano Benvegnù spricht in diesem Kontext in einer rezenten Untersuchung von Spiegeleffekten (»Deadly Mirrors«, vgl. Benvegnù 2019).

7.2.2 Sprachliche Produktion als Produktion und gleichzeitige Negation von Wirklichkeitseffekten

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 peggio 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 figura). 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 passionata 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« (Gatta 2002: 143)¹³ einhandelte, das 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. ebd.). In diesem Zusammenhang bietet sich die eingehendere Betrachtung einer längeren Szene nahe dem 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 Cambria 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 Pellisquadre leben, die dort ansässigen Fischer, werden sie zunächst Zeugen des ungewöhnlichen Gebarens der Frauen. Diese zuweilen als außergewöhnliche Schönheiten und andererseits auch als garstige Fratzen beschriebenen Charaktere, die sich überwiegend obszön artikulieren und verhalten, hielten sich einst mit Salzschnuggel über Wasser, 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 in die tödliche 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 chorisch inszenierten Lamento der Feminotinnen manifestiert:

13 Diese Zuschreibung geht, wie Gatta ebenda erläutert, auf einen nur wenige Jahre nach Erscheinen des Romans in Italien publizierten Aufsatz von Gianfranco Contini zurück.

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 taglienti, a quelli che ci colpavano. Poi dedicarono un pensiero particolare ai due beniamini della flotta, quello scardellino di Cariddi, mignuno come una chiatto, e quel gigantone di Aspromonte, pozzo senza fondo, anatro 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 Dyna-

mik 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.¹⁴ 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 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 die Tradition der Mündlichkeit, zum anderen aber durch eine »andere Sprache« überlagert wird und somit das Thema der Sprachlichkeit im Roman erneut fokussiert (vgl. Pellegrino 2012: 200f.). Dieser Befund fügt sich bruchlos in

14 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 risponde 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.« (Sgavicchia 2013: 17f.)

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 Pirandello – 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'obiettiva 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 gerufenen 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).¹⁵ 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 Paretymologien 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, 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 standard-sprachlichen 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

15 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.

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 Nonsense 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 Welt Erfahrung 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 Durchformungen¹⁶ mit zunehmendem Abstraktionsgrad entsprechen (vgl. Cedola 2009; 2012a; 2012b). 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 »barbarca« (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 potenziell 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,

16 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).

etwa Angst oder Verzweiflung, und verleihen diesen Emotionen gleichzeitig eine verbale Konkretisierung, die auf eine außertextuelle Bedrohung referiert (vgl. Biagi 2012: 390f.):

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 Nonsense 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 Potenzial 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 Komple-

xität parallelführt. Eine Passage aus dem Incipit soll an dieser Stelle der Veranschaulichung dienen. Ihr inhaltlich vorausgegangen sind bisher lediglich die räumlich-zeitliche Situierung 'Ndrja Cambrìas («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 Cambrìa 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 madreperlacei 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'Antinnammare, 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'imponeva 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 Cambrìa 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.).¹⁷ D'Arrigo selbst schreibt im Sommer 1960 in einem Brief an Elio Vittorini, in dem er einzelne Passagen der 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 potenzielle Übersetzer*innen eine immense Herausforderung darstellen.¹⁸ In

17 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 Aspekte der Übersetzung 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.).

18 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

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 Joyces hochkomplexes Werk als das »Paradebeispiel für polyglotte Prosa« (Steiner 1994: 205), dessen Sprachgebrauch »auf der Grenze zwischen Synthetik und Neologismus [steht]« (Steiner 1994: 206).¹⁹ 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'Arrigos in der letzten Konsequenz eine neue Sprachform entwickelt hat, stellt den Leser wie auch potenzielle Übersetzer*innen 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 Be-

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 als Titel bestehen (selbiges gilt für *Ragazzi di vita*, *Petrolino* sowie auch für *Horcynus Orca*).

19 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 mögliche 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: Kainnäh ÜbelSätzZung des Wehrkess fun Schämes Scheuss*, die überwiegend verrissen wurde.

sprechungen 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,²⁰ 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*,²¹ es handelt sich hierbei um eine Übertragung ins Französische durch das Übersetzer*innenteam Monique Baccelli und Antonio Werli, welche ursprünglich Ende 2017 vorgelegt werden sollte.²² Laut eige-

20 Die Begründungen hierfür lauteten wie folgt: Suhrkamp schätzte das wirtschaftliche Risiko angesichts des außerhalb Italiens nahezu unbekanntens 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 (vgl. 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 20th 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)

21 Kahn thematisiert über die derzeit entstehende 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 Übersetzers jedoch zeitnah vorliegen sollte. Zum Zeitpunkt der Drucklegung dieser Arbeit gibt es noch keine Hinweise darauf, dass diese erschienen ist.

22 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

nen Angaben sind die Übersetzer*innen 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.²³

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 ist, benennt der Übersetzer während seiner noch andauernden Arbeit am *Horcynus Orca* wie folgt:

timbrì 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 *melepea* 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.

23 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 wurde und erschienen ist (vgl. Kahn 2016: 20).

[...] 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 Referenzialität 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 referenzielle 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 südditalienische 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 Kataklysmas (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 irrecognoscibile: 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 irrecognoscibili, 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 »irrecognoscibil[e]« und »alterata« dar und nimmt einen ebenso bedrohlichen Charakter an wie die stinkende Karkasse des Orcaferone.