

6. Elsa Morante: Literarische Wirklichkeitserschließung im Angesicht der drohenden »infezione dell'irrealtà«

Di te, Finzione, mi cingo,
fatua veste.
Ti lavoro con l'auree piume
che vestí prima d'esser fuoco
la mia grande stagione defunta
per mutarmi in fenice lucente!
L'ago è rovente, la tela è fumo.
Consumata fra i suoi cerchi d'oro
giace la vanesia mano
pur se al gioco di m'ama non m'ama
la risposta celeste
mi fingo.
(Elsa Morante, *Alla Favola*, 1947)

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

Werk, der um Weiblichkeit und Mutterschaft kreist.¹ Mit äußerster Vorsicht zu betrachten sind jene Lesarten, die versuchen, Morantes Erzählungen und Romane auf dieser Grundlage in den Dienst eines sogenannten weiblichen Schreibens zu stellen,² in dem diese Themen Gefahr laufen, als affektiv und subjektiv-biografistisch beeinflusst gelesen zu werden.³ Demgegenüber existieren auch solche Untersuchungen, die hervorheben, inwieweit der weibliche Blick einen durch den

-
- 1 Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass Figurationen von Mutterschaft (ausgehend von der biografisch verbürgten komplexen Beziehung zur eigenen Mutter, der ausgebliebenen eigenen Mutterschaft Morantes, hin zu den mannigfaltigen Konstellationen von Mutter-Kind-Beziehungen aus den Romanen und Erzählungen) bei Elsa Morante ein wiederkehrendes und bedeutsames Motiv darstellen, das auch im Kontrast zum ebenso wichtigen Konzept der Kindheit und Jugend formuliert wird. Folgende Publikationen sind in diesem Zusammenhang besonders relevant: »The Missing Mother. Procreation vs. Creation in Morante's Early Fiction« (vgl. McDonald Carolan 1995); *The Theme of Childhood in Elsa Morante* (vgl. Kalay 1996) sowie »Kindheit und Sprache in Elsa Morantes *La Storia*« (Münchberg 2010). Eine Kontinuität der Figurationen von Mutterschaft in Morantes Werken vom *Diario 1938* bis hin zu *Aracoeli* (und damit einen Gegenentwurf zu Cesare Garbolis Plädoyer für eine Ruptur in den literarischen Mutterfiguren nach *La Storia*) schlägt der Beitrag »*Tuo scandalo tuo splendore*. The Split Mother in Morante's Works from *Diario 1938* to *Aracoeli*« vor (vgl. Wehling-Giorgi 2015).
 - 2 Nicht nachvollziehbar ist, warum selbst renommierte Standardwerke der italienischen Literaturwissenschaft in ihrer Anlage Elsa Morante nicht (wie die männlichen Literaten und Intellektuellen) auf einem historischen Zeitstrahl einordnen oder aber sie in ihrer Sonderstellung aufgrund der schwierigen Zuordnung in eine Strömung separat hervorheben, sondern ihr Werk in einem Kapitel mit dem Titel »Elsa Morante e le narratrici« pauschal mit den anderen jeweils behandelten weiblichen Literaturschaffenden zwischen 1945 und 1968 (Fausta Cialente, Anna Banti, Natalia Ginzburg, Lalla Romano und Anna Maria Ortese) abhandeln (vgl. Ferroni 2005) und damit die wesensmäßige Andersartigkeit einer *scrittura femminile* perpetuieren, die auf der biologischen Weiblichkeit der sie hervorbringenden Personen, nicht aber auf einer spezifisch weiblichen Perspektivierung beruhen. Elsa Morante selbst hatte sich bereits um das Jahr 1960 herum in einem Interview aus eben diesen Gründen gegen die Distinktion zwischen Autorinnen und Autoren ausgesprochen, als sie die strukturelle Diskriminierung von Frauen anprangert (sie bezeichnet das Phänomen als »una specie di razzismo, evidente o larvato, nei riguardi delle donne«): »Basterebbe la distinzione – che ancora si usa fare dovunque – fra scrittori e scrittrici: come se le categorie culturali fossero determinate dalle categorie fisiologiche (sarebbe lo stesso dividere gli autori, per esempio, in autori *biondi* e *bruni*, *grassi* e *magri*). In realtà, il concetto generico di scrittrici come di una categoria a parte, risente ancora della società degli harem. Ed è ancora in uso, lo ripeto, non solo in Italia, ma in tutto il mondo.« (EM Op I: XXVIf.) Dies ist umso signifikanter, als sie selbst sich im Bereich der italienischen Frauenbewegung zu keinem Zeitpunkt öffentlich positioniert hat.
 - 3 Auch in diesem Kontext schlage ich, Angela Osters Untersuchung zu Barthes und Pasolini folgend, als Alternative und fruchtbare Lesart jene des Biographems vor, das Oster unter Rückgriff auf Barthes wie folgt definiert: »Details, Inflexionen und Neigungen« (Barthes), die das ›Leben‹ eines Autors als Schriftspur (›trait‹) signieren und als ästhetische Dispositive sowohl in Texten als auch in Bildern konfiguriert sein können« (Oster 2006: 273).

hegemonial männlichen Blick dominierten Diskurs unterlaufen und so zum genuinen Diskurs der Wahrheit werden kann (Susanne Kleinert zeigt dies etwa am Beispiel vom geschichtlichen Diskurs in *La Storia*, vgl. Kleinert 2002).

Morantes Werk in Prosa umfasst neben den zahlreichen Erzählungen, die in den frühen Bänden *Il gioco segreto* (1941) und *Le bellissime avventure di Caterì dalla Trecciolina* (1942), später dann teilweise in *Lo scialle andaluso* (1963) und in den posthum veröffentlichten *Racconti dimenticati* (2002) erschienen sind,⁴ insbesondere ihre vier Romane: *Menzogna e sortilegio* (1948), *L'isola di Arturo* (1957), *La Storia* (1974) und *Aracoeli* (1982).⁵ Ein weiteres lange kultiviertes, jedoch nie abgeschlossenes und daher unveröffentlichtes Romanprojekt stellt *Senza i conforti della religione* dar, an dem Morante unmittelbar nach Erscheinen von *L'isola di Arturo* zu arbeiten begann und das sie eigenen Angaben zufolge als autobiografisches Werk plante, in dem eine Jungfigur namens Giuseppe als gegenteilige Verkehrung der Figur des Arturo im Vordergrund stehen sollte (vgl. EM Op I: LXVIII.f.).⁶ Wichtig für den hiesigen Kontext sind außerdem die experimentelle Komposition *Il mondo salvato dai ragazzini*, die Gedichte ebenso wie Kanzenen mit starker politischer Implikation umfasst und 1968 erschien, sowie die Sammlung ihrer Essays und öffentlicher Vorträge, die unter dem Titel *Pro o contro la bomba atomica* erstmals 1987 (und somit erst nach ihrem Tod) bei Adelphi veröffentlicht wurde.

In der deutschen Forschung wurden Elsa Morante und ihr Romanwerk nur randständig untersucht. Deutlich umfassender, wenn auch erst auf den zweiten Blick, ist die italienische und im anglophonen Raum angesiedelte Auseinandersetzung mit der Autorin, und zwar seit Erscheinen von deren ersten Romanen. Besonders in den letzten gut zwanzig Jahren lässt sich ein Anstieg der Arbeiten zu Morante beobachten, der durch den hundertsten Geburtstag der Schriftstellerin im Jahr 2012 noch einmal eine Steigerung erfuhr. Die Tagung *Per Elsa Morante* im Jahr

-
- 4 Zur Editionsgeschichte insbesondere der frühen, vorab überwiegend in Zeitschriften veröffentlichten *Racconti* vgl. EM Op I: 1579f. sowie La Monaca 2018: 17; 75.
 - 5 Der letzte Roman Morantes ist in der Forschung an mehreren Stellen in Zusammenhang mit *L'isola di Arturo* untersucht worden, mit dem ihn beispielsweise in Hinblick auf die aus der Sicht des männlichen Protagonisten geschilderte Störung der familiären Ordnung bis hin zur »Vertreibung aus dem Paradies« eine strukturelle wie auch thematische Kontinuität verbindet, um nur einen Aspekt zu benennen. Einen guten Überblick über die werkinternen Filiationen ausgehend von *Aracoeli* und auch über die Bezugnahmen auf Pasolini gibt Concetta D'Angeli in »L'addio di Elsa Morante« (vgl. D'Angeli 2003b).
 - 6 Anhand des im Fondo Elsa Morante der Biblioteca Nazionale di Roma vorliegenden Manuskript- und Archivmaterials zu *Senza i conforti della religione* hat sich in den vergangenen Jahren insbesondere Claude Cazalé Bérard mit dem wenig erforschten Romanfragment auseinandergesetzt; vgl. dazu Cazalé Bérard 2012 und 2015. Dabei konnte sie wiederum auf eine Arbeit von Simona Cives zurückgreifen, in der die Verfasserin bereits entscheidende Filiationen zwischen diesem Romanprojekt und *Il mondo salvato dai ragazzini*, *La Storia* und *Aracoeli* aufgezeigt hatte (vgl. Cives 2006).

1993, an deren Durchführung unter anderem Giorgio Agamben maßgeblich beteiligt war, bildete möglicherweise den Auftakt für die dann einsetzende verstärkte Morante-Rezeption. Alfonso Berardinelli, der zu diesem Anlass in seinem Konferenzbeitrag insbesondere das Motiv der Kathedrale bei Morante⁷ untersucht, zeigt hier mögliche und teilweise ineinander verschränkte Ursachen für die mitunter wenig wohlwollende Kritik an Morantes Romanen sowie für die in der italienischen Literaturgeschichte über lange Zeit nahezu vollständig unterschlagene Relevanz von Morantes Schreiben auf. Darunter zählt er die Bevorzugung avantgardistischer Schreibformen, wie sie im literarischen Milieu um Elio Vittorini und in Literaturzeitschriften wie dem *Politecnico*, dem *Menabò* und *Lofficina* vorangetrieben wurden, außerdem politische Gründe und Präferenzen, im Zuge derer der erkenntnisfähige Charakter von Literatur unterschiedlich perspektiviert und bewertet wurde, sowie schließlich eine dominante Strömung der Literaturkritik, die ihr Urteil über die Qualität der Werke an Parametern wie ihrer Kommodifizierbarkeit und Publikuserfolgen zu bemessen pflegte (vgl. Berardinelli 1993: 32f.; Borghesi 2018: 341). 2018 führte das Erscheinen der ersten umfassenden, von René de Ceccatty – dem Übersetzer zahlreicher Werke von Pasolini, Moravia, Penna und weiterer italienischer Autorinnen und Autoren ins Französische – besorgten Biografie zu Elsa Morante⁸ (*Elsa Morante. Une vie pour la littérature*, 2018 bei Tallandier erschienen

-
- 7 Die Motivgeschichte geht in diesem Fall zurück auf einen Eintrag im *Diario* 1938 vom 23. Januar, in dem Elsa Morante einen verstörenden Traum beschreibt (»Sono in una immensa cattedrale, altissima, dai numerosi altari. Gente piuttosto dimessa vi si aggira, io sento in me uno spirito ingenuo, un po' fanatico. C'è fra la gente una suora, piccola, magra e anziana, di quelle in cuffietta. Ha la faccia rugosa, movimenti nervosi e svelti. È un'ipocrita, una viziosa, cerca di usare delle parole e cose sante per soddisfare i suoi sensi degenerati e maligni.[...]«, [EM Op II: 1590]). Fast wortwörtlich wird das Bild jener bösartigen Nonne in der Figur der Madre Cherubina aus der Erzählung *Via dell'Angelo* erneut aufgegriffen (vgl. Morante 2015: 51), die Morante erstmals 1938 veröffentlichte (zur Komposition der Erzählung und deren verschiedenen Stadien vgl. Porciani 2019: 33ff.). Tatsächlich erfährt man im anschließenden Absatz des betreffenden Traumbucheintrags noch, wie Morante selbst sich die Genese jenes Traums erklärt: »Ora capisco da dove è nata la grande e ombrosa cattedrale del mio [sogno]. Ieri sera scorrendo dell'arte nel romanzo e nell'intreccio con V. ricordo di avere di sfuggita paragonato la costruzione del racconto a un'architettura, a una cattedrale, le scene isolate alle vetrate. Da questa parola fuggitiva è nata quell'immensa cattedrale sognata. [...]« (Morante 1990: 1592) Das Bild der Kathedrale wird nur zwei Jahre nach Erscheinen von Berardinellis Artikel auch in der ersten je erschienenen, umfang- und kenntnisreichen Monografie zu Elsa Morante von Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta* (1995) im Titel aufgegriffen.
- 8 Bereits im Jahr 2008 war mit *Woman of Rome. A Life of Elsa Morante* der US-amerikanischen Romanautorin Lily Tuck bei Harper Collins eine Biografie zu Morante erschienen – die erste überhaupt, die allerdings hinsichtlich der Tiefe der Untersuchung, dem Abstand zur Materie und der Komplexität der Darstellung deutlich hinter den Erwartungen zurückbleibt, aber als eine semi-belletristische Einführung zu Morante gelesen werden kann, was auf Lesevor-

und im selben Jahr mit dem *Premio Elsa Morante* ausgezeichnet, Ende 2020 auch in italienischer Übersetzung bei Neri Pozza erschienen) auch in Frankreich zu einer neuen Welle der Morante-Rezeption, die sich unter anderem in einer internationalen Tagung eigens zu Elsa Morante niederschlug (*À la recherche d'Elsa Morante*, Nantes, 18./19. Oktober 2019). Aus dem italienischen Raum ist hier, neben dem bereits 1995 erschienenen »Klassiker« *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante* des Kurators zahlreicher italienischer Ausgaben, Cesare Garboli, insbesondere die Monografie von Graziella Bernabò *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura* aus dem Jahr 2012 zu nennen, die ein umfassendes Bild von Morantes Schreiben unter Einbeziehung der komplexen Verflechtungen von wiederkehrenden (auto-)biografischen Motiven, den literarischen Wegbegleitern (darunter Umberto Saba, Alberto Moravia und Pier Paolo Pasolini) und den Schauplätzen sowie Handlungssträngen ihrer Romane und Erzählungen zeichnet. In jüngster Zeit erschien mit Angela Borghesis umfassendem monografischem Beitrag zu *La Storia (L'anno della Storia: 1974–1975: Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante, 2018)* ein weiterer Meilenstein in der Morante-Forschung, der mit nur einem Jahr Abstand auf eine andere Monografie zu *La Storia*, ausgehend von dessen Manuskriptfassungen, folgte (Monica Zanardo: *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante, 2017*). Aufschlussreich hinsichtlich der Filiation einzelner Motive zwischen dem *Diario 1938* und den nachfolgenden Erzählungen in den Bänden *Il gioco segreto* und *Lo scialle andaluso* ist auch die Untersuchung von Donatella La Monaca aus dem Jahr 2018 (*Elsa Morante. »La risposta celeste« della scrittura*),⁹ da die von ihr nachgezeichneten Mechanismen der Stoffkomposition auch in den späteren Romanen aufleuchten. In der anglophonen Forschung sind zwei von Stefania

lieben des amerikanischen Publikums und die Unbekanntheit Morantes in den Vereinigten Staaten zurückgeführt werden kann: »In the United States, Elsa Morante is virtually unknown. This book – an effort to re-create her life by means of research, interviews and a close reading of her work – attempts to bring more attention to her and to her oeuvre and to open that door which the *portiere*, whom I unwittingly disturbed during the sacred *ora di pranzo*, so rudely closed in my face.« (Tuck 2008: 5) In *Woman of Rome* werden zwanzig wenig bekannte Fotografien aus der Fondazione Elsa Morante abgedruckt – hierin liegt das Verdienst dieser Biografie. Die französische Biografie hingegen zeugt von einer umfassenden Kenntnis der intellektuellen und literarischen Szene des Italien der Nachkriegszeit und lässt zahlreiche Zeitgenoss*innen und Weggefährt*innen Elsa Morantes zu Wort kommen, woraus sich ein gleichermaßen informatives wie ausgesprochen fundiertes Gesamtbild der Schriftstellerin und ihrer in vielerlei Hinsicht aparten Persönlichkeit ergibt.

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

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

Zahlreiche Untersuchungen zu Morante stützen sich in ihrem Vorgehen lediglich auf die zu Lebzeiten veröffentlichten Schriften mit explizit literarisch-fiktionalem Charakter. Dies geschieht teilweise unter Bezugnahme auf den vermeintlichen Wunsch Morantes selbst (vgl. beispielsweise Kalay 1996: 13). Für den hiesigen Untersuchungskontext und eine erkenntnisfördernde Untersuchung ist es allerdings unumgänglich, darüber hinaus auch ihre publizistischen Formate aus der Lebenswirklichkeit (so etwa die Rezensionen zum Kino aus den Jahren 1950 und 1951, die in *Pro o contro la bomba atomica* versammelten Essays und Reden sowie das Tagebuch von 1938) hinzuzuziehen, die erst posthum erschienen sind und deren Hinzunahme eine Betrachtung ihres Werks unter neuen Vorzeichen ermöglicht. Dabei erweisen sich die Themenkomplexe der *realità* gegenüber der *irrealità* einer postulierten *società della disintegrazione* sowie Kindheit und Jugend als Räume genuiner *felicità* und *realità* als zentral. Um dies zu veranschaulichen, werden nach einem Blick auf die ästhetische Grundlegung von Morantes Poetik durch eine Analyse dieser Aspekte in ihren Erzählungen anschließend zwei der vier Romane exemplarisch in die Untersuchung einbezogen, da sich an ihnen und repräsentativ für den Zeitraum der gut fünfzehn Jahre zwischen der Publikation von *Lisola di Arturo* im Jahr 1957 und *La Storia* im Jahr 1974, so meine These, ein klarer Paradigmenwechsel in Morantes literarischer Wirklichkeitskonzeption nachvollziehen lässt, der seinerseits eine Weiterentwicklung vom narrativen Duktus im Sinne des *fiabesco* hin zu einem engagierten

Anschreiben gegen die *irrealità* der in die Nachkriegszeit nachwirkenden *Storia* anzeigt.

6.1 Schreiben als Offenlegung dichterischer Wahrheit bei Elsa Morante

El sueño de la razon produce
monstruos.
(Francisco de Goya, *Capricho 43*,
1797–1799)

Am 23. Januar 1938 notiert Elsa Morante in ihr Tagebuch, das sie primär als *Libro dei sogni*¹⁰ führte:

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

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

In diesem frühen, den vorliegenden Erkenntnissen zufolge nicht zur Publikation vorgesehenen intimen Schriftstück lassen sich im Bild der Kathedrale die Keimzellen von Morantes Schreiben bereits in struktureller wie auch in motivischer Hinsicht erkennen: Der lebensweltliche Anstoß für den Traum, der in diesem Fall signifikanterweise durch eine metaliterarische Reflexion zur Morphologie der Erzählung als

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

literarischer Gattung und einer entsprechend evozierten Bildlichkeit gegeben wurde, erlangt zum einen durch das Unterbewusste eine konkrete physische (in diesem Fall architektonische) Gestalt, in dem der Ausgangspunkt den Faden eines »fiabesco ricamo«¹¹ darstellt. Zum anderen stellt dieser Ausgangspunkt eine in der Wirklichkeit verbürgte Entität dar, welche die Imaginationsleistung des Unterbewussten im Traum in Gang setzt, die darüber hinaus aber auch in der Erinnerung abgespeichert wird. Die Erinnerung an den Traum wiederum wird hier als gleichzeitig in der Realität verankerte und schöpferische Leistung im Sinne der Imagination formuliert, was schließlich in der hypothetischen Gleichsetzung von Imagination und Erinnerung kulminiert.¹²

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

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

Die zum Zeitpunkt des Eintrags im *Diario* Sechszwanzigjährige, die sich in jener Lebensphase bereits in einer – nicht unproblematischen, wie der Verlauf des

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

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

Diario vermuten lässt – Liebesbeziehung mit Alberto Moravia befand, wird regelmäßig von Träumen verfolgt, die ihr die eigene tief sitzende Unsicherheit und Beklemmung vor Augen führen, sie morgens zum Stift greifen und die oftmals als verstörend erlebten nächtlichen Eindrücke zu Papier bringen lassen. Sei es in Bezug auf das komplexe Verhältnis zur Mutter, der Jüdin Irma Poggibonsi, ihre persönliche Identität,¹³ die potenzielle eigene Mutterschaft, Zurückweisungserfahrungen und sexuelles Begehren, unerwiderte Zuneigung oder ein kaum greifbares Gefühl der Prekarität und Einsamkeit: All diese Themenkomplexe werden in ihrer literarischen Produktion stofflich verwebt und sind – weit entfernt von einer biografistischen Lesart von Morantes Werken – aus phänomenologischer Sicht nicht von der Person Elsa abtrennbar.

Den eigentlichen Aufzeichnungen des *Diario* vorangestellt sind allerdings von Morante vorgesehene Paratexte zu finden. Diese beinhalten eine Terzine aus dem 15. Gesang des *Purgatorio* (»Tosto sarà che a veder queste cose | non ti fia grave, ma fieti diletto | quanto natura a sentir ti dispuose«), außerdem die in Kapitälchen angegebene, auf Calderón de la Barca gleichnamiges Versepos rekurrierende Notiz »La vida es sueño« sowie die Apposition »Libro dei sogni« (vgl. Morante 2005: 3). Die Bezugnahme auf Calderón de la Barca *La vida es sueño* (1635) verfestigt abermals den Eindruck, dass Morante seit Anbeginn ihrer schriftstellerischen Produktion von einer wesensmäßigen Ähnlichkeit des Traums mit dem Leben, also der Wirklichkeit, ausgeht, wie es im gleichnamigen Versdrama in der Figur des Segismundo in dessen berühmtem Monolog des zweiten Akts reflektiert wird.¹⁴ In dieser Optik ergibt sich eine wechselseitige Durchdringung der Sphären des Traums und jener des Lebens als erfahrbare Wirklichkeit, die sich von Anfang an als strukturgebend für Morantes Poetik erweist.

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

14 Zur »Engführung von Psychischem und Politischem, von Traumleben und Traumpolitik« in Calderóns Versepos unter Anwendung des freudschen Begriffs des Traumlebens, die gleichzeitig eine wesensmäßige Ähnlichkeit der Sphären des Traums und des Theaters (im Sinne eines für das spanische Siglo de oro charakteristischen *theatrum mundi*) als Horte alternativer Wirklichkeitssysteme impliziert, vgl. Poppenberg 2008; hier: 161.

Das Schreiben Elsa Morantes stellt innerhalb der italienischen Literatur eine Ausnahmeerscheinung dar, die sich in keine literarische Strömung eindeutig einordnen lässt, obschon der Versuch einer Einordnung von verschiedenen Seiten unternommen wurde.¹⁵ Auch der Versuch, ihr eindeutige literarische Vorbilder zuzuweisen, hat sich als untauglich erwiesen. Gleichwohl sind in ihren Romanen zahlreiche Anleihen an verschiedenste Literaturschaffende zu finden, die ihrerseits die Bildlichkeit des »fiabesco ricamo« als materielle Konkretion eines intertextuellen Geflechts auf einer anderen Ebene bestätigen. Elsa Morante selbst äußerte sich zu diesem Thema im Rahmen eines Interviews anlässlich des ihr verliehenen *Premio Strega* für *L'isola di Arturo* im Jahr 1957 wie folgt:

Con le abitudini sono mutate le preferenze letterarie. Kafka e Leopardi li ho sostituiti con Stendhal, Rimbaud, Melville, oltre ai classici naturalmente. Tuttavia debbo dire che nel mio lavoro non ho avuto nessun maestro, nessun modello. Non credo alla validità delle mediazioni letterarie. Il mio atteggiamento è stato ed è di fedeltà reale, in tutta la sua straordinaria ricchezza. Anche ciò che avviene nella coscienza è realtà, una realtà vastissima, sterminata. E se lei mi chiedesse un'autocritica, non potrei che rispondere di aver sempre cercato di dire, disinteressatamente, una verità poetica ispirandomi alla realtà. Il successo non ha influenzato, né potrà mai influenzare le mie intenzioni. Le lodi o il biasimo non possono mutarmi. È impossibile che io non resti fedele a me stessa. (Del Fra 1957: 135)¹⁶

An dieser Stelle erfolgt bereits eine erste öffentliche Andeutung dessen, was Elsa Morante knapp zwanzig Jahre zuvor privat im *Diario* notiert hatte (vgl. den oben genannten Eintrag vom 23. Januar 1938) und später in ihren Reden und Konferenzen in Hinblick auf ihr Verständnis eines realistischen Schreibens noch weiter elaborieren und in Hinblick auf aktuelle gesellschaftliche und politische Fragen ihrer Zeit konkretisieren wird (vgl. Kapitel 6.1.2): Die unter der »fedeltà reale« subsumierte »realtà

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

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

vastissima, sterminata« der *coscienza* erweist sich als zentraler und nicht zuletzt politisch besetzter Begriff, auch und insbesondere hinsichtlich einer aus dieser *realtà* sich speisenden »verità poetica«, deren entscheidende Qualität ihre Immunität gegen Korruption und Verschleierung von Wahrheit ist.

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

Aus der Fülle an literarischen Traditionen und Anleihen verschiedensten Ursprungs, die Morante in ihr Schreiben integriert,¹⁷ ergibt sich in ihrer Prosa eine einzigartige Vermischung verschiedener Stile und Motive, die ihrerseits in ihrer Kombinatorik eine spezifische Realitätserfahrung zum Ausdruck bringen. Dem oftmals als *fiabesco*¹⁸ charakterisierten Stil in den Erzählungen und Romanen Morantes entspricht eine Realitätskonzeption, welche die verschiedensten Daseinszustände vereint – so spielen vor allem Traum, Erinnerung und Unter- respektive Unbewusstes eine entscheidende Rolle als Motor und gleichzeitig als Modus des Schreibens. Damit greift Morante auf eine Tradition zurück, die in Italien ihren Ursprung in der (der veristischen Tradition gegenläufigen) Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts und frühen 20. Jahrhunderts hat und ihrerseits auf die Fragilität eines rückversichernden Identitätskonzepts – auch infolge des Einflusses der freudschen Psychoanalyse – Bezug nimmt: Bereits von Literaturschaffenden wie Luigi Pirandello (*Il fu Mattia Pascal*, 1904) und Italo Svevo (*La coscienza di Zeno*, 1923) wurden Themen wie etwa das fragmentarische Ich, die Destabilisierung von Identität sowie die Überschreibung von Identitätsentwürfen durch die Vermengung von Fakten und Fiktion textuell verarbeitet. Mit dieser Problematisierung der Identität geht einher, dass auch die umgebende Welt – noch verstärkt durch die zunehmende Komplexität der Arbeitssphäre, die gleichzeitig aber keine schöpferische und sinnstiftende ist, sondern *noia* und *indifferenza* hervorbringt (man denke nur an den literarischen Prototyp des kleinen Büroangestellten: Alfonso Nitti aus *Una vita* aus dem Jahr 1892) – nur noch unzuverlässig und uneindeutig erfasst werden kann. Die Erkenntnis von Wirklichkeit wird

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

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

an dieser Stelle erschwert, weil ihr Erfahrungsmodus multiform, nicht linear, nicht chronologisch und somit nicht auf Eindeutigkeit festlegbar ist.

Was für die Ebene der Komposition gilt, findet sich bei Elsa Morante gleichzeitig auch auf der inhaltlichen Ebene wieder, worauf nicht nur Prominenz und Alternanz verschiedener Bewusstseinssebenen hindeuten. Semantisch-lexematisch äußert sich die Opazität der durch die jeweilige Erzählerfigur wahrnehmbaren Welt vor allen Dingen in den frühen Erzählungen oftmals in der Beschreibung optischer und weiterer sinnlicher, teilweise sogar synästhetischer Qualitäten, etwa in Form eines *turbamento* der Sinne oder durch die Aufrufung wiederkehrender Farbspektren. Bereits in der zweiten Erzählung aus *Lo scialle andaluso* (zuvor erschienen in der Sammlung *Il gioco segreto* von 1941)¹⁹ mit dem Titel *L'uomo dagli occhiali* (1936) zeigt sich diese Tendenz, die mit der Durchbrechung einer kausalen und chronologischen Erzählstruktur Hand in Hand geht: Der titelgebende Mann mit der Brille weist eine Amnesie in Hinblick auf die dem Erzählzeitpunkt vorangegangenen Tage auf und bewegt sich in einem nahezu somnolenten geistigen Zustand, der seine Wahrnehmung der umgebenden Welt beeinträchtigt:

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

Egli scosse la testa e tacque, con disprezzo. Nessuno meglio di lui poteva ricordare che il giorno prima era domenica; nessuno conosceva come lui la smania febbrile delle domeniche, i continui giri, le inutili attese. Ora la nebbia incomprendibile s'infittiva intorno a lui ed egli provava l'oscuro timore di svenire in quel luogo. (EM Op I: 1416)

Ebenso ist jedoch die Wahrnehmung des Schulmädchens Maria getrübt – dies scheint einem hohen und über mehrere Tage andauernden Fieber²⁰ geschuldet. Im Zuge ihres Delirs scheint der Mann mit der Brille sie bis ans Krankenbett verfolgt und sie dort aufgesucht zu haben – so berichtet sie es zumindest ihrer Freundin Clara, welche sich auf der Suche nach Maria in eine nicht näher spezifizierte, in

19 Debenedetti erkennt in dieser frühen Erzählung bereits eine visionäre Logik des Erzählens, die später auch in *L'isola di Arturo* zum Tragen kommt. So verweist er in seiner Besprechung des zweiten Romans auf *L'uomo dagli occhiali* zurück: »Nel suo racconto, una visione del mondo turbatissima, sconcertante, garantiva già tutte le stigmate della coerenza e della necessità. La realtà vi appariva in una specie di sfocatura, che era poi un modo di tenere le cose incredibilmente a fuoco. [...] Era già caratteristico, in quelle narrazioni, un modo di stare avvinte alla logica, direi visionaria, delle figure e delle vicende, di accertare i loro significati tutt'insieme emblematici e umani: un modo certamente vigilato da una sicura coordinazione mentale.« (Debenedetti 1957: 52)

20 Auffallend häufig tauchen die Lexeme *febrile* und *febrilmente* in allen Erzählungen und den Romanen Elsa Morantes auf.

Schnee und Nebel versunkene Stadt begibt und dort in ein nicht dechiffrierbares Wimmelbild der Uniformität und gleichzeitigen Rastlosigkeit hineingerät:

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

Allerdings weilt Maria zu diesem Zeitpunkt bereits nicht mehr unter den Lebenden, sondern berichtet der Schulfreundin in dem Bewusstsein, bereits tot zu sein, von diesen Vorfällen. Damit greift Morante auf Techniken der gotischen und der Schauerliteratur zurück, in der die Figur des Wiedergängers aus dem Totenreich in Szenarien aus der Welt der Lebenden eintritt. Hierbei nimmt sie, wie sich der *Nota dell'autore* der Erstaussgabe von *Lo scialle andaluso* im Jahr 1963 entnehmen lässt, in der Erzählung *L'uomo dagli occhiali* auch explizit auf Franz Kafkas Schreiben Bezug:²¹ »[...] il quale risente poi, nel suo goticismo, di qualche influsso kafkiano (questa però fu la prima e l'ultima volta che E. M. – sia detto a sua giustizia – risentì l'influsso di un qualsiasi altro autore al mondo)« (EM Op I: 1579).

Diese Elemente des *turbamento* als Qualität der Opazität und Uneindeutigkeit deuten auf der textuellen Ebene bereits an, was Morante später als *irrealità*,²² als den systematischen Versuch der Verschleierung der eigentlichen *realtà* durch außenstehende Gewalten bezeichnen wird. In den früheren Werken allerdings steht die in den Bereich optischer Qualitäten übertragene Uneindeutigkeit der Welt und des Ich

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

22 Im deutschsprachigen Raum hat sich, soweit ersichtlich, bislang lediglich Martha Kleinhaus mit Morantes *irrealità*-Konzept befasst und in ihrer Untersuchung gezeigt, wie das im *Pro o contro la bomba atomica*-Vortrag eingeführte Konzept im Kontext der in *La Storia* thematisierten Shoah als Lagererfahrung narrativ gefasst wird (vgl. Kleinhaus 2002: 121; 131). Ihren Ausführungen ist lediglich hinzuzufügen, dass – auf Morantes Gesamtwerk bezogen – die der *irrealità* entgegengesetzte Poetik der *realtà* allerdings keineswegs »ausgesprochen metaphorisch« und »eher verhüllt als klar definiert« (Kleinhaus 2002: 121) formuliert ist, sondern ganz im Gegenteil ausgesprochen transparent, sofern man gleichzeitig Morantes Antworten auf die Realitätsfrage aus *Sul romanzo* beherzigt, in denen das Konzept der *realtà* – wenngleich noch nicht in der zunächst irritierend anmutenden Opposition zur *irrealità* des Status quo in Anschlag gebracht – bereits sehr klar formuliert wird.

nicht mehr – wie es beispielsweise in den erwähnten Beispielen von Svevo und Pirandello der Fall ist – im Dienst einer Kritik an sich wandelnden Identitätsentwürfen, aber auch noch nicht als stilistischer Ausdruck einer Gesellschaftskritik. Vielmehr ist in ihnen die Keimzelle eines Duktus zu erkennen, der auf der Dynamik des Suchens, des Entzifferns (noch) uneindeutiger Referenzsysteme und der Infragestellung einer etablierten Deutungsart beruht. Auch die Fokalisierung aus der Perspektive kindlicher Protagonist*innen trägt, insbesondere in den Erzählungen (vgl. v.a. *Il gioco segreto* (1937) und *Lo scialle andaluso* (1953)), später aber auch in *L'isola di Arturo* sowie in *La Storia*, ihren Teil zu Morantes außergewöhnlicher Konzeption einer narrativ vermittelbaren Realität bei.

6.1.2 Subjektive *realità* und Kritik der gesellschaftlichen *irrealità*: Morantes Oxymoron einer realistischen Literatur

Ihre in Form des Tagebuchs vorliegenden sowie die essayistischen Aufzeichnungen (insbesondere *Diario 1938*, *Il mondo salvato dai ragazzini* sowie die Sammlung *Pro o contro la bomba atomica*) belegen, dass Morante Erinnerung, Traum, und die innere Suche des Selbst nach der eigenen Identität als ähnliche Produktionsmechanismen versteht, wie sie dann auch in ihrer literarischen Invention und Produktion zum Tragen kommen. Literatur ist bei Morante nicht Mimesis einer greifbaren objektiven Realität, wie sie der Neorealismo in abbildungsoptimistischer Art und Weise nahezu dokumentarisch zu erfassen gedachte,²³ sondern vielmehr Mimesis jedweder Daseinszustände des (Un-)Bewussten, darunter etwa auch Erinnerung und Traumzustand, für die aber ein authentischer Status des Realen reklamiert wird, weil diesen Daseinszuständen die Wesensart, Erkenntnis hervorzubringen, durch das sie perzipierende Subjekt zugeschrieben wird. So äußert sich Morante im Jahr 1959 in der Zeitschrift *Nuovi argomenti* anhand von neun zur Beantwortung durch zeitgenössische Autor*innen der Nachkriegszeit ausgeschriebenen Leitfragen zum

23 Zum Verhältnis von Historie und Fiktion in der italienischen Literatur des Neorealismo am Beispiel vom Italo Calvino und Beppe Fenoglio, das seinen Ausgang in einem spätestens seit den *Promessi sposi* unter neuen Vorzeichen figurierenden Geschichtsbild in der Literatur nimmt, verweise ich auf den Beitrag von David Nelting (»Im Nebel der Geschichte«) im Tagungsband *Erfahrung und Referenz. Erzählte Geschichte im 20. Jahrhundert* (vgl. Nelting 2016a).

Wesen des Romans²⁴ (»Sul romanzo«) und offenbart an dieser Stelle zugleich ein moralisch-politisches Credo sowie ihre Ästhetik der Dichtung:

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

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

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

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

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

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

Die in der Folge modulierten Ausführungen zum beschriebenen Realismus- und Wahrheitskonzept kulminieren schließlich in der Warnung vor alledem, was nicht nur die Literatur, sondern das Denken und Handeln der Menschen selbst bedroht, und was in seiner Wesensart die später von Morante noch verstärkt in den Blick genommene Gefahr der *irrealità* verkörpert. Von dieser hatte sie bereits um 1950 eine präzise Vorstellung entwickelt, wie möglicherweise für ein Interview angelegte No-

tizen aus der Zeit von Elsa Morantes Rezensionstätigkeit für das Radio (1950–1951) belegen.²⁵

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

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

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

25 Aus diesen beiden Jahren datieren einige der relevantesten expliziten Auseinandersetzungen Morantes mit dem Neorealismo, die sich in diesem Fall naturgemäß auf das neorealistische Kino beziehen (vgl. Fofi 2017).

Der Rückgriff auf die Bildunterschrift von Goyas *Capricho 43* ist an dieser Stelle weitreichend:²⁶ nicht nur, dass das ambigue *sueño* bei Morante ganz eindeutig als *sonno* und nicht etwa als *sogno*²⁷ interpretiert und somit die gesamte gegenwärtige Epoche als einer Umnachtung anheimgefallen dargestellt wird, die ins Monströse zu geraten droht. Auch ist das Goya-Zitat bei genauerer Betrachtung in Morantes Werk insgesamt als subversiver Intertext lesbar.²⁸

Einige Jahre später wird sie im unter dem Titel »Pro o contro la bomba atomica« verfassten Konferenzbeitrag (1965) diese von ihr verbreiteten Ansichten noch deutlicher in ihrer gesellschaftspolitischen Relevanz formulieren²⁹ und hierbei auf die Gefahr der »società della disintegrazione« verweisen, die Morante als zentrale Bedrohung ihrer Zeit erachtet. Ausgehend von einer zunächst paradoxen Umkehrung von *realità* und *irrealità* entspricht im Paradigma der *disintegrazione* die vordergründige gesellschaftliche Realität einer zutiefst verstörenden *irrealità*, weil sie auf einer entfremdeten Projektion der Nachkriegswirklichkeit basiert. *Realità* im Sinne Morantes hingegen sei eine Umkehrung der »società della disintegrazione« im Sinne einer Rückbesinnung auf das Lebendige, Authentische und somit Wahre, wie bereits in »Sul romanzo« expliziert. Der auf einer verzerrten Realitätswahrnehmung basierenden und von hegemonialen Kräften propagierten neuen Gesellschaftsordnung der *disintegrazione* kann und muss sich aber jedwede Form der Kunst widersetzen, weil gerade darin ihre Aufgabe liege:

-
- 26 Zum bekanntesten *Capricho* von Francisco de Goya existieren zahlreiche Untersuchungen aus verschiedenen akademischen Disziplinen sowie in intermedialer Perspektive. Einen sehr detaillierten Einblick in Genese, Aufbau, historischen Kontext, Text-Bild-Relation und Rezeption des *Capricho 43* (1797–1799) in der Kunstgeschichte, aber auch in Literatur, Musik und Film gibt die umfassende Analyse von Helmut C. Jacobs (2006). Mit der gegenwärtig immer noch anhaltenden Rezeption von Goyas gesamtem Werk befasst sich darüber hinaus beispielsweise der Sammelband *Goya im Dialog der Medien, Kulturen und Disziplinen* (vgl. Hennigfeld 2013). Bei keiner der Betrachtungen finden sich allerdings Beispiele oder explizite Bezugnahmen auf die italienische Literatur des 20. Jahrhunderts.
- 27 In Hinblick auf die verschiedenen Les- und Deutungsarten des *sueño* zu Goyas Lebzeiten, aber auch in der heutigen linguistischen und literaturwissenschaftlichen Forschung vgl. Jacobs 2006: 327ff.
- 28 Dass *Capricho 43* bereits bei der Komposition von *Menzogna e sortilegio* eine entscheidende Rolle gespielt haben könnte, versucht ein rezenter Artikel zu zeigen, in dem das ambivalente Verhältnis der Protagonistin Elisa zur eigenen Imaginationsfähigkeit als Ekphrasis von Goyas Aquatinta postuliert wird, wenngleich hier die Ambiguität der Bildunterschrift und die Relevanz des »Schlafes der Vernunft« in Morantes Essays nicht ausreichend berücksichtigt werden (vgl. Chillemi 2015).
- 29 Alfonso Berardinelli stellt in Bezug auf die Essaysammlung die These auf, dass hierin aus heutiger Sicht ein noch stärkeres politisches und erkenntnistheoretisches Interesse als etwa in Pasolinis Werk deutlich wird: »La favola ideologica raccontata in *Pro o contro la bomba atomica* risulta oggi più realistica e più politicamente nutritiva dell'intera collezione dei *Quaderni Rossi*.« (Berardinelli 1993: 30)

Eccola: *l'arte è il contrario della disintegrazione*. E perché? Ma semplicemente perché la ragione propria dell'arte, la sua giustificazione, il suo solo motivo di presenza e sopravvivenza, o, se si preferisce, la sua *funzione*, è appunto questa: di impedire la disintegrazione della coscienza umana, nel suo quotidiano, e logorante, e *alienante* uso col mondo; di restituirla di continuo, nella confusione irreal, e frammentaria, e *usata*, dei rapporti esterni, l'integrità del reale, o in una parola, la *realtà* (ma attenzione ai truffatori, che presentano, sotto questa marca di realtà, delle falsificazioni artificiali e deperibili). La realtà è perennemente viva, accesa, attuale. [...] Integrità, la realtà è integrità stessa. (EM Op II: 1542f.)

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

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

Außer Frage steht, dass Morante selbst sich als Vertreterin einer Literatur versteht, die den »mostri aberranti« ins Antlitz gesehen und es sich zur Aufgabe gemacht hat, deren *irrealtà* zu demaskieren. In der Folge können Morantes literarische Werke spätestens ab 1968 als stark politisch geprägte verstanden werden, in denen Wider- stand gegen die Kräfte der *disintegrazione* und Wiederbelebung der Romanform als zur Darstellung der Komplexität menschlichen Lebens infrage gestellter Gattung³⁰

30 In Hinblick auf die Gattung des Romans als der zur Darstellung der Komplexität menschi- chen Daseins am besten geeignete Form, die sich aber im Laufe des Novecento in einer mas- siven Krise befindet, optiert Berardinelli dafür, auch für Morante jene wohlwollende Kritik in Anschlag zu bringen, die Calvino seinerzeit erfahren hatte, nachdem er für die kürzeren literarischen Formen eine neue *Form* entworfen hatte: »[...] Calvino, ponendosi al di là del romanzo, evitando i labirinti dell'autocoscienza e i mosaici sociologici, doveva risalire al di là del romanzo realistico, psicologico e sociale borghese, verso il »conte philosophique« e

zusammenfließen. Die Dominanz der *irrealità* muss folglich entlarvt und entkräftet werden durch die *realità*, die literarisch Wahrheitsdiskurse erzeugt und bezeugt.

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

Kindheit als Sujet und Kinder als Hauptfiguren in Romanen und Erzählungen haben in der italienischen wie auch in der gesamten europäischen Literatur seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert eine prominente und in der Forschung gut erschlossene Tradition. Die Wiederentdeckung und Popularität des Kindheitsthemas in der Literatur des italienischen Novecento ist in der Literaturwissenschaft allerdings kontrovers diskutiert und das Schreiben über oder aus dem Blickwinkel von kindlichen Protagonisten ambivalent betrachtet worden:³¹ Einerseits kann es etwa als Rückzugsmoment vor dem faschistischen Regime gelesen werden, andererseits kann es insbesondere in der Ära nach dem Zweiten Weltkrieg auch als Moment des Ausweichens vor sozialer und ziviler Verantwortung aufgefasst werden (vgl. Kalay 1996: 10f.).

Wie im Folgenden gezeigt werden soll, erweist sich der Topos der Kindheit bei Elsa Morante als zentral hinsichtlich der Erfahrbarkeit von *realità* in Opposition zur *irrealità*. Die Bedeutung der Konzepte von Kindheit und Jugend für Elsa Morante und ihr Werk sind zahlreich untersucht worden, dabei lag vor allem der Aspekt der

oltre, più indietro, verso poemi cavallereschi, fiabe medievali, libri di viaggio e infine poemi filosofici e mitologici antichi [...]. Voglio dire che qualcosa di analogo a quanto ha fatto, ed è stato costretto a fare, Calvino con il racconto e la narrazione breve e snella, Elsa Morante ha fatto con la forma del romanzo: l'apparente continuità con le forme tradizionali del romanzo nascondeva e insieme rivelava la coscienza, e direi l'ansia, dell'interruzione di quella continuità, con i rischi di distruzione e di perdita che ogni interruzione di tradizione comporta. Non diversamente da Calvino, Elsa Morante ha sentito la fine del romanzo, l'esaurimento del suo ciclo vitale e della sua fisiologia realistica e naturalistica. Ma diversamente da Calvino [...] Elsa Morante ha avuto invece la vocazione di accogliere e riassumere una totalità di esperienze personali e letterarie dentro una forma onnicomprensiva, protettiva, fatta di volte vertiginose e di navate e cappelle laterali.» (Berardinelli 1993: 26)

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

kindlichen Unschuld und des unverstellten Blicks des Kindes auf die Welt der Erwachsenen im Fokus. Was bislang nicht in aller Deutlichkeit gezeigt worden ist, ist die Filiation der Wechselwirkungen zwischen der Erkenntnis von Wirklichkeit, die bei Morante mit wenigen Ausnahmen den jugendlichen Figuren vorbehalten ist, sowie der hierbei auffallenden sinnlichen Qualitäten, die abermals dahingehend relevant sind, dass die Wahrnehmbarkeit der Umwelt über Phänomene der Verundeutlichung erschwert und die *realtà* dadurch verstellt wird.³² Entscheidende Bezüge zwischen Morantes Verständnis des Realen und ihrer Anthropologie, mit explizitem Bezug auf heranwachsende und junge Menschen, wie sie als Morantes Idealbild des noch nicht von der *irrealtà* infizierten Individuums angelegt sind, finden sich in der Kanzone »I felici pochi e gli infelici molti« aus dem experimentellen Band *Il mondo salvato dai ragazzini*, welcher erstmals 1968 erschien. Signifikant an diesem Werk ist, neben der auf der Hand liegenden thematischen und ideologischen Nähe zur 68er-Bewegung in Italien, die Hinwendung zu einer neuen Ausdrucksform, die außer in der Annäherung an lyrische Gattungen auch in der Pluriformität des Werks besteht (so finden sich zahlreiche typografische Auffälligkeiten in *Il mondo salvato dai ragazzini*; diese reichen von quersformatigen Seiten über eingefügte Notensysteme und handschriftlich Onomatopoeia bis hin zu an dadaistische Lyrik gemahnende Fragmente). Zugunsten eines umfassenden Einblicks in das Konzept soll an dieser Stelle eine längere Passage aus dem ersten Teil, der »introduzione esplicativa« zitiert werden, in der die *Felici pochi* in ihrem spezifischen Bezug zur Realität eingeführt werden:

?Che significa F.P.? Si tratta di un'abbreviazione
Per *Felici Pochi*.

?E chi sono i Felici Pochi? Spiegarlo non è facile,
perché i Felici Pochi sono indescrivibili.

Benché pochi,
ne esistono d'ogni razza sesso e nazione
epoca età società condizione
e religione.

Di poveri e di ricchi
(però, se nascono poveri, loro, in generale,

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

tali rimangono, e se nascono ricchi, presto si fanno poveri)
 di giovani e di vecchi (però
 difficilmente loro arrivano in tempo a farsi vecchi)
 di belli e di brutti (a vero dire, loro
 pure quando siano volgarmente intesi brutti,
 in REALTÀ sono belli; ma la REALTÀ
 è di rado visibile alla gente ...

[...]

E dove stanno, di regola, costoro? Non c'è regola.

Invero, il loro proprio elemento naturale

Non è mai stato scoperto, finora, in biologia.

Se ne trovano sulle himalaie e sul mare, in città e nel deserto, al centro e in periferia,

dentro i vicoletti sulle autostrade

può darsi pure nelle lune o negli astrusi pianeti

e perfino nei Ministeri – ricordarsi di Henri Beyle –

mai però negli alti gradi della burocrazia

o alle diverse incombenze d'autorità ufficiale

per cui sempre hanno sofferto d'una grave allergia.

Se ne possono incontrare

All'Università all'osteria in fabbrica in galera nei bordelli nei conventi al teatro
 al ballo al caffè

Fra sapienti e analfabeti nei Ghetti nella Kasbah nella sotterranea su un jet

All'ospizio dei vecchi all'ospedale dei matti.

Ne spuntano magari nei climi meno adatti

E si nascondono lí dove meno te l'aspetti.

Difatti gli F.P. sono

Accidenti fatali dei Moti Perpetui

Semi originari del Cosmo, che volano fra poli fantastici, portati dal capriccio dei venti,

e germogliano in ogni terreno.

Ma assai più spesso tornano

In certi orienti (barbari) e oscure zone (deprese)

Dove non s'ha il vizio d'assassinare i profeti

Né di sterminare

I poeti.

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

? E chi sono gli Infelici molti? Sono TUTTI

Gli altri.

? Ma qual è il segno, in sostanza, che fa distinguere a vista
 Quella minoranza degenerare fra questa maggioranza normale?
 Si capisce che la risposta reale
 Sarebbe: la FELICITÀ. Però (lo stesso c.s.) la
 FELICITÀ
 Spesso non pare visibile per la gente comune
 Che ha nell'occhio la cispa dei troppi fumi
 D'irrealità, che l'infettano. E così corre il detto:
 »La felicità non esiste«.
 L'IRREALTÀ è l'oppio dei popoli ... E per una
 Disintossicazione generale
 La cura è un esercizio d'eroica difficoltà ...
 [...]
 (EM Op II: 137ff.)

Eine Lektüre des Ausschnitts zeigt auf, dass den *Felici pochi* neben der Differenzqualität der *felicità* und dem zumeist jungen Lebensalter die Eigenschaft gemein ist, in ihrer Wesensart häufig verkannt zu werden, was sich in der Gegenüberstellung der landläufigen Annahme hinsichtlich ihres Aussehens im Gegensatz zur wahrhaftigen Erscheinung zeigt: »pure quando siano volgarmente intesi brutti | in REALTÀ sono belli; ma la REALTÀ | è di rado visibile alla gente«. Hier wird bereits angedeutet, dass der gängige Diskurs stets im Gegensatz zur (grafisch hervorgehobenen) wahrhaftigen *realtà* steht. Entscheidend ist auch, dass die *Felici pochi* eine Affinität zu prekären Lebensverhältnissen aufweisen (dies konkretisiert sich in den Phänomenen der Armut und der räumlichen Verdrängung in die Peripherien sowie durch Analphabetismus) und gleichzeitig eine hohe Vitalität an den Tag legen (»[...] portati dal capriccio dei venti | [...] germogliano in ogni terreno«). Der Aspekt, der sie deutlich sichtbar (und zwar anhand optisch erkennbaren Codes, eines »segno, in sostanza, che fa distinguere a vista«) von den *Infelici molti* unterscheidet, ist jedoch ebenjenes Kriterium der *felicità*, das allerdings ebenfalls optisch häufig verstellt ist: »Spesso non pare visibile per la gente comune | Che ha nell'occhio la cispa dei troppi fumi | D'irrealità, che l'infettano.« Das durch Umgebungsreize beeinträchtigte Auge ist an dieser Stelle wesensmäßig verwandt mit dem Schlaf der Vernunft: Beide produzieren eine verzerrte Wirklichkeit – sei es nun in Form von *mostruos* (wie in Goyas *Capricho*, das bereits 1959 von Morante in »Sul romanzo« aufgegriffen worden war) oder in Form einer *irrealità*, die die klare Wahrnehmungsfähigkeit der »gente comune« befällt. Somit zeigt sich, dass das *turbamento* des Visus, das in den frühen Erzählungen wie beispielsweise *Luomo dagli occhiali* auf der narrativen Ebene das Erkennen der umgebenden Welt erschwerte, in der poetischen Modulation an dieser Stelle weit darüber hinausgeht und explizit Aufschluss über die verstellte Sicht auf die Wirklichkeit durch den Großteil der italienischen Gesellschaft gibt. Die nachfolgende Variation von Marx' Religionskritik der Religion als Opium des Volkes, in der

an dieser Stelle die *irrealità* anstelle der Religion tritt, verdeutlicht die Wesensart der Irrealität, der die Massen einen quasi-religiösen Götzendienst erbringen, indem sie in ihr die Wirklichkeit zu erkennen meinen.

Aufschlussreich ist auch eine grafische Aufzählung einiger *Felici pochi* in Form eines Kreuzes, die diesem ersten Teil der Kanzone angehängt ist (vgl. EM Op II: 140). Zu den hier benannten, teilweise bereits in jungen Jahren verstorbenen Personen zählt neben Gramsci, Rimbaud und Mozart auch Simone Weil, deren Relevanz für Elsa Morantes Spätwerk zentral ist (vgl. dazu insbesondere Kapitel 6.3.4). Neben dem Sterbejahr und dem Alter zum Zeitpunkt des Todes erhält hier jede der genannten Personen ein charakteristisches Attribut; außerdem werden die jeweiligen Umstände des Todes skizziert. Die hier dargestellten Persönlichkeiten verkörpern in Morantes Poetik der *realità* jene Wesensart der *Felici pochi*, die (zumeist entgegen den jeweils herrschenden dominanten Diskursen) für moralische Integrität und Wahrheit stehen. Der Preis der *felicità*, den die *Felici pochi* im Gegenzug für ihr Engagement zahlen, ist oftmals das lange Leben, das ihnen, anders als den von *irrealità* affizierten und infizierten *Infelici molti*, nicht vergönnt ist.

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

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

Grafik 1: nach »La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti«, vgl. EM Op II: 140

	<p>BENEDICTUS Spinoza (<i>la festa del tesoro nascosto</i>) Morto bandito in età di 45 anni nel 1677</p>	
<p>ANTONIO Gramsci (<i>la speranza di una Città reale</i>) Morto di consunzione carceraria in età di 46 anni nel 1937</p>	<p>GIORDANO Bruno (<i>la grande Epifania</i>) Bruciato vivo in età di 52 anni nel 1600</p>	<p>SIMONA Weil (<i>l'intelligenza della santità</i>) Morta di deperimento volontario in ospedale in età di 34 anni nel 1943</p>
<p>ARTURO Rimbaud (<i>l'avventura sacra</i>) Morto di cancrena all'ospedale in età di 37 anni nel 1891</p>	<p>GIOVANNA Tarc intesa D'Arc (<i>i Troni invisibili</i>) Bruciata viva in età di 19 anni nel 1431</p>	<p>VOLFANGO A. Mozart (<i>la voce</i>) Morto di tifo in età di 34 anni nel 1791 sepolto col funerale dei poveri</p>
	<p>GIOVANNI Bellini detto Giambellino (<i>la salute dell'occhio, che illumina il corpo</i>) Morto di vecchiezza comune nel 1516</p>	
	<p>PLATONE di Atene (<i>la lettura dei simboli</i>) Morto di vecchiezza comune nel 347 a. C.</p>	
	<p>REMBRANDT Harmensz van Rijn (<i>la luce</i>) Sopravvissuto ai suoi più cari e morto in età di 63 anni nel 1669</p>	

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

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

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

6.1.4 Exkurs: Elsa Morante und Georg Lukács

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

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

Gleichzeitig verortet Lukács seine eigene Denkrichtung und die zugrunde liegenden Schulen und Lehren explizit: Die zugrunde liegende Annahme für ihn sei kein hegelianisches Gegenwartsbild, sondern unter Rückgriff auf Fichte und Kierkegaard ein »Kierkegaardisieren der hegelschen Geschichtsdiagnostik« (Lukács 2009: 13). Hiervon ausgehend entwickelt er eine Theorie des Romans, die auf der Annahme beruht,

dass Roman und Epos sich durch ihre jeweils gültigen geschichtsphilosophischen Grundannahmen unterscheiden (vgl. Lukács 2009: 43), die wiederum im Angesicht der Individualität im Akt der Fokalisierung der Welt und des Lebens zutage treten:

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

Außerdem bestehe beim Roman im Gegensatz zum Epos eine »Strukturdifferenz, in der diese im Grunde begriffliche Pseudoorganik des Romanstoffes zum Ausdruck kommt, [...] die zwischen einer homogen-organischen Stätigkeit (sic!) und einem heterogen-kontingenten Diskretum [sich manifestiert]« (Lukács 2009: 58f.), aus der dann eine Dialektik komplexer Wirklichkeiten abgeleitet wird: »Kontingente Welt und problematisches Individuum sind einander wechselseitig bedingende Wirklichkeiten« (Lukács 2009: 60), woraufhin Lukács nur wenig später aufgrund ebenjener Komplexität die Undarstellbarkeit der »diskreten« Welt als solcher proklamiert:

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

Die Rolle der Götter, die im klassischen Epos oder etwa in Dantes Kosmos ausgesprochen bedeutsam war, schwindet in der Roman, sodass Lukács schließlich vom Roman als »Epopöe der gottverlassenen Welt« (Lukács 2009: 68) spricht, in dem auch der vormals epische, aber auch passive und überindividuelle Held³³ abgelöst wird durch eine neue Poetik des Innerlichen, die aber zu eigener Erkenntnisbildung fähig ist:

Der Roman ist die Form des Abenteuers des Eigenwertes der Innerlichkeit; sein Inhalt ist die Geschichte der Seele, die da auszieht, um sich kennenzulernen, die die Abenteuer aufsucht, um an ihnen geprüft zu werden, um an ihnen sich während ihre eigene Wesenheit zu finden. (Lukács 2009: 69)³⁴

Im Laufe seines späteren Lebens revidierte er seine Methodik jener frühen Arbeit sowie einige Aspekte, die er vormals deutlich rigider formuliert hatte, wie er im Vorwort des ersten Nachdrucks im Jahr 1962 verdeutlicht. Hier drängt sich vor allem die Relevanz der Entstehungsbedingungen von Lukács' *Theorie des Romans* auf: Der Autor siedelt diese in einer ähnlichen Konstellation an, in der Boccaccios *Decameron* entstand, und nennt als sein beim Abfassen der *Theorie des Romans* leitendes Grundgefühl eine »Stimmung der permanenten Verzweiflung über den Weltzustand« (Lukács 2009: 7).³⁵

Dass Morante zumindest die späteren, eindeutig marxistisch geprägten Schriften Lukács' rezipiert hat, ist an mehreren Stellen gezeigt worden (zuletzt in Porciani

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

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

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

2019: 223). Ebenso gut ist die offene Begeisterung, die Lukács Morante entgegenbrachte, durch seine lobenden Aussagen anlässlich des ersten Romans *Menzogna e sortilegio* wie auch den Briefwechsel zwischen den beiden dokumentiert (vgl. dazu etwa Lattarulo 2006). So lautet Lukács' Urteil in einem Interview durch den seinerzeit eingesetzten Osteuropa-Korrespondenten von *Il Giorno*, Jas Gawronski, vom 27. August 1961 in Bezug auf Elsa Morante: »[...] mi sembra uno dei massimi talenti di scrittore che io conosca« (zit.n. EM Op II: 1675). Auf die Frage nach seinen bevorzugten Schriftstellern und Werken in italienischer Sprache benennt er, neben einem Verweis auf Cesare Pavese, Elio Vittorini und einige Werke von Alberto Moravia, in *L'Espresso* im Jahr 1962 deren ersten Roman: »Ma, soprattutto, *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante. Per me, è il più grande romanzo italiano moderno.« (zit.n. EM Op II: 1676) Auch in der Zeitung *Rinascita* fallen ausgesprochen lobende Worte über Elsa Morante, als Lukács in einem Artikel vom Oktober 1967 (»L'Ottobre e la letteratura«, in italienischer Übersetzung erschienen) jene Literaturschaffenden und Werke der europäischen Literatur der Nachkriegsjahre vor dem Hintergrund der Oktoberrevolution erwähnt, die das Potenzial in sich tragen, die Nachkriegsgesellschaft in die Verantwortung zu nehmen und ihr zu einem neuen (Klassen-)Bewusstsein zu verhelfen (vgl. EM Op II: 1676f.). Auch im Briefwechsel³⁶ zeigt sich, dass Morante in Lukács einen Sympathisanten für ihr Menschen- und Gesellschaftsbild gefunden hat, der sich ebenfalls gegen die Vereinnahmung durch eine Herrschaft der *irrealità* verweigert:

Was kann ich Ihnen brieflich sagen? Mir scheint, das einzige ist, dass wir – obwohl wir uns nur ein einziges Mal tüchtig getroffen haben – sehr solide Grundlagen für eine ernsthafte Freundschaft besitzen. Die größte Sorge meines Lebens ist, dass die ganze gegenwärtige Zivilisation auf die Zerstörung dessen arbeitet, was am Menschen wirklich menschenwürdig ist. Im Kampf dagegen hat man wenig Verbündete. Sie sind eine. In Ihren Büchern zeigt sich immer wieder, dass die menschliche Substanz letzten Endes doch etwas Unzerstörbares ist. Daran will man heute nicht glauben und vor allem will man daraus auf keinem Gebiet die Konsequenzen ziehen. Wir groß dieses Problem ist, wie sehr es von den größten allgemeinen Fragen bis zu den intimsten des Privatlebens reicht – darüber werden wir hoffentlich recht bald uns persönlich unterhalten. (Brief von Lukács an Morante, 23. Juli 1968)

36 Zwischen Lukács und Morante bestand insofern eine Sprachbarriere, als Lukács zwar rudimentär Italienisch lesen, es aber nicht schreiben konnte. Er verfasste seine Briefe in deutscher Sprache, Elsa Morante antwortete ihm auf Englisch. Die von Lukács verfassten Briefe werden im Lukács-Archiv in Budapest verwahrt, das allerdings aus politischen Gründen seit 2018 verschlossen blieb. Eine vollständige edierte Ausgabe aller Lukács-Briefe bleibt bis zum heutigen Tag ein Desiderat. Der Brief vom 23. Juli 1968 wird daher auf Grundlage eines Scans aus dem Archiv zitiert, der gemeinfrei kursiert (vgl. Lukács 1968).

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

6.2 *L'isola di Arturo* als »ritrovamento dell'infanzia passionata«

L'isola di Arturo erschien im Jahr 1957 gleichsam als Abschluss der zweiten intensiven Schaffensphase Elsa Morantes und verkörpert das literarische »ritrovamento dell'infanzia passionata«³⁷ als Gegenstück zur *pesanteur*, von der die Autorin sich immer wiederkehrend befallen fühlte (vgl. Morante 2013: XIff.; Garboli 1995: 201ff.).³⁸

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

38 Das Phänomen der *pesanteur* tritt, wenngleich nicht unter diesem Namen, bereits im *Diario* 1938 in Erscheinung und lässt sich in dem von Morante mehrfach beschriebenen Gefühl des Unbehagens nachspüren, das sie insbesondere angesichts des weiblichen und – das Unbehagen noch verstärkend – des alternden weiblichen Körpers verspürt (vgl. dazu beispielsweise den Eintrag vom 17. Februar 1938: »La mia bellezza che ancora sembra adolescente come afferrare tutto in tempo? Mi fa paura la vecchiaia la morte.« [EM Op II: 1605]). Derartige Empfindungen werden Morante ihr Leben lang begleiten und sind oftmals an die Figur der eigenen Mutter geknüpft, wie die Lektüre des *Diario*-Eintrags vom 7. März beispielhaft belegt: »Un affetto cupo mi attirava a mia madre, già possesso della bruttezza e del disfacimento che preparano per lunghi anni la fine della morte. In realtà la vita non è che la morte, preparata con cura quasi artistica. Un corpo è giovane e bello. Ogni giorno la morte lo lavora: ecco una ruga, un segno, una gonfiezza, una grassezza sconcia e informe. E insieme finiscono la vita e la morte. Ma io ho paura.« (EM Op II: 1617) Das komplexe Verhältnis zwischen Elsa und ihrer Mutter beschrieb ihr Bruder Marcello Morante in dem biografischen Büchlein *Maledetta benedetta. Elsa e sua madre* (vgl. Morante 1986).

Den Hinweis auf einen Beleg für die Vermutung, es könne sich bei der Figur des Arturo um eine Projektion von Morantes idealisiertem *alter ego* handeln, wie es einige Tagebucheinträge aus dem *Diario* 1938 rückblickend erahnen lassen, verdanke ich Marco Antonio Bazzocchi, der genau zu diesem Thema auf einen Briefwechsel Morantes mit Giacomo Debenedetti noch aus dem Jahr 1957 hinweist, im Zuge dessen Morante schreibt: »La sola ragione che io ho avuta (di cui fossi consapevole nel mettermi a raccontare la vita di Arturo) è stata (non rida) il mio antico e inguaribile desiderio di essere un ragazzo. [...] E adesso, alla fine, mi trovo

Es zeigt aber auch die literarische Rückeroberung jenes kindlichen, der Erkenntnis vorangehenden Zustands an, der von Morante als Idealbild verstanden wurde, und den sie für sich selbst mit dem Hereinbrechen des Kriegs in ihre Existenz zunächst als beendet ansah:

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

Ausgehend von Morantes Verständnis von *realtà* und *irrealtà*, welches zunächst paradox anmutet, aber in den Essays »Sul romanzo« sowie später »Pro o contro la bomba atomica« und *Il mondo salvato dai ragazzini* verständlich wird, lässt sich als dichotomischer Gegensatz ihrer eigenen Schreibweise die *cronaca* neorealistischer Prägung gegenüberstellen. Hinweise hierzu finden sich jedoch nicht nur in den Essays, Reden und Korrespondenzen Morantes, sondern beispielsweise auch im Paratext zu *L'isola di Arturo*³⁹, mit dem sich Morante vorgeblich in eine Tradition einreihet, welche Ähnlichkeiten zu lebenden Personen und realen Orten als rein zufällig ausgibt, damit jedoch ironisch bricht:

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

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

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

peggio che dopo quell'altro mio romanzo [*Menzogna e sortilegio*, meine Anm.]: giacché là si è trattato, alla fine, di uscire da una camera di favole. Mentre che ora, dopo questi anni di isole e di Arturi, mi trovo ricacciata nella mia irrimediabile condizione di donna – ormai, anzi di vecchia.« (Bazzocchi 2005: 132; zit.n.: *L'indice*, VI, 1989, n. 8, S. 8–9)

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

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

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

Interessanterweise wird *Lisola di Arturo* im zweiten Satz des oben angeführten Paratextes des Romans auch nicht als *romanzo* qualifiziert, sondern stattdessen als *racconto*. Die Festlegung des Romans als *racconto* (im Gegensatz zum *romanzo*) durch Morante konkretisiert darüber hinaus weitere Rückverweise auf ihre Poetik. Wenn

sie nämlich als *racconto* denjenigen Text versteht, der keinen universalistischen Geltungsanspruch erhebt, sondern aus der Fokalisierung eines spezifischen Protagonisten eine subjektive Weltsicht wiedergibt, dann liegt hierin abermals eine Annäherung an eine *verità poetica*, die sich allerdings einer bloßen *cronaca* entzieht (vgl. dazu auch die Position von Leavitt 2012: 38f.). Umso interessanter erscheint diese Spezifizierung der Autorin vor dem Hintergrund der Ausführungen aus dem Jahr 1959 im Essay »Sul romanzo«, in dem sie als distinktives Merkmal zwischen *romanzo* und *racconto* das Kriterium der Vollumfänglichkeit etabliert hatte: »L'interezza, poi, dell'immagine rappresentata, distingue il romanzo dal racconto. [...] Non si tratta di qualità superiore o inferiore, ma di un differente rapporto con l'universo.« (EM OP II: 1498; Hervorhebungen EM)

Das Schreiben über das Thema Kindheit bei Morante wurde in der Forschung traditionell aus zwei Perspektiven beleuchtet: Einerseits im Zuge eines »weiblichen Schreibens«, andererseits als Hinweis auf Morantes Vertrautheit und Verbundenheit mit der freudschen Tiefenpsychologie. Beide diese Annäherungsweisen wurden aber, so scheint es, von Morante selbst zu Lebzeiten abgelehnt (vgl. Kalay 1996: 11f.) und sind angesichts der Komplexität von Morantes Weltsicht entschieden zu kurz gegriffen. »Weiblich« kann Morantes Schreiben nur insofern sein, als traditionelle (geschlechterstereotype) Zuschreibungen die Verhandlung spezifischer Themen wie etwa Körperlichkeit und Mutterschaft und erzählerischer Gattungen, die in besonderem Maße subjektive und individuelle Welterfahrung zum Ausdruck bringen, gern einer so genannten »weiblichen Autorschaft«⁴⁰ zuschlagen. Dies geht zurück auf die sorgfältig kultivierte und in Italien erst mit der in den 1970er Jahren entstehenden Frauenbewegung infrage gestellte Annahme, dass von Frauen verfasste Literatur autobiografisch determiniert und daher zumindest in Hinblick auf den offiziellen Diskurs, insbesondere auf die Geschichtsschreibung, zu keinen validen Erkenntnissen befähigt sei. Erst in den vergangenen fünfzig Jahren setzte sich sukzessive die Position durch, dass weibliches Schreiben, insbesondere im Kontext historischer Themen, vielmehr eine Revision einer männlich dominierten Geschichtsnorm darstelle, die für sich den Status des Objektiven reklamierte – eine Tendenz, die im Zuge der zahlreichen *turns* in den Kulturwissenschaften in ähnlicher Art und Weise auch etwa in der postkolonialen Revision des Geschichtsbilds erkennbar wird

40 Zum Thema der *scrittura femminile* sei hier prinzipiell auf den von Irmgard Scharold herausgegebenen gleichnamigen Sammelband verwiesen, in dem sich zwei Beiträge explizit mit Morantes Geschichtsbild in *La Storia* befassen (vgl. Kleinert 2002 und Kleinhans 2002) und weitere Beiträge das Verhältnis zwischen Historie, Fiktion und autobiografischem Schreiben bei Sibilla Aleramo, Oriana Fallaci, Dacia Maraini, Natalia Ginzburg, Anna Maria Ortese, Lalla Romano und anderen italienischen Schriftstellerinnen des 20. Jahrhunderts untersuchen (vgl. Scharold 2002).

(vgl. Scharold 2002: 7ff.). An dieser Stelle möchte ich sogar so weit gehen, die These aufzustellen, dass in der oben beschriebenen Position hinsichtlich »weiblicher« Autorschaft auch der Grund dafür zu suchen ist, dass sich insbesondere in der außeritalienischen Romanistik ausgesprochen wenige männliche Forschende mit Morantes Werk auseinandergesetzt haben.⁴¹

Von der Kritik teils als eskapistischen Rückzug in den unschuldigen Zustand der Kindheit verstanden, reicht die Darstellung des Heranwachsenden Arturo Ge-race im Roman auch oftmals deutlich über die Konzeption des genuin unschuldigen Kindes hinaus. Arturo, der als Halbweise mehr oder weniger sich selbst überlassen und frei umherstreifend auf Procida aufwächst, ist unschuldig in dem Sinne, dass er noch nicht durch die *irrealità* der Gesellschaft infiziert ist – was durch die Insel-lage Procidas und sein Aufwachsen ohne Anbindung an Institutionen des sozialen und gesellschaftlichen Lebens noch potenziert wird. Sein Blick auf die Welt und seine Lektüren der Zeichen, die er darin erkennt, sind zutiefst unschuldig. Doch ist sein impulsives Handeln geprägt von rudimentären Gefühlen wie Liebe, aber auch glühender Eifersucht, die zu gehässigen Verhaltensweisen führen – insbesondere gegenüber der sehr jungen neuen Ehefrau des Vaters, Nunziatella, und insbesondere in der Phase, in der sich Arturo seiner verdrängten Liebe zur Stiefmutter noch nicht bewusst ist. Wie der Umschlagtext auf der *quarta di copertina* der Erstausgabe bezeugt, ist *L'isola di Arturo* als Initiationsroman angelegt, in dem erst im Übertritt von der Kindheit und Jugend ins Erwachsenenalter eine Erkenntnis von Gut und Böse ermöglicht wird: »[...] l'età fanciullesca [...] precede la conoscenza del bene e del male, e l'esperienza della realtà« (Morante 1957). Insofern kann die Jugend als edenischer, jedweder Schuld und Sünde vorgängiger (Ur-)Zustand gelesen werden.

Indessen lässt sich, wie bereits dargestellt, bei Morante eine ureigene Philosophie der Kindheit erkennen, die sich konkret auf die Modellierung einer besseren, weil nicht von der entfremdeten modernen Realität befallenen Welt bezieht (vgl. Kallay 1996: 12f.). Die subjektive Wirklichkeit dieses edenischen Zustands des Kindes und Jugendlichen wird angesichts der später hereinbrechenden Realität mit dem Eintritt ins Erwachsenenendasein jener Unwirklichkeit gegenübergestellt, die menschengemacht ist und der später von Morante beklagten *società della disintegrazione* zueigen ist: Es werden also im noch an das Referenz- und Motivinventar des *fiabesco*

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

aus den *Racconti* erinnernden Stil von *Lisola di Arturo* ein Weltbild und ein Bild des *ragazzino* vorbereitet, das später in Gänze in *Il mondo salvato dai ragazzini* zur Anschauung gelangen und dort die politische Implikation im Sinne eines *impegno* erhalten wird.

6.2.1 Arturos literarische Weltsicht und Fantasie

Die Kindheit Arturos ist nach dem Tod der Mutter unter Arturos Geburt einerseits geprägt von der Freiheit, die ihm durch den häufig abwesenden Vater Wilhelm und die fehlende Anbindung an Institutionen der Erziehung oder öffentlichen Bildung gegeben ist, und andererseits von einer männlich dominierten und in dieser Wesensart zunächst lange Jahre über ungestörten Weltordnung, die in Arturos Kosmos der »casa dei guaglioni«, des »Jungenhauses«,⁴² wie das Castello Gerace auch bezeichnet wird, durch die explizit erwünschte Abwesenheit von Frauen gegeben ist. Sein Weltbild ist, angesichts der Tatsache, dass er überwiegend sich selbst überlassen und von anderen Menschen abgeschottet lebt, vorwiegend von den Erzählungen seines Vaters, den Erinnerungen an seine männliche Amme Silvestro sowie Buchwissen geprägt, das er sich durch die Lektüre in der kleinen, in der Casa dei guaglioni befindlichen Bibliothek⁴³ angeeignet hat. Diese umfasst neben einigen Büchern aus dem Besitz des Vaters die Relikte eines früheren Sommergastes – signifikanterweise eines ebenfalls jungen Mannes, der nur als »studente di lettere« qualifiziert wird, sowie weitere Bücher nicht weiter spezifizierten Ursprungs:

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

Si trattava, per lo più, di opere classiche, o di un genere scolastico o istruttivo: atlanti e vocabolari, testi di storia, poemi, romanzi, tragedie e raccolte di

42 In der deutschen, von Susanne Hurni-Maehler besorgten Übersetzung aus dem Jahr 1959 wird »Casa dei guaglioni« mit »Bubenhaus« übersetzt.

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

versi, e traduzioni di lavori famosi. Escludendo i testi per me incomprensibili (scritti in tedesco o in latino, o in greco) io questi libri, li lessi e li studiai tutti; e certuni, i miei preferiti, li ho riletti tante volte, che ancora oggi, li ricordo quasi a memoria. (Morante Op I: 978f.)

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

- I. L'Autorità del padre è sacra!
- II. La vera grandezza virile consiste nel coraggio dell'azione, nel disprezzo del pericolo, e nel valore mostrato in combattimento.
- III. La peggior bassezza è il tradimento. Se poi si tradisce il proprio padre o il proprio capo, o un amico ecc., si arriva all'infimo della viltà!
- IV. Nessun concittadino vivente dell'isola di Procida è degno di Wilhelm Gerace e di suo figlio Arturo. Per un Gerace dar confidenza a un concittadino significherebbe degradarsi.
- V. Nessun affetto nella vita uguaglia quello della madre.
- VI. Le prove più evidenti e tutte le esperienze umane dimostrerebbero che dio non esiste. (EM Op I: 979)

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

Arturos *Verità Assolute* sind aufgrund ihres Ursprungs in den gelesenen Büchern naturgemäß an literarische Vorbilder und deren Charaktere und Typen gebunden.

Sie untermauern intertextuell im weitesten Sinne ein höfisches Ideal, wie es in der Ritterepik anzutreffen ist: Nicht umsonst sind die Verweise auf Stofftraditionen und einzelne Motive des Helden- und Ritterepos im Roman so häufig. So wird beispielsweise die vom Vater beim Schwimmen verlorene Uhr zur *Quête* Arturos: Um sie wiederzufinden und dem Vater eine ritterliche Ehre zu erweisen, begibt sich Arturo am Küstenstreifen in die »fondi sottomarini« (EM Op I: 986), um notfalls sein Leben für den Fund der Uhr zu geben: »O tornare da lui con l'orologio, o morire!« (ebd.). Die Pfiiffe und Rufe des am Strand zurückgebliebenen Vaters bleiben unerhört: »[...] ripresi la mia esplorazione. Oramai, ritrovare l'orologio non significava soltanto la riconquista d'un tesoro, non era più una questione d'onore soltanto. Quella ricerca aveva preso per me un senso fatale [...]« (Ebd.) Nach der erfolgreich vollbrachten »impresa« (EM Op I: 987) ist Arturos Zurückschwimmen an den Strand schließlich das ersehnte »arrivare vittorioso« (ebd.) des ritterlichen Helden, das lediglich durch die mangelnde Anerkennung des Vaters geschmälert wird. Es fehlt nicht viel, um sich im Verlauf der Lektüre von *L'isola di Arturo* an die einleitende *canto*-Formel aus Ariosts *Orlando furioso* (1516) erinnern zu fühlen: »Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, | le cortesie, l'audaci imprese io canto«. In diesem Romankosmos nehmen Objekte wie beispielsweise jene Uhr oder auch der Ring, an dem Arturo am Schluss des Romans Silvestro wiedererkennt, symbolische Züge an, die ihrerseits auf die literarische Symbolkraft der Dinge in Arturos Augen verweisen.

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

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

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

einer Aussage Wilhelms positioniert und den Topos eines jugendlichen Unschuldszustands bekräftigt:

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

Durch Nunziatellas Worte wird der unschuldige Status des Kindes – in Abgrenzung von den zum Bösen fähigen Lebensälteren – besiegelt, erscheint doch Nunziatella selbst als der Jugend noch nicht entwachsene, genuine und unschuldige Figur. Der spätere Übertritt in das Erwachsenenleben manifestiert sich in der Figur des Arturo als Hereinbrechen der Realität im Sinne einer plötzlichen historischen Kontextualisierung seines Lebens und damit einhergehend einer Entzauberung des edenischen Zustands.⁴⁴ Dies ist allerdings nicht der einzige Moment der Entzauberung in *Lisola di Arturo* – ihm gehen andere voran, die den finalen Bruch mit der literarischen Welt-sicht des kindlichen Ursprungszustands vorausdeuten: Diese liegen in der unerwiderten Liebe Nunziatellas, auf die schließlich Arturos inszenierter Suizidversuch folgt, in der Entdeckung der Homosexualität des Vaters, auf die dann schließlich als dritte Entzauberung diejenige der Insel folgt, die nunmehr auch nicht länger der *locus amoenus* des ersten Romanteils ist. Allen Entzauberungen gemein ist, dass sie die von Arturo für bare Münze und pure Wahrheit genommene Aufstellung des *Codice delle Certezze Assolute* destabilisieren und somit die Realität des Heranwachsenden als Zerstörung der zuvor herrschenden Ordnung andeuten. Wenn schon eine Rückkehr in einen Status der kindlichen Ingenuität nicht möglich ist, so kann zumindest die

44 Vgl. dazu Lenzen 1985, 310ff.: Im Phänomen des »Adoleszenten ohne Bewährung« erfolgt das Zu-Sich-Finden nicht durch die Bewährung, sondern durch den »Rückzug auf den Status der Unschuld, des Kindlichen« (ebd., 312), wie z. B. in Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) und Kafkas *Heimkehr* (1920). Die Exilation im Sinne des (männlichen) Pubertätsexils, Bewährung und Rehabilitation (des Jugendlichen) haben somit keine Bedeutung mehr (vgl. ebd.).

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

Erinnerung daran die ehemaligen Gewissheiten des Protagonisten Arturo in ihrer kindlich-unverstellten und damit in sich kohärenten Form wiederaufleben lassen. Nicht umsonst trägt *L'isola di Arturo* den Untertitel *Memorie di un fanciullo* (EM Op I: 949), womit abermals auf die erkenntnisfähigen Qualitäten des Erinnerens im Kontext von Morantes Poetik verwiesen ist.

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

Denn der Mythos ist die höchste
 aller Wirklichkeiten und,
 so dachte ich für einen Moment,
 die Bibliothek der wahre
 Schauplatz des Weltgeschehens.
*(Judith Schalansky, Verzeichnis
 einiger Verluste, 2018)*

Die ausführliche Untersuchung des Romans, die Giacomo Debenedetti noch im Jahr des Erscheinens von *L'isola di Arturo* in der Zeitschrift *Nuovi argomenti* veröffentlichte, benennt die beiden wichtigen mythologischen Filiationen des Romans, nämlich zum einen den Rückgriff auf das gleichnamige Sternbild und zum anderen denjenigen auf die Tradition der *matière de Bretagne* (vgl. Debenedetti 1957: 47).⁴⁵ Bereits das Incipit des Romans, in dem Arturo seine Existenz ausgehend von seiner Namensgebung gleichermaßen in einen aus Sagen – in seinem Fall der Artussage⁴⁶ – und althergebrachten astrologischen Überlieferungen zusammengewebenen Diskurs einschreibt, deutet Arturos vordergründig naive Weltsicht des Kindes an, die

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

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

um ihn als Protagonisten seines eigenen, aus literarischen Referenzen zusammengelebten Theaterstücks kreisen:

Uno dei miei primi vantì era stato il mio nome. Avevo presto imparato [...] che Arturo è una stella: la luce più rapida e radiosa della figura di Boote, nel cielo boreale! E che inoltre questo nome fu portato da un re dell'antichità, comandante a una schiera di fedeli: i quali erano tutti eroi, come il loro re stesso, e dal loro re trattati alla pari, come fratelli.

Purtroppo, venni poi a sapere che questo celebre Arturo re di Bretagna non era storia certa, soltanto leggenda; e dunque, lo lasciai da parte per altri re più storici (secondo me, le leggende erano cose puerili). (EM Op I: 953)

Wie im vorangehenden Teilkapitel aufgezeigt, ist Arturos Weltbild während seiner Kindheit und Jugend ein literarisch konstruiertes. Die aus seiner Gleichsetzung von literarischer Motivik und Wirklichkeit resultierenden nahezu komischen Momente erinnern stellenweise an die Figur des Candide und dessen Ingenuität im gleichnamigen *conte philosophique* von Voltaire, sie schlagen aber ins Dramatische um, wenn es zum Beispiel um die Berichterstattung realer Kriegsereignisse geht, die von Arturo ähnlich wie andere literarische Texte als Heldenabenteuer verbucht werden. Arturo verwechselt literarische Erfahrungen bisweilen mit seinen eigenen Erfahrungen; er überbaut insgesamt die eigenen Erfahrungen mit einem literarischen Referenzapparat. Gleichzeitig führt seine Buchgelehrsamkeit in Verbindung mit dem hermetisch abgeriegelten Lebens- und Erfahrungsraum, der sich lediglich auf die Insel Procida und auch hier nur auf ein sehr kleines Figurenumfeld beschränkt, vielfach dazu, dass seine Vorstellung von der Welt in naiver Art und Weise mit der Weltordnung der Heldenepen gleichgesetzt wird und Arturo diese Ebenen aus Mangel an Erfahrung als deckungsgleich ansieht, was sich in der Lebenswelt des Kindes auch bestätigt. Arturos Weltsicht ist diejenige eines ganz und gar unschuldigen Wesens in dem Sinne, als er seinen literarischen Erfahrungsschatz wortwörtlich nimmt. In der Retrospektive handelt es sich dabei um eine nahezu tragische Verwechslung der Wirklichkeitsebenen, die dem kindlichen Blickwinkel und dessen Unbedarftheit entspringt. Allerdings handelt es sich bei Arturos konstruierter Wirklichkeit nicht um die von Morante scharf kritisierte *irrealità*, die sich als *realità* ausgeben will, sondern vielmehr um *realità* in ihrer reinsten Form. Die kindlich-naive Perspektive Arturos auf die Welt fällt allerdings nach und nach auseinander, um am Ende des Romans durch die zumindest teilweise desillusionierte Perspektive auf die Welt ersetzt zu werden, und ordnet sich der geschichtlichen Realität des Zweiten Weltkriegs unter, die mit dem Verlassen der Insel Procida angedeutet wird. Vorbereitet wird der Schwund des literarischen Kosmos allerdings bereits früher: Bereits zu dem Zeitpunkt, zu dem Nunziatella in die Casa dei guaglioni einzieht, wird sich Arturo einer

Verschiebung seines Referenzsystems gewahr, gleichwohl hält er an seinen *Certezze Assolute* noch fest:

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

An nicht wenigen Stellen in Morantes Werk lassen sich Anklänge mythologischer Intertexte identifizieren, insbesondere den griechischen Mythos von Ödipus, der seinen Vater umbrachte und später die eigene Mutter ehelichte. Auch im Fall von *L'isola di Arturo* trägt mythologisches Material wesentlich zum narrativen Kosmos bei und bildet eine wesentliche Referenzebene des Romans. Die Prominenz dieses Mythos insbesondere in der Psychoanalyse nach Sigmund Freud (erstmalig 1913 in *Totem und Tabu*) ist unter dem Stichwort Ödipus-Komplex allgemein hinlänglich bekannt. In der Tat wurden in der Forschung Lesarten unternommen, die etwa die Erzählung *Lo scialle andaluso* wie auch den Roman *L'isola di Arturo* unter diesem Vorzeichen rezipierten. Allerdings greift der Ödipuskomplex zu kurz, fehlt doch in beiden Fällen der leibliche Vater als echter Rivale (der Vater Andreuccio aus *Lo scialle andaluso* ist früh verstorben und hat die Tänzerin Giuditta Campese als Witwe zurückgelassen; Arturos Vater Wilhelm hingegen heiratet das junge Mädchen aus Neapel nur widerwillig und bekundet, abgesehen vom Pflichtakt in der Hochzeitsnacht, keinerlei sexuelles Interesse an Nunziatella). Auch richtet sich die ödipale Eifersucht in beiden Fällen auf ein anderes Subjekt als die Vaterfigur: Während es bei Andreuccio von klein auf die tänzerische Leidenschaft der Mutter ist, die ihn rasend werden lässt (»Però, fino dai suoi primissimi anni, prima ancor di aver imparato a parlare in modo comprensibile, Andrea manifestò chiaramente un odio smisurato per la professione di sua madre«, EM Op I: 1530) – eine Situation, die sich mit zunehmendem Lebensalter sogar noch verschlimmert (»Giuditta aveva sperato che tutto ciò fosse un capriccio infantile, il quale guarirebbe coll'età. Invece, gli anni passarono e il capriccio di Andrea cresceva con lui«, EM Op I: 1532)⁴⁷ – ist es bei Arturo der neugebo-

47 Das Motiv der gealterten süditalienischen, genauer gesagt: der sizilianischen Frau und Mutter, die Giuditta nunmehr verkörpert, stellt eine umfassende Meditation zum Thema Weiblichkeit und der verblühten Jugend bei Elsa Morante dar – wohlgemerkt aus dem Blickwinkel der nicht spezifizierten Erzählerfigur sowie männlicher Protagonisten der Erzählung. Die Darstellung reicht von einer ersten zaghaften Andeutung, »il suo corpo s'era un poco appesantito« (EM Op I: 1533), bis hin zu den hämischen Kommentaren der Zuschauenden: »Non ha nessuno che glielo dica? Non si guarda allo specchio? Con quei fianchi sformati, che pare una vaccona, e quelle due gambine scheletrite, si presenta in maglia di seta ardente, per la danza classica, come fosse la Tumanova! [...] Poveretta, vuol fare la libellula, con quel peso, a

rene Halbbruder Carmine, der glühende Eifersucht in Arturo hervorruft, die an das Entthronungstrauma im Sinne Alfred Adlers⁴⁸ gemahnt und mit dem Phänomen der Geschwisterrivalität ein anderes freudsches Thema eröffnet. Die Entthronung Arturos als diejenige Person, die die uneingeschränkte Aufmerksamkeit Wilhelms genießt, wenn dieser im Castello Gerace verweilt, wird jedoch schon mit der angekündigten Ankunft der jungen Braut Wilhelms eingeleitet. Signifikanterweise beginnt das letzte Teilkapitel des ersten von acht Kapiteln von *L'isola di Arturo* mit dem Verweis auf das Ende der eigentlichen Kindheit (»così è passata la fanciullezza di Arturo«, EM Op I: 1019), an die sich der Übertritt in das Jugendalter anschließt. Mit Arturos vierzehntem Geburtstag und der nahenden Ankunft der Braut des Vaters scheint der Anbruch eines neuen Lebensabschnitts auch symbolisch besiegelt: »Io avevo compiuto da poco quattordici anni; solo pochi giorni prima avevo saputo che da oggi, con l'arrivo del piroscifo delle tre, la mia esistenza cambiava.« (EM Op I: 1025)

Arturos Verhältnis zu seiner nur unwesentlich älteren Stiefmutter Nunziata ist rasch durch die unbewusste Erkenntnis bestimmt, dass diese keinesfalls eine Freundin oder Gefährtin werden kann, wie es sich zunächst anbahnt, sondern

quell'età!« (EM Op I: 1566) und wird schließlich konkret auf eine stereotype Physiognomik des Weiblichen im Kontext der *sicilianità* bezogen: »[Andrea] aveva assunto proprio l'aria di un siciliano: di quei siciliani severi, d'onore, sempre attenti alle loro sorelle, [...] per i quali madre vuol dire due cose: vecchia e santa. [...] I loro abiti sono informi, giacché nessuno, a cominciare dalle sarte delle madri, va a pensare che una madre abbia un corpo di donna. I loro anni sono un mistero senza importanza, che, tanto, la loro unica età è la vecchiezza.« (EM Op I: 1573)

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

- 48 Das Phänomen der Entthronung ist in der Psychologie und der Pädagogik anzusiedeln. Es geht auf Alfred Adler zurück, der damit wiederum von Sigmund Freud beobachtete Phänomene der Geschwisterrivalität stützt, und bezeichnet die Eifersucht des (zumeist erstgeborenen) Kindes, die mit der Geburt eines weiteren Kindes einsetzt, das nun einen Großteil der elterlichen Aufmerksamkeit erfordert, wohingegen das ältere Kind aus dem Fokus der unmittelbaren elterlichen Aufmerksamkeit rückt.

rechtmäßig dem Vater zugehört (»Respingevo ogni curiosità. [...] Essa, per me, significava soltanto: il Dovere. Mio padre l'aveva scelta, e io non dovevo giudicarla.«, EM Op I: 1026). Diese Erkenntnis wird von Arturo selbst nicht bewusst formuliert, doch ist ihm sehr daran gelegen, eine Veränderung in seinem Bewusstsein Nunziatella gegenüber durch eine entsprechende Nomenklatur zum Ausdruck zu bringen, die auch in der Beschreibung von Nunziatellas Optik das Bild der Verschleierung evoziert (»imbacuccata nel suo sciallone nero, con quegli occhioni, essa pareva un gufo, che non vede mai il sole [...]«, EM Op I: 1033). Denn indem er die verschiedenen Möglichkeiten, sie zu benennen, durchspielt – signifikanterweise geschieht dies in dem Moment, als Nunziatella beim Hereinbrechen der Hochzeitsnacht ein Schrei entfährt (»tenero, stranamente feroce, e puerile«, EM Op I: 1090), mit dem ihre Defloration durch Wilhelm Gerace als ein für Arturo nicht als solcher erkennbarer Sachverhalt angedeutet wird – fällt seine Wahl unweigerlich auf das Konzept der Stiefmutter:

A proposito, mi accorgo qua d'una cosa: che non soltanto, io non sapevo chiamarla per nome quando le parlavo; ma anche adesso raccontando di lei (il motivo, lo ignoro), non so indicarla col nome. C'è una difficoltà misteriosa, che mi proibisce queste sillabe così semplici: Nunziata, Nunziatella. E dunque, dovrò seguitare anche qua a chiamarla *ella*, o *essa*, o *lei*, o *la sposa*, o *la matrigna*. Se poi, per bello stile, qualche volta fosse necessario nominarla, potrò forse, al posto del suo nome intero, mettere *N.*, o magari anche *Nunz.* (Quest'ultimo suono mi pare abbastanza; fa pensare a un animale mezzo selvatico e mezzo domestico: per esempio una gatta, una capra). (Ebd.)

Ausgehend von der im Roman durchgängig mitgeführten Referenzstruktur auf die Gattung des Märchens ist das Konzept der Stiefmutter eindeutig semantisch konnotiert (»Secondo i libri che avevo letto, una matrigna non poteva essere che una creatura perversa, ostile e degna di odio«, EM Op I: 1026) – wenngleich sie durch die Zugehörigkeit zum angebeteten Vater gleichzeitig eine sakrale Stellung einnimmt (»Ma, come sposa di mio padre, costei, per me, era una persona sacra!«, ebd.). Tatsächlich wird Nunziatella in der weiteren Folge zunächst ausschließlich als *la matrigna* adressiert; vereinzelt tauchen später die Abkürzungen *N.* oder *Nunz.* auf. Erst im Nachgang seines fingierten Selbstmordversuchs, als es von Arturo ausgehend im Unterkapitel »La catastrofe« des fünften Kapitels zum Kuss mit Nunziatella kommt, wird Arturo sie erstmals wieder namentlich erwähnen und gleich zweimal direkt ansprechen: »Nunziata! Nunziatè!« (EM Op I: 1234). In der Tat erzeugt die plötzliche Anwesenheit des Stiefbrüderchens, das auch noch beinahe denselben Namen wie Arturo erhalten hätte, eine rasende Eifersucht Arturos. Im entsprechenden Unterkapitel »La grande gelosia« wird die Anwesenheit des Neugeborenen als Bestätigung des literarischen Topos der bösen Stiefmutter ausgedeutet (»La accusavo, fra

me, d'essere infame proprio come le solite matrigne, che, appena avuti i loro figli, buttano i figliastri da parte.«, EM Op I: 1214) und andererseits wie eine ständige Bedrohung durch einen Liebhaber empfunden, was Arturo zu einem inszenierten Selbstmordversuch veranlasst. Dieser ist jedoch keinesfalls ein lang geplanter Schlusstrich oder eine Verzweiflungstat aufgrund der unerwiderten Liebe Nunziatellas, die hier noch nicht als erotische, sondern als Mutterliebe figuriert. Sie entspricht vielmehr einer impulsiven Kurzschlussreaktion mit dem expliziten Ziel, die Aufmerksamkeit Nunziatellas zu generieren: »Studiavo, perciò, disperatamente, un mezzo che, senza scalfire il mio orgoglio, la costringesse a occuparsi di me [...]« (EM Op I: 1216) Die von Arturo als letzter Wille inszenierte, gut sichtbar hinterlegte Abschiedsnotiz ist als metaliterarisch überformte Geste aufzufassen, die durch ihre literarischen Anleihen eine gewisse Komik erhält:

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

NB. DISTRUGGERE QUESTO FOGLIO APPENA LETTO
SEGRETEZZA! SILENZIO!!!
ARTURO
(EM Op I: 1217f.)

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

kindlichen Gewissheiten, die Arturo von klein auf gepflegt hatte, und somit auch alle Bezüge zur Insel als Raum der intakten *infanzia passionata*.

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

Forse, la nostra natura ci porta a considerare i giochi dell'imprevisto più vani e arbitrari, troppo, di quel che sono. Così, ogni volta, per esempio, che in un racconto, o in un poema, l'imprevisto sembra giocare d'accordo con qualche segreta intenzione della sorte, noi volentieri accusiamo lo scrittore di vizio romanzesco. E, nella vita, certi avvenimenti imprevisi, per se stessi naturali e semplici, ci appaiono, per la nostra disposizione del momento, straordinari o addirittura soprannaturali. (EM Op I: 1352)

Mit dem Moment, in dem Arturo die Echtheit jener Erscheinung erkennt, bricht die Wirklichkeit über ihn herein (»riconoscendo la realtà, mormorai [...]«, EM Op I: 1353). Eine letzte ritterliche Anwandlung, im Zuge derer das von Silvestro herbeigeholte Essen zum »elisir di vita« (EM Op I: 1355) wird, bildet die Überleitung zu Arturos Ankunft in der Realität, die eine historisch konkret im Zweiten Weltkrieg verortete ist und ihm bislang immer verschlossen geblieben war, weil er sein gesamtes Leben gleichsam im Dornröschenschlaf verbracht hat:

In sostanza, io conoscevo la storia fino dai tempi degli antichi egiziani, e le vite degli eccellenti condottieri, e le battaglie di tutti i passati secoli. Ma dell'epoca contemporanea, non sapevo nulla. [...] Non m'aveva incuriosito mai, l'attualità. Come fosse tutto cronaca ordinaria da giornali, fuori dalla Storia fantastica, e delle Certezze Assolute.

E adesso, all'udire le notizie mondiali che mi dava Silvestro, mi pareva di aver dormito per sedici anni, uguale alla ragazza della favola: in un cortile d'erbe selvagge e ragnatele, fra civette e gufi, con uno spillone fatato confitto nella fronte! (EM Op I: 1355f.)

Dennoch bleibt auch sein anschließend geäußelter unbedingter Wunsch, in den Krieg zu ziehen, geprägt von der ritterlich verbrämten Heldenromantik, die seinem literarischen Kosmos entstammt, sodass Silvestro ihn schließlich vorsichtig auf diese Verwechslung, auf der Arturos ganzes bisheriges Leben basierte, aufmerksam

macht: »[...] disse che, forse, la mia idea poteva valere per le guerre antiche; ma le guerre moderne, secondo lui, erano un'altra cosa.« (EM Op I: 1357)

Letztlich ist Arturos Ausziehen in den Krieg aus seiner eigenen Perspektive heraus alles andere als ein Ankommen in der Realität, sondern in erster Linie die (Realitäts-)Flucht in eine neue Umgebung, in der fiktionale Maßstäbe noch nicht – oder zumindest in seiner Wahrnehmung noch nicht – an der erfahrbaren Wirklichkeit gescheitert sind. Gleichzeitig bedeutet das Verlassen der Insel aber auch den unumkehrbaren Verlust des märchenhaft-kindlichen Referenzraums, der in seiner Ordnung noch überwiegend mit Arturos Wissen und Erfahrung lesbar ist, und den Aufbruch in einen Raum, in dem diese Referenzen nicht mehr gelten und Arturos Selbstbild nicht von seinen vormaligen Gewissheiten geprägt ist. Erst zum Ende des Romans hin lassen sich die Verse der einleitenden Widmung zu *L'isola di Arturo* verstehen, die den Übergang in die schonungslose Realität außerhalb der Insel als unumkehrbare räumliche Überschreitung der Schwelle formulieren:

Quella, che tu credevi un piccolo punto della terra,
fu tutto.

[...]

L'insegna paurosa non varcherà mai la soglia
di quella isoletta celeste.

E tu non saprai la legge
ch'io, come tanti, imparo,
– e a me ha spezzato il cuore:

fuori del limbo non v'è eliso.
(EM Op I: 947)

6.2.3 Zoomorphisierung als Figuration der kreatürlichen Unschuld

Auffallend häufig und relevant sind die tierischen Motive in Morantes Erzählungen und Romanen, die von den frühen Erzählungen aus dem Band *Il gioco segreto* bis zu den beiden hier untersuchten Romanen kontinuierlich nachweisbar sind.⁴⁹ Diese

49 In ihrer Untersuchung zur Rolle von Tieren – insbesondere der Hunde Bella und Blitz sowie der Katze Rossella – in *La Storia* kommt D'Angeli zu einer ausgesprochen wichtigen Feststellung in Bezug auf Tiere, die sich auf Morantes Werk insgesamt ausweiten lässt, dass nämlich alles Tierische per se und – wichtiger noch – qua kreatürlicher Erfahrung unschuldig sei und jenseits von Gut und Böse agiere, aber nicht auf eine moralisch integre Opposition zur verkommenen Menschheit verkürzt werden dürfe: »È improprio attribuire agli animali moran-

deuten, wie im Folgenden anhand einiger Textpassagen gezeigt werden soll, ebenfalls auf einen spezifischen Modus der Erfahrbarkeit von Wirklichkeit hin, der sich am ehesten mit dem Konzept der Zoomorphisierung mit dem Zweck einer metaphorischen Bezugnahme auf den Menschen fassen lässt. In dieser Perspektivierung bilden Tiere keinen Gegenpol zum Menschen, sondern lassen feine Differenzqualitäten in der Ausgestaltung menschlicher Charaktere aufscheinen. Direkt im Incipit von *L'isola di Arturo* finden sich Hinweise auf Tiermotive, die wiederum spezifisch weiblich konnotiert sind. In Bezug auf die auf der Insel Procida lebenden Menschen heißt es zunächst: »Sono di razza piccola, bruni, con occhi neri allungati, come gli orientali. E si direbbero tutti parenti fra di loro, tanto si rassomigliano.« (EM Op I: 956) Unmittelbar danach wird allerdings das Erscheinungsbild der Frauen aufgerufen, wie es in ähnlicher Weise auch schon in Morantes *Racconti* vorkam und dem Morante eigenen Stereotyp der süditalienischen Frau und Mutter am ehesten entspricht:⁵⁰

Le donne, secondo l'usanza antica, vivono in clausura come le monache. Molte di loro portano ancora i capelli lunghi attorcigliati, lo scialle sulla testa, le vesti lunghe, e, d'inverno, gli zoccoli, sulle grosse calze di cotone nero; mentre che d'estate certune vanno a piedi nudi. Quando passano a piedi nudi, rapide, senza rumore, e schivando gli incontri, si direbbero delle *gatte selvatiche* o delle *faine*. (Ebd.)

In der ambivalenten Ausgestaltung als katzen- oder wieselartige Wesen deutet sich bereits der misogynen Diskurs an, der in *L'isola di Arturo* unterschwellig mitschwingt und in der Casa dei guaglioni praktiziert wird. Dieser wiederum geht zurück auf den ehemaligen Hausherrn, der seinerzeit mit seinen Invektiven gegen Frauen das Castello Gerace zum Ort der Virilität auserkoren hatte: »[L'Amalfitano] odiava tutte le donne [...] perché diceva che le donne sono tutte brutte.« (EM Op I: 1045) Insgesamt sind es in *L'isola di Arturo* insbesondere die Präsenz von Arturos Hündin Imma-

tiani le categorie morali della bontà e della cattiveria, perché esse si confanno a chi è dotato di libero arbitrio e di capacità razionali, oltre che di coscienza e di consapevolezza. Gli animali, che non conoscono il male nell'aspetto della volontà e dell'intenzionalità di commetterlo, ma solo nella forma dell'esperienza (ed è differente, da questo punto di vista, che lo esercitino attivamente o che lo patiscano) sono, in ogni caso, innocenti.« (D'Angeli 2003a: 106)

- 50 Besonders prägnant ist in dieser Hinsicht die Metamorphose der gescheiterten Tänzerin und Mutter Giuditta in der Perspektive Andreas aus dem *romanzo breve* »Lo scialle andaluso«, in der der Stereotyp der *madre meridionale* auf die Spitze getrieben ist und gleichzeitig Morantes Diskurs des alternden weiblichen Körpers aufgerufen wird. Mütter erscheinen in dieser kulturellen Formation als durch bestimmte Charakteristika bestimmt: »*Madre* vuol dire due cose: *vecchia* e *santa*.« (EM Op I: 1573; Hervorhebungen EM) Die Kleider der Mütter sind schmucklos und die Existenz einer körperlichen Form wird negiert (vgl. ebd.).

colatella (sowie deren Tod, der – nahezu zeitgleich mit Nunziatellas Einzug in das Castello Gerace stattfindend – das explizite Ende von Arturos Kindheit bedeutet) und Vogelmotive, die in Hinblick auf Zoomorphisierungsphänomene bedeutungstragend sind. So wird etwa Arturos erste Wahrnehmung von Nunziatella bei deren Ankunft in der Casa dei guaglioni wie folgt beschrieben: »La squadrai con alterigia e dispetto: imbaccuccata nel suo sciallone nero, con quegli occhioni, essa pareva un *gufò*, che non vede mai il sole; aveva il viso di cera, come la luna!« (EM Op I: 1033; hier und bei den unmittelbar folgenden Textstellen: meine Hervorhebung) An anderer Stelle lautet die Beschreibung über Nunziatellas Verängstigung aufgrund der misogynen Drohgebärden Wilhelm Geraces beim ersten gemeinsamen Abendessen: »Il viso le palpitava in un modo che io, guardandolo, mi figurai il suo cuore che batteva, simile a un *uccellino appena rubato dal nido, rinchiuso dentro il pugno*.« (EM Op I: 1045) Als Nunziatella hingegen erstes Vertrauen zu Arturo fasst, der wiederum in ihr erstmals einen ihm zugänglichen menschlichen Gefährten zu erkennen glaubt, heißt es: »[...] si affrettò verso di me sollecita, simile a una *gallinella, che, camminando, apre le ali*; e sempre con quel sorriso si fermò umilmente, a due passi di me.« (EM Op I: 1060) Angesichts des bedrohlichen Auftritts Wilhelm Geraces im Anschluss an das Abendessen, der auch von übermäßige Weingenuss induziert ist, wird Nunziatella als schutzlos ausgeliefertes wildes Tierchen skizziert, das unversehens in die Falle gegangen ist: »Tremava visibilmente, e pareva proprio, in quei suoi grandi capelli, una *bestiola selvatica dalla pelliccia nera, presa nella tagliola a tradimento*.« (EM Op I: 1087) Als Nunziatella in der fortgeschrittenen Romanhandlung das amouröse Verhältnis zwischen Arturo und Assuntina entdeckt und Assuntina daraufhin gewaltsam des Hauses verweist, kommentiert diese Nunziatellas plötzliche Mutation und die opponierenden Verhaltensweisen wie folgt: »Chi se l'aspettava che una femmina così dolce, che pareva una *chiocchia*, potesse diventare questa *brutta aquila feroce!*« (EM Op I: 1269) Diese Opposition greift Arturo an späterer Stelle im Roman wieder auf, allerdings wird die Glucke hier zum Lamm und der Adler zu einer nicht weiter spezifizierten Bestie: »Davvero, su questo punto si poteva riconoscere giusto ciò che aveva detto una volta l'infame Assuntina: e cioè che la mia matrigna, sotto l'apparenza di un'*agnella*, nascondeva la *durezza indomabile di una fiera!*« (EM Op I: 1304) Im finalen Streit, unmittelbar bevor Arturo die Insel verlässt und zuvor enthüllt, dass Wilhelm mit dem freigelassenen Strafgefangenen Stella bereits aufgebrochen ist, heißt es über Nunziatella, bevor diese zum Widerspruch ausholt: »Per un poco, sfuggendomi, sembrò rinchiudersi tutta in sé, simile a un *passero malato che per difesa si raccoglie nelle sue piume* [...]«. (EM Op I: 1341)

In den Zoomorphisierungen vollzieht sich eine weitere Dimension der Erkenntnis des menschlichen Wesens, die innerhalb des märchenhaften Kosmos eingebettet ist und vorwiegend die verwundbaren Qualitäten ebenso wie die affektive und damit authentische Seite des Individuums adressiert. Sie zeigen die kreatürliche Unschuld sowohl der literarisch entworfenen Tierfiguren selbst wie auch der durch

sie beschriebenen Menschen an und dienen der Veranschaulichung subjektiv erlebter *realità artistica*, aus der sich im literarischen Diskurs *verità* speist. Die Charaktere aus *L'isola di Arturo* kommen, abgesehen von der Macht der eigenen Gefühle und der tragischen Entzauberung durch den Übertritt ins Erwachsenenleben sowie der im Roman damit einhergehenden Überschreitung der Schwelle in den historischen Raum, noch nicht mit den Kräften des Bösen in Berührung. Erst die menschengemachte *irrealità* in Gestalt der *Storia* führt dazu, dass Elsa Morantes Figuren von den Kräften des Bösen affiziert werden, wie im Folgenden anhand von *La Storia* gezeigt werden soll. Dem Chronotopos der Insel Procida steht hier die Stadt Rom in den Jahren des Zweiten Weltkriegs gegenüber, der literarischen Weltsicht Arturos der Blick des Kindes Useppe, der ebenjener *Storia* als »assassinio interminabile« (EM Op II: 1018) zum unschuldigen Opfer wird.

6.3 *La Storia* als »dolore dell'essere umani«

Les choses sensibles sont réelles en tant que choses sensibles,
 mais irréelles en tant que biens.
 L'apparence a la plénitude de la réalité,
 mais en tant qu'apparence.
 En tant qu'autre chose
 qu'apparence, elle est erreur.
 (Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, 1950)

Das Werk Elsa Morantes kann in mehrere Schaffensperioden unterteilt werden, wobei das Jahr 1968 eine entscheidende Schnittstelle darstellt. Von den vormals märchenhaft-fiabesk anmutenden Erzählungen und ersten beiden Romanen gelangt Morante zu einem – nicht auf den ersten Blick als solches erkennbaren – ausgesprochen politischen Schreiben, das gleichzeitig von einer formellen und expressiven Heterogenität geprägt ist (denken wir beispielsweise an die »raccolta poetica« *Il mondo salvato dai ragazzini*). Stellenweise zeigen sich bei einer Mikrolektüre einzelner Passagen sogar nahezu mit den Überlegungen aus den Essays aus *Pro o contro la bomba atomica* deckungsgleiche Passagen in *La Storia*, die als Einschübe durch die (problematische) Erzählerfigur oftmals dann kommentierend einwirken, wenn es um die historische Situation des Zweiten Weltkriegs geht. Morantes meistgelesener Roman *La Storia* erschien im Juni 1974 direkt in der preisgünstigen Taschenbuchausgabe »Gli struzzi« und erfreute sich auch deshalb ab seinem Erscheinen einer großen Leserschaft, was eine Million verkaufter Exemplare allein im ersten Jahr belegten. Zwölf Jahre später wurde *La Storia* von Luigi Comencini ver-

filmt. In der Forschung – innerhalb wie außerhalb Italiens – hat Morantes dritter Roman deutlich mehr Interesse auf sich gezogen als die Vorgängerromane.⁵¹ Aufschlussreich ist hierbei, dass die umfassende Rezeption durch die Literaturkritik unmittelbar nach Erscheinen einsetzte und im ersten Jahr nach der Publikation ungewöhnlich stark ausfiel. Neben begeisterten Stimmen, die mit *La Storia* die Epoche der Neoavantgarden als vollendet und gleichzeitig die Rückkehr der geschlossenen, an den historischen Roman angelehnten Form deklarieren (vgl. Pellegrini 2017: 395), warfen andere Kritiken Morante eine neorealistic Schreibweise⁵² und gar effektheischendes Schreiben vor (Pasolinis Rezension in *Il tempo* im Juli 1974, in der er Elsa Morante unter anderem eine manierierte Figurengestaltung vorwirft, fällt hierunter (vgl. PPP Sla: 2096ff.) – dieser Verriss besiegelt den Bruch zwischen

51 Unerlässlich unter den zahllosen Veröffentlichungen zu *La Storia* ist hier die einführende Lektüre von *Come leggere La Storia di Elsa Morante* aus dem Jahr 1991: Der schmale monografische Band von Graziella Bernabò, die sich auch in späteren Publikationen intensiv mit Morantes Werk befasst, bildet gewissermaßen einen Klassiker in der Forschungsliteratur zu *La Storia*. Neben einer Kontextualisierung von Morante in ihrer Zeit (der Band ist einer der wenigen, die sich bereits zu einem früheren Zeitpunkt der Morante-Rezeption ausführlicher der Biografie der Schriftstellerin widmen) und innerhalb des literarischen Paradigmas ihrer Schaffensphase greift er zahlreiche Stimmen aus der Literaturkritik auf, welche die regen Reaktionen auf den Roman gut dokumentieren und kontextualisieren. Weitaus detaillierter wird der Roman unter anderem in den Aufsätzen von Gregory L. Lucente (»Scrivere o fare ... o altro. Social Commitment and Ideologies of Representation in the Debates over Lampedusa's *Il Gattopardo* and Morante's *La Storia*«, 1984) und Emilio Giordano (»Due casi letterari degli anni settanta: *La Storia* di Elsa Morante, *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo«, 1991) beleuchtet, bis hin zu den umfassenden monografischen Untersuchungen von Monica Zanardo (*Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*) und Franca Pellegrini (*Controtendenze narrative novecentesche. La Storia Romanzo di Elsa Morante*) aus dem Jahr 2017 sowie von Angela Borghesi im Jahr 2018 (*L'anno della Storia. 1974–1975: il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante: cronaca e antologia della critica*). In der deutschen Romanistik gab es seit Mitte der 1990er Jahre ein verstärktes Interesse an dem Roman, der sich an regelmäßigen Veröffentlichungen von Aufsätzen zum Roman aus unterschiedlichen Perspektiven ablesen lässt. Zu nennen sind hier insbesondere die Arbeiten von Renate Kroll (»Zur Textualisierung des ›Ich‹ in autobiographischen Texten von N. Ginzburg und E. Morante«, 1995), Barbara Marx (»Zwischen Pseudographie und Selbstinszenierung: zu Elsa Morante«, 1996), Susanne Kleinert (»Der weibliche Blick auf die Geschichte. Elsa Morantes *La Storia* und Dacia Marainis *La lunga vita di Marianna Ucrìa*«, 2002), Martha Kleinhans' zentraler Aufsatz zur Lektüre und Modellierung der Shoah in Morantes Roman (»Al paese di Pitchipoi – Zur poetischen Konstruktion von Geschichte. Die Darstellung der Shoah in Elsa Morantes Roman *La Storia*«, 2002) sowie von Katharina Münchberg (»Kindheit und Sprache in Elsa Morantes *La Storia*«, 2010).

52 So überrascht es, dass *La Storia* ausgehend von der Thematik des Zweiten Weltkriegs stellungsweise einer neorealistic Tradition zugeschlagen wird – ungeachtet der Tatsache, dass Elsa Morante selbst sich explizit gegen diese Schreibweise verwehrt (vgl. etwa Gnerre/Antonellis 2008: 379).

den beiden Intellektuellen). Italo Calvino hingegen schreibt in seinem Brief an Elsa Morante aus dem August 1974, nur etwa sechs Wochen nach Erscheinen des neuen, als »romanzo gemello«⁵³ zum ersten Roman *Menzogna e sortilegio* (1948) angelegten Romans, von einem »ecllettismo stilistico« und einer »espressività affettiva« (Calvino 2001: 1246), unter deren Eindruck er *La Storia* zu verstehen versuche.

Erst in jüngster Zeit hat eine umfassende Untersuchung von Angela Borghesi (*L'anno della Storia. 1974–1975: il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante*, 2018) das gesamte Spektrum der Rezeption und dessen soziopolitische Tragweite im unmittelbaren Anschluss an das Erscheinen des Romans aufgezeigt. Dabei fällt auf, dass das titelgebende Konzept der *Storia* als (Welt-)Geschichte – signifikanterweise noch im Untertitel des Buchs auf der *prima di copertina* auf Morantes Wunsch hin als »scandalo che dura da diecimila anni«⁵⁴ ausgewiesen – in der Kritik an vielen Stellen außer Acht gelassen worden ist: Dabei wird ein Geschichtskonzept im Sinne eines stetigen Fortschritts in *La Storia* radikal negiert (allerdings ohne dass im Roman stattdessen eine klare Ideologie formuliert würde). Dies machte, so konstatiert es Angela Borghesi in ihrer umfassenden rezenten Untersuchung, auch und insbesondere die linke Kritik empfänglich für den Roman. Umso erstaunlicher sei es, dass die Rezeption und Kritik nicht mit dem zu jener Zeit aktuellen kritischen Instrumentarium der Literatursoziologie operieren; auch mögliche methodologische Überlegungen aus den Reihen der Literaturkritiker blieben seinerzeit aus. Stattdessen fällt die Kritik überwiegend als kulturelle Polemik aus, die sich gegen die drei Aspekte der Frauen(-figuren), das vermeintlich Pathetische (teils bedingt durch die starke Dominanz des Traums in *La Storia*) und den Erfolgsroman (letzteres insbesondere seitens der Neoavantgardisten) richtet (vgl. Borghesi 2018: 337ff.). Außerdem lässt seit jeher die Frage nach der Erzählerperspektive in *La Storia* Fragen offen.⁵⁵

Aus heutiger Perspektive lässt sich nur erahnen, dass einem Teil der früheren Kritiker*innen ein entscheidender Lektüreschlüssel und gleichzeitig eine einflussreiche Inspirationsquelle Morantes nicht bekannt war: Die Rede ist hier von der französischen Philosophin und Intellektuellen Simone Weil (1909–1943), deren Einbezug zum tieferen Verständnis des Romans und insbesondere Morantes fort-

53 So bezeichnet es Cesare Garboli in seinem Vorwort zur Neuauflage von *La Storia* bei Einaudi im Jahr 1995, vgl. LSt: X.

54 Der Untertitel der Struzzi-Erstaussgabe wurde in späteren Auflagen bei Einaudi ebenso wie in der Meridiani-Gesamtausgabe nicht beibehalten.

55 Cesare Garboli bezieht in dieser Hinsicht eine klare Stellung, indem er die Allwissenheit der Erzählerstimme vehement infrage stellt und auf die Alternanz von Erzählung in der dritten Person und der ersten Person als permanente Herausforderung eines *narratore onnisciente* verweist (vgl. LSt: XXV).

schreitender Konzeption der *irrealità* und der *società della disintegrazione* unerlässlich ist, wie beispielsweise Concetta D'Angeli dargelegt hat.⁵⁶

6.3.1 *Storia* als Produkt einer »mancanza d'immaginazione«

La mia esperienza è stata opposta,
in quegli anni avrei riformulato le
parole di Adorno:
dopo Auschwitz non si può più
fare poesia
se non su Auschwitz.
(Primo Levi, in einem Interview 1984)

Im Vergleich zu *L'isola di Arturo* lassen sich signifikante Unterschiede in der Anlage von Morantes drittem Roman *La Storia* feststellen. Der mehr als 15 Jahre zuvor veröffentlichte zweite Roman entsprang einer Schaffensphase, die noch stark von den ihm vorangehenden Arbeiten geprägt war. So haben etwa die Reminiszenzen an die freudsche Psychoanalyse, die bereits in den Erzählungen sehr präsent waren,⁵⁷

56 Zu den Weil-Referenzen in *Il mondo salvato dai ragazzini* und, daraus hervorgehend, auch in *La Storia*, vgl. die Arbeit Concetta D'Angelis zum Geschichtsverständnis bei Morante und Weil (vgl. D'Angeli 2003c: 81f.). Besonders relevant sind hier die Bezugnahmen auf Weil als »Komparsin« im Abschnitt »Parentesi. Agli F.P.« der *Canzone*, mittels derer das Thema des Lagers, welches in *La Storia* an Relevanz gewinnt, vorbereitet wird. Aber auch die weilsche *Condition ouvrière* (1951 erschienen) wird ihre literarische Umarbeitung und in der Figur reflektierte Erweiterung durch die Fabrikarbeitserfahrung des Davide Segre aus *La Storia* finden (vgl. die entsprechenden Textpassagen in EM Op II: 732ff.). Überhaupt ist die gesamte Anlage der Figur des Davide Segre nicht von Simone Weils Denken zu trennen.

Darüber hinaus wichtig sind die Aussagen, die D'Angeli in Hinblick auf Weils und Morantes Verständnis von Machtfragen trifft: Eine ähnliche Ablehnung gegenüber Institutionen, wie sie Weil in *Le gros animal* (vgl. Weil 1988: 180ff.) vorgebracht hat, lässt sich auch bei Morante erkennen, die sich besonders in *La Storia* stark gegen die Geschichte als Diskurs und den »scandalo che dura da diecimila anni« ausspricht (vgl. D'Angeli 2003c: 81ff.).

Eine noch präzisere Ausarbeitung des Macht-Themas findet sich allerdings bei Borghesi, die diesen thematischen Nukleus noch fortführt und anhand des *Piccolo manifesto* von Morante untermauert, in dem eine Revolution gefordert wird, an deren Ziel eine Befreiung und Emanzipation des menschlichen Geistes vom überlagernden hegemonialen System und Diskurs (sprich: der *irrealità*) stehen müsse (»liberare lo spirito degli uomini, attraverso l'abolizione totale e definitiva del Potere« ist der Wortlaut in Borghesi 2015: 30).

57 An dieser Stelle sei vor allem erneut an Andrea aus der Erzählung *Lo scialle andaluso* erinnert, dem keine physische Person, sondern das künstlerische Umfeld der Mutter aus Neid verhasst ist. Die Hochzeit der freudschen Psychoanalyse als Topos in der italienischen Literatur ist im Allgemeinen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – mit der Stadt Triest als signifikantester Austragungsstätte – zu verorten. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewinnt sie zunehmende Popularität als Lektüreschlüssel in einer rezeptionsästhetischen Perspektive.

noch einen sehr hohen Stellenwert: Arturo legt ein ödipales Verhalten an den Tag; gleichzeitig ist diese Konstellation dadurch verzerrt, dass Arturo anfänglich sich selbst als Verbündeten des Vaters in der Casa dei guaglioni sieht, in der Nunziata ein Fremdkörper ist, und demzufolge Nunziata gegenüber erst latent feindselig sowie in Nachahmung des Vaters von oben herab und spöttisch begegnet, sich schließlich mit der fast gleichaltrigen neuen Stiefmutter nahezu freundschaftlich gut versteht, sie nach der Hochzeitsnacht aber als »Besitz« des Vaters erkennt und sich später in sie verliebt. Relevanter erscheint allerdings ein Blick auf die im Roman mitgeführten Sub- und Intertexte. Wenn dies bei Arturo in erster Linie literarische Referenzen sind (vornehmlich die Titel aus seiner kleinen Bibliothek), die er unhinterfragt für bare Münze nimmt und die daraus abgeleiteten Glaubenssätze er in seinen persönlichen Verhaltenskodex übernimmt, ohne dass er, zumindest über weite Teile des Romans, die Erfahrung macht, dass diese sich an der Realität außerhalb seines insularen und dadurch klar umzirkelten Erfahrungsraumes abarbeiten müssen oder hieran gar scheitern können, ist die umgebende Welt in *La Storia* die schonungslose Realität des Zweiten Weltkriegs. Die titelgebende *Storia* als Intertext – in diesem Fall als konkrete *historia* gefasst – lässt nur sehr begrenzt Raum für ein sorgenfreies und märchenhaftes Heranwachsen, wie es Arturo erlebt. Sie ist vielmehr das Produkt der *irrealità* und tritt als Maschinerie der Vernichtung der Menschlichkeit in Erscheinung, der nur die *felicità* der tragischen Figuren als Verkörperung der *Felici pochi* entgegengesetzt werden kann. Insofern lässt sich in der Geschichte von Ida Ramundo, ihren beiden Söhnen Nino und Useppe, dem Anarchisten Davide Segre sowie allen anderen Figuren, die den narrativen Kosmos des Romans bevölkern, eine binäre Opposition zwischen der *realità storica* als Ausdruck höchster *irrealità* sowie dem Erleben der (insbesondere kindlichen und jugendlichen) Figuren, in denen *realità* hoffnungsvoll aufscheint, nachweisen. Im narrativen Kosmos dieses Romans wird die Differenzierung zwischen *realità* und *irrealità* vor allen Dingen in der Terminologie von *preistoria* und *Storia* ausgetragen, wobei die *preistoria* mit einer dem empirisch belegbaren Wissen vorausgehenden Erkenntnisform verknüpft ist, die sich in Zuständen wie Traum, Erinnerung und der Imagination manifestiert, wohingegen die *Storia* als ein Mangel an Imagination in Erscheinung tritt, der sich als tödlich erweist. Insbesondere die Figur der Vilma, eine ältliche, mit den Katzen vom Teatro di Marcello umherstreunende Jungfer, nimmt in diesem Kontext eine bedeutungstragende und ambivalente Position ein. Sie tritt als eine nahezu verrückt anmutende Person in Erscheinung, die merkwürdige, ja unerhörte Nachrichten im römischen Ghetto verbreitet, die ihrer allzu wilden Fantasie entspringen, wie die dort ansässigen jüdischen Frauen meinen. Gleichzeitig besitzt sie eine prophetische Gabe, denn ihre Fantasie bringt, wie sich zeigt, Wahrheit hervor, indem Vilma die Verfolgung der römischen Juden und die Gräueltaten der Judenvernichtung weissagt:

Da qualche tempo Vilma, attraverso i suoi giri quotidiani da faticante, riportava nel Ghetto delle informazioni strane e inaudite, che le altre donne rifiutavano come fantasie del suo cervello. E difatti, la fantasia lavorava sempre, come una forzata, nella mente di Vilma; però, in seguito, certe sue *fantasie* dovevano dimostrarsi molto al di sotto della verità. (EM Op II: 325; Hervorhebungen EM)

Die grausamen Details der tatsächlichen historischen Ereignisse bleiben allerdings der *fantasia* Vilmas verborgen: Bedingt durch die Tatsache, dass ihre Fantasie eine Sprache genuiner Wahrheit hervorbringt, ist diese nicht in der Lage, sich diejenigen Grausamkeiten auszumalen, zu der die Mechanismen der Vernichtung einer degenerierten, zur *irrealità* verkommenen Maschinerie des Bösen fähig sind:

Difatti, nessuna immaginazione viva potrebbe, coi propri mezzi, raffigurarsi i mostri aberranti e complicati prodotti dal suo contrario: ossia dalla mancanza totale d'immaginazione, che è propria di certi meccanismi mortuari. (EM Op II: 360)

Vilmas Intuition der historisch sich anbahnenden Realität in Form der »mostri aberranti« stehen die im Radio übertragenen Meldungen gegenüber, die »più o meno ufficiose« (EM Op II: 361) sind, die jedoch von den im jüdischen Ghetto von Rom ansässigen Menschen passiv aufgenommen werden. Der mangelnde Glaube an die mediale Berichterstattung und die gleichzeitige Unkenntnis der Menschen hinsichtlich der Terminologie der Vernichtung, die von der erzählenden Stimme als Status der Unbeflecktheit von der Maschinerie der Massenmedien formuliert ist, bestätigen ihrerseits eine im wörtlichen Sinne prä-historische Weltanschauung, in der die zerstörerischen Kräfte einer bössartigen Bürokratie als jener »industria del sonno« aus »Sul romanzo« noch nicht am Werk sind:

Nessuno ancora [...], né dentro il Ghetto né altrove, aveva imparato il significato vero di certi termini d'ufficio, quali: evacuazione, internamento, trattamento speciale, soluzione finale, e simili. L'organizzazione burocratico-tecnologica del mondo stava ancora a una fase primitiva: non aveva, cioè, contaminato ancora, senza rimedio, la coscienza popolare. I più vivevano ancora, in certo modo, nella preistoria. (Ebd.)

Jener Sphäre der *preistoria* gehören auch die meisten der in *La Storia* vorkommenden Charaktere an. Ida, eine einfache Lehrerin, wird nahezu obsessiv von der ständigen Sorge heimgesucht, dass ihre jüdische Familiengeschichte publik werden und daraus negative Folgen resultieren könnten, die jedoch in ihrem Fall nie als konkrete Bedrohung im Raum stehen. Abgesehen davon ist sie jedoch eine unschuldig von der *storia* auch räumlich Getriebene, seit das von ihr bewohnte Haus in San Lorenzo ausgebombt wurde. Usepe verweilt im Zustand der ewigen Kindheit: Der unterentwi-

ckelte, aber stets fröhliche Junge, der mit Tieren spricht und die umgebende Welt jeden Tag als Abenteuer begreift, verfügt über keinerlei historisches Bewusstsein, sondern lebt in einer geschichtslosen Welt der Fantasie. Selbst der heranwachsende Nino, der sich zwischenzeitlich den *camicie nere* angeschlossen hat, besinnt sich alsbald und wird zum überzeugten Kommunisten und Partisanenkämpfer; und sogar Gunther, der junge deutsche Soldat, der Ida im Incipit von *La Storia* vergewaltigte und demnach Useppees abwesender Vater ist, ist sich der eigenen Verstrickung in die *Storia* nicht bewusst und somit letztlich ein schuldlos schuldig Gewordener.

An den unschuldigen Figuren aus *La Storia* wird offenbar, dass sie als Individuen unwiederbringlich in den Schmerz des Mensch-Seins geworfen sind. Dies betrifft insbesondere die Figur der Ida: Innerhalb des narrativen Kosmos des Romans wird in Ida, die zum Ende des Romans hin beide Söhne letztlich an die Umstände der *Storia* verliert, der Topos des *Stabat mater* respektive der *mater dolorosa* personifiziert, der sich auf das *Canticum canticorum* (das Hohelied Salomos) als Intertext bezieht, wie eine Untersuchung von Martha Kleinmans erstmals gezeigt hat.⁵⁸ Hier wird jedoch das Sehnen nach dem Bräutigam des biblischen Textes von Morante als Idas Streben hin zu der mystisch als ihr Ursprung verklärten jüdischen Bevölkerung im römischen Ghetto umgedichtet und neu angeordnet (vgl. Kleinmans 2002: 130ff.). Nachdem Ida von einem Mitglied der Familie Mille, mit der sie und Useppe sowie Carlo Vivaldi (alias Piotr und später Davide Segre) zeitweise in der Baracke am Rand von Pietralata in einem in provisorische Verschläge unterteilten *stanzone* zusammenwohnen, erfährt, dass *Radio-Bari* am 16. Oktober 1943 von der Räumung des gesamten römischen Ghettos berichtet hatte (»Li avevano pigliati tutti: non soltanto i giovani e i sani, ma gli anziani, gli infermi pure gravi, le donne anche incinte, e fino la creatura in fasciola. Si diceva che li portassero tutti a bruciare vivi nei forni; ma questo [...] forse era esagerato«, EM Op II: 533), erfasst sie ein Zustand größter Angst, dass ihre aufgrund der jüdischen Mutter Nora Almagià als »mezzo-sangue« (EM Op II: 534) definierte Identität offenbar werden könnte, der sie in einen irrationalen und von der *fantasia* geleiteten nächtlichen, im Gegensatz zur erlebten Todesangst stehenden Wachtraum verfallen lässt:

S'era coricata vestita, e così pure vestito aveva lasciato Useppe; e non aveva nemmeno preso il sonnifero, per evitare che i Tedeschi, se venivano a cercarla durante la notte, la sorprendessero impreparata. [...] Le paure covate da anni, rompendosi nel terrore immediato di stanotte, le crescevano a una fantasia smaniosa e senza sfogo. [...] Ma più di tutto le dava riposo l'idea di andarsene con Useppe dentro il Ghetto, a dormire in uno di quegli appartamenti vuoti. Di nuovo,

58 Weitere Bezugnahmen Elsa Morantes, aber auch Pier Paolo Pasolinis und weiterer italienischer Autor*innen des Novecento auf die Texte der Bibel beleuchtet Sonia Gentili in *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia* (vgl. Gentili 2016: 127ff.).

come in passato, le sue paure contraddittorie rincorrevano alla fina una cometa misteriosa, che la invitava in direzione dei Giudii: promettendole, là in fondo, una stalla materna, calda di respiri animali e di grandi occhi non giudicanti, solo pietosi. (EM Op II: 534f.)

In der auf diese Evokation des ärmlichen Stalls von Bethlehem folgenden, scheinbar aus dem Nichts eingegebenen (»Dove aveva imparato questi versi? Forse a scuola, da ragazzina? Non s'era mai ricordata di conoscerli [...].«, EM Op II: 535) Reinterpretation des Hohelieds wird die Dualität von körperlich-erotischem sowie heilsgeschichtlichem Spielraum, die dem Ursprungstext durchaus spannungsreich zueigen ist, auf eine leiblich erfahrene Sehnsucht nach innerlicher, religiös bedeuteter Heimat umgedeutet. Dabei nimmt die verzweifelte Suche nach dem Geliebten eine neue Form an und gewinnt angesichts der Bewegung im Raum der Stadt Rom ein zusätzliches Maß an Konkretion und Bedeutungshaftigkeit im Vergleich zum biblischen Text. Heißt es im *Canticum Canticorum* in der Bibel »Es fanden mich die Wächter, die in der Stadt umhergehen: ›Habt ihr nicht gesehen, den meine Seele liebt?« (Hoheslied III,3)⁵⁹ und an späterer Stelle »Es fanden mich die Wächter, die in der Stadt umhergehen.« (Hoheslied V,7), so wird daraus in *La Storia* »M'incontrarono le ronde di notte che perlustravano la città | l'avete visto l'amato dell'anima mia?« (EM Op II: 535); aus dem biblischen alttestamentarischen »Ich suchte ihn, aber ich fand ihn nicht; ich rief, aber er antwortete mir nicht« (Hoheslied V,6) sowie »Des Nachts auf meinem Lager suchte ich, den meine Seele liebt. Ich suchte; aber ich fand ihn nicht. Ich will aufstehen und in der Stadt umhergehen auf den Gassen und Straßen und suchen, den meine Seele liebt. Ich suchte; aber ich fand ihn nicht.« (Hoheslied III,1+2) wird bei Morante »L'ho cercato per le strade e per le piazze e non l'ho trovato | l'ho chiamato e non m'ha risposto« (EM Op II: 535).⁶⁰

Geschichtsschreibung und Literatur im Verhältnis zueinander werden in *La Storia* stets so formuliert, dass die Hintergrundfolie der *Storia*, vor der sich das Leben der Romanfiguren ereignet, narrativ in der Fokalisierung durch diese und durch ihre leibliche Erfahrung, insbesondere derjenigen des Kindes Useppe, vermittelt wird (vgl. dazu insbesondere Kapitel 6.3.3). Dem historiografischen Anklang, der durch die voran- sowie nachgestellte Zeitleiste insinuiert wird,⁶¹ steht eine eigentümli-

59 Die Passagen aus der Bibel sind nach der Lutherbibel (2017) zitiert.

60 Die Aufschlüsselung der jeweils parallelen Passagen sind Martha Kleinhans zu verdanken, von der ich sie übernommen habe (vgl. insbesondere Kleinhans 2002: 131f.), wenn auch hier die deutschen Bibelzitate verwendet werden. Der topologische Aspekt der Bewegung im Raum allerdings wurde von Kleinhans nicht adressiert und entstammt meiner Reflexion.

61 Hergang und Abfolge tatsächlicher historischer Ereignisse sowie Details zur Stadt Rom im Zweiten Weltkrieg sowie in der unmittelbaren Nachkriegszeit hat sich Morante anhand einiger historischer Quellen angeeignet, die sie zur Komposition von *La Storia* zurate gezogen hat (vgl. Sgavicchia 2016: 155).

che Zeit-Losigkeit in *La Storia* gegenüber. In der Folge wurde das Verhältnis von Geschichtsschreibung und Romanhandlung in *La Storia* in der Forschung vielfältig diskutiert. Franca Pellegrini erkennt auf dieser Grundlage in *La Storia* Momente, die auf naturalistisch-positivistische Modelle zurückreichen: So bringt sie das Kriterium der *veredità* in Anschlag, das im Roman durch die konkrete Verortung in der Historiografie eingelöst wird. Gleichzeitig ruft sie unter Verweis auf die Bedingtheit der Charaktere durch eine historische Zeit zumindest indirekt die positivistische Trias Hippolyte Taines⁶² auf, wenn sie postuliert, dass die historisch-chronologische Grundlegung des Romans Elsa Morante notwendigerweise dazu gedient hätte, die Romanfiguren und deren Handlungen plausibel erscheinen zu lassen: »L'operazione ha una sua logica stringente: personaggi ed eventi sono condizionati e definiti nel loro tempo.« (Pellegrini 2017: 396) Debenedetti hingegen beschrieb seinerzeit in Bezug auf die verschiedenen Tempi des Romans einzelne Passagen als *passages*, welche quer zum historischen Geschehen liegen und die »Romanhandlung« vorantreiben.⁶³ Bei Martha Kleinhans erfolgt die Lektüre von *La Storia* unter Bezugnahme sowohl auf Claude Simons nur wenige Jahre zuvor erschienenem Roman *Histoire* (1967) als auch auf die beiden kanonischen Größen der Shoah-Literatur Italiens, Liana Millu und Primo Levi, die mit *Il fumo di Birkenau* und *Se questo è un uomo* beide bereits im Jahr 1947 Zeugnis über die Lagererfahrung ablegten.

Den unschuldigen und prä-historischen Charakteren des Romans bleibt es verwehrt, die Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs in ihrer historischen Kontextualisierung zu verstehen. Sie sind davon körperlich affiziert – sei es im Traum, in körperlichen Erscheinungen oder schließlich im tragischen Tod. Im kollektiven Bewusstsein der Stadt Rom allerdings wird das Unsaubere der Judenvernichtung in *La Storia* als bewusst verdrängt geschildert, während es den wenigen Überlebenden der Konzen-

62 In Bezug auf die Relevanz der von Taine in *Histoire de la littérature anglaise* (1863) etablierten Struktur *race – milieu – moment* hat Schulz-Buschhaus gezeigt, wie dessen weitaus umfassendere literaturkritische Schriften im Laufe des 20. Jahrhunderts – insbesondere in dessen erster Hälfte – reduktionistischen Tendenzen anheimgefallen sind und Taines Nachwirken letztlich auf jene positivistische Trias limitiert blieb. Dieser Tendenz, die u.a. von Benedetto Croce im Fall der italienischen Literaturwissenschaft vorangetrieben wurde, setzt Schulz-Buschhaus seine Untersuchung von Taines Stilstudien in der Lesart einer »Hermeneutik der Alterität« entgegen (vgl. Schulz-Buschhaus 2000).

Innerhalb von *La Storia* klingt die Trias Taines beispielsweise auch in der Frage der Vererbbarkeit des *grand mal*, das sowohl Ida als auch Useppa befällt, an.

63 »A intervalli più o meno discontinui, lo stile annalistico subisce degli scossoni che lo stratonano, lo tirano, e gli imprimono una diversa accelerazione. Questi strattoni si traducono in altrettanti percorsi narrativi. Io li chiamo ›passages‹, perché mi ricordano le famose gallerie disseminate in certi quartieri di Parigi.« (Debenedetti 1995: XIV) Unmittelbar danach ruft Debenedetti das Konzept des Stationendramas auf, das er in *La Storia* vorliegen sieht (zum Stationendrama vgl. u.a. den entsprechenden Eintrag im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3 [Braungart et al. 2007: 499f.]).

trationslager wie ein inneres Bild eingeschrieben ist, das versuchsweise verbalisiert und doch nicht gehört wird:

È curioso come certi occhi serbino visibilmente l'ombra di chi sa quali immagini, già impresse, chi sa quando e dove, nella retina, a modo di una scrittura incancellabile, che gli altri non sanno leggere – e spesso non vogliono. Quest'ultimo era il caso per i giudii. Presto essi impararono che nessuno voleva ascoltare i loro racconti [...]. Erano figure spettrali come i numeri negativi, al di sotto di ogni veduta naturale, e impossibili perfino alla comune simpatia. La gente voleva rimuoverli dalle proprie giornate come dalle famiglie normali si rimuove la presenza dei pazzi, o dei morti. E così, assieme alle figure illeggibili brulicanti nelle loro orbite nere, molte voci accompagnavano le solitarie passeggiate dei giudii, riecheggiando enormi dentro i loro cervelli in una fuga a spirale, al di sotto della soglia comune dell'udibile. (EM Op II: 696f.)

Die Unfähigkeit zur Aufarbeitung des Faschismus wird an dieser Stelle als evasive Tendenz innerhalb der Stadt Rom und damit metonymisch der italienischen Gesellschaft angeklagt. Dieser Tendenz steht der Anspruch von *La Storia* gegenüber, den Skandal der Geschichte aufzudecken und in das Bewusstsein zurückzuholen – nicht jedoch als Kampfschrift, sondern im Medium des Romans.

6.3.2 Traum und *precognizione* als Chiffren des impliziten Weltwissens

Ida besitzt, so wird es bereits an früher Stelle im Roman insinuiert, ebenso wie die Seherin Vilma eine Art prophetische Neigung, die – wenngleich deutlich rudimentärer ausgeprägt und auch nur in ihrer eigenen Innerlichkeit erfahren – vage als *precognizione* bezeichnet wird und sich bereits in ihrer Kindheit manifestiert hat:

[...] nei suoi grandi occhi a mandorla scuri c'era una dolcezza passiva, di una barbarie profondissima e incurabile, che somigliava a una *precognizione*.

Precognizione, invero non è la parola più adatta, perché la conoscenza ne era esclusa, la stranezza di quegli occhi ricordava l'idiozia misteriosa degli animali, i quali non con la mente, ma con un senso dei loro corpi vulnerabili, »sanno« il passato e il futuro di ogni destino. (EM Op II: 278)

Wie an anderer Stelle auch, handelt es sich hierbei allerdings um eine Form des impliziten Wissens, das der Sphäre des Nicht-Sagbaren angehört und in erster Linie über eine Dynamik des Blicks dem Individuum – sei es ein menschliches oder ein tierisches – erfahrbar wird. Signifikant ist in diesem Kontext das Oxymoron, das sich in der Gegenüberstellung von »dolcezza« und »barbarie profondissima e incurabile« manifestiert und bereits zu Beginn des Romans die in *La Storia* relevanten

Ebenen der leiblichen Erfahrung aufruft, die von der *conoscenza* im engeren Sinne abgekoppelt sind.

Auch im Falle von *La Storia* tragen Träume zu einem bedeutenden Teil zum Volumen des Romans bei: Ihnen kommt eine hohe Relevanz zu, die sich nicht nur auf die Ausdehnung von Träumen über weite Teile des Romans beschränkt. Es handelt sich hierbei vielmehr, wie Debenedetti herausgestellt hat, um Entitäten des Realen, die sich verflüchtigen.⁶⁴ Die Traumaktivität insbesondere von Ida ist allerdings an eine neuronale Pathologie und deren Behandlung geknüpft, die sie als Fünfjährige befällt: Sie erleidet über einen Sommer hinweg Attacken eines »male innominato« (EM Op II: 287). Der Vater der kleinen Iduzza befürchtet, durch seinen Alkoholabusus mitverantwortlich für die epileptischen Anfälle seiner Tochter zu sein. Die Überlegungen, die er diesbezüglich anstellt, rufen unweigerlich die Verfallsthematik positivistischer Prägung auf, wie sie am wohl prominentesten in der *branche illégitime* der Rougon-Macquard⁶⁵ bei Zola nachweisbar sind:

Naturalmente, il maestro Ramundo col suo avanzamento sociale era uscito dal cerchio magico della cultura contadina; e in più, secondo le sue idee filosofico-politiche era positivista. Per lui, certi fenomeni morbosi non potevano derivare che da disfunzioni o infermità del corpo; e in proposito lo sgomentava il sospetto malcelato di avere lui stesso, forse, guastato, ancora nel seme, il sangue della figliolina, col proprio abuso dell'alcool. (EM Op II: 288f.)

Kurz nach dem Einsetzen der epileptischen Anfälle – vom befreundeten Provinzarzt in Montalto, der von Giuseppe Ramundo jedoch für kompetent gehalten wird (»aveva studiato al nord la scienza moderna«, EM Op II: 290), signifikanterweise als »quasi di certo fenomeni temporanei d'isteria precoce« (ebd.) diagnostiziert – beginnt Iduzza mit der Einnahme des verordneten Beruhigungsmittels, infolgedessen sich »una lieve sonnolenza e ottundimento dei sensi« (ebd.) einstellen. Als infolge der einsetzenden Pubertät die Auren ausbleiben und Ida das Medikament schließlich absetzen kann, wodurch sie zu ihrem »umore naturale di ragazzetta« (EM Op II: 291) zurückkehrt, verändert sich allerdings ihr Schlaf- und Traumverhalten in eine Richtung, die sie auch im späteren Leben begleiten wird: Idas nun einsetzenden zahlreichen und bildlichen Träumen ist die Tatsache zu eigen, dass sie eng mit dem Erleben im Wachzustand verbunden sind und bereits früh als vage Andeutungen auf zukünftige Schreckenserlebnisse fungieren:

64 Vgl. LSt XVII. Selbiges gilt interessanterweise auch für die zahlreichen Digressionen auf der Handlungsebene, die eine den Träumen parallele Funktion haben.

65 Föcking 2002: 311ff. zeigt die Komplexität der Verflechtungen der *branches* und der vererbten *dégénérescence* im Familienstammbaum als Element der *race* – in Opposition zum Einfluss des historischen Kontextes des *second Empire* als *moment* und *milieu* – auf.

Forse, fu anche l'interruzione della cura a provocare una simultanea trasformazione della chimica del suo sonno. Difatti, è incominciata da allora la crescita rigogliosa dei suoi sogni notturni, che doveva accoppiarsi alla sua vita diurna, fra interruzioni e riprese, fino alla fine, attorcigliandosi alle sue giornate più da parassita o da sbirra che da compagna. Ancora mischiati coi sapori dell'infanzia, quei primi sogni già le attaccavano la radice del dolore, pure se in se stessi non si mostravano troppo dolorosi. In uno, che con diverse variazioni le tornava a intervalli, essa si vedeva correre in un luogo fosco di caligine o di fumo (fabbrica, o città, o periferia) stringendosi al petto una bambolina nuda, e tutta di un colore vermiglio, come fosse stata tinta in una vernice rossa. (Ebd.)

Die Andeutung des unterschweligen *dolore* deckt sich mit dem ihr bereits an anderer Stelle durch die Erzählerstimme zugeschriebenen *sensu del sacro*, der seine Schatten auf die späteren Begebenheiten in Rom vorauswirft.

Der Körperdiskurs ist in der Figur der Ida zum einen direkt mit dem Aspekt des Träumens verbunden, der wiederum durch Medikamenteneinnahme entscheidend beeinflusst wird, und zeichnet sich zum anderen durch eine eigentümliche Abwesenheit aus, während das eigentliche Erleben in die Sphäre des Traums verschoben wird. So wird etwa die initiale Vergewaltigung durch den (aus ihrer Sicht) namenlosen deutschen Soldaten weder bewusst als solche erlebt (Ida verfällt währenddessen in einen Zustand der Absence, der durch ihre Epilepsie ausgelöst wird) noch im Nachgang als traumatisches Widerfahrnis am eigenen Körper wahrgenommen. Selbst die Entbindung Useppees scheint zu einem entscheidenden Teil vom Mutterkörper losgelöst stattzufinden, geradezu so, als würde er eigenständig und ohne Zutun Idas zur Welt kommen: »Il parto non fu lungo, ne difficile. Pareva che quella sconosciuta creatura si adoperasse a venire alla luce con le proprie forze, senza costare troppo dolore agli altri.« (EM Op II: 365) Signifikant ist, dass Ida Ramundo im Anschluss an die Vergewaltigung durch den deutschen Soldaten zunächst eine Phase der Traumlosigkeit durchlebt, aber bereits nach kurzer Zeit zum einen die Angst vor dessen Rückkehr und erneut über sie hereinbrechender Gewalt ablegt, zum anderen nun allerdings eine intensive Traumaktivität hat, die um die Themenkomplexe Körper, Mutterschaft und Scham kreist (vgl. EM Op II: 354ff.).

Auch im Zusammenhang mit den historischen Ereignissen nimmt Idas Träumen zunehmend stärker die Funktion eines vom Bewusstsein und empirischen Wissen abgekoppelten *presagio* an: Die tatsächlichen historischen Ereignisse, insbesondere die Deportation der römischen Juden von der Stazione Tiburtina aus, sind in Idas konkretem Miterleben auf die vagen Andeutungen eines von den Menschen in den Viehwaggons ausgehenden »invisibile vocio« (EM Op II: 540) beschränkt. Zwar hört sie die Laute der zur Deportation eingepferchten römischen Juden, die aus den Waggons dringen, doch kann sie davon ausgehend keinen Bezug zu deren bevorstehendem Schicksal herstellen. Allerdings wirkt sich diese Szene an

der Stazione Tiburtina körperlich auf Ida aus: Zum einen wird sie von einer starken Schwäche befallen, die sie auf eigentümliche Weise mit den zur Deportation verfrachteten Menschen vereint:

Si sentiva invasa da una debolezza estrema; e per quanto, lì all'aperto sulla piattaforma, il calore non fosse eccessivo, s'era coperta di sudore come avesse la febbre a quaranta gradi. Però, si lasciava a questa debolezza del suo corpo come all'ultima dolcezza possibile, che la faceva smarrire in quella folla, mescolata con gli altri sudori. (EM Op II: 544)

Zum anderen wird Ida in der unmittelbaren Folge erneut von einer Art epileptischen Absence heimgesucht (vgl. EM Op II: 546). Beide Phänomene verweisen abermals auf ein intuitives, sich am Körper manifestierendes implizites Wissen. Erst an späterer Stelle erfolgt in der Vermittlung durch die Erzählinstanz eine konkrete Benennung der Deportation und ihrer Folgen: »E solo dopo la fine della guerra si seppe il séguito e la conclusione di quella partenza.« (EM Op II: 620 und nachfolgende) Ohne dass Ida von den konkreten historischen Umständen wüsste, verirrt sie sich im Zuge einer Eingebung in das nunmehr menschenleere jüdische Ghetto. In einem geistesabwesenden Zustand des Selbstgesprächs wird sie gewahr, dass all jene Personen, die sich seinerzeit in dem Viehwagen befanden, in Konzentrationslagern umgebracht worden sind: »Senza sapere quel che diceva, né perché, Ida si trovò a mormorare da sola, col mento che le tremava come ai bambinelli sul punto di piangere: »Sono tutti morti.« (EM Op II: 656) Hierauf folgt Idas Traum eines vagen, nicht näher beschreibbaren Ortes und des dort von ihr aufgefundenen Schuhhaufens (vgl. EM Op II: 658), der ihr im Traum die endgültige Gewissheit über den gewaltsamen Tod der jüdischen Bevölkerung Roms bringt. Hinter der vordergründigen Zusammenhangslosigkeit des unvermittelt eingegebenen Bildes verbirgt sich ein intuitives Wissen um das Grauen, das den römischen Juden angetan wurde (»Il sogno non aveva intreccio, nient'altro che questa unica scena; ma per quanto lasciato senza séguito, né spiegazione, sembrava raccontare una lunga vicenda irremediabile«, ebd.) und der bei Lesenden von *La Storia* diejenigen Bilder evoziert, die auch Claude Lanzmanns spätere filmische Arbeit *Shoah* (1985) zeigt.

Die Fähigkeit zur *precognizione* als implizites Wissen verschiebt sich allerdings im Verlauf von *La Storia* von Ida auch hin zu Useppe. Jene Bilder des Grauens aus den Lagern, die Useppe in einer Zeitung erblickt, ohne sie in einen Zusammenhang zur Geschichte einordnen zu können (»Resterà per sempre impossibile sapere che cosa il povero analfabeta Useppe avrà potuto capire in quelle fotografie senza senso«, EM

Op II: 692), affizieren das Kind und lösen in ihm eine tiefe Krise aus, die schließlich auch in seiner Krankheit des *grande male* (EM Op II: 799)⁶⁶ mündet.

6.3.3 Leib und Körper vor der *Storia*: Kindlicher Körper, weiblicher Körper und Tierkörper

Der Diskurs der *Storia* wird, wie bereits anhand des Traums und der *precognizione* gezeigt wurde, narrativ nur an wenigen Stellen explizit als solcher adressiert, sondern an den Hauptfiguren des Romans ausgehandelt, und zwar über die Ebene des Unterbewusstseins hinaus auch als konkrete leibliche Erfahrung, die sowohl an den menschlichen wie auch tierischen Protagonisten erfahrbar wird. Ausgehend von der phänomenologischen Distinktion von Leib und Körper und der Definition des Leibes als Verhältnis zur Welt, wie sie von Maurice Merleau-Ponty 1966 in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* in der Formel des *être-au-monde* gefasst wurde,⁶⁷ lässt sich folglich als körperlich-leibliche Konstitution der Figuren in *La Storia* als Aussage über die umgebende Welt verstehen. Dabei sind die Manifestationen des leiblichen Erlebens insbesondere bei Ida und Useppe nicht nur hereditär determiniert, und zwar insofern, als das epileptische Leiden möglicherweise von der Mutter auf den Sohn vererbt wurde (die medizinischen Untersuchungen, die Ida hierzu vornehmen lässt, liefern diesbezüglich allerdings keine eindeutigen Antworten; stattdessen verweist der behandelnde Arzt auf die unklare Ätiologie sowie den unvorhersehbaren Verlauf der Erkrankung: »Si tratta di una sindrome morbosa generalmente inspiegata circa alle cause e imprevedibile circa al decorso...«, EM Op II: 848). Sie ergeben sich vielmehr auch aus der nahezu symbiotischen Mutter-Sohn-Beziehung,⁶⁸ in der das gemeinsame körperliche Leiden gleichzeitig auch ein geteiltes leiblich erfahrenes Wissen als implizites Wissen über die Welt ist. In diesem Sinne sind die Körper der Figuren von der *Storia* gezeichnet und tragen die ihnen davon eingeschriebenen Spuren davon, die letztlich auf den Tod vorausdeuten. Giorgio Agamben, der kurz nach Erscheinen des Romans Stellung zu *La Storia* bezieht, beruft sich in seiner Lektüre vor allen Dingen auf den Aspekt des prä-bürgerlich Kreatürlichen, unter dem er

66 Im *grande male* werden in *La Storia* einerseits der medizinische Diskurs und andererseits die metaphorische Tragweite des *grande male* adressiert.

67 Einen Überblick über die Filiationen der phänomenologischen Begriffsbestimmungen von Leib und Körper gibt beispielsweise der entsprechende Handbuchartikel von Gesa Lindemann im *Handbuch Körperpsychologie* (vgl. Lindemann 2017).

68 Debenedetti spricht in diesem Zusammenhang von einem nahezu animalischen Gebilde und ruft das Bild der Matroschka auf, in der sich mit jeder kleineren Puppe ein weiteres Moment der Realität offenbart, welches wiederum auf ein weiteres verweist: »Questa coppia androgina forma un insieme animale, un'immensa matroska che risucchia il mondo. Ogni guscio di realtà ne fa trasparire un altro, ne contiene un altro. Ogni matroska, fino alla più piccola, fino a quando non ce n'è più nessuna, può essere una favola o un incubo.« (LSt: XVII)

all jenes versteht, was noch nicht von der *irrealità* der »peste borghese« affiziert ist, jedoch auch keine Hypothese der kreatürlichen Unschuld verstanden wissen will, wie er in seinem Brief vom 1. Oktober 1974 an Elsa Morante schreibt:

Se il tuo libro è unico e miracoloso, ciò è anche perché in esso è stata compiuta una discesa nel mondo delle creature di cui non c'è esempio nella letteratura di questo secolo (per questo, ogni obiezione quanto alla realtà e all'autenticità dei tuoi personaggi è stolta e passa a fianco della questione). E tuttavia è proprio questo miracolo che fa del tuo libro in qualche modo una città chiusa, una specie di paradiso perduto nel quale è difficile entrare senza la sensazione di cedere a un'illusione. Credo che la ragione di questa difficoltà sia in qualcosa di fondamentale che riguarda la sfera che, per comodità, potrei definire »creatura-le«. Chiamo creatura tutto ciò che è, naturalmente e senza sforzo in Dio e che, prima che la peste borghese lo distruggesse, si identificava col popolo, nel senso in cui si può dire che ogni autentico popolo è naturalmente in Dio. Ebbene, io credo che questa dimensione ci sia stata tolta come possibilità di salvezza e di conoscenza perché noi l'abbiamo distrutta, fuori di noi, ma anche, in primo luogo, dentro di noi. [...] Per riprendere la frase di Luca che è, mi pare, la profonda chiave poetica del libro, io credo che come pecca di empietà il »savio« che crede di possedere la via esoterica e individuale a Dio, in modo analogo (anche se infinitamente minore) pecca chi cerca Dio là dove non è più lecito cercarlo, cioè nella vita delle creature. In altre parole, io credo che tanto la via del »savio« che quella del »piccolo« ci siano state ritirate, e il disperato problema del nostro tempo è appunto quello di ricostruire il patto con Dio senza passare né per l'intelligenza del savio né per l'innocenza della creatura. Naturalmente io non so quale possa essere una tale terza via e neppure se essa esista; ma so che è da te e da pochissimi altri al mondo che può venire un aiuto in questa ricerca. (Morante 2012: 516)

Die Existenz des Leibes wird in *La Storia* somit als ein Modus der Welterfahrung verstanden, der in ähnlicher Weise auch später in Agambens *Homo sacer* formuliert wird. In *La Storia* werden die Themen Leib, Körper und Physiognomie insbesondere an den Figuren Davide Segre und Useppe kontrastiv behandelt, die in besonderem Maße von den bösen Mächten der Geschichte affiziert sind. Das Böse kulminiert in der Zusammenschau des römischen Ghettos, der Viehwagen, der Stazione Tiburtina, aber auch, wie die Digressionen zu Davide zeigen, in der Monotonie der Fabrikarbeit als Versinnbildlichung der sich anbahnenden Mechanismen einer *società della disintegrazione*, und ist in Opposition zur genuinen *felicità* beider Charaktere angelegt. Diese zeigt sich bei Davide Segre als bewusster Daseinszustand, der angesichts des von Morante formulierten Konzepts der *Felici pochi* aus *Il mondo salvato dai ragazzini* nur vordergründig in einem Widerspruch zu seinem frühen Lebensende steht:

Difatti, Davide [...] era un fedele della felicità, nella quale, secondo lui, risiedeva il destino stesso degli uomini. E anche se il suo destino personale gli si annunciava, a lui, di quei tempi, contrario e minaccioso, si è visto che su di lui certe minacce non pesavano. La felicità di Davide Segre, invero, nonostante tutto, si poteva cantare in tre parole: AVEVA DICIOTT'ANNI. (EM Op II: 746)

Useppes *felicità* hingegen wird von Davide selbst als eine »felicità... di... tutto« (EM Op II: 866) beschrieben, er wird bezeichnet als »la creatura più felice del mondo« (ebd.). In Bezug auf Useppe wird in *La Storia* die Figur des Sündenbocks im biblischen Sinne aufgerufen: Sein Tod ist kein Märtyrertod, sondern sinnloses Opfer der Geschichte; sein physischer Körper kann gelesen werden im Sinne eines *textus*, dem die Geschichte gewaltsam ihre Spuren eingeschrieben hat (vgl. D'Angeli 2003c: 91–95). Die kleine schwächliche Gestalt, die ihm seit der Geburt zu eigen ist (»Era, difatti, proprio un *mascolillo*: cioè, un maschio, ma piccirillo, invero. Era una creaturina così piccola, [...] non gli era rimasta nemmeno la voce per piangere.«, EM Op II: 365), wird auch in den ersten Lebensjahren nicht kräftiger. Eine Bewohnerin des *stanzone*, die sich seiner annimmt, konstatiert sogar angesichts seines ausgemergelten kleinen Körpers: »Pòro uccelletto de mamma, me sa che tu nun ce la fai a crésce, che campi poco. Questa guerra è la stragge de le criature.« (EM Op II: 596) Als die Stadt Rom während der deutschen Besatzung im Jahr 1944 unter großem Hunger leidet und auch Useppes Essensrationen täglich kleiner werden, verliert er zusehends an Gewicht, was die Physiognomie seines Gesichts auf mitleiderregende Weise affiziert: »Gli occhi prendevano quasi tutto lo spazio, nella sua faccia piccola come un pugno. [...] Gli orecchi gli sporgevano dalla testa simili a due aletti implumi di nidiace.« (EM Op II: 639) Im Zuge seiner allgemeinen Unterentwicklung bleibt ebenso sein Sprachvermögen verkümmert, wohingegen er zu einer sprachlosen Kommunikation mit den zahlreichen im Roman auftauchenden Tieren fähig ist, die wiederum auf eine Dimension des impliziten Wissens angelegt ist. Eine nahezu symbiotische Beziehung unterhält er mit dem Hund Blitz und später mit der Hündin Bella, aber auch mit den im weiteren Verlauf von *La Storia* zahlreich vorkommenden Tierfiguren (darunter die Katze Rossella sowie die Kanarienvögel Peppiniello und Peppiniella aus dem *stanzone dei Mille*). Ähnlich wie die Tiere, deren »Sprache« Useppe zu verstehen in der Lage ist (»[...] la sua specialità di comprendere la lingua degli animali gli capitava solo in certe giornate«, EM Op II: 590), teilt er mit diesen innerhalb des Romankosmos eine primordiale und vorsprachliche Ahnung in Bezug auf die umgebende Wahrheit und Wirklichkeit, die den erwachsenen Figuren teilweise verschlossen bleibt. Signifikant in dieser Hinsicht ist beispielsweise jene Szene, in der Useppe erstmals zusammen mit seinem Bruder Nino an der Stazione Tiburtina vorbeikommt und dort ein Kalb in einen Viehwaggon verladen wird. Das Tier und Useppe teilen im Blick eine »prescienza oscura« (EM Op II: 400) des nahenden Todes des Tiers, wobei die Stazione Tiburtina und die Viehwaggons gleichzeitig auch schon

auf die spätere Deportation der römischen Jüdinnen und Juden vorausdeutet, die ebenfalls von beiden antizipiert wird. Der im kindlich-rudimentären verbleibende Spracherwerb Useppes lässt sich jedoch, wie Katharina Münchberg aufgezeigt hat, als unbewusste Geste der Abwehr und Verweigerung gegenüber der bereits als von der *irrealità* infizierten *Storia* und dem damit verbundenen Diskurs fassen:

Was wie eine naive Zuflucht in ein verlorenes Paradies, in eine ursprüngliche Zusammgehörigkeit des sprachlosen Kindes und der sprachlosen Dinge erscheinen könnte, ist vielmehr eine Herausforderung, eine Verweigerung und eine Revolte, es ist ein Widersprechen gegen die Sprache, in der wir sprechen, in der wir sprechende Subjekte sind, um den Ort des Kindes einzunehmen, um das Sprechen im Abgrund der Differenz von Subjekt und Objekt zu positionieren. Das Aushalten dieser Differenz lässt Morantes literarisches Werk zwischen die Grenzen von Subjektivierung und Objektivierung geraten. (Münchberg 2010: 170)

In Useppes eigener leiblicher Erfahrung manifestiert sich allerdings das *grande male*, das ihn in zunehmend schlimmeren epileptischen Anfällen befällt und schließlich zu seinem Tod führt. Als sie ihren jüngeren Sohn nach dem letzten Anfall tot in der Wohnung in der Via Bodoni auffindet, fügt sich in Idas Gedanken das Bild der Menschengeschichte zusammen, die eine endlose Schleife von Tötungen ist, die final in Useppes Tod kulminiert:

Ora nella mente stolidi e malcresciuta di quella donnetta, mentre correva a precipizio per il suo piccolo alloggio, ruotarono anche le scene della storia umana (la Storia) che essa percepì come le spire multiple di un assassinio interminabile. E oggi l'ultimo assassinato era il suo bastarduccio Useppe. Tutta la Storia e le nazioni della terra s'erano concordate a questo fine: la strage del bambino Useppe Ramundo. (EM Op II: 1018)

Auch in den Leib der eigentümlich vorzeitig gealterten Ida schreibt sich die Geschichte gewaltsam ein: Dem »scandalo che dura da diecimila anni« der *Storia* steht Idas persönlicher *scandalo* gegenüber, der in der initialen Vergewaltigung durch den unbekanntem deutschen Soldaten besteht. Nachdem sie Useppe geboren hat, heißt es im Text: »Ida riconobbe immediatamente quel colore turchino del suo scandalo« (EM Op II: 366). Die Gewalt der kollektiven Geschichte spiegelt sich an diesem Punkt in der individuellen Geschichte Idas wider und präludiert die Gräueltat des Faschismus: Gunther stammt signifikanterweise aus Dachau, wie unmittelbar zu Beginn des ersten Kapitels von *La Storia* zu erfahren ist – einem Ort, der zu einschlägig konnotiert ist, als dass es sich hierbei um eine rein biografische Information handeln könnte. In der Tat heißt es an entsprechender Stelle bereits:

Era un semplice recluta dell'ultima leva di guerra. E fino al tempo della chiamata ai suoi doveri militari, aveva sempre abitato coi fratelli e la madre vedova nella sua casa nativa in Baviera, nei dintorni di Monaco.

La sua residenza, precisamente, era il villaggio campestre di Dachau, che più tardi, alla consumazione della guerra, doveva rendersi famoso per il suo limitato campo di »lavoro e di esperienze biologiche«. (EM Op II: 271f.)

Idas Körper wird nahezu von Anfang an als der verwelkte Körper einer alternden Frau beschrieben; lediglich ihr Gesicht bleibt auf wundersame Weise faltenfrei und mädchenhaft. Gleichzeitig ist sie, so wie auch Useppe, gewissermaßen als ewiges Kind von einem historischen Wissen ausgenommen. Selbst die Tatsache, dass sie aktuelle historische Themen in ihrem Beruf als Lehrerin unterrichtet, lässt sie eigentümlich unberührt von einem historischen Verständnis oder Bewusstsein im eigentlichen Sinne. So heißt es angesichts ihrer zunehmenden Ausfallerscheinungen, die sich im Winter 1946 als eine »decadenza inarrestabile« (EM Op II: 813) manifestieren:

All'occasione, secondo gli ordini delle Autorità, essa introduceva nei temi e nei dettati i re, duci, patrie, glorie e battaglie che la Storia imponeva; però lo faceva in tutta purezza mentale e senza nessun sospetto, perché la Storia, non meno di Dio, non era mai stata argomento nei suoi pensieri. Si dice che era una brava maestra, solo per dire che l'infanzia era l'unica sua vocazione predestinata (difatti lei stessa [...] non era mai riuscita a crescere lo stesso). (EM Op II: 814)

Nach Useppes Tod fällt Ida endgültig ihrer fortschreitenden psychischen Degeneration anheim; sie wird vor ihrem toten Kind sitzend in einem entrückten Zustand des Stupors vorgefunden und daraufhin in eine Nervenheilanstalt eingewiesen, in der sie neun Jahre später verstirbt. Sie, die das Stadium der unschuldigen Kindheit nie verlassen hat, fällt dem *grande male della Storia* ebenso anheim wie ihre beiden toten Söhne und der Anarchist Davide Segre. Letzterer entwickelt jedoch, wie im nachfolgenden Kapitel andeutungsweise gezeigt werden soll, anders als die anderen Protagonisten des Romans, ein konkretes historisches Bewusstsein, in dem die Themen Macht und *irrealtà* verhandelt werden.

6.3.4 Morantes Verhandlung der Macht: Simone Weil

Macht wird von Simone Weil in ihrer Analyse der *Ilias* als dominanter Diskurs, ja sogar als eigentliches Sujet der Schilderung der Schlacht um Troja definiert: »Le vrai héros, le vrai sujet, le centre de *L'Iliade*, c'est la force.« (Weil 1953: 11) Von dieser Kraft wird das menschliche Leben affektiert, indem es zur *chose* und in materieller Perspektive schlechterdings zum *cadavre* reduziert wird (vgl. ebd. 11ff.). Gleich-

zeitig sei jedoch die Dynamik der Nemesis relevant, also der notwendigen Bestrafung von Machtmissbrauch, die Weil in Zusammenhang mit dem buddhistischen Karma-Konzept in Verbindung bringt und die dem mitteleuropäischen Kulturraum und Sprachgebrauch konzeptuell abgehe (vgl. Weil 1953: 22). Folglich lässt sich in Weils Argumentation herausstellen, dass auch Machthabende immer noch größerer Macht unterstehen, und sei es in Form des Schicksals, das auf sie einwirkt. Die Verhandlung der (Welt-)Kriegsthematik ist in Weils Analyse sehr prominent und wird im Verhältnis zur Narration der Kriegshandlungen in der *Ilias* (und der Literatur im Allgemeinen) perspektiviert: »Vainqueurs et vaincus sont également proches, sont au même titre les semblables du poète et de l'auditeur. S'il y a une différence, c'est que le malheur des ennemies est peut-être ressenti plus douloureusement.« (Weil 1953: 36) Ferner schreibt sie: »Tout ce qui est absent dans la guerre, tout ce que la guerre détruit ou menace est enveloppé de poésie dans l'*Iliade*; les faits de guerre ne le sont jamais. Le passage de la vie à la mort n'est voilé par aucune réticence [...].« (Weil 1953: 37) Elsa Morantes Weil-Rezeption ist gut belegt und (wenn auch erst spät) untersucht worden, und zwar insbesondere in Hinblick auf das Thema der Macht, das in ihrem Kriegsdiskurs besonders präsent ist. Ihre Weil-Lektüren scheinen insbesondere in der Figur des Davide Segre auf, der im letzten Drittel von *La Storia* nahezu als *deus ex machina* noch einmal ausführlich in Erscheinung tritt und als Inkarnation von Simone Weils in *La condition ouvrière* (1951) geschildertem Selbstversuch der Fabrikarbeiterin figuriert.

Nachdem Davide der Stadt Rom vorläufig wieder den Rücken gekehrt und in sein Elternhaus in Mantova zurückgekehrt ist, erfährt er, dass seine Familie ausnahmslos im Lager von Auschwitz-Birkenau ermordet wurde (vgl. EM Op II: 732). Gleichzeitig beschreibt die Retrospektive der Zeit des Partisanenkampfs mit Nino eine bereits seit Davides Jugend eingesetzte Distanzierung von der bürgerlichen Familie, die von dem jungen Anarchisten abgelehnt wird: »[...] in ogni loro atto o parola lui sempre avvertiva un altro sintomo degradante della massima perversione che infettava il mondo, e si definiva *borghesia*.« (EM Op II: 734; Hervorhebungen EM) Aufgrund seiner prekären Mittel beginnt er als einfacher Arbeiter in der Industrie zu arbeiten, und zwar auch mit dem erklärten Ziel, damit seine anarchistischen Ideale zu untermauern und sich der Arbeiterklasse zu assimilieren:

[...] Per la propria iniziazione reale, gli parve suo primo dovere di subire direttamente e fisicamente – lui, nato di classe borghese – l'esperienza del lavoro salariato in una fabbrica. Difatti, la sua IDEA, come è noto, escludeva, in assoluto principio – per la vera rivoluzione anarchica – ogni forma di potere e di violenza. E solo a patto di una esperienza personale, lui avrebbe potuto – a suo giudizio – sentirsi *prossimo* di quella parte dell'umanità che, nella società industriale odierna, nasce già soggetta per destino al potere e alla violenza organizzata: ossia, della classe operaia! (EM Op II: 737; Hervorhebungen EM)

Bald jedoch stellt sich die bereits bei Weil beschriebene geistige und körperliche Abstumpfung durch diese Art der Arbeit auch bei Davide ein, die durch das Gefüge der Fabrik bedingt ist (»incarcerato dentro a un meccanismo che lo stringe a un'obbedienza passiva«, EM Op II: 741), ihn auch jenseits der Arbeit nicht loslässt und nachhaltig als Affekt auf die Struktur des Geistes wirkt: »Se ne sentiva la sostanza cerebrale deformata, e ogni ideazione o pensiero che gli si affacciasse, in quelle ore, lo infastidiva, così che gli veniva voglia di schiacciarlo subito, come un parassita.« (Ebd.) Daraus folgt dann nahezu umgehend die Idee, über seine Erfahrungen schreibend zu berichten und damit die Revolution auszurufen (vgl. EM Op II: 742). Zunächst noch im Status der absoluten *felicità*, verfällt Davide alsbald schon beim Gedanken an seinen Arbeitsplatz in der Fabrik in einen Zustand extremen körperlichen Unwohlseins, der bis hin zum Erbrechen führt: Die Ursache hierfür ist eine Opposition der »volontà morale« (EM Op II: 749), seinen Arbeitsplatz weiterhin aufzusuchen, und einer starken körperlichen Abwehrreaktion, die als »paralisi dell'infelicità« (ebd.) bezeichnet wird. Davide erinnert sich an ein Gespräch mit Nino zurück, in dem er diese Diskrepanz bereits aufgegriffen hatte und zu der Erkenntnis gelangt war, dass es die *irrealità* der Sache selbst sei, die eine körperliche Erstarrung hervorrufe:

Per qualsiasi azione reale, non importa se faticosa o rischiosa, il movimento è un fenomeno di natura; ma davanti all'irrealità contro natura di una infelicità totale, monotona, logorante, ebete, senza nessuna risposta, anche le costellazioni – secondo lui – si fermerebbero. (Ebd.)

Auf die damit einhergehende Ernüchterung, dass die Fabrikarbeit aller moralisch hehren Ideale zum Trotz letztlich auch ein System der *irrealità* ist, verfällt Davide, der inzwischen nach Rom zurückgekehrt ist, einem zunehmend schlechteren körperlichen Zustand, der nach Ninos Tod noch aggraviert. Von einer »irriquietanza febbrile« (EM Op II: 856) befallen, sucht er Linderung durch Medikamente, die ihm ein befreundeter junger Arzt gibt – es handelt sich hierbei um Beruhigungsmittel, die Davide alsbald in Experimente mit verschiedenen Substanzen und schließlich eine starke Sucht abgleiten lassen,⁶⁹ die letztlich durch eine Überdosierung auch zu seinem Tod führt. Seinen letzten Auftritt hat er in der Osteria in der Via Mastro Giorgio, in der er sich im Rausch zu einer glühenden Ansprache hinreißen lässt, während

69 Interessant ist die Modellierung von Drogen gegenüber Alkohol, die ausgehend von der Distinktion von Bürgertum und Arbeiterkaste, aber auch von Genderaspekten und nicht zuletzt auch von spezifischen Verhältnissen zur Wirklichkeit vorgenommen wird: »E la droga, da lui sempre identificata, per tradizione, nella zia Tildina, gli pareva un vizio proprio della borghesia degradata e repressa, che cerca un'evasione dalla colpa e dalla noia. Il vino è uno sfogo naturale, virile e plebeo; mentre la droga è un surrogato irreal e perverso, da zitelle.« (EM Op II: 860)

der er die Rolle eines »Professore di Storia« (EM Op II: 920) annimmt und sich anhand von Thesen zum Faschismus und dem zugrunde liegenden System der Macht äußert. Hierbei führt die Figur des Davide die Thesen von Elsa Morante aus »Pro o contro la bomba atomica« und Simone Weil zum Thema Macht als Protagonisten des Krieges und der Geschichte zusammen. Die Nachkriegsrealität in Italien wird in der flammenden Rede zur Verkörperung der *disintegrazione*, in der der Leib des Individuums in der Masse, der »materia inerte« (EM Op II: 921), aufgeht und einer Struktur der Vernichtung auch nach den Vernichtungslagern des Faschismus den Weg bereitet: »il nuovo nome della terra l'hanno già trovato... *Industria dello sterminio*, questo è il vero nome odierno del sistema!« (EM Op II: 921f.; Hervorhebungen EM) Die vermeintlichen Revolutionen, auch jene der Arbeiterklasse, seien allerdings, so heißt es weiter, gar keine echten Revolutionen gewesen; sie seien lediglich die Fortführung des Paradigmas der Macht. Seine Anklage bleibt unerhört, als er sagt: »[Le] pretese »rivoluzioni« si possono intendere solo nel senso astronomico della parola che significa: moto di corpi intorno a un centro di gravità. Il quale centro di gravità, sempre lo stesso, qua è: il Potere. Sempre uno: il POTERE...« (EM Op II: 924). In einer sich in der Folge entspannenden Konversation in der Osteria verbreitet Davide schließlich seine anarchistischen Visionen, die er als Gegendiskurs zur Hegemonie des alles verschlingenden Bürgertums formuliert. Seine Ausführungen kulminieren schließlich in einer Betrachtung der Geschichte, in der der Aspekt des *scandalo che dura da diecimila anni* einer Komplexität der Nachkriegsgesellschaft gegenübergestellt wird:

Questi ultimi anni [...] sono stati la peggiore oscenità di tutta la Storia. La Storia, si capisce, è tutta un'oscenità fin dal principio, però anni osceni come questi non c'erano mai stati. Lo scandalo – così dice il proclama – è necessario, però infelice chi ne è causa! Già difatti: è solo all'evidenza della colpa, che si accusa il colpevole... E dunque il proclama significa: che di fronte a questa oscenità decisiva della Storia, ai testimoni si aprivano due scelte: o la malattia definitiva, ossia farsi complici definitivi dello scandalo, oppure la salute definitiva – perché proprio dallo spettacolo dell'estrema oscenità si poteva ancora imparare l'amore puro... E la scelta è stata: la complicità! (EM Op II: 943)

Das negative Geschichtsbild, das hier in der Figur des Davide evoziert wird und wie Simone Weils Denken ebenso wie Elsa Morantes essayistische Schriften in die Prosa von *La Storia* eingebettet ist, evoziert in der Gegenüberstellung des als »malattia« formulierten *scandalo* und der »salute« als Gegenfigur dazu abermals das Oxymoron von *irrealtà* und *realtà*: Während im irrealen System des *scandalo* die Verleugnung vorherrscht, ist dessen Gegenfigur, die »salute definitiva«, zur Erkenntnis des Realen fähig – innerhalb der *Storia*, aber auch in der Form des »amore puro« – und wird dennoch zwangsläufig dem *sistema della disintegrazione* tragisch zum Opfer fallen.

6.4 Zwischenfazit

Wie eine detaillierte Betrachtung verschiedener Schaffensperioden Elsa Morantes und der entsprechenden Werke gezeigt hat, lässt sich eine graduelle Weiterentwicklung der Realitätskonzeption in ihrem Gesamtwerk nachweisen, die sich von einer rein poetologischen hin zu einer politisch engagierten Agenda bewegt, im Kontext derer poetologische Reflexionen und schriftstellerisches Selbstverständnis gegen die »infezione dell'irrealtà« jedoch den Grundstein des Schreibens bilden. Während Morantes Modellierung des Realen, zumal in den frühen Erzählungen der ersten Schaffensperiode (dem *triennio* 1937–1940), namentlich *Via dell'Angelo*, *Il ladro dei lumi* und *Il gioco segreto*, die zunächst teilweise im gleichnamigen Band *Il gioco segreto* (1941) und später in einem neuen Arrangement gemeinsam mit späteren Erzählungen, insbesondere dem titelgebenden *romanzo breve* (oder auch *racconto lungo*) in *Lo scialle andaluso* (1963) erschienen, noch sehr stark geprägt ist von der Trias Erinnerung, Traum und Fantasie als Ursprünge der schöpferischen Leistung, die aber auch in motivischer Hinsicht auf der diegetischen Ebene bedeutsam sind, rückt in *Lisola di Arturo* das Verhältnis zur Realität selbst erstmals in einer Art und Weise in den Fokus, die stark durch die aus kindlichen Augen betrachtete, ödipale, literarisch überbaute Weltsicht und Arturos Erfahrungsschatz bestimmt ist. In *La Storia* hingegen vollzieht sich die explizite Hinwendung zu einer im weitesten Sinne engagierten Literatur, in der die umgebende Wirklichkeit des Romans – die Zeit des Zweiten Weltkriegs sowie die ersten Nachkriegsjahre in Rom – als *irrealtà* zur Anklage gebracht wird. In *Lisola di Arturo* und *La Storia* steht eindeutig im Vordergrund, dass ein spezifisches Weltwissen den Realitätsdiskurs bestimmt. Dabei ist eine entscheidende Entwicklung zwischen den jeweiligen Erscheinungsjahren (1957 und 1974) festzustellen: Die Figur des Arturo bereitet narrativ die moralische und politische Relevanz des Kindheits- und Jugendaspekts vor, wie er dann Ende der 1960er Jahre in den experimentellen Texten aus *Il mondo salvato dai ragazzini* und im Konzept der *Felici pochi* formuliert wird. Arturos Erzählung hört jedoch dort auf, wo die Konfrontation mit der Realität stattfinden könnte; sie ist die »preistoria infantile« auf dem Weg zur »storia e [...] coscienza« (so heißt es auf der Rückseite des Einbands der Struzzi-Ausgabe von 1975, vgl. EM Op I: LXVII). Die Utopie des Inseldylls wird nur auf der individuellen Ebene aufgerüttelt, wenn nämlich Arturo ebenjenes Paradies seiner Kindheit verlassen muss, doch bleibt dies folgenlos auf der globalen Ebene. *La Storia* hingegen beginnt inmitten der schonungslosen historischen Realität des römischen Ghettos: Kindheit ist hier nach wie vor der Zustand der Unschuld, doch kann diese nur noch in der subjektiven Wahrnehmung des Kindes selbst unbeschwert sein: Zu drückend ist das Gewicht der *Storia*, unter der die schwache Kreatur Useppe (ebenso wie alle anderen Romanfiguren) als unschuldige Opfer der Geschichte sterben. Davon unbenommen bleibt jedoch jene in *Il mondo salvato dai ragazzini* präfigurierte *felicità*, die ungeachtet der Tragik des individuel-

len Schicksals als *verità poetica* den Gegendiskurs der Wahrheit hervorbringt. Dies bezeugt Elsa Morante im Vorwort zur US-amerikanischen Fassung von *La Storia* im Jahr 1977, in dem sie den Roman als einen Roman für das Leben und dessen Wirklichkeit deklariert, die über die vorgebliche Wirklichkeit einer »corte irreale di fantasmi« (EM Op I: LXXXIV) triumphieren, denn das Leben sei auf Seiten der Opfer jenes *scandalo* der Geschichte (»La vita, nella sua realtà, sta tutta e soltanto dall'altra parte: con le vittime dello scandalo«, ebd.). In *La Storia* werden Traum und quasi-prophetische *cognizione* zu Instrumenten des Weltwissens, die der Erkenntnis vorgelagert sind. Sie sind demgegenüber in der leiblichen Erfahrung verankert und bringen einen tragischen Wirklichkeitsdiskurs jenseits des verbalen Ausdrucks zur Sprache.

Die bereits in den beiden bekanntesten Romanen Morantes angelegten Themenkomplexe (insbesondere die Mutter-Sohn-Beziehung sowie der weibliche Körperdiskurs) werden in Elsa Morantes letztem Roman *Aracoeli* (1982) unter neuen Vorzeichen verhandelt. Die elementaren Züge der *scrittura morantiana* wirken bis in die zeitgenössische italienische Literatur nach.⁷⁰ Elsa Morantes letzter Roman steht jedoch nicht in Kontinuität zum Vorgängerroman *La Storia*, was die starke politische Dimension und den darin formulierten *impegno letterario* angeht.

70 So benennt etwa die Verfasserin der *Lamica geniale*-Tetralogie Elena Ferrante (es mag müßig sein, über eine Verwandtschaft des Pseudonyms mit Elsa Morantes Namen zu diskutieren, doch lassen sich eine strukturelle Ähnlichkeit und die hierzu getätigten Beobachtungen nicht von der Hand weisen) Morante eindeutig als eines ihrer literarischen Vorbilder (vgl. Ferrante 2018). Signifikant ist in Bezug auf die in *Lamica geniale* verhandelten Themen insbesondere die Relevanz von Weiblichkeit, Körperlichkeit, Reifungs- und Altersprozessen sowie das komplexe und als problematisch erlebte Verhältnis zur eigenen Mutter, Mutterschaft, Prekarität, Autonomie und insbesondere das Selbstverständnis als schreibende Frau vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Umbrüche in Italien. Diese und weitere Aspekte in komparatistischer Perspektive (Elena Ferrante und Annie Ernaux) habe ich anderer Stelle untersucht (vgl. Köhler 2020).

