

Danksagung

Mein herzlicher Dank gilt Prof. Dr. Angelica Rieger für ihre prompte Bereitschaft, die Betreuung dieser Arbeit zu übernehmen, für ihre großzügige Unterstützung und beständige Verfügbarkeit. Ich danke auch Dr. Liane Ströbel für die wissenschaftliche Betreuung als Zweitgutachterin.

Darüber hinaus danke ich allen, die auf verschiedene Weise zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben. Mein besonderer Dank gilt Frédéric für seine jahrelange selbstlose Unterstützung.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	5
1. Das Kind in der Literatur	5
1.1. Elsa Morante: ihr Werk und das Thema der Kindhaftigkeit	5
1.2. Historischer Exkurs: Das Interesse am Kind	7
2. Gegenstand der Arbeit	22
2.1. Fragestellung und Zielsetzung	23
2.2. Textkorpus, Vorgehensweise und Aufbau	24
2.3. Forschungsstand	27
II. „[N]el sistema organizzato dell'irrealità“ – Elsa Morantes Kritik an der Gesellschaft	30
1. Zum Gegensatzpaar <i>realità</i> – <i>irrealità</i>	32
2. Die Darstellung der <i>irrealità</i> im erzählerischen Werk	40
2.1. <i>Il mondo salvato dai ragazzini</i> – „gli angeli [...] sono pure dei ragazzetti“	41
2.2. <i>La Storia</i> – die Weltgeschichte als „scandalo che dura da diecimila anni“	50
2.3. <i>Aracoeli</i> – das Bürgertum als Feind der Kindhaften	71
III. Das Kindhafte – Verkörperung der <i>realità</i>	91
1. Typologie kindhafter Figuren im Werk von Elsa Morante	92
1.1. Neugeborene	92
1.2. Kleine Kinder	106
1.3. Jugendliche	118
1.4. Kindhafte Mütter	126
2. Kindhafte Figuren innerhalb der Gesellschaft	139
2.1. Machtlosigkeit – die „umili“: „agli uni il potere, e agli altri la servitù“	139
2.2. „Ma io credo nelle chiacchiere dei barbari“ – Bildungsferne als Ideal	147
2.3. Ausschluss und Rückzug der Kindhaften aus der Welt der <i>irrealità</i>	154
3. „Quello che è naturale è sempre bello.“ – Kindhafte Figuren und die Natur	168
3.1. Opposition zur <i>irrealità</i> : „la perfetta realtà della natura, piú vera di qualsiasi ‚realità‘ storica.“	168
3.2. Die Bedeutung der Tiere	180
3.2.1. Erste Ebene – Anthropomorphisierung und Vergleiche	181
3.2.2. Zweite Ebene – die metaphorische Bedeutung der Tiere	187
3.2.3. Exkurs – die Funktion von Tieren	191
4. Kindhafte und die Kunst	195
4.1. Die Kindhaften als alltägliche Kunstausübende	197

4.2. Die Funktion der Kunst.....	201
5. Kindhafte und die Transzendenz.....	208
5.1. Das Erkennen der <i>realtà</i>	208
5.2. Die Überwindung der <i>irrealtà</i>	216
IV. Schlusskapitel	227
1. Bilanz.....	227
2. Zur Bedeutung des Kindhaften: gescheiterte Utopie versus Weg zur Erlösung	232
V. Abkürzungsverzeichnis.....	238
VI. Literaturverzeichnis.....	239

I. Einleitung

1. Das Kind in der Literatur

Mit der Frage nach der Natur des Kindes befassen sich zahlreiche Disziplinen und nähern sich jeweils aus ihrem eigenen Blickwinkel dem ersten Lebensalter des Menschen an. Auf die literarische Beschäftigung mit Kindheit ist der Einfluss insbesondere der Philosophie und der Religionswissenschaften, der Pädagogik und der Psychologie bedeutend. Dabei weist die Sicht auf das Kind und die Kindheit in verschiedenen Zeitaltern der europäischen Kulturgeschichte große Unterschiede auf. Je nach Epoche und Aussageabsicht werden positive oder negative Eigenschaften des Kindes in den Vordergrund gerückt und als exemplarisch dargestellt. Im zweiten Teil dieses einführenden Kapitels werden diese beiden Traditionslinien grob skizziert in Hinblick auf ihre Bedeutung für die Literatur.

Das besondere Augenmerk gilt dabei der positiven Sicht auf das Kind, da speziell diese auf den Untersuchungsgegenstand vorbereitet: auf eine idealisierte Kindhaftigkeit bei Elsa Morante. Mit einem kurzen Überblick über ihr Werk soll in das Thema der Arbeit eingeführt werden.

1.1. Elsa Morante: ihr Werk und das Thema der Kindhaftigkeit

„[S]oltanto tre cose hanno contato e contano per me: l’amore, i bambini, i gatti...“¹

Elsa Morante, 1912 in Rom geboren und dort 1985 verstorben, war sowohl publizistisch tätig wie auch Verfasserin fiktionaler Erzählungen und Romane. Ein großes Werk pro Dekade geht auf ihr Schaffen zurück: Ihre fünf Hauptwerke sind in den Jahren 1948, 1957, 1968, 1974 und 1982 veröffentlicht worden.

Cesare Garboli hat als erster eine chronologische Einteilung ihres Werks vorgenommen und dabei zwei große Phasen vorgeschlagen, deren Grenze zwischen den Jahren 1942 und 1945 verläuft.² Damit fallen in die erste Schaffensphase neben einer Fülle journalistischer Arbeiten auch der Erzählband *Il gioco segreto* und die Geschichte für Kinder *Le bellissime avventure di Cateri dalla Trecciolina* (1942). Morantes erster Roman *Menzogna e sortilegio*, 1948 erschienen, aber bereits fünf Jahre zuvor begonnen, ist nach Garboli nicht zu trennen von der vorausgehenden publizistischen Arbeit. Ab den 1950er Jahren verortet er definitiv die zweite Phase,

¹ Elsa Morante in einem ihrer letzten (und seltenen) Interviews, Schifano (1984), S. 125.

² Vgl. Garboli (1988) in „Prefazione“, S. XIff.

die mit den weiteren vier großen fiktionalen Werken die Bekanntheit Morantes als Schriftstellerin festigt.

Kinder nehmen in Elsa Morantes erzählerischem Werk einen großen Raum ein, sowohl als Leserschaft wie auch als fiktionale Figuren. Zu ihren ersten literarischen Texten gehören Geschichten für Kinder. Vor allem aber hat sie immer wieder Kinder dargestellt: Die Hauptfiguren ihrer Romane sind Kinder und junge Menschen, oder aber die Kindheitserinnerungen einer Figur stehen im Vordergrund der Handlung. Auch in einem Großteil ihrer Erzählungen stehen Kinder und Jugendliche im Mittelpunkt.

In Morantes erstem Roman *Menzogna e sortilegio* (1948) berichtet die junge Elisa von der Geschichte ihrer Großeltern und Eltern, und zwar aus der Perspektive ihrer Kindheitserinnerungen. Arturo, der Protagonist von *L'isola di Arturo* (1957), ist auf der Schwelle zum Jugendlichen, als die Handlung beginnt. Neben der Thematik des Erwachsenwerdens findet sich hier bereits in Ansätzen eine Idealisierung kindhafter Eigenschaften. Während in diesen beiden ersten Romanen sowie in frühen Erzählungen die Kindheit vor allem als eine Entwicklungsphase des Menschen dargestellt wird, so zeigt sich in Morantes späterem erzählerischen Werk eine deutliche Idealisierung des Kindseins. Eine klare Wende lässt sich auf die 1960er Jahre datieren, eine „radicale svolta in chiave politica e ideologica“.³ In einer Phase reicher essayistischer Produktion festigt sich Morantes negative Sicht auf die zeitgenössische Welt und bildet damit gleichsam eine Folie, vor der sich die spätere Hervorhebung des Kindhaften abhebt. Zeugnis der intensiven Beschäftigung mit Kindheit ist das 1968 erschienene Werk *Il mondo salvato dai ragazzini*, das bereits im Titel darauf hinweist, dass Elsa Morante in dem Kindhaften einen symbolischen Wert verortet. Es erscheint von nun an in Opposition zur umgebenden Wirklichkeit, deren lebensfeindlichen Zustand die Erwachsenen zu verantworten haben: „loro, gli adulti, oggi consegnano ai bambini un mondo inabitabile.“⁴ Dieser Gedanke wird literarisch ausgestaltet in Morantes drittem Roman *La Storia* (1974), in dem das kurze Leben eines Kindes, seines jugendlichen Bruders und seiner Mutter im Mittelpunkt steht. In *Aracoeli* (1982) sind die Erinnerungen des Ich-Erzählers an seine Kindheit Gegenstand der Handlung. In diesen beiden letzten Werken sind den Kind-Protagonisten ihre Mütter an die Seite gestellt, die selber auch kindliche und kindhafte Charakteristika aufweisen.

³ Fusillo (1994), S. 107.

⁴ *Il mondo* (1971), S. VI.

Die idealen Eigenschaften einer Kindhaftigkeit sind nicht nur den ‚biologischen‘ Kindern eigen, sondern sie können auch erwachsene Menschen auszeichnen, wenn sie sich entsprechende Qualitäten bewahrt haben, wie zum Beispiel eine positive Naivität und Unschuld, Kreativität und Phantasie sowie die Fähigkeit, Schönheit zu erkennen und Glückseligkeit zu empfinden. Auch die Nähe zur Natur und insbesondere eine Verbindung zur Welt der Tiere zeichnet Morantes Kindhafte aus.

Bis an ihr Lebensende hat Elsa Morante sich mit dem Thema des Kindes beschäftigt. Noch kurz vor ihrem Tod hatte sie den Plan zu einem weiteren literarischen Werk; die Hauptfigur sollte sein: „un ragazzo, in fondo un bambino“⁵.

1.2. Historischer Exkurs: Das Interesse am Kind

Die erste Lebensphase des Menschen umfasst mit dem noch nicht sprachfähigen Säugling, dem Kleinkind, dem Schulkind und schließlich dem Pubertierenden mehrere Abschnitte, die sich teils erheblich voneinander unterscheiden.

In allen Phasen jedoch erscheinen Kinder im Vergleich zu Erwachsenen in der einen Lesart als „Menschen mit *reduzierten* Möglichkeiten“⁶ und gelten aufgrund fehlender Fähigkeiten und Teilhabe an der Gesellschaft als defizitär.⁷

In einer zweiten Lesart gelten Kinder hingegen als „Menschen mit *größeren* Möglichkeiten als Erwachsene“⁸. Ebenfalls von einer klaren Differenz zwischen dem Kind und dem Erwachsenen ausgehend, wird hier der grundsätzlich andere Charakter des Kindes positiv beurteilt. Nicht das Fehlen von Eigenschaften wird hervorgehoben und als ein Defizit gegenüber dem erwachsenen Menschen bewertet, sondern die kindlichen Eigenschaften und die Freiheit der Kinder werden als Stärken interpretiert: Aufgrund fehlender gesellschaftlicher Verpflichtungen sind „ihre Träume und Phantasien [...] in ihrem Leben stärker wirksam; sie sind unerfahrener, unabhän-

⁵ Bompiani (1993), S. 109.

⁶ Valentin (2004), S. 12. Dies gilt nicht nur bezüglich ihrer körperlichen und geistigen Fähigkeiten, sondern auch für ihre gesellschaftlichen Rechte und Pflichten, ihre soziale, kulturelle, politische und ökonomische Teilhabe.

⁷ Vgl. Bühler-Niederberger (2005), S. 47. Sie stellt dar, dass Kinder sich in der sozialen Ordnung Europas als „Ausnahme“, als „Abweichung von der Norm“ präsentieren, deren Begründung sich aus „ihrer als defizitär unterstellten Verfassung ableiten [lässt], aus ihrem – gemessen an Erwachsenen-Ansprüchen – ‚Noch-Nicht‘.“ Darin spiegeln sich auch die heutige Auffassung unseres Kulturkreises, „daß die Phase der Kindheit prinzipiell ein Altersabschnitt des Spielens und des Lernens ist, und nicht des Arbeitens und des Broterwerbs.“

⁸ Valentin (2004), S. 12.

giger von der sie umgebenden Wirklichkeit und deshalb mit einem ausgeprägteren Möglichkeitssinn, einem Sinn fürs Utopische ausgestaltet, und sie stellen Fragen, die dem Erwachsenen längst beantwortet zu sein scheinen.“⁹

Das Herausstellen der Andersartigkeit des Kindes gegenüber dem Erwachsenen lässt sich in diesen zwei Traditionslinien von der Antike bis ins Mittelalter verfolgen.¹⁰

Das negative Bild der Kinder ist seit der Antike bestimmt durch deren körperliche und geistige Unzulänglichkeit: Sie „können weder Wissen verarbeiten, noch haben sie klare Urteile“¹¹. Als moralische Schwäche gilt der Mangel an Disziplin, und auch der Kindern eigene spontane und innige Ausdruck von Gefühlen wird negativ bewertet, da er die Kinder auf eine Stufe mit niedrigen Gesellschaftsschichten rückt. Die entscheidenden menschlichen Züge, die von Erwachsenen nämlich, werden den Kindern abgesprochen. Geschätzt werden lediglich ins Übernatürliche erhöhte Kinder: legendäre Wunderkinder oder Götterkinder, welche die „triviale Entwicklungs- und Wartezeit“¹² der Kindheit ganz einfach überspringen.

Auch die zweite Traditionslinie, der eine positive Bewertung der Natur des Kindes zugrunde liegt, lässt sich in der Geschichte weit zurück verfolgen. Bereits in der griechischen Antike wird „die generelle Vorstellung von einem Unschuldszustand [...] mit der frühesten Jugend verbunden“¹³, weswegen Kinder im religiösen Kult aktiv teilnehmen. Hier wird ein Mangel an Erfahrung nicht als Schwäche bewertet, sondern als Stärke, die das Kind auszeichnet: Es wird als unberührt, als in seiner ganzen Lebenskraft unbeschädigt empfunden, und daher spricht man ihm eine Reinheit zu, die der Erwachsene nicht hat.¹⁴ Zugrunde liegt die Vorstellung einer Vollkommenheit, die das Kind aufgrund seiner Ungeschlechtlichkeit und seiner Erfahrungslosigkeit besitzt und die der Erwachsene trotz aller asketischen Läuterungen nicht mehr erreichen kann.¹⁵ Die Idealisierung und Glorifizierung von Kindern sind ein charakteristisches Muster

⁹ Ebd., S. 13.

¹⁰ Vgl. Bühler-Niederberger (2005), S. 47 und Treppe (2000), S. 22. So gilt in der Antike in einer Traditionslinie von Homer über Platon zu Aristoteles das Kindsein als ein Zustand, der möglichst bald überwunden werden soll.

¹¹ Kleijwegt/Amedick (2004), Sp. 871f. Sie beziehen sich auf Aristoteles: Er „stellt das Kind auf eine Stufe mit (psychisch) kranken, schlechten, gewalttätigen u. betrunkenen Menschen.“ Vgl. auch Becchi (1996): „Aristotele definisce il bambino come incapace di scegliere deliberatamente [...] e come analogo allo schiavo“, S. 27.

¹² Assmann (1978), S. 100.

¹³ Herter (1961), S. 153.

¹⁴ Kinder werden „in religiöser Sicht höher bewertet als Erwachsene: Sie preisen die Götter aus reinem Herzen, lügen und betrügen nicht und haben noch keinen Bezug zum Schmutz der Hyle.“ Mühlbauer (1976), Sp. 828.

¹⁵ Vgl. Assmann (1978), S. 105.

der abendländischen Kultur.¹⁶ Die Vorstellung von der Erneuerung der Welt durch ein „göttliches Kind“ begegnet bereits im Hellenismus; in Vergils 4. Ekloge repräsentiert ein idealisiert dargestelltes Kind Roms glückliche Zukunft.¹⁷ Die christliche Interpretation dieser Ekloge und ihre Verbindung mit der alttestamentarischen Ankündigung des Messiaskindes transportieren die Vorstellung, dass die Welt durch ein Kind gerettet und erlöst werde, weiter.¹⁸ Hier findet der Mythos der Erneuerung der Welt durch ein göttliches Kind in Jesus seine christliche Gestalt. Gottes Sohn wird auf der Erde als ein Menschenkind geboren, und bereits dieses Kind wird als Erlöser verehrt und von Hirten und Königen angebetet.¹⁹

Eine positive Bewertung des Kindes findet sich im Christentum in besonderer Ausprägung in einigen Jesusworten, in denen die Vorbildlichkeit des Kindes herausgestellt wird. So beim Rangstreit der Jünger: „Wenn ihr nicht umkehrt und wie die Kinder werdet, könnt ihr nicht in das Himmelreich kommen. Wer so klein sein kann wie dieses Kind, der ist im Himmelreich der Größte.“²⁰ Der Deutungsansatz, die Worte Jesu auf die kindliche Unschuld zu beziehen, ist verbreitet, aber auch umstritten.²¹

Clemens von Alexandria, der als Mittler zwischen antiker Philosophie und christlichem Gedankengut angesehen wird, schließt an die antike Vorstellung von kindlicher Unschuld an:²² „Das

¹⁶ Wenngleich dabei nicht das im modernen Sinne „spezifisch ‚Kindliche‘ dieser Kinder“ Gegenstand der Verehrung ist. Vgl. dazu Richter (1987), S. 20.

¹⁷ Dabei handelt es sich um den ersten Text römischer Literatur, in dem ein Kind entscheidend die Aussageabsicht verkörpert, vgl. Kleijwegt/Amedick, Sp. 882. Zur Geburt des Kindes als Symbol für das goldene Zeitalter vgl. Assmann (1978), S. 101.

¹⁸ Vgl. Richter (1987), S. 21.

¹⁹ Richter gilt das Christentum als die Religion mit einem ausgeprägten „Kult des Kindes“: „Neben dem Bild des toten Mannes am Kreuz steht das der Geburt des Knaben im Mittelpunkt der Verehrung.“ Ebd., S. 21.

²⁰ Mt 18,1-5, vgl. Mk 9,33-37, Lk 9,46-48.

²¹ Kleijwegt/Amedick (2004) stellen in Frage, ob Jesus Kinder für ‚unschuldig‘ gehalten habe und weisen auf die Problematik hin, ursprüngliche Aussagen Jesu und deren Rezeption bzw. Uminterpretation durch die frühen Gemeinden auseinander zu halten, vgl. Sp. 930. Herter (1961) stellt dar, dass sich erst bei Paulus der kindliche Zug der Unschuld in Verbindung mit der Einfalt finde (bez. auf 1 Kor. 14,20), ein „Lob der Unschuld mit und ohne ausdrücklichen Bezug auf die Worte Christi und in den verschiedensten Spezifikationen“ sei in der Folge bei Clemens von Alexandrien, Origenes, Johannes Chrysostomos, Kyrill von Alexandria, Leo dem Großen u.a. zu finden, S. 160. Lachmann (1989) wendet sich dagegen, in den Jesusworten von Mk 10,15 vorbildliche Eigenschaften wie Unschuld oder sündlose Reinheit der Kinder zu sehen: „nichts lag Jesus [...] ferner als eine derartige idealisierende Sicht des Kindes.“ S. 157. Der Zusammenhang dieser Textstelle (der Rangstreit der Jünger) eröffnet auch die Möglichkeit, die Anspruchslosigkeit des Kindes als vorbildlich zu interpretieren, vgl. Herter (1961), S. 159. Lachmann (1989) betont, dass es „[n]icht besondere Qualitäten [seien], die Kinder zum Empfangen der Gotesherrschaft prädestinieren, sondern im Gegenteil: ihre totale Angewiesenheit auf das Empfangen und ‚Sich-beschicken-Lassen‘.“ S. 157. Vgl. Assmann (1978), S. 101: „[...] dieser neuen Zuwendung zum Kind [unterliegt] keine fundamentale Umwertung kindlichen Wesens [...]; von Unschuld oder Weisheit ist hier nicht die Rede. Gerade die allgemein anerkannte Ohnmacht und Einfalt ist es und nicht eine bislang unentdeckte Größe, die am Kind hervorgehoben wird.“ Mit „Kind“ seien im Neuen Testament jedenfalls kein biologischer Status, keine gesellschaftliche Gruppe gemeint, sondern in den Worten Jesu seien die Eigenschaften des Kindes weitgehend in einem übertragenen Sinne zu verstehen, im Kontext eines idealen Verhaltens. Vgl. Kleijwegt/Amedick (2004), Sp 930.

²² Siehe Treppe (2000), S. 22. Siehe auch Assmann: „Die Unschuld der Kinder [...] ist für Clemens eine Grundvoraussetzung [...] neben der Einfalt der Seele preist er immer wieder ihre Unschuld.“ 102f.

Kind nämlich ist weich und dadurch besonders offen, zart, einfach, ohne List und Heuchelei, stark in seinem Urteil und aufrichtig [...]“²³ Im Kind-Werden sieht Clemens „die Möglichkeit der Rückkehr zur verlorenen Unschuld und zur ursprünglichen Spontaneität.“²⁴ Das Kind steht bei ihm darüber hinaus für Wahrheit, Einfalt und Offenheit: „Kindhaftigkeit als Grundkonstitution des Menschen heißt nicht Unvernünftigkeit und Torheit, sondern ‚Bildsamkeit und Einfachheit des Geistes‘, jene [...] ahnende Aufgeschlossenheit [...] und Willigkeit des Gemüts, die auch das eigentliche Wesen der ‚Einfachheit und Wahrheit‘ ist.“²⁵ Ab dem 6. Jhd. finden sich in der klösterlichen Kultur Stimmen, die im Kind den Vermittler des göttlichen Gedankens sehen: „l’enfant est souvent regardé comme l’interprète de la pensée de Dieu.“²⁶ Für die Verbreitung der positiven Bewertung des Kindseins ist auch die fortschreitende Verehrung für das Jesuskind von Bedeutung, die im 12. Jahrhundert und speziell im Umfeld der Zisterzienser einen Höhepunkt erreicht.²⁷

Als vorbildlich erscheint das Kind in der christlichen Mystik, da es als vollkommen frei von Affekten und Leidenschaften gilt und eine unbeschwerte Sorglosigkeit gegenüber dem Morgen hat.²⁸ Das Kind wird in seiner Einfalt, Unschuld und Offenheit gesehen, da diese Eigenschaften es in ein besonderes, auserwähltes Verhältnis mit Gott setzen. Kindliche Hingabe und Direktheit stellen das Ideal dar, das – auf anderer Stufe – angestrebt wird. Ein Werden-wie-die-Kinder wird zur Voraussetzung für die ‚unio mystica‘, das erstrebte Erlebnis der Vereinigung der menschlichen Seele mit Gott. Die verlorene Kindlichkeit soll wieder hergestellt werden: „Das Vollkommenheitsideal erfüllt sich „nicht im Kindsein, sondern im Kindwerden, in der verlorenen und wiedergefundenen Kindheit.“²⁹ Während die Kindheit Jesu in der Mystik zunächst als Zeichen der Erniedrigung gilt, wird sie durch Betonung des göttlichen Aspektes zunehmend positiver bewertet. So ist „von dieser Erniedrigung des Heilands her auch sein Glanz auf das Niedrige gefallen und nicht nur Jesus auch in seiner Kindheit, sondern die Kindheit Jesu selber

²³ Zitiert nach Tremp (2000), S. 23.

²⁴ Mühlbauer (1976), Sp. 828.

²⁵ Lichtenstein (1962), S. 33.

²⁶ Riché (1962), S. 505. Bzgl. der Wertschätzung des Kindes in der klösterlichen Tradition stellt Riché den Beitrag der Mönche im Mittelalter zum (Wieder)erkennen der kindlichen Natur heraus.

²⁷ Vgl. Riché (1994): „[L]e culte de l’Enfant Jésus se répand au XIIe siècle, surtout dans les milieux cisterciens.“ S. 27f. Vgl. auch Becchi (1996), S. 64.

²⁸ Vgl. Assmann (1978), S. 105: „Die Schwerelosigkeit des Kindes und besonders des Säuglings, unbelastet von körperlichen Leidenschaften wie Zorn, Hochmut, Ehrgeiz und sinnliche Begierde, gelassen in seiner unbedingten Gegenwärtigkeit, frei von Furcht und Trauer, nach diesem Zustand strebt der gnostische wie christliche Asket.“

²⁹ Ebd., S. 105.

als verehrungswürdig empfunden worden.“³⁰ Das asketisch-mystische Ideal der Kindheit verbindet sich „mit der Verehrung der Kindheit Jesu, der klassischen Devotionsform des Zeitalters.“³¹ Durch die Verehrung der Kindheit Christi aber wird auch Kindheit selbst aufgewertet. Die genannten Vorstellungen vom Kind stellen in keiner Weise Beschreibungen konkreter kindlicher Lebensweisen oder der gesellschaftlichen Wirklichkeit von Kindern in jenen Epochen dar. Wenngleich die Hochschätzung des Kindes und seine Stilisierung zur Vorbildlichkeit als ein Grundmuster der abendländischen Tradition angesehen werden können, so ist doch fraglich, ob und inwiefern der soziale Status „Kindheit“ im Mittelalter schon entwickelt war. Philippe Ariès hat in seiner vielbeachteten und gleichzeitig sehr kontrovers aufgenommenen gesellschaftlich-historischen Betrachtung der Kindheit die These aufgestellt, dass das Bewusstsein für das Spezifische der Kindheit und damit ihre „Entdeckung“ als eine eigenständige Lebensphase erst im 17./18. Jahrhundert angesiedelt werden könne.³²

In der Neuzeit werden sowohl die positive wie auch die negative Perspektive auf das Wesen des Kindes fortgeführt. Eine Geringschätzung des Kindes findet sich bei Descartes, der der Überzeugung ist, dass die Kindheit des Menschen ein Unglück ist und eine menschenunwürdige Existenzweise darstellt.³³ In diesem Sinne bezeichnet Antoine Arnauld die Befreiung von der eigenen Kindheit als Voraussetzung für die Selbsterkenntnis des Menschen, für die Erkenntnis „que sa nature est de penser“.³⁴ Auch im Pietismus wird das Wesen des Kindes nicht positiv gesehen. Die Natur des Kindes wird als triebbeherrscht und daher böse erachtet.³⁵

³⁰ Flitner/Hornstein (1964), S. 321.

³¹ Spaemann (1963), S. 140. Auch die Kindheiten von Heiligen werden verehrt, weil sich hier, wie Tremp schreibt, „ein bestimmtes Verhältnis zur Göttlichkeit zeigt.“ Gegenstand der Verehrung ist jedoch nicht eigentlich ihre Kindlichkeit, „sondern ihre Gottgläubigkeit, ihre Gottgefälligkeit, die aber – in einem modernen Sinne – gerade nicht kindlich ist. [...] im christlichen Mittelalter [wird] mit Kindheit etwas gelobt [...], das wir heute exakt nicht als kindlich bewerten, weswegen glorifizierte Kinder von damals häufig als verkleinerte Erwachsene erscheinen.“ Tremp (2000), S. 31.

³² Verantwortlich dafür sei die erst in dieser Zeit vollzogene Abgrenzung zwischen Kinder- und Erwachsenenwelt, was die Grundvoraussetzung für ein einsetzendes Bewusstsein von Erziehung bilde und wodurch diese Epoche sich deutlich vom Mittelalter abhebe: „Cette civilisation médiévale avait oublié la *paideia* des anciens et elle ignorait encore l'éducation des modernes. Tel est le fait essentiel: elle n'avait pas l'idée de l'éducation.“

Ariès (1960), S. 462f. Seine Thesen sind auch auf Kritik gestoßen. Richter (1987) wendet sich gegen Ariès' These, Kindheit sei eine „Erfindung der Neuzeit“. In Beispielen von Mikrohistorikern, die er anführt, fänden sich sehr wohl Zeugnisse einer individuellen Zuneigung zu Kindern, eines nahen Verhältnisses zum Kind, S. 18. Zur Auseinandersetzung zwischen Ariès und der französischen Forschung vgl. Becchi (1996), S. 74.

³³ Da der Mensch, bevor er Mensch werde, zuerst Kind sein müsse, sei es ihm fast unmöglich, dass er sich je zu reinem Menschsein entfalte und damit zu vernünftiger Selbstbestimmung gelange.

³⁴ Arnauld (1986), S. 22. Für ihn stellt die Kindheit einen schrecklichen Zustand dar, der überwunden werden muss. Das Unglück der Kindheit ist die Vernunftlosigkeit dieses Alters, die Reflexion unmöglich macht und stattdessen ein Ausgeliefertsein an den gegenwärtigen Augenblick bedeutet.

³⁵ „Das Dogma von der Erbschuld erzeugt tiefes Misstrauen gegen die ursprünglich böse („tierische“) Natur des Kindes. Im frühen Alter ist nur erst die Neigung zum Bösen vorhanden.“ Riemann (1934), S. 19.

Bei Locke dagegen ist keine Rede mehr von angeborener Sünde. In seinem ursprünglichen Zustand, vor Berührung mit der Welt, gilt ihm das Kind als ‚tabula rasa‘, die Seele des Kindes gleicht einem unbeschriebenen Blatt. Die ursprüngliche kindliche Reinheit und Unschuld gelten ihm als Fehlen jeglicher Determiniertheit, als Abwesenheit angeborener Ideen sowie als Freisein von allen Traditionen, Meinungen und Vorurteilen. Das Kind bedeutet damit unendliche Potentialität: „Kinder gelten der frühen aufgeklärten Pädagogik als potentielle ideale Menschen; sie bewundert, ja verehrt in ihnen keinen Ist-Zustand, keine Gegenwart, sondern allein die Zukunft.“³⁶

Erscheint die Vernunftlosigkeit des Kindes vielen Denkern des 17. Jahrhunderts als das Unglück der Kindheit, so wird sie von dem französischen Erzbischof Fénelon als ihr entscheidender Vorzug gesehen. Ihm gilt die „Abwesenheit von Reflexion als Unschuld, nämlich als ‚Einfalt‘ des Herzens.“³⁷ Mit der Idealisierung der Einfalt als Ziel des geistlichen Weges steht Fénelon in mystischer Tradition, er bestimmt diese Einfalt nun jedoch als den spezifischen Geist der Kindheit. Die Reflexion dagegen ist ihm ein negativer Begriff, da sie, angetrieben durch die Eigenliebe, bei der das Ich im Mittelpunkt steht, in Selbstfindung und Individualität gipfelt. An die Stelle der Vernunft tritt bei Fénelon der Begriff der Natur und des Natürlichen: Das Kind wird durch den „Naturinstinkt“ geleitet, daher rühren seine Unmittelbarkeit und Spontaneität.³⁸ Immer wieder findet sich bei Fénelon die Aufforderung zum Kind zu werden. Auf ihn und sein Kindheitsbild greift später Rousseau zurück.

Das ‚pädagogische[...] Zeitalter‘³⁹ wird im 19. Jahrhundert gesellschaftliche Realität. In der Pädagogik, die seit ihren Anfängen von einer klaren Trennung zwischen Kind und Nicht-Kind ausgeht, werden die Besonderheiten des kindlichen Menschen entdeckt, und durch entsprechende Maßnahmen und erziehende Institutionen versucht man, ihnen gerecht zu werden. Kindheitsbilder, in denen das natürliche, unschuldige, kreative Kind im Mittelpunkt steht, werden

³⁶ Ewers (1989), S. 11. Bei Locke gilt das Kind als „educans“, als ein Wesen, das durch Erziehung zu vervollständigen und frühzeitig zu einem vernünftigen Menschen auszubilden ist. Wenngleich das Wesen des Kindes hier nicht als ursprünglich böse angesehen wird, so ist doch die kindliche Altersstufe noch gekennzeichnet durch Mangel, durch Unvollständigkeit. Ewers stellt heraus, dass diese Kindheitsauffassung sich gegenüber der pietistischen schon positiv abhebe. Richter (1987) bezeichnet das Kind in der pädagogischen Bewegung als „Chiffre des *Noch-nicht-Menschen*“: „Das, was den Erzieher an diesen Kindern interessiert, ist nicht ihr Eigen-Sinn, ihr Eigen-Leben, sondern die Tatsache, daß dieses Leben verwandelt, geläutert, veredelt werden kann.“ S. 26.

³⁷ Spaemann (1963), S. 146.

³⁸ Die Abwesenheit der Reflexion bedeutet auch, dass das Kind im Augenblick lebt, und sein Handeln ist unmittelbare Antwort auf die jeweilige Situation. Da das Kind nicht reflektiert, hat es auch kein Zeitverhältnis, keine Vergangenheits- und Zukunftsperspektive und muss sich daher keine Sorgen um den kommenden Tag machen, was Fénelon als Freiheit von sich selbst gilt.

³⁹ Bühler-Niederberger (2005), S. 60.

durch die reformpädagogische Strömung zu Beginn des 20. Jahrhunderts in die pädagogische Praxis umgesetzt:

Die Kinderwelt wird als Paradies, die Erwachsenenwelt als Verfallsform gedeutet. Das Kind wird als Symbol für nicht-entfremdetes, besseres Leben gefeiert. Es kann zum Vorbild, zum Lehrmeister, ja sogar zum Erlöser erklärt werden: Die Rettung der Welt kann durch die Ausrichtung an jener anderen Welt gelingen.⁴⁰

Im Industriezeitalter ist somit der Status „Kindheit“ deutlich herausgebildet, das „Kind ist Kind geworden.“⁴¹

Bei der Ausgestaltung von Kindheitsideen in der Moderne spielt die Literatur eine große Rolle.⁴² Dieser möchte ich mich nun zuwenden, um mögliche Vorbilder zu beleuchten, die Elsa Morantes literarische Gestaltung des idealisierten Kindes präformiert haben könnten. Von herausragender Bedeutung und immer wieder als ‚Entdecker‘ der Kindheit bezeichnet ist Jean-Jacques Rousseau, bei dem man gemeinhin den Ursprung des literarischen Kindheitsmythos ansetzt. Traditionsbildend für das Genre der Memoirliteratur sind die posthum publizierte autobiographischen *Confessions*. Darin schenkt er seiner Kindheit um ihrer selbst willen Aufmerksamkeit und berichtet alltägliche Ereignisse und Erlebnisse aus diesem Lebensabschnitt. Bis dahin gelten Kindheitserinnerungen in Autobiographien immer ernsthaften Themen, die in einem Zusammenhang stehen mit dem späteren Lebenslauf des Verfassers und seiner historischen Bedeutung.⁴³ Dass Rousseau nun solche Kindheitserlebnisse und -erinnerungen für wertvoll hält und erzählt, die bis dahin als ‚Belanglosigkeiten‘ gelten, ist nicht nur neu, sondern stößt zunächst bei Erscheinen der *Confessions* auf Unverständnis und Ablehnung.⁴⁴ Auch Rousseaus 1762 erschienener Erziehungsroman *Émile ou De l'Éducation* stellt einen Meilenstein für das neue Kindheitsbild dar. Deutlich wird darin Rousseaus Überzeugung, dass das Kind nicht unter der Herrschaft der Erbsünde steht. Seine Maxime lautet stattdessen, „que les premiers mouvements de la nature sont toujours droits: il n’y a point de perversité originelle dans le cœur humain; il ne s’y trouve pas un seul vice dont on ne puisse dire comment et par où

⁴⁰ Ebd., S. 49.

⁴¹ van den Berg (1960), S. 32.

⁴² Vgl. Ewers (1989): „[...] wo die pädagogische Reflexion nicht mehr bloß praktikable Anweisungen und Faustregeln zu liefern hat, wo sie sich zur Wesenserkenntnis, zum freien Entwurf aufschwingt, tendiert sie von sich aus ins Literarische, drängt sie aus dem Theoretischen ins Romanhafte“, S. 8.

⁴³ Vgl. Orlando (1966): In Autobiographien von Zeitgenossen „[...] troviamo la medesima reticenza o sommarietà per quanto riguarda l’infanzia: [...] il breve discorso su di essa si riduce sempre più o meno a notizie sugli studi compiuti, o su poche altre cose che, al pari degli studi, sono giudicate serie e funzionali come premesse della propria storia. Tutto ciò che non pare razionalmente funzionale non merita alcun indugio.“ S. 15.

⁴⁴ Dies wird etwa in der Kritik von Jean-François de La Harpe deutlich: „Les détails de son enfance n’ont rien de remarquable que la sérieuse attention qu’un homme de soixante ans a pu mettre à rappeler ce qu’il a fait depuis six jusque’à douze, comme l’histoire rappelle quelques-uns de ces traits particuliers qui ont marqué le commencement des grand hommes.“ La Harpe (1968), S. 6f (kursiv im Original).

il y est entré.“⁴⁵ Während jedoch seine aufgeklärten Zeitgenossen, welche die Ablehnung der Erbsünde mit Rousseau teilen, die Kindheit überwiegend als eine bloße Vorbereitungszeit auf das Leben ansehen, gelangt er zu einer grundsätzlichen Neubewertung der kindlichen Natur, indem er im Kind nicht lediglich einen kleinen Erwachsenen sieht, sondern das Kindesalter als eigenständigen Lebensabschnitt anerkennt und ihm seinen Wert zuspricht: „Il ne doit être ni bête ni homme, mais enfant[.]“⁴⁶ Der Individualität des Kindes wird eine neue Bedeutung beigemessen, und schon der kindliche Mensch soll für sich betrachtet werden. Losgelöst von jeglichem gesellschaftlichen Zusammenhang, ohne die Erwartungen und Zuweisungen der Erwachsenen, soll er seiner Eigentümlichkeit und seinen eigenen Entwicklungstendenzen folgen können. Dem Pädagogen kommt dabei lediglich die Aufgabe zu, der Natur des Kindes zur Entfaltung zu verhelfen.

Durch natürliche Erziehung soll die Reinheit des Kindes erhalten werden; alle Einwirkungen der Gesellschaft und ihrer negativen Leidenschaften auf das Kind sollen unterbunden werden. Rousseaus Figur des *Émile* als Verkörperung eines idealen Kindes ist also auch als Gegenentwurf zu einer degenerierten zivilisierten Gesellschaft zu verstehen, die durch Unfreiheit und Entfremdung gekennzeichnet ist.⁴⁷ Es strahlt die Verkörperung des idealen, natürlichen Kindes durch seine Fähigkeit zum Glücklichsein aus, durch innere Heiterkeit, Fröhlichkeit und Sorglosigkeit; gepriesen werden ebenso seine Unabhängigkeit und naive Wahrhaftigkeit.

Ein Schlüsselbegriff bei Rousseau ist jener der ‚Natur‘. Wenn Rousseau in den *Confessions* seine glückliche Kindheit im Hause des Pastors Lambercier darstellt, so ist dies verbunden mit der ländlichen und friedlichen Idylle in Bossey, in der er zusammen mit seinem Cousin aufwächst. Natur symbolisiert hier einen Urzustand und steht damit im Gegensatz zu zivilisatorischem Fortschritt.⁴⁸ Das Ziel des Erziehers in *Émile* ist es, „la marche de la nature“⁴⁹ zu folgen, die Natürlichkeit des Kindes zu erhalten, um es dadurch vor einer ‚Ansteckung‘ von außen, durch die zivilisierte Gesellschaft, zu bewahren.⁵⁰ Eine Gegenüberstellung der Natur bedeutet für Rousseau die Kultur, mit der sich die Errungenschaften der Zivilisation und der Gesellschaft

⁴⁵ Rousseau (1971), S. 64.

⁴⁶ Ebd., S. 59.

⁴⁷ Rousseau wertet es nicht als Mangel, sondern positiv als eine Auszeichnung, dass das Kind sich nicht selbstverständlich gesellschaftlichen Konventionen unterordnet. Vgl. Michaelis (1986), S. 8. Vgl. auch Richter: Rousseaus Konzept zur Erziehung des Menschen „rebelliert gegen die Subsumtion des Lebens unter die Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft und des Staates“, S. 257.

⁴⁸ Bei der hier benannten Natur handelt es sich allerdings nicht um eine „Wildnis“, sondern um den Garten des Pastors Lambercier – gewissermaßen also um eine gepflegte, „sichere“ Natur. Vgl. Richter, S. 259.

⁴⁹ Rousseau (1971), S. 16.

⁵⁰ Vgl. dazu Tremp (2005), S. 65.

verbinden, die ihm als verfälscht, verderbt und somit schlecht gelten. Das Kindheits-Paradies in der Natur steht im Kontrast zu einem gesellschaftlich entfremdeten Leben.

Bei Rousseau gilt das Kind als ein vom Erwachsenen deutlich verschiedenes und in sich vollendetes Wesen. Seine Kindheitsauffassung hat die nachfolgenden Generationen nachhaltig beeinflusst; das gilt für die Pädagogik und Entwicklungspsychologie⁵¹ ebenso wie für die Literatur, in der alle anschließenden Kindheitsentwürfe als Abwandlungen von Rousseau gelten.⁵² Unmittelbar geprägt hat er in besonderem Maße jene Dichtergenerationen, die sich bewusst von der Aufklärung absetzten, wie die des Sturm und Drang und der Romantik.⁵³ Deutlich idealisiert werden Kinder von Goethes Werther, der die positiven Qualitäten von unverdorbenener Reinheit in den Kindern erkennt und sie gerade deswegen zum Vorbild für die Erwachsenen erhebt:

[...] meinem Herzen sind die Kinder am nächsten auf der Erde. Wenn ich ihnen zusehe, und in dem kleinen Dinge die Keime aller Tugenden, aller Kräfte sehe, die sie einmal so nötig brauchen werden; wenn ich in dem Eigensinne künftige Standhaftigkeit und Festigkeit des Charakters, in dem Mutwillen guten Humor, und Leichtigkeit, über die Gefahren der Welt hinzuschlüpfen erblicke, alles so unverdorben, so ganz! – immer, immer wiederhole ich dann die goldenen Worte des Lehrers der Menschen: Wenn ihr nicht werdet wie eines von diesen!⁵⁴

Die bei Rousseau angelegte Einheit von Kindheit und Natur wird in der Folge weiterentwickelt zu einem gängigen Topos der Kindheitsdarstellung. Bei Schiller heißt es, man schätze die menschliche Natur in Kindern und in den Sitten des Landvolks „bloß weil sie Natur ist“⁵⁵. Novalis bezeichnet Blumen als „Ebenbilder der Kinder“.⁵⁶ Auch die englische Romantik, die in Italien breit rezipiert wurde, zeugt von einer Hochschätzung der Natur. Mit ihr verwurzelt ist das Kind bei Wordsworth, der in dem autobiographischen Gedicht *The Prelude* seine glückliche Kindheit schildert, die er in Harmonie mit der Natur verbracht hat.⁵⁷

⁵¹ Flitner/Hornstein betonen, dass die auf Rousseau zurückgehende „Konstruktion eines ‚Kindes an sich‘, das seinen Entwicklungstendenzen folge und das es ganz seiner Eigentümlichkeit und seinen inneren Gesetzen entsprechend zu entfalten gelte“ für die folgenden eineinhalb Jahrhunderte in der Pädagogik maßgebend gewesen sei. S. 324f. Zum pädagogischen Wirkungskreis Rousseaus vgl. auch Rang (1959), S. 43f.

⁵² Vgl. Ewers (1989), S. 9. Er hebt in seinem Werk die Bedeutung Johann Gottfried Herders hervor, der in den 70er Jahren eine Kindheitsidee entwirft, die der Rousseauschen entgegengesetzt ist, aber kaum Beachtung gefunden hat.

⁵³ „Die Vorherrschaft des Gefühls, des Individualismus, die Natur als Gegenstand ästhetischer, ja religiöser Andachtsgefühle, die Verherrlichung des Genies, der Liebesleidenschaft, aber auch der Tugend, kurzum alles, was die ‚Herzen‘ zu entzünden und zu erfüllen vermochte, im Gegensatz zum gefühlsleeren Rationalismus, das knüpfte sich an den Namen Rousseau als des Überwinders der Aufklärung und des großen Gegenspielers von Voltaire.“ Rang (1959), S. 41.

⁵⁴ Goethe (1998), S. 20. Richter weist darauf hin, dass Goethe sich mit den Formulierungen „Eigensinn“ und „Mutwillen“ auf „typische [...] Kinderlaster [...] in der aufklärerischen Exempelgeschichte“ bezieht. Richter (1987) S. 232.

⁵⁵ Schiller (1993), S. 694.

⁵⁶ In *Heinrich von Ofterdingen*, Novalis (1999), S. 378.

⁵⁷ Rückblickend idealisiert er die harmonische Übereinstimmung, die zwischen den Kindern und der Natur, ihrem täglichen Umfeld, bestand: „We were a noisy crew; the sun in heaven / Beheld not vales more beautiful than ours; / Nor saw a band in happiness and joy / Richer [...]“ Wordsworth (2001), S. 14, Z. 478-481.

Diese Einheit mit der Natur bedingt das Glückliche der Kinder. Deutlich wird damit der Gegensatz der kindlichen Welt zu der „zivilisierten“ Welt der Erwachsenen, denn die Natur-Kinder leben wie ‚Wilde‘ ihr freies Leben in der Natur: Wordsworth schildert, dass er als Fünf-jähriger wie „a naked savage“ glückliche Tage in der Natur verbringt: „as if I had been born / on Indian plains“.⁵⁸ Hier schwingt noch ein weiterer populärer Topos der Zeit mit: Die Naturverbundenheit des Kindes, die im Gegensatz zur Zivilisation, zum Fortschritt steht, rückt es in die Nähe des Wilden, des Primitiven. Der romantische Traum vom Mythos einer Kindheit im Naturzustande gilt, so Arturo Farinelli, „il rimpianto nostalgico alle età fuggite, l’anelito alla vita primitiva, selvaggia, forte, pura, felice, non uscita di fanciullezza.“⁵⁹

In der idealisierten Verbundenheit von Kind und Natur wird ein fundamentaler Unterschied zur aufgeklärt pädagogischen Kindheitsauffassung deutlich, in der das Kind als tabula rasa und daher als uneingeschränkt bestimmbar gilt: Das mit Natur gleichgesetzte Kind ist nicht „leer“ und somit bereit für die Einschreibungen des Erziehers, sondern es enthält schon von sich aus die positiven Eigenschaften der Natur.⁶⁰ Insbesondere das romantische Kindheitsbild steht damit im deutlichen Gegensatz zu dem der Aufklärung, da das Kind darin gerade nicht als unvollkommener Erwachsener gesehen wird, den es durch Erziehung zu vervollkommen gilt, sondern im Gegenteil als bereits vollkommener und somit besserer Mensch. Das Kind – den Aufklärern eine „Chiffre des *Noch-nicht-Menschen*“ – ist im romantischen Verständnis dagegen „Chiffre des *besseren Menschen*“.⁶¹ In einer Zeit, die nach der französischen Revolution auch von tiefgreifenden politischen und gesellschaftlichen Ereignissen geprägt ist, erscheint die Perspektive nun umgekehrt; nicht der Erwachsene gilt den Dichtern als das „Leitbild“, sondern das Kind: „les adultes [...] sont un modèle dépassé car c’est l’enfant qui est porteur d’avenir et garant de la *renovatio*.“⁶²

Als weitere vorbildliche Eigenschaft des Kindes gilt den Dichtern des 19. Jahrhunderts die Phantasie, welche die kindliche Kreativität hervorbringt. Bereits in Rousseaus Kindheitserinnerungen spielt die Beschäftigung mit Literatur eine große Rolle und die daraus resultierende Phantasietätigkeit des lesenden Kindes, das sich mit den Helden der Lektüre identifiziert. Novalis bewundert in Kindern ihre ungebrochene Spontaneität und Kreativität und erkennt darin

⁵⁸ Ebd., S. 9, Z. 297-300.

⁵⁹ Farinelli (1926), S. 113.

⁶⁰ Ewers spricht von der Entdeckung einer „Kindheit vor der Erziehung“ die nicht bestimmt ist durch ihr Erziehungsziel, d.h. ihr Ende, sondern durch ihren Ausgangspunkt, ihren Ursprung. Vgl. dazu Ewers (1989), S. 26.

⁶¹ Richter (1987), S. 26, vgl. auch S. 259.

⁶² Bosetti (1997), S. 21.

ihre Genialität.⁶³ Als spezifisch kindliche Fähigkeit erscheint die Vorstellungskraft auch bei den Italienern: Bereits „Vico [...] avait enseigné que l'enfance est également l'âge de la poésie du fait qu'à l'époque moderne seuls les enfants, comme jadis les primitifs, ont encore l'imagination vivace nécessaire pour l'inspiration poétique.“⁶⁴ In seinem Gefolge entwickelt Leopardi die Vorstellung von einer Kindheit als „la piú bella e fortunata età dell'uomo, la sola che potrebbe essere felice oggidì“⁶⁵, die mit einer „immaginazione ancor vergine e fresca“⁶⁶ ausgestattet ist. Welch herausragende Bedeutung Leopardi der Vorstellungskraft beimisst, wird deutlich, wenn er sie als „il primo fonte della felicità umana“⁶⁷ bezeichnet. Bei Leopardi sind Kinder glücklich, denn da sie über ein großes Maß an ursprünglicher Phantasie verfügen, kennen sie nicht „il vero tormento della noia, perché ogni minima bagattella basta ad occuparli tutti interi, e la forza della loro immaginazione dà corpo e vita e azione ad ogni fantasia che si affacci loro alla mente ec. e trovano in somma in se stessi una sorgente inesauribile di occupazioni e sempre varie.“⁶⁸

Die entscheidenden Vorzüge des Kindes im Hinblick auf die Vorstellungskraft liegen darin, dass es – anders als der Erwachsene – noch nicht durch Gewöhnung an seine Umwelt abgestumpft ist. Es erklärt sich die Welt nicht rational, sondern glaubt noch an Wunderbares und Phantastisches. Es identifiziert sich mit dem Helden seiner Lektüre und unterscheidet nicht zwischen Realität und Fiktion. Wahrnehmung und Einbildungskraft sind eng miteinander verbunden, das Weltbild des Kindes ist daher gleichermaßen Produkt seiner Erfahrung wie seiner Phantasie. Der Dichter bewundert das aus der kindlichen Einbildungskraft resultierende schöpferische Vermögen, da er auf eben diese Qualität angewiesen ist, um dichten zu können.⁶⁹

In den angeführten Beispielen werden idealisierte Kinder dargestellt, und die Kindheit erscheint als ein Mythos. Die realen Lebensbedingungen des Kindes in der jeweiligen Zeit finden darin keine Beachtung, ebenso wenig wird gesellschaftliche Realität abgebildet. Ein Interesse an den Lebensbedingungen des Kindes und seiner Psychologie findet sich erst ab der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, wenn neben die idealisierende Auffassung von Kindheit ein realistischer Blick

⁶³ Vgl. Ewers (1989), S. 163.

⁶⁴ Bosetti (1997), S. 153.

⁶⁵ Leopardi (1997), S. 1934.

⁶⁶ Ebd., S. 444.

⁶⁷ Ebd. S. 197.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Für Wordsworth geht die Entfernung von seiner Kindheit mit einem Verlust seiner Vorstellungskraft einher, vgl. Assmann (1978), S. 116.

auf die Lebensbedingungen des Kindes tritt, der diese Lebensphase mit ihren Sorgen, Konflikten und Auseinandersetzungen mit der Welt wahrnimmt.⁷⁰ Im bürgerlichen Roman Italiens zwischen Ottocento und Novecento ist aber durchaus das Bild einer Kindheit vorhanden, das ihre spezifischen Merkmale – ihre Wünsche, ihre Bedürfnisse, ihre Vorstellungswelt – darstellt, das ihre Besonderheiten in den Mittelpunkt rückt und ihre Unterschiede gegenüber der Welt der Erwachsenen herausstellt.⁷¹

In Ippolito Nievos Werken *Il Varmo* und *Confessioni di un Italiano* ist ein solches Bild gestaltet. Hinsichtlich eines Kindheitsmythos nimmt der Autor in der erzählenden Literatur des 19. Jahrhunderts einen herausgehobenen Platz ein: „Dans la littérature narrative italienne du XIXe siècle, Nievo est le seul à avoir fait de l'enfance l'alpha et l'omega d'un roman.“⁷² Die harmonische Gemeinschaft der Kinder mit der Natur ist gestaltet als eine Idylle, die in ihrer Form als Vorläufer einer entsprechend intensiveren Ausarbeitung in Elsa Morantes Romanen *L'isola di Arturo*, *La Storia* sowie in *Il mondo salvato dai ragazzini* gelten kann.⁷³

Deutlicher als in der erzählenden Literatur ist der Kindheitsmythos in der italienischen Lyrik erkennbar, die sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend stärker auf die Kindheit bezieht, „riprenendo e approfondendo certi temi di derivazione rousseauiana e romantica. La poesia è stata sempre più spesso identificata con una volontà di ritorno al mondo infantile, o con un rimpianto di esso, o addirittura con un mondo dell'infanzia.“⁷⁴ Im Dekadentismus nimmt das Kind einen herausgehobenen Platz ein und erhält Modellcharakter. Pascolis Abhandlung *Il fanciullino* bedeutet einen Höhepunkt innerhalb der Poetik des Kindes, in dem er Gedanken der Romantik aufgreift und variiert. Seine zentrale Aussage lautet: „È dentro noi un fanciullino“⁷⁵. Dieses Kind ist nach Pascolis Vorstellung in jedem vorhanden und bleibt klein, während der Mensch heranwächst. Es lacht und weint weiter in ihm. Die Fähigkeit zu staunen erscheint hier als eine typisch kindliche Eigenschaft: „Tu sei il fanciullo eterno, che vede tutto con meraviglia, tutto come la prima volta.“⁷⁶ Daher erscheint die Kindheit, die noch einen direkten Zugang zum Zauber der Dinge hat, als das Zeitalter der Poesie: „Il fanciullino è, dunque, il poeta che – in

⁷⁰ Wenngleich im naturalistischen und veristischen Roman auch Kind-Figuren vorhanden sind, so kann hier doch nicht im eigentlichen Sinne von einer Idealisierung von Kindheit gesprochen werden. Vgl. Bosetti (1987), S. 8.

⁷¹ Cambi (1988) spricht vom Bild einer „infanzia in-sé“ als „un'infanzia che percorre *sue* vie di socializzazione e che guarda alle *sue* esigenze formative (e non a quelle degli altri: gli adulti), un'infanzia che ruota intorno ai *suoi* bisogni di libertà e alle *sue* pulsioni affettive“, S. 245 (kursiv im Original). Die dem Kind zugeordneten Eigenschaften sind sowohl positiv wie auch negativ.

⁷² Bosetti (1997), S. 399.

⁷³ Vgl. dazu Cambi (1988), S. 252.

⁷⁴ Zanzotto (1973), S. 52.

⁷⁵ Pascoli (2012), S. 31.

⁷⁶ Ebd., S. 8.

misura maggiore o minore – si trova nel fondo di ogni uomo.“⁷⁷ Mit Pascoli und dem Dekadentismus zeichnet sich eine Konzeption der Kindheit ab, „che la rende da marginale, centrale, da età opaca, densa di eventi e significativa, da lineare, complessa, offrendoci di essa un’immagine, ad un tempo, più vera (se pure idealizzata) e più autonoma.“⁷⁸ Stark beeinflusst von Pascolis Mythos des fanciullino sind die nachfolgenden Generationen, so die Crepuscolari und Dichter wie Saba, Ungaretti, Penna, Montale.

Der romantische Kindheitsmythos lebt auch in der erzählenden Literatur Italiens im 20. Jahrhundert fort: Diesbezüglich verdanken ihre Autoren der Lyrik der Romantik, des Symbolismus und des Dekadentismus mehr als der Prosa des 19. Jahrhunderts, zumal der naturalistische und veristische Roman in Hinblick auf eine Mythisierung und Idealisierung der Kindheit kaum als Vorbild dienen können.⁷⁹ Wenn sich bei den Crepuscolari das Bild einer unschuldigen und geopfert Kindheit findet, erweckt dies in der Literatur nach dem ersten Weltkrieg „le mytheme du rédempteur“⁸⁰ in Texten von Fracchia, Drigo, Deledda.⁸¹ Der erste Weltkrieg markiert einen Wendepunkt, nach welchem das Thema in der italienischen Literatur eine deutliche Entwicklung durchmacht und nicht mehr nur die kindliche Persönlichkeit interessiert, sondern die Kindheit zunehmend als mythisches Alter angesehen wird.⁸² Während der Zeit des faschistischen Regimes in Italien, des „Ventennio“, setzt sich dieser Aufschwung des Mythos Kindheit fort,⁸³ er übersteht den Faschismus und existiert während der Zeit des Neorealismo parallel zu diesem. Dies gilt auch für die Literatur der Kindheitserinnerungen, die bereits, wie Bärberi Squarotti darstellt, typisch für die erste Hälfte des 20. Jhdts. ist und die nach dem zweiten Weltkrieg weiter besteht.⁸⁴

Der Kindheitsmythos erlebt im italienischen Roman zwischen den 30er und 50er Jahren einen Höhepunkt, von herausragender Bedeutung ist hier Cesare Pavese, der nicht nur das Motiv der Kindheit poetisch bedeutend umsetzt, sondern auch eine eigene Theorie zum Kindheitsmythos formuliert. Seine Biographie mag seine intensive Beschäftigung mit Mythen, und speziell dem der Kindheit, entscheidend beeinflusst haben, da er, wie 1938 in seinem Tagebuch notiert, als

⁷⁷ Salinari (1991), S. 108.

⁷⁸ Cambi (1988), S. 263.

⁷⁹ Vgl. Bosetti (1987), S. 8.

⁸⁰ Bosetti (1997), S. 399.

⁸¹ Eine eigene Poetik der Kindheit findet sich aber bei Alvaro. Vgl. dazu die Studie von Bosetti (1986).

⁸² Vgl. Bosetti (1987), S. 8.

⁸³ Zur Erklärung dafür führt Manacorda an, dass das Zurückgreifen auf Mythen wie den der Kindheit als ein Fluchtweg dienen kann, der den Autoren ermöglicht, weniger deutlich auszudrücken, was aufgrund der Zensur nicht offen gesagt werden kann. Manacorda (1995), S. 35.

⁸⁴ Vgl. Bärberi Squarotti (1965), S. 200f.

einzig glückliche Phase seines Lebens die Zeit seiner Kindheit – „gli anni da sei a quindici“ – bezeichnet: „in quegli anni vivevi nel mondo, vitellescamente e ottusamente ma nel mondo. Il tuo io interessava sí tutti i tuoi contatti pratici col mondo, ma lasciava intatta tutta la corrente di simpatia tra te e le cose.“⁸⁵ Die Wiederbegegnung mit der eigenen Kindheit erscheint bei Pavese als das Wiederfinden des eigenen Mythos und vermittelt dadurch neue Lebenskraft. Niederschlag findet dies in seinem Roman *La luna e i falò*, in dem der Protagonist Anguilla bei der Rückkehr an seinen Heimatort Bekanntes aus der Kindheit wiederfindet und sich wünscht, noch einmal mit dem kindlichen Blick sehen zu können, um den er den Jungen Cinto beneidet: „Cos’avrei dato per vedere ancora il mondo con gli occhi di Cinto, [...] certi momenti lo invidiavo.“⁸⁶ Die Wiederbegegnung mit prägenden Erfahrungen seiner Kindheit erfüllt den Protagonisten mit Glück und vermittelt ihm neuen Lebensmut. Die herausgehobene Position der Kindheit in Paveses Theorie ergibt sich aus dem Wert, den er der eigenen Vergangenheit und den dort verwurzelten Erinnerungen zumisst; dadurch erscheint die Kindheit als „età delicata e privilegiata: un’età di straordinaria forza e intensità percettiva, durante la quale ogni individuo si forma un proprio codice interpretativo, destinato a durare per tutta la vita.“⁸⁷

Auch im Werk von Elio Vittorini werden Kindheit und Jugend durch die Erinnerung beschworen, auch hier erscheinen diese Lebensabschnitte als „stati privilegiati dell’esistenza, periodi magici nei quali si sprigionano le piú grandi energie, in cui si possono avere i desideri piú estremi, quello di cambiare il mondo, magari“.⁸⁸ In seinen fiktionalen Werken findet sich die Perspektive des Kindes verwirklicht, wenn in der Erzählung *La mia guerra* der Kriegseintritt Italiens durch die Augen eines Jungen dargestellt wird. Im Gefolge von Vittorini und Pavese übernehmen Autoren wie Bilenchì, Quarantotti Gambini und Morante die Technik, die Wirklichkeit durch den Blick eines Kindes zu betrachten.⁸⁹

In solcher Weise idealisiert erscheint Kindheit im Italien der Wirtschaftswunderzeit als „la principale source d’inspiration des narrateurs, moins en tant que motif que comme manière de voir et de repenser le monde“.⁹⁰ Verbunden ist der Kindheitsmythos häufig mit dem Thema des Krieges, das sich aus der eigenen Erfahrung der Autoren, die zum Teil zwei Weltkriege erlebt haben, ergibt. Der Zweite Weltkrieg erscheint als das schreckliche Ereignis, das der Kindheit

⁸⁵ Pavese (1990), S. 101.

⁸⁶ Pavese (2005), S. 78

⁸⁷ Negri (2004), S. 80f.

⁸⁸ Serri (2000), S. 494.

⁸⁹ Vgl. dazu Pullini (1965), S. 305.

⁹⁰ Bosetti (1997), S. 397.

ein Ende setzt. Die Erinnerungen an die Kindheit vor dem Krieg vermischen sich mit dem Bewusstsein eines verlorenen Friedens.⁹¹ Das Erleben zweier Weltkriege ist auch Thema in *La Storia*, wo es zu einer Ablehnung der ‚Historie‘ führt und wo dem grausamen Fortgang der Geschichte – in der die Kinder immer wieder zu Opfer werden – der Mythos von Kindhaftigkeit gegenübergestellt wird. Darüber hinaus ist die Erinnerung der eigenen Kindheit bei Pavese notwendige Bedingung für das künstlerische Schaffen: „L’arte moderna è – in quanto vale – un ritorno all’infanzia. Suo motivo perenne è la scoperta delle cose, scoperta che può avvenire, nella sua forma piú pura, soltanto nel ricordo dell’infanzia. [...] E in arte si esprime bene soltanto ciò che fu assorbito ingenuamente. Non resta, agli artisti, che rivolgersi e ispirarsi all’epoca in cui non erano ancora artisti, e questa è l’infanzia.“⁹²

Auch das Motiv der Naturverbundenheit des Kindes wird im 20. Jahrhundert fortgeführt: Die Kindheit auf dem Lande, umgeben von unberührter Natur, wird als paradiesisch gezeichnet. In Calvino's *Baron*, der in den Bäumen lebt, oder in Buzzati's Wäldern, die mit Kindern bevölkert sind, übertragen diese Autoren „cette nostalgie (qui remonte à Rousseau) de la société pré-industrielle.“⁹³ In deutlicher Gegenüberstellung zu einer modernen, industrialisierten Welt ist der Raum der Kinder auch bei Elsa Morante in der Natur angesiedelt, besonders deutlich wird dies an der Insel, auf der Arturo – abgeschnitten von der Zivilisation und den politisch-gesellschaftlichen Ereignissen – fast „wild“ aufwächst. Auch Useppe, der Protagonist aus *La Storia*, hat seine eigenen Räume in der Natur, wie etwa das paradiesische Baumzelt am Ufer des Tiber, und auch in *Aracoeli* erinnert der Erzähler einen Natur-Raum seiner Kindheit.

Eine Qualität, mit der die Kindheit fast immer in Verbindung gebracht wird, ist die der Unschuld. Während Unschuld auf der einen Seite im Sinne von Keuschheit einen asexuellen Zustand meint (in extremer Form so bei den *Crepuscolari*), impliziert ein zweiter Aspekt der Unschuld, dass Kinder zu Opfern werden. Besonders nach dem zweiten Weltkrieg vollzieht sich geradezu ein ‚Kult‘ der (unschuldigen) Kindheit vor dem Hintergrund des Grauens der Geschichte, das besonders deutlich in *La Storia* gestaltet ist.

⁹¹ Für eine umfassende Untersuchung zum Krieg in der Literatur vgl. Bosetti (1987), der darstellt, dass bereits in der Literatur nach dem der Ersten Weltkrieg der Krieg gezeichnet ist als das schreckliche Ereignis, das der paradiesischen Kindheit ein Ende setzt. Wenngleich sich in erster Linie die Tendenz zeigt, die Kindheit als ein goldenes Zeitalter zu feiern, dem der Kriegseintritt Italiens 1915 ein Ende setzt, schildert die Generation der um 1910 geborenen den Krieg jedoch auch aus den Augen des Kindes als eine Art „grand jeu“, S. 293.

⁹² Pavese (1990), S. 233.

⁹³ Ebd., S. 115.

Viele Autoren im 20. Jahrhundert betrachten die Kindheit als das Alter geradezu göttlicher Tugenden. Deutlich werden hier auch verschiedene Aspekte der christlichen Tradition, die im katholischen Italien die Schriftsteller in besonderer Weise geprägt hat. So erscheint das Kind als Schutzengel oder als Fürsprecher der Menschen, der ihnen die Tore zum Paradies öffnet.⁹⁴ Vielfältig sind die Beispiele, in denen das Kind als „puer angelicus“ gezeichnet wird, in denen es als säkularisierte Figur des Erlöserkindes auftritt oder – wie Ueseppe aus *La Storia* – als Agnus Dei gedeutet werden kann.

Ein Ende des literarischen Kindheitsmythos beginnt sich ab dem Ende der 60er-Jahre abzuzeichnen. *La Storia*, Elsa Morantes dritter Roman, der noch einmal einen großen Beitrag zur Idealisierung des Kindes leistet, ist also eine späte Erscheinung in einer Zeit, in welcher der Mythos der Kindheit zunehmend durch jenen der Jugend abgelöst wird.⁹⁵

Für die Lyrik des 20. Jahrhunderts sind ferner vor allem zwei Namen zu nennen, zwei Dichter, die von Morante sehr geschätzt wurden und einflussreich für ihr Schaffen sind: Umberto Saba und Sandro Penna, dessen Werk ein teilweise geradezu göttlicher „fanciullo“ bevölkert. Saba zählte Elsa Morante zu ihren liebsten Dichtern. In ihm erkannte sie das Bestreben, mithilfe der Kunst die Welt zu befreien „dai suoi mostri irreali“⁹⁶, die sie in einer (Selbst-)täuschung sieht. Daran wird Sabas Bedeutung für ihr eigenes Schaffen deutlich, und daher sollen Elsa Morantes eigene Worte diesen Überblick abschließen und gleichzeitig auf die Untersuchung zu ihrem Werk hinführen:

A questo punto, mi ricordo di quello che disse il maestro di poesia Umberto Saba: che in ogni poeta c'è rimasto sempre un bambino, il quale adesso convive con l'adulto, e si meraviglia di quello che succede all'adulto. Se ne meraviglia, ma anche, io mi permetto di aggiungere, ci si diverte. Per sua fortuna, anche in questo suo pazzo e disperato combattimento col drago, lui un poco si diverte.⁹⁷

2. Gegenstand der Arbeit

Unter Morantes Figuren nehmen Kinder eine große Rolle ein. Entweder sind sie als Protagonisten Träger der Handlung, oder aber das erinnerte Geschehen in der Kindheit ist Gegenstand des Erzählens.

⁹⁴ Wie beispielsweise bei Fausto Maria Martini.

⁹⁵ Vgl. Bosetti (1987), S. 340f.

⁹⁶ *Il poeta*, S. 1493.

⁹⁷ *Pro o contro*, S. 1553.

Grundsätzlich lassen sich Morantes Figuren in zwei Kategorien einteilen. Im ersten Fall ist die Kindheit ein Zustand: In diese Kategorie gehören diejenigen, die bezogen auf das Alter tatsächlich Kinder sind. Die zweite Kategorie dagegen meint Kindheit als ein Phänomen: Ihr lassen sich solche Figuren zuordnen, die dem Kindesalter zwar entwachsen sind, die sich aber einerseits kindliche Äußerlichkeiten bewahrt haben und die andererseits auf einer übertragenen Ebene kindhaft sind, da sie im Wesen und in der Art Kindern ähneln.

2.1. Fragestellung und Zielsetzung

Diese Arbeit verfolgt das Ziel, eine umfassende Darstellung der Qualität des Kindhaften bei Elsa Morante vorzulegen. Die intensive literarische Beschäftigung der Schriftstellerin mit Kindern und Jugendlichen wird daher fokussiert auf ihre idealisierte Gestaltung untersucht. Dafür wende ich mich all jenen Figuren zu, in denen das Kindsein über den biologischen Zustand hinausgehend als eine Qualität abgebildet ist. Ich schließe Figuren und Werke aus, die die Entwicklung vom Kind zum Erwachsenen zum Gegenstand haben und die damit verbundenen Fragestellungen und Konflikte. In dieser Studie geht es um eine überhöhte Form von kindhaften Qualitäten, um eine vom biologischen Alter unabhängige idealisierte Wesensart, die dem Kind von Natur aus eigen ist, durch die sich aber auch erwachsene Menschen auszeichnen können. Im Gegensatz zu der biologischen und sozialen Kategorie Kind meine ich mit Kindhaftigkeit also ein Phänomen, das sich nicht festlegen lässt auf äußere Kriterien. Es muss daher zwischen den Begriffen ‚kindlich‘ und ‚kindhaft‘ unterschieden werden: Ich verwende den Begriff ‚kindlich‘, wenn ein direkter Vergleich im Aussehen oder Ausdruck mit der Art des Kindes gemeint ist. ‚Kindhaft‘ dagegen beziehe ich auf eine höhere Ebene, in der nicht Äußerlichkeiten bestimmend sind, sondern Qualitäten, die entsprechend unter III zu definieren sind.

Das Kindhafte ist immer in Auseinandersetzung mit der umgebenden historischen Wirklichkeit zu sehen, weswegen Morantes Sicht auf diese Welt als Hintergrund für die Darstellung des Kindhaften dient. Sie bedient sich dabei eines Paradoxons und bezeichnet kritisch die geschichtliche Wirklichkeit als *irrealità*, ihr ideales, erstrebenswertes Pendant dagegen als *realtà*. Die kindhaften Figuren heben sich deutlich ab von dieser negativ gezeichneten Welt mit ihren autoritären Regimen und einer lebensfeindlichen Gesellschaft, die von Machtstrukturen und einem Werteverfall gekennzeichnet ist.

Ziel ist es, in einem ersten Schritt eine Typologie zu erstellen, in der die Kindhaften erfasst sind. Dabei gilt es, sowohl Gemeinsamkeiten innerhalb einer Gruppe herauszustellen als auch übergeordnete Qualitäten zu sondieren, die alle Kindhaften miteinander verbinden.

Darauf aufbauend gehe ich der Frage nach, wie Kindhafte zu verorten sind in Morantes Sicht auf die Welt und in ihrem poetologischen Konzept. Einerseits zielt diese Fragestellung ab auf ihre Position innerhalb der historischen Wirklichkeit, der *irrealtà*: auf ihren gesellschaftlichen Status, ihr Zurechtkommen in der Welt und ihren Umgang mit den leidvollen Erfahrungen, die sie durch Kriege und gesellschaftliche Ungerechtigkeiten machen müssen. In einem weiteren Schritt wende ich mich den Kategorien zu, die bezeichnend sind für die von Morante als *realtà* bezeichnete Dimension: Hierzu zählen in besonderem Maße die Natur und die Kunst, und beide bedingen eine Möglichkeit der Transzendenzerfahrungen.

Insofern Kindhaftigkeit als eine idealisierte Qualität gestaltet wird, deren Träger die einzig positiv gezeichneten Menschen sind, ist nach dem Aussagewert dieser Qualität zu fragen – sowohl in Hinblick auf Morantes poetologisches Konzept als auch auf ihre Weltsicht. Es soll, aufbauend auf eine Herausstellung der Qualitäten von Kindhaftigkeit, der Frage nachgegangen werden, welchen Aussagewert Elsa Morante ihren kindhaften Figuren beimisst und welche Funktion ihnen innerhalb ihrer Literatur zukommt.

Da die Darstellung des Kindhaften bei Elsa Morante vor dem Hintergrund ihrer Gesellschaftskritik zu sehen ist, gliedert sich die Arbeit in zwei große Hauptkapitel: Zunächst untersuche ich das negative Gesellschaftsbild von Elsa Morante, das sie in Vorträgen und Essays zeichnet und das derart gestaltet auch den jeweiligen geschichtlichen Hintergrund der fiktionalen Texte bildet. Vor dieser Kulisse hebt sich das Kindhafte ab. Das zweite Kapitel konzentriert sich daher auf eine eingehende Untersuchung der kindhaften Figuren.

2.2. Textkorpus, Vorgehensweise und Aufbau

Mein Erkenntnisinteresse bringt eine Begrenzung des Untersuchungsgegenstandes mit sich, die durch inhaltliche und zeitliche Kriterien bestimmt ist: Da das Ziel dieser Arbeit eine Analyse des Kindhaften als idealisierte Wesensart ist, dienen als Grundlage für meine Untersuchung diejenigen Werke Morantes, in denen derart positiv-kindhafte Figuren gestaltet sind. Dieser

inhaltliche Fokus bringt von sich aus eine zeitliche Begrenzung mit sich: Wie bereits dargestellt, lässt sich Morantes Werk in zwei Schaffensphasen einteilen, von der die zweite – verstärkt ab Mitte der 1960er Jahre – durch eine intensive Beschäftigung mit dem Thema des idealisierten Kindhaften in einer entfremdeten Welt geprägt ist. Nicht unterschieden für das Korpus wird dagegen zwischen Textsorten. Wenngleich die Darstellung des Kindhaften in erster Linie in fiktionalen Texten deutlich wird, dienen doch auch publizistische Schriften als Grundlage für die Untersuchung, insbesondere für das Kapitel II, in denen der Hintergrund der Welt der *irrealità* dargestellt wird. Essays, Interviews, Erzählungen, Romane sowie die experimentell freieren Texte werden gleichermaßen über das Kriterium der inhaltlichen Stimmigkeit zur Analyse herangezogen.

Ausgeschlossen werden dagegen die – überwiegend früheren – Texte Morantes, in denen Kindheit und Jugend verbunden sind mit Themen der Identität und Persönlichkeitsfindung sowie mit emotionalen und sozialen Entwicklungen in der Adoleszenz und den damit zusammenhängenden teils problematischen Beziehungen zu Eltern und dem sozialen Umfeld. Ebenfalls ausgeschlossen werden die (wenigen) negativen Kind-Figuren.

Somit ergibt sich ein Textkorpus, das sich überwiegend auf Morantes späteres Werk stützt. Zu den nicht-fiktionalen Texten gehören eine Reihe von Essays, Vorträgen und Interview-Antworten, die überwiegend in der Sammlung *Pro o contro la bomba atomica* (1965) erneut veröffentlicht wurden. Es sind dies im Einzelnen: *Il poeta di tutta la vita*, *Sul romanzo*, *Sull'erotismo in letteratura*, *Pro o contro la bomba atomica*, *Il beato propagandista del Paradiso*.

Die fiktionalen Texte, auf die meine Studie sich bezieht, sind in erster Linie die Sammlung von Gedichten, Prosa und Drama *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968) (insbesondere der dritte Teil, die gleichnamige Kanzone) sowie die beiden späteren Romane *La Storia* (1974) und *Ara-coeli* (1982). Wo es für die Ausführung einer Argumentation sinnvoll erscheint, wird in einzelnen Fällen auch auf frühere Texte zurückgegriffen – insbesondere auf Figuren von *L'isola di Arturo* (1957), seltener von *Menzogna e sortilegio* (1948) –, wenn die entsprechend kindhaften Motive da schon angelegt bzw. ausgearbeitet sind und eine Entwicklung zu den späteren Werken aufgezeigt werden kann.

Als Ausgangspunkt für eine umfassende Untersuchung des Kindhaften in Morantes Werk soll zunächst im ersten Hauptkapitel (Kapitel II) die Analyse ihrer kritischen Sicht auf die zeitgenössische Gesellschaft dienen. In Morantes Werk findet sich eine tiefgehende Kritik am Bürgertum, die zum Teil einhergeht mit einer Ablehnung gewisser Entwicklungen der westlichen

modernen Gesellschaft. Die Schriftstellerin hat ihre Kritik sowohl explizit in publizistischen Texten formuliert als auch in ihr fiktionales Werk einfließen lassen; beide werden für die Untersuchung im ersten Kapitel herangezogen, um den Hintergrund darzustellen, vor dem sich die Kindhaften abheben.

Im anschließenden Schritt (Kapitel III) soll mittels einer textgenauen Lektüre eine detaillierte Analyse der Gestaltung von Kindhaftigkeit in Morantes literarischem Werk vorgelegt werden. Die Qualitäten des Kindhaften als einer dem biologischen Alter übergeordneten Wesensart sollen herausgearbeitet und die Art und Weise ihrer Verwirklichung an den Figuren dargestellt werden.

Grundlage für die erzähltheoretische Analyse der hier zu untersuchenden Werke ist das Analysemodell, das der französische Narratologe Gérard Genette entwickelt hat.⁹⁸ Ergänzend werden Erklärungen und Begrifflichkeiten der Erzähltheorie von Matías Martínez und Michael Scheffel herangezogen, die wiederum auf Genettes Erkenntnissen beruht.⁹⁹

Die Analyse der Texte orientiert sich an den von Genette vorgeschlagenen Kategorien „Zeit“, „Modus“ und „Stimme“. Die erste Kategorie „Zeit“ beschäftigt sich mit der Frage der temporalen Beziehungen zwischen Ereignissen und Erzählung: Dabei werden drei Unterkategorien untersucht. Die „Ordnung“ fragt nach der Reihenfolge der Ereignisse und ihrer Darstellung in der Erzählung, die „Dauer“ nach dem Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit und die „Frequenz“ nach der Häufigkeit, mit der ein Ereignis erzählt wird. Die Kategorie des „Modus“ beschäftigt sich mit unterschiedlichen Darstellungsweisen von Mittelbarkeit und Perspektivierung und wird geleitet von der Frage „Wer nimmt wahr?“. Untersucht wird zum einen die Distanz, das heißt die Mittelbarkeit der Erzählung, die man dahingehend unterscheidet, ob es sich um eine Erzählung von Worten oder eine Erzählung von Ereignissen handelt. Zum anderen geht es um die Fokalisierung, also die Frage „wer sieht“ bzw. „wer nimmt wahr“. In Genettes Modell wird die Wahrnehmungsinstanz von der Erzählinstanz getrennt, was eine sinnvolle Präzisierung ermöglicht.¹⁰⁰ Die dritte Kategorie der „Stimme“ bezieht sich auf den Akt der Narration und antwortet auf die Frage „wer spricht“. Um die Eigenschaften des narrativen Sprechers zu erörtern, werden die Zeit der Narration untersucht, die Ebene und die Person.

⁹⁸ Genette, Gérard: *Figures III*, Paris (Seuil) 1972 und *Nouveau Discours du récit*, Paris, (Seuil) 1983. Wieder abgedruckt in *Discours du récit*. Paris (Points) 2007. Deutsche Übersetzung *Diskurs der Erzählung. Ein methodologischer Versuch* und *Neuer Diskurs der Erzählung* enthalten in: Gérard Genette, *Die Erzählung*, München³2010 (1998).

⁹⁹ Martínez, Matías/ Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München¹⁰2016 (1999).

¹⁰⁰ In anderen Modellen ist dies oft zusammengefasst, wie z.B. bei Stanzel.

Grundsätzliche Aussagen zur erzähltheoretischen Gestaltung der fiktionalen Texte mache ich, sobald diese zum ersten Mal behandelt werden. Dies gilt insbesondere für die beiden Romane *La Storia* und *Aracoeli*, die den Schwerpunkt innerhalb des Textkorpus bilden. Sie werden im Kapitel II kurz in Bezug auf ihren Inhalt und ihre Erzähltechnik vorgestellt. Aber auch im weiteren Verlauf (Kapitel III) rekurriere ich da, wo es für den jeweiligen Untersuchungsaspekt sinnvoll erscheint, auf das narratologische Modell, wobei die Analyse mithilfe der Genettschen Werkzeuge keinen Selbstzweck verfolgt, sondern zum Verständnis der Texte beitragen soll im Bemühen, die Fragestellungen zu beantworten.

2.3. Forschungsstand

Die literaturwissenschaftliche Forschungsliteratur hat sich lange Zeit eher zurückhaltend mit Elsa Morante beschäftigt. Umfangreichere Monographien zu ihrem Werk sind erst seit den 90er Jahren entstanden. Anlässlich Elsa Morantes hundertstem Geburtstag im Jahr 2012 sind eine Reihe weiterer Publikationen erschienen, die zum einen Teil das Resultat wissenschaftlicher Tagungen sind und zum anderen das Ergebnis von jüngeren universitären Forschungsschwerpunkten.

Mit *Woman of Rome. A life of Elsa Morante* liegt seit 2008 eine erste Biographie über Elsa Morante in englischer Sprache vor.¹⁰¹ Zehn Jahre später veröffentlicht René de Ceccatty in französischer Sprache *Elsa Morante. Une vie pour la littérature*.¹⁰² Anna Folli dagegen hat mit *MoranteMoravia. Una storia d'amore* den Teil von Morantes Leben beleuchtet, den sie an der Seite des großen Schriftstellerkollegen und Ehemannes verbracht hat.¹⁰³ Eine Auswahl des umfangreichen Briefwechsels zwischen Elsa Morante und ihrem nahen Umfeld wurde 2012 von ihrem Neffen Daniele Morante herausgegeben.¹⁰⁴

Das Thema des Kindhaften als eine übergeordnete Qualität bei Elsa Morante ist bislang noch nicht erschöpfend untersucht worden. In der früheren Forschungsliteratur liegt der Schwerpunkt bzgl. der Kind-Figuren auf (konfliktbehafteten) Beziehungen zu ihrem sozialen Umfeld und auf

¹⁰¹ Tuck, Lily, *Woman of Rome. A life of Elsa Morante*, New York 2008.

¹⁰² Ceccatty, René de, *Elsa Morante. Une vie pour la littérature*, Paris 2018.

¹⁰³ Folli, Anna, *MoranteMoravia. Una storia d'amore*, Vicenza 2018.

¹⁰⁴ Morante, Daniele (Hg.), *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, Torino 2012.

Entwicklungsproblematiken. Erst in den 90er Jahren ist das Kind als eigenständiges Thema untersucht worden: Drei amerikanische Dissertationen stellen die ersten größeren Studien dar, die eine Fokussierung auf die Darstellung der Kindheit bei Morante zum Gegenstand haben. Während in der Dissertation von Patrick Joseph Niglio *Complex stages of childhood and adolescence in Elsa Morante's works*¹⁰⁵ der Schwerpunkt auf den inneren Konflikten der Kinder und Jugendlichen sowie auf ihren Problemen des Erwachsenwerdens liegt, stellt die Arbeit von Grace Zlobnicki Kalay *The Theme of childhood in Elsa Morante*¹⁰⁶ die Schönheit der Kindheit als idealisierte Zeit eines Eins-Seins mit der Natur in den Vordergrund. In der Dissertation *Through the eyes of a child: Metaphors for imagination in Elsa Morante and Ian McEwan* von Luciana G. Gilbert¹⁰⁷ ist der Schwerpunkt anders gelagert: zum einen, weil sie vergleichend verfährt, zum anderen, weil sie Kindheit unter dem Aspekt der Imagination untersucht. Die Ergebnisse von Zlobnicki und Gilbert können Ansatzpunkte für meine Untersuchungen der *realtà* der kindhaften Menschen herangezogen werden. Bei ihnen geht es jedoch ausdrücklich um biologische Kinder; Figuren, die dem Kindheitsalter entwachsen sind, werden in ihre Studien nicht einbezogen.

Zwei weitere Dissertationen jüngerer Zeit behandeln das Thema Kind/Kindheit: In *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*¹⁰⁸ befasst sich Lucia Dell'Aia mit *Il mondo salvato dai ragazzini* und versucht, eine innere Struktur in diesem bisweilen als lockere Textsammlung bezeichneten Werk nachzuweisen. Dabei zeichnet sie äußere Einflüsse nach, die für meine eigene Untersuchung von Interesse sind. Einen weiteren Blick richtet Angela Bubba auf Elsa Morantes Werk: Alle fiktionalen Texte der Autorin sind Gegenstand ihrer umfangreichen Monographie aus dem Jahr 2016: *Elsa Morante madre e fanciullo. Intensità di archetipi e sogni nella vita di una scrittura*.¹⁰⁹ In der Analyse von archetypischen Mutter- und Kind-Figuren und unter Zuhilfenahme psychoanalytischer Interpretationsmodelle stellt die Verfasserin einen Zusammenhang zwischen Werk und Leben der Autorin her. Morantes Gesamtwerk ist auch Gegenstand der monographischen Publikationen von Giovanna Rosa¹¹⁰ und Graziella

¹⁰⁵ Niglio, Patrick Joseph, *Complex Stages of Childhood and Adolescence in Elsa Morante's Works*, New York University 1991.

¹⁰⁶ Zlobnicki Kalay, Grace, *The Theme of Childhood in Elsa Morante*, The University of Mississippi 1996.

¹⁰⁷ Gilbert, Luciana G.: *Through the eyes of a child: Metaphors for imagination in Elsa Morante and Ian McEwan*, Pennsylvania State University 1999.

¹⁰⁸ Dell'Aia, Lucia, *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*, Roma (Aracne editrice) 2013.

¹⁰⁹ Bubba, Angela, *Elsa Morante madre e fanciullo. Intensità di archetipi e sogni nella vita di una scrittura*. Lancia (Rocco Carabba) 2016.

¹¹⁰ Rosa, Giovanna, *Elsa Morante*, Bologna (il mulino) 2013.

Bernabò¹¹¹, wobei letztere chronologisch vorgeht und die einzelnen Werke auf private, politische wie gesellschaftliche Einflüsse hin untersucht und ebenfalls eine Vermengung von Biographie und Werk vornimmt. Die Sammlung *La Storia di Elsa Morante*¹¹² dagegen, die 15 Aufsätze vereint, befasst sich ausschließlich mit Morantes wohl bekanntestem Roman und ist das Resultat eines zweitägigen Seminars der „Società italiana per lo studio della modernità letteraria“ im Jahre 2011. Ein weiteres Ergebnis einer Tagung ist der von Stefania Lucamante herausgegebene Band *Elsa Morante's Politics of Writing*.¹¹³ Das Thema der Kindheit bzw. Idealisierung von Kindern ist darin nicht behandelt; die Mutterfiguren sind lediglich in Bezug auf ihre problematischen Mutterschaften thematisiert.

Eine Reihe von Aufsätzen werden dagegen für die Analyse des Kindhaften bzw. die damit verbundenen Konstanten Natur und Kunst herangezogen. Es sind dies insbesondere die Untersuchungen von Concetta D'Angeli (1993, 2003, 2014) und Elisa María Martínez Garrido (2009, 2014, 2016), in denen die Dimensionen der Kind-Figuren analysiert werden und sich gute Deutungsansätze finden für ein Verständnis von Kindhaftigkeit in meinem Sinne. D'Angeli geht darüber hinaus umfassend dem Einfluss von Simone Weil im Werk der italienischen Autorin nach, worauf an entsprechender Stelle verwiesen wird.

¹¹¹ Bernabò, Graziella: *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*. Roma (Carocci) 2016. [1. Aufl. 2012]

¹¹² Sgavichia, Siriana (Hg.), *La Storia di Elsa Morante*, Pisa (Edizioni ETS) 2012.

¹¹³ Lucamante, Stefania (Hg.), *Elsa Morante's Politics of Writing*, Madison (Fairleigh Dickinson University Press) 2015.

II. „[N]el sistema organizzato dell’irrealtà“¹¹⁴ – Elsa Morantes Kritik an der Gesellschaft

„[N]on c’è pace finché l’irrealtà cieca dev’ia le coscienze degli uomini“, so heißt es in der Einleitung zu einer 1969 erschienenen Ausgabe von Elsa Morantes Roman *L’isola di Arturo* aus dem Jahr 1957.¹¹⁵ Nur allzu deutlich drückt dieser Satz Morantes negatives Urteil über die zeitgenössische Gesellschaft aus. Schon in ihrem frühen Werk übt sie Kritik an der bestehenden Klassengesellschaft, doch in den 60er Jahren konkretisiert sich ihre Sicht, nach der sich die Welt in einem Zustand von *irrealtà* befindet. Besonders hervorzuheben ist ihr Vortrag aus dem Jahr 1965, *Pro o contro la bomba atomica*¹¹⁶, dessen Titel bereits die gesellschaftskritische Ausprägung erkennen lässt. Darin klagt sie eine Gesellschaft an, die von Entfremdung und Abkehr von der Wahrheit gekennzeichnet ist. Ihr stellt sie die Kindheit gegenüber als einzigen Zustand des Menschseins, der noch Bezug zur *realtà* hat.

Elsa Morantes Beschäftigung mit politischen, historischen und sozialen Themen wird besonders ab 1968 in ihrem Werk deutlich, in dem vermehrt die Abbildung „degli emarginati sociali, dei senza-parola [...] e degli animali“¹¹⁷ zu finden ist. Den Außenseitern der Gesellschaft gilt ihre Sympathie. Darunter fallen die sozial und ökonomisch Unterprivilegierten, die Ungebildeten und Gescheiterten ebenso wie diejenigen, die von vorherrschenden Gesellschaftsnormen abweichen und – die Tiere.¹¹⁸ Ihre Schriften zeugen von einer intensiven Auseinandersetzung mit den akuten Problemstellungen ihrer Zeit. Die weltweite Anspannung durch den Kalten Krieg und die Bedrohung durch atomares Wettrüsten finden darin ebenso ihren Widerhall wie spezifisch italienische Angelegenheiten. Wenngleich nicht alle Themen explizit ausgearbeitet sind, so scheinen in Morantes Texten doch die Konflikte und Fragestellungen des Landes durch, etwa das Nord-Süd-Verhältnis, der Kontrast zwischen ländlicher und industrieller Gesellschaft,

¹¹⁴ *Pro o contro*, S. 1549.

¹¹⁵ Es handelt sich dabei um die Ausgabe innerhalb der Reihe „Oscar“ aus dem Jahr 1969, deren Einleitung wieder abgedruckt ist (und danach wird hier zitiert) in der „Cronologia“ im ersten Band der Werkausgabe, S. LXXIX.

¹¹⁶ Der Vortrag (erstmalig abgedruckt in *L’Europa letteraria*, VI, n. 84 (marzo-aprile)) stellt eine Ausnahme dar, wie Graziella Bernabò ausführt, denn Elsa Morante sprach nicht gerne in der Öffentlichkeit. Umso deutlicher zeige sich darin „sua ribellione ormai radicale verso quegli aspetti di autodistruttività che sorgeva nel mondo contemporaneo.“ Bernabò (2016), S. 160.

¹¹⁷ D’Angeli (2003), S. 13.

¹¹⁸ Vgl. dazu Stefania Lucamante (2015), S. 88: „Elsa Morante consistently expressed her humanistic concern regarding the destiny of the disenfranchised, the underprivileged, and minorities – be they racial, gender, or religious. In her view, oppressive politics – disguised as historical forces masked by words like progress – determines the destiny of such minorities.“

die Auseinandersetzungen zwischen politischer Linken und konservativen Kräften, der extremistische Terror oder die in Politik und Gesellschaft vorherrschenden starren Moralvorstellungen, welche Verurteilungen von Menschen mit anderen Lebens- und Denkweisen einschließen.¹¹⁹

Elsa Morantes negative Weltsicht wird nicht nur in ihren essayistischen Texten deutlich, sondern zeigt sich auch in der Gestaltung des Handlungshintergrundes ihrer fiktionalen Texte. In *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968), *La Storia* (1974) und *Aracoeli* (1982) wird die zugrunde liegende geschichtliche Wirklichkeit jeweils als ein Zustand charakterisiert, der durch die Entfremdung des Menschen von seiner Natur gekennzeichnet ist und der es dadurch in letzter Konsequenz den Protagonisten unmöglich macht zu leben. Die industrialisierte Gesellschaft mit einem Bürgertum, das alle Macht innehat, erscheint als Hauptfigur einer solchen *irrealità*. Die derartig negative Darstellung der zeitgenössischen Welt fungiert gleichsam als Folie, vor dem sich das Anderssein der Kinder und der Kindhaften deutlich abhebt. Gilbert Bosetti stellt heraus, dass Morante damit ein häufiges Thema moderner Literatur aufgreift: „Le culte de l'enfance dans la littérature moderne des sociétés industrialisés peut être interprété psychosociologiquement comme une réaction contre une certaine inhumanité de la révolution industrielle.“¹²⁰ Ein solcher ‚Kult‘ ist bei Morante deutlich zu erkennen: „Il rischio, oggi più che mai, è diventare adulti“¹²¹, heißt es im Vorwort zu einer Neuauflage von *Il mondo salvato dai ragazzini* aus dem Jahr 1971. Das Erwachsensein symbolisiert die negativen Werte der Moderne – Klassengesellschaft, Macht, Bürgertum, Industrialisierung, Bewertung nach Äußerlichkeiten, Krieg – und bedroht die Welt des Kindhaften, die Morante so positiv zeichnet: „It is the simple, natural, innocent realm of the child that the author valorizes and posits as the positive counter-world to the negative ‚civilization‘ she labels adult and/or bourgeois.“¹²²

¹¹⁹ Elsa Morante nahm kaum öffentlich an politischen Debatten teil, doch diskutierte sie diese Themen lebhaft in ihrem Freundes- und Bekanntenkreis, zu dem bedeutende Vertreter der zeitgenössischen Literaten, Journalisten, Filmemacher und Maler sowie aktive Vertreter der politischen Linken gehörten. Vgl. Bernabò (2016), S. 148, die hinsichtlich der politischen Diskussion besonders den Einfluss von Alberto Moravia und Pier Paolo Pasolini als Mitherausgeber der Zeitschriften *Nuovi Argumenti* und *Officina* hervorhebt. Vgl. auch Elkann (2007), dem Moravia 1990 in einem langen Interview kurz vor seinem Tod sagte, dass *Nuovi Argumenti* 1953 gegründet wurde mit der Idee „di creare una rivista di sinistra [che rompa] la crosta dogmatica del marxismo“, S. 159. Zu Morante als engagierte und streitbare Diskussionspartnerin, wenn es um Fragestellungen zur Literatur ging, siehe auch die Aussagen von Pasolini, etwa 1960, in einem Artikel in *Il giorno*, vgl. Ceccatty (2018), S. 154f.

¹²⁰ Bosetti (1987), S. 101f.

¹²¹ *Il mondo* (1971), S. VI.

¹²² Zlobnicki (1996), S. 106.

Für eine umfassende Analyse des Kindhaften in Morantes Werk ist es unerlässlich, zunächst den kontrastierenden Hintergrund zu untersuchen, vor dem es sich abhebt. In einem ersten Schritt wird das Paradoxon *irrealtà* in seiner Gegensätzlichkeit zu *realtà* untersucht. Das erste Unterkapitel bezieht sich auf Morantes essayistische Schriften. Darauf folgt mit dem zweiten Unterkapitel eine Untersuchung der *irrealtà* im fiktionalen Werk.

1. Zum Gegensatzpaar *realtà* – *irrealtà*

„A tutti i mali che da sempre appartengono alla natura, oggi sovrasta l’infezione dell’irrealtà, che è contro natura, e porta necessariamente alla disintegrazione e alla vera morte. Le nostre tribù contemporanee, una dopo l’altra, si fanno suddite e schiave del regno dell’irrealtà.“¹²³ So formuliert Elsa Morante 1971 ihre Sicht auf die Welt. Dieser Äußerung gehen verschiedene Schriften voraus, entstanden zwischen 1957 und 1970, in denen Morante ihre Anschauungen darlegt: der Umberto Saba gewidmete Artikel „Il poeta di tutta la vita“¹²⁴, Antworten auf Umfragen der Zeitschrift *Nuovi Argomenti*, veröffentlicht unter „Sul romanzo“¹²⁵ und „Sull’erotismo in letteratura“¹²⁶, sowie die Essays „Pro o contro la bomba atomica“¹²⁷, im Februar 1965 zunächst als Vortrag gehalten, und „Il beato propagandista del Paradiso“, eine Auftragsarbeit zu dem Band *Beato Angelico*¹²⁸ aus dem Jahr 1970. Postum veröffentlicht wurde ihr um das Jahr 1970 entstandenes *Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)*¹²⁹, in dem sie kritisch zur 68er-Bewegung Stellung bezieht und eine „falsa rivoluzione“ anklagt.

Morantes Texte dieser Schaffensperiode spiegeln die Auseinandersetzung mit den Ideen und Fragestellungen der Zeit wider, den unruhigen Jahren in Italien ab dem Ende der 1960er Jahre:

¹²³ So heißt es in der „Nota introduttiva“ zur o.g. Ausgabe von *Il mondo salvato dai ragazzini* aus dem Jahr 1971, S. V (vgl. Fn. 118).

¹²⁴ Veröffentlicht zunächst 1957 im *Notiziario Einaudi* vom April 1957 und dann zum Tode des Dichters wiederabgedruckt in *Il punto*, 31.08.1957.

¹²⁵ In *Nuovi Argomenti* n. 38-39, maggio-agosto 1959, wieder abgedruckt in *Opere*, Vol. 2, S. 1495-1520.

¹²⁶ In *Nuovi argomenti* n. 51-52, luglio-ottobre 1961, wieder abgedruckt in *Opere*, Vol. 2, S. 1521-1526.

¹²⁷ Als Vortrag gehalten in Turin, Mailand und Rom. Als Essay veröffentlicht in *Europa Letteraria* VI, n. 34, marzo-aprile 1965. Darin legt Morante erstmals in sehr expliziter Weise ihre Meinung dar bzgl. der Gesellschaft und in ihr geltender Wertvorstellungen.

¹²⁸ Baldini, Umberto: *Beato Angelico*. Milano 1970.

¹²⁹ *Piccolo*, S. 23. Diese kurze Schrift enthält in dreizehn Punkten Morantes Sicht auf die (Zeit-)geschichte, notiert für den jüngeren Goffredo Fofi, der zu jener Zeit der 68er-Bewegung nahestand. Fofi (2011) nennt als Entstehungszeit „attorno al 1970, anno prima, anno dopo“, S. 25. Morante diskutierte mit ihrem jüngeren Freund eingehend ihre hier versammelten Ansichten, den Text erhielt er allerdings erst nach ihrem Tod von Carlo Cecchi und Cesare Garboli, die ihn unter den Schriften der Autorin wiederfanden. Erstmals abgedruckt wurde er in *Linea d’ombra*, n. 30, September 1988. Zu der Bedeutung, den dieser Text in der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen politischen Linken hatte, vgl. Cartoni (2015) S. 235ff.

die Studentenbewegung, Arbeiterstreiks mit gewalttätigen Zwischenfällen, Auseinandersetzungen zwischen Kommunisten und Faschisten, Migrationsbewegungen aus dem Süden in den Norden, Attentate und Morde von Extremisten. Diese prägenden Ereignisse haben Eingang gefunden in ihr Werk; unterschwellig in die fiktionalen Texte, deutlicher in die publizistischen Schriften. Ein Anklang davon findet sich auch in der Ausarbeitung ihrer Sicht auf die Welt.

Das Konzept der *irrealtà*, mit dem Morante einen gesellschaftlichen Zerfall anprangert, durchdringt ihr Werk ab dem Ende der 60er Jahre. Der Begriff *irrealtà* bezeichnet in Morantes Sprachgebrauch ein Paradoxon, denn sie bezieht ihn auf die zeitgenössischen Gegebenheiten, in denen Machtmissbrauch und Gewalt vorherrschen. Dem gegenüber meint *realtà* nicht die tatsächlichen Umstände, sondern das Wahrhaftige, das darzustellen die Aufgabe der Kunst ist. Die zeitgenössische Industriegesellschaft, in der die Menschen in soziale Klassen und ein hierarchisches Machtgefüge eingeteilt und dadurch von ihrer Natur entfremdet sind, wird zur Hauptfigur der *irrealtà*. Morante beschreibt eine Welt im Niedergang, dessen schrecklichste Erscheinungsformen Krieg und Zerstörung sind. Kennzeichnend für die *irrealtà* ist ein Zustand der „disintegrazione“, der aus einem Verlust der Beziehung zur *realtà* resultiert: „il sintomo principale della disintegrazione [...] consiste nell’assumere come realtà il suo contrario.“¹³⁰ In der modernen Gesellschaft ist die Beziehung der Menschen zu Wirklichem und Unwirklichem verkehrt, das Unwirkliche ist an die Stelle des Wirklichen getreten. Diejenigen, die innerhalb dieses „sistema della disintegrazione“ herrschen, die „funzionari, segretari, parassiti, cortigiani, ecc.“¹³¹, treiben bewusst – oder unbewusst: von ihrem eigenen Irrtum getäuscht – den allgegenwärtigen Zerfall der Menschheit voran, indem sie die Menschen mittels vordergründig erstrebenswerter Produkte der *irrealtà* für sich vereinnahmen, sie verführen, ohne selbst zu erkennen, dass sie Trugbildern folgen und somit in die Irre gehen.

Deutlich hebt sich vor diesem Hintergrund das Anderssein der Kinder ab, die sich den Bezug zur *realtà* bewahrt haben: „Soltanto loro, difatti, riconoscono e frequentano ancora la realtà.“¹³² Elsa Morante unterscheidet damit die Menschheit klar in „adulti“ und „persone di età estremamente giovane, o infantile addirittura“ aufgrund ihrer Beziehung zu *realtà* bzw. *irrealtà*: „la

¹³⁰ *Pro o contro*, S. 1549.

¹³¹ *Ebd.*

¹³² *Ebd.*, S. 1552. Vgl. Simona Balzer, die feststellt, dass es sich hier um die „prima verbalizzazione [...] della nota teoria dei ‚ragazzini‘ che fornirà l’ispirazione per l’opera più anticonvenzionale della Morante e per il romanzo *La Storia*“ handelt. Balzer (1988), S. 13.

maggioranza degli adulti sono contaminati piú o meno dall'irrealità, e quindi, ostili.“¹³³ Die das Gesellschaftsbild prägenden Erwachsenen leben in einer „*negazione della realtà*“¹³⁴. Die Menschen flüchten vor der Wirklichkeit in einer unbewussten Flucht vor sich selbst. Anstatt die *realtà* zu konfrontieren, betäuben sie sich mit *irrealità*: „ridotti alla elementare paura dell'esistenza, nella evasione da se stessi e quindi dalla realtà, loro, come chi ricorre alla droga, si assuefanno all'irrealità, che è la degradazione piú squallida, tale che in tutta la loro storia gli uomini non hanno conosciuto mai l'uguale.“¹³⁵ Durch den Vergleich mit einer Droge wird der Wortsinn von *irrealità* noch akzentuiert, zumal der Konsum von Rauschmitteln selbst einen Realitätsverlust impliziert. Daneben enthüllt dieses Bild den bedrohlichen und gleichzeitig abhängig-machenden Charakter der *irrealità*. Im Sich-Hinwenden zur *irrealità* und im ‚Konsum‘ derselben liegt die Abhängigkeit eines betäubten Menschen von einer Schein-Wirklichkeit, die mittels halluzinatorischer, unwirklicher Visionen den Menschen von seiner Misere ablenkt und zugleich einen erkennenden Blick unmöglich macht.

Auch an die Stelle der Religion tritt die *irrealità*. Ihre Funktion als Glaubenslehre wird deutlich, indem Morante ihre Schriften, „le tetre Scritture del Progresso tecnologico, i Messaggi ossessivi della Merce, e le spettrali Annunciazioni della Gerusalemme industriale“, als „canoni di fede ecumenica“ bezeichnet, in deren Sprache sich „i gerghi obbligatori dell'irrealità collettiva“ äußern.¹³⁶ So negativ wie das von Unwirklichkeit geprägte Leben der Menschheit selbst, so endgültig unheilbringend zeigt sich dann auch das Ziel, das die zur Religion erhobene *irrealità* verfolgt:

[M]entre il Nirvana promesso dalle religioni si guadagna per la via della contemplazione, della rinuncia a se stessi, della pietà universale, e insomma attraverso l'unificazione della coscienza, al suo maligno surrogato piccolo-borghese, intesi per i nostri contemporanei, si arriva appunto attraverso la disintegrazione della coscienza, per mezzo della ingiustizia e demenza organizzate, dei miti degradanti, della noia convulsa e feroce e così di seguito.¹³⁷

Morante kontrastiert ein (konfessionsloses) religiöses Streben mit dem der (klein-)bürgerlichen Kultur. Während das Ziel der Religionen in der „unificazione della coscienza“ liegt, orientiert sich die kleinbürgerliche Gesellschaft in die entgegengesetzte Richtung und erreicht „la disintegrazione della coscienza“. Eine Vereinigung mit einem wie auch immer gearteten höheren oder göttlichen Bewusstsein ersehnt die zeitgenössische Gesellschaft nicht, im Gegenteil:

¹³³ *Pro o contro*, S. 1552.

¹³⁴ *Il beato*, S. 1559 (kursiv im Original).

¹³⁵ *Pro o contro*, S. 1544.

¹³⁶ *Il beato*, S. 1558.

¹³⁷ *Pro o contro*, S. 1541.

„[L]’umanità contemporanea prova la occulta tentazione di disintegrarsi“¹³⁸. Während die Religionen die Hoffnung auf „l’annientamento finale come l’unico punto di beatitudine possibile“¹³⁹) an das Ende des irdischen Lebens stellen und dem entgegen gehen, führt das kleinbürgerliche Streben nicht zu einer Erlösung, sondern – im Gegenteil – zum eigenen Untergang: „per la via della irrealtà non si arriva al Nirvana dei sapienti, ma proprio al suo contrario, il Caos, che è la regressione infima e la più angosciosa“.¹⁴⁰ Das zerstörerische Wirken der Menschen lässt sich als irregeleiteter Nirwana-Trieb verstehen, als selbstzerstörerische Tendenz. Die Auflösung des Bewusstseins, das zentrale Charakteristikum der modernen Menschheit, bedeutet in letzter Konsequenz die Auflösung des Menschseins und – wie Kenise Lyons richtig formuliert – die „destruction of the human psyche“.¹⁴¹

Ein wesentliches Element von Morantes Kritik bezieht sich auf eine Gesellschaft, in der Macht das bestimmende Prinzip ist und die Menschen nach ihrem sozialen Status unterschieden werden. Daher fordert sie „[l]a necessaria, finale eliminazione delle caste sociali o economiche (già acquisita, ormai da tempo, nella mente e nell’opera degli scrittori)“¹⁴². Das Kategorisieren der Menschen in überlegene und unterlegene Klassen und Rassen¹⁴³, gilt ihr als ein wesentlicher Grund für den lebensfeindlichen Zustand der Welt, die Machtausübung eines Menschen über einen anderen als schändlich: „Il disonore dell’uomo è il Potere. Il quale si configura immediatamente nella società umana, universalmente e da sempre fondata e fissa sul binomio: padroni e servi – sfruttati e sfruttatori.“¹⁴⁴ Der Dualismus herrschen – beherrscht werden, den Morante nicht nur in ihren essayistischen Texten vehement ablehnt, sondern auch in den Erzähltexten negativ kennzeichnet, wie zu zeigen sein wird, dient als „lexical fil rouge, a rather negative tantric word enveloping all of humanity’s ills.“¹⁴⁵ Machtbesitz und -ausübung gehören in Morantes Weltansicht eindeutig in das System der *irrealtà*, denn sie stehen einem wahrhaftigen Leben in geistiger Freiheit im Wege. „L’onore dell’uomo è la libertà dello spirito.“¹⁴⁶ Unter dem

¹³⁸ *Ebd.*, S. 1540.

¹³⁹ *Ebd.*, S. 1541.

¹⁴⁰ *Ebd.*, S. 1544.

¹⁴¹ Lyons (2015), S. 251.

¹⁴² *Sul romanzo*, S. 1517.

¹⁴³ Vgl. dazu *Il mondo*, wo die Menschen entsprechend unterschieden werden: „di razza SUP., o inf.“, S. 191.

¹⁴⁴ *Piccolo*, S. 7. Fofi führt in der Anmerkung zu der Ausgabe von 2004 aus, worin die grundsätzliche Meinungsverschiedenheit zwischen ihm und Elsa Morante bestanden habe: „Io credevo ancora nella Storia e lei no, la differenza vera era questa.“ Während Fofi damals wie viele seiner Generation Anhänger des Maoismus war, lehnte sie diesen ab und fühlte sich stattdessen Taoistischer Philosophie nahe: „[...] a quello che chiamava il mio ‚Mao‘ contrapponeva il suo ‚Tao‘“, S. 25.

¹⁴⁵ Lucamante (2015), S. 88.

¹⁴⁶ *Piccolo*, S. 7.

Wort „spirito“ versteht Morante „la realtà integra, propria e naturale dell'uomo“.¹⁴⁷ Da die Machtausübung als Akt der *irrealtà* zu sehen ist, gehören die Herrschenden ihr stärker an als die Beherrschten:

Difatti, il dominio di una persona su un'altra [...] è [...] definitivamente acquisito come irreal; giacché l'uguaglianza fondamentale delle persone è acquisita nella coscienza (anche in coloro che presumono di non saperlo). E senza dubbio il vizio più grave d'irrealtà sta dalla parte del dominante.¹⁴⁸

Die (klein)bürgerliche Kultur als beherrschende Kraft ihrer Zeit, „le classi dirigenti contemporanee, penosa espressione della cultura piccolo-borghese“¹⁴⁹, steht daher im Mittelpunkt ihrer immer wiederkehrenden Kritik; in ihren Essays mit einem Schwerpunkt auf dem Kleinbürgertum, der sich in ihren späteren literarischen Werken aber zunehmend relativiert:¹⁵⁰ „per *cultura piccolo-borghese* s'intende la cultura delle attuali classi predominanti, rappresentate dalla borghesia (o spirito borghese) in tutti i suoi gradi“.¹⁵¹

Die bürgerliche Kultur wird verantwortlich gemacht für die von außen bedingte Entfremdung des Menschen von sich selber und von der *realtà*. Denn anstatt die Menschheit auf einem Weg der Weiterentwicklung zu unterstützen, geht das Wirken des (Klein-)Bürgertums dahin, die Menschheit dem falschen Schein der *irrealtà* folgen zu lassen, um sie von ihrer eigenen Natur zu entfremden und zu willigen Gefolgsleuten zu machen.

Auch Industrie und Wissenschaften, im Dienste des Bürgertums stehend, zählt Morante zum System der *irrealtà*: „Attraverso gli schermi di un ‚progresso‘ industriale male inteso, le immagini reali della vita vengono snaturate e sostituite dalle immagini artefatte di una irrealtà degradante.“¹⁵² Sie wirft der Wissenschaft vor, nicht den Auswüchsen der kleinbürgerlichen Kultur entgegenzuwirken, im Gegenteil: „[...]l'intervento della scienza non vale a sterminare i mostri delle culture piccolo-borghesi; si adatta, anzi, a mescolarsi con essi in connubi funesti e degradanti (i cui prodotti supremi sono, da un lato, le organizzazioni di sterminio, e dall'altro i trattenimenti televisivi).“¹⁵³ In der Nebeneinanderstellung von Massenvernichtung und Medien

¹⁴⁷ *Ebd.*, S. 8.

¹⁴⁸ *Pro o contro*, S. 1552.

¹⁴⁹ *Sull'erotismo*, S. 1525.

¹⁵⁰ Während in den Essays der Akzent auf dem Kleinbürgertum liegt, wird in den späteren Romanen entweder – wie in *La Storia* – allgemein die „borghesia“ angeklagt (explizit durch die Worte der Figur des Davide), oder es wird das höhere Bürgertum zur Zielscheibe der Kritik, das in *Aracoeli* durch die Großeltern des Protagonisten Manuele verkörpert ist (dazu mehr unter II.2.3.).

¹⁵¹ *Pro o contro*, S. 1540 (kursiv im Original).

¹⁵² Aus dem Vorwort zu *L'isola di Arturo*, (edizione Oscar), 1969. Zitiert nach „Cronologia“, S. LXXIX.

¹⁵³ *Sull'erotismo*, S. 1524f.

wird deutlich, wie negativ Morante letztere bewertet. Der implizite Vorwurf, an einer Vernichtung der Menschheit zu arbeiten, findet sich auch in der Formulierung von der „*industria dei mass-media, coi suoi genocidii aberranti*“¹⁵⁴. Alle ‚Errungenschaften‘ der Moderne erscheinen hier wie ein Fortschreiten des Zerfalls der Menschheit: „essere moderni significa essere disintegrati, o in via di disintegrarsi“.¹⁵⁵ Die Produkte der Industrie und der Wissenschaften, die zum festen Bestandteil der zeitgenössischen Gesellschaft geworden sind, wie beispielsweise „loro giornaletti, i loro cantautori e il loro ciclotrone“¹⁵⁶, verstärken die Entfremdung des Menschen von sich und seiner Natur ebenso wie von seiner Kultur und seiner Tradition. Die Ablenkung durch diese Produkte der *irrealità*, im Bild des „fracasso atomico“ ausgedrückt, ist so groß, dass der Mensch nicht mehr seine innere, natürliche Stimme hört und ebenso wenig die Stimmen seiner Kultur, der er entspringt, versinnbildlicht in den Stimmen der Verstorbenen, die zum Blick auf die *realtà* noch verhelfen könnten: „A noi pure certo gioverebbe di conoscere, in aggiunta al nostro padre naturale, un qualche padre di sapienza, vivo o defunto, a cui chiedere consiglio. Ma purtroppo, le voci dei defunti qua non riusciamo a udirle più, attraverso questo fracasso atomico che ci assorda.“¹⁵⁷ Diese allgegenwärtigen, auffälligen und lautstarken Ablenkungen der *irrealità* verschaffen dem Menschen keine wirkliche Erhellung, keine geistige oder seelische Zufriedenheit, also stellen sie keinen wirklichen Ersatz dar für die *realtà*. Morante bezeichnet den geschäftigen Lärm, der auf der Erde herrscht, den „furibondo fracasso dei traffici ufficiali, sacro alla noia dei miseri alienati“, als „rumore della noia“¹⁵⁸. Anstatt ausgefüllt zu sein, verspüren die entfremdeten Menschen trotz und gerade wegen all der unwirklichen Ablenkungen und Unternehmen nur Langeweile.

Als äußeres Zeichen dafür, dass die *irrealità* in der Gesellschaft wirkt, gilt Morante das allgegenwärtige Hässliche: „bruttezza [...] significa propriamente *negazione della realtà*, o [...] *alienazione* totale dall’intelletto e dalla natura“.¹⁵⁹ Auch hier betont Morante, dass es sich um eine Erscheinung der Moderne handelt, dass die Hässlichkeit bis „fin quasi a ieri“¹⁶⁰ noch nicht Fuß gefasst hatte auf der Erde: „La manifestazione dell’irrealità, cioè la bruttezza, è un mostro

¹⁵⁴ *Il beato*, S. 1566.

¹⁵⁵ *Pro o contro*, S. 1549.

¹⁵⁶ *Ebd.*, S. 1545.

¹⁵⁷ *Il beato*, S. 1558f.

¹⁵⁸ *Pro o contro*, S. 1545.

¹⁵⁹ *Il beato*, S. 1559 (kursiv im Original).

¹⁶⁰ *Ebd.*

recente.“¹⁶¹ „Bruttezza“ ist hier nicht als ein auf Äußerlichkeiten gerichteter Begriff zu verstehen, sondern umfasst als Abstraktum die Gesamtheit des brutalen Geschehens, das nicht auf den Erhalt des Lebens abzielt, sondern widernatürlich dessen Tod verursacht. Eng verbunden ist die „bruttezza“ mit fehlender Wahrhaftigkeit, wie Morante am Beispiel der Kunst ausführt: Die heutige Propagandakunst bringt fast ausschließlich „mostri di bruttezza“ hervor, da die Objekte der Propaganda „falsificati“ sind, die Propaganda selbst ist „obbligatoria o forzosa“. Notwendig für ein schönes Werk ist jedoch, dass Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit hinter der Kunst stecken: „Le opere dell’arte di propaganda sono un siero della verità. Se la propaganda è spontanea e sincera, riescono belle. Se no, riescono dei mostri.“¹⁶² Schönheit und Hässlichkeit sind bei Morante also keine auf das Äußerliche bezogenen, ästhetischen Begriffe. Die „bruttezza“ ist ein Synonym für Falschheit, *irrealità*. Sie ist Ausdruck der Abkehr von der *realtà* und somit ein Kennzeichen der modernen Welt.

Alle diese zerstörerischen Elemente der modernen Gesellschaft, der „era atomica“¹⁶³, sind subsumiert unter dem Begriff *irrealità*. Sie wird zum Inbegriff für Macht, Klassengesellschaft und (Klein-)Bürgertum, für Zerfall und Entfremdung von der eigenen Natur, für eine lebensfeindliche Industrialisierung und fehlgeleitete Wissenschaften, und ihr augenfälliges Kennzeichen ist die Hässlichkeit. Verblendet durch die *irrealità*, ist der Mensch nicht mehr fähig, „di riconoscere dei simboli di verità poetica nelle cose reali.“¹⁶⁴ Morante versinnbildlicht die immense Zerstörungskraft der die Gesellschaft durchdringenden *irrealità* durch die modernste und schlagartig todbringende Waffe, die Atombombe, Ergebnis des wissenschaftlichen Strebens der Menschheit: „La nostra bomba è il fiore, ossia la espressione naturale della nostra società contemporanea [...]“¹⁶⁵ Kaum ein Symbol könnte deutlicher ausdrücken, wie stark Morante die Gefahr einschätzt, die mit einem Verlust des Bezugs zur *realtà* einhergeht, in einer Gesellschaft, in der das ständige atomare Getöse, „questo fracasso atomico che ci assorda“¹⁶⁶, an diese Bedrohung erinnert und Zeugnis von einer „cultura piccolo-borghese burocratica già infetta da una rabbia di suicidio atomico“¹⁶⁷ ablegt:

Infine, le famose bombe, queste orchesse balene che se ne stanno a dormire nei quartieri meglio riparati dell’America, dell’Asia e dell’Europa: riguardate, custodite e mantenute nell’ozio come fossero un harem: dai totalitari, dai democratici e da tutti quanti; esse, il nostro tesoro atomico mondiale,

¹⁶¹ *Ebd.*

¹⁶² *Ebd.*, S. 1563.

¹⁶³ *Pro o contro*, S. 1539.

¹⁶⁴ *Sul romanzo*, S. 1506.

¹⁶⁵ *Pro o contro*, S. 1540.

¹⁶⁶ *Il beato*, S. 1559.

¹⁶⁷ *Pro o contro*, S. 1540.

non sono la causa potenziale della disintegrazione, ma la manifestazione necessaria di questo disastro, già attivo nella coscienza.¹⁶⁸

In der Atombombe steckt die Abstraktheit des Massentötens, das – fast unbeteiligt und ‚sauber‘ – von Machthabenden mit einem Schlag ausgeführt werden kann, gleichsam am Schreibtisch. Eine Abstraktheit, deren tödliche Wirkung das menschliche Vorstellungsvermögen übersteigt. Und auch darum ist die Atombombe, in ihrer tatsächlichen wie symbolischen Bedeutung, die Ausgeburt der *irrealità*, losgelöst von jeglichem Bezug zur menschlichen Natur und Wirklichkeit.

Der Bedrohung durch diese todbringende Abstraktheit kann sich nur eine schöpferische, dem Leben zugewandte Kraft entgegen stellen: „Contro questo rischio, la visione integra, fresca e disinteressata dell’arte può ancora offrire agli uomini un aiuto certo.“¹⁶⁹ Elsa Morantes Definition der Kunst lautet: „l’arte è il contrario della disintegrazione.“¹⁷⁰ Einzig die Kunst ist in der Lage, der *irrealità* entgegen zu wirken, denn sie gibt ein Abbild der Wahrheit: „l’arte è un ritratto della realtà.“¹⁷¹ Es ist daher die Aufgabe des Dichters – Morante verwendet den Begriff als Synonym für Künstler im Allgemeinen¹⁷² –, vor dem Zerfall der Wirklichkeit zu warnen und den Menschen die *realtà* zurückzugeben: „si richiede ai poeti di difendere le loro verità“¹⁷³. Im allgemein voranschreitenden Zerfall haben allein sie sich den Bezug zur *realtà* erhalten, da sie außerhalb des Systems stehen. Tatsächlich zeichnet Morante in ihren späteren Erzähltexten die Künstler und Wissenden als Außenseiter innerhalb der Gesellschaft der Machthabenden: „È un fatto che, nel sistema organizzato della *irrealità* la presenza dello scrittore (cioè della *realtà*) è sempre uno scandalo.“¹⁷⁴ Unerwünscht im Machtgefüge der *irrealità*, ist es doch einzig der Dichter, dem Morante die Fähigkeit zu einer Rettung der Menschheit zuschreibt: „la *realtà* corruttibile dev’essere tramutata, da lui, in una verità poetica incorruttibile.“¹⁷⁵ Die *irrealità* kann nur durch einen Wiederbezug zur poetischen Wahrheit besiegt, die Welt und die entfremdete Menschheit nur so vor dem endgültigen Zerfall gerettet werden: „Contro la bomba atomica, non c’è che la *realtà*.“¹⁷⁶

Se lo scrittore è predestinato antagonista alla disintegrazione lo è – abbiamo veduto – in quanto porta testimonianza del suo contrario. Se ha partecipato, come uomo, alla vicenda angosciosa dei suoi

¹⁶⁸ *Ebd.*, S. 1541.

¹⁶⁹ „Cronologia“, S. LXXIX, aus der Einführung zur Ausgabe „Oscar“ von *L’isola di Arturo* aus dem Jahr 1969.

¹⁷⁰ *Pro o contro*, S. 1542.

¹⁷¹ *Ebd.*, S. 1543.

¹⁷² „[...] come riferimento particolare che vale per ogni artista in generale, considererò lo scrittore.“ *Ebd.*

¹⁷³ *Sul romanzo*, S. 1506.

¹⁷⁴ *Pro o contro*, S. 1549.

¹⁷⁵ *Sul romanzo*, S. 1502.

¹⁷⁶ *Pro o contro*, S. 1554.

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 i sinistri) generati da quella cieca paura; e smascherare la loro irrealtà, col paragone della realtà, della quale appunto è venuto a portare testimonianza.¹⁷⁷

Die Kunst als Abbild der *realtà* und ihre hier formulierte Funktion, die *irrealtà* mit ihren tödlichen Mechanismen aufzuhalten, ist Thema in Kapitel III.4. (*infra*). Eine Verbindung zwischen dem Dichter und den Kindern stellt Morante bereits in den Essays her: „[L]e sue compagnie più vere lo scrittore le trova poi quasi sempre fra persone di età estremamente giovane, o infantile addirittura. Soltanto loro, difatti, riconoscono e frequentano ancora la realtà.“¹⁷⁸ Damit wird die Kunst in die Nähe des Kindhaften gerückt, wie zu zeigen sein wird.

2. Die Darstellung der *irrealtà* im erzählerischen Werk

Die in den Schriften der 1960er Jahre entwickelte Weltsicht der *realtà* mit den darin angesiedelten Protagonisten – Künstler und Kinder, die der sie umgebenden Welt der *irrealtà* entgegen stehen – vertieft Elsa Morante in ihrem zeitlich anschließenden erzählerischen Werk. In *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968) und ihren letzten beiden Romanen *La Storia* (1974) und *Aracoeli* (1982) bildet diese Sichtweise den Hintergrund für eine Darstellung des idealisiert Kindhaften.

Wenngleich nicht in allen fiktionalen Texten explizit die Begriffe *irrealtà* oder „disintegrazione“ erscheinen, so wird doch der jeweilige geschichtliche Hintergrund der Handlung als der lebensfeindliche Zustand charakterisiert, der es den Kindern und kindhaften Menschen, den Figuren der Erzähltexte, unmöglich macht zu leben. Die direkte oder indirekte Auseinandersetzung mit dem historischen Geschehen bestimmt die Handlung und die Entwicklung der Figuren mit. Treffend bezeichnet es Concetta D’Angeli als einen „parallelismo fra microstoria e macrostoria“¹⁷⁹, dass die tragischen Lebensgeschichten der Figuren der Tragik der Weltgeschichte entsprechen.

Im Folgenden wird die Gestaltung der *irrealtà* in den drei großen fiktionalen Werken ab 1968 dargestellt.

¹⁷⁷ *Ebd.*, S. 1546.

¹⁷⁸ *Ebd.*, S. 1552.

¹⁷⁹ D’Angeli (2003), S. 17.

2.1. *Il mondo salvato dai ragazzini* – „gli angeli [...] sono pure dei ragazzetti“¹⁸⁰

Das Werk *Il mondo salvato dai ragazzini*, veröffentlicht im Mai 1968, umfasst die drei Teile *Addio*, *La commedia chimica* (untergliedert in vier Texteinheiten) und *Canzoni Popolari* (zwei Kanzenen mit jeweils 3 untergeordneten Texten). Sie weisen sehr unterschiedliche literarische Formen auf, wodurch das Werk nicht eindeutig einem Genre zuzuordnen ist. Zu der teilweise experimentellen Form nahm Morante selber Stellung:

È un romanzo d'avventure e d'amore (regolarmente diviso in parti e capitoli dove i personaggi protagonisti appaiono sotto diversi travestimenti). È un poema epico-eroico-lirico-didascalico in versi sciolti e rimati, regolari e irregolari. È un'autobiografia. È un memoriale. È un manifesto. È un balletto. È una tragedia. È una commedia. È un madrigale. È un documentario a colori. È un fumetto. È una chiave magica. È un sistema filosofico-sociale (naturalmente coinvolto nelle Attualità contemporanee, dominate dagli idoli atomici e dai conflitti umani fra il primo, il secondo e il terzo mondo; a cui si aggiunge il ricordo dell'*altro* mondo: un ricordo che dai filosofi viene abitualmente rimosso).¹⁸¹

Addio, der eröffnende lyrische Text, entstand 1964, und *La canzone degli F.P. e degli I.M.*, die erste der beiden *Canzoni popolari*, erschien zunächst zwischen Juli und Dezember 1967 in *Nuovi Argomenti*, bevor die Veröffentlichung in Buchform die verschiedenen Texte verband.¹⁸² Lange Zeit wurde das Werk daher als eine reine Textsammlung angesehen, ohne inhaltliche Gemeinsamkeit.¹⁸³ Lucia dell'Aia demonstriert in ihrer umfassenden Studie aus dem Jahr 2013 den Zusammenhang der drei Teile, die – wenngleich zu unterschiedlichen Zeiten entstanden – in ihrer Veröffentlichung als Einheit ein Werk bilden „che si richiama all'idea di perfezione della forma chiusa.“¹⁸⁴ Nach dieser Lesart zeigen die drei Teile einen durchdachten Aufbau und „corrispondono a tre nuclei, iniziale centrale finale, di una interrogazione esistenziale che scava nella profondità dell'epoca e dei suoi traumi, facendone scaturire un movimento chiuso, sensato, dotato di valore.“¹⁸⁵ Dell'Aia legt dar, dass die dreiteilige Form auf inhaltlicher Ebene mit einer kreisförmigen Struktur korrespondiert, die den Anfang mit dem Ende verbindet: Von einem Tod ausgehend (in *Addio*¹⁸⁶) wird über den Prozess einer Entäußerung und Auflösung

¹⁸⁰ *Il mondo*, S. 246.

¹⁸¹ Kommentar der Autorin auf der Umschlagklappe der Erstausgabe von Einaudi aus dem Jahr 1968, wieder abgedruckt in Bardini (1999), S. 681 (kursiv im Original).

¹⁸² Vgl. „Cronologia“, S. LXXVIII und S. LXXX.

¹⁸³ Dell'Aia (2013), S. 21.

¹⁸⁴ Ebd., S. 29.

¹⁸⁵ Bova (2013), S. 16.

¹⁸⁶ Hintergrund ist der tragische Tod des befreundeten jungen amerikanischen Malers Bill Morrow, der in New York von einem Hochhaus stürzte. Ob es sich dabei um einen Unfall unter Einfluss von LSD handelte oder um eine Selbsttötung als Flucht aus der Wirklichkeit, ist Gegenstand der Spekulation in der Forschung. Ein Verweis auf eine mögliche Selbsttötung lässt sich erkennen in der *Nota introduttiva* zur 1971er-Ausgabe des Werkes, in der eine „fuga dalla vita“ konstatiert wird bei vielen „che si riducono al suicidio e alla droga“, *Il mondo* (1971), S. VI. Die Forschung ist sich einig, dass die Herausgeberkommentare überwiegend von Elsa Morante selber stammen

des Ichs (Edipo in *La Serata a Colono*, dem dritten Teil der *Commedia chimica*) zu einer (Wieder-)Geburt hingeführt (*La canzone di Giuda e dello sposalizio*, Teil zwei der *Kanzone Il mondo salvato dai ragazzini*).¹⁸⁷

Morante selber verweist in der „nota introduttiva“ der Ausgabe von 1971 auf einen Zusammenhang zwischen den verschiedenen Texten und liefert damit die Grundlage für die Interpretation einer in sich geschlossenen Form des Werkes. Ihr erklärtes Ziel ist es, mit ihrer Dichtung als einem Ausdruck der *realtà* dem Reich der *irrealtà* entgegenzutreten:

In una serie di poesie, poemi e canzoni, una coscienza di poeta, partendo da una esperienza individuale (*Addio* della Prima Parte) attraverso una esperienza totale che si riconosce anche nel passato millenario e nel futuro confuso (poesie della Seconda Parte, e in particolare il poema, in forma di dramma *La serata a Colono*) tenta la sua proposta di realtà comune e unica (canzoni della Terza Parte).¹⁸⁸

Elsa Morante bestätigt in diesem Vorwort Pasolini, der drei Jahre zuvor in seiner Rezension zur Erstveröffentlichung 1968 das Werk als „manifesto politico“¹⁸⁹ darstellte, und sie betont den engen Zusammenhang von *Il mondo salvato dai ragazzini* mit dem Zeitgeschehen. Das Werk führt Themen und Motive ein, die einige Jahre später in *La Storia* aufgenommen und fortgeführt werden. Seine Entstehungszeit bezeichnet sie als „gli anni cruciali del grande movimento giovanile contro le funebri macchinazioni del mondo attuale organizzato“. Im Aufbegehren der revoltierenden Jugendlichen erkennt sie eine ähnliche Intention wie jene, die ihrem Werk zugrunde liegt, nämlich eine „rivolta disperata e inarrestabile“, die dem System der *irrealtà* eine Antwort entgegensetzen will. Diese „rivolta contro la morte [...] è alle origini di questo libro e ne disegna il destino: risolvendosi, come suo tema liberatorio (unica possibile risposta alle domande) nell’*Allegro* della sua terza parte [...]“.¹⁹⁰ Mit der Bezeichnung „Allegro“ verweist Morante nicht nur auf die Nähe zur Musik, der sie in ihrem Werk eine große Bedeutung einräumt, sondern diese erlaubt auch die abschließende Interpretation eines optimistischen Ausblickes auf die Zukunft, auf den unter III.5 (*infra*) einzugehen sein wird.

und dass sie, wo dies nicht zutrifft, vor der Freigabe mit größter Genauigkeit und Hingabe von der Autorin überprüft wurden. Vgl. dazu Dell’Aia (2013), S. 25f.

¹⁸⁷ Vgl. Dell’Aia (2013), S. 27f: „[L]’opera deve fare riferimento ad un ‚ciclo totale‘ che può partire dalla nascita per arrivare alla morte, ma anche procedere al contrario, proprio perchè nell’idea del ciclo è implicita quella della circolarità. [...] quanto avviene, appunto, nel *Mondo salvato dai ragazzini*, che parte da una morte per arrivare ad una nascita [...] che possiamo anche definire più correttamente come una rinascita o nuova nascita [...]“

¹⁸⁸ *Il mondo* (1971), S. VI.

¹⁸⁹ *Ebd.*, S. IX.

¹⁹⁰ *Ebd.*, S. VI (zurückliegende 3 Zitate).

Zentral für das Thema des idealisiert Kindhaften sind insbesondere die *Canzoni popolari* des dritten Teiles, welcher *La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti* und die für die Sammlung titelgebende und ebenfalls dreiteilige Kanzone *Il mondo salvato dai ragazzini* umfasst. Darin sind verschiedene Figuren von Kindhaften zu finden, denen die Kraft zugeschrieben wird, die Welt zu retten. Nach Dell’Aia enthält dieser dritte Teil des Werkes seine Hauptaussage und gibt ihm im Sinne einer Conclusionen seinen Sinn: „... la terza parte, quella in cui, seconda Elsa Morante, si concentra il senso autentico dell’opera [...]“¹⁹¹ Für die Herausstellung der Kindhaftigkeit wird auf diesen Teil unter III (*infra*) eingehend Bezug genommen.

Auf der Erzählebene wird der bereits in den essayistischen Texten angesagte Kampf gegen das Reich der *irrealità* umgesetzt: „L’IRREALTÀ è l’oppio dei popoli...“¹⁹², heißt es in der „Introduzione esplicativa“, dem ersten Teil der *Canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti*. In der Ich-Form beantwortet darin eine Erzählinstanz in einem Dialog in freier Versform die Fragen eines lediglich als „signori“¹⁹³ definierten Gegenübers bezüglich der F.P., der „Felici Pochi“, und der I.M., der „Infelici Molti“, bevor sie sich im zweiten Teil („Parentesi. Agli F.P.“) und dritten Teil („Agli I.M.“) direkt an die Angehörigen dieser beiden Gruppen wendet und sie anspricht. Durch einen expliziten Bezug zur Zeitgeschichte wird der thematische Anschluss an Morantes essayistische Schriften deutlich: „Buon anno. Ci risiamo. È il primo gennaio. / Anno 1967 dopo Cristo. / Secolo Ventesimo. Era atomica.“¹⁹⁴ Zwei Perspektiven stehen sich in der „Introduzione esplicativa“ gegenüber, jene der Ich-Erzählinstanz und die der Gruppe der Fragenden. Über die Erzählinstanz werden zunächst keine weiteren Informationen preisgegeben, erst im dritten Teil der Kanzone wird sie näher bestimmt als weiblich, da sie von ihrem Dialogpartner, den I.M., als „vecchia“¹⁹⁵ angesprochen wird und sich schließlich an sich selbst wendet mit den Worten „parlo anche a te, mezza I.M., che qui scrivi“¹⁹⁶.

¹⁹¹ Dell’Aia (2013), S. 32. Sie bezeichnet diesen Teil als „una narrazione vera e propria“, ebd. Vgl. auch: „È evidente che *Il mondo salvato dai ragazzini* non risponde rigorosamente agli schemi della narrazione romanzesca, nel senso tradizionale del termine, come invece accade alle altre opere morantiane; ma neanche in questa occasione Elsa Morante rinuncia all’idea che l’opera debba costituire una totalità, debba cioè possedere una compiutezza che deriva dal fatto che essa istituisce rapporti temporali. Il mondo salvato dai ragazzini, infatti, è stato concepito anch’esso come un percorso narrativo unitario, diviso in tre parti, che presuppongono una successione temporale, e quindi un senso.“ Dell’Aia (2013), S. 30f.

¹⁹² *Il mondo*, S. 139.

¹⁹³ *Ebd.*

¹⁹⁴ *Ebd.*, S. 146.

¹⁹⁵ *Ebd.*, S. 157.

¹⁹⁶ *Ebd.*, S. 159.

Aus der Perspektive der Fragenden werden die „Infelici Molti“ als „maggioranza normale“ definiert, die F.P. dagegen als „minoranza degenera“¹⁹⁷, was sich als unerwünschte Abweichung von einer Norm aufgrund zuvor genannter Charakteristika verstehen lässt, mit welchen die Erzählinstanz die F.P. als überwiegend arm, jung und mit geringer Lebenserwartung dargestellt hat, mit einer von außen nicht ohne weiteres erkennbaren Schönheit und als selten zu Ruhm und Ansehen in der Gesellschaft gelangend. Aus Sicht der Erzählinstanz ist das grundlegende Unterscheidungsmerkmal zwischen den beiden Gruppen „la FELICITÀ“¹⁹⁸. In Form eines Paradoxons unterscheidet es die I.M. von den F.P.:

E si capisce:
 gli Infelici Molti sono troppo affaccendati
 a fabbricare trafficare istituire organizzare classificare propagandare
 la loro enorme indispensabile felicità
 per darsi pena dell'infelicità superflua
 minoritaria
 dei Felici Pochi.
 Però si può sempre notare
 il solito inquietante fenomeno plurisecolare:
 in realtà, chissà perché,
 l'infelicità dei Felici Pochi è
 più felice assai che non la felicità
 degli Infelici Molti!
 La felicità degli Infelici Molti
 non è allegra! non è mai allegra!
 Per quanto si diano da fare,
 gli Infelici Molto ci si devono rassegnare:
 LA LORO FELICITÀ È TETERRIMA! questo è regolare!
 e l'infelicità dei Felici Pochi
 invece è allegra! A L L E G R A !“¹⁹⁹

Den I.M. verstellt die *irrealità* die Sicht auf die wahre „felicità“, die hier als ein Grundwert erkennbar wird, der die Kindhaften auszeichnet: Die „felicità“ ist ihnen nicht erkennbar, da ihr Blick durch „troppi fumi d'irrealità, che l'infettano“, getrübt ist. „La felicità non esiste“²⁰⁰ – so lautet die daraus resultierende irrtümliche Meinung in der Gesellschaft. Mit der „felicità“ ist hier ein wichtiges Merkmal eingeführt, das die Kindhaften kennzeichnet und im anschließenden Werk fortgeführt wird (vgl. Kapitel III, *infra*.) Gemeint ist stets eine natürliche, tiefe innere „felicità“, „gioia“, „allegria“. Neben den F.P. kennzeichnet sie auch den jugendlichen Rufo, der Christus das Kreuz trägt und Judas begräbt, und seine „sposetta“ (*La canzone della forca* und *La canzone di Giuda e dello sposalizio*) sowie das arische Mädchen Carlotta, das im nationalsozialistischen Berlin aus heiterem und naivem Ungehorsam den Rassegesetzten trotz, sich selber einen gelben Stern anheftet und damit die übrigen Bewohner der Stadt anstiftet, es ihr

¹⁹⁷ *Ebd.*, S. 139.

¹⁹⁸ *Ebd.* (Majuskeln im Original).

¹⁹⁹ *Ebd.*, S. 146.

²⁰⁰ *Ebd.*, S. 139.

nachzutun, bis schließlich die ganze Stadt von gelben Sternen erleuchtet wird und der Krieg beendet ist (in der abschließenden *Canzone finale della stella gialla detta pure La carlottina*) sowie den jugendlichen, träumerischen Pazzariello aus der *Canzone clandestina della Grande Opera*, der zum „simbolo di una giovinezza magari capricciosa e incoerente ma innocente e dolce“²⁰¹ wird.

In letztgenannter Kanzone lässt sich das Schauspiel des „carrozzone della Grande Opera“ als Symbol für das ‚Spektakel‘ des Weltgeschehens lesen, das – mit allen Zügen der *irrealità* versehen – lebensfeindlich und in letzter Konsequenz todbringend ist. Eingebettet ist diese als Übertragung des „Radio Clandestina“ vermittelte Episode in *La canzone di Giuda e dello sposalizio*, den mittleren Teil der Kanzone *Il mondo salvato dai ragazzini*. Berichtet wird sie von „una voce dura e melodiosa / né di uomo né di donna / somigliando a uno strumento multiplo che può fare tutti gli alti e i bassi a volontà / e tutte le espressioni varianti secondo i casi“²⁰², die wie eine überirdische Instanz erscheint. Diese Stimme kündigt die Ankunft des „carrozzone della Grande Opera“ an, der mit zwei sich ständig drehenden Kulissen über den Erdball fährt und in allen Kontinenten Station macht. Während das Schauspiel vor der einen Kulisse die Zuschauer in Angst und Schrecken versetzt, bereitet jenes auf der anderen Seite dem Publikum Vergnügen. Sichtbar ist jedoch jeweils nur eine Seite, und es ist den Zuschauern weder ein Blick auf das Gesamtbild möglich, noch können sie auswählen, welche Seite sie anschauen. Obwohl das Dargestellte nur schwer zu erkennen und verstehen ist (aus großer Ferne erscheinen seine bunten Kulissen als „ombre confuse“, aus zu großer Nähe dagegen „sono macchie senza senso“²⁰³), reißen sich die Menschen darum, dem Schauspiel der „Grande Opera“ beizuwohnen. Im Kampf um die besten Plätze sowie beim Versuch, den unverständlichen, lediglich durch Ziffern benannten Titel eines Stücks zu begreifen, „complicato da addizioni, sottrazioni e moltiplicazioni, / e segni e lettere dell’al-giabr wa l-muqabala“, kommt es zu Streit und Chaos in der Stadt. Wer versucht, die Funktionsweise des „carrozzone“ zu untersuchen, wird mit Folter bestraft. Dennoch wollen alle Einwohner der Stadt zum Publikum gehören, das erkennbar der *irrealità* zuzuordnen ist:

Per le strade ricominciano
a pavoneggiarsi
i Patrioti, i Monatti, le Decorazioni, gli Azionisti, i Ruffiani, i Padri Moralissimi,
le Arcadie, i Boia, le Signore Illibate, i Vati, i Lombi, lo
Spillone Arpionato, l’Arma Omicron,

²⁰¹ Bernabò (1991), S. 23. Sie vergleicht die Figur des Pazzariello mit Bill Morrow, vgl. Fußnote 6.

²⁰² *Il mondo*, S. 181. Die hermaphroditischen Elemente sind im Sinne C. G. Jungs zu verstehen, der darstellt, dass „der Hermaphroditus allmählich zu einem konfliktüberwindenden Heilbringer geworden“ ist. Jung (2004), S. 129.

²⁰³ *Il mondo.*, S. 182.

e insomma diverse centinaia di brutti, bruttone, bruttarelli e bruttissimi
con piú di settemilacinquecento
questurini in borghese.²⁰⁴

Die hier mit den Begriffen „brutti, bruttone, bruttarelli e bruttissimi“ benannte Hässlichkeit ist – ebenso wie Schönheit – nicht als ein auf Äußerlichkeiten bezogener ästhetischer Begriff zu verstehen, sondern kennzeichnet ein Merkmal der *irrealità* und wird also solches im anschließenden Werk weiter ausgeführt. Die wenigen ‚Asozialen‘, die nicht zum Publikum der „Grande Opera“ gehören, sind die streunenden Hunde und Katzen sowie der Pazzariello.²⁰⁵ Dieser junge, nonkonforme Outsider, steht – wie die FP – außerhalb der Gesellschaft und zeigt sich unbeeindruckt von ihren Machenschaften sowie vom Schauspiel der „Grande Opera“, der „mostruosa allegoria che anticipa il tema della storia come ‚Male‘ che tornerà nel romanzo successivo“²⁰⁶.

Mit der Verurteilung jeglicher Macht und ihrer Ausübung über andere schließen die verschiedenen Texte von *Il mondo salvato dai ragazzini* erneut thematisch an die Essays an. Im oben zitierten Vorwort zur Ausgabe von 1971 formuliert Elsa Morante dazu: „L’esercizio del potere è un vizio degradante, che rende ciechi alla realtà.“²⁰⁷ Auf der Erzählebene der *Canzone degli F.P. e degli I.M.* erscheint der Machtapparat innerhalb der Gesellschaft als ein grundlegendes Kennzeichen der *irrealità*, und während die I.M. ihm angehören, sind die F.P. von ihm ausgeschlossen. Letztere nämlich halten sich überwiegend in naturnahen Bereichen auf, nur selten „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.“²⁰⁸ Die I.M. dagegen werden erkennbar als jener Teil der Gesellschaft, der zur führenden Schicht gehört und den Erhalt der Klassengesellschaft befürwortet. An sie wendet sich die Erzählinstanz:

Come vanno i Vostri Reali E i Presidenti E i Generali
E i Rendimenti gli Emolumenti? Siete contenti dei Vostri Affari?
In Famiglia tutto bene? La Signora si mantiene?
E la Bomba come va? La piú bella chi ce l’ha?
La Mammà dei Capitali o il Papà dei Proletari?²⁰⁹

²⁰⁴ *Ebd.*, S. 184.

²⁰⁵ Der Pazzariello ist „Asociale“ aus Sicht der Gesellschaft (*Il mondo*, S. 195). Dieser gelten ebenso die Katzen, die sich ihren „anacronistiche gatterie“ hingeben, als „degli asociali barbari inassimilabili inferiori / in quanto appartenenti aB una razza / camitico-semitica...“, *ebd.*, S. 188. Morante, die zeit ihres Lebens mit Katzen zusammenlebte, da sie ihr neben Kindern die liebsten Lebewesen waren, versieht diese Tiere hier mit Qualitäten, die in ihrem Verständnis – gegenüber den Werten der angeklagten entfremdeten Gesellschaft – als Auszeichnungen zu verstehen sind.

²⁰⁶ Bernabò (1991), S. 23.

²⁰⁷ *Il mondo* (1971), S. VII.

²⁰⁸ *Il mondo*, S. 138.

²⁰⁹ *Ebd.*, S. 156.

Auch die in der *Canzone clandestina della Grande Opera* dargestellte Gesellschaft unterliegt den bereits bekannten Machtmechanismen der *irrealità*. Hier werden die Menschen in höherwertige und minderwertige eingeteilt – in „razza SUP., / o inf.“²¹⁰ – und damit die Rassengesetze des Nationalsozialismus vorweggenommen, die Gegenstand der letzten Kanzone sind. Der „carrozzone“ positioniert sich „nel centro di Piazza dell’Impero“, und mit einem „applauso crescente universale“ empfängt die bereits anwesende Masse des Publikums die als höherwertig geltenden Zuschauer:

Sono arrivati gli Ambasciatori! i Generali!
L’Accademia di Cultura e Disciplina!
Il Clero!
Le Nobildonne!
La Scuola! La Beneficenza! La Santità della Famiglia! I Commerci!
La Televisione!
Le Guardie Nobili dell’Arma Superatomica!
La Finanza!
La Razza!
I Monopolii di Stato!
La Repressione dei Reati e dei Delitti!
Gli Alti Commissariati! Le Prefetture! La Presidenza!!
È arrivato
l’Imperatore!!!!²¹¹

Aus dieser Liste wird deutlich, dass diese Gesellschaft, das Publikum der „Grande Opera“, ausnahmslos aus Nicht-Kindhaften besteht, nämlich aus „adulti“; mit ihnen bezeichnet Elsa Morante „coloro che esercitano il potere (di qualsiasi potere si tratti [...] sia esso finanziario, o ideologico, o militare, o familiare, o di qualsiasi altra forma, origine o pretesto).“²¹² Als Repräsentanten des „regno dell’irrealità“ sind die „adulti“ Teil des hierarchisch strukturierten Systems, in dem der Einzelne mit seiner menschlichen Individualität nicht zählt, sondern nur als Baustein dieses Systems, das den Staat bezeichnet. Dass dieser mit seinen Regelwerken und Ordnungen über dem Menschen steht, wird deutlich als die „occulta significazione / della GRANDE OPERA“:

*Sacrosanto dovere e diritto d’ogni individuo
è l’inquadramento nella perfetta compagine dello Stato
fuori della quale la persona umana si riduce
a un quid inqualificabile e superfluo.*²¹³

Die Autoritätspersonen, die die Macht innehaben und ausüben, wollen den Fortbestand dieses Systems sichern. Zu ihnen zählen neben den oben genannten Zuschauern – und somit Unter-

²¹⁰ *Ebd.*, S. 191.

²¹¹ *Ebd.*, S. 186.

²¹² *Il mondo* (1971), S. VII.

²¹³ *Il mondo*, S. 212 (kursiv im Original).

stützern – der „Grande Opera“ aus den höheren Gesellschaftsschichten auch die einzeln aufgeführten I.M., die für den Tod historischer Persönlichkeiten, die den F.P. zugeordnet werden, verantwortlich sind, sowie die „squadra militare“ mit ihrem „Capo“²¹⁴, die den König der Juden zum Galgen führt. Ebenfalls gehören zu ihnen der „Re dei Tedeschi [...] un certo Hitler“ sowie die weiteren faschistischen „Autorità“ und „Gauleiter“²¹⁵ des Nationalsozialismus, die in der *Canzone finale* genannt werden: „*tutti i ministri, sottosegretari, ss, s.a., questori / e questurini del grande REICH*“ und „*i generali ufficiali sottufficiali e truppa / del glorioso esercito del grande REICH*“ und „*le GERARCHIE del grande Partito Nazista fino al grado K*“²¹⁶. Stets wird durch die Erzählinstanz die Kritik an dem jeweiligen Machtsystem deutlich. In letztgenannter Kanzone, die mit dem Bezug auf den Nationalsozialismus das Thema des Romans *La Storia* vorwegnimmt, ist es die 14-jährige Erzählerin Carlotta, die die Machthaber lächerlich macht, indem sie konstatiert: „*se fossero piú intelligenti / le autorità non si adatterebbero all'estrema ridicolaggine / d'autoritare*“²¹⁷. Sie als Jugendliche ist eine der Kindhaften, die außerhalb dieses Systems stehen – genauso wie der Pazzariello oder die „Felici Pochi“ – und daher die Autoritäten der *irrealtà* nicht als solche begreifen (können) und nicht respektieren. Der aus der Gesellschaft ausgeschlossene Mensch ist „*per sua natura [...] sospetto alle Autorità*“²¹⁸ und gleichzeitig immun gegen eine Ansteckung durch die *irrealtà*. Diesen Außenseitern ist ein teils geradezu unbewusst unpolitisch-anarchistisches Wesen eigen, wie dem Pazzariello, dessen sich die Gesellschaft entledigen will, weil sie ihm vorwirft, Unordnung zu verbreiten und Unruhe zu stiften. Menschen wie Pazzariello, die außerhalb der Gesellschaft stehen, gelten ihren Autoritäten nicht als Individuum, sondern lediglich als ein „*oggetto in questione*“²¹⁹.

Daran wird der menschenverachtende und todbringende Charakter der *irrealtà* deutlich, dessen Absolutheit Morante bereits zuvor durch das Symbol der Atombombe ausdrückt. Verantwortlich sind wiederum die „*adulti*“: „*quella che loro edificano con tanto fragore è la fabbrica della morte*.“²²⁰ Auch auf der Erzählebene wird dies dargestellt. Die I.M. werden von der Erzählinstanz für ihr „*mondo di sangue e di denti*“²²¹ angeklagt. So erscheint es folgerichtig, dass die F.P., die sich gegen diese Welt auflehnen, jung sterben und teilweise direkt durch die Hand der

²¹⁴ *Ebd.*, S. 165 u. 168.

²¹⁵ *Ebd.*, S. 241 u. 244.

²¹⁶ *Ebd.*, S. 242 (kursiv im Original).

²¹⁷ *Ebd.*, S. 244.

²¹⁸ So die „Felici Pochi“, *ebd.*, S. 139.

²¹⁹ *Ebd.*, S. 191.

²²⁰ *Il mondo* (1971), S. VII.

²²¹ *Il mondo*, S. 155.

I.M. Dafür werden verschiedene Beispiele von realen Personen aus der Geschichte genannt, vom „giovane Galileo blasfemo / F.P. supremo“, gestorben durch das Gebot des „I.M. autorevole“²²² bis hin zu Personen der zeitgenössischen italienischen Gesellschaft: Auch der Student Paolo Rossi, 1966 an der Università La Sapienza in Rom durch das Agieren einer rechtsextremen Studentengruppe zu Tode gestürzt, wird unter die F.P. gezählt, die ihren Widerstand gegenüber dem System der *irrealità* mit dem Tode bezahlen:

La voce uccisa del ragazzetto
Rossi Paolo studente universitario (F.P. predestinato)
che uscì per affrontare col suo corpo fresco e disarmato
l'osceno mostro adulto nato dalla còpula del *Fuehrer* col *Duce*
(campioni ideali dei bravi capifamiglia I.M.)
e là cadde morto
nell'aprile dell'anno 1966
– a voi, Romani I.M.! sentitela, adesso,
quella voce tragica di primo canto, benedetta lei, quanto è allegra!
Virilmente, spavaldamente, fanciullescamente allegra!²²³

Unter den postum zu Ruhm gelangten historischen F.P., deren Namen und Lebensdaten auf einer Seite der Kanzone abgedruckt sind und in ihrer Anordnung ein Kreuz bilden, werden mit Benedictus de Spinoza, Giordano Bruno, Jeanne d'Arc, Simone Weil und Antonio Gramsci mehrere Personen der Weltgeschichte genannt, deren Leben und Tod in Zusammenhang mit ihrem Widerstand zu ihrer jeweiligen umgebenden Wirklichkeit steht.

Die Kanzone *Il mondo salvato dai ragazzini* geht mit der Kreuzigung Jesu Christi ebenfalls von einem historischen Beispiel aus und führt zu der Geschichte der fiktiven Figur des Pazzariello, der in seinem stets heiteren Nonkonformismus und durch und durch unpolitischen Widerstand gegenüber der „Grande Opera“ zunächst aus der Stadt verbannt und in Haft genommen wird, bis er nach Stationen im Arbeitslager und in einer neurologischen Institution schließlich in einer Druckkammer getötet wird. Der einzige Mensch, dem es gelingt, beide Kulissen der „Grande Opera“ zu sehen, ist ein „bambiniello dell'età di quattro mesi“²²⁴, das von den Armen seiner Mutter gesprungen in der Luft flattert, das verderbliche Schauspiel erkennt und beim Versuch, die Zuschauer zu warnen, von der aufgebracht Menschenmenge getötet wird.

Nur ein Kind kann diese Erkenntnis erwerben, das sich dann sofort wieder aus der Welt der *irrealità* verabschieden muss, denn Kinder mit ihrem ungetrübten Blick stehen in Opposition zu

²²² *Ebd.*, S. 148.

²²³ *Ebd.*, S. 151.

²²⁴ *Ebd.*, S. 216.

den Erwachsenen: „questo malessere estremo sembra avvertito piú naturalmente dai ragazzi, i quali aprono i loro occhi, non ancora viziati dal potere, su un mondo degradato“.²²⁵

Die Gesellschaft der „adulti“, in der die *irrealità* regiert, ist todbringend. Die F.P. werden daher immer weniger und gehen „in certi orienti (barbari) e oscure zone (deprese) / dove non s’ha il vizio d’assassinare i profeti / né di sterminare / i poeti.“²²⁶ Der Hinweis auf den Dichter als Gegenspieler der *irrealità* und Verkünder (göttlicher) Wahrheiten wird im anschließenden Werk weiter ausgearbeitet.

2.2. *La Storia* – die Weltgeschichte als „scandalo che dura da diecimila anni“²²⁷

Die Erstausgabe von *La Storia* erschien im Juni 1974 bei Einaudi, auf Morantes Bestreben hin direkt als preisgünstige Taschenbuchausgabe in der Reihe „Gli struzzi“. Der Roman erfuhr sogleich einen großen Erfolg bei den Lesern, stieß allerdings bei vielen einflussreichen Kritikern auf eine harsche Ablehnung. Neben der insbesondere vom Gruppo 63 vertretenen Behauptung, sich veralteter Stilarten zu bedienen und anachronistisch an Naturalismus und Neorealismus anzuknüpfen, lautete der Vorwurf, *La Storia* sei ein „romanzo consolatorio, populista e popolare“²²⁸. Daneben konzentrierte sich die Kritik ebenso vehement auf die – vermeintliche – politische Aussage des Romans und seine „volontà di provocazione“²²⁹, weswegen der Diskussion um das Werk von Anfang an politische Untertöne beigemischt waren.²³⁰ Inmitten einer Zeit der Turbulenzen in Italien, der „anni di piombo“, waren es gerade die Stimmen der linken Intellektuellen, die Morante beschuldigten, „di speculare sulla sofferenza, di vendere disperazione, di propagare pessimismo, di avere messo in commercio un romanzo , criticabile dal punto di vista marxista-proletario“.²³¹ Dem Erfolg beim Publikum konnten diese vehemente Ableh-

²²⁵ *Il mondo* (1971), S. VII.

²²⁶ *Il mondo*, S. 138.

²²⁷ Untertitel der Erstausgabe.

²²⁸ Contini (1994), S. 185.

²²⁹ Dreißig Jahre nach Erscheinen von *La Storia* beschreibt Cesare Garboli rückblickend die Kritik an *La Storia* im Jahr 1974. Garboli (1995a), S. VIII.

²³⁰ Vgl. z.B. den offenen Brief von Nanni Balestrini u.a., veröffentlicht in *Il Manifesto*, in dem die Verfasser den Roman scharf verurteilen: „A noi *La Storia* non sembra altro che una scontata rassegnazione, un nuovo discorso delle beatitudini, che l’ideologia della classe sfruttatrice trova del tutto funzionale al proprio attuale progetto economico [...] una mediocre scrittrice [...] Allora, compagni: oltre che dai decreti, cominciamo a difenderci anche dai romanzi.“ Balestrini/Rasy/Paolozzi/Silva in *Il Manifesto* (18.07.1974), S. 3. Ebenso erfuhr der Roman harte Ablehnung durch Pier Paolo Pasolini, was zum Bruch der Freundschaft führte. Seine Rezension erschien zuerst in *Il tempo* und wurde 1979 wieder abgedruckt in *Descrizioni di descrizioni*, S. 353-362.

²³¹ Garboli (1995a), S. IX.

nung und die teils polemischen Anschuldigen keinen Abbruch tun: Der Roman erreichte innerhalb weniger Monate eine Auflage von 600.000, und der Verlag hatte nach einem Jahr eine Million Exemplare verkauft.²³²

Der Beginn der Arbeit an *La Storia* lässt sich auf das Jahr 1971 datieren und geht zurück auf ein Romanprojekt, mit dem sich Morante seit 1958 beschäftigte, das sie aber Mitte der 60er Jahre endgültig fallen ließ: *Senza i conforti della religione*. Teile des Manuskripts sind in *La Storia* aufgegangen, andere in *Aracoeli*.²³³ Mit seinen knapp 650 Seiten²³⁴ ist *La Storia* ein recht umfangreiches Werk, dem aber weitgehend eine gute „leggibilità“ zugestanden wurde. Umfangreich ist die Diskussion, die es der Tradition des historischen Romans verpflichtet sieht.²³⁵ Cesare Garboli dagegen erkennt Vorbilder für den Roman in „cronache comunali e storiografia annalistica“ und bezeichnet ihn als eine „cronaca di quartiere“²³⁶, in der – abseits von der offiziellen Geschichtsschreibung – die Geschichten der ‚kleinen Leute‘ festgehalten sind. Tatsächlich gehören fast alle Figuren der Handlung der Unterschicht an.

La Storia handelt von der Grundschullehrerin Ida Ramundo und ihren beiden Söhnen Nino und Usepe und ist während der Zeit des Zweiten Weltkrieges in Rom angesiedelt. Früh verwitwet, zieht die Halbjüdin Ida ihren lebenshungrigen jugendlichen Sohn Nino alleine auf. Nach einer Vergewaltigung durch einen jungen deutschen Soldaten 1941 wird sie erneut schwanger. Sie gebiert ihren zweiten Sohn Usepe, ein außergewöhnliches Kind voller Lebensfreude, das seine Umgebung in San Lorenzo gemeinsam mit dem Halbbruder Nino und dessen Straßenhund Blitz entdeckt und dabei Schönheit in allem erkennt. Der Fortgang des Krieges trennt die kleine Familie. Nino schließt sich den Faschisten an, geht aber später auf die Seite der Partisanen. Ida und Usepe verlieren beim Bombenangriff auf San Lorenzo, bei dem Blitz getötet wird, ihre Wohnung und wechseln mehrfach die Unterkunft, bevor sie im Viertel Testaccio zwei Zimmer

²³² Eine umfassende chronologische Auflistung der kritischen Stimmen von 1974 bis 1975 zu *La Storia* hat Angela Borghesi 2018 vorgelegt. Darin sind über 200 Quellen ausgewertet: Rezensionen von Fachleuten, landesweit bedeutenden Literaten und Schriftstellern ebenso wie Artikel aus Frauenzeitschriften; von politisch extrem Überzeugten über Anarchisten bis hin zu Katholiken. Borghesi bezeichnet in der Einleitung den Roman Morantes als „il caso letterario italiano più rilevante e politicamente connotato“. Borghesi (2018), S. 6.

²³³ Vgl. dazu die Studie von Zanardo (2017).

²³⁴ Bezogen auf die Taschenbuchausgabe von Einaudi 1995.

²³⁵ Unter den neueren Arbeiten vgl. u.a. Rosa (2013), der Morantes Titel *La Storia* Romanzo als bewusste Abweichung gilt von Manzonis Definition des historischen Romans wie er sie in *Del romanzo storico ed in genere de' componimenti misti di storia e invenzione* dargelegt, S. 109.

²³⁶ Garboli (1995a), S. Xf. Er hält auch fest, dass Morante den offiziellen gelehrten Theorien der Narratologie wenig Beachtung schenkte: „Ostentava e denunciava una grande indifferenza e anche un certo irritante senso di superiorità verso i problemi di teoria del romanzo e in genere della letteratura“, S. IX.

beziehen können. Die Kriegsjahre versetzen Ida in permanente Angst vor den Rassegesetzen und bedeuten für sie einen stetigen Kampf gegen den Hunger und ums Überleben. Für Useppe hingegen bringen die Umstände auch glückliche Erlebnisse mit sich. Das Kind erfreut sich der Begegnungen mit Menschen und genießt das Zusammensein mit den zahlreichen Mitgliedern der neapolitanischen Großfamilie „i mille“ im Auffanglager sowie mit den Partisanen an ihrem Stützpunkt oder mit Carlo, dem mysteriösen Freund Ninos, der sich erst später als Jude Davide zu erkennen gibt. Doch zunehmend begegnet Useppe dem Leid des Krieges, das sich in seinen trauriger werdenden Augen spiegelt, und es quälen ihn Alpträume. Sein Lebenselixier ist das stetige Wiedererscheinen des herumstreunenden Nino. Useppe's Glück ist vollkommen, wenn der große Bruder nach Monaten der Trennung seine Familie in der zerstörten Stadt wiederfindet. Den unsteten Nino aber, der sich zuletzt als Schmuggler verdingt, zieht es immer wieder fort, begleitet von einem neuen Hund, der bildschönen und treuen Hirtenhündin Bella. Der einst so gesellschaftsliebende Useppe verändert sich und sondert sich von den übrigen Menschen ab. Wutausbrüche und nächtliche Krämpfe kündigen einen ersten epileptischen Anfall an. Nino verliert sein Leben bei einem Autounfall, und Davide stirbt an einer Überdosis Rauschmittel. In ihrem letzten Frühjahr streifen Useppe und Bella oft alleine durch Rom und verbringen zurückgezogen an den Ufern des Tiber glückliche Stunden. Useppe stirbt infolge eines langanhaltenden epileptischen Anfalls. Ida verliert den Verstand und schließt sich neben dem toten Kind in der Wohnung ein, bewacht von Bella. Polizisten erschießen schließlich den wild gewordenen Hund, der seine Familie verteidigt, und bringen Ida in eine psychiatrische Klinik, wo sie stumm und teilnahmslos noch neun Jahre bis zu ihrem Tod verbringt.

In *La Storia* knüpft Morante thematisch an ihr unmittelbar vorausgehendes Werk an, indem sie die im Essay über Beato Angelico formulierte Forderung an die Künstler selber umsetzt: „Il confronto con la Storia è un'altra delle prove necessarie che la *presenza* nel mondo richiede agli artisti.“²³⁷ Elsa Morantes dritter Roman ist „un'azione politica“²³⁸ insofern, als dass sie darin den Zweiten Weltkrieg als extremes und blutiges Beispiel für den Verlauf der Weltgeschichte darstellt, die sie anklagt. Für die Einführung der amerikanischen Ausgabe 1977 formuliert Morante: „[Q]uesto libro, prima ancora che un'opera di poesia, vuol essere un atto di accusa, e una preghiera.“²³⁹ Während der Fokus in den Essays der 60er Jahre und in *Il mondo salvato dai ragazzini* noch auf der zeitgenössischen Gesellschaft liegt, wird nun die zeitlich

²³⁷ *Il beato*, S. 1568.

²³⁸ „Cronologia“, S. LXXXIII.

²³⁹ *Ebd.*, S. LXXXV.

unbegrenzte Menschheitsgeschichte zum Gegenstand der Anklage, indem diese als eine endlose Abfolge von Kriegen und Völkermorden, von Gewalt und Verbrechen dargestellt wird. In diesem Sinne erläutert Morante in der genannten Einführung ihre Sicht der Weltgeschichte:

A scorrere un qualsiasi sommario di Storia universale, si scopre subito che la sterminata vicenda umana [...] presenta un paesaggio di ossessiva monotonia. La storiografia, per quanto esplori, ritrova dovunque lo stesso scandalo incessante. A distanza o da vicino, ogni società umana si rivela un campo straziato, dove una squadra esercita la violenza e una folla la subisce.²⁴⁰

Zum Synonym für die in den Essays benannte *irrealità* wird in Morantes drittem Roman die Weltgeschichte insgesamt. Der italienische Begriff „storia“ enthält genauso wie das deutsche Wort „Geschichte“ eine Doppeldeutigkeit: Er kann einerseits auf die Lebensgeschichten der Romanfiguren bezogen werden, andererseits aber auch auf die Weltgeschichte im Sinne der Historie. In der letzteren Bedeutung ist der Begriff gleichzusetzen mit *irrealità* und bezeichnet insofern den Gegenstand von Morantes Ablehnung.²⁴¹ Um die beiden Bedeutungsebenen von „storia“ zu verdeutlichen, soll folgende typographische Unterscheidung dienen: Wenn von der Geschichte als Historie die Rede ist, wird „Storia“ groß geschrieben, dem Beispiel Morantes folgend.²⁴² Das klein geschriebene Wort „storia“ bezeichnet dagegen die Ebene, die sich mit der Lebensgeschichte der Figuren befasst.

Der erste Hinweis zur Deutung von „Storia“ als eine unheilvolle und die Menschen zerstörende Abfolge von Ereignissen ist bereits vor Beginn der Handlung in dem Untertitel des Romans gegeben: „uno scandalo che dura da diecimila anni“²⁴³. Durch das Wort „scandalo“, das sich unmittelbar auf „Storia“ bezieht, wird die ausgesprochen negative Bewertung der Geschichte nur allzu deutlich. Die in den essayistischen Schriften bereits formulierte Gesellschaftskritik wird in *La Storia* implizit und explizit – etwa durch Kommentare der Erzählinstanz, aber auch durch Worte der Figuren – fortgeführt, wie zu zeigen sein wird. Darüber hinaus lässt sich eine Kritik auch daraus interpretieren, dass – verursacht durch das historische Geschehen, d.h. den Zweiten Weltkrieg als Hintergrund der Romanhandlung – die Lebensgeschichten aller Hauptfiguren tragisch und tödlich enden.

²⁴⁰ *Ebd.*, S. LXXXIII.

²⁴¹ Vgl. Bernabò (2016): : „[...] un rifiuto della storia che è in realtà rifiuto dell' ‚irrealità‘ prodotta dalla violenza [...]“, S. 200f.

²⁴² Vgl. *La Storia*, S. 1029.

²⁴³ So der Untertitel der Erstausgabe, der in den nachfolgenden Auflagen weggelassen wurde. Zu den Änderungen der folgenden Auflagen vgl. Magrini (1995), S. 28f. Zur Funktion des Untertitels vgl. Fehr (1999): „Il sottotitolo funziona da precisazione o definizione del titolo e noi riteniamo che sia la storia ad essere uno scandalo che dura (è durato / durerà) diecimila anni.“ S. 29.

Die Erzählinstanz wird verschiedentlich als Morantes eigene Stimme, das Werk als „raccontato da Elsa Morante *ipse*“²⁴⁴ aufgefasst, da dieser Roman das Thema literarisch verarbeitet, das der Schriftstellerin so wichtig war: der Kampf gegen die *irrealtà*. Zu dieser Auffassung verleitet der Umstand, dass die Handlung in Morantes Heimatstadt Rom angesiedelt ist und in den präzisen lokalen Angaben Orte wiederzuerkennen sind, welche der Autorin sehr vertraut waren. Daher erkennt Stefania Lucamante die Stimme der Autorin im Geschehen: „The personal involvement of Morante in the story of Ida, Useppe, Nino and Davide is made palpable by remarks the narrator makes“ und „her voice is authoritative because she lived many of the facts narrated in her novel [...] why should Elsa pretend to be someone else [...]?“²⁴⁵

Tatsächlich ist die formale Gestaltung des Romans komplex und die Erzähltechnik sehr ausdifferenziert. Nach den Analysekategorien Genettes ist die Stimme auf der diegetischen Ebene als schwankend zwischen heterodiegetisch und homodiegetisch zu definieren. Ein Erzähler ist nicht als Figur Teil der Handlung, ist also kein erlebendes Ich, was auf einen heterodiegetischen Erzähler hinweist. Allerdings wird stellenweise ein homodiegetischer Eindruck erweckt, indem die Erzählinstanz erkennen lässt, mit den Personen, die hinter den Figuren der Handlung stehen, persönlich – direkt oder indirekt – bekannt gewesen zu sein, wobei der genaue Grad der Bekanntschaft nicht immer preisgegeben wird und oft vage bleibt. So heißt es bezüglich der Figur der Nora, die zu Beginn der erzählten Zeit bereits verstorben ist und in einer umfassenden Analyse zur Familiengeschichte Idas dargestellt wird, noch recht präzise: „Conosco Nora solo da una sua fotografia [...]“²⁴⁶ Deutlich vager bleibt die Aussage in Bezug auf Useppe: „se non avessi diviso, in qualche modo, il suo destino“.²⁴⁷ An vielen Stellen, an denen ein erzählendes bzw. erinnerndes Ich explizit hervortritt, gibt dieses vor, aus der Erinnerung an eine gemeinsame Vergangenheit zu erzählen: „ricordo che quel giorno“, „a quanto io ricordo ancora oggi“ „tentiamo di riferire, qui a distanza, attraverso la memoria“.²⁴⁸ Deutlich markiert ist die Präsenz der Erzählinstanz auch, wenn sie die narrative Situation kommentiert. Auch wenn sie keine expliziten Einzelheiten zu ihrer Person erkennen lässt, wird grammatikalisch erkennbar, dass es sich um eine weibliche Erzählerin handelt, da sie sich als „io stessa“ darstellt und weitere

²⁴⁴ Garboli (1995a): „La *Storia* è il solo romanzo della Morante a essere raccontato d Elsa Morante *ipse*, proprio da lei, con l’intonazione e il timbro della sua voce e non con una voce imprestata ad altri“, S. XXV (kursiv im Original). „La voce dell’autore è la stessa dei suoi personaggi.“ S. XXI. Garboli wendet sich auch gegen die Annahme eines „narratore onnisciente“.

²⁴⁵ Lucamante (2015), S. 96f.

²⁴⁶ *La Storia*, S. 316.

²⁴⁷ *Ebd.*, S. 379.

²⁴⁸ *Ebd.*, S. 690, S. 691, S. 704.

feminine Adjektivformen benutzt, beispielsweise in kommentierenden Aussagen wie „io mi ero sempre immaginata“.²⁴⁹

Diese Erzählerin hat stellenweise eine Übersicht über die Figuren und das Geschehen und eine Allwissenheit, die sie in Kommentaren einbringt. Im Gegensatz dazu gibt sie an anderen Stellen vor, keine genauen Kenntnisse über ein spezifisches Ereignis oder einen Hergang zu haben.²⁵⁰ Mit Aussagen wie „[i]o non conosco abbastanza la Calabria. E della Cosenza di Iduzza non posso che ritrarne una figura imprecisa, attraverso le poche memorie dei morti“²⁵¹ nimmt sie Abstand zu dem Geschehenen, das sie wiedergibt.

Die grundsätzlich unfokalisierte Erzählweise weicht stellenweise internen Fokalisierungen, die sich variabel sowohl auf Haupt- als auch auf Nebenfiguren beziehen. Durch die auf diese Weise vermittelte Mitsicht mit mehreren Figuren erhält der Leser Einblick in ihr Innenleben und erkennt in ihnen allen Opfer der Umstände; im Vergewaltiger Gunther ebenso wie in Nello, dem Zuhälter und Mörder der Prostituierten Santina. Wie Graziella Bernabò feststellt, erscheinen dadurch alle Figuren gleichberechtigt: „Elsa Morante elimina una vera e propria gerarchia tra i personaggi e li pensa tutti su un piano di parità, compresi quelli minori, e quelli che potrebbero sembrare negativi [...]“²⁵²

Der Dualismus des Begriffs „storia“ / „Storia“ wird bereits in der Struktur des Romans offensichtlich. Formal besteht das Werk aus zwei Teilen: Jedem der acht großen, mit Jahreszahlen überschriebenen Kapitel des Romans ist eine Art Datenkatalog vorangestellt, der einen Abriss wichtiger historischer Ereignisse des betreffenden Zeitraumes liefert.²⁵³ Da darin Fakten der Geschichtsschreibung dargestellt werden, sind sie eindeutig dem Bereich der historischen „Storia“ zuzuordnen. Darauf folgt jeweils die eigentliche Romanhandlung, welche die Lebensgeschichte, die „storia“, der Protagonisten Ida Ramundo und ihrer beiden Söhne Nino und Usepe zum Gegenstand hat. Ein Bezug auf die vorangestellten Datenkataloge ist insofern hergestellt, als dass zuvor genannte Ereignisse als Hintergrund für das Geschehen auf Handlungsebene dienen. Durch diese Verflechtung von „microstoria e macrostoria“²⁵⁴ wird deutlich, dass die

²⁴⁹ *Ebd.*, S. 379 und S. 301.

²⁵⁰ Umfassend unterscheidet Hanna Serkowska in einen „narratore onnisciente“, „narratore sapienziale“ und „narratore incompetente“ vgl. Serkowska (2002), S. 180-190.

²⁵¹ *La Storia*, S. 286.

²⁵² Bernabò (2016), S. 200.

²⁵³ Carey (2015) bezeichnet die Form, die zwischen Datenkatalog und Erzählteil hin und her wechselt als „a back-and-forth between reportage [...] and the fictional story of a Jewish mother“ und spricht von einer „dual interpretation of history (both objective and subjective at the same time)“, S. 67. Während der stilistische Unterschied zwischen beiden Teilen unstrittig ist, scheint es mir problematisch, von Objektivität in der Darstellung zu sprechen, da auch die Darstellungen historischer ‚Fakten‘ voller wertender Ausdrücke sind.

²⁵⁴ D’Angeli (2003), S. 17.

Lebensgeschichte des Einzelnen und die Weltgeschichte nicht getrennt voneinander ablaufen, was der doppeldeutige Titel bereits impliziert, sondern dass die Ereignisse des Weltgeschehens unmittelbaren Einfluss auf das Leben des Individuums haben.²⁵⁵

Das erste Kapitel ist mit „..... 19**“ überschrieben und bietet einen Rückblick bis an den Anfang des Jahrhunderts, sowohl im vorangestellten Abriss der historischen Ereignisse als auch im anschließenden Erzählteil. Durch das nicht präzierte Datum steht das erste Kapitel in Analogie zu dem neunten und letzten Kapitel „19**“, in dem geschichtliche Ereignisse bis einschließlich 1967 genannt sind. Dieses letzte Kapitel allerdings besteht, im Gegensatz zum ersten Kapitel, ausschließlich aus dem Datenkatalog der „Storia“ und enthält keinen Erzählteil mehr, da die Lebenszeit der Protagonisten, die „storia“, bereits vorüber ist.²⁵⁶ Es endet mit den Worten „..... e la Storia continua.....“.²⁵⁷ Individuum und Weltgeschehen werden deutlich miteinander kontrastiert, vertreten durch die Figuren der „storia“ einerseits und das historische Geschehen, d.h. die Ebene der „Storia“, andererseits. Im Gegensatz zu der endlichen Lebensgeschichte des Einzelnen ist der Zeitlauf der Weltgeschichte unendlich. Die unbestimmten Zeitangaben des ersten und des letzten Kapitels vermitteln diesen Eindruck von Endlosigkeit: Die Weltgeschichte besteht seit „diecimila anni“, wie es im Untertitel der Originalausgabe heißt, und dauert fort. Der Begriff „diecimila“ ist nicht wörtlich zu nehmen, sondern verweist zusammen mit der intendierten Ungenauigkeit von „**.....“ auf eine Ebene von Ewigkeit.²⁵⁸

Mit den Datenkatalogen wird zunächst ein Eindruck von Authentizität vermittelt. Eine Auflistung historischer Daten und Fakten lässt sachliche Historizität erwarten und nicht einen fiktionalen Text. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich aber, dass es sich bei diesen Textteilen um eine bewusste Auswahl von Fakten handelt, die in einer subjektiven und wertenden Weise dargestellt werden und mit Zitaten, die nicht als solche gekennzeichnet sind, vermischt präsentiert werden. Wie in einer Chronik sind die Daten streng linear-chronologisch geordnet, wodurch der Eindruck von Objektivität verstärkt wird. Im ersten Kapitel „..... 19**“ beziehen sie sich

²⁵⁵ Vgl. Boscagli (1996): „[...] history directly shapes the lives of its individual subjects, and conversely, the apparently meaningless individual is really part of history.“ S. 136. Vgl. Sharon Wood (2015), die das kurze Dasein der Protagonisten, „a brief horizontal snapshot within a dizzying, vertical ontological historical sweep“ ähnlich bewertet: „history [...] negates individual experience in favor of the political narrative.“ S. 76.

²⁵⁶ Wenngleich Ida erst neun Jahre später physisch sterben wird, so ist ihr Leben doch eigentlich mit dem Tod Useppees erloschen: „Essa, in realtà, era morta insieme al suo pischelletto Useppe.“ *La Storia*, S. 1020f. Dies lässt sich so verstehen, dass ihr Dasein in der psychiatrischen Anstalt in Teilnahmslosigkeit und Bewusstseinsminderung nicht als ein Leben im eigentlichen Sinne anzusehen ist.

²⁵⁷ *La Storia*, S. 1029.

²⁵⁸ Vgl. Mangano (2000), dem die Anfangs- und Endlosigkeit der „Storia“ als Fortdauern des von ihr, vom Lauf der Geschichte verursachten Übels gilt: „[I] male è di natura ciclica e imperversa attraverso il tempo [...]“, S. 107.

auf die Jahre 1900 bis 1940 und erstrecken sich über sechs Seiten. In den historischen Abrissen der anschließenden Kapitel, die den Jahren 1941 bis 1947 gelten, werden jeweils auf zwei bis drei Seiten Ereignisse von Januar bis Dezember eines jeden Jahres aufgelistet. Das letzte Kapitel „19**.....“ nennt historische Fakten der Jahre 1948 bis 1967. Das erste Kapitel beginnt mit einem Eintrag, der sich bereits als Fortsetzung von Morantes früherer Kritik an der Gesellschaft lesen lässt: „..... 1900-1905 / Le ultime scoperte scientifiche sulla struttura della materia segnano l’inizio del secolo atomico.“²⁵⁹ Mit dem Verweis auf das Atomzeitalter wird thematisch an die Essays der 60er Jahre angeschlossen, speziell auf „Pro o contro la bomba atomica“. Implizit ist der rote Faden von diesem Essay zum Roman allerdings schon vorher aufgenommen durch das erste der beiden vorangestellten Epigraphen, mit dem Morante einem der Zeugen des Atomabwurfes die Stimme verleiht: „Non c’è parola, in nessun linguaggio umano, capace di consolare le cavie che non sanno il perchè della loro morte. (Un sopravvissuto di Hiroscima).“²⁶⁰ Die Grundhaltung der Gesellschaftskritik, die diesem Roman zugrunde liegt, ist damit bereits vorgegeben. Auch alle in den historischen Abrissen genannten Daten beziehen sich auf politische bzw. gesellschaftliche Ereignisse, die in Zusammenhang mit Kriegen, Bürgerkriegen und Revolutionen stehen, nennen Zahlen zu politisch motivierten Verhaftungen, Deportationen, Gewalttaten und Massenmorden oder beschreiben die Entwicklung der Rüstungsindustrie und Atomkraft. Sie betreffen fast alle Kontinente: Europa, Afrika, Asien, Nordamerika und Mittelamerika. Durch diese Auswahl ausschließlich negativer historischer Fakten wird bereits eine Wertung der „Storia“ im Sinne einer *irrealtà* verständlich. Darüber hinaus lassen sich innerhalb dieser Auflistung von Fakten deutliche Kommentare einer Erzählinstanz ausmachen, die fern von der Sachlichkeit einer Übersicht historischer Daten ist. Besonders klar werden die Wertungen bzgl. historischer Figuren. So wird unter dem Eintrag für das Jahr 1922 Mussolini als ein „strumento adatto“²⁶¹ der Gewinner des Weltkrieges – der Machthaber, Großgrundbesitzer und Industriemagnaten – bezeichnet und gemeinsam mit dem König abqualifiziert:

[...] Benito Mussolini, arrivista mediocre, e ‚impasto di tutti i detriti‘ della peggiore Italia: il quale, dopo aver tentato il proprio lancio sotto l’insegna del socialismo, ha trovato più vantaggioso di passare a quella contraria dei poteri in sede (i padroni, il re, e successivamente anche il papa). Sulla sola base programmatica di un anticomunismo garantito, minoritario e dozzinale, egli ha fondato i suoi *fasci* (d’onde *fascismo*), consorzio di vassalli e sicari della *rivoluzione* borghese. E in simile compagnia, provvede agli interessi dei suoi mandati con la violenza terroristica di povere *squadre d’azione*

²⁵⁹ *La Storia*, S. 263.

²⁶⁰ *Ebd.*, S. 257.

²⁶¹ *Ebd.*, S. 265.

prezzolate e confuse. A lui il re d'Italia (uomo sprovvisto di qualsiasi titolo di menzione fuori quello ereditato di re) volentieri consegna il governo della nazione.²⁶²

Die hier offensichtliche negative Bewertung bezüglich der Machthaber, Benito Mussolinis und des Königs, wird unterstützt durch die Aussage Gramscis über Mussolini („impasto di tutti i detriti“), ohne dass diese als solche gekennzeichnet wird, was den Prinzipien einer sachlichen Darstellung von Fakten widerspricht. In ähnlicher Weise finden sich zahlreiche Zitate in den historischen Abrissen, die zwar durch Anführungszeichen gekennzeichnet sind, aber niemals den Urheber offenbaren. Hitler wird als „un ossesso sventurato, e invaso dal vizio della morte“²⁶³ bereits im ersten Kapitel verurteilt, und ebenso abwertend ist die Aussage über Stalin: „la dittatura del proletariato, prevista da Marx, dopo essersi ridotta a dittatura gerarchica di un partito, si degraderà a dittatura personale del solo Stalin.“²⁶⁴ Diese sehr deutlichen Wertungen, die inhaltlich anschließen an die Kritikpunkte der *irrealità*, zumal auch hier Machthabende und Machtmissbrauch im Zentrum stehen, verweisen auf eine Erzählinstanz und widersprechen erneut den Prinzipien faktualer Texte. Ebenso ist der zeitweise Bruch der chronologischen Ordnung durch Prolepsen, die auf Zukünftiges verweisen, zumindest untypisch für eine chronologische Darstellung historischer Fakten. In der zitierten Textstelle zu Stalin für das Jahr 1924 liegt die wertende Vorausschau in der Vorwegnahme der Entwicklung von Stalins Diktatur („si degraderà“, s.o.). Ähnlich wird der Eintritt Italiens in die Entente, der 1915 erfolgt, unter den Daten für die Jahre 1906-1913 vorweggenommen: „Attualmente, il massimo potere, in Europa, è conteso fra due blocchi la *Triplice Intesa*, di Francia, Inghilterra, e Russia degli Zar; e la *Triplice Alleanza*, di Germania, Austria-Ungheria, e Italia. (L'Italia passerà poi all'Intesa).“²⁶⁵ Durch dieses Verfahren, das historische Fakten mit deutlich wertenden Kommentaren mischt, wird der Handlungshintergrund bereits als *irrealità* erkennbar gemacht, bevor die Handlung überhaupt einsetzt.

Im Gegensatz zu den unpräzisen Anfangs- und Enddaten der „Storia“, die einen Eindruck von Unendlichkeit vermitteln, ist der Umfang der erzählten Zeit der „storia“ und somit der Handlung auf der extradiegetischen Ebene genau definiert und begrenzt. Sie beginnt an einem Januartag des Jahres 1941, nämlich an dem Tag der Zeugung des Protagonisten Useppe, und endet mit dem Tag seines Todes. In dieser Untersuchung wird nicht Ida, sondern Useppe als Protagonist angesehen, da er diejenige Figur ist, die am deutlichsten kindhafte Züge trägt. Seine herausragende Stellung für den Roman wird auch daran deutlich, dass die erzählte Zeit exakt

²⁶² *Ebd.*

²⁶³ *Ebd.*, S. 266.

²⁶⁴ *Ebd.*, S. 265 (kursiv im Original).

²⁶⁵ *Ebd.*, S. 263 (kursiv im Original).

die Dauer seiner Lebenszeit umfasst. Die bereits durch die Datenkataloge suggerierte chronistische Präzision wird auch auf der Erzählebene fortgeführt, indem genaue Zeit- und Ortsangaben gemacht werden. Zwischen dem einführenden Datenkatalog und dem ersten Kapitel findet sich eine kurze Vorstellung der ersten Figur der Handlung, des Soldaten Gunther, in Versen: „Un giorno di gennaio dell’anno / 1941 / un soldato tedesco camminava / nel quartiere di San Lorenzo a Roma. / Sapeva 4 parole in tutto d’italiano / e del mondo sapeva poco o niente. / Di nome si chiamava Gunther. / Il cognome rimane sconosciuto.“²⁶⁶ Mit der Wiederholung der Worte „Un giorno di gennaio dell’anno 1941“²⁶⁷ beginnt im Anschluss das erste Kapitel, und im darauffolgenden Satz wird die Uhrzeit auf zwei Uhr nachmittags präzisiert. Damit führt Morante bereits zwei Stilmittel ein, die sie häufig anwendet: zeitliche und lokale Präzisierungen und Wiederholungen. Eine Seite später folgt erneut eine nähere Bestimmung der Zeit, die auf den Tag nach Epiphania präzisiert wird.²⁶⁸ In Analogie ist auch das Ende der Handlung zeitlich genau bestimmt. Der Roman schließt mit dem Satz: „Con quel lunedì di giugno 1947, la povera storia di Iduzza Ramundo era finita.“²⁶⁹ Der oben angesprochene Kontrast zwischen den beiden Teilen des Romans, zwischen der Ebene der Weltgeschichte einerseits und jener der Lebensgeschichte der Figuren andererseits, wird hier in Zahlen konkretisiert: Im Vergleich zu der anfangs- und endlosen „Storia“ ist die „storia“ auf sieben Kalenderjahre – die Lebenszeit des Usepe – beschränkt.

Die Ordnung der diegetischen Ebene scheint auf den ersten Blick durch die Betitelung der Kapitel nach Jahreszahlen sehr linear chronologisch. Tatsächlich aber zeichnet sich der Roman durch eine häufige Verwendung von Analepsen und gelegentliche Prolepsen aus, die teilweise so umfassend sind, dass die erzählte Zeit stillzustehen scheint und es zu einer Pause kommt. In umfassenden Digressionen werden der erzählten Zeit vorausgehende Geschehnisse und Hintergründe entfaltet. Im ersten Kapitel, in dem Rückblicke durch die vielsagenden Punkte der unbestimmten Jahreszahl im Titel „.....19**“ gleichsam angekündigt werden, dienen die Analepsen zur Beschreibung von Idas Familiengeschichte. Mit einer Reichweite von mehreren Jahrzehnten ermöglichen sie die Vorstellung ihres Vaters Giuseppe, ihrer Mutter Nora sowie ihres Mannes Alfio. Aber auch in allen folgenden Kapiteln werden häufig Anachronien verwendet, auf die an entsprechender Stelle einzugehen sein wird.

²⁶⁶ *Ebd.*, S. 269.

²⁶⁷ *Ebd.*, S. 271.

²⁶⁸ *Ebd.*, S. 272.

²⁶⁹ *Ebd.*, S. 1021. Rosa stellt dar, dass präzise Zeitangaben im Roman dazu dienen, einen „arco cronologico ben scandito“ zu schaffen, der neben den Anfangs- und Enddaten der Handlung auch weitere Daten enthält, welche „poli stremi dell’anno cruciale per Ida e Usepe“ kennzeichnen. Rosa (1995), S. 225f.

Mit dem Beginn des Romans wird der Leser in medias res geführt, mitten in eine Szene der „Storia“, wie sie sich 1941 in einem Arbeiterviertel Roms zeigt. Hier wird auch bereits die spezifische Erzählweise deutlich, die sich durch einen häufigen Wechsel in der Fokalisierung auszeichnet. Zunächst wird im nullfokalisierten Modus der deutsche Soldat Gunther vorgestellt, der mit seiner Einheit vor einem Einsatz in Afrika in Rom Station macht. Durch die zunächst äußere Beschreibung werden seine kräftige und große körperliche Statur in der Militäruniform sowie sein disziplinierter Habitus kontrastiert mit seiner „faccia [...] immatura“ und dem „sguardo disperato“.²⁷⁰ Dieser Gegensatz lässt den Soldaten kindlich erscheinen und unreif für seine Aufgabe als Soldat:

Gli era capitato, invero, di crescere intempestivamente, tutto durante l'ultima estate e autunno; e frattanto, in quella smania di crescere, la faccia, per difetto di tempo, gli era rimasta ancora uguale a prima, tale che pareva accusarlo di non avere neanche la minima anzianità richiesta per l'infimo suo grado.²⁷¹

Der Bauernsohn aus Dachau wird als „ragazzo“, „bel ragazzetto“²⁷² bezeichnet, als „uno appena cresciuto“²⁷³, und in der Beschreibung zeigen sich deutliche Kommentare der Erzählinstanz wie „l'uniforme, – cosa davvero buffa per un militare del Reich“ und „i polsi rozzi, grossi e ingenui, da contadinello o da plebeo“.²⁷⁴ Die Nullfokalisierung weicht einer internen Fokalisierung, und so wird durch den Einblick in Gunthers Gedanken und Gefühle der Eindruck des Kindlichen weiter verstärkt. Die Lust nach einem exotischen Abenteuer erscheint in seiner Gedankenrede ganz im Licht von großer Naivität und kindlicher Spiellust: „AFRICA! AFRICA!! / [...] Ho una capanna aurifera e diamantifera / [...] / acchiappo i leoni e le tigri come lepri / [...] Acchiappo i cocodrilli come lucertole [...]“²⁷⁵ Gleichzeitig wird deutlich, dass Gunther in völliger Unkenntnis ist über den Krieg, seine Hintergründe und die politischen Interessen, die dahinter stecken: „sospettava che la guerra fosse un'algebra sconclusionata, combinata dagli Stati Maggiori, ma che a lui non lo riguardava per niente. [...] A quest'ora, per lui Campidoglio e Colosseo erano mucchi d'immondezza. La Storia era una maledizione.“²⁷⁶ Deutlich wird auch das Heimweh des „mammарolo“²⁷⁷ Gunther, der – allein unterwegs in der Stadt, die ihm trotz der Verbündung ablehnend begegnet – sich „troppo solo“²⁷⁸ fühlt. Mehrfach wird seine „voglia impossibile di essere a casa“ deutlich, seine „enorme nostalgia“ nach „quel villaggetto materno

²⁷⁰ *La Storia*, S. 271.

²⁷¹ *Ebd.*

²⁷² *Ebd.*, S. 275.

²⁷³ *Ebd.*, S. 273.

²⁷⁴ *Ebd.*, S. 271.

²⁷⁵ *Ebd.*, S. 273.

²⁷⁶ *Ebd.*, S. 275.

²⁷⁷ *Ebd.*, S. 274.

²⁷⁸ *Ebd.*, S. 275.

in Baviera“.²⁷⁹ Durch die Erzähltechnik – die Kommentare der Erzählerin sowie die interne Fokalisierung – wird Gunther mehr kindlich als soldatenhaft dargestellt und steht damit im Kontrast zu dem kriegerischen Geschehen der *Storia*, an dem er innerlich keinen Anteil hat, aber zu dessen Verbrechen er in tragischer Weise durch sein eigenes Handeln beiträgt. An Gunther wird bereits aufgezeigt und problematisiert, was auch für andere Figuren des Romans gilt: eine Art Schuldig-Werden wider Willen, da der Einzelne, Machtlose im Getriebe der *irrealità* um das eigene Überleben kämpft und aus dem Fluss der „Storia“ nicht ausbrechen kann. Auch wenn sie so zu Tätern werden, können diese Figuren mit kindhaften Zügen gekennzeichnet sein. Gunther, der kaum erwachsene Bauernsohn und Halbweise aus Dachau, der sein Zuhause, „sua madre, i suoi fratelli, i rampicanti sul muretto di casa, la stufa dell’ingresso“ nie verlassen wollte, für den die Reise mit dem Rad oder Bus nach München schon ein Abenteuer bedeutete und der „del mondo sapeva poco o niente“²⁸⁰, dieser junge Soldat Gunter ist auch ein Opfer der *Storia*, das – auf der Suche nach Trost – seine Einsamkeit und sein Heimweh im Wein ertränkt und dann selber zum Täter wird.

Nach diesem ersten Unterkapitel von 19** dienen das zweite und dritte Unterkapitel dazu, Idas Familiengeschichte zu erzählen. Narratologisch gesehen handelt es sich also um externe Analepsen mit einer Reichweite von mehreren Jahrzehnten, während derer die erzählte Zeit stillsteht. Im dritten Unterkapitel wird die Begegnung zwischen Gunther und Ida wieder aufgenommen, und auch hier wechselt eine Nullfokalisierung mit einer auf beide Figuren gerichteten internen Fokalisierung. Der im ersten Unterkapitel entstandene Eindruck des Soldaten als kindliches Opfer der „Storia“ wird nun kontrastiert mit der lähmenden Angst der Halbjüdin Ida, der das unerwartete Erscheinen Gunthers, eines Vertreters des Faschismus und seiner Rassengesetze, „come la visione di un incubo“ erscheinen: „Le paure che la stringevano d’assedio non le lasciavano scorgere in colui nient’altro che una uniforme militare tedesca.“²⁸¹ Die Brutalität der Vergewaltigung wird gleichsam gemildert dadurch, dass Ida aufgrund eines epileptischen Anfalls währenddessen bewusstlos ist. Trotz der Spannung von Aggression und Angst, die mit der Vergewaltigung einhergehen, sind die Figuren in dieser Situation auch mit menschlichen Elementen gezeichnet. Gunther fühlt sich durch Idas Lächeln, das – was er nicht weiß – stets auf einen epileptischen Anfall folgt, motiviert, sie zu liebkosen: „Carina, carina, prese a dirle [...] [e] insieme cominciò a baciarla, con piccoli baci pieni di dolcezza, sulla faccia trasognata

²⁷⁹ *Ebd.*, S. 276 u. S. 272.

²⁸⁰ *Ebd.*, S. 274 u. S. 269.

²⁸¹ *Ebd.*, S. 328.

che pareva guardarlo e seguitava a sorridergli con una specie di gratitudine.“²⁸² Ida wiederum hegt, nachdem sie das Bewusstsein wiedererlangt, keine Gefühle von Hass auf ihren Angreifer, sondern ist darauf konzentriert, das Gesicht des schlafenden Gunther zu betrachten und ihm seinen Traum abzulesen: „Ida, senza quasi rendersene conto, lesse immediatamente il soggetto e la trama del suo sogno [...] Il sogno era adatto a uno di età, circa, d’otto anni.“²⁸³ Dies kann so gedeutet werden, dass beide Figuren sich trotz dieses gewalttätigen Ereignisses, das der Logik der „Storia“ entstammt, ihre Menschlichkeit erhalten. Der Bauernsohn, der betrunken auf der Suche nach „meine mutter“²⁸⁴ durch Roms Straßen irrt, wird gleichsam wider Willen zum Verbrecher. Sein eigener Tod drei Tage darauf durch den Flugzeugabsturz auf dem Weg nach Afrika bewahrt ihn vor weiteren Gräueltaten. Dass Gunther, der die Romanhandlung eröffnet, als erster sein Leben verliert, eröffnet auch den ewigen Zyklus der „Storia“, denn alle Figuren werden zu Opfern des Zeitlaufs der Geschichte. Aus der Vergewaltigung aber geht Useppe hervor, ein friedliebendes Kind, das mit allen Wesen – Menschen wie Tieren – umgeht wie mit Freunden. Die Gewalt der Vergewaltigung wird in ihm nicht fortgesetzt.

Auch formal wird Kontrasttechnik eingesetzt, da sich die beiden Teile des Romans in typographischer Hinsicht unterscheiden: Die Datenkataloge sind in kleinerer Schriftart gedruckt als die eigentliche Romanhandlung. Darin sieht Donatella Ravanello eine implizite Wertung von Seiten der Erzählinstanz: „che la Storia sia narrata in corpo minore, rispetto alla storia, [...] vuole [...] significare, che essa è inferiore.“²⁸⁵ Das kleinere Schriftbild als einen Ausdruck geringerer Wertschätzung der offiziellen Geschichtsschreibung gegenüber den individuellen Lebensgeschichten einzelner Menschen zu interpretieren überzeugt, zumal der Darstellung der „Storia“ nicht nur in Bezug auf die Schriftgröße weniger Platz eingeräumt wird. Auch der Umfang der Seiten ist deutlich geringer im Vergleich zu dem der „storia“. Auf diese Weise wird auch in der rein formalen Gegenüberstellung von Weltgeschichte und Lebensgeschichte der Protagonisten implizit eine Abwertung der Historie erkennbar.

Wie schon gezeigt, ist im ersten Datenkatalog mit dem Verweis auf das Atomzeitalter bereits eine negative Bewertung im Sinne von Morantes Weltansicht zu erkennen, und die Wortwahl

²⁸² *Ebd.*, S. 336.

²⁸³ *Ebd.*, S. 339.

²⁸⁴ *Ebd.*, S. 277 (Minuskel im Original).

²⁸⁵ Ravanello (1980), S. 114. Ähnlich beurteilt Mangano den unterschiedlichen Druck: „come se la Morante avesse deliberatamente voluto ridimensionare la storia ufficiale, quella registrata dalla storiografia, rispetto a quella degli individui.“ Mangano (2000), S. 105.

zeugt von einer deutlichen Subjektivität.²⁸⁶ So heißt es zu Beginn des einleitenden historischen Abrisses: „Non troppe novità, nel gran mondo. Come già tutti i secoli e millennii che l’hanno preceduto sulla terra, anche il nuovo secolo si regola sul noto principio immobile della dinamica storica: *agli uni il potere, e agli altri la servitù.*“²⁸⁷ Hier wird angeschlossen an die schon in den essayistischen Schriften formulierte Kritik an einer Gesellschaftsstruktur, in der einige wenige Personen alle Macht innehaben und dadurch die gesamte Menschheit beherrschen. Dieses Herrschaftsprinzip, so heißt es weiter im Roman *La Storia*, gilt sowohl für die Ordnung innerhalb der Gesellschaften, „dominate attualmente dai ‚Poteri‘ detti *capitalistici*“, wie auch für die internationale Ordnung der Staaten: „(detto *imperialismo*) dominato da alcuni Stati dette ‚Potenze‘, le quali praticamente si dividono l’intera superficie terrestre in rispettive proprietà, o Imperi.“ Die Interessen, die ein Land, das eine „Potenza“ darstellt, innen- wie außenpolitisch verfolgt, sind die Interessen der Machthabenden, der ‚Poteri‘.²⁸⁸ Den übrigen Menschen, „soggetti alla servitù“, werden diese Interessen, durch schöne Worte verkleidet, aufgezwungen. Neu gegenüber den vorherigen Schriften ist hier der Blick auf die außenpolitische Situation, d.h. auf die Weltordnung, die Verhältnisse der Staaten zueinander, welche den notwendigen Hintergrund für die Romanhandlung von *La Storia* liefert.

Die Machtfrage wird auch auf der Erzählebene thematisiert, speziell von Davide Segre alias Carlo Vivaldi alias Pjotr, dem jungen Juden, Flüchtling und Partisanen aus dem Bürgertum, mit dem Morante eine sehr kontrovers diskutierte Figur geschaffen hat:²⁸⁹ „Il Potere [...] è degradante per chi lo subisce, per chi lo esercita e per chi lo amministra! Il Potere è la lebbra del

²⁸⁶ Eine sprachlich-stilistische Analyse der beiden Teile nimmt Mangano vor: „[I]l newsreel è scritto in uno stile secco, austero, volontariamente denotativo mentre la lingua del racconto stesso è affettiva, calorosa e connotativa“, Mangano (2000), S. 107.

²⁸⁷ *La Storia*, S. 263 (kursiv im Original). Zlobnicki erkennt in dem *La Storia* zugrunde liegenden Geschichtsbild die Stimme Elsa Morantes, ihre „anti-historical contentions“, die sie mit dem Ziel der „condemnation of society“ bereits in *Il mondo salvato dai ragazzini* entworfen habe und nun hier fortführe. Vgl. Zlobnicki (1996), S. 78. Zur Beziehung zwischen den beiden Werken vgl. auch Lucente (1984), S. 231f.

²⁸⁸ *La Storia*, S. 263.

²⁸⁹ Die Figur des Davide ist in der Forschungsliteratur stark umstritten. Während sie von einem Teil der Kritiker als schwach in ihrer Gestaltung und ihren Ideen angesehen wird, erkennt Garboli in ihr die Stimme der Autorin: „La Morante gli ha regalato tutta se stessa, tutte le sue idee, tutto il suo amore, tutto il suo masochismo.“ Garboli (1995b), S. 175. Die Rede Davides im Wirtshaus hält er für den „Spiegel eines autobiographischen Problems.“ Garboli (1991), S. 23. Auch Camon gilt die Figur des Davide als Sprachrohr Morantes, mittels dessen sie ihre moralischen Ideen und Wertvorstellungen vermittelt. Vgl. Camon (1993), S. 87. D’Angeli (1993) weist darauf hin, dass durch Davides Worte Morante ihre Ansichten ausdrücke, die sie aufgrund der Lektüre von Simone Weils Cahiers gewonnen habe, S. 109.

mondo!“²⁹⁰ Davide kritisiert in seiner Mantovanischen Mundart²⁹¹ das historische Weltgeschehen, indem er deutlich macht, dass im Zentrum jedweden Systems der Unterdrückung, unabhängig von Völkern, Nationen und Zeitaltern, immer dasselbe steht: „[il] quale centro [...] sempre lo stesso, qua è: il Potere. Sempre uno: il POTERE...“²⁹² Nach Davides Erklärung unterliegt alles dem Dualismus Machthabende-Machtlose: „*sèmpar e departút* i liberi e gli schiavi... i ricchi e i poveri... i compratori e i venduti... i superiori e gli inferiori... i capi e i gregari... Il sistema non cambia mai... *se ciamàva* religion, diritto divino, gloria, onore, spirito, avvenire... *tuti* pseudonimi... *tute* maschere...“²⁹³ Aus dem Prinzip der Unterdrückung Wehrloser durch Machthabende rührt das System des sozialen Zerfalls, das er als Faschismus bezeichnet und insofern nicht auf eine Epoche beschränkt, sondern ausweitet auf die Weltgeschichte: „... insomma *tuta* la Storia l’è una storia di fascismi piú o meno larvati...“²⁹⁴ Davide äußert seine Weltsicht monologartig, da seine Gesprächspartner ihm nicht zuhören oder seinen Argumentationen nicht folgen können, wie im Falle der sanften und einfältigen Santina, die aus Not zur Prostituierten geworden ist. Die Übersicht der Nullfokalisierung weicht an dieser Stelle einer internen Fokalisierung, die erkennen lässt, dass Santina, die ihrem Kunden Davide zuhört ohne ihn zu unterbrechen, nichts von seinen Diskursen versteht. Davide aber erscheint selber als Glied des von ihm kritisierten Systems, da auch er mit dem Kauf von Santinas Diensten den Dualismus von „compratori e [...] venduti“ fortsetzt. Ebenso zum Monolog wird seine umfangreiche Rede im Wirtshaus, die er kurz vor seinem Drogentod hält, ohne dass ihm jemand von den erwachsenen Anwesenden ernsthaft zuhört. Die Fokalisierung ist stellenweise intern auf Davide gerichtet und macht seinen glühenden Wunsch deutlich, den anderen seine Weltsicht mitzuteilen: „al momento di aprir bocca, si rese conto che la sua vera voglia, oggi, era di *parlare*.“²⁹⁵ Seine langwierigen Ausführungen, die immer wieder unterbrochen werden durch nullfokalisierte Beschreibungen der übrigen Anwesenden im Wirtshaus, stellen für ihn eine innere Befreiung dar, da sie die Auseinandersetzung mit seinen eigenen Erfahrungen ermöglichen. Davide fordert absolute Machtlosigkeit und die Aufhebung der Klassengesellschaft: „A-NARCHIA, che significa: NESSUN potere, di NESSUN tipo, a NESSUNO, su NESSUNO!“²⁹⁶ Sein

²⁹⁰ *La Storia*, S. 677f.

²⁹¹ Scharf ist die Kritik von Pasolini speziell bzgl. der mundartlichen Gestaltung von Davides Sprache: „il ragazzo si presenta come bolognese, in realtà è mantovano, ma parla una specie di veneto. [...] Dov’è il così grande amore della Morante per lui, se essa è poi così pigra da non fare il minimo sforzo per ascoltare come parla?“ Pasolini (1979), S. 357.

²⁹² *La Storia*, S. 924.

²⁹³ *Ebd.*, S. 921 (kursiv im Original).

²⁹⁴ *Ebd.*

²⁹⁵ *Ebd.*, S. 918.

²⁹⁶ *Ebd.*, S. 927f.

einzigster Zuhörer ist das Kind Useppe mit seinem Hund Bella,²⁹⁷ die übrigen erwachsenen Gäste dagegen widmen sich lebhaft den Sportnachrichten und den aktuellen Schlagern aus dem Radio und nehmen Davide kaum wahr: „le sue frasi, là in giro, venivano ricevute al più come un fenomeno acustico.“²⁹⁸ Dennoch fährt Davide fort, das Ideal der anarchistischen Kommune zu beschreiben, und diese „ipotesi illusoria“²⁹⁹ bereitet ihm ein Glücksgefühl, äußerlich erkennbar an einem „sorriso pacificato, da ragazzino“³⁰⁰, während er von den übrigen Anwesenden neben Nichtbeachtung nur Spott und Ablehnung erfährt. Die Idee einer idealisierten Welt erscheint von vorneherein zum Scheitern verurteilt, da sie von dem alkoholisierten Davide kaum verständlich vorgetragen wird und eher eine innere Auseinandersetzung seiner selbst mit einem „Davide Super-Io“³⁰¹ bedeutet als einen Dialog unter gleichberechtigten Gesprächspartnern.

In ähnlicher Weise scheitern zwei Generationen zuvor die anarchistischen Ideale von Idas Vater Giuseppe, die in einer umfassenden Analepse zu Beginn des Romans dargestellt sind. Im Gegensatz zu Davide stammt Giuseppe jedoch aus einer Familie armer, abhängiger Bauern. Aufgrund einer Fußverletzung für die Feldarbeit untauglich, erhält er eine Ausbildung als Lehrer und wird mit den Schriften der Anarchisten bekannt. Doch äußert er (mit Rücksicht auf seine Stellung als Lehrer und seine Familie) seine Ideale nur heimlich und nur abgesondert von der Gesellschaft: zunächst nur zu Hause, später, nachdem er unter einem Vorwand vorzeitig in den Ruhestand versetzt ist, beschränken sich seine Aktivitäten auf Zechabende mit Gleichgesinnten in einer kleinen, abgelegenen Kneipe. Die dort ebenfalls unter dem Einfluss des Weines verkündeten anarchistischen Ideale erscheinen den Versammelten als wahrhaft gefährliche Geheimnisse, sie werden jedoch durch den Kommentar der Erzählinstanz relativiert: „Si trattava invero di poveri anarchici della domenica, e la loro attività sovversiva si fermava qui.“³⁰² Giuseppe und Davide gemeinsam ist also, dass sie ihre Vorstellungen einer vermeintlich besseren Welt ohne Macht nur unter dem Einfluss von Rauschmitteln verkünden und nur in Räumen, in denen die Verwirklichung ihrer Ideen von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Die anarchistischen Ideale von einer Welt, in der alle Menschen gleich sind³⁰³, bleiben eingeschlossen

²⁹⁷ Ohne die Worte zu verstehen, begreift Useppe den Schmerz des Redners, wie Cartoni richtig anmerkt: „The only innocently attentive listener is little Useppe, who does not understand anything of what the young man is saying, but who does understand intuitively and clearly [...] that Davide is suffering“, und so bringt er ihn dazu, mit ihm nach Hause zu gehen. Cartoni (2015), S. 241.

²⁹⁸ *La Storia*, S. 922.

²⁹⁹ *Ebd.*, S. 930.

³⁰⁰ *Ebd.*, S. 929.

³⁰¹ *Ebd.*, S. 920.

³⁰² *Ebd.*, S. 302.

³⁰³ So Giuseppe: „Verrà giorno che signori e proletari, bianchi e neri, femmine e maschi, ebrei e cristiani, saranno tutti uguali, nell'unico onore dell'uomo!“ *La Storia*, S. 321f.

in die Wirtschaft oder das heimische Zimmer und werden nicht nach außen getragen, um sie zu realisieren. Dies lässt sich als Vorausdeutung auf den Misserfolg der Umsetzung von Ideen zur Schaffung einer solchen ‚besseren Welt‘ lesen. Als sich am Ende des Krieges eine neue Ordnung etabliert, sind Giuseppe und Davide schon tot bzw. durch die Drogenabhängigkeit handlungsunfähig, so dass sie nicht mehr wahrnehmen können, dass die wiedererstehende Welt genauso gestaltet wird wie vorher. Die Erzählerinstanz schildert und kommentiert die Entwicklungen des Jahres 1946 entsprechend:

Frattanto, nel corso di quell'anno postbellico, i ‚Grandi della terra‘, coi vari ‚incontri al vertice‘, i processi ai criminali piú vistosi, gli interventi e i non-interventi, si industriavano a ristabilire un qualche ordine opportuno. Però la grande metamorfosi sociale, già attesa con impazienza con certi amici nostri [...] dovunque, a est e a ovest, si disfaceva al momento di toccarla, oppure si allontanava di là da ogni pista, come una morgana.³⁰⁴

Die anschließende Darstellung der unveränderten Strukturen und Besitzverhältnisse lässt sich als Vorausdeutung lesen auf den Schlusssatz des Romans „..... e la Storia continua“ Ohne Hoffnung erscheint auch die Zukunftsaussicht, die Elsa Morante im Vorwort für die amerikanische Ausgabe des Romans formuliert: „Si direbbe che l’eterno scandalo della Storia corre al suo punto di estrema densità, verso il ‚buco nero‘ dove l’umanità vuole alla fine annientarsi: disintegrandosi, intanto, nella propria coscienza.“³⁰⁵ In der Handlung findet das unendliche unheilbringende Fortgehen der Geschichte darin Ausdruck, dass das eine faschistische System durch ein anderes, ebenso todbringendes System ersetzt wird: „L’Asse Roma-Berlino e il Tripartito erano scomparsi. Appariva la Cortina di Ferro.“³⁰⁶

Auch in *La Storia* werden die Autoritäten, welche die Macht ausüben, negativ skizziert: Sie schüchtern die Menschen ein. Ida, die kindhafte Mutter Useppes, die aufgrund ihrer jüdischen Abstammung unter Angst und Komplexen leidet, fühlt sich gelähmt und verfolgt durch alle Autoritäten, wie etwa das Amt eine darstellt, auf dem sie die Geburt ihres unehelich geborenen Sohnes Useppe melden muss. In ihrem kindlichen und völlig unpolitischen Verstand versteht sie die 1938 erlassenen Rassengesetze als eine Werteordnung, in der sie den Begriff „*Ariani*“ mit „*barone o conte*“ gleichsetzt und die Juden als „*plebei dei plebei*“ versteht.³⁰⁷ Als Resultat fühlt die Halbjüdin Ida, deren ‚Geheimnis‘ beim Einwohnermeldeamt bekannt ist, sich fortan als minderwertig und schuldig, was durch die interne Fokalisierung deutlich wird: „specie a

³⁰⁴ *Ebd.*, S. 821.

³⁰⁵ So Morante im Vorwort zu der amerikanischen Erstausgabe. Zitiert nach: „*Cronologia*“, S. LXXXIV.

³⁰⁶ *La Storia*, S. 695.

³⁰⁷ *Ebd.*, S. 322.

scuola, nell'esercitare, lei, mezza ebrea clandestina, i diritti e le funzioni dovuti agli *Ariani*, si sentiva in colpa, come un'abusiva e una falsaria.“³⁰⁸

Da die Macht als negativ und menschenfeindlich angesehen wird (in den Essays wird die Herrschaft eines Menschen über einen anderen als „irreal“ abqualifiziert),³⁰⁹ konzentriert sich die Kritik im Roman *La Storia* also auf diejenigen, die die Macht inne haben: Als „poteri in sede“ werden „i padroni, il re, e successivamente anche il papa“ bezeichnet.³¹⁰ In noch stärkerem Maße aber richtet sich die Kritik gegen das Bürgertum. Wieder dient die Figur des Davide dazu, diese Kritik unmissverständlich zu formulieren. Als Sohn eines wohlhabenden, bürgerlichen, jüdischen Industriellen aus Mantua hat er in seiner eigenen Familie das Beispiel des von ihm so sehr verhassten Bürgertums vor seinen Augen. Als Jugendlicher beginnt er, seine Abstammung als ein soziales Übel zu empfinden, und versucht daher, den Kontakt mit seiner Familie zu meiden, denn in allen ihren Handlungen und Verhaltensweisen erkennt er „un altro sintomo degradante della massima perversione che infettava il mondo: e si definiva *borghesia*.“³¹¹ Das Bürgertum gilt dem Anarchisten Davide als schuldig, da es die Macht innehat und sie zum Nachteil des Menschen missbraucht: „*Potere e Borghesia* sono inseparabili! [...] Dovunque si trovino i Poteri, là si cresce la borghesia, come i parassiti nelle cloache...“³¹² Er klagt die bürgerliche Macht an, jegliches Leben in Tod zu verwandeln: „il Potere borghese, sul suo passaggio, non lascia che una striscia bavosa repulsiva, un pus d'infezione.“³¹³ Das Bürgertum der modernen Gesellschaft stellt in seiner Sichtweise das größte Übel dar, das die Menschheit je hervorgebracht habe: „un mostro al di sotto della natura [...] partorito nell'epoca moderna dalla società umana [...] È la borghesia!“³¹⁴ Da, wo das Bürgertum gewesen, ist keine Möglichkeit mehr für ein glückliches Leben vorhanden, denn das Bürgertum hat alles verseucht: „E la borghesia segue la tattica della terra bruciata. Prima di cedere il potere, avrà impestata tutta la terra, corrotto la coscienza totale fino al midollo. E così, per la felicità non c'è più speranza.“³¹⁵ An dieser Aussage wird besonders deutlich, dass das Bürgertum als eine Klasse zu verstehen

³⁰⁸ *Ebd.*

³⁰⁹ „Difatti, il dominio di una persona su un'altra [...] è [...] definitivamente acquisito come irreal“. *Pro o contro*, S. 1552.

³¹⁰ *La Storia*, S. 265.

³¹¹ *Ebd.*, S. 734.

³¹² *Ebd.*, S. 928.

³¹³ *Ebd.*, S. 931.

³¹⁴ *Ebd.*, S. 930f.

³¹⁵ *Ebd.*, S. 933. Vgl. die *Canzone degli F.P. e degli I.M.*, in der die Menschen die „felicità“ nicht erkennen können, da ihre Augen durch die „fumi d'irrealtà“ geblendet sind. S. 139.

ist, in der kindhaftes Leben nicht möglich ist. Denn die „felicità“ ist in dem Werk Morantes deutlich gestaltet als ein Gut, das den Kindern und Kindhaften eigen ist (vgl. dazu Kapitel III). Davide wirft außerdem dem Bürgertum vor, die Welt in Waren verwandelt zu haben, um sich durch den Handel mit ihnen zu bereichern:

La natura è di tutti i viventi [...] era nata libera, aperta, e LORO l'hanno compressa e anchilosata per farsela entrare nelle loro tasche. Hanno trasformato il lavoro degli altri in titoli di borsa, e i campi della terra in rendite, e tutti i valori reali della vita umana, l'arte, l'amore, l'amicizia, in merci da comprare e intascare. I loro Stati sono delle banche di strozzinaggio, che investono il prezzo del lavoro e della coscienza altrui nei loro sporchi affari: fabbriche d'armi e di immondezza, intralazzi rapine guerre omicide! Le loro fabbriche dei *beni* sono dei lager maledetti di schiavi, a servizio dei loro profitti...³¹⁶

Die Kritik am Bürgertum wird indirekt dadurch verstärkt, dass alle positiven Figuren aus *La Storia* ihm nicht angehören, sondern aus unteren sozialen Schichten stammen. Der einzige Bürgerliche ist Davide, und er wendet sich explizit gegen seine Familie und die Klasse, in die er hineingeboren wurde.

War in den Essays eine Kritik an der Industrie bereits angelegt, so wird sie in *La Storia* ausdrücklicher formuliert und zieht sich durch den ganzen Roman. Beginnend im ersten historischen Abriss wird die Industrie als ein Organ der Machthabenden dargestellt, das ihnen dazu dient, mittels Massenproduktion ihr Vermögen zu mehren. So nehmen die Großindustrien bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen mächtigen Platz in der Gesellschaft ein: „Al centro di tutti i movimenti sociali e politici stanno le grandi industrie, promosse, ormai da tempo, col loro enorme e crescente sviluppo, ai sistemi delle *industrie di massa* [...]. [...] il lavoro dell'industria è sempre al servizio di Poteri e Potenze“.³¹⁷ Mit dem Verweis auf die Unterjochung des Menschen durch die fortschreitende Industrialisierung der modernen Gesellschaft werden hier Gedanken aus dem *Kapital* von Karl Marx eingeführt und – ohne Verweis auf den Urheber – zitiert: Die „*industrie di massa* [...] riducono l'operaio ,a un semplice accessorio della macchina“.³¹⁸ Der Mensch zählt nicht mehr als Individuum, sondern lediglich als Bestandteil einer Masse von willenlosen Arbeitern, „costretti a un lavoro massacrante e praticamente legati alla macchina“.³¹⁹ Das Leben des Einzelnen wird entwertet, das Funktionieren an der Maschine zum einzigen Zweck der menschlichen Existenz. Aufgenommen werden diese Gedanken auf der Handlungsebene von Davide, dem seine eigenen Erfahrungen als Grundlage für die Kritik an

³¹⁶ *La Storia*, S. 933.

³¹⁷ So formuliert im ersten historischen Abriss „... 19***“, *La Storia*, S. 263.

³¹⁸ *Ebd.*

³¹⁹ *Ebd.*, S. 713.

der Industrialisierung dienen. Aus Sympathie mit den Arbeitern und um das Makel seiner bürgerlichen Herkunft abzuschütteln, arbeitet er freiwillig in einer Fabrik, scheitert aber schon nach kurzer Zeit, weil sein Körper ihm die Arbeit verweigert. Dort macht er die Erfahrung, dass der Mensch als Material betrachtet wird: „Al servizio delle macchine [...] essi si riducevano a frammenti di una materia buon mercato, che si distingueva dal ferrame del macchinario solo per la sua povera fragilità e capacità di soffrire.“³²⁰ In der Sprache des Systems findet die Individualität der Menschen keinen Ausdruck mehr, wie Davide darstellt: „nella sua lingua, l’umanità viene nominata MASSA, che vuol dir *materia inerte*...“³²¹ Seine Erfahrungen dienen auch dazu, die Entfremdung der Menschen von einander zu kritisieren, die durch ein völliges Fehlen jeglicher Kommunikationsmöglichkeit innerhalb der Fabrik verursacht ist. Das überlaute Dröhnen der Maschinen und die Arbeit im Akkord bedingen „l’assenza di ogni comunicazione possibile fra i soggetti umani del capannone“³²² und erlauben ihm keine andere Beziehung als die zu seiner Presse oder Fräsmaschine.³²³ Entfremdet von seinen eigentlichen, natürlichen Bedürfnissen und ohne Anspruch auf Entfaltung des eigenen Willens, wird das Leben des Menschen somit ausschließlich vom Dienst an der Maschine (und damit für die Industriellen, also die Machthabenden) bestimmt: „le macchine lo asserviscono. Lavorare per le industrie e compere i prodotti diventano le funzioni essenziali della comunità umana.“³²⁴ Die Entfremdung von seiner Natur bedeutet – ähnlich wie in den Essays – in letzter Konsequenz die Zerstörung des Menschen: „il *cancro industriale* [...] snatura e distrugge gli uomini condannati alle catene nell’interno delle sue fabbriche.“³²⁵ Davide, der bei der Schilderung seiner Erfahrungen wiederum in den Dialekt seiner Heimat verfällt, bezeichnet die Menschen, die zu Arbeitern im Dienste der Industrie werden, als „pasta de sterminio e disintegrassione ... *Campi di sterminio* ... il nuovo nome della terra l’hanno già trovato... *Industria dello sterminio*, questo è il vero nome odierno del sistema!“³²⁶

³²⁰ *La Storia*, S. 739. Davides zeitweise freiwillige Arbeit in einer Fabrik, um das Leben der Arbeiterklassen kennenzulernen, scheint inspiriert zu sein an der Biographie Simone Weils, die sich von ihrer Stelle als Lehrerin beurlauben ließ, um genau diese Erfahrung zu machen.

³²¹ *Ebd.*, S. 921.

³²² *Ebd.*, S. 739.

³²³ *Ebd.*, S. 740.

³²⁴ *Ebd.*, S. 1028.

³²⁵ *Ebd.*

³²⁶ *Ebd.*, S. 921f.

Die zerstörende Wirkung der Industrieprodukte wird im letzten Datenkatalog aufgeführt, in dem das Leben der Figuren bereits vorbei ist: Die dem biologischen Kreislauf fremden Kunststoffprodukte „trasformano la terra e il mare in un deposito di rifiuti indistruttibili“³²⁷. Es verbreitet sich immer mehr der „*cancro industriale*, che avvelena l’aria, l’acqua e gli organismi e assedia e devasta i centri abitati.“³²⁸ Auch die Medien werden, ähnlich wie in den Essays, negativ bewertet durch den Vorwurf, im Dienste der Machthabenden zu stehen. Sie unterstützen für die Industriellen ein „allevamento sistematico di *masse di manovra* al servizio dei poteri industriali“. Sie verbreiten die Propaganda „di una ‚cultura‘ deteriore, servile e degradante, che corrompe il giudizio e la creatività umana, occlude ogni reale motivazione dell’esistenza, e scatena morbosi fenomeni collettivi (violenza, malattie mentali, droghe).“³²⁹ Hier lässt sich ein Verweis auf Davide erkennen, denjenigen, der die Kritik an der Industrie am deutlichsten äußert: Als Konsument ihres Produktes, der Droge, fällt somit auch er ihr durch seinen Drogentod zum Opfer.

Da die Industrie im Dienste der wenigen Machthabenden steht, verfolgt sie deren Ziele – Vergrößerung ihrer Macht durch Mehrung ihres Vermögens – ohne Rücksicht auf die Menschheit als Ganzes und auf die Natur. Krieg und Waffenproduktion bedeuten ihnen ein einträgliches Geschäft: „E siccome il lavoro dell’industria è sempre al servizio di Poteri e Potenze, fra i suoi prodotti il primo posto, necessariamente, spetta alle armi (*corsa agli armamenti*) le quali, in base all’economia dei consumi di massa, trovano il loro sbocco nella guerra di massa.“³³⁰ Ganz deutlich wird im ersten Datenkatalog des Romans *La Storia* der Vorwurf an die Industriellen, direkte ökonomische Interessen mit einer Kriegsführung zu verbinden: Der erste Weltkrieg wird als eine „grandiosa speculazione“ für die „Potenze e per i padroni della terra e dell’industria“³³¹ bezeichnet. Auch im Handlungsteil kommentiert die Erzählinstanz: „la guerra, che per i piú era stata un disastro totale, per altri era stata un affare di successo finanziario (e non per niente l’avevano favorita).“³³² Der Vorwurf, dass Kriege einigen wenigen zur Vermögensvermehrung dienen, liefert zugleich die Erklärung für ein Vorantreiben der Industrialisierung durch die mächtigen Nationen: „Continua e si dilata l’industrializzazione intensiva, promossa dalle Potenze occidentali e orientali.“³³³ Dieser zunächst neutrale Satz erhält dadurch eine ne-

³²⁷ *Ebd.*, S. 1028.

³²⁸ *Ebd.*

³²⁹ *Ebd.*

³³⁰ *Ebd.*, S. 263.

³³¹ *Ebd.*, S. 265.

³³² *Ebd.*, S. 292.

³³³ *Ebd.*, S. 1029.

gative Konnotation, dass er inmitten einer Aufzählung sämtlicher weiterer kriegerischer Entwicklungen auf der ganzen Welt steht (vom Vietnamkrieg über die Kuba-Krise, über Unruhen in Nordirland bis zur Versuchsexplosion der ersten chinesischen Atombombe) und dadurch in deren Zusammenhang gestellt wird.

Zu den „i piú“, für die der Krieg „un disastro totale“ bedeutet, gehören die Figuren der Handlung: Für die meisten von ihnen ist das Unglück tatsächlich absolut, da der Krieg, das Geschehen der „Storia“, ihren Tod verursacht. Das zeigt sich schon an der ersten Figur der Romanhandlung: Der junge deutsche Soldat Gunther, fast noch ein Kind, mit dem die Handlung eingeleitet wird, ist auch der erste, der gewaltvoll im Kriegsgeschehen umkommt. Sein Schicksal lässt sich als eine Vorausdeutung für alle Figuren lesen: Alle Protagonisten des Romans, von denen der Großteil Kinder oder Kindhafte sind, sterben, und der Tod jedes Einzelnen lässt sich direkt oder indirekt auf den Krieg zurückführen und somit als Zugrundegehen an der „Storia“ interpretieren.

2.3. *Aracoeli* – das Bürgertum als Feind der Kindhaften

Elsa Morantes vierter und letzter Roman *Aracoeli* ist 1982 erschienen. Entstanden zwischen den Jahren 1975 und 1981³³⁴, enthält auch er – wie *La Storia* – Elemente, die auf das aufgegebenene Projekt *Senza i conforti della religione* zurückgehen.³³⁵ Nach der großen Resonanz, die acht Jahre zuvor *La Storia* hervorgerufen hatte, ist Morantes letztes Werk zunächst verhältnismäßig wenig beachtet worden. Mit seinem Thema und pessimistischen Grundton ist der Roman kaum zugänglich für ein großes Publikum. Aber auch die Literaturkritik verhielt sich zurückhaltend und las den Roman zunächst als Parodie auf *La Storia*. Umfassendere Studien sind erst nach Morantes hundertstem Geburtstag 2012 entstanden. Tatsächlich sind viele verschiedene Themen in diesem nicht ganz leicht zu erschließenden Werk enthalten, die sich einerseits auf einzelne Figuren richten – wie z.B. Mutter-Sohn-Beziehung, Verlust der Mutter/der Eltern, Identitätsproblematik – und andererseits übergeordnete Gültigkeit haben, wie Gewalt- und Kriegsgeschehen, gesellschaftliche Veränderungen oder der Kontrast Natur-Kultur. Für die

³³⁴ Vgl. Cives (2006), S. 60.

³³⁵ Vgl. Garboli in „Cronologia“: „Il personaggio che dà il titolo al romanzo, sebbene profondamente rielaborato, conserva il nome e qualche tratto di una delle figure femminili del ms. di *Senza i conforti della religione*“, S. LXXXVI.

Analyse in diesem Kapitel wird der Fokus auf diejenigen Elemente gerichtet, die eine Kennzeichnung der Welt im Sinne der *irrealità* ausmachen, da sie als Grundlage für die Auseinandersetzung mit dem Kindhaften dienen. Mögliche psychologische Lesarten, die sich insbesondere für den Erzähler Manuele und die Beziehung zu seiner Mutter Aracoeli anbieten, werden daher ausgeklammert.

Aracoeli handelt von der großen und gleichzeitig schmerzlichen Liebe des Ich-Erzählers Manuele zu seiner vor 36 Jahren verstorbenen Mutter Aracoeli. Die endgültige und einst für das Kind unbegreifbare Trennung durch den Tod markiert den Beginn der bis in die Gegenwart anhaltenden Einsamkeit des Erzählers. Wenige Tage vor seinem 43. Geburtstag begibt sich der in seinem Leben unglückliche homosexuelle Manuele³³⁶ auf die Suche nach seiner Mutter in doppelter Richtung: in Ort und Zeit. Diese vollzieht sich auf einer lokalen, faktischen Ebene durch die Reise von Mailand an Aracoelis Geburtsort in Andalusien. Auf einer inneren, symbolischen Ebene geht Manuele mithilfe seiner Kindheitserinnerungen auf eine Reise in die Vergangenheit. Diese dient ihm dazu, sich mit seiner Beziehung zu Aracoeli auseinanderzusetzen, der wichtigsten und gleichzeitig schmerzhaftesten seines Lebens.³³⁷

Erzähltechnisch sind zwei Ebenen zu unterscheiden. Auf der extradiegetischen Ebene ist der narrative Akt angesiedelt. Diese erste Ebene liegt in der Gegenwart des Ich-Erzählers Manuele, der durch den Abruf und die Rekonstruktion seiner Erinnerung zum erinnernden Ich wird. Die zweite Ebene ist jene der Vergangenheit, die von Manuele erinnert und rekonstruiert wird. Hier finden die intradiegetischen Ereignisse statt, in denen das erinnerte Ich eine Hauptfigur ist.

Die extradiegetische Ebene bildet den Rahmen der Erzählung und stellt in der Terminologie Genettes die Basiserzählung³³⁸ dar. Sie gibt Auskunft über die gegenwärtige Situation des erzählenden Ichs und motiviert die Erinnerungen, die sich auf der intradiegetischen Ebene entfalten. Die Ordnung der extradiegetischen Ebene ist überwiegend chronologisch, wird jedoch im-

³³⁶ Ähnlichkeit zwischen Manuele und der Biographie Pasolinis sind vielfach angemerkt, vgl. z.B. Ferroni (1991), der in Manuele „una continuazione e conclusione del tragico martirio di Pasolini“ sieht. Bernabò zieht nicht nur Parallelen zwischen Morantes Protagonist und Pasolinis Leben (u.a. über die Homosexualität), sondern auch zwischen dem Werk selbst und Pasolinis Entwürfen zu *Petrolino*, da in beiden ein gleichermaßen starker „pessimismo rispetto alla realtà esterna e la sfiducia in un possibile riscatto operato sulla società dalla cultura“ vorhanden sei. Bernabò (2016), S. 231.

³³⁷ Zu den literarischen Vorbildern für Manueles Reise vgl. D'Angeli (2003), S. 26ff. Das Vorbild Dantes stelle einen Bezug zu Pasolinis letztem unvollendetem Roman *Petrolino* her. Auch Bernabò (2016) stimmt dem Vorbild Dantes zu, allerdings unternehme Manuele die Reise in die umgekehrte Richtung, vom Paradiesischen Totetaco ausgehend „all'inferno del presente di Manuele a Milano e in Spagna“, S. 240.

³³⁸ Vgl. Genette (2010), S. 32. Im französischen Original als „récit premier“ bezeichnet.

mer wieder durch interne und externe Analepsen unterbrochen, die zur Erklärung der Lebenssituation sowie des aktuellen Geschehens dienen. Die erzählte Zeit der extradiegetischen Ebene umfasst wenig mehr als 24 Stunden. Ihre Ereignisse lassen sich kurz zusammenfassen: Es ist der 31.10.1975, etwa 11 Uhr am Vormittag. Manuele befindet sich in seinem Wohnort Mailand auf dem Weg zum Flughafen. Von dort aus fliegt er mit einem Zwischenstopp in Madrid nach Almeria. Er verbringt die Nacht in einem einfachen Hotel und setzt am nächsten Morgen die Reise mit dem Bus durch die andalusische Halbwüste in das Dorf Gergal fort. Zu Fuß begibt er sich schließlich nach El Almendral, in das Heimatdorf von Aracoeli Muñoz Muñoz. Die fast gänzlich verlassene ärmliche Siedlung in karger Landschaft weist keine Ähnlichkeit mit dem sagenumwobenen Ort auf, den Manuele sich als Kind nach den Erzählungen seiner Mutter vorgestellt hat. Von Aracoeli und ihrer Familie sind keine Spuren mehr vorhanden, und somit wird die Hoffnung, die Mutter wiederzufinden – deren Erfüllung von Beginn an aussichtslos ist –, enttäuscht.

Die Passagen der Basiserzählung alternieren mit den Erzählteilen der intradiegetischen Ebene, wodurch sich ein ständiger Wechsel zwischen Gegenwart und Vergangenheit ergibt. Zunehmend verschiebt sich die Gewichtung zugunsten der intradiegetischen Ebene, sodass die Erzählung der Vergangenheit, die Geschichte von Aracoeli, an Umfang deutlich überwiegt.

Die Erinnerungen auf der intradiegetischen Ebene lassen sich mehreren Erzählsträngen zuordnen, die auf verschiedenen Vergangenheitsebenen angesiedelt sind. Es handelt sich bei allen um externe Analepsen, da sie ausnahmslos außerhalb der Erzählzeit der extradiegetischen Ebene liegen, deren Reichweite überwiegend um mehrere Jahrzehnte zurückreicht. Der Haupt-Erzählstrang ist Manueles früher Kindheit gewidmet und stellt Aracoeli in den Mittelpunkt. Weitere Analepsen beziehen sich auf Manueles spätere Kindheit kurz nach Kriegsende, auf seine Jugend und auf das unglückliche Leben des erwachsenen Manuele. Die Erzählung erfolgt nicht linear, sondern ist durch häufige Brüche der chronologischen Ordnung gekennzeichnet, indem sie in den Jahren vor- und zurückspringt. Dadurch wird der selektive und eng mit Emotionen verbundene Prozess des Erinnerns nachgezeichnet. Häufige Wechsel zwischen der Vergangenheits- und der Gegenwartsebene verstärken den Eindruck, dass das Erinnern keiner geplanten Kontinuität unterliegt, sondern durch Ereignisse der Gegenwart evoziert wird. Dementsprechend sind die Erinnerungen auf der intradiegetischen Ebene in die Handlung der extradiegetischen Ebene eingeschoben. Ist eine intradiegetische Erzählpassage beendet, fährt die Basiserzählung da fort, wo sie unterbrochen wurde. In immer länger werdenden und ausholenden

Rückblicken entfaltet das erinnernde Ich schließlich die Geschichte seiner Kindheit und rekonstruiert die verschiedenen Facetten seiner Mutter Aracoeli.

Der Roman beginnt mit einer Analepse, die direkt in den umfassendsten, Aracoeli gewidmeten intradiegetischen Erzählstrang hinein blendet:

Mia madre era andalusa. Per caso, i suoi genitori portavano, di nascita, l'uno e l'altra, il medesimo cognome MUNOZ: così che lei, secondo l'uso spagnolo, portava il doppio cognome Muñoz Muñoz. Di suo nome di battesimo, si chiamava Aracoeli. Io somigliavo a lei nella carnagione e nei tratti, mentre la tinta degli occhi mi veniva da mio padre (italiano del Piemonte).³³⁹

Mit Fortschreiten des Romans wird in den entsprechenden Erzählsträngen der intradiegetischen Ebene nach und nach die Geschichte um Aracoeli und Manueles Kindheit rekonstruiert, deren Handlung hier kurz zusammengefasst wird:

Manueles Vater Eugenio entstammt einer bedeutenden großbürgerlichen Familie und ist als junger Offizier der Königlichen Marine zu Beginn der 30er Jahre in Andalusien stationiert. Dort verliebt er sich in das arme und ungebildete Bauernmädchen Aracoeli. Dieser Beziehung verweigern Eugenios Eltern zunächst die Zustimmung, sodass er seine Braut heimlich nach Italien bringen und versteckt halten muss, wobei ihn seine Schwester Raimonda unterstützt. Im kleinbürgerlichen römischen Viertel Monte Sacro bringt Aracoeli ein Jahr darauf am 4. November, dem in Italien gefeierten Tag des Waffenstillstands des ersten Weltkriegs, den gemeinsamen Sohn Vittorio Emanuele Maria zur Welt, genannt Manuele. Bis zur Eheschließung 1936 leben Mutter und Sohn vier Jahre in glücklicher, ungestörter Zweisamkeit in ihrer kleinen, eigenen Welt. Die heimlichen Brautleute treffen sich nur in Abwesenheit des Kindes, bis Eugenio die Hochzeit organisiert hat. Dann bezieht Eugenios rechtmäßige Familie eine herrschaftliche Wohnung in dem gehobenen Viertel der *Quartieri Alti*, und dieser offizielle Eintritt in die Gesellschaft erfordert für Mutter und Sohn eine Anpassung an bis dahin unbekannte Regeln. Aracoeli wird von ihrer Schwägerin Raimonda in den Spielregeln und Verhaltenskodizes der höheren Gesellschaft unterwiesen; eine Welt, die ihr fremd und furchteinflößend bleibt. Als sie erneut schwanger ist, zieht sie sich zurück und widmet sich mit großer Hingabe und Ausschließlichkeit der Vorbereitung der Ausstattung ihrer ersehnten Tochter. Deren unerwarteter und plötzlicher Tod nur kurze Zeit nach der Geburt stürzt Aracoeli in eine wilde Raserei und abgrundtiefe Trauer. Nach einem nicht näher spezifizierten chirurgischen Eingriff beginnt eine Verwandlung sowohl ihres Körpers als auch ihres Wesens. Die einst so natürliche, schamhafte und keusche Aracoeli verwandelt sich in eine unstete, verzweifelte Nymphomanin. Wie von einer inneren Macht getrieben, flüchtet sie sich schließlich aus der familiären Wohnung in ein

³³⁹ *Aracoeli*, S. 1039.

Bordell. Das Kind Manuele wird zu den strengen und kaltherzigen großbürgerlichen Großeltern nach Turin gebracht. Als Aracoeli lebensbedrohlich erkrankt ist, wird er ein letztes Mal an das Sterbebett seiner Mutter geholt. Nach ihrem Tod verbringt er einige Jahre in einem Internat in Turin, bis er nach Kriegsende ausreißt und sich nach Rom durchschlägt. Er findet seinen Vater wieder, der desertiert und zum Alkoholiker geworden ist. Wenig später verstirbt Eugenio, und Manuele verlässt Rom für immer.

Manuele ist der homodiegetische Erzähler auf beiden Ebenen, sowohl auf der extra- wie auch der intradiegetischen Ebene. Während Manuele als erinnerndes Ich innerhalb der Rahmenerzählung der extradiegetischen Ebene im Mittelpunkt steht und hier somit von einem autodiegetischen Erzähler gesprochen werden kann, ist er auf der intradiegetischen Ebene als erinnertes Ich zwar Subjekt der Erinnerungen, im Mittelpunkt der Erzählung steht hingegen Aracoeli. Auf der intradiegetischen Ebene wird überwiegend im nullfokalisierten Modus erzählt, gleichwohl wird die damit verbundene Übersicht über das Geschehen und die Figuren stellenweise in Frage gestellt. Der autodiegetische Erzähler der extradiegetischen Ebene dagegen ist überwiegend intern fokalisiert.

Die Erzählung ist nicht in Kapitel eingeteilt und der Wechsel zwischen Gegenwarts- und Vergangenheitsebene nicht markiert, wodurch der Eindruck eines konstanten Gedankenstroms entsteht. Einen gewissen unterschwellig Rhythmus verleihen die immer wiederkehrenden Zeilen der spanischen Kinderlieder, die Manuele erinnert.³⁴⁰ Die Erzählung ist durchmischt mit Reflexionen, Selbstgesprächen und direkten (inneren) Ansprachen an die Mutter und erscheint daher stellenweise wie ein innerer Monolog.³⁴¹ Der Ich-Erzähler selber spricht von „questa sorta di monologo sregolato, che vado qui recitando a me stesso, io l’ho imbastito, fino dall’esordio, coi fili dell’equivoco e dell’impostura.“³⁴² Mit diesem offenen Bekenntnis zur „impostura“ stellt sich die Frage nach dem Wahrheitsgehalt von Manueles Erinnerungen, den er selber kritisch hinterfragt, wenn er sich an Situationen erinnert, die sein Gedächtnis kaum reproduzieren kann, beispielsweise aus seiner Säuglingszeit. In diesen Fällen spricht er von apokryphen Erinnerungen: „Può darsi che questo sia uno dei miei ricordi apocrifi? Nel suo lavoro continuo, la

³⁴⁰ Vgl. dazu Detoudom (2016), die speziell die Zeile „Anda niño anda“ als immer wiederkehrenden Ruf Aracoelis interpretiert, der Manuele zu seiner Reise/Suche motiviert, S. ff.

³⁴¹ Vgl. ebd.: Der Roman „prend la forme d’un monologue intérieur très dense pris en charge par Manuele“, Résumé, o.S. Vgl. auch Bernabò (2016): „un lungo, errabondo e doloroso discorso di Manuele con sé stesso“, S. 239.

³⁴² *Aracoeli*, S. 1066.

macchina inquieta del mio cervello è capace di fabbricare delle ricostruzioni visionarie – a volte remote e fittizie come morgane, e a volte prossime e possessive, al punto che io m’incarno in loro. Succede, a ogni modo, che certi ricordi apocrifi dopo mi si scoprono più veri del vero.“³⁴³

Da für den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit die Frage nach dem Wahrheitsgehalt des erzählten Erinnernten nicht relevant ist, wird dem hier nicht weiter nachgegangen.

Auch in Elsa Morantes letztem Roman sind viele Elemente der *irrealità* wiedererkennbar. Anders als in *La Storia* steht der Krieg nicht im Mittelpunkt der Handlung. Doch auf der intradiegetischen Ebene, auf der sich Manueles Erinnerungen an seine Kindheit entfalten, bilden sowohl der Zweite Weltkrieg als auch der Spanische Bürgerkrieg den Hintergrund der Handlung und motivieren das Agieren der Figuren. Auch auf der extradiegetischen Ebene ist die Auseinandersetzung mit zeitgeschichtlichen Ereignissen deutlich. Diese vollzieht sich explizit durch die immer wieder aufgenommene Thematisierung des im Sterben liegenden spanischen Diktators Francisco Franco, durch Bezüge auf baskische Separationsbestrebungen oder die *Rivoluzione giovanile* in Mailand. Auch die Wahl des Zeitraumes der erzählten Zeit auf der extradiegetischen Ebene lässt sich als Hinweis auf gewalttätiges Geschehen lesen: Manuele plant seine Reise, während der die Erzählung stattfindet, für den 30.10. bis zu seinem Geburtstag am 04.11.1975. In diese Tage fällt die Ermordung Pasolinis in der Nacht vom 1. auf den 2. November 1975; im Herbst 1975 wurden mehrere baskische Freiheitskämpfer vom Regime Francos zum Tode verurteilt, und der Tod des spanischen Diktators erfolgte am 20.11.1975. Da Morante die Zeit der Handlung ursprünglich für die Weihnachtszeit geplant hatte und sie nachträglich auf dieses so klar präzierte Brücken-Wochenende änderte, lässt es sich als bewusster Zug verstehen, die Handlung ihres Romans näher an die politisch wichtigen Daten des Herbstes 1975 anzubinden.³⁴⁴ Weitere Elemente der zeitgenössischen Gesellschaft wie das Bürgertum, die Einteilung der Menschen nach Klassen und die von der Natur entfremdete Industriegesellschaft sind auch in Morantes letztem Roman als Bestandteile der *irrealità* weiter entfaltet.

Vom Bürgertum wird in *Aracoeli* in erster Linie das höhere und Großbürgertum dargestellt und mit dekadenten Zügen gezeichnet als eine Macht, welche die Entfremdung des Menschen von

³⁴³ *Ebd.*, S. 1049f. Vgl. Bernabò (2016) zu der Frage der Vermischung von Erlebtem mit Fantasiertem, S 236ff.

³⁴⁴ Vgl. dazu D’Angeli (2003), die sich auf eine Notiz Morantes bezieht: „In una delle cartelle di fogli sparsi, che raccolgono rifacimenti parziali, note, appunti, ecc, si legge infatti questa annotazione autografa: ‚N.B. IMPORTANTE! Correggere a suo luogo in base alle seguente notizie: Franco morì il 20 novembre 1975 i quattro baschi furono giustiziati intorno all’ottobre [?] 1975 Il protagonista-narrante dunque andrà in Spagna ai primi novembre ’75 [... e non più a Natale]‘.“ S. 17f (Hervorhebungen und Interpunktion wie im Original).

sich selbst fordert und fördert und für die tödlichen Totalitarismen verantwortlich ist, die Manueles Lebenszeit prägen. Anders als in *La Storia*, wo das Bürgertum in den Monologen des Davide und in Erzählerkommentaren ausdrücklich angeprangert wird, geschieht die Kritik in *Aracoeli* – durch den Ich-Erzähler, der sich selbst als „negato alle politiche, allora come adesso“³⁴⁵ bezeichnet – implizierter, in erster Linie durch die Darstellung der großbürgerlichen Familie seines Vaters Eugenio auf der intradiegetischen Ebene.

Seine auf dieser zweiten Ebene dargestellten eigenen Erfahrungen der Kindheit motivieren die Ablehnung des erwachsenen Manuele gegenüber dem Bürgertum. Die erste Begegnung mit der Welt des Bürgertums widerfährt ihm als Vierjährigem durch den Umzug aus dem paradiesischen Zuhause in Monte Sacro in die neue Wohnung im gehobenen Viertel der *Quartieri Alti*. Dieses Ereignis fällt mit dem Kennenlernen seines Vaters, der bis dahin für ihn – das uneheliche Kind – nicht existiert hat, zusammen und mit dem Beginn seiner bürgerlichen Erziehung als Sohn „del COMANDANTE“³⁴⁶. Für das Kind bedeutet dieser Schritt einen brutalen Bruch mit der frühen Kindheit und kann als eine Vertreibung aus dem Paradies gesehen werden. Aus bürgerlicher Sicht ist das bisherige Leben des unehelichen Kindes einer halb ‚wilden‘ Ausländerin in dem kleinen Vorstadthäuschen „di una [...] qualità mediocre“³⁴⁷ in Monte Sacro wohl als ‚Schande‘ zu werten. Manuele dagegen erinnert dieses „Totetaco“ als den Hort seiner glücklichsten Kindheit, wo er und seine Mutter „in a loving symbiotic relationship full of happiness, kisses, caresses, games, songs“³⁴⁸ lebten. Dieses glückliche Leben lässt sich, wenn man die bürgerliche Gesellschaft als negativ und lebensfeindlich auffasst, auch gerade dadurch erklären, dass Manuele und Aracoeli zu dieser Zeit noch außerhalb der Welt des Bürgertums und seiner autoritären Machenschaften standen: „In realtà, fino allora, la nostra esistenza (mia e di Aracoeli) non era, socialmente, esistita.“³⁴⁹ Diese Nicht-Existenz ist, insofern sie sich auf die *irrealtà* des Bürgertums bezieht, lebensbejahend: Außerhalb der *irrealtà* ist ein Glücklichein möglich. Mit dem Umzug in die – physischen und symbolischen – Räume des Bürgertums endet dieses Glücklichein. Die Wohnung in dem modernen Palazzo, die sie dann zu dritt beziehen, wird der gesellschaftlichen Stellung des Vaters gerecht – und seiner nun offiziellen Familie. Für sie hat Manuele kein kindliches Wort gefunden, sondern er bezeichnet sie nur gemäß ihrer Lage als die Wohnung in den *Quartieri Alti*.

³⁴⁵ *Aracoeli*, S. 1055.

³⁴⁶ *Ebd.*, S. 1076.

³⁴⁷ *Ebd.*, S. 1179.

³⁴⁸ Zlobnicki (1996), S. 99f. „Totetaco“ bezeichnet Monte Sacro in Manueles Kind-Sprache.

³⁴⁹ *Aracoeli*, S. 1069.

Non ho mai saputo se il nome ‚Quartieri Alti‘ designasse propriamente un’altitudine geografica oppure sociale; ma è certo che molti cittadini romani, nel proferirlo, assumevano un’aria pomposa e quasi ghiotta di signorilità accreditata. E difatti i Quartieri Alti erano una sede favorita, in genere, dalle classi borghesi medi e superiori: specie nella zona ‚residenziale‘, dove appunto si trovava la nostra casa nuova.³⁵⁰

Der Kontrast zwischen diesen beiden Orten und den Bereichen, die sie verkörpern, ist auch im unterschiedlichen Sprachregister widergespiegelt: „Totetaco“ ist das Haus der paradiesischen Kindheit, die *Quartieri Alti* dagegen repräsentieren das Eingegliedertsein in die bürgerliche Gesellschaft – eine Gesellschaft, in der kein Platz mehr ist für Kindheit und Kindhaftes. Hier kann der Beginn des Verlustes von Manueles Kindheit gesehen werden, denn vom Tag des Umzugs an darf der Name „Totetaco“ – streng bestimmt und kontrolliert von Manueles Tante Monda – nicht mehr erwähnt werden. Die *Quartieri Alti* als Symbol für das gehobene Bürgertum verweigern sich bereits sprachlich dem Kindhaften.

Der erwachsene Erzähler Manuele bezeichnet aus dem Abstand von Jahrzehnten diesen Umzug als einen gesellschaftlichen Aufstieg für sich und seine Mutter Aracoeli: „fummo promossi ai Quartieri Alti“³⁵¹. Concetta D’Angeli bemerkt richtig, dass der Roman neben der großen Tragik auch Elemente der Parodie, Ironie und eine gewisse Komik enthält.³⁵² Die Beschreibungen der bürgerlichen Welt der *Quartieri Alti* sind zumindest teilweise in diesem Licht zu sehen. Wenn Manuele diesbezüglich von einem Aufstieg spricht, so gibt er damit das damals gültige Urteil der Gesellschaft wieder. Vom Ende her gesehen lässt sich der Umzug in die *Quartieri Alti* nämlich nicht nur als das Ende der Idylle in „Totetaco“ sehen, sondern de facto auch als den Beginn von Aracoelis individuellem und in letzter Konsequenz sozialem Abstieg. „[F]ummo promossi ai Quartieri Alti“ ist insofern ironisch zu verstehen, da damit das Ende von Manueles glücklicher Einheit mit seiner Mutter und von seiner Kindheit eingeläutet wird.

Die Bewohner des Palazzo gehören ausnahmslos aufgrund ihrer Geburt oder ihres Werdegangs in eine wichtige Bevölkerungsgruppe der höheren Gesellschaftsschichten: Die Hausbesitzerin, eine alternde „Contessa“, entstammt dem Adel, das Militär ist vertreten durch ihren verstorbenen Mann, einen General, sowie Manueles Vater Eugenio, der der *Regia Marina Italiana* angehört. Ein einflussreicher Regierungsvertreter ist Dr. Zanchi, das Bildungsbürgertum wird vertreten durch den jüdischen Notar Dr. Pacifico Milano und eine nicht weiter spezifizierte „Eccellenza“. Der präzisen Angabe des gesellschaftlichen Ranges jedes einzelnen wird in dem

³⁵⁰ *Ebd.*, S. 1070.

³⁵¹ *Ebd.*, S. 1071.

³⁵² Vgl. D’Angeli (2003), S. 16f.

Palazzo große Bedeutung beigemessen, wovon die Türschilder zeugen. So trägt das Schild der alten Contessa den Titel ihres lange verstorbenen Mannes: „si fregiava tuttora del grado: GENERALE, con in piú altri titoli e onorificenze, cui sovrastava una coroncina.“³⁵³ Dadurch wird sie bereits implizit als eine Person gekennzeichnet, die in der Vergangenheit lebt und stark in ihrer gesellschaftlichen Position verhaftet ist. Dies wird auch daran deutlich, dass sie sich die Auszeichnungen ihres Mannes anheftet, wenn sie zu offiziellen Feierlichkeiten mit der Heereslimousine fährt. Geradezu grotesk erscheint die Angewohnheit der alternden Contessa, sich rohes Fleisch auf ihre Wangen zu legen, um keine Falten zu bekommen; wobei ihre Haut aber schon mit Anzeichen des Todes versehen ist: „di una materia tombale, di colore giallastro come i papiri.“³⁵⁴ Ihr Haus, in dem Manueles Familie zur Miete wohnt, bietet keinen Raum für Kinder: Manueles ‚Lärm‘ beim Spielen bereitet ihr Migräne und ist daher nicht erwünscht. Dass das Ansehen eines Menschen aufgrund seiner Herkunft, seines Titels oder seiner gesellschaftlichen Anerkennung von ausschlaggebender Bedeutung ist für seinen Rang innerhalb der Gesellschaft, drückt sich auch in der Behandlung durch den Portier aus, der ebenfalls als Glied in der Gesellschaftshierarchie ein „sicuro barometro dell’atmosfera sociale“³⁵⁵ darstellt. Von ihm werden die Hausbewohner aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung mit Titeln benannt und entsprechend behandelt, wobei er sich nach den Kriterien Geburt, militärischer Grad, Reichtum und gesellschaftliches Ansehen richtet. So spricht er die Bewohner entsprechend ihres Titels als „Contessa“, oder etwa „con sussiego: L’ECCELLENZA“³⁵⁶ an. Dem Grande Ufficiale Zanchi begegnet der Portier mit sichtbar angenommener Haltung des vorgestreckten Oberkörpers, und den jüdischen Notar behandelt er mit größter Ehrerbietung „non solo per la ricchezza, ma anche perché (in contrasto apparente con la sua musculatura meschina) sembra avesse compiuto autentiche prodezze della Prima Guerra Mondiale, guadagnandosi – di fatto – una medaglia d’argento!“³⁵⁷ Gegenüber Aracoeli, dem andalusischen Bauernmädchen, legt er eine Art überlegener Nachsicht an den Tag, jedoch nicht ohne Respekt, da sie „la Signora del COMANDANTE“³⁵⁸ ist. Die fehlende soziale Stellung Aracoelis wird durch die ihres Mannes ersetzt. Folgerichtig ändert sich das Verhalten des Portiers gegenüber den Bewohnern entsprechend dem Wandel der Gesellschaft: So nimmt er seine Mütze vor dem jüdischen Notar nicht mehr ab, als die faschistische Regierung öffentlich den Antisemitismus propagiert, ebenso verändert

³⁵³ *Aracoeli*, S. 1072.

³⁵⁴ *Ebd.*, S. 1074.

³⁵⁵ *Ebd.*, S. 1355.

³⁵⁶ *Ebd.*, S. 1072.

³⁵⁷ *Ebd.*, S. 1075.

³⁵⁸ *Ebd.*, S. 1076.

er seine Haltung gegenüber Aracoeli, als sie sich in einer für die bürgerliche Gesellschaft intolerablen Weise verhält. Dies offenbart die Oberflächlichkeit einer Gesellschaft, die den Einzelnen nicht als Individuum beurteilt, sondern den Wert des Menschen an vergänglichen Äußerlichkeiten festmacht.

Die Unterscheidung der Menschen in Klassen wird plakativ am Beispiel des Aufzuges, zu dessen Benutzung Menschen nur aufgrund ihrer sozialen Zugehörigkeit berechtigt sind: „L’USO DELL’ASCENSORE È VIETATO AI CANI AL PERSONALE DI SERVIZIO AI FORNITORI AI BAMBINI NON ACCOMPAGNATI E A TUTTE LE PERSONE CHE NON CONOSCONO LA MANOVRA.“³⁵⁹ Aufsteigen kann das Personal durch die Funktion: „accompagnatori del Signorino“³⁶⁰. Wenn in dieser Einteilung Kinder in einer Kategorie mit Diensthunden und Hunden aufgeführt sind, werden hier – über die implizierte Kritik an der Gesellschaftsregel hinaus – Gemeinsamkeiten zwischen Kindern, „umili“ und Tieren angedeutet; ein wesentliches Charakteristikum der Kindhaftigkeit, wie zu zeigen sein wird.

Dass in der Gesellschaft Rang und Titel mehr zählen als die Persönlichkeit und Individualität eines Menschen, entspricht den Normen der „Storia“, in deren Annalen das gesellschaftlich als irrelevant betrachtete Individuum keinen Eingang findet. Es passt zu ihren Gesetzmäßigkeiten, dass Manuele sich nicht mehr an den Namen der „Eccellenza“ aus dem 4. Stock erinnert. Entsprechend den Regeln, mit denen das Kind sozialisiert wurde, ist in seiner Erinnerung das geblieben, wonach diese Person damals bewertet wurde; nicht der Mensch wird erinnert, sondern sein Ansehen und sein Ruf: „una celebrità: gran letterato, o simile, assunto alla Reale Accademia.“³⁶¹ Anhand dieser Figur wird jedoch auch die Vergänglichkeit des gesellschaftlichen Ansehens verdeutlicht: Nach dem Krieg wohnt dieser Nachbar noch immer in dem Haus, gilt aber nicht mehr als „Eccellenza“. Da die königliche „Accademia“ auf den Faschismus zurückgeht, wird ihm der von ihr verliehene Titel aberkannt. In einer Gesellschaft, in der die Stellung und der Ruf wichtiger sind als die Individualität eines Menschen, ist die Wertschätzung auch ebenso schnell vergänglich. Diese Wandelbarkeit der gesellschaftlichen Anerkennung von Werten wird anderen Bewohnern des Palazzo zum Verhängnis: Den Notar Dr. Pacifico Milano schützt die Silbermedaille als Anerkennung für seine Leistungen im Ersten Weltkrieg nicht vor dem Tod, als er unter einem Regime mit einer gewandelten Ideologie als Jude hingerichtet wird. Der

³⁵⁹ *Ebd.*, S. 1071 (Großbuchstaben im Original).

³⁶⁰ *Ebd.*

³⁶¹ *Ebd.*, S. 1072.

„Grande Ufficiale“ Dr. Zanchi, dem zunächst aufgrund seiner einflussreichen Stellung in einer Staatsfunktion die Wertschätzung des ganzen Palazzo gebührt, wird nach dem Krieg exekutiert, als Strafe für Gräueltaten, die er während des Krieges an Partisanen und anderen Bürgern verübt hat. Positiv gewendet lässt seine Hinrichtung sich als eine späte Gerechtigkeit interpretieren, vor der ihn seine Titel nicht schützen können. Seine menschliche Grausamkeit, die hinter einer Fassade vorbildlicher Manieren versteckt ist, lässt er den kleinen Manuele und die ebenfalls kindhafte Aracoeli bereits früh in unmerklichen Ausdrücken seiner Verachtung für die Emporgekommene und ihren Sohn spüren, und nach ihrem ‚Fall‘ äußert er sie brüsk gegenüber dem Kind: „Peccato che sei bruttino. [...] Non potrai fare il mestiere di tua madre.“³⁶² Dass Manuele und Aracoeli ihm gegenüber von Anfang an große Abneigung empfinden, zeigt, dass diese beiden Kind-Figuren sich nicht von seinem gepflegten Auftreten – stets mit Jasminblüte im Knopfloch und vorbildlichen Manieren – täuschen lassen, sondern die wahre Persönlichkeit intuitiv erfassen.

Aracoeli schließt hier thematisch an *La Storia* an, nicht nur in dem nahezu beiläufigen Verweis auf den Holocaust, sondern auch indem das Kriegsgeschehen verantwortlich gemacht wird für den Tod des Einzelnen. Durch den Krieg verlieren mittel- oder unmittelbar alle Bewohner des Palazzo ihr Leben – und damit das kostbarste menschliche Gut, das höher steht als Titel und Rang. Der einzige Überlebende ist „l’Eccellenza“ – jedoch seines Titels beraubt und unbeweglich an den Rollstuhl gefesselt. Dennoch urteilt Manuele über seine kurze Rückkehr 1946 zu den *Quartieri Alti*: „Là tutto era rimasto uguale, il portiere sempre il medesimo.“³⁶³ Die neuen Bewohner werden als zurückgekehrte politische Flüchtlinge, ausgebombte Nichtjuden, Verwandte der Contessa und Radiomitarbeiter benannt, und dies lässt eine Fortsetzung der bisherigen Hausgeschichte erkennen, denn wieder werden keine Individuen dargestellt, sondern lediglich Äußerlichkeiten. Der Portier reißt weiterhin ehrerbietig die Fahrstuhltür auf und ist insofern unverändert, nur dass er seine faschistische Gesinnung eingetauscht hat gegen den Gehorsam gegenüber einem neuen Regime und sich nun von amerikanischen Produkten ernährt. Die Klassenzugehörigkeit wird besonders von Eugenios Schwester Raimonda, genannt Zia Monda, als wichtig empfunden. Sie ist als Vertreterin des Bürgertums deutlich gekennzeichnet mit Attributen, die sie in einen Gegensatz zu den Kindhaften setzen, und ist das Beispiel par excellence für die „categoria di donne, che in quanto borghesi sono convenzionali e soggette ai

³⁶² *Ebd.*, S. 1396.

³⁶³ *Ebd.*, S. 1432.

piú vieti pregiudizi.“³⁶⁴ Sie führt gemäß den „tradizioni antichate della sua famiglia“³⁶⁵ ein ernstes und schlichtes Leben, in dem sie nach gesellschaftlicher Nützlichkeit und sittlicher Integrität strebt und entsprechend ihren Lebenswandel ausrichtet. Sie geht konform mit der Gesellschaft: Ihre Ideale sind orientiert an der Mode und den gesellschaftlichen Vorgaben der Zeit. Entsprechend ihrem Klassendenken wird ihr die Frage nach der Herkunft einer neuen Bekannten zu einer traditionellen Angewohnheit:

Ogni volta che si nominava una signora di nuova conoscenza, maritata a un signore ragguardevole (quale un'Eccellenza, o un alto grado militare, o un nobile titolato, o un Gerarca del regime) la zia Monda – secondo una sua consuetudine tradizionale – anzitutto domandava: *Come nasce?* che tradotto significa: *proviene, essa, da una famiglia distinta?* O altrimenti, per dare notizia che una data signora *non proveniva da famiglia distinta*, deplorava, levando un poco gli occhi al cielo: NON NASCE.³⁶⁶

Dass die Frau ihres Bruders, Aracoeli, nicht von vornehmer Geburt ist, stellt ein Thema dar, das Tante Monda vermeidet, als handle es sich um eine „malattia ereditaria“.³⁶⁷ Dieser verschwiegene Makel der Schwägerin „rappresentava invece, a casa nostra, un piccolo *scheletro nell'armadio*, come si usa dire.“³⁶⁸ Die Heirat aus Liebe – wie im Fall von Eugenio und Aracoeli – hat keinen Wert in ihren Augen, denn die gesellschaftliche Stellung steht über dem persönlichen Glück. Aus Achtung gegenüber dem Bruder, den sie als Autorität über sich stehend anerkennt, respektiert sie jedoch seine Entscheidung und bemüht sich fortan, Aracoeli in bürgerlichem Verhalten und Benimm zu unterweisen, um sie in die Gesellschaft ‚einzupassen‘. Eine offene Ablehnung gegenüber der Heirat zeigen dagegen Manueles Piemonteser Großeltern, die es konsequent vermeiden, Aracoeli kennenzulernen und der kleinen Familie zu begegnen. Das Eindringen der nicht-bürgerlichen, natürlichen und kindhaften Aracoeli in den gutbürgerlichen Palazzo in den *Quartieri Alti* stößt auf die Missbilligung aller Glieder der bürgerlichen Gesellschaft – vom Portier über die Haushälterin Zaira bis hin zu den großbürgerlichen Schwiegereltern. Das Dorfmadchen aus Andalusien erscheint in dem vornehmen Haus wie ein Eindringling, der unrechtmäßig einen Platz in der Gesellschaft einnimmt, der ihm nicht zusteht. Aus diesem Verständnis heraus erscheint Aracoeli der Haushälterin Zaira, die die bestehende Klassengesellschaft für richtig hält und deren volle Hochachtung den „Signori, e in ispecie ai Signori *nati*, ossia legittimi“ gilt, als eine „disgraziata“ assunta al piano dei ‚signori‘ solo per

³⁶⁴ Balzer (1988), S. 177.

³⁶⁵ *Aracoeli*, S. 1077.

³⁶⁶ *Ebd.*, S. 1068f.

³⁶⁷ *Ebd.*, S. 1069.

³⁶⁸ *Ebd.*, S. 1068.

via d'acquisto e dunque, in certo modo, inferiore di rango a lei stessa, Zaira.³⁶⁹ Die Haushälterin ist fest verankert in der bestehenden Klassengesellschaft und ist auch explizit als nicht-kindhaft gezeichnet, da sie das wilde, kindliche Spielen Aracoelis und Manueles in der Wohnung missbilligt: „essa si sdegnava per i nostri eccessi bambineschi, e godeva di vederci piegati, finalmente, sotto un ordine repressivo.“³⁷⁰ Wenngleich Aracoeli in die „alte sfera“ aufgestiegen ist, so bleibt sie hier fremd, trotz aller eigenen Bemühungen sich anzupassen. Für Manuele und Aracoeli stellt die Zia Monda den Vermittler zur bürgerlichen Gesellschaft dar, da sie ihnen die notwendigen Manieren und Umgangsformen beibringt: Sie bemüht sich, Manuele eine „buona educazione“³⁷¹ zukommen zu lassen, und für das unzivilisierte und halb wilde Bauernmädchen Aracoeli gestaltet sie Aufgaben für ein „tirocinio di signora“³⁷², um aus ihr eine gute Bürgerliche zu machen, die ihres Mannes würdig ist. Mit dem Aufnehmen der bürgerlichen Erziehung jedoch wird die unschuldige, kindhafte Aracoeli korrumpiert, ihre Natur und Natürlichkeit zerstört, was sich schließlich in ihrer zum Tode führenden Krankheit ausdrückt, die zwar physisch ist, aber auch symbolisch gelesen werden muss (vgl. Kapitel III.2.3. *infra*).

So sehr das Bauernmädchen Aracoeli sich, aus Liebe zu ihrem Mann Eugenio, den bürgerlichen Lebensweisen anzupassen versucht, so sehr betrachtet das Kind Manuele seine bürgerliche Herkunft, die ihn mit dem als Stigma empfundenen Titel „signorino“³⁷³ aufwachsen lässt, als Last. Dies wird besonders deutlich, als er sich Straßenkindern, einem „gruppetto di ragazzini del tipo stracceria suburbana“³⁷⁴, gegenüber sieht. In deren Nähe empfindet er seine bürgerliche Abstammung als Makel: „D'un tratto, là in mezzo, sentii la mia condizione borghese bruciarmi la pelle, come un marchio di razza inferiore.“³⁷⁵ Die Werteordnung des Kindes funktioniert entgegengesetzt zu jender der Erwachsenen: Es beneidet die Straßenkinder um ihren Mut, sich der mysteriösen „Quinta“, in der er seine Mutter wähnt, zu nähern und über die Mauer in den Garten zu spähen. In der Herablassung des „Capo“ dieses Grüppchens erkennt er einen „distacco aristocratico“. Ein näherer Kontakt zu diesen Kindern ist Manuele aber verwehrt durch sein Anderssein, das bereits äußerlich an seiner gepflegten und hochwertigen Kleidung erkennbar ist. Der bürgerliche Sprössling erscheint hier als Ausgeschlossener.

³⁶⁹ *Ebd.*, S. 1264.

³⁷⁰ *Ebd.*, S. 1210f.

³⁷¹ *Ebd.*, S. 1210.

³⁷² *Ebd.*, S. 1211.

³⁷³ *Ebd.*, S. 1431.

³⁷⁴ *Ebd.*, S. 1390.

³⁷⁵ *Ebd.*, S. 1391.

Ein ausschließlich negatives Bild ohne jegliche Relativierung zeichnet Manuele von seinen bürgerlichen Großeltern väterlicherseits. Der Großvater entstammt einer angesehenen und historisch bedeutenden piemontesischen Familie, die wichtige Persönlichkeiten aus dem Risorgimento zu ihren Vorfahren zählt. Die Anerkennung und der Respekt, welche sich die Vorfahren erarbeitet haben, setzt sich bezüglich des Großvaters fort: Als „alto magistrato di Torino, era un insigne maestro del Diritto, apprezzato in tutto il Regno.“³⁷⁶ Das gesellschaftliche Ansehen als typisches Kriterium des Bürgertums ist also eine Eigenschaft, die auch Manueles Großeltern auszeichnet. Als übermäßig groß wird die Anerkennung dargestellt, die ihnen von Seiten der Gesellschaft zukommt: sie ragen in der Familientradition heraus wie „maestosi Penati, degno oggetto di venerazione non per noi soli, ma altresí per la città di Torino, e anche per l'intero Piemonte.“³⁷⁷ Somit erscheinen Manueles Großeltern als Paradeexemplare und glanzvolle Vertreter einer über Generationen entwickelten Bourgeoisie, denen auch der entsprechende ökonomische Erfolg sicher ist. Gegenüber dem Kind Manuele jedoch, das nach Aracoelis Erkrankung zunächst bei den Großeltern lebt, treten die Großeltern geradezu brutal und angsteinflößend auf. So die Nonna, wenn sie Manuele, der aus Angst seine Tischmanieren vergisst, anfährt: „Sei forse cresciuto fra i barbari? o fra i cani di strada?“³⁷⁸ Beide Begriffe, „barbari“ und „cani di strada“ müssen, auch wenn sie aus dem Munde der bürgerlichen Nonna eine negative Intention haben und das Kind verletzen sollen, im Sinne Morantes doch als positiv gewertet werden: Sowohl die Tiere als auch die ungebildeten, unverstellten und natürlichen Menschen sind bei ihr mit positiven Eigenschaften versehen. Indem Manueles negativ gezeichnete Großmutter ihn so betitelt, erkennt sie Nicht-Bürgerliches an ihm, das ihn als kindhaft auszeichnet und das entsprechend Morantes Weltansicht als positiv zu bewerten ist. Die Großeltern als Vertreter des Bildungsbürgertums stehen außerhalb der Welt der Kinder und ihnen feindselig gegenüber. In der Rückschau vergleicht Manuele sich in Anbetracht der gigantischen Autorität seiner Großeltern mit dem wehrlosesten aller Tiere: „Il solo mio simile che mi si offrirebbe a modello, se ora volessi descrivermi nella mia nuova parte di nipote, sarebbe un animaluccio: il coniglio. Tale difatti era la mia paura dei Nonni che me ne tremavano perfino le orecchie.“³⁷⁹ Die Großeltern, die Ursache von Manueles lähmender, krankmachender Angst, gehören in die Kategorie jener Gebildeten, jener Wissenschaftler, die die todbringende Atombombe hervorgebracht haben. Das zerstörerische Agieren dieser Klasse empfindet das Kind Manuele physisch, da es in

³⁷⁶ *Ebd.*, S. 1082.

³⁷⁷ *Ebd.*, S. 1399.

³⁷⁸ *Ebd.*, S. 1408.

³⁷⁹ *Ebd.*, S. 1399.

ihrer Anwesenheit stottert, nicht mehr gehen und denken kann: „la proprietà umana dell'intelletto (sola mia differenza dal coniglio) innanzi a loro mi si riduceva a zero.“³⁸⁰ Indem die Großmutter dem weinenden Kind verbietet, sich Trost suchend an „Ma-ma! ma-ma“ zu wenden, offenbart sie ihre brutale Widernatürlichkeit, da sie darauf abzielt, die natürlichste aller Beziehungen, die des Kindes zur Mutter, zu zerstören: „Non fare più questa parola! [...] la persona che tu chiamavi madre non è più degna di questo nome!“³⁸¹

Die einzige bürgerliche Figur, die nicht negativ dargestellt wird, ist Eugenio, Manueles Vater. Wenngleich er in dieser großbürgerlichen Familie aufgewachsen ist und mit der Militärlaufbahn einen Lebensweg verfolgt, der seinem gesellschaftlichen Status entspricht, so ist doch keines der üblichen negativen Kriterien des Bürgertums an ihm ausgeführt. Manuele beschreibt seinen Vater im Kontrast zu dessen Schwester Monda als ausgesprochen schön: „quei tratti comuni di famiglia che in lei risultavano stonati, o scombinati, o fuori posto, invece in lui concordavano a un effetto di prestanza virile, ammorbidito da una sorta di freschezza adolescente.“³⁸² Die Schönheit verweist bei Morante immer auch auf eine innere Qualität (vgl. dazu III.5.1.) und kann als ein Hinweis auf Kindhaftigkeit gelten. Über Eugenios goldblondes Haar und seine blauen Augen verweist sie auf „uno straordinario candore interno“, auf „suo fondo ingenuo“ und „una semplice disarmata bontà“.³⁸³ Besonders durch seine uneingeschränkte Liebe zu der kindhaften, halbwildem und nicht-bürgerlichen Aracoeli erscheint er positiv. Mit Aracoelis Tod verliert er seine Lebensgrundlage: Wenig später scheidet er aus dem Militär aus, arbeitet nicht mehr und wird schließlich zum Alkoholiker. Dass Eugenio ohne Aracoeli nicht leben kann, zeigt, dass für ihn nicht seine gesellschaftliche Stellung lebensstiftend ist, sondern einzig seine Liebe, womit er im deutlichen Gegensatz zu den Kriterien der bürgerlichen Gesellschaft steht, die seine Eltern und seine Schwester Monda in Perfektion repräsentieren. Den Verlust seiner Liebe kann ihm der bürgerliche Lebenswandel nicht ersetzen, auch wenn er diesem entstammt. So erscheint es natürlich und konsequent, dass er die herrschaftliche Wohnung in den *Quartieri Alti* aufgibt und sich in eine kleine, durch den Krieg halb zerstörte Unterkunft in der Nähe des Friedhofs Verano zurückzieht, um in Aracoelis Nähe, d.h. in der Nähe ihres Grabes zu sein.

³⁸⁰ *Ebd.*

³⁸¹ *Ebd.*, 1408f.

³⁸² *Ebd.*, S. 1082.

³⁸³ *Ebd.*, S. 1083 und S. 1271.

Neben der Darstellung des Bürgertums auf der intradiegetischen Ebene der Vergangenheit wird die Klassengesellschaft auch auf der extradiegetischen Ebene thematisiert. Der Ich-Erzähler Manuele bezeichnet sich selbst mehrfach als unpolitisch – „la mia natura è negata alla politica e alla storia“³⁸⁴ –, und so ist es folgerichtig, dass er keine Ideologie hat und seine wenigen auf Politik oder Gesellschaft bezogenen Äußerungen nicht das Ergebnis einer kritischen Auseinandersetzung mit diesen Themen sind. Wenn er Franco als seinen Feind bezeichnet, so geschieht dies nicht wegen politischer Differenzen, sondern ausschließlich aufgrund der Tatsache, dass sein Onkel Manuel, Aracoelis jüngerer Bruder, in dem er seinen Helden und sein ‚besseres‘ Alter-Ego findet, auf der Seite der Opposition zu Franco gekämpft hat. In der Ablehnung des Bürgertums bezieht er sich ausschließlich auf sich selber und sein persönliches Schicksal. Den ‚Makel‘ der bürgerlichen Abstammung empfindet auch der erwachsene Manuele als „il mio marchio: *Razza borghese!*“³⁸⁵, und er gelangt damit zu einer Art A-priori-Schuldbewusstsein, indem er Äußerungen seiner Umgebung auf sich selbst bezieht. Als er auf dem Weg zum Flughafen in Mailand durch Zufall in eine demonstrierende Menge der *Rivoluzione Giovanile* gerät, fühlt er sich durch ihren Slogan „È ora! è ora! / Il Potere a chi lavora!“ direkt angesprochen: „quale un’aperta denuncia contro di me. Io difatti, in realtà, non ho mai lavorato nella mia vita.“³⁸⁶ Manuele lebt von dem Erbe seiner piemontesischen Großeltern, die ihm eine Wohnung in Turin hinterlassen haben, was ihm unverdient zu seinem Stand verholfen hat. Dass seine Mieterinnen, zwei ältere Schwestern, die Wohnung durch Untervermietung von zahlreichen Feldbetten an Gastarbeiter aus dem Süden, die dort schichtweise übernachteten, Profit machen, verstärkt Manueles Schuldgefühl. „E io provo una tenerezza penosa a figurarmi, addormentati in fila nei lettucci, quei giovani corpi di fatica, ai quali debbo, in qualche misura, la mia sopravvivenza. Certo, se mi presentassi a loro, anche loro mi riguarderebbero come un vecchio borghese, inutile, laido, loro sfruttatore e nemico.“³⁸⁷ Fokussiert auf die Perspektive Manueles ist hier implizit das System skizziert, das schon im Roman *La Storia* Gegenstand der Kritik ist: die Dualität von Macht und Machtlosigkeit, von Ausbeutern und Ausgebeuteten. Manuele ist unfähig, aus diesem Raster auszubrechen, und gleichzeitig macht dies seinen Wunsch nach Solidarisierung mit den ‚Ausgebeuteten‘ unerfüllbar. Materieller Besitz hat keinen Wert für Manuele, der sich seit dem Verlust seiner Mutter und ihrer Liebe dazu verdammt fühlt, keine Liebe

³⁸⁴ *Ebd.*, S. 1217.

³⁸⁵ *Ebd.*, S. 1112.

³⁸⁶ *Ebd.*, S. 1058.

³⁸⁷ *Ebd.*, S. 1101.

mehr erfahren zu dürfen. Nach ersten traumatisierenden Erfahrungen mit Frauen und unerfüllten homoerotischen Liebeserlebnissen fühlt sich Manuele als emotional Gescheiterter, der nicht hofft, noch einmal Liebe zu erfahren.³⁸⁸ Es erscheint ihm als schicksalhaft, dass er als Angehöriger des Bürgertums und Eigentümer von materiellem Besitz keinen Anspruch hat auf das ‚Gut‘, die Liebe, das er sich nicht kaufen kann: „... Amore è uno scambio: vuole dare – e ricevere [...] da tempo ho imparato (e ormai senza più dubbi) che non ho nulla da offrire in degno cambio a nessuno. [...] Io sono difatti un povero, anche se appartengo alla classe dei possidenti, di regola oziosi, che campano di rendita.“³⁸⁹

Dass der ‚Makel‘ der bürgerlichen Abstammung zu Manueles Schuldbewusstsein beiträgt, wird auch daran deutlich, dass er glaubt, verantwortlich zu sein für Ereignisse des Weltgeschehens. Der Fernfahrer aus Malaga, der ihn am Abend seines Aufenthalts in Almería in einem Lokal anspricht, berichtet strahlend von der Schlacht von Malaga, die er als Kind miterlebt hat. Seine engagierte und pathetische Schilderung des Bombardements durch „gli Italiani, los vencedores de Malaga!“ steht in bizarrem Kontrast zu den Zerstörungen, die er nennt, und der Auflistung seiner sämtlich getöteten Familienmitglieder. Manuele als Italiener fühlt sich persönlich angesprochen als einer dieser Sieger aufgrund des „sorriso di un bagliore speciale dedicato a me, quasi un attestato di vanto alla persona mia propria.“³⁹⁰ Er empfindet das Auftreten des Fernfahrers als bizarre Komödie, seinen spanisch-italienischen Mischmasch – im Ton eines Nachrichtensprechers vorgetragen – und die Gestik des Sprechers, der wild mit den Armen rudert, als „una tale pantomima scimmiesca e convulsiva, da farmi nuovamente sospettare, a ogni tratto, che tenda a un effetto comico.“³⁹¹ Doch jenseits der Komik wird deutlich, dass dessen Worte Manuele im Kern seines bürgerlichen Unglücklichseins treffen, wenn er – noch auf der Suche nach dem Sinn dieser Rede – überlegt, ob der Fernfahrer eine Art Rachedämon ist, der ihm in einer Art Farce „certe piaghe mortali“³⁹² zusammenfasst, um sie Manuele als seine eigenen Missetaten vorzuführen. Manuele wird sich seiner bereits wiederholt empfundenen Verantwortung bewusst: „Non sarebbe certo la prima volta che io mi sento imputare dei più sanguinosi misfatti mondiali: dai campi di sterminio alle guerre imperialistiche, ai genocidi alle torture poliziesche, all’assassinio del Che Guevara, ai golpe sudamericani, alle manovre della

³⁸⁸ Vgl. S. 1094: „MAI PIÙ TU SARAI / UN OGGETTO D’AMORE.“ Dies bezeichnet Manuele als „mia sorte decretata“.

³⁸⁹ *Ebd.*, S. 1100.

³⁹⁰ *Ebd.*, S. 1111.

³⁹¹ *Ebd.*

³⁹² *Ebd.*, S. 1112.

CIA.“ Dieses Schuldgefühl hat er aufgrund seiner Zugehörigkeit zur „Razza borghese! [...] „questo peccato originale della mia carne“. ³⁹³ Neben der individuellen Tragik für Manuele wird auch deutlich, dass dem Bürgertum die Verantwortung für die zuvor genannten blutrünstigen Verbrechen gegeben wird.

Wie schon in Morantes vorausgehendem Werk, so ist auch in *Aracoeli* die Kritik an der Gesellschaft flankiert von der Kritik am Industriezeitalter. Die Übermacht der Industrie, die durch eine allgegenwärtige Präsenz ihrer Produkte im alltäglichen Leben erkennbar wird, erscheint auch hier als ein wesentliches Element zur negativen Kennzeichnung der entfremdeten Welt im Sinne der *irrealità*. Deutliche Kritik wird auf der extradiegetischen Ebene von Manuele bei der Schilderung seiner Lebenssituation geäußert. In einer kurzen partiellen Analepse wird die Arbeit dargestellt, der er seit zwei Monaten in einem kleinen Mailänder Verlag nachgeht. Sie dient ihm als reiner Broterwerb. Seine Tage sind fest geregelt und voll der Langeweile, die in den Essays als Element der *irrealità* der modernen Gesellschaft benannt ist. Die Manuskripte älterer Mächtigen-Autoren, die Manuele lesen und bewerten muss, geben ihm das Gefühl, Leim schlucken zu müssen. Sein Lebensalltag ist öde und ohne Sinn. Mailand erscheint wie eine verschlossene, entfremdete Industriestadt, in der es keine menschlichen Begegnungen gibt, und geradezu gesichtslos, denn im Gegensatz zu Rom und dem Reiseziel in Andalusien fehlen – mit Ausnahme des Flughafenterminals – detailgetreue topographische Beschreibungen. Umso hoffnungsloser ist seine Situation, da Manuele auch auf seiner Reise nach Andalusien diesem Werktags-Mailand nicht entkommen kann: „Dovunque io vada, invero, mi ritrovo sempre in una Milano feriale e irreparabile.“ ³⁹⁴ Und er fürchtet, dass ihn in El Almendral, auf der Suche nach der Herkunft seiner Mutter, dasselbe erwartet: „E me ne viene il dubbio che in El Almendral [...] al posto della cuccia materna mi aspetti presentemente un sobborgo industriale di frastuono catene e fumo, simile a Sesto San Giovanni.“ ³⁹⁵ Dieses werktägliche Mailand mit seiner Industrie, das den verhassten Alltag symbolisiert, wird der Geborgenheit der mütterlichen „cuccia“ gegenübergestellt. Wenn zuvor die Mutter der Werteskala der Gesellschaft gegenübergestellt wurde, wird sie hier mit der industrialisierten Umgebung kontrastiert. Über einen Vergleich aus der Tierwelt wiederum wird sie als natürlich gekennzeichnet und der Zivilisation gegenübergestellt.

³⁹³ *Ebd.*, S. 1112f.

³⁹⁴ *Ebd.*, S. 1197.

³⁹⁵ *Ebd.*

Die Industrie ‚verfolgt‘ Manuele auf seiner Reise auch in Produkten, denen er nicht ausweichen kann. So ist die moderne, amerikanische Unterhaltungsmusik am Flughafen ein Symbol dieser industrialisierten Welt „una di quelle solite musichette correnti di qualità industriale, che raschiano lo stomaco e il cervello e sempre mi rivoltano con la loro squallida imbecillità.“ Ihre Bedeutungslosigkeit, die auch in den Essays Kennzeichen der *irrealità* ist, drückt sich in ihrem „vacuo frastuono“³⁹⁶ aus. Und sogar in der Bar in El Almendral, dem verlassenen Dorf mitten in der andalusischen Einöde, hat das Industriezeitalter Einzug gehalten: Das Gebäck, das Manuele dort bekommt, ist ein Industrieprodukt, die Wände sind mit billigen Pin-Up-Fotos geschmückt. Die Moderne hat selbst dort ihre Spuren hinterlassen, wo sie augenscheinlich noch gar nicht eingezogen ist: Dass das Dorf verlassen ist und Menschen nicht mehr dort anzutreffen sind, ist nämlich auch ihre Folge, denn die Industrie hat alle in die Städte gelockt und dadurch das natürliche Leben der Menschen auf dem Land zerstört.

Zu symbolischer Bedeutung gelangt ein Produkt der Moderne, der Lautsprecher, der Manuele in der Rahmenhandlung während seiner Aufenthalte an den unterschiedlichen Stationen seiner Reise begegnet. Er wird zum Symbol schlechthin für die Negativität des Industriezeitalters: Als „un ultimo Dio del pianeta industriale“ rächt er „la furia assordante delle fabbriche imitandone la degradazione e lo strazio.“³⁹⁷ Wo auch immer Manuele sich auf seiner Reise bewegt – am Flughafen in Mailand oder Madrid, im Flugzeug, im Reisebus – immer begleiten ihn „le voci irreali“³⁹⁸ die aus dem Lautsprecher zu ihm dringen und ihm wie „una valanga di rifiuti“³⁹⁹ erscheinen. Seine Töne sind „quelle solite ineluttabili ‚musichette‘ prefabbricate e supernazionali, che sembrano l’eco meccanica di un mondo decomposto“, und Manuele hält sich die Ohren zu, „per non subirle“.⁴⁰⁰ Die Menschen, die unter „questa Maestà elettrica, rimbambita e sinistra“ leben, sind „resi muti e sordi dal suo sommo fragore“⁴⁰¹, sodass nicht nur ihre Sinne beschädigt sind, sondern auch jegliche Kommunikation untereinander unmöglich wird: Ein jeder „è escluso dall’altro e così io da tutti“.⁴⁰²

In der Rahmenhandlung kennzeichnet der erwachsene Manuele seine zeitgenössische Umgebung als die *irrealità*, die Morante in den Essays entwickelt hat. Ähnlich wird die Umgebung

³⁹⁶ *Ebd.*, S. 1061 (beide Zitate).

³⁹⁷ *Ebd.*, S. 1198.

³⁹⁸ *Ebd.*, S. 1063.

³⁹⁹ *Ebd.*, S. 1202.

⁴⁰⁰ *Ebd.*, S. 1087.

⁴⁰¹ *Ebd.*, S. 1198.

⁴⁰² *Ebd.*

schon durch die Augen des kleinen Manuele gesehen, nur – entsprechend der geringeren Reflexionsfähigkeit des Kindes – weniger explizit bewertet: Als der kurzsichtige Manuele seine erste Brille erhält und sie zum ersten Mal aufsetzt, erkennt er „[g]li aspetti del mondo“⁴⁰³ zum ersten Mal in ihrer Wirklichkeit und empfindet sie sofort als hart, grausam und bedrohlich. Dieses Sehen ist umso brutaler, als es sich um ein wahrhaftiges Erkennen der Wirklichkeit handelt, „che finora Manuele non aveva notato perché viveva nel beato limbo dell’infanzia.“⁴⁰⁴ Rettung und Trost spendet ihm in dieser Situation seine Mutter mit ihrem „riso infantile“, deren Gesicht „vidi galleggiare su quel mondo atroce (pari a un cestino di rose calato da un davanzale celeste)“.⁴⁰⁵ Das Motiv des Scharfsehens als ein Erkennen-Müssen der Welt der *irrealtà* ist fortgeführt, wenn der erwachsene Manuele sich später stets seine Brille abnimmt, weil er die ihn umgebende Wirklichkeit nicht erkennen will.

Manuele ist Morantes einzige Kind-Figur, die auch im erwachsenen Alter dargestellt wird, alle anderen kindlichen oder kindhaften Protagonisten werden nicht alt, oder aber ihr Altern ist nicht mehr Bestandteil der Handlung. Sie alle werden aber in Auseinandersetzung mit der *irrealtà*, der „Storia“ oder der „borghesia“ gezeigt, und ihre Kindhaftigkeit wird in Kontrast zu diesen negativen Größen als gut, unschuldig, rein und natürlich idealisiert.

⁴⁰³ *Ebd.*, S. 1259.

⁴⁰⁴ Balzer (1988), S. 237.

⁴⁰⁵ *Aracoeli*, S. 1259.

III. Das Kindhafte – Verkörperung der *realtà*

Die Kindhaftigkeit, die im Zentrum dieses Kapitels steht und die nicht an eine soziobiologische Definition gebunden ist,⁴⁰⁶ ist als Inbegriff verschiedener Qualitäten und Tugenden zu verstehen, die immer in einer idealisierten Weise das Anderssein ihrer Träger gegenüber der negativen Welt der Erwachsenen – jener Welt der *irrealtà* und der „Storia“ – herausstellen. „La Morante proietta i suoi poveri innocenti personaggi, eterni fanciulli, quale che sia la loro età [...] nel pieno della vorticoso irrealtà delle cose, che ne farà scempio.“⁴⁰⁷

Zu dem Phänomen Kindheit gehören Naturverbundenheit und Intuition, Unschuld und Reinheit der Seele, Aufrichtigkeit und die Fähigkeit zu wahrer Freude. Auch die Kreativität und Phantasie des Kindes werden idealisiert sowie seine Fähigkeit zur Beseelung der Welt und sein Zugang zu himmlischen Sphären. Diese Qualitäten dienen also in gewisser Weise als ‚Erkennungsmerkmal‘ der Kindhaften und kennzeichnen diese – im Zusammenspiel mit äußeren Merkmalen, die teils explizit als solche benannt sind, teils eher verborgen durchschimmern – unabhängig von ihrem biologischen Alter.

Dieses Kapitel widmet sich einer detaillierten Untersuchung der kindhaften Figuren mit Schwerpunkt auf dem Werk der zweiten Phase ab 1968. Wo Motive einer kindhaften Darstellungsweise bereits in den ersten beiden Romanen, *Menzogna e Sortilegio* und *L'isola di Arturo*, angelegt sind, wird darauf hingewiesen oder es werden Beispiele aus diesen beiden Werken mit eingebracht, wenn es dazu dienlich ist, ein klareres Bild einer Gruppe zu erstellen.

Zunächst wird im ersten Unterkapitel eine Typologie (III.1.) entwickelt, die es erlaubt, Morantes kindhafte Figuren in verschiedene Gruppen einzuteilen, für die jeweils eine spezifische Darstellungsweise erkennbar ist, wobei das Alter als erstes äußeres Erkennungsmerkmal zugrunde gelegt wird. Es wird im Rahmen der Typologie-Erstellung hinterfragt, welche spezifischen Eigenschaften es sind, die auf eine übergeordnete idealisierte Kindhaftigkeit hinweisen.

Anschließend ist zu untersuchen, welche Aussage sich mit der Kindhaftigkeit als Phänomen verbindet. Um dieser Frage nachzugehen, sollen die Kindhaften in der Auseinandersetzung mit der sie umgebenden Wirklichkeit und in ihrer eigenen ‚Welt‘ betrachtet werden. Zur Verdeut-

⁴⁰⁶ Vgl. Stefani (1971), S. 307: „[...] senza età e senza sesso i ragazzini morantiani non costituiscono infatti un gruppo sociologicamente definito.“

⁴⁰⁷ Leonelli (2000), S. 137.

lichung wird dafür wieder Morantes Begriffspaar von *realtà* – *irrealtà* herangezogen: Im Gegensatz zu den von der geschichtlichen Wirklichkeit, der *irrealtà*, manipulierten erwachsenen Menschen lassen die Wesensarten der Kindhaften sie als Vertreter der *realtà* erkennbar werden. Zu den herausragenden kindhaften Merkmalen gehört eine Außenseiterrolle in der Gesellschaft der *irrealtà* (III.2.) und eine Nähe zur Natur (III.3.) im Kontrast zur ‚Kultur‘ eben dieser *irrealtà*. Als Repräsentanten der *realtà* haben die Kindhaften einen Bezug zur Kunst (III.4.), mittels dessen sie wiederum als Antagonisten der *irrealtà* erscheinen. Die Teilhabe an Natur und Kunst stellt eine Voraussetzung dar für den Bezug der Kindhaften zur Dimension der Transzendenz (III.5.).

Auf Basis einer möglichst genauen Textanalyse erfolgt die Beschreibung dieser verschiedenen Kategorien innerhalb der genannten Unterkapitel. Allerdings sind die Übergänge fließend, speziell in Bezug auf Natur, Kunst und Transzendenz. Indem die Kindhaften derart in ihrer Zugehörigkeit zur *realtà* dargestellt werden, bleibt stets auch danach zu fragen, welcher Aussagewert sich mit der Kindhaftigkeit in Morantes Werk verbindet.

1. Typologie kindhafter Figuren im Werk von Elsa Morante

Bei dem folgenden Versuch, die kindhaften Figuren in einer Typologie zu erfassen, werden sie zunächst nach ihrem biologischen Alter eingruppiert. Neugeborene (III.1.1.), kleine Kinder (III.1.2.) und Jugendliche (III.1.3.) bilden Gruppen der soziobiologisch gesehen tatsächlichen Kinder. Aber auch Erwachsene können mit kindhaften Eigenschaften gezeichnet sein. Besonders hervorgehoben sind hier die Mutterfiguren, die in einem abschließenden Unterkapitel behandelt werden (III.1.4.).

Ähnlichkeiten innerhalb dieser Gruppen, die sich auf die äußere Darstellungsweise und auf Charaktereigenschaften beziehen, werden herausgestellt, um eine gleichermaßen bei Kind- wie Erwachsenenfiguren gestaltete Qualität einer Kindhaftigkeit kenntlich zu machen und zu definieren.

1.1. Neugeborene

In allen vier Romanen Elsa Morantes sind Neugeborene Teil der Handlung: In den beiden frühen Romanen sind es Francesco in *Menzogna e Sortilegio* und Arturos Halbbruder Carmine

Arturo in *L'isola di Arturo*. Die umfangreichste Darstellung findet sich in Morantes drittem Roman von Usepe. Dem Protagonisten von *La Storia* kommt eine hervorgehobene Stellung zu, da er mit Elementen des Göttlichen Kindes versehen ist und als Erlöserfigur interpretiert werden kann. Doch auch seine wenige Monate alte Nichte Ninuccia ist in einer kurzen Episode, in der sie sich zufällig begegnen, eingehend beschrieben. In *Aracoeli* schließlich tritt Manueles kleine Schwester, genannt Carina, ausschließlich als Säugling in Erscheinung, da sie nach wenigen Wochen Lebenszeit bereits verstirbt und damit als einzige Kind-Figur eines Romans von Elsa Morante über das Säuglingsalter nicht hinaus kommt. Die neugeborenen Kinder werden sehr genau und oft bis ins kleinste Detail beschrieben, wohinter sich gewisse Muster erkennen lassen, die im Folgenden dargestellt und auf ihre Funktion hin untersucht werden.

Allen Darstellungen von Säuglingen ist gemeinsam, dass die Winzigkeit ihres Körpers herausgestellt wird. Bezüglich des neugeborenen Usepe kommentiert die Erzählinstanz: „Era, difatti, proprio un *mascolillo*: cioè, un maschio, ma piccirillo, invero. Era una creaturina così piccola, che stava comodamente sulle due mani della levatrice, come in una canestra.“⁴⁰⁸ „Piccolezza“ und „piccola“ sind die Begriffe, mit denen fast alle Neugeborenen bezeichnet werden.⁴⁰⁹ Dies kann einerseits auf den Körper als Ganzes bezogen sein: So erzählt Manuele in *Aracoeli* von seiner neugeborenen Schwester Carina in der Wiege und erinnert die „piccolezza estrema del suo corpo“.⁴¹⁰ Die Erzählerin aus *La Storia* benennt die Kleinheit von Ninuccia mit den Worten „una creatura piccola“⁴¹¹ und spricht von Usepes „piccola misura“⁴¹². Fokalisiert auf Nino und seine Freunde wird diese auch als „piccolezza autentica da pigmeo“⁴¹³ bezeichnet.

Bei detaillierteren Beschreibungen sind auch einzelne Körperteile der Kinder als ausdrücklich klein benannt: So Usepes „piccolezza del viso“, die mit der Größe einer Faust verglichen wird als „sua faccia piccola come un pugno“.⁴¹⁴ Bei Carmine Arturo hebt der Erzähler Arturo die „piccolezza“ der Hände und Füße des Halbbruders hervor, „con le dita affusolate“.⁴¹⁵ Auch das

⁴⁰⁸ *La Storia*, S. 365.

⁴⁰⁹ Mit Ausnahme von Nino in *La Storia*, der schon bei seiner Geburt als groß und kräftig dargestellt ist, wodurch der Kontrast zu seinem Halbbruder Usepe wiederholt und verstärkt wird.

⁴¹⁰ *Aracoeli*, S. 1293.

⁴¹¹ *La Storia*, S. 894.

⁴¹² *Ebd.*, S. 365.

⁴¹³ *Ebd.*, S. 380.

⁴¹⁴ *Ebd.*, S. 366 und S. 380; beides unfokalisiert durch die Erzählinstanz.

⁴¹⁵ *L'isola*, S. 1204.

Wort „minuzia“ und „minuto“ wird zur Definition kindlicher Kleinheit verwendet, beispielsweise wenn die „fattura minuta e carina“⁴¹⁶ der Gesichtszüge Useppes bereits am Tag seiner Geburt erkennbar ist. In vergleichbarer Weise ist das Gesicht der kleinen Carina dargestellt, als Manuele ihre „tratti minuti“⁴¹⁷ herausstellt. Der Eindruck des Winzigen wird über die entsprechenden Begriffe hinaus durch eine häufige Verwendung von Diminutiven, auch regional-sprachlicher Ausdrücke, hervorgerufen, die sowohl von der jeweiligen Erzählinstanz benutzt werden als auch von beteiligten Figuren der Handlung. Der Säugling Useppe wird, wie bereits zitiert, als „mascolillo“ und „piccirillo“ bezeichnet sowie als „creaturina“ und „minuscolo figliolino“.⁴¹⁸ Für Ninuccia finden sich die Begriffe „pupetta“ und „figlietta“,⁴¹⁹ und auch einzelne Körperteile werden immer wieder mit Diminutiven benannt (wie „nasino“⁴²⁰ bei Useppe oder „gambette“⁴²¹ bei Ninuccia). Einerseits lässt sich darin die Zuneigung des Sehenden bzw. Erzählenden erkennen, welche Voraussetzung ist für den notwendigen detailgetreuen Blick. Tatsächlich sind sowohl die verschiedenen Erzählinstanzen – der Ich-Erzähler Manuele in *Aracoeli* ebenso wie die Erzählerin von *La Storia*, die mehrfach auf ihre persönliche und emotionale Nähe zu den Lebensgeschichten der Figuren der Handlung verweist – den dargestellten Neugeborenen zugetan als auch die Figuren, auf deren Fokalisierung liebevolle Ausdrücke zurückgehen, zumal es sich bei ihnen in erster Linie um Familienmitglieder handelt, speziell um Mütter. Insofern lässt sich diese detailgetreue und quasi ‚entzückte‘ Darstellung der Winzigkeit der Neugeborenen und ihrer Verniedlichung mit den Diminutiven als Mittel verstehen, das der menschlichen Zuneigung und speziell der Mutter-Kind-Liebe Ausdruck verleiht.

Doch darüber hinaus legt die ausführliche und wiederkehrende Hervorhebung der Winzigkeit der Neugeborenen nahe, dass deren Kleinheit nicht nur als eine natürliche Eigenschaft der Säuglinge zu verstehen ist, sondern auch eine symbolische Bedeutung enthält. Dieser Eindruck wird verstärkt durch den Umstand, dass die dargestellte Winzigkeit durch Kontrasttechnik, ein von Morante häufig verwendetes Stilmittel, noch betont wird.

Deutlich wird dies an Useppe. Dem Kapitel „.....1941“ vorangestellt ist die lyrische Ankündigung seiner Geburt, welche auf seine besondere Stellung verweist, denn Thema ist darin die

⁴¹⁶ *La Storia*, S. 366.

⁴¹⁷ *Aracoeli*, S. 1293.

⁴¹⁸ *La Storia*, S. 365. „Mascolillo“ ist zunächst der wörtliche Ausdruck, den die von Ida als „Ezechiele“ bezeichnete Hebamme benutzt, der dann von der Erzählerin wiederholt wird; „piccirillo“ und „creaturina“ sind Kommentare der Erzählerin, ebenso „minuscolo figliolino“, S. 368.

⁴¹⁹ *Ebd.*, S. 894 u. 895 (beide Formulierungen sind von der Erzählerin verwendet).

⁴²⁰ *Ebd.*, S. 394.

⁴²¹ *Ebd.*, S. 895.

Geburt eines Königssohnes. Den Zeilen ist eine religiöse Bedeutung verliehen, die sich in äußeren Zeichen des Christlichen, als welche Glocken, Orgel und Kathedrale zu sehen sind, ausdrückt:

Trecento araldi in festa coi nastri al vento
corrono la città suonando trombe e tamburi.
Tutte le campane si sciolgono.
Intona il Gloria
l'organo della cattedrale.
Sono partiti i messaggeri su cavalli piumati
a portare l'annuncio nelle sette direzioni.
Da regni e principati si muovono le carovane
recando in dono i tesori dei quaranta stemmi
dentro scrigni di legno odoroso.
Tutte le porte si spalancano. Sulle soglie i pellegrini salutano a mani giunte.
Cammelli, asini e capre piegano i ginocchi.
E su tutte le bocche un solo canto!
dovunque balli conviti e fuochi di gioia!
perché la regina oggi
ha dato al mondo un erede al trono!⁴²²

Der neugeborene Usepe wird in seiner Kleinheit den großen, erwachsenen Menschen gegenübergestellt, als er, winzig und zu früh geboren, als Säugling im „gran letto napoletano, di ferro dipinto“⁴²³ der Hebamme liegt, in dem er „troppo piccolo per non ritrovarsi spaesato, fra la gente grossa del mondo“⁴²⁴ erscheint. Dies lässt sich als eine Vorausdeutung auf sein zukünftiges Leben lesen: So wie er aufgrund seiner körperlichen Statur in dem riesigen Möbel verloren scheint, so wird er auch später in der umgebenden Welt – der geschichtlichen Wirklichkeit, der *irrealità* – fremd bleiben, die von „la gente grossa del mondo“ gestaltet wird. Darunter lassen sich nicht nur generell die Erwachsenen verstehen, sondern auch die Vertreter der *irrealità*, die als wichtig erachteten Menschen der Gesellschaft, die Autoritäten, die Machthabenden. Insofern wird mit dieser räumlich-körperlichen Beschreibung vom Eintritt des jüngsten Vertreters der Kindhaften in die Welt bereits auf den Gegenpart des Kindes zu den Erwachsenen hingedeutet. Usepe, der vollkommenste Vertreter der Kindhaftigkeit, wird zeit seines kurzen Lebens „troppo piccolo“ bleiben, zu klein und zu machtlos, um gegen die brutalen Machenschaften der Welt der „Storia“ anzukommen, denen er in Form von Krieg, gewaltsamem Tod, Deportation und Vertreibung begegnen wird. Ihm, dessen Leben erst durch Gewaltanwendung, durch ein gewalttätiges Verbrechen entsteht, ist nichts von dieser Gewalt eigen, die sein Leben erwirkt hat.

⁴²² *Ebd.*, S. 347. Von Bernabò (1991) als „figurazione mitico-messianica“ bezeichnet, S. 37.

⁴²³ *Ebd.*, S. 366.

⁴²⁴ *Ebd.*, S. 367f.

Als Vorausdeutung auf seinen Charakter lassen sich auch seine zwei weiteren Taufnamen ansehen: Felice und Angiolino. Sie werden ihm von der Hebamme Ida di Capua gegeben, jener neapolitanischen Jüdin, die Useppes Mutter Ida im Stillen für sich ‚Ezechiel‘ nennt, weil ihr Äußeres sie an ein Bild des Propheten erinnert.⁴²⁵ Useppes Zweit- und Drittname stammen somit aus ‚prophetischem‘ Munde und verlangen deswegen besonders deutlich nach einer Interpretation. Sein zweiter Name, Felice, soll Useppe als eine Art Glücksbringer dienen: ‚per portargli buona fortuna‘. Jedoch ist er auch als Hinweis auf eine charakterliche Qualität zu sehen, denn Useppe erweist sich als Inbegriff der ‚felicità‘. Den dritten Namen, Angiolino, der ihn mit einem Engel vergleicht, erhält er aufgrund eben dieser Ähnlichkeit: ‚perché era di misura così piccola, e d’occhi celesti, e buono, che si faceva poco sentire.‘⁴²⁶

Bei der Darstellung der Neugeborenen fällt eine Liebe zum Detail auf. So werden die Gesichtszüge sehr genau beschrieben und Vergleiche gesucht. Useppe wird in seiner Feinheit mit asiatischen Skulpturen verglichen: ‚Il disegno del suo viso ormai si precisava con evidenza. La forma del nasino cominciava a profilarsi, diritta e delicata; e i tratti, puri nella loro minuzia, ricordavano certe piccole sculture asiatiche.‘⁴²⁷ Einzelne Teile des Gesichts, wie Mund und Nase, werden genau betrachtet: So beschreibt die Erzählerin von *La Storia* Useppes Mund ‚dai labbri morbidi e sporgenti‘⁴²⁸. Auch Manuele erinnert sich ganz ähnlich an Carina: ‚La bocca è così piccola che pare dipinta con un pennellino sottilissimo da un artista cinese. È di un rosa delicato.‘⁴²⁹ Auch die Haare sind genau beschrieben, und motivisch dienen Haarlocken oder abstehende Haarbüschel als Spezifikum der Säuglinge, das sich selbst bei Nebenfiguren findet wie Carmine Arturo: ‚i suoi capelli, non solo erano biondi, ma anche ricci e gli si disponevano naturalmente a ciuffetti sulla testa.‘⁴³⁰ Auch Ninuccias ‚capelli scuri, umidi e fini‘⁴³¹ werden präzise beschrieben bis auf die eine besondere Locke, die von dem Einwirken der Mutter Patrizia zeugt. Im Fall des neugeborenen Useppe dient ein abstehendes Haarbüschel als deutlicher Hinweis auf seine Besonderheit: ‚Fra i suoi tanti ciuffetti, poi, già fino da allora, ce n’era uno piú spavaldo, proprio in centro alla testa, che gli stava sempre ritto, come un punto esclamativo, né si lasciava pettinare in giù.‘⁴³² Hier eingeführt, wird das Motiv des aufrechten Haarbüschels

⁴²⁵ Zur Darstellung der Hebamme als Cassandra-Figur vgl. den Aufsatz von Susan Briziarelli (1990).

⁴²⁶ *La Storia*, S. 367 (beide Zitate).

⁴²⁷ *Ebd.*, S. 394.

⁴²⁸ *Ebd.*, S. 366.

⁴²⁹ *Aracoeli*, S. 1293.

⁴³⁰ *L’isola*, S. 1203.

⁴³¹ *La Storia*, S. 894f.

⁴³² *Ebd.*, S. 382.

fortgeführt bis an Useppes Lebensende. Darüber hinaus dienen Vergleiche des Neugeborenen mit „un indiano“⁴³³ und Buddha⁴³⁴ dazu, auf seine Einzigartigkeit zu verweisen.

Trotz ihrer geringen körperlichen Maße zeichnen sich die Neugeborenen durch äußere Perfektion aus, wie die Erzählinstanz jeweils konstatiert. So winzig und klein sie auch sind, es wird stets ihre Vollständigkeit betont: „completo“⁴³⁵ (Useppe), „compiuto e preciso“⁴³⁶ (Carina), „perfetto e intero“⁴³⁷ (Francesco) sind die Begriffe, mit denen die kleinen Körper beschrieben werden. Die Perfektion in der Winzigkeit ist ein Motiv, das auf fast alle Figuren von Neugeborenen angewendet ist. Bereits in Morantes erstem Roman *Menzogna e sortilegio* betrachtet die Mutter Alessandra ihren neugeborenen Sohn Francesco: „s’inorgogliava osservando come l’infante che lei aveva fatto e nutrito, fosse perfetto e intero nella sua minuzia, e che nulla era stato in lui trascurato e dimenticato, dalle piccole unghie fino ai cigli spuntati appena, dai capelli ancora molli come piume ai vivaci piedini.“⁴³⁸ Das Moment des mütterlichen Stolzes tritt in den folgenden Romanen in den Hintergrund und weicht eher einem Staunen der jeweiligen Erzählinstanz oder einzelner Figuren über die Perfektion der Kleinheit. In *L’isola di Arturo* ist das Motiv des perfekten Winzigen aufgenommen, wenn Arturo bezüglich der Hände und Füße des kleinen Carmine sagt „pur nella loro piccolezza, erano ben fatti, con le dita affusolate“⁴³⁹. Bei Useppe in *La Storia* ist das Thema fortgeführt und deutlich ausgestaltet. Bei der Schilderung seiner Geburt heißt es von dem augenscheinlichen Gegensatz, der in der vollendeten Präzision des winzigen Körpers liegt: „Tuttavia, nella sua piccola misura, era completo, e anche caruccio, ben fatto, per quanto se ne capiva.“⁴⁴⁰ Ein geradezu bewunderndes Staunen über die ihm außergewöhnlich erscheinende Perfektion der winzigen Gliedmaßen prägt auch die Perspektive Ninos, wenn er seine Freunde mit hinauf in die Wohnung bringt, wo der wenige Wochen alte Useppe den Vormittag alleine verbringt:

Nino non mancava di sbandierare, con onore e vanto, le diverse specialità di suo fratello: facendo notare per esempio che, sebbene piccolo, era già un vero maschio, col suo uccelletto perfetto al completo. [...] E che sulle mani e sui piedi aveva tutte e venti le unghie, per quanto impercettibili, regolari, che la madre già gliele tagliava, ecc. ecc.⁴⁴¹

⁴³³ *Ebd.*, S. 395.

⁴³⁴ *Ebd.*, S. 397.

⁴³⁵ *Ebd.*, S. 365.

⁴³⁶ *Aracoeli*, S. 1293.

⁴³⁷ *Menzogna e sortilegio*, S. 442.

⁴³⁸ *Ebd.*

⁴³⁹ *L’isola*, S. 1204. Gleichwohl ist der Ton etwas verhaltener. Dies mag daran liegen, dass die Darstellung auf den jugendlichen Arturo fokalisiert ist, der eifersüchtig auf seinen Stiefbruder ist und ihn daher zurückhaltend lobt.

⁴⁴⁰ *La Storia*, S. 365f.

⁴⁴¹ *Ebd.*, S. 381f.

Die Perfektion des Körpers wird in der Folge mehrfach bei Useppe aufgenommen und in verschiedenen Vergleichen abgewandelt. Dem gegenüber steht auch die Betonung, dass Useppe stets kleiner als seine Altersgenossen ist. Auch in *Aracoeli* ist das Motiv der Perfektion des Winzigen von dem Erzähler Manuele fortgeführt, der sich rückblickend an seine Schwester Carina erinnert, wie sie als Säugling in der Wiege lag. Auch in seiner Darstellung schwingt das Staunen, das Bewundern über den winzigen, doch dabei perfekten Körper der Kleinen mit: „La piccolezza estrema del suo corpo, eppure compiuto e preciso in ogni sua parte, è una meraviglia incredibile per me.“⁴⁴² Neben der Bewunderung über das biologische Phänomen, dass in einem winzigen neugeborenen Körper bereits der voll ausgebildete Mensch enthalten ist, schwingt hier implizit noch eine andere Bedeutung mit. Die wiederholt betonte Vollkommenheit und Perfektion der kleinen Körper enthält unausgesprochen auch ein Frei-Sein von Mängeln und Fehlern und mag als Reinheit der Seele gelten. Durch ein Übertragen der körperlichen Eigenschaft der Perfektion auf die Persönlichkeit kann hier ein Verweis auf eine innere Qualität herausgelesen werden. In dieser Interpretation wäre erneut ein Kontrast zu sehen, indem der äußeren Kleinheit eine innere – menschliche – Größe gegenübersteht.

Ein Merkmal, mit dem Elsa Morante immer wieder ihre Kind-Figuren kennzeichnet, ist die runde Form. Bei Neugeborenen wird dieses Motiv eingeführt. So heißt es bezüglich Ninuccia, ihre „guance erano tonde e vermiglie.“⁴⁴³ In *Aracoeli* ist es die kleine Carina: „La sua faccia è rotonda e piena, dai tratti minuti ma di rifinitura perfetta e di leggiadria straordinaria.“⁴⁴⁴ Selbst bei Nebenfiguren ist dieses Erkennungsmerkmal vorhanden. So werden auch die Zwillingenmädchen der jungen Neapolitanerin Carulí bei der Geburt ähnlich beschrieben als „sane, normali, e tonde“.⁴⁴⁵ Dass Useppe nach seinen ersten Lebensmonaten die runde Form des Gesichtes beibehält, obwohl er aufgrund des Nahrungsmangels abnimmt, wird explizit herausgestellt und erscheint dadurch als etwas Besonderes: „[...] quel poco che aveva guadagnato in lunghezza, lo aveva perso in larghezza; e appariva alquanto magrolino, benché formato con grazia. La sua faccia però si conservava tonda, con una espressione di salute dovuta al suo carattere allegro.“⁴⁴⁶ Das Motiv der runden Gesichtsförmigkeit begegnet auch bei älteren Kindern sowie erwachsenen Kindhaften. Wenngleich es bei den Neugeborenen mit der Intention einer realistischen Beschreibungsweise als Darstellung des typischen ‚Babyspecks‘ gelten kann, so ist doch

⁴⁴² *Aracoeli*, S. 1293.

⁴⁴³ *La Storia*, S. 894.

⁴⁴⁴ *Aracoeli*, S. 1293.

⁴⁴⁵ *La Storia*, S. 468.

⁴⁴⁶ *Ebd.*, S. 403.

– speziell bzgl. der älteren Figuren – nach einer darüber hinausgehenden, symbolischen Bedeutung zu fragen. Die runde Form lässt sich als ein Hinweis auf die Symbolik des Kreises verstehen, der von Alters her und in vielen verschiedenen Kulturen als Ausdruck von Harmonie und Ganzheit angesehen wird. Als Sinnbild des In-Sich-Geschlossenen, Vollkommenen und Ewigen kann der Kreis auch auf Göttlichkeit verweisen, auf die unter Kapitel III.5. eingegangen wird.⁴⁴⁷ Bezüglich der Neugeborenen und der wiederholten expliziten Perfektion ihrer körperlichen Form scheint aber zunächst die Bedeutung von Vollkommenheit und Harmonie dieses Bild des idealen perfekten Kindhaften äußerlich zu unterstützen.

Ein weiterer Kontrast in der Darstellungsweise des neugeborenen Kindes besteht in der Gleichzeitigkeit von klein und groß: Von der Winzigkeit der Gliedmaßen heben sich große und weit geöffnete Augen ab. Bei der Geburt Useppe werden seine großen Augen mit dem winzigen Gesicht kontrastiert und in unfokalisierter Erzählweise als Motiv in *La Storia* eingeführt: „I due occhi [...] si rivelarono, nella piccolezza del viso, così grandi [...]“⁴⁴⁸ Dieses Phänomen dient dem jugendlichen Nino dazu, vor seinen Freunden mit dem Halbbruder anzugeben: „vantandosi con loro di avere a casa un fratello piccolo che era un record: tutto di una piccolezza tale da riuscire comica, però gli occhi grandissimi, che già ragionavano con la gente.“⁴⁴⁹ Nach dieser auf Nino gerichteten internen Fokalisierung bekräftigt die Erzählerin wenig später, dass Ninos Freunde diesen eindrucksvollen Gegensatz im neugeborenen Useppe erkennen, als sie ihn in der Wiege erblicken: „nella sua faccia piccola come un pugno, quegli occhi grandi e spalancati“⁴⁵⁰.

Ganz ähnlich ist der Gegensatz von klein und groß im Körper der neugeborenen Carina in *Aracoeli* ausgearbeitet: Die obigen Zitate der „piccolezza estrema del suo corpo“, der „tratti minuti“ ihres Gesichtes sowie der Ausdruck der „bocca [...] così piccola“⁴⁵¹ werden kontrastiert durch „[i] suoi occhi, assai grandi“⁴⁵². Manuele erinnert sich an seine winzige Schwester in der Wiege liegend, „sveglia e con gli occhi spalancati“.⁴⁵³ Damit ist auch Carina, genauso wie Useppe, durch große und weit geöffnete Augen gekennzeichnet. Dieses Motiv verwendet Elsa Morante

⁴⁴⁷ Vgl. Lurker (1991), S. 404f.

⁴⁴⁸ *La Storia*, S. 366.

⁴⁴⁹ *Ebd.*, S. 379.

⁴⁵⁰ *Ebd.*, S. 380.

⁴⁵¹ *Aracoeli*, S. 1293.

⁴⁵² *Ebd.*

⁴⁵³ *Ebd.*

vielfach in ihren Erzähltexten, und die Augen werden bei ihren Figuren auch zum Instrument der Kommunikation.

Die Augen sind in Elsa Morantes Romanen ein grundlegend wichtiges Element zur Darstellung der Figuren, das jenseits erklärender Worte einen Schlüssel zu ihrem Verständnis liefert. Die Augensymbolik ist speziell bei Usepe deutlich herausgearbeitet. Dessen „*principium individuationis* ha sede proprio in quegli occhi, in quello sguardo“, weswegen Elena Fumi die Bedeutung der Augen gleichsetzt mit einem „passaporto di Usepe per il suo ingresso nel mondo.“⁴⁵⁴ In der Tat dienen häufige Beschreibungen seiner Augen, ihrer Farbe und des Ausdrucks seines Blicks als wesentliches bedeutungstragendes Gestaltungsmittel seiner Charakterisierung, und ebenso ist dies der Fall bei weiteren Figuren.

Das Auge gilt zugleich als Fenster und Spiegel der Seele. So können die großen Augen in den winzigen Körpern als Hinweis darauf gelten, dass eine voll ausgebildete Seele aus ihnen spricht, auch wenn der Körper als das notwendige Vehikel zu ihrer Fortbewegung in der sie umgebenden Wirklichkeit noch nicht zu erwachsenem Maße ausgebildet ist. Weiter interpretiert lassen sich die großen Augen auch als das körperliche Abbild einer inneren seelischen Größe, wie oben bereits angesprochen, verstehen, die den kindlichen Körpern innewohnt, gerade weil sie Kinder sind; in dieser Hinsicht sind die kleinen Kinder und bereits die kleinsten Neugeborenen mit ihren großen Augen-Seelen den Erwachsenen überlegen. Diese innere Größe entwickelt und verdeutlicht sich im Verlauf der Handlung, indem das Kindhafte zunehmend in einer idealisierten Form dem entfremdeten Erwachsenen gegenüber gestellt wird als Inbegriff eines verlorenen Urzustands von Reinheit und Unschuld.

Auch in der Angabe der Augenfarbe der Neugeborenen lässt sich eine besondere Bedeutung erkennen. Neben der für den Süden typischen dunklen Farbe (Ninuccia hat „occhi neri neri“⁴⁵⁵, ebenso sind die Augen von Carmine „neri morati, proprio napoletani“⁴⁵⁶) verwendet Morante häufig die Farbe Blau. So sind die Neugeborenen mehrfach mit ihrem typischen Blauton ausgestattet „nel suo primo vapore di latte“⁴⁵⁷ (Usepe), mit „quella tinta azzurrina, ancora di

⁴⁵⁴ Fumi (1994), S. 237.

⁴⁵⁵ *La Storia*, S. 894.

⁴⁵⁶ *L'isola*, S. 1203.

⁴⁵⁷ *La Storia*, S. 366.

latte“⁴⁵⁸ (Carina), der sich auch gegen dunklere Farben durchsetzt: „intorno all’iride, erano intrisi di un azzurro carico, incantato: così che i suoi sguardi apparivano di un colore nero-azzurro“⁴⁵⁹ (Carmine Arturo). Die Hervorhebung des speziellen Farbtons der Neugeborenen kann neben dem Bemühen um eine möglichst genaue und realistische Darstellung auch als ein Hinweis auf ihre Unschuld interpretiert werden. Ähnlich sieht Simona Balzer die Augenfarbe des neugeborenen Kindes: „la caratteristica che piú colpisce nel neonato sono due enormi occhi azzurri, che nella simbologia morantiana significano assoluta innocenza e predestinazione alla morte in tenera età.“⁴⁶⁰ Insbesondere die Darstellung von Carina lässt eine solche Deutung zu. Carina hat die Welt mit Ausnahme der direkten Umgebung der Wiege noch nicht gesehen, und in ihren Augen hat die *irrealità* noch keine Spuren hinterlassen, als Manuele über sie sagt: „I suoi occhi, assai grandi, hanno quella tinta azzurrina, ancora di latte, che si muta in séguito.“⁴⁶¹ Die milchblaue Farbe der Neugeborenen kann hier als Symbol für ihre Unschuld gelten, gerade weil diese nur eine vorübergehende Erscheinung ist und sich in der Folge ändern wird: Nicht nur zeitgleich **mit** dem In-der-Welt-Sein sondern auch ursächlich **deswegen** ändert sich die Farbe, so wie der Status des Nicht-Schuldigseins verloren geht.

Die Farbe Blau verweist auf den Himmel und das Meer, symbolisiert Ewigkeit und ist als Sinnbild der Sehnsucht nach der Ferne und dem Streben nach dem Unendlichen die bevorzugte Farbe der Romantik. Blau wird in vielen Kulturen mit Göttlichkeit assoziiert.⁴⁶² Als ein Hinweis darauf und als Farbe des Himmels ist es aussagekräftig, dass Useppes Augenfarbe grundsätzlich blau ist, auch über die Zeit des Säuglingsalters hinaus. Dies verweist bereits auf seine hervorgehobene Rolle. Bei seiner Geburt heißt es:

Ma come lasciò vedere un poco degli occhi, pure nei due spicchietti che appena se ne scoprivano, Ida riconobbe immediatamente quel colore turchino del suo scandalo. I due occhi, poi, non tardarono a spalancarsi; e si rivelarono, nella piccolezza del viso, così grandi, da sembrare già incantati per lo spettacolo che vedevano. E senza dubbio, il loro colore – anche nel suo primo vapore di latte – assolutamente riproduceva quell’altro turchino, che non pareva nato dalla terra, ma dal mare.⁴⁶³

Auch hier lässt sich eine realistische Darstellungsweise in dem Verweis auf das biologische Erbe erkennen. Intern auf Ida fokalisiert ist die blaue Augenfarbe ihres neugeborenen Sohnes nämlich zunächst eine Erinnerung an den aus Deutschland stammenden Erzeuger und somit an

⁴⁵⁸ *Aracoeli*, S. 1293.

⁴⁵⁹ *L’isola*, S. 1203.

⁴⁶⁰ Balzer (1988), S. 104, Fn. 61. Sie vergleicht Morante diesbezüglich mit Pasolini: „Si confronti, in Teorema di Pasolini, il giovane visitatore dagli occhi azzurri, che rappresenta anche egli presumibilmente un Cristo.“

⁴⁶¹ *Aracoeli*, S. 1293.

⁴⁶² Vgl. Lurker (1991), S. 100f.

⁴⁶³ *La Storia*, S. 366.

die ‚Schande‘ ihrer Vergewaltigung durch den Soldaten.⁴⁶⁴ Tatsächlich ist zuvor die Farbe von Gunthers Augen ähnlich beschrieben als „colore di mare turchino cupo vicino al violaceo (un colore insolito sul continente, lo si incontra piuttosto nelle isole mediterranee)“.⁴⁶⁵ Darin enthalten ist ein weiteres Bild, das im Verlauf des Romans zu symbolischer Bedeutung gelangt: das des Meeres. Bei Useppes erstem Augenöffnen wird das Meermotiv von Gunther auf ihn übertragen, wenn es – wie oben zitiert – heißt, seine Augenfarbe „non pareva nato dalla terra, ma dal mare“. Das milchige Blau des Neugeborenen weicht bald einem zweifarbigen Blauton, der Useppes Augen besonders macht. Auch für diese Zweifarbigkeit werden Vergleiche zu Naturscheinungen herangezogen: „Questi, nell’interno dell’iride, erano di un turchino più fondo, come di notte stellata; e tutto all’intorno invece, erano di un colore d’aria celeste chiaro.“⁴⁶⁶ Der Vergleich mit dem Meer wird später immer wieder aufgenommen, wenn es heißt: „gli occhi, che ancora non avevano mai visto il mare, né il fiume, e nemmeno uno specchio d’acqua, parevano invece assorbire il loro colore in chi sa quali profondità marine, come gli occhi dei barcaioli o dei marinai.“⁴⁶⁷ Es liegt daher nahe, die Farbe auch metaphorisch zu deuten. Die äußerliche Beschreibung des neugeborenen Useppe stellt ihn in die Nähe der Naturphänomene Meer, Kosmos, Luft und kennzeichnet ihn damit bereits in besonderer Weise als diesen Sphären zugehörig.

Die Augen sind für den Menschen das Fenster zur Außenwelt, sie vermitteln zwischen seinem Inneren und seinem Umfeld und ermöglichen ihm die direkte Verbindung zu seinen Mitmenschen. Die Art des Schauens, der Blick des Kindes, drückt daher auch seine Beziehung aus zu dem, was er sieht. Ein ruhiges Sehen und Beobachten der Welt kann Ausdruck von einem vertrauensvollen Begegnen sein, wie bei Useppe; ein fragloses Blicken, wie bei Carina, verweist dagegen eher auf einen Abstand zur umgebenden Welt. Der sehr unterschiedliche Ausdruck in den Augen, den Morante zur Charakterisierung ihrer Figuren einsetzt, wird im Folgenden an entsprechender Stelle jeweils detailliert behandelt.

⁴⁶⁴ Cesare Garboli deutet die blaue Farbe der Augen Useppes als Hinweis auf den „cielo bavarese“ über Gunthers Heimatdorf. Der Text selbst liefert allerdings keine Bestätigung für diese Interpretation; hier wird das Blau stets als Farbe des Meeres bezeichnet. Vgl. Garboli (1995b), S. 165. Donatella Ravello gilt die Wahl eines Deutschen als Vater nicht nur als Zeugnis der historischen Gegebenheiten, sondern auch als „simbolo della fratellanza universale“. Vgl. Ravello (1980), S. 42.

⁴⁶⁵ *La Storia*, S. 335.

⁴⁶⁶ *Ebd.*, S. 382.

⁴⁶⁷ *Ebd.*, S. 403.

Bereits bei den Neugeborenen ist der Blick als Kennzeichen und Hinweis auf das Innere minutiös ausgearbeitet. Überwiegend sind die Neugeborenen als in einem positiven Sinne lebhaft und lebenswillig gekennzeichnet. Damit wird auf eine Eigenschaft vorausgedeutet, die Morantes Kindern und Kindhaften eigen ist und sie von den Erwachsenen abhebt: die „felicità“. Wie unter II dargestellt, gilt Elsa Morante in *Il mondo salvato dai ragazzini* die „felicità“ als das Zeichen, mit dem sie all jene kennzeichnet, die außerhalb der todbringenden Gesellschaft stehen, nämlich die „Felici Pochi“: Outsider und Kindhafte, die sich unbeeindruckt zeigen von den Machenschaften der *irrealità* und von dem Schauspiel der „Grande Opera“. Auf dieses bedeutungsstarke Motiv, das – zunehmend mit symbolischem Gehalt aufgeladen – in den anschließenden Romanen fortgeführt ist, wird im Folgenden an jeweils entsprechender Stelle bzgl. der kindhaften Typen eingegangen.

Eine Vorausdeutung auf die kindhafte Lebensfreude und – im Extremfall – eine tiefe, innewohnende Glückseligkeit ist als Lebenswillen bereits bei den Neugeborenen angelegt und in ihren Augen ablesbar. Die kleine Ninuccia, die nur in einer einzigen, sehr kurzen Episode in der Handlung erscheint, ist mit dieser Eigenschaft ausgezeichnet: Als freudig lebhaft sind in einer knappen Beschreibung ihres Äußeren ihre Augen gekennzeichnet, die „occhi neri neri, già ridarelli e vispi“⁴⁶⁸. Auch der neugeborene Useppe zeichnet sich durch seinen Lebenswillen aus und auch bei ihm deutet der Ausdruck in seinen Augen unmittelbar nach seiner Geburt auf diese Lebensfreude hin. Wie oben zitiert, erscheinen die großen Augen nach ihrem ersten Öffnen bereits „incantati per lo spettacolo che vedevano.“⁴⁶⁹ Die Formulierung „non tardarono a spalancarsi“ enthält den Willen zu sehen, um der Welt zu begegnen; das sofortige Öffnen lässt sich als ein Sehen-Wollen deuten. Und tatsächlich zeigt sich Useppe in der Folge als ein Kind, das der Welt, allen seinen Mitmenschen und anderen Lebewesen aufgeschlossen und interessiert begegnet: unvoreingenommen und voller Zutrauen allen gegenüber. So blickt er den Freunden seines Halbbruders Nino bei ihrem heimlichen ersten Besuch mit vertrauensvollen Augen entgegen „che si rivolgevano ai cinque visitatori come a un'unica meraviglia“.⁴⁷⁰ Tatsächlich erscheint ihm in seiner ersten Lebenszeit alles als ein „spettacolo“, das er freudig mit seinem Blick aufnimmt, der eine zutiefst positive Aufgeschlossenheit gegenüber der ihn umgebenden Welt ausdrückt.

⁴⁶⁸ *Ebd.*, S. 894.

⁴⁶⁹ *Ebd.*, S. 366.

⁴⁷⁰ *Ebd.*, S. 380.

Bei diesem vertrauensvollen Begegnen der Welt handelt es sich zugleich um einen Ausdruck von heiler Naivität, die die Grausamkeiten der *irrealità* noch nicht gesehen hat und daher den Schrecken der Welt noch nicht kennt, also um reines, ungetrübtes Kindsein. Dem gegenüber steht das getrübte Kindsein, mit dem Useppe hier unterschwellig kontrastiert wird: Wenn Useppe Augen jenen seines ihm unbekannt bleibenden Erzeugers Gunther ähneln, dem jungen, selber in gewisser Weise kindhaften deutschen Soldaten, dann aufgrund ihrer blauen Farbe, nicht aber im Ausdruck: Zwar sind sie „...quasi gemelli di quegli occhi lontani. Gemelli, però, nella fattura e nel colore; non nello sguardo. L'altro sguardo, infatti, era apparso terribile, disperato e quasi impaurito; e questo, invece, era fiducioso e festante.“⁴⁷¹ Kontrastiv zu dem gequälten und verzweifelten Ausdruck der Augen seines leiblichen Vaters drückt Useppe's Blick eine tiefe innere Glückseligkeit aus, mit der er ruhig und aufmerksam das Geschehen um sich herum wahrnimmt. „Il suo sguardo sempre intento e parlante, come in un dialogo universale, era un divertimento a vederlo.“⁴⁷² Inwiefern Gunther, der Soldat, der Vergewaltiger, als kindhaft angesehen werden kann, wird unter III.1.3 erörtert. In Bezug auf seine Augen soll hier nur festgestellt werden, dass sein verängstigter und verzweifelter Blick als Vorahnung auf sein Schicksal gedeutet werden kann, zumal er wenige Tage später im Kriegseinsatz seinen Tod findet – beim Absturz seines Flugzeuges über dem Mittelmeer, womit sich die Meer-Symbolik für diese Figur schließt.

Der Ausdruck der Augen als Vorausdeutung auf das Schicksal der Personen lässt sich auch im Falle der kleinen Encarnación, genannt Carina, aus *Aracoeli* erkennen: „il loro stupore somiglia a una malinconia. È uno stupore senza oggetto, né curiosità, né notizia; e non risponde alle cose, anzi parrebbe, in se medesimo, una sorta di domanda inespresa diretta a nessuno.“⁴⁷³ Da das Leben der Neugeborenen nur kurze Zeit später schon wieder beendet ist, lässt sich die „malinconia“ als Vorausahnung auf ihren Tod verstehen. Ihr stummes Staunen, ihr Fragen, das keine Antwort erwartet, auf nichts und an niemanden gerichtet ist, erscheint vom Ende her gelesen wie ein unbewusstes Spüren des Kindes, dass diese Welt sie nichts angeht.

Abgesehen von diesen in erster Linie körperlichen Beschreibungen der Säuglinge zeigt sich ein Muster in der Darstellungsweise auch noch an einigen Wesensarten, mit denen sie ausgestattet sind. So werden Useppe und Carina dadurch ausgezeichnet, dass sie selten weinen. Nino rühmt

⁴⁷¹ *Ebd.*, S. 394.

⁴⁷² *Ebd.*, S. 382.

⁴⁷³ *Aracoeli*, S. 1293.

dies ausdrücklich vor seinen Freunden als eine der Besonderheiten seines kleinen Bruders Useppe, der schon bei seiner Geburt kaum weinte („non gli era rimasto nemmeno la voce per piangere“⁴⁷⁴). Dieses Nicht-Weinen lässt sich als Hinweis auf sein Gut-Sein, die Reinheit seiner Seele deuten, denn schließlich erhält Useppe aufgrund dessen den zusätzlichen Namen Angiolino, wie oben dargestellt. Auch Carina aus *Aracoeli* ist „una creaturina quieta, che piangeva di rado e senza grande strepito, con voci somiglianti a belati.“⁴⁷⁵ Manuele erinnert sich an sie, wie sie still in der Wiege liegt, „[l]ei sta giú quieta“ und selbst, als sie bei der Taufe mit Weihwasser bespritzt wird, „non protestò se non con una piccola smorfia buffa“.⁴⁷⁶ Bei ihr ist die Reinheit noch durch die ihre helle Hautfarbe markiert: „la sua carnagione si rivela già chiara come le perle.“⁴⁷⁷ Die Perle, die als Symbol der Vollkommenheit und des Heiligen gilt,⁴⁷⁸ unterstreicht zusätzlich den Eindruck des Guten und Reinen in der kleinen Carina. Darauf verweist auch ihr Taufname Encarnación, der neben dem Verweis auf die Tradition der spanischen Mutter auch als Kennzeichen ihres kindhaften Bezugs zur himmlischen Sphäre zu sehen ist.

Der Lebenswille, oben bereits angesprochen, drückt sich auch in den Bewegungen der Neugeborenen aus. So ist ihr typisches Strampeln als Zustimmung zum Leben, als Ausdruck der Lebensfreude dargestellt: Ninuccia streckt aus dem Tuch, in das sie fest eingewickelt ist, „le sue braccia e parte delle sue gambette, in grande movimento.“⁴⁷⁹ Verstärkt wird diese freudige Bewegung durch das Geräusch von dem Metallarmband ihrer Mutter Patrizia: „a quel tintinnio, la pupetta esilarata agitava i piedi e le mani.“⁴⁸⁰ Ganz ähnlich ist Aracoelis Tochter Carina dargestellt. Das Motiv des Fäustchenbewegens erscheint hier als Zeichen der Zustimmung, wenn die Bänder und Amulette, die an der Wiege hängen, klingeln: „i suoi pugni si agitano appena appena, come se questo fosse il suo modo di applaudire.“⁴⁸¹ Das gleiche Motiv zeigt sich bei Useppe, als Nino sich zum ersten Mal über sein Bettchen beugt, wenige Wochen nach seiner Geburt:

E là c'era Guiseppe che lo guardava, come se già lo riconoscesse. Il suo sguardo, fino a oggi trasognato nel vapore della nascita, pareva esprimere in questo momento il primo pensiero della sua vita: che era un pensiero d'intesa festante, suprema. Tanto che pure i suoi braccini, e le sue gambucce, lo accompagnavano accennando un minimo scalpitio primitivo.⁴⁸²

⁴⁷⁴ *La Storia*, S. 365.

⁴⁷⁵ *Aracoeli*, S. 1293.

⁴⁷⁶ *Ebd.*, S. 1293f.

⁴⁷⁷ *Ebd.*, S. 1293.

⁴⁷⁸ Vgl. Lurker (1991), S. 561.

⁴⁷⁹ *La Storia*, S. 895.

⁴⁸⁰ *Ebd.*

⁴⁸¹ *Aracoeli*, S. 1293.

⁴⁸² *La Storia*, S. 370.

In dieser körperlich sichtbaren Freude der kleinen Wesen, die sich sprachlich noch nicht äußern können, zeigt sich auch eine Gemeinschaftsbedürftigkeit der Kinder, die sich zunächst einmal in einem starken Familienbezug ausdrückt, in dem Bedürfnis, Teil einer Familie zu sein.

In Bezug auf Useppe wird sogar schon sein pränataler Lebenswille dargestellt. Denn bereits bei seinem Geboren-Werden ‚hilft‘ er insofern, als dass er, das uneheliche Kind, dessen Heranwachsen in Idas Körper bis dahin noch ein vor allen gehütetes Geheimnis ist, seiner Mutter die Geburt und die damit verbundene Bekanntwerdung ihrer ‚Schande‘ so leicht wie möglich macht, indem diese – früher als vorhergesehen – noch in die Schulferien fällt. Die Tatsache seiner Frühgeburt wird durch die Erzählperspektive bewertet als eine bewusste Hilfestellung des rücksichtsvollen Ungeborenen: „La creatura, in qualche modo, provvide ad aiutarla, con l’anticipare di alcune settimane la propria nascita, che era prevista verso l’autunno, ma invece fu alla fine di Agosto, mentre Nino si trovava a un campeggio di avanguardisti.“⁴⁸³ Dies kann als Vorausdeutung auf Useppes außergewöhnlichen Charakter gewertet werden, da er sich später als sehr sensibel erweist und sich stets bemüht, seinen Mitmenschen nicht zur Last zu fallen. Auch die Geburt selber scheint das kleine Wesen durch seinen Lebenswillen zu beschleunigen: „Il parto non fu lungo, né difficile. Pareva che quella sconosciuta creatura si adoperasse a venire alla luce con le proprie forze, senza costare troppo dolore agli altri.“⁴⁸⁴

Das äußerlich am deutlichsten auf den ersten Blick erkennbare Zeichen von Lebensfreude ist wohl das Lachen. Und so wird auch das erste Lächeln der Neugeborenen sehnsüchtig erwartet von den Müttern. Bereits im ersten Roman wird es bei Francesco erwähnt; Nino bejubelt es bei Useppe, Aracoeli hingegen wartet vergeblich darauf; die kleine Carina verlässt die Welt schon wieder, bevor sich das Wunder des Lächelns einstellt.

1.2. Kleine Kinder

In diesem Kapitel sind alle Kind-Figuren eingeschlossen, die sich zwischen dem Alter von Säuglingen und Jugendlichen befinden. Damit ist diese Gruppe deutlich unschärfer gefasst als

⁴⁸³ *Ebd.*, S. 364.

⁴⁸⁴ *Ebd.*, S. 365.

die vorhergehende und die nachfolgende, doch da es nicht um eine Analyse spezifischer Merkmale geht, die Aspekten der sozialen, biologischen oder psychischen Entwicklung unterliegen, wird kein Anspruch auf Genauigkeit in dieser Hinsicht erhoben. Ziel ist es, Gemeinsamkeiten sowohl der äußerlichen Kindesdarstellung herauszuarbeiten wie auch der Wesensmerkmale, die gleichermaßen für Vertreter vom Kleinkindalter bis in die späte Kindheit gültig sind.

In die Gruppe der kleinen Kinder fallen insbesondere der heranwachsende Useppe und Scimò aus *La Storia* sowie Manuele aus *Aracoeli* in seiner erinnerten Kindheit und Pennati, sein kurzzeitiger Internats-Mitschüler.

Bei dieser Gruppe wird das Motiv fortgesetzt, das schon bei den Neugeborenen angelegt ist: Die deutliche Kleinheit bezogen auf die körperliche Statur. Bei der Gruppe der kleinen Kinder wird das Motiv noch erweitert, da sie oft sogar aufgrund ihrer körperlichen Statur jünger erscheinen, als sie es in Wirklichkeit schon sind.

Das Motiv des jünger aussehenden Kindes ist bereits auf Nebenfiguren angewandt. Dies gilt für Scimò aus *La Storia* und für Pennati aus *Aracoeli*. Letzterem begegnet der Erzähler Manuele im Internat bei Turin, das der kleine Junge jedoch am darauffolgenden Tag wieder verlässt, da er die Trennung von seiner Mutter nicht aushält. Pennati ist ein „ragazzetto, assai piccolo di età, e più ancora di statura“, sodass er wie „la sagoma di un nano“⁴⁸⁵ erscheint. Da er in die zweite Klasse eingestuft wird, „doveva avere per lo meno sette anni, ma, alla statura, ne mostrava quattro o cinque al massimo“⁴⁸⁶, wie es heißt. Der Erzähler Manuele erinnert sich rückblickend an den Tag, an dem der Kleine, „un tipo inconfondibile“⁴⁸⁷, im Internat ankam und sogleich auffiel:

Io lo avevo già notatto, infatti, appena dopo l'arrivo, specialmente per la sua poca statura, e per le sue gambette storte come quelle degli infanti. Nonostante la terribile carestia di guerra, non era troppo mingherlino; e le sue guance erano così tonde che parevano rigonfie. La sua testa, appena un po' grossa rispetto alla statura, aveva una forma perfettamente rotonda; e, rapata da poco, era coperta di una lanugine marrone lieve e fitta. I suoi cigli, di un colore più scuro dei capelli, quasi nero, erano straordinariamente lunghi, incurvati in alto. E gli mancava un dente proprio nel mezzo del davanti.⁴⁸⁸

In dieser Darstellung des Jungen ist das Motiv der runden Form wieder aufgenommen. Deutlich wird die Charakterisierung als ein kleines Kind durch Worte, die seine körperliche Kleinheit

⁴⁸⁵ *Aracoeli*, S. 1148.

⁴⁸⁶ *Ebd.*, S. 1149.

⁴⁸⁷ *Ebd.*

⁴⁸⁸ *Ebd.*

betonen („sagoma di un nano“, „corpo pigmeo“, „poca statura“)⁴⁸⁹ und die Verwendung von Diminutiven („ragazzetto“, „gambette“, „piedini“, „fanciulletto“)⁴⁹⁰. Die Beschreibung des fehlenden Zahns, der krummen Beine und des Flaums auf dem Kopf schafft ein Bild von Wehrlosigkeit, die er gegenüber der Welt der Erwachsenen zeigt, sodass beim Leser Mitleid und Mitfühlen erzeugt werden. Ein Eindruck von Zartheit entsteht durch die Beschreibung der Stimme, von der wiederum im Diminutiv die Rede ist: So wendet er sich in der Nacht mit einer „vocina, misera quanto il grattare di un’unghia su vetro“ an Manuele: „Sono io!“⁴⁹¹ Wenn er spricht, „fiatando appena“⁴⁹², dann spricht er so leise: „così che emmetteva apena un minimo ciangotio.“⁴⁹³ Dieses kleine Kind wirkt zerbrechlich und wird kontrastiert mit der Brutalität seiner Umgebung, des riesigen Schlafsaals, der harten Strafen. Das Internat als Ort der Disziplin, Kontrolle und erzwungenen Ordnung⁴⁹⁴ erscheint deutlich als ein nicht-kindhafter Raum. Dieser Welt der Erwachsenen steht Pennati konträr, aber wehrlos gegenüber: Die strengen Regeln des Internats widersprechen seinem natürlichen Bedürfnis nach Gemeinschaft, nach mütterlichem Schutz und menschlicher Nähe. Die Umgebung des „collegio“ erscheint ihm feindlich mit ihren Autoritäten und Hierarchien, sodass er sich förmlich zurückziehen will in seine Kleidung, wie um sich darin zu verstecken:

E il Guardiano, nell’accorgierlo all’ingresso, gli aveva per prima cosa rovesciato indietro il cappuccio, insegnandogli che mai ci si presenta ai Superiori (così come mai si entra in Chiesa) col cappello in testa. Al che lui, guardandosi attònitò, e mezzo rimbambito dallo spavento, aveva risolto il caso col ficcarsi di nuovo dentro al cappuccio.⁴⁹⁵

Die Welt der *irrealità*, als die das Internat gesehen werden kann – auch Manuele erleidet die Strafmethode, die ihn mit nackten Knien und dem Gesicht zur Wand auf dem Boden knien lassen – bereiten dem kleinen Kind Angst und Schrecken, sodass es noch kleiner und kindlicher erscheint, als es tatsächlich ist. Als Pennati von dem Aufseher – „l’Aquila“ genannt – am Morgen brutal herausgezerrt wird aus Manueles Bett, in das er sich geflüchtet hat aus der Angst heraus, alleine die Nacht in dem riesigen Schlafsaal zu verbringen, da er die Gemeinschaft mit seiner Mutter gewohnt ist, heult er laut auf und macht „singhiozzi disperati da pupo a urla selvagge“.⁴⁹⁶ Die Bindung an die Mutter, die hier bei Pennati deutlich wird, ist ein Motiv, das bei

⁴⁸⁹ *Ebd.*, S. 1148, 1152, 1149.

⁴⁹⁰ *Ebd.*, S. 1148-1152.

⁴⁹¹ *Ebd.*, S. 1148.

⁴⁹² *Ebd.*, S. 1149.

⁴⁹³ *Ebd.*, S. 1148.

⁴⁹⁴ Zur Schule als Ort der Erziehung der Kinder und dem Element der Kontrolle und Disziplinierung vgl. Bühler-Niederberger (2005), die darstellt, dass die Ordnungen auch immer der Sichtbarmachung von Verstößen und „Abweichungen von der Norm“ dienen. S. 63.

⁴⁹⁵ *Aracoeli*, S. 1150.

⁴⁹⁶ *Ebd.*, S. 1154.

vielen Kindern ausgearbeitet ist und unter III.1.4 (*infra*) in Bezug auf die kindhaften Mütter untersucht wird.

Scimò aus *La Storia* ist 12-jährig und einer Besserungsanstalt entflohen, als ihm Useppe und Bella im Waldstück am Tiber begegnen, doch auch er wirkt deutlich jünger, wie die Erzählinstanz wissen lässt: „All’altezza, gli si potevano dare otto anni, o al massimo nove; mentre in realtà ne aveva dodici [...]“.⁴⁹⁷ Auch er ist in seiner Beschreibung als ein kleines Kind gekennzeichnet:

Useppe se ne stava lí da forse mezz’ora quando scorse, nell’acqua smossa del fiume sottostante, avanzare una testolina pigmea; quindi emergere due braccini, e un ragazzettino intero sortire starnazzando dall’acqua. [...] Aveva, infatti, gambe e braccia magroline e assai corte nelle proporzioni (per quanto scarsa fosse la sua statura). La sua faccia, specie a guardarla di profilo, sporgeva in avanti alla maniera dei musi. Gli occhi erano tondi e distanziati, di un vivace color oliva; il naso, piccolo e inquieto, e quasi privo di radice. E la bocca, di un taglio stretto da parere senza labbri, gli si slargava però fino verso gli orecchi quando si degnava di sorridere.⁴⁹⁸

Neben dem Motiv der runden Form – hier angewandt auf die Augen – und Ausdrücken, die Kleines bezeichnen („pigmea“, „scarsa [...] statura“, „piccolo“, siehe oben), dienen auch hier zahlreiche Diminutive zur Kennzeichnung des bereits pubertären Jungen als kleines Kind: Neben den Wörtern „testolina“, „braccini“, „ragazzettino“, „magroline“ (wie oben zitiert) ist auch die Rede von seinem „slippino di misura bassissima“⁴⁹⁹ und seinem mageren Körper: „Il corpo di Scimò, magrolino e scorfaniello, era segnato da diverse cicatrici [...]“.⁵⁰⁰ Die Benennung der Narben lässt sich auch als Hinweis auf die proletarische Abstammung des Kindes verstehen, die auch im Aussehen seiner Zähne deutlich wird: „piccoli piccoli, radi, e già malandati e scuri.“⁵⁰¹ Daneben ist Scimò durch Merkmale gekennzeichnet, die ihn tierhaft erscheinen lassen, wie der Ausdruck „muso“ im oben zitierten Abschnitt belegt. Im Kapitel III.3.2.1 (*infra*) wird darauf näher eingegangen.

Useppe wird auch, nachdem er das Säuglingsalter überschritten hat, stets als ausgesprochen klein und zierlich beschrieben, was dazu führt, dass Erwachsene ihn als „maschietto“ ansprechen, „constatando la sua piccolezza.“⁵⁰² Wieder ist seine kleine Körperlichkeit auch im Detail dargestellt, beispielsweise wenn er lacht „a cascatella, mostrando i suoi 20 dentini simili a chicchi di riso...“⁵⁰³ Die Frühreife, die Useppe bereits als Säugling zeigt und die, wie dargestellt,

⁴⁹⁷ *La Storia*, S. 884.

⁴⁹⁸ *Ebd.*, S. 883.

⁴⁹⁹ *Ebd.*, S. 882.

⁵⁰⁰ *Ebd.*, S. 900.

⁵⁰¹ *Ebd.*, S. 893.

⁵⁰² *Ebd.*, S. 876.

⁵⁰³ *Ebd.*, S. 960.

auf seinen Lebenswillen schließen lässt, setzt sich zunächst eine Weile fort und zeichnet auch den Zweijährigen aus. Kontrastiert wird sie jedoch von Anfang an mit der außerordentlichen körperlichen Zierlichkeit. Dieser offensichtliche Widerspruch verstärkt sich noch mit dem Heranwachsen:

[...] le madri altrui gli perdonavano le sue straordinarie precocità, commentandole senza invidia. Al paragonarlo coi loro propri figli, esse non volevano credere che avesse due anni appena; e sospettavano fra loro che Ida, in proposito, per farsene bella, sballasse una frottola. Però, a confermare la minima età del pupo, c'erano, d'altra parte, la sua ingenuità illimitata, e le sue misure fisiche, sempre al di sotto di quelle dei suoi coetanei.⁵⁰⁴

Mit dem Älterwerden wird dieser Kontrast vergrößert. In der harten Zeit des Krieges trägt der Hunger dazu bei, dass Useppe täglich an Gewicht verliert, bis er „piuttosto palliduccio e smunto“⁵⁰⁵ erscheint. Schließlich wirken seine Augen so groß, dass sie das ganze Gesichtchen ausfüllen, und seine schwarzen Haare hängen glanzlos herab. Doch die Entbehungen sind nicht die einzige und abschließende Erklärung dafür, dass seine körperliche Entwicklung zunehmend zurückzubleibt. Dieses Phänomen konstatiert auch die Ärztin, die ihn untersucht:

La dottoressa dichiarò di non trovare, in Useppe, nessuna malattia organica: ‚Certo, è minuscolo‘, osservo con Ida, ‚lei mi dice che ha finito i quattr'anni già dall'agosto, e alla statura potrebbe averne due e mezzo... è magrolino... si capisce, un prodotto di guerra... però molto vivo!‘ Poi, conducendolo per la manuccia, lo osservò alla piena luce della finestra: ‚Ha gli occhi strani‘, notò, mezzo fra sé, ‚...troppo belli‘, precisò, quasi incantata, ma insieme insospettata. E s'informò da Ida, nel tono di chi prevede già la risposta, se il bambino si fosse mostrato, per caso, più precoce della norma.⁵⁰⁶

Sowohl Useppes geistige Frühreife wie auch seine körperlich kleine Statur und geringe Weiterentwicklung sind als Hinweis auf seine Besonderheit zu lesen, welche die Medizinerin in seinen Augen zu erkennen glaubt, ohne sie exakt benennen zu können. Darüber hinaus wird hier schon der Veränderungsprozess angedeutet, den Useppe durchlaufen wird, und dessen Ursache in keiner organischen Krankheit zu finden ist. Indem die Ärztin mit ihrer Diagnose ein somatisches Leiden ausschließt, wird der Raum geöffnet für Interpretationen, die Useppes folgende Veränderung als Reaktion auf das Leiden an der Storia, der *irrealità* sehen. Bei erneuter Konsultation stellt die Medizinerin fest:

‚Questo ragazzo‘, osservò, ‚cresce poco‘. E difatti, nel corso dell'estate, Useppe s'era alzato di qualche centimetro nella statura, ma non era aumentato di peso. La dottoressa, per visitarlo, lo aveva fatto spogliare, e nella nudità il suo piccolo corpo bruno mostrava l'ossatura dello sterno e delle spalle fragili, su cui la sua testolina si ergeva tuttavia con quella spavalderia speciale di maschietto che di natura gli era propria.⁵⁰⁷

⁵⁰⁴ *Ebd.*, S. 473.

⁵⁰⁵ *Ebd.*, S. 590.

⁵⁰⁶ *Ebd.*, S. 720.

⁵⁰⁷ *Ebd.*, S. 788.

Auch sprachlich ist die Besonderheit Useppes sehr klar ausgedrückt, nämlich in seinem Rufnamen, der eigentlich kein ‚richtiger‘ Name ist, wie eine römische Gelegenheitsfreundin von Nino feststellt: „A me, me sona novo... GIUseppe, sí, ma Useppe... A me, ’st’Useppe, mica me sa de nome!“ ‚Perché tu sei una mezza deficiente.‘⁵⁰⁸ Wer Useppes Besonderheit nicht erkennt, wird von Nino kurzerhand für dumm erklärt, so verteidigt lakonisch der große den kleinen Bruder. Das Verbindende in der Namensgebung zwischen den beiden besteht zunächst darin, dass jeder einen Taufnamen erhält, der die Familientradition fortsetzt. Dabei handelt es sich in beiden Fällen um sehr gebräuchliche Namen.⁵⁰⁹ Der Name des Erstgeborenen, Antonio, stammt von seinem Großvater väterlicherseits, Giuseppe hingegen ist der Name des Großvaters mütterlicherseits. Nino, dessen Name in dieser Form ja bereits Koseform ist, wird nicht ein einziges Mal bei seinem Taufnamen genannt, sondern meist in weiteren meridionalen Diminutiven „Ninuzzu“ oder „Ninnarieddu“ gerufen⁵¹⁰, sodass von ihm dann also in einer zweifachen Koseform die Rede ist. Useppe verkürzt in der Art der Kleinkinder den Namen des Bruders zu „Ino“ oder, selten, zu „aiè“ (bei dem Versuch, „Ninnarieddu“ auszusprechen).

Useppe hingegen erhält keine wirkliche und typische Koseform seines Namens, wie etwa „Peppe“ oder „Peppiniè“⁵¹¹. Bei dem Versuch, seinen eigenen Namen auszusprechen, schafft Useppe sich seinen Rufnamen selbst und wird fortan nur noch ohne das anlautenden „GI“ genannt. Während sein sich nach außen stets stark gebärdender Bruder Nino ausschließlich mit verschiedenen verniedlichenden Variationen angesprochen wird, hat der winzige und zierliche Bruder nur *einen* Namen: Der ist einmalig und verweist daher auf seine Einzigartigkeit. Als „nomen est omen“ lässt diese sich als Hinweis auf den Charakter des Protagonisten deuten, der durch seinen Namen deutlich herausgehoben wird aus der Masse der Antonios und Giuseppees: Als in Pietralata so viele Giuseppeis anwesend sind, dass Bei- und Spitznamen zur Unterscheidung erfunden werden müssen („Giuseppe Primo“, „Giuseppe Secondo“, „Peppe“, für die Kanarienvögel „Peppiniello“ und „Peppiniella“, und für das Maultier „Zi’ Peppe“), ist der Protagonist als „Useppe“ bereits einzigartig. Diese besondere Form seines Namens ist ein weiteres

⁵⁰⁸ *Ebd.*, S. 441.

⁵⁰⁹ Vgl. Caffarelli (1999), S. 135.

⁵¹⁰ Caffarelli (1999) stellt dar, dass diese Koseformen auf die sizilianische Abstammung der Familie Mancuso verweisen und dass diese dialektalen Varianten gleichwertig seien in Bezug auf ihre Verteilung: „Risultano varianti equivalenti sul piano stilistico e narrativo e non corrispondono ciascuno a un premediato disegno diafasico né sul piano dialogico né su quello diegetico.“ S. 135.

⁵¹¹ *La Storia*, S. 371. Diese möglichen Koseformen werden von Nino einmal genannt, aber nie verwendet.

äußeres Kennzeichen, das auf eine innere Unverwechselbarkeit verweist: „Useppe nostro, [...] di tutti quei Giuseppi, era senz’altro il più allegro e popolare.“⁵¹²

Das bei den Neugeborenen eingeführte Augenmotiv ist bei den kleinen Kindern fortgesetzt. Useppes blaue Augen spiegeln seine innere Heiterkeit, seine Lebensfreude wieder, die es ihm ermöglicht, selbst in der Notunterkunft in Pietralata, die seine Mutter und er mit vielen Unbekannten teilen müssen, Freude zu erkennen: „[...] in quella sua faccia intrepida, sporca e nera dal fumo, la letizia dei suoi occhietti celesti era così comica che faceva ridere tutti quanti, perfino in quel tragico primo giorno.“⁵¹³ Mit seiner Lebensfreude, hier als „letizia“ bezeichnet, verwandelt er das Flüchtlingslager in Fröhlichkeit, Leichtigkeit. Die Farbe der ‚occhietti celesti‘ verweist auf den Himmel und damit auf jene andere Dimension, die sich abhebt von der Düsternis des Irdischen.

Bei den Neugeborenen ist die blaue Farbe der Augen, wie gezeigt, auch mit Unschuld assoziiert. Diese Interpretation bestätigt sich in Bezug auf das kleine Kind Manuele, der vom Beginn seiner Lebenszeit in den *Quartieri Alti* noch sagt: „A quel tempo, i miei occhi erano ancora di un vivo e sereno celeste. E nei miei tratti si riconosceva l’impronta dei Muñoz Muñoz.“⁵¹⁴ Wenn gleich das Kind mit dem Umzug nachts von seiner Mutter getrennt wird, weil es in seinem eigenen Zimmer schlafen muss, während die Mutter nun eine „camera matrimoniale“⁵¹⁵ mit dem Ehemann teilt, so sind Manuele und Aracoeli anfangs doch noch durch ihre kindhafte Gemeinschaft verbunden, zumal der Vater Eugenio überwiegend dienstlich auf See ist: „Nonostante le nostre separazioni notturne, l’acquilone variopinto della nostra casa clandestina veleggiava ancora sopra di noi. E ancora noi ne reggevamo il filo, mentre insieme noi due soli, tenendoci per mano, percorrevamo le vie del nuovo quartiere.“⁵¹⁶ Diese unschuldige und kindhafte Mutter-Kind-Symbiose, die auf Freude und Spiel verweist, wird in der Folge durch Aracoelis Bürgerlichwerdung aufgebrochen und schließlich zerstört (vgl. III.2.3).

Der Begriff der Unschuld lässt sich noch erweitern auf eine geschlechtliche Perspektive: Morantes Kinder sind in ihrer Darstellung annähernd geschlechtslos abgebildet, sodass sie wie

⁵¹² *Ebd.*, S. 466.

⁵¹³ *Ebd.*, S. 472f.

⁵¹⁴ *Aracoeli*, S. 1210.

⁵¹⁵ *Ebd.*, S. 1208.

⁵¹⁶ *Ebd.*, S. 1210.

androgynen Figuren erscheinen. Dieser Eindruck wird in der äußeren Darstellung vielfach bereits durch ihre Kleidung hervorgerufen, welche eine eindeutige geschlechtliche Zuordnung unmöglich macht. Der kleine Pennati trägt in seiner einzigen Nacht im Internat ein langes Nachthemd, er ist „mezzo inciampato nella sua camicia da notte lunga e bianca“⁵¹⁷ und streckt sein kleines Händchen aus der „manica troppo lunga della camicia“⁵¹⁸. Dieses Nachthemd ist ihm zu lang, so dass er sich fast darein verheddert und stolpert, als er auf das Bett klettert, sich zum Beten hinkniet und eilig mit zitternder Stimme sein Gebet aufsagt. Auch die Beschreibung seiner Gestalt als „sagoma di un nano“ (s.o.) verweist auf Androgynität, und aufgrund dieses Aussehens und seiner Sehnsucht nach der Mutter, die ihn in der Nacht zu Manuele treibt, erscheint der implizite Vorwurf der „tentazione al peccato“⁵¹⁹ durch den Internatsaufseher umso weniger angebracht und das wirkliche Bedürfnis des Kindes nach Schutz und Trost in der Gemeinschaft zu verkennen. Manuele, der Außenseiter, empfindet ein Gefühl der Rührung und Verantwortung „come se davvero io fossi sua madre“, als dieses kleine Körperchen mit den kalten Füßen, dem „torace di passero, coi battiti fiduciosi del suo cuore“ neben ihm im Bett liegt: „*Maternità*, non c’era altro nome per quella mia stranezza. Io ero una madre col proprio figlio piccolo. Però la nostra appartenenza alla specie umana non era necessaria. Piuttosto, io mi ero trasformato in una animalessa (pecora, mucca, rondine, cagna) che proteggeva il suo cucciolo dall’orrore della società umana.“⁵²⁰ Wie Adalgisa Giorgio richtig feststellt, wird hier über die Mütterlichkeit ein Bezug zu Tieren hergestellt, der verbindender ist als die Zugehörigkeit zur eigenen Spezies. Dies dient dazu „to connote positively the positioning of the maternal outside culture, as the site where individuals can find shelter from the horrors generated by culture.“⁵²¹

Als „creatura assessuata“⁵²² bezeichnet sich Manuele rückblickend in seiner Kindheit, und als explizit androgyn erinnert er seine eigene Kleidung und sein Aussehen während seiner glücklichen Zeit in Monte Sacro: „il mio costume, a Totetaco, era, piuttosto, androgino: una sorta di tutina molto corta, sotto un grembiule piú lungo, abbottonato dietro. E mi si lasciavano, intanto, crescere i riccioli: nerissimi anche i miei, come quelli di Aracoeli, ma piú cresputi.“⁵²³ Über die Ähnlichkeit der langen schwarzen Haare und das Kleidchen erscheinen Manuele und Aracoeli

⁵¹⁷ *Ebd.*, S. 1151.

⁵¹⁸ *Ebd.*

⁵¹⁹ *Ebd.*, S. 1147.

⁵²⁰ *Aracoeli*, S. 1152 (alle drei Zitate).

⁵²¹ Giorgio (1994), S. 101.

⁵²² *Aracoeli*, S. 1146.

⁵²³ *Ebd.*, S. 1204.

fast wie auf einer Stufe stehend. Diesen Eindruck verstärkt Manuele, indem er sich rückblickend die Perspektive seines Vaters zu erklären versucht, der in ihm die Ähnlichkeit zu der kindhaften Aracoeli erkannt habe: „nei miei modi e nelle mie voci riconosceva i tratti bambini di Aracoeli.“⁵²⁴ Wie hier ist Aracoeli in vielfacher Hinsicht eher kindlich dargestellt als weiblich (vgl. III.1.4 *infra*). Manuele und Aracoeli in *Totetaco* bilden ein Paar, das aus zwei spielenden Kindern zu bestehen scheint. Ihre größte Freude ist es, wenn der Eiswagen in das Viertel kommt: „Estasi e delizia era il momento del cono gelato nei pomeriggi di luglio e agosto, quando Totetaco era un campo d'oro su cui volavano e poi si posavano due vesticciole variepinte: di Aracoeli e mia.“⁵²⁵ Das Bild der zwei bunten Kleidchen ist wiederum eher geschlechtslos, und Cesare Garboli spricht diesbezüglich von einer „coppia androgina“ oder sogar einem „insieme animale“.⁵²⁶

Das Abschneiden der schwarzen Locken Manueles – das ihn äußerlich von seiner Mutter entfernt – läutet in gewisser Weise das Ende seiner unbeschwerten Kindheit ein: Es fällt zusammen mit dem Umzug in die *Quartieri Alti* nach der Eheschließung der Eltern, wenige Tage vor seinem vierten Geburtstag: „Ricordo il taglio dei riccioli come un sacrificio cruento, anche se l'occasione, per la nostra famiglia, era di festa. Quel piccolo rito difatti celebrava non solo la mia promozione virile, ma la fondazione legittima della nostra famiglia, dopo le nozze dei miei genitori.“⁵²⁷ Für Katrin Wehling-Giorgi bedeutet der Umzug in die *Quartieri Alti* mit dem Ende der Mutter-Kind-Zweisamkeit gleichsam einen „fall into the paternal order“, in der die beiden jedoch Außenseiter bleiben werden: „Like the mother-child couple in *La Storia*, Aracoeli and Manuele are marginalized from patriarchal society.“⁵²⁸ Er bedeutet in jedem Fall den Auszug zweier Kindhafter aus dem naturhaften, paradiesischen Garten in *Totetaco* (vgl. III.3. Natur, *infra*) und damit den Abschied aus einer kindhaften *realtà* durch den Einzug in die bürgerliche Welt der *irrealtà*, den beide mit dem Verlust ihrer Kindhaftigkeit und ihres Lebens oder zumindest Lebensglücks bezahlen werden. (III.2.3 *infra*).

Auch bei Useppe ist das Motiv der Androgynität ausgearbeitet und zeigt sich zunächst in einem vollends nicht vorhandenen Interesse an Körperlichkeiten. Zunächst ist er, wie typisch für Kleinkinder, ohne Scham dargestellt: Wenn seine ärmliche Kleidung nur aus einem winzigen

⁵²⁴ *Ebd.*, S. 1207.

⁵²⁵ *Ebd.*, S. 1204.

⁵²⁶ Garboli (1995b), S. 174.

⁵²⁷ *Aracoeli*, S. 1204.

⁵²⁸ Wehling-Giorgi (2013), S. 6.

und zu kurz geratenen Jäckchen besteht, das den Großteil des Körpers unbedeckt lässt, so bekümmert ihn das nicht: „se ne andava così in giro per la casa, nella sua semplicità, con la medesima naturalezza e disinvoltura che se fosse stato vestito.“⁵²⁹ Während der Aufenthalte im Luftschuttkeller und später im Auffanglager in Pietralata bewegt er sich auf diese Art fast nackt mit größter Selbstverständlichkeit durch die Menschenmengen. „E non aveva nessun pensiero di vergogna, nel saltare e nel ballare, come fosse in abito da società.“⁵³⁰ Wenn seine Mutter ihn notdürftig mit Stofffetzen bekleidet oder aus Resten etwas schneiden lässt, macht dieser Aufzug zusätzlich eine geschlechtliche Zuordnung schwierig, zumal wenn Useppe als „uno gnomo dei cartoni animati“⁵³¹ erscheint. Neben dem Verweis auf die Armut, in der das Kriegskind aufwächst, liegt in der Unbekümmertheit, mit der Useppe sich in seinen unkonventionellen Aufzügen bewegt, auch eine naive Natürlichkeit, die Kindern eigen ist. Doch auch im Älterwerden bleibt ihm diese Naivität erhalten:

[...] Useppe, da parte sua, non badava molto agli amanti, avendo già veduto chi sa quante volte la gente accoppiarsi, nello stanzone di Pietralata, specie alle ultime giornate nervose dei Mille. La sora Mercedes, ai suoi *pecché*, gli aveva spiegato che si trattava di una gara sportiva, quelle erano partite finalissime. E Useppe, contento, non s'era più preoccupato di coloro, accettandolo nella sua spensieratezza. [...] Useppe, in verità, era una vivente smentita (ovvero forse eccezione?) alla scienza del Professor Freud. Per essere maschietto, difatti, lo era senz'altro, né gli mancava nulla; ma per ora [...] del proprio organo virile non se ne interessava affatto, né più né meno che dei propri orecchi o del proprio naso.⁵³²

Useppes Desinteresse an geschlechtlichen Kategorien ist ein weiterer Verweis auf seine Androgynität, auf die nach Enzo Caffarelli auch sein dritter Vorname hinweist: „Angelo come essere asessuato e androgino a un tempo, dunque ambiguo per eccellenza [...]“⁵³³ Das Engelhafte deutet auf ein geschlechtsloses Wesen hin und bietet darüber hinaus Raum für die Interpretation von Useppe als göttliches Kind (vgl. dazu III.5. *infra*).

Das Bedürfnis nach einem harmonischen Leben in Gemeinschaft ist ein Kennzeichen der Kinder, Jugendlichen und kindhaften Erwachsenen. Die erste Einheit besteht zwischen Kind und Mutter und ist von Morante für fast alle Kind-Figuren als wesentlich dargestellt, wohingegen Vaterfiguren häufig abwesend sind. Das Bedürfnis nach einem friedlichen Leben in Gemeinschaft mit den Mitmenschen, ein Grundbedürfnis des Menschen, kennzeichnet fast alle Kinder und kindhaften Figuren.

⁵²⁹ *La Storia*, S. 437.

⁵³⁰ *Ebd.*, S. 446.

⁵³¹ *Ebd.*, S. 625.

⁵³² *Ebd.*, S. 729.

⁵³³ Caffarelli (1999), S. 130.

Die Idealform eines glücklichen Zusammenlebens mit seinen Mitmenschen erfährt Useppe im Auffanglager in Pietralata, wo er und Ida eine kleine Ecke des Raumes bewohnen, den sie mit anderen Flüchtlingen, darunter der neapolitanischen Großfamilie „i Mille“ teilen müssen. Diese armselige Baracke verwandelt sich für Useppe in eine himmlische Unterkunft: „Lui, se avesse dovuto inventare un cielo, avrebbe fabbricato un locale sul tipo „stanzone dei Mille“⁵³⁴, die Zeit dort ist für ihn wie ein einziges Freudenfest, er zeigt sich verrückt vor Freude und in alle verliebt: „sembrava addirittura ammattito, innamorato di tutti“.⁵³⁵ Das Gefühl, in einer großen Familie zu leben, das Verbundensein mit allen macht das Kind Useppe glücklich. Es heißt, dass er in jedem Fremden auch einen Verwandten zu erkennen scheint: „Sembrava che per lui non esistessero sconosciuti, ma solo gente sua di famiglia, di ritorno dopo qualche assenza, e che lui riconosceva a prima vista.“⁵³⁶ Für Ramondino gilt die Vorstellung der Großfamilie auch als „un’immagine del vasto mondo dove si spinge il desiderio di conoscenza e avventura, di comunità con tutte le creature, di esercizio nel gioco degli affetti.“⁵³⁷ Es ist die Intensität des Lebens in der Großfamilie, die Useppe an den „Mille“ fasziniert: „è proprio questa ricchezza vitale che seduce Useppe, al punto che dopo che si sarà separato da loro, essi rimarranno per lui un’immagine del paradiso.“⁵³⁸

Useppe ist ein sehr vertrauensvoller Charakter, der allen Menschen unvoreingenommen, mit Neugierde und ohne Furcht begegnet: „Quell’essere minimo e disarmato non conosceva la paura, ma un’unica, spontanea confidenza.“⁵³⁹ Ebenso unvoreingenommen und freudig aufgeschlossen, wie Useppe die Welt bei seinen Ausflügen mit Nino entdeckt, geht er auch auf seine Mitmenschen zu. Es ist ihm ein tiefes Bedürfnis, seine Freude mit anderen zu teilen: „Il suo istinto nativo inestinguibile era di dividere con altri il proprio piacere“.⁵⁴⁰ Useppe ist jedoch nicht nur selbst ein Kind, sondern er begreift intuitiv das Kindhafte als Seins-Qualität auch in den Menschen um sich herum. Dies zeigt sich an seiner Sympathie zu den innerhalb der „Storia“ machtlosen Menschen und an seinem Vertrauen zu manchen erwachsenen Menschen, die er fröhlich und ungeniert beim Namen ruft, als wären sie Kinder wie er selbst; selbst wenn es sich dabei um deutsche Soldaten handelt.

⁵³⁴ *La Storia*, S. 910.

⁵³⁵ *Ebd.*, S. 473.

⁵³⁶ *Ebd.*, S. 472.

⁵³⁷ Ramondino (1993), S. 190.

⁵³⁸ *Ebd.* Die große Bedeutung der Familie für alle Protagonisten des Romans wird auch unterstrichen von Enzo Golino (1976), S. 166f.

⁵³⁹ *La Storia*, S. 472.

⁵⁴⁰ *Ebd.*, S. 880.

Diese Utopie einer Gemeinschaft drückt sich auch in Useppes Traum aus, den er im Baumzelt am Tiberufer nach einem epileptischen Anfall hat und der sein Pendant in einer ähnlichen Vision einige Zeit später erhält. Darin befindet Useppe sich in einem kreisrunden See mit einer wunderbaren Wasser-Vegetation, der von vielen Tieren bevölkert ist, die sich dann in seine Gefährten verwandeln, die alle aussehen wie sein kleiner Freund Scimò mit Tiergesichtern oder wie kleine Ninnuccias, was ein deutlicher Hinweis ist auf die Vergleichbarkeit von Kindern mit Tieren als unschuldige Wesen.⁵⁴¹

Die Anwesenheit von Freunden verwandelt für Useppe jeden schäbigen Ort in etwas Wunderbares: „qualunque sito, fino all’infima stamberga, gli diventava una magnificenza, se ci si trovava Davide o insomma un amico suo.“⁵⁴² So leidet er, als er gegen Ende seines Lebens zunehmend abgesondert und ohne menschliche Gesellschaft seine Tage verbringt, und möchte seine einzig ihm verbliebenden Bekannten, Scimò und Davide, zusammenbringen.⁵⁴³ Useppe scheint an die Heilkraft der Gemeinschaft zu glauben, weswegen er Davide, der sich gegen Ende seines jungen Lebens aufgrund seiner starken Drogenabhängigkeit abgesondert hat, mit nach Hause nehmen möchte: „si domandava se, dopo non potrebbe convincerlo a cenare tutti assieme a casa, a Via Bodoni.“⁵⁴⁴ Mit Davides Tod und Scimòs Verschwinden erfolgt schließlich auch Useppes endgültiger Rückzug aus der Welt (III.2.3 *infra*).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die kleinen Kinder aufgrund ihrer Eigenschaften von Unschuld und Lebensfreude sowie ihrer Gemeinschaftsbedürftigkeit ein „Anderssein“ gegenüber den Erwachsenen verkörpern, welches das idealisierte Kindsein erkennen lässt. Ihre körperliche Kleinheit und ihr stets jüngerer Erscheinungsbild lässt sich als eine unbewusste Weigerung gegenüber dem Älterwerden verstehen im Sinne einer Ablehnung der Welt der Erwachsenen.

Der erwachsene Erzähler Manuele bezeichnet sich rückblickend als „affett[o] da un male inguaribile della crescita, che a me s’era attaccato fino dai primi passi, vietandomi il compimento delle età.“⁵⁴⁵ Er erinnert sich an seine Sorge während des Krieges, den Tod Pennatis zu erfahren,

⁵⁴¹ Ähnlich träumt Ida, sie befinde sich am Meer, in dem sich das Silvesterfeuerwerk spiegelt, und bei ihr sind viele kleine Kinder, darunter auch Alfio, ihr verstorbener Mann, als Kind. Vgl. *La Storia*, S. 362f.

⁵⁴² *Ebd.*, S. 965.

⁵⁴³ Vgl. *ebd.*, S. 982.

⁵⁴⁴ *Ebd.*, S. 955.

⁵⁴⁵ *Aracoeli*, S. 1135.

gefolgt von der Vision seines Bekannten aus der Kindheit als gealterter bürgerlicher Spießbürger. Das Erwachsenwerden bedeutet mit dem Eintritt in die Welt der *irrealità*, dass mit der Kindheit auch die kindlichen Qualitäten aufgegeben werden müssen, und diesem Verlust widersetzen sich Kinder und Kindhafte – bewusst oder unbewusst.

1.3. Jugendliche

Die Gruppe der Jugendlichen ist deutlich ambivalenter als die der Neugeborenen und kleinen Kinder. Bei ihnen vermischen sich unterschiedliche Charakteristika: Neben kindlichen Eigenschaften zeichnen sie sich auch durch den Wunsch oder gar die Ungeduld erwachsen zu werden aus, und dieses Merkmal unterscheidet sie deutlich von den Kindern und Kindhaften. Generell lässt sich feststellen, dass hier weniger die äußeren Darstellungen dazu dienen, Gemeinsamkeiten mit den Kindern herzustellen, als vielmehr Wesensarten und Verhaltensweisen.

Auch die Betrachtung dieser Gruppe unterliegt nicht einer strengen Altersdefinition. Als dieser Gruppe zugehörig angesehen werden auch einige Figuren, die bereits volljährig sind, aber aufgrund ihrer Darstellung, geringen Lebenserfahrung in die Gruppe der Jugendlichen gehören. Jugendliche Figuren sind insbesondere in *La Storia* vorhanden: neben der Hauptfigur Nino, Uesppes älterem Halbbruder, auch Davide sowie zahlreiche Nebenfiguren. In *Il mondo salvato dai ragazzini* begegnen unter anderem die jugendlichen Pazzariello, Rufo und seine „sposa“ sowie Carlotta, wobei diese entsprechend der literarischen Form weniger ausgearbeitet sind als die Romanfiguren.

Wie bereits dargestellt (Kapitel II *supra*), ist das Moment der „felicità“ ein wichtiges Motiv in der Sammlung *Il mondo salvato dai ragazzini* und erhält in der *Canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti* zentrale Bedeutung. Einer der titelgebenden „ragazzi“ ist „un tale detto il Pazzariello“⁵⁴⁶, der erfüllt ist von großer Lebensfreude. Eine „scheda informativa“ gibt Auskunft über den „sconosciuto detto Pazzariello“, die von den offiziellen Autoritäten stammt und „compilata, siglata, registrata, numerata e conservata / negli Archivi Segreti della / Imperiale Prefettura“ ist.⁵⁴⁷ Während er in den deutlich der *irrealità* zuzuordnenden Archiven als knapp 18-jähriger Sohn unbekannter Eltern verzeichnet ist, lautet seine eigene Aussage, „che lui era nato dallo

⁵⁴⁶ *Il mondo*, S. 189.

⁵⁴⁷ *Ebd.*, alle Zitate S. 191f.

sposalizio d'un'asina / con un chicco di grandine / sotto il Diluvio Universale.“⁵⁴⁸ Auf seine Lebensfreude verweist erneut die offizielle Auskunfts Kartei: „*SESSO felice e magico. STATO CIVILE ragazzo*.“⁵⁴⁹ Er gehört damit zu jener „tradizione popolare dei ‚ragazzini‘ umili e sottoproletari“, die überlagert wird von verschiedenen Kontexten, einem „contesto mitico e quello fiabesco“⁵⁵⁰, wie Lucia Dell’Aia feststellt. Unberührt von dem weltlichen Spektakel um sich herum – das die Ankunft der „Grande Opera“ vorbereitet – wandelt er mit seiner Okarina durch die Straßen und spielt „Cielito lindo“ mit einer „faccia contenta e bambinesca d’affamato regolare.“⁵⁵¹ Er hat eine „BOCCA: ridarella.“ Und eine „FACCIA: carina.“⁵⁵² Ohne Obdach, wandelt er durch die Stadt, übernachtet stets in einem anderen Unterschlupf oder unter freiem Himmel und teilt sein aus Abfällen bestehendes Essen mit den Katzen:

In tali guise quel Pazzariello bastardo aveva per conto suo sistemato la questione dell’alloggio
 vestiti e vitto.
 E così poteva andarsene a spasso tutto il giorno,
 zingaro,
 felice,
 e contento,
 e cantare gratis a tutta la gente
 la sua canzone ‚Cielito
 lindo‘.⁵⁵³

Seine „felicità“ bleibt ihm erhalten, auch wenn er über Nacht in Gewahrsam genommen wird von den Autoritäten der Gesellschaft, welcher er suspekt ist. Diese Maßnahmen, die seine Andersartigkeit und seinen Nonkonformismus brechen sollen, um ihn unter die Autorität des Staates unterzuordnen, zeigen keinerlei Wirkung. Zum Symbol für sein nicht zu bändigendes friedlich-freiheitliches Wesen, das sich nicht fassen und manipulieren lässt, wird seine Lockenmähne der „centomila boccoletti al vento“⁵⁵⁴, die – im nächtlichen Gewahrsam abgeschnitten – am nächsten Morgen wieder da sind, „ricresciute e ricciolute piú di prima, come niente fosse stato.“⁵⁵⁵ Sein unermüdlicher Frohsinn, der allen Provokationen trotzt und sich erhält, auch wenn er in die Verbannung geschickt oder ins Gefängnis gebracht wird, ist den Autoritäten suspekt. „Era sempre contento, ridarello e gentile. Saltava per la cella come un agnello

⁵⁴⁸ *Ebd.*, S. 191. Dell’Aia (2013) interpretiert den Pazzariello als „figlio della terra e del cielo“ aufgrund der Verbindung zwischen Esel und Hagel. Sie weist, unter Bezug auf Kerényi, auf seine Ähnlichkeit zum Mythologem des Waisenkinds hin. S. 169.

⁵⁴⁹ *Il mondo*, S. 192.

⁵⁵⁰ Dell’Aia (2013), S. 169.

⁵⁵¹ *Il mondo*, S. 189.

⁵⁵² *Ebd.*, S. 192 (beide Zitate).

⁵⁵³ *Ebd.*, S. 194.

⁵⁵⁴ *Ebd.*, S. 189.

⁵⁵⁵ *Ebd.*, S. 195.

nell'ovile.“⁵⁵⁶ Seine durchweg positive Einstellung findet darin Ausdruck, dass er selbst noch als Gefangener Freude empfindet. Dieser Pazzariello, „un idiota giocondo e inoffensivo“⁵⁵⁷, ist eine idealisierte Figur, „che, rasentando la follia, scivola sul mondo propalando l'immagine del gioco e della gioia di vivere, sia pure nella più persa miseria.“⁵⁵⁸ Neben seiner Lebensfreude macht ihn das Fehlen jeglicher Bildung sowie – aus Sicht der Autoritäten – Fähigkeiten und Fertigkeiten mit Kindern vergleichbar: „ISTRUZIONE analfabeta. / QUOZIENTE INTELLIGENZA zero. / ATTITUDINI SPECIFICHE inetto.“⁵⁵⁹ Auch in seinen bescheidenen Ansprüchen wird seine Kindhaftigkeit erkennbar: „Vive, ama ed è felice. Il suo è uno stato di grazia, ed è una utopia, ancora.“⁵⁶⁰

Eine ähnlich unbekümmerte Art der „felicità“ findet sich bei Carlotta, der Ich-Erzählerin der *Canzone finale della stella gialla detta pure La carlottina*. Sie erzählt über ihre eigene Jugendzeit wie von einer fernen Vergangenheit: „Adesso, che quella Carlotta non c'è più, posso parlarne / come d'un altrui persona...“⁵⁶¹ Die 14-jährige deutsche Schülerin, die in Berlin aufwächst, wird „goldlottchen“ genannt aufgrund ihres Aussehens: „avevo i ricetti color d'oro, gli occhi pure color d'oro, / e sulle braccia e sull'alto delle guance, una sémola / dorata.“⁵⁶² Sie bezeichnet sich als in der ersten Entwicklung stehend und trägt noch kindliche Züge: „non tanto alta ma nemmeno piccola, coi ginocchi tondi / e le fossette ai gomiti, / e quando ridevo io, tutti ridevano!“⁵⁶³ Wenngleich sie keine Daten nennt – „non fui mai brava nella Storia“⁵⁶⁴ –, so wird deutlich, dass ihre Geschichte während des zweiten Weltkriegs angesiedelt ist, da sie die Einführung des Judensterns im Dritten Reich zum Thema hat. Carlotta erscheint als fröhliches Mädchen, mit dem Hang zum Lachen. Eine „voglia di ridere“ erfasst sie, als sie den Erlass bezüglich des Judensterns liest. Ein „attacco d'allegria“ animiert sie daraufhin, diesem Befehl Ungehorsam zu leisten und sich als Arierin einen Judenstern anzuheften. Mit diesem Beispiel vorangehend, stiftet sie nach und nach immer mehr Menschen an, es ihr nachzutun, bis schließlich die ganze Stadt erfüllt ist von gelben Sternen. Die Heiterkeit drückt sich nicht nur aus in diesem Ungehorsam, sondern begleitet die „ragazzini stellati“, die tanzend und springend durch

⁵⁵⁶ *Ebd.*, S. 198.

⁵⁵⁷ *Ebd.*, S. 195.

⁵⁵⁸ Paris (1993), S. 34.

⁵⁵⁹ *Il mondo*, S. 192.

⁵⁶⁰ Zaccaro (2002), S. 87.

⁵⁶¹ *Il mondo*, S. 242.

⁵⁶² *Ebd.*

⁵⁶³ *Ebd.*

⁵⁶⁴ *Ebd.*, S. 241.

die Stadt ziehen und das Lied „Stella d’or“ singen, denn „[c]erti attacchi d’allegria sono uguali alle note musicali“.⁵⁶⁵

Weniger idealisiert und stärker realistisch ist die Darstellung der Lebensfreude der Jugendlichen in den Romanen, hier gerät sie geradewegs zu einer Gier nach Leben und Abenteuerlust. Der heranwachsende stürmische und lebenshungrige Nino besitzt eine große Vitalität und ein immenses Verlangen, seine Lebenslust auszuleben, eine geradezu „disperata vitalità“⁵⁶⁶, in denen Giovanna Rosa die Figuren von Pasolini wiedererkennt. Dieses Bedürfnis wird bei ihm fast zu einer körperlichen Qual, wenn er – in den Kriegsnächten in Rom – seinen Tatendrang nicht ausleben kann, wie es fokalisiert auf Nino heißt: „Nino lui vuole vivere, vuole mangiarsi tutta la vita intera e tutto il mondo tutto l’universo! coi soli le lune e i pianeti!!!“⁵⁶⁷ Er freut sich an seinem schlanken, kraftvollen und schönen Körper, der mit seinen hübschen Locken allerorten die Anerkennung seiner Mitmenschen erzielt. Er will allen gefallen und versteht es, die Schönheit seines Körpers durch maßlose Selbstdarstellung zur Geltung zu bringen: „Ninuzzu era proprio in fiore [...] il suo gusto piú forte era di piacere a tutti.“⁵⁶⁸ Und tatsächlich steht er überall im Mittelpunkt, sobald er unter Menschen kommt, zieht die Aufmerksamkeit auf sich, indem er Witze erzählt, Schlagermelodien pfeift und viel lacht. Mit seiner überbordenden Lebensgier, seiner „smania di esistere“⁵⁶⁹ und seiner Abenteuerlust sucht Nino sein Publikum und findet es: „Tutti erano eccitati dalla sua presenza festosa“⁵⁷⁰, und er erscheint seinen Zuhörern vergleichbar mit „gli eroi del cinema“.⁵⁷¹ Er ist ein „adolescente spensierato e allegro“⁵⁷²; seine Lebengier ist voller Ungeduld: Er hält es nicht aus, in der Schule still zu sitzen, sondern stürmt hinaus in das richtige Leben: „Ah, vita!! Vitaaa!... Mó se va dentro Roma! Annàmo, Blitz!“⁵⁷³ Seine Begeisterung für das Leben teilt er mit Usepe in jenen, von dem kleinen Bruder sehnsüchtig erwarteten, Momenten der gemeinsamen Unternehmungen, der Motorradtouren, die für Usepe die Entdeckung der Welt bedeuten:

La partenza fu strepitosa; e il viaggio, un vero raid fantascientifico per Usepe! Fecero tutto il Centro Storico, da Piazza Venezia a Piazza del Popolo, e poi a Via Veneto, Villa Borghese, e poi di nuovo indietro Piazza Navona, e il Gianicolo e San Pietro! Si scaraventavano per tutte le strade con un rumore gigantesco, perché Ninnarieddu, per far sentire chi era lui, aveva abolito il sistema della marmitta. E al loro passaggio la gente scappava da tutte le parti sui marciapiedi, e protestavano, e le

⁵⁶⁵ *Ebd.*, S. 243.

⁵⁶⁶ Rosa (2013), S. 130.

⁵⁶⁷ *La Storia*, S. 726 (Interpunktion im Original).

⁵⁶⁸ *Ebd.*, S. 672.

⁵⁶⁹ *Ebd.*, S. 374.

⁵⁷⁰ *Ebd.*, S. 672.

⁵⁷¹ *Ebd.*, S. 670.

⁵⁷² Bernabò (1991), S. 37.

⁵⁷³ *La Storia*, S. 440.

guardie fischiavano. [...] ,Largo, a' regazzini! Levàteve de mezzo!!' disse Nino ripartendo in un enorme boato, fra la folla degli adoratori.⁵⁷⁴

Ninos ist der typische ‚halbstarke‘, lebenshungrige Jugendliche, der keine Verpflichtungen kennt, sich aus Lust rauft und sich ausschließlich aufgrund seines Gutdünkens für oder gegen etwas entscheidet, er ist „the very epitome of young age's thoughtlessness.“⁵⁷⁵ Fokalisiert auf Ida ist er „il suo piccolo teppista stradaio!“⁵⁷⁶, der zu ungeduldig ist für die Sorgen der Mutter und sich unwillig ihrer Kontrolle entzieht. Es entrüstet ihn, dass er noch als zu klein gilt, um am wirklichen Leben teilzuhaben, dass „i Regimi non volevano ammetterlo combatente perché troppo piccolo (!)“⁵⁷⁷ Sein jugendlicher Protest gegen das Leid und Grauen der Welt des Krieges drückt sich darin aus, dass er es schlichtweg ignoriert oder sich wütend dagegen auflehnt. Er findet sich nicht mit dem Elend und der Armut seiner Umgebung ab – einer Wirklichkeit, die sein bisheriges Leben bestimmt hat –, sondern versucht sich zu beschaffen, wonach ihn verlangt, auch wenn das dubiose Machenschaften einschließt. Er träumt davon, die Welt zu umreisen, schert sich nicht um die existenziellen Überlebenssorgen seiner Mutter und fährt sie an: „Che me ne frega, a me, della casa!“⁵⁷⁸

In seiner Lebensgier und Abenteuerlust ähneln sich Nino und viele andere jugendliche „ragazzi“. Für ihn und seine Partisanenfreunde wird die historische Wirklichkeit, der Krieg, zwangsweise zum Teil von diesem Abenteuer. Doch auch wenn sie sich als „guerrieri armati“ verkleiden und sich abenteuerliche Namen geben („Assodiquori“, „Quattropunte“, „Piotr“, „Decimo“, „Tarzan“),⁵⁷⁹ wird das Kindliche in ihnen immer wieder erkennbar. Die Vermischung von Phantasie und Wirklichkeit zeigt sich an Ninos Traum, in dem er zum Leinwandstar im Kino wird, durch den Wilden Westen galoppiert und dann plötzlich statt auf einem Pferd auf einer Stuka sitzt. Auch seine Idee während der Luftangriffe, nach einer möglichen Zerstörung der Wohnung mit Useppe und Blitz in einem Wohnwagen zu hausen wie Zigeuner, zeigt die jugendliche Abenteuerlust, die in der Wirklichkeit später nicht umgesetzt wird. Während seiner Touren als Partisan im Regen: „rideva a gola spiegata, come a un'avventura da romanzo poliziesco“⁵⁸⁰, und bei imaginierten Kampfhandlungen stellt Nino sich vor, stets als glorreicher Sieger hervorzugehen: „Io, Ninnarieddu, l'Incolume, l'Asso della Corrida!“⁵⁸¹

⁵⁷⁴ *Ebd.*, S. 722f.

⁵⁷⁵ Gilbert (1999), S. 96.

⁵⁷⁶ *La Storia*, S. 330.

⁵⁷⁷ *Ebd.*, S. 448.

⁵⁷⁸ *Ebd.*, S. 501.

⁵⁷⁹ *Ebd.*, S. 563f.

⁵⁸⁰ *Ebd.*, S. 400.

⁵⁸¹ *Ebd.* S. 411.

In der Abenteuerlust gleicht Nino auch dem Vergewaltiger seiner Mutter: dem deutschen Soldaten des untersten Dienstgrads Gunther, Halbweise wie er. Nur wenig älter als Nino, widerfährt Gunther tatsächlich, was Nino sich sehnlich wünscht: die Teilnahme am Krieg. Doch erweist dieser sich für ihn nicht als das erwartete Abenteuer. Mit dem Ziel „AFRICA!“ ist er aufgebrochen „con la prospettiva di un’ autentica avventura esotica.“⁵⁸² Auch er ist von jugendlicher Abenteuerlust geprägt und stellt sich „impaziente di avventura“ vor, wie er seinen Sporthelden nacheifert in glorreichen Heldentaten: „si prometteva di compiere azioni ultraeroiche, da fare onore al suo Führer.“⁵⁸³ Doch bereits während des Zwischenstopps in Rom spürt er das dunkle Unbekannte des Krieges und die Angst vor dem Einsatz im „Schwarze[n] Erdteil, Continente Nero“.⁵⁸⁴ Er ist innerlich zerrissen, was an einem Kontrast in der Beschreibung seines Äußeren deutlich wird: Seiner kräftigen und großen körperlichen Statur in der Militäruniform und dem disziplinierten Habitus widerspricht seine „faccia [...] immatura“ mit dem „sguardo disperato“⁵⁸⁵ Dieser Gegensatz lässt den Soldaten kindlich erscheinen und unreif für seine Aufgabe als Soldat: „Gli era capitato, invero, di crescere intempestivamente, tutto durante l’ultima estate e autunno; e frattanto, in quella smania di crescere, la faccia, per difetto di tempo, gli era rimasta ancora uguale a prima, tale che pareva accusarlo di non avere neanche la minima anzianità richiesta per l’ infimo suo grado.“⁵⁸⁶ Gunther wird erkennbar als ein „childlike being ‚caught in the war‘ and actually looking for maternal shelter“⁵⁸⁷ Diese Zuflucht findet er in Idas Wohnung, und dort wird der Kontrast zwischen ihm und Nino deutlich, als er die Zeichen von Ninos Existenz in dem armseligen Zimmer sieht. Die Symbole der Kindheit – wie Spielzeug und Schulhefte – und Symbole einer ersten Männlichkeit – Pinups von halbnackten Frauen und Motorradteile – lassen auf das unbekümmerte Leben eines nur wenig jüngeren Jugendlichen schließen, und so folgert er voller Neid: „Mannaggia, la for-tu-na è di quelli che non han-no ancora l’età di le-va – e – e possono godersi a casa le loro pro-pro-prietà con – con le madri! e il pallone! e scopare e tut-to quanto – tutto quanto! come se la guerra fosse nella lu-na o nel mondo Mar-te... La di-sgrazia è crescere! la disgrazia è cresce-re!“⁵⁸⁸ Er, der nach den Gesetzen des Krieges schon „Erwachsene“, hat nicht das Glück, das Abenteuer weiter im Spiel zu suchen. Für ihn wandelt sich das Abenteuer in Krieg, und dieser Krieg macht ihn, den Kindhaf-

⁵⁸² *Ebd.*, S. 273.

⁵⁸³ *Ebd.*, S. 274.

⁵⁸⁴ *Ebd.*, (kursiv im Original).

⁵⁸⁵ *Ebd.*, S. 271.

⁵⁸⁶ *Ebd.*

⁵⁸⁷ Zlobnicki (1996), S. 88.

⁵⁸⁸ *La Storia*, S. 333f.

ten, zum Verbrecher. Die Vergewaltigung wird jedoch nie als solche (und damit als gewalttätiges Verbrechen) benannt. Stattdessen erscheint auch Gunther als Opfer der Kriegsverhältnisse. Sein Heimweh nach seiner Mutter in Dachau ist Ausdruck seines Fast-noch-Kind-Seins und kennzeichnet auch in ihm eine Form von Unschuld, die explizit in der Beschreibung seiner Augen genannt wird: „[...] s’erano empiti d’una innocenza quasi terribile per la loro antichità senza data: contemporanea del Paradiso Terrestre!“⁵⁸⁹ Mit dem kindhaften Gunther beginnt die Handlung von *La Storia*, und das erste Kapitel endet mit seinem Tod, was sich als Vorausdeutung auf das Schicksal aller Kindhafter lesen lässt. Obwohl der deutsche Soldat zunächst als einer aus der Masse dargestellt ist („Né il soldato si distingueva dagli altri della sua serie: alto, biondino, col solito portamento di fanatismo disciplinare [...]“⁵⁹⁰), wird doch in seiner weiteren Darstellung der kindhafte junge Mensch mit seiner Individualität erkennbar, dessen Lebenszeit in der Welt der *irrealità* nur sehr begrenzt ist. Sein Nachname, lediglich ein „dato anagrafico“ und daher völlig unbedeutend, bleibt unbekannt, sein Vorname dagegen lässt den Soldaten in seiner Einzigartigkeit erscheinen, die – wie Daniel Mangano darstellt – von der noch kaum vergangenen Kindheit zeugt: „perché ricorda l’infanzia, la mamma, i genitori.“⁵⁹¹

Auch die Aktivitäten der jungen Partisanen um Nino sind geprägt von Abenteuerlust und dem Wunsch nach Erwachsensein. Trotz der Brutalität mancher ihrer Aktionen werden sie alle – ebenso wie die deutschen Soldaten, die von ihnen getötet werden – mit kindlichen äußeren Zügen dargestellt, sodass ihre Taten nicht zu ihnen zu gehören scheinen.

Die Jugendlichen stehen außerhalb der etablierten Gesellschaft, teilweise in offener Opposition gegen die Autoritäten und sind mehr oder weniger anarchistisch dargestellt bzw. explizit so benannt. Renzo Paris gelten „la fanciullezza e l’adolescenza“ als „l’epoca anarchica della vita, quella che gli adulti per diventare tali hanno dovuto *sacrificare*.“⁵⁹² Anarchie ist hier allerdings völlig unpolitisch zu verstehen: Die Jugendlichen – mit der einzigen Ausnahme des Davide Segre in *La Storia* – sind nicht eingebunden in das Weltgeschehen, in die Politik. Einige sind explizit unpolitisch, und bei anderen ist die Lebensgier so stark, dass sie keinen Gehorsam gegenüber Autoritäten zulässt.

⁵⁸⁹ *Ebd.*, S. 335.

⁵⁹⁰ *Ebd.*, S. 271.

⁵⁹¹ Mangano (2000), S. 107.

⁵⁹² Paris (1993), S. 34.

Der deutlichste Vertreter einer Art ungebildeten Anarchie ist der Pazzariello, der aufgrund seiner ihm von der Gesellschaft attestierten „poca facoltà d’intendere“⁵⁹³ die Werteordnung der Gesellschaft nicht begreift. Während die ganze Stadt zusammenläuft, um die Ankunft „dell’eccezionale carrozzone / della Grande Opera“ zu begrüßen, versäumt er dieses Ereignis und bleibt allein mit seiner Okarina und seinem Lied: „Appena un po’ spaesato al trovarsi / unico ambulante umano fra tanti gatti.“⁵⁹⁴ Er verkennt fortwährend vorgegebene Gesellschaftsordnungen und Regeln, verwechselt im Gefängnis Gefangene und Aufseher, achtet Sträflinge aufgrund ihrer vermeintlich elitären Kleidung und begegnet den Angestellten mit Mitleid und Barmherzigkeit. „Il Pazzariello è per definizione l’antipotere, l’antiborghese, la quintessenza dello spirito infantile, l’eterno ragazzino che si oppone agli ‚adulti‘, che non si rendono conto di edificare, attraverso l’esercizio del potere, un universo di morte.“⁵⁹⁵ Das Urteil der Gesellschaft über ihn lautet: „È un outsider. / Negativo. Astorico. Asociale. / Malsano. Corrompe la sana popolazione locale. Un anarchico.“⁵⁹⁶ Vor allem aber ordnet er sich nicht ein in die Massen, die ihren Dienst der „Grande Opera“ unterstellt haben: „NON SI ALLINEA CON GLI ALTRI TUTTI VERSO L’UNICA META DELLA GRANDE OPERA!“⁵⁹⁷ Der Pazzariello ist ein durch und durch unpolitischer Anarchist, der ausschließlich seiner eigenen Freude und Liebe zum Leben folgt und genau dadurch – gleichsam unbewusst – die Mechanismen der *irrealtà* korrumpiert: „la sua felicità fatta di libertà e innocenza distrugge, disarmante e insopprimibile, i miti ufficiali.“⁵⁹⁸

Ganz ähnlich ist auch Carlottas Widerstand gegen die Autoritäten frei von jeglicher politischen, gesellschaftskritischen oder ideologischen Ausrichtung. Die reine Lust zum Ungehorsam ist es, die sie – die Arierin – dazu anstiftet, sich den Judenstern anzuheften, um der Verordnung ungehorsamer Weise Folge zu leisten: „[...] un attacco d’allegria m’ha convinta / a trasformare quell’ordinaria ubbidienza in una / disubbidienza / straordinaria.“⁵⁹⁹ Ihr Widerstand gegen die Autoritäten und das menschenverachtende Regime, intuitiv geboren aus einer heiteren Lust zum Protest, ist geprägt von einer kindlich-jugendlichen Missachtung und völlig frei von politischem Bewusstsein oder ideologischem Denken. Carlotta kann der Sprache der *irrealtà* – hier:

⁵⁹³ *Il mondo*, S. 189.

⁵⁹⁴ *Ebd.* (beide Zitate).

⁵⁹⁵ Leonelli (2000), *Il mondo salvato dai ragazzini*, S. 134.

⁵⁹⁶ *Il mondo*, S. 195.

⁵⁹⁷ *Ebd.*

⁵⁹⁸ Stefani (1971), 307.

⁵⁹⁹ *Il mondo*, S. 243.

des Dritten Reiches – nichts zuordnen, der Begriff ‚Arier‘ bleibt ohne Sinn für sie: „qualunque cosa voglia dire / poi questo titolo oscuro“.⁶⁰⁰

Auch Nino ist nicht politisch orientiert, wenngleich er sich mit wechselnder politischer Zugehörigkeit mal als Faschist, dann als Kommunist bezeichnet, von den Schwarzhemden zu den Partisanen wechselt und schließlich als Schmuggler mit den Amerikanern gemeinsame Sache macht. Im Grunde seines Wesens verspürt Nino eine tiefe Verachtung für jede Art von Gesetzen, Systemen, Ordnungen und Regeln. Lucia Re bezeichnet Nino als „subject that cannot be regimented, defined and imprisoned within the symbolic order“.⁶⁰¹ Sein einziges Begehren ist es, sein eigenes Leben zu leben: In der Auseinandersetzung mit dem Wirt Remo, Kommunist und früherer Weggefährte, macht er seine Erkenntnisse deutlich, dass jegliche Machthaber nur ihr eigenes Interesse verfolgen:

„Io, la lotta, la faccio per ME e per chi mi pare!“ proclamò Nino, da parte sua, rabbiosamente, „ma per i Caporioni, NO! Ce lo sai, tu, RIVOLUZIONE che significa? Significa, prima cosa: niente Caporioni! [...] ... a’ Remo ahó! questa è la vita mia, mica è la loro! a me i Caporioni non mi fregano piú... a’ Remo! io voio víveee!“ proruppe Ninuzzo, con tale violenza, che pareva una sirena degli incendi.⁶⁰²

Mit dem Ausruf „LORO nun lo sanno [...] quant’è bella la vita!“⁶⁰³ wendet sich Nino gegen die Machthabenden der Gesellschaft, die über sein Leben bestimmen wollen. Nino ist die am ausführlichsten dargestellte jugendliche Figur der Spätphase Morantes, vielleicht aber in gewisser Weise auch die realistischste, da ihre durchaus ambivalenten Eigenschaften bei den anderen, stärker idealisierten Figuren nicht vorhanden sind.

1.4. Kindhafte Mütter

In einem Interview mit Jean-Noël Schifano aus dem Jahr 1984, in dem Elsa Morante ihrer Sympathie für die Kinder Ausdruck gibt, nimmt sie auch Bezug zu den Müttern: „Mi piacciono molto anche le madri, le vere madri.“⁶⁰⁴ Die Mutter-Figuren ihrer Romane, die sie nach dem

⁶⁰⁰ *Ebd.*

⁶⁰¹ Re (1993), Seite 372. Die Stelle lautet vollständig: „Nino’s instinctive disrespect for any law, system or order makes him the symbol of a subject that cannot really be regimented, defined, and imprisoned within the symbolic order. He fluctuates on the margins of society, playing with its myths and ideologies as with so many types whose pleasures are rapidly exhausted.“ Sie spricht von Ninos „refusal to obey any discipline and to accept any authority or truth.“

⁶⁰² *La Storia*, S. 725.

⁶⁰³ *Ebd.*, S. 775 (Majuskeln im Original).

⁶⁰⁴ Schifano (1984), S. 125.

Vorbild dieser „vere madri“ gestaltet, sind sowohl äußerlich durch kindliche Züge gekennzeichnet als auch innerlich durch ein kindhaftes Wesen. Sie sind überwiegend ungebildet und einfach, besitzen eine große Natürlichkeit und Naturnähe und entstammen oft ländlichem Milieu, wie es Morantes eigener Vorliebe entspricht: „Ho un grande amore per la donna semplice. Non amo molto le femministe perché ritengo che la donna sia una creatura necessaria all’umanità, agli uomini. Amo molto le donne come Nunziatella dell’isola *di Arturo*, come Aracoeli. Mica tanto le signore borghesi e le intellettuali.“⁶⁰⁵ Ein weiterer wichtiger Aspekt bezüglich der kindhaften Mütter ist die enge Beziehung zu ihrem Kind, mit dem sie fast symbiotisch verbunden ist und dabei auch eine Bedeutung als Gegenentwurf zur *irrealità* erhält, denn es gilt Morante „the simple, natural, marginal world of a humble mother and a child as a positive alternative to the negativity she perceives in the greater bourgeois world“⁶⁰⁶.

In jedem der vier Romane findet sich ein solcher Mutter-Typ unter den Figuren: Alessandra in *Menzogna e sortilegio*, Nunziatella in *L’isola di Arturo*, Ida in *La Storia* und Aracoeli in dem gleichnamigen letzten Roman.⁶⁰⁷ Außerdem ist dieser kindhafte Muttertypus auch auf Nebenfiguren, besonders in *La Storia*, angewandt. Die Zugehörigkeit der Mütter zu den kindhaften Figuren wird bereits durch ihre äußere Darstellung explizit deutlich, da alle in ihrem Aussehen und in einigen Verhaltensweisen mit Kindern verglichen werden. Bei Nunziatella aus *L’isola di Arturo* und Aracoeli haben die dargestellten Ähnlichkeiten mit Kindern zunächst ihre logische Ursache darin, dass sie zu Beginn der Handlung noch sehr jung sind, noch jugendlich und nicht volljährig. Doch sie behalten ihr kindliches Aussehen, ihre kindlichen Verhaltensweisen und Eigenschaften auch, als sie älter werden und schon Mütter sind, und das ist entscheidend für ihre Zuordnung zu den kindhaften „vere madri“. Ida aus *La Storia* dagegen ist zu Beginn der Handlung bereits 37 Jahre alt; sie wird aber nicht nur in Rückblicken, die von ihr als jungem Mädchen handeln, als ausdrücklich kindlich dargestellt, sondern auch während der erzählten Zeit der Handlung.

⁶⁰⁵ Ebd.

⁶⁰⁶ Zlobnicki (1996), S. 49.

⁶⁰⁷ Die Figur der Aracoeli ist ambivalent, da sie eine Wandlung durchläuft: Von der jungen, unschuldigen Mutter, in deren Mittelpunkt ihr innig geliebter kleiner Sohn Manuele steht, wird sie pervertiert zur rasenden Nymphomantin, die ihren Mann betrügt, Manuele vernachlässigt und schließlich die Familie verlässt. Damit enthält dieser Roman eine Neuerung, denn bis dahin sind in Morantes Werken „positive and negative realities of motherhood [...] disassociated in two different female characters“, wie Martínez Garrido (2009) feststellt, S. 118. Grundlage für die folgende Analyse im Rahmen des Kapitels der kindhaften Mütter ist ausschließlich die „positive“ Aracoeli, da ich ihre pervertierte Seite für durch die Gesellschaft bedingt halte.

Im Folgenden werden die Mutterfiguren zunächst einzeln aufgeführt, die in den Romanen kindlich benannt und entsprechend beschrieben werden. Darstellungsmuster der Neugeborenen und kleinen Kindern werden auch auf sie angewandt, um ihre kindlich wirkenden Körper und Verhaltensweisen darzustellen. Daran anschließend wird untersucht, inwiefern das Motiv der Unschuld von einer kindlichen seelisch-moralischen Qualität ausgehend bei den Müttern erweitert ist und eine Konnotation von Keuschheit erhält.

Sehr ausführlich ist Nunziata aus *L'isola di Arturo* dargestellt, die bezeichnenderweise meist im Diminutiv Nunziatella oder Nunziatina genannt wird oder – vom Ich-Erzähler Arturo – einfach nur in der Kurzform Nunz angesprochen wird. Als diese noch jugendliche Braut des Vaters auf der Insel Procida eintrifft, ist der 14-jährige Arturo entrüstet, eine derart junge Stiefmutter akzeptieren zu sollen: „essa era quasi ancora una fanciulletta, di poco più anziana di me.“⁶⁰⁸ Auch ihr frisch angetrauter Mann Wilhelm erkennt trotz ihrer fraulichen Verkleidung für den Hochzeitstag – neue glänzende Lederschuhe mit Absatz, hochgesteckte Haare – das junge Mädchen in ihr: „si vede lo stesso che non sei una fémmena grande.“⁶⁰⁹ Besonders ihr Gesicht trägt noch kindliche Züge und steht dadurch im Gegensatz zum Körper. So stellt Arturo fest: „Adesso, che m'appariva per la prima volta in piena luce, la sua faccia dimostrava ancora meno dell'età che io le avevo dato da principio, sul molo. Se il suo corpo, alto e sviluppato, non l'avesse smentita, si sarebbe creduto, a vederla, ch'essa era ancora negli anni dell'infanzia.“⁶¹⁰ Bei ihr wie auch bei anderen Mutter-Figuren ist das Gesicht ausführlich beschrieben. Auch hier dient eine runde Gesichtsform dazu, ein kindliches Aussehen zu verleihen, wie zuvor schon bei den Kindern. Arturo stellt fest: „Le sue guance erano piene e rotonde, come in quei volti che, ancora, non hanno preso la forma precisa della gioventù.“⁶¹¹ Auch aufgrund ihrer Augen erscheint Nunziatella noch kindlich: „il bianco dell'occhio si serbava ancora intinto di viola-azzurino, come nelle creature piccole“.⁶¹²

Die kindhaften Mutterfiguren wirken weder ausgesprochen weiblich noch damenhaft und sind frei von jeglicher femininen Attraktivität. Stattdessen werden ihre Unebenheiten und körperlichen Makel benannt (trotz derer sie der jeweils wahrnehmenden oder erzählenden Instanz jedoch als schön erscheinen können, vgl. dazu Kapitel III.5. *infra*). Gewisse körperliche Makel

⁶⁰⁸ *L'isola*, S. 1027.

⁶⁰⁹ *Ebd.*, S. 1034.

⁶¹⁰ *Ebd.*, S. 1036.

⁶¹¹ *Ebd.*

⁶¹² *Ebd.*

verleihen den Mutter-Figuren etwas Sanftes, Sympathisches, zuweilen Hilfloses und Naives, und oft haben sie ihre Ursache gerade in einem unpassenden Kontrast von Kindlichem und Fraulichem. So ist Nunziatellas Körper zwar einerseits schon entwickelt und weiblich, doch gleichzeitig erweckt er einen Anschein von Kindlichkeit. Ihre Füße und Beine werden aufgrund ihrer Plumpeheit als kindlich beschrieben: „i suoi piedi erano piccoli, ma di forma tozza e poco elegante; e le sue gambe, dalla caviglia piuttosto grossa, avevano una rozzezza quasi ancora infantile.“⁶¹³ Durch den Kontrast zwischen weiblichen und kindlichen Formen entsteht ein Eindruck von Verletzlichkeit, welche wiederum auf die Nähe zum Kind hindeutet: „le sue spalle, troppo magre in confronto alla floridezza del busto, le davano, in quel momento, un aspetto povero e vulnerabile“.⁶¹⁴ Diese Kontraste zwischen weiblichen Formen und kindlichem Anschein erwecken das Mitleid des Betrachters. Nunziatellas Körper

appariva [...] già molto sviluppato per la sua età, ma c'era, in quelle forme di donna, una specie di rozzezza e di ignoranza infantile, come se lei medesima non si fosse accorta d'esser cresciuta. Il suo petto sembrava troppo pesante per quel busto acerbo, con le spalle magre e la vita piccola: e ispirava un senso strano, e anche gentile, di compassione; e la gravezza dei suoi fianchi, larghi, e piuttosto mal fatti, non dava alla sua persona un carattere di forza, ma d'ingenuità impacciata e indifesa. [...] E a guardare i suoi polsi, che non erano fini, ci si avvedeva che, proprio perché erano grossolani, chi sa come, essi avevano un'espressione di tenera innocenza.⁶¹⁵

Explizit benannt wird der Eindruck von Unschuld, den dieser Körper hervorruft, und gerade dadurch erscheint Nunziatella erneut kindhaft. Nunziatella wird auch implizit als unschuldig qualifiziert, indem ihre Haut als makellos rein, weiß und hell beschrieben ist. Die helle, weiße Farbe ist – wie bereits bzgl. der neugeborenen Carina dargestellt (vgl. III.1.1 *supra*) – ein Symbol von Reinheit:

La sua pelle era chiara, pura e liscia, quasi che perfino la tela, con cui s'asciugava il viso, fosse stata attenta a non sciuparla. Essendo donna, certo essa aveva passato tutta la sua vita rinchiusa: perfino sulla fronte, e intorno agli occhi, dove noialtri, avvezzi al sole, abbiamo sempre qualche ruga o qualche macchia, lei non aveva nessun segno. Le sue tempie erano d'una bianchezza quasi trasparente: e nell'incavo delle sue orbite, sotto l'occhio, la sua pelle bianca, intatta e liscia somigliava a quei petali delicati, che aperti non durano nemmeno un giorno, e appena cogli il fiore, si ombrano.⁶¹⁶

Der Eindruck der Reinheit wird noch deutlicher, wenn Nunziatella schläft, denn dann zeigt sich auf ihrem Gesicht „un'espressione di assenza e di candore. I suoi silenziosi respiri le lasciavano sulle labbra una freschezza umida e tenera, e anche il colore che le tingeva le guance pareva nascere da questa ingenuità del suo fiato.“⁶¹⁷ Wenngleich sich das kindliche Aussehen Nunzi-

⁶¹³ *Ebd.*, S. 1034.

⁶¹⁴ *Ebd.*, S. 1099.

⁶¹⁵ *Ebd.*, S. 1079f.

⁶¹⁶ *Ebd.*, S. 1036.

⁶¹⁷ *Ebd.*, S. 1117.

atas mit ihrer Schwangerschaft verliert, ihr Körper erscheint Arturo dann „senza più fanciullezza“⁶¹⁸, so bleibt der Eindruck des Unschuldigen dennoch weiter bestehen: Ihr Aussehen ist jetzt kindlich und reif zugleich, hat „un’espressione d’infanzia precocemente matura“⁶¹⁹. Und auch der Mutter Nunziatella haftet noch der Eindruck des Unschuldigen an: „le sue gambe nude, in quella luce rosa avevano un colore ingenuo“⁶²⁰.

An dem Beispiel von Nunziatella wird also deutlich, dass die Kindlichkeit von Morantes Mutter-Typus nicht etwas ist, das sich verliert. Die „vere madri“ zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie sich ihre Kindlichkeit auch in ihrem Erwachsenenalter erhalten.

Ganz ähnlich ist Aracoeli dargestellt. Auch sie ist noch blutjung, als sie, „quella ragazzetta andalusa“⁶²¹, in ihrer Heimat dem italienischen Leutnant Eugenio begegnet und ihm als seine Verlobte nach Italien folgt. Aracoeli ist sowohl als junges andalusisches Mädchen wie auch als junge Mutter kindlich dargestellt, und sie ist bis zu ihrem frühen Tod mit kindhaften Eigenschaften versehen.

Auch bei Aracoeli begegnet das Leitmotiv der rundlichen Gesichtsform als ein erstes äußeres Kennzeichen der kindhaften Züge: „Il contorno della faccia è un ovale pieno, e le guance sono ancora un poco paffute, come nei bambini.“⁶²² Ähnlich wie bei Nunziatella sind auch die Details von Aracoelis Gesicht genau beschrieben. Gewisse Unregelmäßigkeiten verleihen ihm „una unicità irripetibile“: so eine Brandnarbe am Kinn, zu kleine und weit auseinander stehende Zähne oder die über die Oberlippe hinausstehende Unterlippe, „dandole, nella serietà, un’aria sospesa, o interrogativa, e nel sorriso un che d’indifeso o attonito“.⁶²³ Aracoeli erweckt dadurch einen Eindruck von Schutzlosigkeit, von Verletzlichkeit, ganz ähnlich wie bereits Nunziatella. Bezüglich ihrer körperlichen Erscheinung wird Aracoeli ebenfalls ausdrücklich mit Kindern verglichen: Der „corpo gracile di bambina“⁶²⁴ der jungen Aracoeli, der sich mit ihrer Krankheit verändern wird, zeichnet sich aus durch eine „goffaggine infantile“⁶²⁵. Kontraste bestimmen auch hier das Erscheinungsbild: Einige Körperteile erscheinen im Verhältnis zu den anderen unproportioniert, zu groß oder zu klein: Manuele erinnert „certe sproporzioni, o bruttezza, o goffaggini [...]: la testa forse troppo grossa per le sue spalle magroline; le gambe rustiche e ben

⁶¹⁸ *Ebd.*, S. 1145.

⁶¹⁹ *Ebd.*, S. 1341.

⁶²⁰ *Ebd.*, S. 1232.

⁶²¹ *Aracoeli*, S. 1090.

⁶²² *Ebd.*, S. 1051.

⁶²³ *Ebd.*

⁶²⁴ *Ebd.*, S.1332.

⁶²⁵ *Ebd.*, S. 1167.

piantate, dai polpacci troppo robusti, in contrasto con le braccia e il corpo ancora gracili [...] e i piedi corti e grossi, con le dita disuguali e un poco distorte, e le unghie malcresciute.“⁶²⁶ Auch Aracoeli ist nicht durch feminine Attraktivität gekennzeichnet – wenngleich sie dem Kind Manuele als die Schönste erscheint. Neben dem unausgewogen proportionierten Körper zeigt auch ihre Hand gewisse Makel: „di forma è tozza e corta, con le unghie anch’esse tozze nel loro disegno quasi rettangolare. Da una qualche ferita della fanciullezza, le falangi del dito mignolo e anulare le sono rimaste gonfie, e un poco deformate.“⁶²⁷ Damit passt Aracoeli in das Muster der unperfekt-schönen Mütter. Darüber hinaus erweckt die Darstellung der eher plumpen Hand auch das Mitleid des Betrachters. Auch in ihrem Lachen wird Aracoeli mit einem Kind verglichen: Auch Aracoeli wird explizit als unschuldig bezeichnet, wenn Manuele ihren noch kindlichen Atem erinnert: „ho avvertito il suo fiato ancora di bambina, come un velo di tepore ingenuo.“⁶²⁸ Die kindlichen Eigenschaften ihres Körpers besitzt Aracoeli auch nach der Geburt ihres Sohnes noch: Erst als sie krank ist, erscheint auch ihr Körper verändert und nicht mehr kindlich: „S’era ingrassata, e sul suo corpo gracile di bambina cresceva un corpo diverso, piú colmo e vistoso.“⁶²⁹ Aber selbst dann sind noch kindliche Charakteristika erhalten, die sich in „suo disegno immaturo“⁶³⁰ zeigen, und das Moment der Unschuld wird aufrecht erhalten durch die Farbe ihrer Augen, die sich wandelt von Schwarz zu „un povero colore d’innocenza, grigio-azzurino che ricordava la piuma di certi colombi.“⁶³¹ Wie bei den Neugeborenen, ist auch hier der Vergleich mit Federn und Vögeln gegeben. Auf die Nähe der kindhaften Mütter zu Tieren wird unter III.3.2.1. (*infra*) eingegangen.

Deutlich kindlich ist auch Ida, die Mutter von Nino und Useppe aus *La Storia*, dargestellt. Auch sie scheint zum Zeitpunkt ihrer Eheschließung der kindlichen Welt noch kaum entwachsen zu sein: Sie folgt als „sposa-bambina“ ihrem „sposo-ragazzo“ von Cosenza nach Rom.⁶³² Damit begibt sie sich aus der Obhut ihres Vater in die des Ehemannes. Diese sind die einzigen beiden Menschen, in deren Nähe sie ihre kindliche Schüchternheit und Angst überwindet, und beide Männer zeichnen sich ebenfalls durch kindhafte sowie durch mütterliche Eigenschaften aus.⁶³³

⁶²⁶ *Ebd.*, S. 1051.

⁶²⁷ *Ebd.*, S. 1050.

⁶²⁸ *Ebd.*, S. 1047.

⁶²⁹ *Ebd.*, S. 1332.

⁶³⁰ *Ebd.*, S. 1376.

⁶³¹ *Ebd.*, S. 1353.

⁶³² *La Storia*, S. 299.

⁶³³ Vgl. *La Storia*, S. 295: „Tutti e due possedevano qualità materne, oltre che paterne [...] Tutti e due le facevano da guardiani contro le violenze esterne; e col loro buon umore istintivo, e il gusto ingenuo di pazziare, sostituivano per lei, poco socievole per natura, la compagnia dei suoi coetanei e degli amici.“ Vgl. dazu Giorgio (1994), die mütterliche Qualitäten als typisch für die einfachen Menschen aus dem Süden ansieht: „Maternal qualities [...] are

Als sie bald kurz nacheinander sterben, scheint ihr Schicksal als das einer Nicht-Erwachsenen besiegelt zu sein: „il suo era il caso di una rimasta sempre bambina, senza piú nessun padre“⁶³⁴. Die Anstrengung, die es ihr, der Kindgebliebenen, bedeutet, sich von da an alleine in der Welt der Erwachsenen zurecht zu finden, ist symbolisiert in dem Zittern ihrer Hände: „l’unico segno della violenza che costavano, a lei bambina, certe pratiche quotidiane della maturità, era un tremito impercettibile ma continuo delle sue mani“⁶³⁵. Darüber hinaus ist Ida äußerlich – ähnlich wie Nunziatella und Aracoeli – an ihrem kindlich-runden Gesicht zu erkennen: „La faccia, di un pallore cereo, benché impicciolita e pesta le si manteneva stranamente senza rughe, nel suo naturale disegno tondo.“⁶³⁶

Bei Ida, der ältesten Mutter-Figur, besteht ein Kontrast zwischen dem kindlich-jung wirkenden Gesicht und dem deutlich älter erscheinenden Körper der 37-Jährigen. Dieser zeigt schon deutliche Spuren des Alterns, obwohl ihr Gesicht gleichzeitig als explizit kindlich charakterisiert wird: „l’età aveva lasciato stranamente incolume la sua faccia tonda, dalle labbra sporgenti, che pareva la faccia di una bambina sciupatella.“⁶³⁷ Doch nicht nur im Vergleich zum Körper erscheint ihr Gesicht unverhältnismäßig jung, kontrastiert ist das Gesicht auch mit ihren Worten: Wenn sie in hitzigen Auseinandersetzungen mit ihrem jugendlichen Sohn Nino gewisse „invettive bibliche“ von sich gibt, erscheinen diese aufgrund ihres kindlichen Gesichtes, „quella sua faccia disadatta da dodicenne“, komisch.⁶³⁸

Ida ist explizit als nicht attraktiv dargestellt. Ihr Körper ist „piuttosto denutrito, e informe nella struttura, dal petto sfiorito e dalla parte inferiore malamente ingrossata“⁶³⁹, ihre Hände „erano tozze e corte, e mai lavate proprio come si deve.“⁶⁴⁰ Zwischen kindlichem Aussehen und dem vorzeitigen Altern erscheint ihr Körper in keiner Form feminin: „... neppure nella sua prima giovinezza non era mai stato bello, grosso alle caviglie, con le spalle esili e il petto precocemente sfiorito. L’unica gravidanza sofferta era bastata, come una malattia, a deformarlo per sempre.“⁶⁴¹

not the exclusive domain of women, but cut across the sexes and are specific to an ethnic group, which becomes the bearer of positive values to counteract the negative force of bourgeois culture.“ S. 101.

⁶³⁴ *La Storia*, S. 305.

⁶³⁵ *Ebd.*

⁶³⁶ *Ebd.*, S. 643.

⁶³⁷ *Ebd.*, S. 278.

⁶³⁸ *Ebd.*, S. 372.

⁶³⁹ *Ebd.*, S. 278.

⁶⁴⁰ *Ebd.*, S. 305.

⁶⁴¹ *Ebd.*, S. 351.

Mit fortschreitendem Alter vergrößert sich gleichzeitig Idas äußere Kindlichkeit. Die Haare aus praktischen Gründen (während des harten Überlebenskampfes im besetzten Rom) kurz geschnitten wie „un cespuglietto cresputo“, wirkt sie wieder wie ein kleines Kind: „le riprendeva involontariamente la prima forma dei suoi anni di bambina, a Cosenza.“⁶⁴² Während ihr Körper einerseits, durch Unterernährung und die Anstrengungen des Krieges, vorzeitig altert, nähert er sich gleichzeitig einem kindlichen Erscheinungsbild an, indem er immer kleiner wird: „rimpicciolendosi fino a sopravvanzare di poco la statura di certe sue scolare.“⁶⁴³ Die körperliche Kleinheit wird kontrastiert mit der außerordentlichen Stärke, die Ida entwickelt, um täglich aufs neue Nahrung für ihren Sohn Useppe heranzuschaffen, was zu ihrem einzigen Lebensantrieb wird. Gleichzeitig erscheint sie durch Diebstähle – unfassbare Grenzüberschreitungen für die lautere und gesetzesfürchtige Ida – verjüngt: „una sensazione inaudita di freschezza, col gusto fisico della rapidità, la ringiovaniva dall’età di madre a quella di sorellina maggiore.“⁶⁴⁴

Deutlich kindlich wird Ida aufgrund ihres Lachens dargestellt: „rideva come una bambina“⁶⁴⁵, wenn Useppe sie im Luftschutzkeller kitzelt, um sie am Einschlafen zu hindern. Über das Kindliche hinaus wirkt Ida dabei ein wenig schwachsinnig, wodurch der Eindruck des Unschuldigen noch verstärkt wird: Wenn sie erleichtert feststellt, dass Useppe in ihrer Abwesenheit von zu Hause nichts geschehen ist, lacht sie vor Befreiung „come una bambina malata.“⁶⁴⁶ Ähnlich, als sie mit gestohlenem Mehl flüchtet: Da gleicht ihr Lachen „a una bambina mentecatta.“⁶⁴⁷ In dieser Formulierung liegt eine Vorausdeutung auf ihr Ende: Nach Useppe's Tod verbringt Ida die letzten neun Jahre ihres Lebens in einer psychiatrischen Einrichtung. Doch selbst in ihrem entrückten Zustand, der sie immer in derselben unveränderten Haltung sitzen lässt und in dem jegliche Verständigung mit ihr unmöglich ist, zeigt sich noch ein Lächeln auf ihrem Gesicht: „faceva un sorriso ingenuo e mansueto, pieno di serenità e quasi di gratitudine.“⁶⁴⁸ Dieses letzte Lächeln Idas wird ganz deutlich als kindlich und unschuldig dargestellt: Es ist das Lächeln ihres Kindes Useppe, das sich für gewöhnlich nach einem epileptischen Anfall auf seinem Gesicht zeigte. Als Useppe's letzter Anfall für ihn tödlich endet, erscheint das Lächeln des Kindes statt auf seinem auf dem Gesicht seiner äußerlich greisen Mutter:

Ida prese a dondolare in silenzio la propria testolina imbianchita; e qui le sopravvenne il miracolo. Il sorriso, che oggi aveva aspettato inutilmente sulla faccia di Useppe, spuntò a lei sulla sua propria

⁶⁴² *Ebd.*, S. 643.

⁶⁴³ *Ebd.*, S. 640.

⁶⁴⁴ *Ebd.*, S. 645.

⁶⁴⁵ *Ebd.*, S. 447.

⁶⁴⁶ *Ebd.*, S. 593.

⁶⁴⁷ *Ebd.*, S. 649.

⁶⁴⁸ *Ebd.*, S. 1020.

faccia. Non era molto diverso, a vederlo, da quel sorriso di quiete, e di ingenuità meravigliosa, che le sopraggiungeva, nei giorni dell'infanzia, dopo i suoi attacchi isterici.⁶⁴⁹

So findet Ida, die zeit ihres Lebens nicht erwachsen geworden ist, mit diesem Lächeln auch äußerlich zurück in ihre eigene Kindheit, in ihr eigenes Kindsein.

Neben kindlichen Erscheinungsformen in der äußeren körperlichen Darstellung sind auch die Stimmen der Mütter kindlich konnotiert. Der Klang der Stimme wird bei Alessandra und bei Nunziatella als noch nicht gänzlich ausgewachsen und daher noch ein wenig misstönend dargestellt. Alessandras Stimme ist „una voce un po' agra, quasi ancora bambina“⁶⁵⁰, ebenso hat Nunziatellas Stimme noch „il noto sapore un po' agettino, quasi stonato, da ragazza, che non ha ancora finito di crescere“⁶⁵¹ und dies auch, als sie schon Mutter ist. In manchen Situationen erhält eine Stimme auch einen explizit kindlichen Charakter: dann ähnelt Nunziatas Stimme der „musica imperfetta di certi strumenti poveri e infantili.“⁶⁵² Ähnlich erscheint Idas Stimme in Situationen, in denen sie sich wie ein Kind fühlt oder verhält – unterlegen, ängstlich oder kindlich aufgeregt – als „vocina di una bambola“⁶⁵³, so beispielsweise bei den Fragen ihres Peinigers Gunther, vor dem sie sich fürchtet. Auch beim Singen scheint Nunziatas Stimme noch kindlich: sie singt in der Küche beim Feuermachen unbekümmert und mit kindlicher Herbheit „con una asprezza infantile, spavalda; con certe note acute che richiamavano qualche amaro canto animalesco“⁶⁵⁴. Ida singt Useppe die kalabresischen Kinderlieder vor, die sie von ihrem Vater gelernt hat. Auch dabei wird Ida mit Kindern verglichen, denn sie ist unmusikalisch und singt „schief“: So singt sie alle Lieder auf eine gleich klingende Melodie, „una sorta di cantilena agra e bambinesca“.⁶⁵⁵ Die junge Alessandra singt mit ihrer kindlichen Stimme bei der Arbeit auf dem Feld. Das für diese Mutterfiguren wichtigste Charakteristikum ist aber, dass sie singen, um ihre Kinder zu unterhalten oder sie in den Schlaf zu wiegen. Zur Bedeutung des Singens als einer Form der Kunstausübung vgl. III.4. (*infra*).

Neben diesen kindlichen Zügen im äußeren Erscheinungsbild der Mutterfiguren zeigt auch ihr Inneres kindhafte Merkmale. Die herausragende Eigenschaft des Kindes ist seine Unschuld. Dieser Aspekt ist auch bei allen Mutterfiguren vorhanden, wie gezeigt. Erweitert ist er hier

⁶⁴⁹ *Ebd.*, S. 1019.

⁶⁵⁰ *Menzogna e Sortilegio*, S. 429.

⁶⁵¹ *L'isola*, S. 1172.

⁶⁵² *Ebd.*, S. 1342.

⁶⁵³ *La Storia*, S. 332.

⁶⁵⁴ *L'isola*, S. 1070.

⁶⁵⁵ *La Storia*, S. 406.

jedoch nicht nur in einem moralischen Sinn bzw. in der Bedeutung von seelischer Reinheit mit der Konnotation einer sexuellen Unberührtheit zu verstehen – auch wenn es sich bei allen behandelten Frauenfiguren um Mütter handelt. Zunächst ist auffällig, dass alle frei sind von weiblicher Koketterie. Kindern ähnlich, machen Morantes positive Frauen sich keine Gedanken um ihr Aussehen und geben sich keine Mühe, schön zu erscheinen oder sich auch nur zurecht zu machen, wie Alessandra, die „non sapeva d’esser bella“⁶⁵⁶ Auch der jungen Aracoeli in Andalusien fehlt das Wissen um Attraktivität, wie Manuele festhält: „non sapevi nemmeno se eri bella o brutta“⁶⁵⁷. Aracoeli ist „senza languore né civetteria“, sie bemüht sich nicht, schön zu erscheinen: „non badavi a farti bella“.⁶⁵⁸ So lässt sie sich nur in dem wirklich nötigen Maße überhaupt eine Körperpflege zukommen lässt: „Ai mattini feriali, ti lavavi a malapena la faccia; e i piedi alla sera (siccome di giorno andavi scalza) nel bacile comune di famiglia. Non ti accomodavi i capelli“.⁶⁵⁹ In dieser völligen Gedankenlosigkeit über das eigene Äußere zeigt sich wiederum die Ähnlichkeit zu Kindern. Wie diese verrichtet Aracoeli die Pflege des Körpers knapp und wie eine lästige Angelegenheit, und wie diese geht sie stattdessen lieber weiterhin den kindlichen Spielen nach: „E come prima seguitavi a saltare alla corda, o a giocare alla ‚gallinita ciega‘.“⁶⁶⁰ Aracoeli hat keine weibliche Eitelkeit in Bezug auf sich selber: „la vanità naturale delle donne, a cui pareva quasi refrattaria riguardo alla persona sua propria“.⁶⁶¹ Wenn sie mit ihrem Eintritt in die bürgerliche Gesellschaft Roms lernt, sich zu kleiden und zurecht zu machen, dann tut sie das, um ihrer Rolle als Gattin des „comandante“ gerecht zu werden. Aber sobald ein wichtigeres Ereignis in ihr Leben tritt (die Schwangerschaft mit Carina), vernachlässigt sie diese ihr von außen auferlegten Pflichten wieder: In dieser Zeit tritt die Körperpflege ihrer eigenen Person wieder in den Hintergrund, woran deutlich wird, dass diese bürgerlichen Verhaltensweisen ihr unwichtig sind. Während der Schwangerschaft vernachlässigt sie ihren eigenen Körper, kleidet sich nicht einmal richtig an, zugunsten der Vorbereitung der Ausstattung ihrer ersehnten Tochter, an der sie von morgens bis abends arbeitet. Aracoelis ihr eigene kindliche Natürlichkeit in Bezug auf ihr Äußeres ist symbolisch auch an ihren Augenbrauen dargestellt. Sie sind dicht und „si riuniscono sulla fronte disegnando un accento circconflesso“⁶⁶². Das ist die natürliche Aracoeli, die ihrem Sohn Manuele als die Schönste erscheint, mit ihrem ungekünstelten, nicht-gemachten Aussehen. Doch mit dem Eintritt in die bürgerliche

⁶⁵⁶ *Menzogna e sortilegio*, S. 428.

⁶⁵⁷ *Aracoeli*, S. 1167.

⁶⁵⁸ *Ebd.*

⁶⁵⁹ *Ebd.*

⁶⁶⁰ *Ebd.*

⁶⁶¹ *Ebd.* S. 1277.

⁶⁶² *Ebd.*, S. 1051.

Gesellschaft lernt sie auch, sich den Schönheitsidealen entsprechend herzurichten und ihre natürlich dichten Brauen einzudämmen: „più tardi essa apprenderà a sfolterseli col rasoio“⁶⁶³. Durch das völlige Fehlen von Koketterie und überhaupt jeglichem Bezug zu ihrem Körper definiert sich auch Ida: „Di età, aveva trentasette anni compiuti, e davvero non cercava di sembrare meno anziana.“⁶⁶⁴ Ida fehlt völlig ein Bewusstsein für ihren Körper, der ihr sogar wie etwas Fremdes erscheint. „Essa non aveva mai avuto confidenza col proprio corpo, al punto che non lo guardava nemmeno quando si lavava. Il suo corpo era cresciuto con lei come un estraneo“⁶⁶⁵, und Ida empfindet ihn schließlich regelrecht als Last.

Aus diesem fehlenden Bewusstsein für den eigenen Körper lässt sich verstehen, dass die Liebe dieser Frauen gegenüber ihren Ehemännern nicht-körperlich ist. Ida hat zu Alfio grenzenloses Vertrauen und fühlt sich in seiner Gegenwart geborgen und sicher. Die große Liebe, die Aracoeli für ihren Mann Eugenio empfindet, wird als unschuldig und kindhaft dargestellt, die sich auch erhält, als sie krankheitsbedingt im Begriff ist, ihre Kindlichkeit zu verlieren: „L’amore le giocava nelle iridi, allegro e ingenuo di nuovo, come un messaggero infantile della prima Aracoeli.“⁶⁶⁶ Verengt auf ein Verständnis von sexueller Unschuld findet diese ihren symbolischen Ausdruck in einem ‚jungfräulichen‘ Erscheinen der Mutterfiguren, wie bei Aracoeli: „Anche dopo avermi partorito, il suo corpo si manteneva quasi virgineo, con certe angolosità fanciullesche.“⁶⁶⁷ Alessandra dagegen erscheint – auch nach der Geburt ihres Kindes – innerlich ‚jungfräulich‘: „I suoi sensi, come quelli di una vergine, rimanevano sigillati, inaccessibili al piacere o al desiderio; e tali rimasero in cospetto d’ogni uomo, per tutta la sua vita.“⁶⁶⁸ Die unschuldigen Mütter empfinden keine körperliche Leidenschaft. Sie erscheinen geradezu keusch, da sie körperliche Liebe nur mit sich geschehen lassen, von sich aus aber nicht begehren. „Ida non comprendeva il godimento sessuale, che le rimase per sempre un mistero.“⁶⁶⁹ In der Nacht überlässt sie sich ihrem Mann vertrauensvoll und wird darin ausdrücklich mit einem Kind verglichen: „come un bambino selvatico che si lascia docilmente imboccare dalla madre.“⁶⁷⁰ Das Fehlen von sexueller Leidenschaft erzeugt den Eindruck von Unschuld auch bei Alessandra: „la passione d’amore le era ignota.“⁶⁷¹ Bei Aracoeli ist das Moment der sexuellen Unschuld wohl am

⁶⁶³ *Ebd.*

⁶⁶⁴ *La Storia*, S. 278.

⁶⁶⁵ *Ebd.*, S. 351.

⁶⁶⁶ *Aracoeli*, S. 1343.

⁶⁶⁷ *Ebd.*, S. 1051.

⁶⁶⁸ *Menzogna e sortilegio*, S. 440.

⁶⁶⁹ *La Storia*, S. 297.

⁶⁷⁰ *Ebd.*

⁶⁷¹ *Menzogna e sortilegio*, S. 463.

deutlichsten ausgearbeitet. Auch sie ist unempfänglich für sinnliches Vergnügen: „felicità sensuale [...] non fu mai promessa alla tua sorte“⁶⁷², und ihr Körper ist „immune da ogni tentazione erotica“⁶⁷³. Die jugendliche Aracoeli lehnt die Möglichkeit einer Ehe gedanklich sogar ab: „tu non volevi casarti con nessuno“⁶⁷⁴; verheißungsvoller als das Leben mit „un tuo novio futuro“⁶⁷⁵, scheint ihr das Leben in einem Kloster aufgrund der zugehörigen „cori, visioni, candeline accese, panetti dolci e festoni di fiori colorati.“⁶⁷⁶ Selbst darin zeigt sich Aracoelis naiver Geist, da sie sich, wie ein Kind, von den prachtvollen äußeren Zeichen des liturgischen Lebens locken lässt, ohne erkennbar den Hintergrund des Klosterlebens zu begreifen. Gleichzeitig betont dieser Wunsch den Eindruck sexueller Unschuld, da sie das Leben als Nonne dem einer Ehefrau vorzieht. Doch ersehnt sich Aracoeli schon als junges Mädchen ein Kind. Da Männer im Allgemeinen ihr jedoch Angst einflößen, träumt sie von „una fecondazione ‚senza peccato‘ come quella della Virgen.“⁶⁷⁷ Diesen naiven Wunsch seiner Mutter zählt Manuele zu ihren „chimere bambinesche“⁶⁷⁸, da er allzu deutlich den unschuldigen und zugleich naiven Geist Aracoelis offenbart. Wie völlig unwissend und unschuldig Aracoeli in Bezug auf sexuelle Dinge ist, zeigt sich auch in ihrem festen Glauben, nach dem ersten Kuss mit ihrem Verlobten Eugenio schwanger zu werden. In ihrem nächtlichen Traum, der auf dieses Ereignis folgt, ‚erhält‘ sie ihre ersehnte Tochter als Geschenk von der heiligen Anna: Ihre „niña, di misura minima, però intera e completa, che già muoveva gli occhi“⁶⁷⁹, ersteigt aus einer getrockneten Bohne, die ihr die Heilige gegeben hat. Auch als Aracoeli dann verheiratet und ihrem Mann in großer Liebe zugetan ist, erhält sie sich den Anschein von sexueller Unschuld: „i suoi sensi erano casti come quelli di una bambina ignara. Per lei la copula era una specie di atto magico“, der dem Gatten geschuldet wird: „Essa si lasciava a mio padre non per piacere dei sensi, ma per consentimento e fiducia.“⁶⁸⁰

Auch Nunziatella wird von Arturo als unwissender als ihr Säugling und unschuldig charakterisiert: „non capisce niente di niente; quella tiene meno intelligenza di Carmine. I pensieri suoi, sono tutti di Avemarie e Paternostri: le altre cose, né le vede e né le comprende.“⁶⁸¹ Ähnlich

⁶⁷² *Aracoeli*, S. 1166.

⁶⁷³ *Ebd.*, S. 1167.

⁶⁷⁴ *Ebd.*, S. 1168.

⁶⁷⁵ *Ebd.*, S. 1167.

⁶⁷⁶ *Ebd.*

⁶⁷⁷ *Ebd.*, S. 1167f.

⁶⁷⁸ *Ebd.*, S. 1167.

⁶⁷⁹ *Ebd.*, S. 1168.

⁶⁸⁰ *Ebd.*, S. 1188.

⁶⁸¹ *L'isola*, S. 1265.

unschuldig und unwissend ist die kindliche Mutter Carulí dargestellt, eine Nebenfigur aus *La Storia* und jugendliche Mutter der wenige Monate alten Zwillinge Rosa und Celeste. Als sie knapp 14-jährig schwanger wird und daraufhin von ihren Angehörigen eindringlich befragt wird, kann sie nicht erklären, wie es dazu gekommen ist: „se qualcuno era stato, lei non s’era accorta di niente.“⁶⁸² Carulí erscheint hier jedoch nicht als freche Lügnerin, sondern spricht aus ihrer wirklichen Überzeugung. Denn obwohl im bodenständigen Alltag einer neapolitanischen Großfamilie aufgewachsen, ist ihre „indifferenza sessuale“ so groß wie die ihrer neugeborenen Zwillinge: „così innocente da somigliare a una ignoranza assoluta, da potersi paragonare, addirittura, a quella di Rosa e Celeste“.⁶⁸³

Somit sind alle Mutterfiguren als unempfänglich für körperliche Lust dargestellt.⁶⁸⁴ Leidenschaft kennen diese Frauen nur in einer anderen Hinsicht: bezogen auf ihr Kind, auf ihr Muttersein. Die mütterliche Leidenschaft wird jener körperlichen Leidenschaft gegenüber gestellt. Die Mutterfigur, selber kindhaft durch äußere kindliche Züge, durch Unschuld und Reinheit ist vor allem auch über die enge Beziehung zu ihrem Kind zu sehen.

Besonders hinsichtlich der Neugeborenen und kleinen Kinder zeichnet Elsa Morante diese in einer nahezu symbiotischen Verbindung. Die besondere Bedeutung der Mutter für ihr Kind ist insofern natürlich, da in der Regel sie als erste Bezugsperson das Sehen und Hören des Kindes prägt und da die Menschwerdung des Kindes als „ein Prozeß [...] durch die personale Korrespondenz mit der Mutter eröffnet wird“.⁶⁸⁵ So formuliert Nunziata: „la madre è la prima compagna in questa vita, che nessuno mai se ne scorda.“⁶⁸⁶ In allen vier Romanen sind derart innige und ‚reine‘ Mutter-Kind-Beziehungen angelegt.⁶⁸⁷ Diese positive reziproke Mutter-Kind-Beziehung in Morantes Erzähltexten ist geprägt von der beidseitigen uneingeschränkten und vorbehaltlosen Liebe, die nicht beeinträchtigt ist durch von der Gesellschaft vorgegebene Kategorien. Für das Kind erstrahlt die Mutter – unabhängig von einer ‚objektiven‘ Bewertung – stets in absoluter Schönheit: „quant’è bella la madre! E di lei, nessuno mai se ne scorda, che è il primo amore di tutti!“⁶⁸⁸ Andersherum steht für die Mutter das Kind im Mittelpunkt ihres Lebens, Denkens und Handelns. In den Werken, die dieser Arbeit zugrunde liegen, gilt das für die

⁶⁸² *La Storia*, S. 467.

⁶⁸³ *Ebd.*, S. 471.

⁶⁸⁴ Die nymphomanische Aracoeli ist in Zusammenhang mit ihrer Krankheit als durch die bürgerliche Gesellschaft korrumpiert zu sehen.

⁶⁸⁵ Behler (1971), S. 13. Vgl. auch ebd., S. 8: „Im Hinblicken auf das Gesicht und die Augen seiner Mutter beim Nähren und Warten lernt [das Neugeborene] zu ‚sehen‘ [...]“

⁶⁸⁶ *L’isola*, S. 1052.

⁶⁸⁷ Neben diesen positiven Mutter-Kind-Beziehungen gestaltet Morante auch oft komplizierte Verbindungen infolge narzisstischer Persönlichkeitsstörungen, auf die hier jedoch nicht weiter eingegangen wird.

⁶⁸⁸ *L’isola*, S. 1103.

Paare Ida-Useppe und Aracoeli-Manuele, solange letztere noch ihre ursprüngliche Natürlichkeit besitzt. Aber auch in bei kindhaften Müttern, die lediglich als Nebenfiguren in Erscheinung treten, ist diese Symbiose mit ihren Kindern oft angelegt.⁶⁸⁹

2. Kindhafte Figuren innerhalb der Gesellschaft

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der Stellung der kindhaften Figuren in der Gesellschaft und untersucht, wie sie innerhalb ihres sozialen Umfeldes agieren. Als Gesellschaft ist hier die sie umgebende zeitgenössische Wirklichkeit zu verstehen, die Morante – wie unter II dargelegt – kritisch als *irrealità* bezeichnet.

In einem ersten und zweiten Unterkapitel wird die soziale Stellung der Kindhaften untersucht in Bezug auf ihre Teilhabe an der Gesellschaft (III.2.1.) und damit zusammenhängend die Bedeutung des Bildungsstatus bzw. des bei Morante geradezu idealisierten Analphabetentums (III.2.2.). Obwohl kindhafte Figuren meist als sehr gemeinschaftsbedürftig und aufgeschlossen gegenüber ihren Mitmenschen beschrieben werden, zeigt sich bei vielen eine – voranschreitende – Abgrenzung zu ihrem sozialen Umfeld, die sich entweder in Form eines Ausschlusses oder eines eher selbst gewählten Rückzugs zeigt, wie im dritten Unterkapitel dargestellt wird (III.2.3.).

2.1. Machtlosigkeit – die „umili“: „agli uni il potere, e agli altri la servitù“⁶⁹⁰

Elsa Morante teilte die Vorliebe für einfache Menschen aus den Unterschichten mit Pasolini, der sich eingehend dem „Sottoproletariato“ widmete. Am liebsten waren ihr „i più umili degli esseri, i più indifesi, i bambini, i gatti, i poeti“.⁶⁹¹ In der Klassengesellschaft der *irrealità*, in der die Minderheit des herrschenden Bürgertums alle Macht konzentriert und den Großteil der Menschen unterdrückt, sind es einzig die Machtlosen, die als unschuldig am „vizio più grave d’irrealità“ angesehen werden können, welches im „dominio di una persona su un’altra persona“

⁶⁸⁹ Zu den abwesenden Vätern, vgl. z.B. Bosetti (1987), S. 334.

⁶⁹⁰ *La Storia*, S. 263.

⁶⁹¹ Schifano (1984), S. 123.

liegt.⁶⁹² Wie Grace Zlobnicki darstellt, sind Frauen und Kinder die „two most powerless members of society“, und zu ihnen gehören in Morantes Auffassung noch die Tiere: „It can be said, in fact, that there are actually three figures in Morante’s work that represent her fondness for the so-called ‚umili‘: children, ‚vere madri‘, and animals. It is in this humble trio that Morante finds preserved a superior nature and a primeval nobility.“⁶⁹³ Zu ergänzen sind diejenigen erwachsenen Menschen, die eine innere Kindhaftigkeit besitzen.

Nahezu alle positiven kindhaften Figuren in Morantes erzählerischem Werk gehören unteren sozialen Klassen an, sind arm und politisch unterprivilegiert. Besitzlose und Ausgebombte, Arbeiter und Bauern, Juden und ‚zigeunerhafte‘ Frauen, Gescheiterte und Asoziale, von den Normen Abweichende und Verrückte. Sie alle werden dadurch vereint, dass sie als „umili“ am unteren Rande der Gesellschaft der *irrealità* stehen, machtlos sind und die Ausübung der Macht durch andere erleiden.

Konflikte, die aus unterschiedlicher sozialer Herkunft resultieren, bestimmen bereits in Morantes erstem Roman *Menzogna e sortilegio* den Verlauf der Handlung. Die Lebensläufe der Protagonisten, die rückblickend über zwei Generationen der Familie von der Erzählerin Elisa entfaltet werden, sind durch ihre Zugehörigkeit zur Aristokratie auf der einen und mittellosen Bauernschaft auf der anderen Seite bestimmt, und somit hat der gesellschaftliche Status schicksalhafte Macht.⁶⁹⁴ In der Abstammung vom Land ist hier ein Motiv angelegt, das Morante für ihre positiven kindhaften „umili“ in der Folge fortführt, denn diese sind häufig ländlicher bzw. bäuerlicher Abstammung und entsprechend durch eine besondere Naturnähe gekennzeichnet.

In *L’isola di Arturo* und *La Storia* hingegen fehlt die Ausarbeitung eines Klassenkonfliktes auf der Handlungsebene. Wenngleich in *La Storia* die Machtproblematik durch die Figur des Davide durchaus thematisiert und ausführlich dargestellt wird (wie unter II.2.2. gezeigt, *supra*), konzentriert sich der Schwerpunkt der Handlung dagegen auf die „umili“ selber, die in ihrer Auseinandersetzung mit der durch die herrschenden Klassen verursachten *irrealità* dargestellt

⁶⁹² *Pro o contro*, S. 1552.

⁶⁹³ Zlobnicki (1996), S. 46f.

⁶⁹⁴ Das glückliche Leben auf dem Land wird repräsentiert durch Alessandra und ihren Mann Damiano. Der Kontrast zur Aristokratie ergibt sich dadurch, dass ihr Sohn Francesco, der zum Studium in die Stadt geschickt wird, dort, in Konfrontation mit Adel und Reichtum, seine bäuerliche Abstammung als Schande empfindet und sie zu verleugnen sucht. Auch die Ehe mit Anna, die väterlicherseits der Aristokratie entstammt, aber völlig verarmt ist, und seine Freundschaft zu ihrem reichen adligen Cousin Edoardo verschärfen diese Konflikte. In *L’isola di Arturo* ist ein Konflikt als solcher nicht ausgearbeitet, doch die Hauptfiguren sind auch hier aus unteren Schichten genommen.

werden. Hier wird ein Querschnitt der den Krieg erleidenden Menschen der unteren Schichten gezeigt: Alle Figuren dieses Romans, nicht nur die Protagonisten, sind gesellschaftlich unterprivilegiert. Die einzige Ausnahme stellt Davide dar, der dem wohlhabenden jüdischen Bürgertum entstammt. Allerdings kommt ihm, dem Intellektuellen und Anarchisten, die Funktion eines Fürsprechers für die Unterschichten zu, da er sich in ideologischer Auseinandersetzung mit seiner Abstammung und dem Klassensystem befindet. Die Hauptfiguren dieses Romans, die verwitwete Grundschullehrerin Ida aus kleinbürgerlicher Abstammung mit ihren minderjährigen Söhnen Nino und Useppe, werden im Rom des Zweiten Weltkrieges als Ärmste der Gesellschaft besonders hart vom Krieg und Antisemitismus getroffen. Dies verbindet sie mit allen anderen Nebenfiguren des Romans, die teils vom Land abstammen oder dem römischen und neapolitanischen Stadtproletariat angehören, wie die neapolitanische Familie der „Mille“. Sie alle werden verbunden durch die Armut, die sie in einen erbitterten Kampf ums Überleben treten lässt.

Die Darstellung eines Klassenkonfliktes findet sich erneut in Morantes letztem Roman *Aracoeli*, in dem das arme Mädchen vom andalusischen Land seine Heimat verlässt, um in Rom den Sohn einer großbürgerlichen Turiner Familie zu heiraten. Deutlich sind hier zwei Schichten miteinander kontrastiert: Da die fast gänzlich ungebildete Aracoeli nicht einem „di quei sanguiche vengono annunciati con vanto nei circoli ufficiali“⁶⁹⁵ angehört, muss sie erst in die bürgerliche Welt ihres Ehemannes und seiner Familie hinein wachsen, wobei das ‚Wachsen‘ hier einen wörtlichen und metaphorischen Sinn erhält: Ihr Zivilisationsprozess in das Bürgertum bedeutet für die noch sehr junge Frau sowohl das Ende ihrer Kindheit als auch den Verlust des Kindhaften und ihrer Natürlichkeit, wie zu zeigen sein wird.

Die Zugehörigkeit zu einer unteren sozialen Klasse bedeutet das Fehlen jeglicher Teilhabe an der Macht. Es ist bereits deutlich geworden, dass die kindhaften Figuren kein politisches Bewusstsein besitzen. Kindern gleich, sind auch die kindhaften Erwachsenen politisch unwissend und erscheinen teilweise sogar als nahezu unmündig. Speziell die kindhaften Mütter, Nunziata, Ida und Aracoeli, verfügen über keinerlei politisches Bewusstsein, sprechen nicht über Politik und scheinen sich eher vor politischen Themen zu fürchten. Ida schnappt bei Italiens Kriegseintritt die unterschiedlichsten Meinungen dazu auf, von denen sie nichts versteht und die sie verunsichern: „...Fra tali opinioni discorsi, la povera Iduzza, per conto suo, non osava

⁶⁹⁵ *Aracoeli*, S. 1068.

formulare giudizi.“⁶⁹⁶ Sehr konzentriert und pflichtbewusst gegenüber ihrer Aufgabe als Lehrerin, wirkt ihr Diktat im Unterricht geradezu grotesk, da der Inhalt völlig dem Charakter der Diktierenden widerspricht:

„Scrivete: *Dettatura*.

L'eroi-co e-ser-cito ita-lia-no ha (voce del verbo avere) *por-ta-to le glo-rio-se in-se-gne- di Roma ol-tre i mon-ti e ol-tre i ma-ri e com-bat-te per la gran-dez-za del-l-a Patria* (P. lettera maiuscola!) *e la difesa del suo* (lettera maiuscola!) *Impero fino al-la si-cura vit-to-ria...*

„Annarumi! ti vedo ti vedo che cerchi di copiare da Mattei!!!“

„No Signora Maestra. Io non copio.“

„Sì sí sí. T'ho visto. Sí sí. E se cerchi di copiare ancora, ti darò voto: insufficiente.“

„.....“

„.....“

„... Ma se non copio piú, però?...“

„Allora ti perdòno.“⁶⁹⁷

Aber auch Idas Mann, der kindhafte Alfio tut die „marcia su Roma“ mit der anschließenden Machtübernahme der Faschisten unbedarft als Wiederherstellung der Ordnung ab, ohne die Reichweite der Ereignisse zu erkennen: „Piú di questo non seppe dire lo sposo-ragazzo sull'argomento; e la sposa-bambina, vedendo lui placido e sodisfatto, non si preoccupò di saperne di piú.“⁶⁹⁸ Ähnlich unwissend in Bezug auf das Zeitgeschehen ist auch Aracoeli, die jedoch im Gegensatz zu Ida dadurch in ihrem Umfeld, in der bürgerlichen Familie, in die sie eingehiratet hat, wie eine Fremde erscheint: „E si muoveva inconsapevole di qua dalla Storia, e dalla politica, e dai libri e dai giornali, come una nomade attendata in una terra di nessuno.“⁶⁹⁹

Wie die „Felici Pochi“ niemals einer „autorità ufficiale“⁷⁰⁰ angehören, so sind allgemein die kindhaften „umili“ außerhalb jeglicher gesellschaftlichen Mitbestimmung und erleiden die Macht der Autoritäten über sie. Während die Jugendlichen aus *Il mondo salvato dai ragazzini* und ebenso Nino und Davide aus *La Storia* zwar machtlos sind innerhalb der Gesellschaft, sich aber – wie dargestellt – in einer Art unpolitisch-anarchistischem Outsidertum von dieser Außenseiterrolle eher unbekümmert zeigen, ist für einen weiteren großen Teil der Figuren typisch, dass sie nicht gegen Autoritäten aufbegehren. Ein großer Respekt vor Autoritäten bis hin zu lähmender Angst ist ein typisches Kennzeichen der Entrechteten, und oft führt dies dazu, sie noch mehr zu schwächen. Das geht so weit, dass die kindhafte Ida sich vor fast allen Erwachsenen fürchtet „I soli a non farle paura, in realtà, erano stati suo padre, suo marito e piú tardi, forse, i suoi scolaretti.“⁷⁰¹ Diese große Angst bringt sie dazu, auf Gunthers belanglose Fragen

⁶⁹⁶ *La Storia*, S. 321.

⁶⁹⁷ *Ebd.*, S. 356.

⁶⁹⁸ *Ebd.* 299.

⁶⁹⁹ *Aracoeli*, S. 1261f.

⁷⁰⁰ *Il mondo*, S. 138.

⁷⁰¹ *La Storia*, S. 278.

– in deutscher Sprache, vermischt mit wenigen italienischen Wörtern – immer mit ‚nein‘ zu antworten, wie es Analphabeten im Verhör tun und „con la vocina di una bambola“.⁷⁰² Die Uniform des deutschen Soldaten ist ein eindeutiges Zeichen jener autoritären Struktur, vor der sie ihre jüdische Abstammung zu verbergen versucht und die sie lähmt. Die Angst verschleiert ihren Blick, sodass sie nichts anderes in Gunther erkennen kann als einen Vertreter des Reichs und verkennt, dass auch er nur ein großes Kind ist.

In vielen Fällen geht die Machtlosigkeit mit einer gesellschaftlichen bzw. politischen Benachteiligung, Ausgrenzung oder gar Verfolgung einher. In *La Storia* ist der Holocaust ein grundlegendes Thema der Handlung. In Rom während des Zweiten Weltkrieges angesiedelt, ist der für Ida geltende Status einer Halbjüdin allzu offensichtlich ein Kriterium einer ausgegrenzten Klasse. Ida und Davide, aber auch die Nebenfiguren, die Bewohner des jüdischen Ghettos, sind unmittelbar für sich selber und ihre Familien durch die Rassengesetze betroffen, fürchten oder erfahren Verfolgung und Tötung. Für die nicht-gläubige Ida beginnen quälende Sorgen, Stammbaumrechnereien und das ständige Bemühen, den Geburtsnamen ihrer Mutter vor den Autoritäten zu verheimlichen. Über diese individuellen Schicksale hinaus wird durch die Schilderung der Deportation der Juden vom Tiburtina-Bahnhof und das daraufhin gänzlich verlassene Ghetto die Tragweite dieser ethnischen Verfolgung auch in Hinblick auf das Kollektiv des jüdischen Volkes angesprochen. In *Il mondo salvato dai ragazzini* befasst sich die Kanzone von Carlotta mit der Ausgrenzung der Juden. Politische Benachteiligung bzw. Verfolgung sind in den Romanen ferner durch die Gestaltung der kommunistischen und anarchistischen Figuren in *La Storia* sowie den Widerstand und Tod von Aracoelis Bruder Manuel im spanischen Bürgerkrieg enthalten.

Weiterhin werden am Rande der Werke gesellschaftlich Ausgegrenzte erkennbar als Machtlose und Benachteiligte. Nicht-Sesshafte wie der Pazzariello gehören dazu oder Vilma, „la ‚profetessa‘ del Ghetto“⁷⁰³, die unter den Katzen am Marcellustheater lebt und auch als alte Frau noch wie eine „ragazza invecchiata“⁷⁰⁴ erscheint. Außerhalb der Gesellschaft stehen sie, die jedoch aufgrund ihrer kindhaften Qualitäten auch gar nicht in die Gesellschaft der *irrealità* integrierbar wären: „Il ‚pazzariello‘ morantiano è naturalmente antiociale, porta dentro di sé già il positivo,

⁷⁰² *Ebd.*, S. 332.

⁷⁰³ *Ebd.*, S. 818.

⁷⁰⁴ *Ebd.*, S. 325.

la voglia di vivere al di fuori della società [...] e la Storia è la sua vera offesa, la Storia che gli adulti ordiscono tra di loro: morte contro morte.“⁷⁰⁵

Auch die Armut ist ein Erkennungsmerkmal der Kindhaften. In *Il mondo salvato dai ragazzini* heißt es über die „Felici Pochi“: „se nascono poveri, loro, in generale, / tali rimangono, e se nascono ricchi, presto si fanno poveri“⁷⁰⁶. Entsprechend sind alle kindhaften Figuren dieser Textsammlung als arm dargestellt. Wenngleich Ida aus *La Storia* als Grundschullehrerin eine der wenigen gebildeten Figuren des Romans ist, so sticht sie dennoch innerhalb der Gruppe der Ausgemombten noch als besonders bedürftig heraus:

Nel gruppo dei rifugiati, essa era la piú istruita, ma anche la piú povera; e questo la rendeva piú timida e spaurita. Perfino coi ragazzini dei Mille, non riusciva a liberarsi del suo senso di inferiorità, e soltanto con le gemelline si prendeva qualche confidenza, perché quelle, pure loro, come Usepe, erano nate da padre ignoto.⁷⁰⁷

Verstärkt durch die Bedrohung des Krieges und durch die Rassengesetze wird diese autoritätenfürchtige und sich als minderwertig empfindende Person immer ärmer und angsterfüllter, sodass sie fast gelähmt erscheint und nur die Pflicht, ihrem kleinen Usepe das Überleben zu sichern, sie noch umtreibt. Wenngleich der Krieg die Armut verstärkt, so gehörte Ida doch auch vor seinem Ausbruch schon zu den unteren der Gesellschaft, ebenso wie ihr aus Kalabrien stammender Mann Alfio, der als 10-jähriger Junge den Beruf des Bootsflickers lernte und im Zuge des Abessinienkrieges in Äthiopien Schuhcreme verkaufte. Auch ihre Eltern lebten das Leben armer Leute. Morante zeichnet in den minuziösen Darstellungen ein Bild der Gesellschaft vom Anfang des 20. Jahrhunderts, wenn sie in einer Analepse ihre Erzählerin das Leben von Idas Eltern in einer engen Wohnung in Cosenza darstellen lässt:

L'avvento dell'era atomica, che segnò l'inizio del secolo, certo non si faceva sentire in quelle regioni; e nemmeno lo sviluppo industriale delle Grandi Potenze, se non per i racconti degli emigrati. L'economia del paese si fondava sull'agricoltura, in successivo decadimento per via del suolo impoverito. Le caste dominanti erano il clero e gli agrari; e per le caste infime, suppongo che lí, come altrove, il companatico quotidiano piú diffuso fosse la cipolla... Mi risulta di sicuro, a ogni modo, che lo studente Giuseppe, nel corso dei suoi studi superiori da maestro, per anni non conobbe cibi caldi, nutrendosi precipuamente di pane e fichi secchi.⁷⁰⁸

Das Leben der Familie Ramundo steht stellvertretend für den Großteil der Bevölkerung Italiens ihrer Zeit und für fast alle ihrer kindhaften Figuren. Auch Nunziata entstammt dem einfachen Volk. Nicht nur, dass sie vor ihrer Reise in ihr neues Zuhause auf Procida eigens entlaust wurde,

⁷⁰⁵ Paris (1993), S. 34.

⁷⁰⁶ *Il mondo*, S. 137.

⁷⁰⁷ *La Storia*, S. 479.

⁷⁰⁸ *Ebd.*, S. 286f.

auch ihr gesamtes äußeres Erscheinungsbild verrät Armut, wie Arturo konstatiert: „Questa napoletana, nei suoi abiti informi, consunti, non appariva molto diversa dalle solite pescatore e popolane di Procida.“⁷⁰⁹ Sein Urteil lautet: „Senza dubbio, all'apparenza questa donna era una comune stracciona [...]“⁷¹⁰ Aracoeli ist diejenige Figur, die den größten Abstand hat zu der Gesellschaft, in die sie hinein heiratet. Manuele entsinnt sich rückblickend der Kennzeichen ihrer einfachen Herkunft und wendet sich erinnernd an die verstorbene Mutter:

Le tue ignoranze di allora si erano fatte proverbiali. Si mormorava che, agli inizi, tu ignorassi del tutto gli apparecchi igienici; e ti issassi coi piedi sul water, sistemandoti lì accoccolata, in luogo di sedertici sopra. E che non conoscessi l'uso dello spazzolino da denti. Né dei reggicalze a cintura. Né del ferro da stiro. E che avessi paura non solo degli apparecchi elettrici (escluso i campanelli, che suonavi per tuo divertimento) ma perfino della fiammella del gas, così che, prima di accendere un fornello, a scongiurare uno scoppio ti facevi il segno della croce.“⁷¹¹

Während der heranwachsende Nino aus *La Storia* unter der Armut leidet, da sie ihn daran hindert, seine Lebengier auszuleben, und er die Ungerechtigkeit der Benachteiligung spürt, ist doch der Großteil der Kindhaften im Erreichen einer inneren Zufriedenheit nicht auf materielle Güter und einen Status innerhalb der Gesellschaft konzentriert. Wie der Aufstieg in sozialer und ökonomischer Hinsicht einen Menschen zerstört, ist am Beispiel von Aracoeli dargestellt, die mit dem Aufstieg in die großbürgerliche Welt nicht glücklich wird. Reichtum und gesellschaftliches Ansehen gehören nicht zu den Qualitäten des Kindhaften, wie Elsa Morante anhand der „Felici Pochi“ darstellt, die stets zu den Armen gehören und weder Ruhm noch Anerkennung zu Lebzeiten erfahren:

[...]
(però, quando celebri, la Celebrità non dimostra abitualmente una gran fretta di abbracciarli da vivi e gode meglio a raggiungerli in una pòstuma stretta allorquando sono già deceduti).⁷¹²

Der gesellschaftliche Ruhm ist kritisch zu sehen, denn auch er ist ein Terminus der *irrealità*, ebenso wie die Hierarchien der verschiedenen Autoritäten. Bezeichnender Weise verdreht die Perspektive des Kindes die Rangordnung der Gesellschaft. Als Arturo Nunziatas Mutter aus Neapel begegnet, die „due scarpacce smesse da uomo, senza le calze“ trägt, begreift er sogleich die Armut, die ihre Kleidung verrät: „il resto del suo abbigliamento era, oltre che dismesso, alquanto trasandato e sporco“. Er jedoch erkennt an ihr „una sua aria di grandezza sontuosa“ und staunt: „la sua attitudine era quella di una sultana“. ⁷¹³

⁷⁰⁹ *L'isola*, S. 1027.

⁷¹⁰ *Ebd.*, S. 1040.

⁷¹¹ *Aracoeli*, S. 1164f.

⁷¹² *Il mondo*, S. 137.

⁷¹³ *L'isola*, alles S. 1176f.

Wenn die kindhafte Aracoeli ihrem Kleinkind Manuele Geschichten aus ihrem Dorf erzählt, dann mit „la gran pompa di una regina che vanta il proprio lignaggio.“⁷¹⁴ Die königliche Qualität ergibt sich für Kindhafte nicht durch Äußerlichkeiten, durch Besitz oder Reichtum. Auf das Kind Manuele fokalisiert verleihen Aracoeli die Geschichten von den wundersamen Landmenschen und -tieren diesen königlichen Glanz. Für beide verläuft die Rangordnung entgegengesetzt zu jener der bürgerlichen Welt. So kommt es, dass Manuele den Kadetten Daniele, der auf der untersten hierarchischen Stufe des Militärs steht und dem armen Süden entstammt, für einen „campione d’aristocrazia“⁷¹⁵ hält. In dem Haushalt der *Quartieri Alti* mit den von Zia Monda kontrollierten Regeln ist Daniele der erste und einzige Mensch, der einen natürlichen zuneigungsvollen Umgangston mit Manuele anschlägt. Seine Fertigkeiten, Schuhe mit Spucke blitzblank zu putzen und Pasta mit Sardellen zu kochen, erhalten daher für Manuele einen besonderen Wert. Daniele erscheint ihm aufgrund der wundersamen Geschichten seiner nach Amerika emigrierten Onkel wie ein höchst aristokratischer Held: „seguendo una mia versione fantastica, io dedussi che il nostro attendente discendeva da una antichissima, grande aristocrazia.“⁷¹⁶ Das Kind Manuele vermischt in seiner Phantasie die Zuneigung zu diesem natürlichen jungen Mann mit religiösen Geschichten, sodass er seine Herkunft schließlich auf „quel nobile, antico fanciullo“ Daniel aus der Bibel zurückführt und „la nobile stirpe dei Danieli – o Danielidi“⁷¹⁷ konstruiert. Als er später den Nachnamen des Kadetten erfährt, Redavid, ist dies für ihn „una riprova che l’attendente discendeva da stirpe superaristocratica.“⁷¹⁸ In der Werteordnung des Kindes zählen nicht die gesellschaftlichen Hierarchien, sondern Daniele wird geadelt durch seinen natürlichen Umgang mit dem Kind, dem er zugleich ein Mutterersatz ist und der einzige Freund seines Lebens.

Von der oberen Gesellschaft werden die kindhaften Figuren, die den unteren Schichten angehören, die „umili“, nicht beachtet. Sie werden ignoriert und sich selbst überlassen, aber toleriert, solange sie der Gesellschaft nicht unbequem sind. Andere, die sich den Normen der Gesellschaft widersetzen, erfahren Ächtung oder Verfolgung. Dies wird angedeutet bei Figuren, die sich kommunistisch engagieren. Konkret gilt dies für den jungen Scimò, der einer Besserungsanstalt entflohen ist, und ebenso für den anarchistischen und unbekümmerten Pazzariello, der allen Versuchen der Autoritäten, seiner habhaft zu werden, trotzt, auch für einen Aufenthalt im

⁷¹⁴ *Aracoeli*, S. 1041.

⁷¹⁵ *Ebd.*, S. 1322.

⁷¹⁶ *Ebd.*, S. 1316.

⁷¹⁷ *Ebd.*, S. 1318f.

⁷¹⁸ *Ebd.*, S. 1372.

Gefängnis zu anarchistisch ist und schließlich nur mit Gewalt beseitigt werden kann. Daran zeigt sich die Brutalität der Gesellschaft der *irrealità*: Wer nicht in ihr System passt, gilt als nicht erhaltenswert, was durch historische Beispiele unterstrichen wird. *La Storia* greift auf den Völkermord am jüdischen Volk zurück und in *Il mondo salvato dai ragazzini* werden, wie bereits gezeigt (II.2.1 *supra*), unter die „Felici Pochi“ historische Persönlichkeiten gezählt, die mittel- oder unmittelbar von der jeweiligen Gesellschaft und ihren Machthabern getötet wurden.

2.2. „Ma io credo nelle chiacchiere dei barbari“⁷¹⁹ – Bildungsferne als Ideal

In engem Zusammenhang zur Machtlosigkeit steht die Bildungsferne. Wie bereits deutlich geworden ist, sind Morantes kindhafte Figuren überwiegend nicht oder kaum gebildet. Dem Roman *La Storia* vorangestellt ist ein Zitat aus dem Evangelium nach Lukas „... hai nascosto queste cose ai dotti e ai savi e le hai rivelate ai piccoli... / ... perché così a te piacque. Luca X-21.“⁷²⁰ In Zusammenhang mit der darauf folgenden Widmung, in der Morante den peruanischen Schriftsteller César Vallejo zitiert – „Por el analfabeto a quien escribo“⁷²¹ – wird deutlich, dass sie den Analphabeten, den Unmündigen, eine herausgehobene Stellung zuweist.

Doch was genau verbirgt sich hinter den Bezeichnungen „analfabeto“ und „barbari“, und was macht ihre Träger besonders? Mit Blick auf die gesellschaftliche Bedeutung des Analphabetentums lässt sich Susan Briziarelli zustimmen: „Illiteracy, interpreted as index of powerlessness, serves as a metaphor which encompasses all those who, to all effects, do not have or are denied power.“⁷²² Von der Macht ausgeschlossen und gleichzeitig die Macht erleidend sind insbesondere Frauen und Kinder. Morante wendet sich in ihrer Darstellung gerade diesen Gruppen zu und zeichnet sie aus durch Wortfelder um „analfabeta“, „barbarie“, „ignoranza“ und „stupidità“.

⁷¹⁹ Edipo in *Serata a Colono, Il mondo*, S. 102.

⁷²⁰ *La Storia*, S. 257.

⁷²¹ *Ebd.*, S. 259.

⁷²² Briziarelli (1990), S. 189. Lucia Re (1993) vergleicht Morantes Protagonisten mit denen in Manzoni's historischem Roman: „Although members of, respectively, urban and rural societies, the protagonists of *La Storia* and *I promessi sposi* belong to the same class of illiterate or semi-literate people who do not understand the machinations of History [...] and yet are consistently its victims.“ S. 362.

Bereits in *Menzogna e Sortilegio* sind die beiden positiven Figuren, Alessandra und Rosaria, Analphabetinnen. Auch Nunziata kann kaum lesen und buchstabiert „alla maniera dei mezzo analfabeti“⁷²³ den Titel eines von Arturos Büchern. Aracoeli kann bei ihrer Ankunft in Rom zunächst nicht lesen und kommt, nachdem sie es gelernt hat, doch nicht über Frauenzeitschriften, Lektüre der ‚domestizierten‘ Ehefrau, und Märchenbücher – die wiederum auf ihre Nähe zu den Kindern verweisen – hinaus. Manuele bezeichnet seine Mutter rückblickend als „una macchina idiota“ und bezieht sich darin auf ihren nicht-rationalen Geist: „il tuo cervello incapace non fu accessibile mai, per sua natura, a nessuna scienza.“⁷²⁴ Speziell politische Nachrichten in Tageszeitungen, die ihr Informationen über den Bürgerkrieg in Spanien und damit indirekt über das Schicksal ihres geliebten, gegen Franco kämpfenden Bruders bringen könnten, bleiben für sie unverständlich: „[...] davanti ai loro fogli fitti di caratteri indigeribili, essa pareva regredire all’analfabetismo totale.“⁷²⁵ Hier scheint eine unbewusste Ablehnung des politischen Geschehens, der *irrealità*, das Nichtverstehen mit zu verursachen, ein Motiv, das sich auch bei Ida findet. Selbst diese Frauenfigur mit einer höheren Bildung, die „maestra“, versteht nichts von den Nachrichten bezüglich der Rassengesetze sowie von den Gerüchten über Konzentrationslager und die ‚Endlösung‘, die von den Frauen im Ghetto an sie dringen: „Ma dentro il cervello di Iduzza, adesso, tutti i discorsi ascoltati facevano un rumore ottuso, come lettere di stampa messe davanti a un analfabeta.“⁷²⁶

Useppe ist „analfabeto del tutto“⁷²⁷. In vielerlei Hinsicht frühreif, zeigt er sich doch zurückgeblieben in der Fähigkeit lesen und schreiben zu lernen. Er besitzt keine Bücher und zeigt keinerlei Interesse für Zeitungen oder für überhaupt irgend etwas Gedrucktes. Dieses Desinteresse äußert sich darin, dass Useppe den Bildergeschichten einer Fibel, die Ida ihm gibt, nicht die gleiche Neugierde entgegenbringt, mit der er sonst aufgeschlossen der Welt begegnet, im Gegenteil: Die Darstellungen auf Papier langweilen ihn, und er scheint ihren Sinn nicht entziffern zu können. So muss Ida erkennen, dass Useppe nicht einmal fähig ist, das Alphabet zu lernen: „si mostrava perfino più immaturo che non fosse stato da piccoletto. Si vedeva che il libro e il quaderno rimanevano, per lui, degli oggetti estranei“.⁷²⁸ Anhand der Figur des Useppe wird deutlich, dass der Analphabetismus jenseits der gesellschaftlichen Machtlosigkeit noch auf eine

⁷²³ *L'isola*, S. 1070.

⁷²⁴ *Aracoeli*, S. 1163f.

⁷²⁵ *Ebd.*, S. 1281.

⁷²⁶ *La Storia*, S. 361.

⁷²⁷ *Ebd.*, S. 687.

⁷²⁸ *Ebd.*, S. 778.

andere Qualität verweist. Abgesehen von der sozialen Konnotation hat die Illiteralität nämlich auch eine Bedeutung, die auf eine innere Beschaffenheit der Träger verweist.

Hinter den nicht gebildeten kindhaften Figuren, den Illiteraten, Unwissenden und Einfältigen, steht das Konzept der „barbarie“, das Morante mit Pasolini teilt, wie Massimo Fusillo darlegt:

Nato come mito decadente e dionisiaco, la barbarie si trasforma, grazie all'apporto di psicanalisi e antropologia, in una visione del mondo: una forma di vita, un livello di pensiero con una chiara funzione antiborghese e antitecnologica. È una sorta di Eden prima della Storia, dell'illusione spazio-temporale, della colpa di conoscere che ha scacciato l'uomo dal paradiso terrestre [...]⁷²⁹

Besonders Morantes spätere literarische Produktion enthält daher eine Anklage über den Verlust der barbarie: „la seconda fase, più ideologizzata, tende soprattutto a denunciare la perdita irrecuperabile dell'universo barbarico.“⁷³⁰ Die Gesellschaft der *irrealità* – symbolisiert im Bürgertum, in der „Storia“, in der „Grande Opera“ – ist verantwortlich für diesen Verlust: „trionfando sui barbari e sugli indegni / la Grande Opera prosegue la sua strada.“⁷³¹

Bei dem Konzept der „barbarie“ geht es also nicht ausschließlich um das Fehlen von Wissen oder Bildung. Die Figuren, die als „barbari“ bezeichnet werden, erscheinen in gewisser Weise ‚prä-historisch‘, als hätten sie noch keinen Kontakt mit der Zivilisation gehabt: Ida, die „rimasta bambina“, wird explizit so bezeichnet: Ida: „senza saperlo era fissa con la sua radice in chi sa quale preistoria tribale. E nei suoi grandi occhi a mandorla scuri c'era una dolcezza passiva, di una barbarie profondissima e incurabile, che somigliava a una precognizione.“⁷³² Anstelle von einem rationalen Verstand gesteuert, folgen die „barbari“ ihrem Instinkt, der sie Tieren ähnlich macht. Über Ida heißt es weiter:

⁷²⁹ Fusillo (1994), S. 98f. Er erklärt, dass das Konzept ursprünglich von Morante stamme, da es schon in *Menzogna e Sortilegio* vorhanden gewesen und von ihr auf Pasolini übergegangen sei, „anche se certo Pasolini ne ha accentuato il lato ideologico, fino a produrre una sorta di retroinflusso.“ Eine Idealisierung ursprünglich als „primitiv“ bezeichneter Entwicklungsstufen ist jedoch nicht neu. Bereits bei Rousseau dient der wilde, nicht-zivilisierte Mensch als Musterbild des „homme naturel“ (so in seinem *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* von 1754.). Auch Herder lobt die Vorzüge der ‚rohen‘, ‚wilden‘ Völker und gelangt nach eigenem Bekenntnis zu einem wahren „Enthusiasmus für die Wilden“ (zitiert nach Ewers (1989), S. 86). Die Vorzüge der Primitiven – zu denen er analog die Vorzüge der Kinder entwickelt – liegen nach Herder darin, dass Denken und Empfinden noch nicht getrennt sind: „Gedanke liegt in der Empfindung, Theorie in der Praxis begraben. Die Ersten Genies, die das Menschengeschlecht bildeten, waren Alles, Dichter, Philosophen, Meßkünstler, Gesetzgeber, Musiker, Krieger [...] sie waren vorzüglich grosse, thätige und gute Menschen.“ (Ebd.) Ein Lob des Primitiven, Wilden findet sich auch bei Leopardi: In einem Entwurf des *Inno ai Patriarchi o de' principii del genere umano* findet sich die Darstellung glücklicher Wilder, „una gente ignara del nome di civiltà“, die ohne „quella misera corruzione che noi chiamiamo coltura“ im Einklang mit der Natur in den Wäldern Kaliforniens leben: glücklich und gesund bis zu dem Tag, an dem die Missionare kommen, um sie zu zivilisieren. Vgl. dazu Farinelli (1926), S. 113.

⁷³⁰ Fusillo (1994), S. 99.

⁷³¹ *Il mondo*, S. 187.

⁷³² *La Storia*, S. 278.

„Precognizione, invero, non è la parola piú adatta, perché la conoscenza ne era esclusa. Piuttosto, 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. Chiamerei quel senso – che in loro è commune, e confuso negli altri sensi corporei – il senso del sacro: intendendosi, da loro, per sacro, il potere universale che può mangiarli e annientarli, per la loro colpa di essere nati.“⁷³³

Wieder sind es die Augen, an denen das Innere ablesbar ist: prähistorisch, tierhaft, intuitiv und nicht-rational, das sind die Kennzeichen dieser Kindhaften. Hierzu kommt noch eine weitere Qualität, jene der „idiozia“, die insbesondere Useppe auszeichnet, wie zu zeigen sein wird.

Ähnlich ist Aracoeli dargestellt. Zunächst teilt sie den Lernstoff ihres frühbegabten Fünfjährigen, doch bleibt sie bald hinter ihm zurück. Nach dem Erlernen des Alphabets und des Italienischen gibt sie auf:

[...] il suo intelletto oramai toccava una frontiera prescritta, oltre la quale, per lei, non vi sarebbe alimento, né cittadinanza. Questo, essa lo sentiva senza saperlo, attraverso una sua intelligenza quasi fisica, nascosta perfino a lei stessa, ma che oggi io credo di riconoscere (quasi l'ombra stellata di notti innumerevoli) nella profondità dei suoi occhi. La sua era un'intelligenza diversa dalla nostra: era una sostanza ombrosa, imperscrutabile e segreta, che scorreva in tutto il suo corpo, quale un'infinita memoria carnale mischiata di tripudio e di malinconia. Essa la rendeva capace – io credo – di avvertire, negli spazi e nei tempi, presenze, movimenti e meteore negate alla nostra cognizione; ma davanti agli esercizi del pensiero astratto, si rifugiava in una zona di stupore e di assenza, al modo di un piccolo animale a cui venga offerta in pasto una materia non commestibile. L'intelligenza misteriosa, che non aveva stanza nel suo pensiero, era una pellegrina incognita dentro di lei; così come, fra noi, era un'estranea. E si muoveva inconsapevole di qua dalla Storia, e dalla politica, e dai libri e dai giornali, come una nomade attendata in una terra di nessuno.⁷³⁴

Aracoelis „intelligenza quasi fisica [...] diversa dalla nostra“, eine „intelligenza misteriosa“, wie zitiert, die als eine Form der oben beschriebenen „barbarie“ in ihren Augen ablesbar ist und ihr Handeln tierhaft erscheinen lässt, ist als eindeutiges Zeichen der Nicht-Zugehörigkeit zur Welt der *irrealtà* zu lesen. Das Medium der *irrealtà* aber ist die Schrift. Der „barbaro“, der „idiota“, der dieses Medium nicht erlernt hat und es nicht erlernen kann, bleibt „analfabeta“. Er unterscheidet sich vom ‚zivilisierten‘, ‚gebildeten‘ Menschen dadurch, dass er Zusammenhänge nicht nach den Regeln des Rationalen, die sich in der Schrift darstellen, versteht und analysiert. Nunziata, Aracoeli, Ida und Useppe begreifen auf eine intuitive Weise, indem sie die Wahrheit der Dinge spüren, sie erahnen wie die Tiere, „i quali non con la mente, ma con un senso dei loro corpi vulnerabili, „sanno“ il passato e il futuro di ogni destino.“⁷³⁵ Ähnlich der tierischen „precienza oscura“⁷³⁶ erfasst auch Useppe auf naturhafte, nicht-rationale, eher sensitive Art mit seinem untrüglichen Gespür für die Wahrheit den inneren Sinn der Dinge, der den ‚Gebildeten‘

⁷³³ *Ebd.*, S. 278f.

⁷³⁴ *Aracoeli*, S. 1261f.

⁷³⁵ *La Storia*, S. 278.

⁷³⁶ *Ebd.*, S. 400, die Bezeichnung bezieht sich auf das am Bahnhof Tiburtina angekettete Kalb, das seine bevorstehende Schlachtung „erahnt“.

verborgen bleibt.⁷³⁷ Sein Ungebildetsein bedeutet daher nicht ein Defizit gegenüber den anderen Menschen, sondern ein Mehr. Es hebt ihn deutlich aus ihnen heraus: Gerade weil er nicht ihre Art des Wissens besitzt, ist in ihm die Fähigkeit der „*precognizione*“ erhalten: ein instinktives Vorausahnen, mittels dessen er auch hinter den „*velo dell’irrealità*“ schauen kann.⁷³⁸ Der wiederkehrende Verweis auf die Tiere, das Naturhafte also, belegt die Vormachtstellung der Intuition gegenüber der Ratio. Auch darin stehen diese Figuren abseits der Welt der *irrealità* und befinden sich „in continua tensione con la visione conscia e ‚razionale‘ del mondo.“⁷³⁹ Das Kind „ist in einem glücklichen Einvernehmen mit dem Rhythmus der Natur, weil es nicht reflektiert, sondern sich einläßt.“⁷⁴⁰ Die Naturnähe, von wesentlicher Bedeutung für die Kindhaften, ermöglicht gerade auch über die Vormacht des Spürens gegenüber dem Denken die zahlreichen Vergleiche mit Tieren.

Die gesteigerte Form dieses intuitiven Gespürs für die Wahrheit führt zur Gabe der Weissagung, über die mehrere Figuren in Morantes Werk verfügen, teilweise in der Form der Prophetie. Vilma aus *La Storia* sagt die Vertreibung der Juden aus dem römischen Ghetto voraus. Diese androgyne Figur, „una creatura senza sesso, e anche senza età“ erscheint kindhaft mit ihrer „voce di bambina“⁷⁴¹ und lebt als eine der „umili“ auf der Straße unter den Katzen. Ebenfalls mit Zügen weiser prophetischer Frauen ausgestattet sind die Bäuerin aus Mandela „coi tratti fisici dell’autorevolezza sacerdotale“⁷⁴² und die unbekannte Alte im Viertel von San Lorenzo. Diese „vecchiarella, tanto ridotta nelle membra e raggrinzita da parere ormai destinata all’immortalità terrestre, come i papiri delle sabbie“⁷⁴³, ähnelt in ihrer Beschreibung einer mythischen Figur, einer ‚zigeunerhaften‘ Wahrsagerin, die jenseits der realen Zeit zu stehen scheint⁷⁴⁴ und Useppees frühen Tod voraussagt: „Povera criatura. È troppo vivo, per essere troppo piccirillo.

⁷³⁷ Vgl. Mangano (2000), S. 109.

⁷³⁸ Ebd., S. 110.

⁷³⁹ Fusillo (1994), S. 99.

⁷⁴⁰ Behler (1971) S. 22.

⁷⁴¹ *La Storia*, S. 819 u. 820.

⁷⁴² D’Angeli (1994), S. 216. Sie stellt dar, dass die alte Bäuerin aufgrund ihrer Haltung und ihres Aussehens losgelöst von der Dimension der Zeit erscheint: „sembra non appartenere all’umanità miserabile, terrorizzata e fragile che si affolla nell’osteria-rifugio: ha un aspetto bello e nobile, la terra che lavora s’è impastata con la sua pelle dandole la durezza della statua di un idolo, la sua severa calma manifesta una saggezza più che umana, degna di una divinità orientale e capace di sfidare il tempo [...]“

⁷⁴³ *La Storia*, S. 408.

⁷⁴⁴ Vgl. Briziarelli (1990), S. 190, die von einer „ghost-like apparition which fuses past and present“ spricht. Die Figur der Alten sei „connect[ed] [...] with conterparts from antiquity“ und nach dem Vorbild der Cassandra gestaltet.

Ci camperà poco, a questo mondo.“⁷⁴⁵ Sie schenkt Useppe eine Walnuss, worin die Vorausdeutung auf den Tod noch verstärkt und mit einer tieferen Bedeutung versehen wird: Die Nuss kann nämlich als Symbol für Christus und seine Passion gedeutet werden⁷⁴⁶ und untermauert eine Interpretation Useppes als Erlöserfigur, als Agnus Dei (vgl. dazu IV *infra*), die ihn in die Tradition der säkularisierten Figur des Erlöserkindes zu Beginn des 20. Jahrhunderts (wie unter I.1.2. *supra* dargestellt) einreicht.

Erste Anzeichen für Useppes Schwierigkeiten mit Abstraktem, für „certi suoi ritardi“, zeigen sich bei dem Dreieinhalbjährigen, der – noch „protetto da Santa Pupa“ – Mühe hat, in Gedrucktem Konkretes wiederzuerkennen: „Quasi a somiglianza dei lattanti, o addirittura dei cani e dei gatti, lui stentava a riconoscere, nell’unidimensionale della stampa, le forme concrete.“⁷⁴⁷ Als er im Frühling 1945 knapp vierjährig Bilder in Zeitungen sieht von brutalen Kriegsgeschehen, darunter eine Allee mit erhängten Partisanen, scheint er den Sinn des Abgebildeten nicht zu erfassen: „stava lí a scrutare queste scene, in uno stupore titubante, e ancora confuso. Pareva interrogasse un’enigma, di natura ambigua e deforme, eppure oscuramente familiare.“⁷⁴⁸ Das Kind fragt nicht nach der Bedeutung, sondern scheint in einer Art intuitivem Ergründen Beziehungen zu Erlebtem herzustellen. Dieses Ereignis wiederholt sich, als er wenig später ein weiteres Mal auf einem Stück Zeitung Fotos sieht, die Szenen aus einem KZ zeigen. Auch hier stellt Useppe keine Fragen, versucht nicht, das Gesehene rational zu hinterfragen: „Resterà per sempre impossibile sapere che cosa il povero analfabeta Useppe avrà potuto capire in quelle fotografie senza senso“⁷⁴⁹, kommentiert die Erzählinstanz, die hier von ihrer allwissenden Perspektive Abstand nimmt. Das Nicht-Fragen und intuitive Erfassen wird zum Kennzeichen für Useppes Umgang mit der *irrealità* und seinen Rückzug aus der Welt der „Storia“ (siehe dazu III.2.3. *infra*.)

Die bei Ida benannte „idiozia misteriosa degli animali“ kennzeichnet weitere Figuren, die zum Teil auch Tieren nahe sind oder mit diesen verglichen werden (vgl. dazu Kapitel III.3.2. *infra*). Der Pazzariello aus *Il mondo salvato dai ragazzini* gilt der Gesellschaft, die ihn zunächst noch

⁷⁴⁵ *La Storia*, S. 408.

⁷⁴⁶ Vgl. Lurker (1991), S. 813: „[I]m Hinblick auf Christus weist die Hülle auf den die bittere Passion erleidenden Körper, die Schale auf das Kreuz und der Kern auf die göttliche Natur, die Nahrung (Leben) und durch ihr Öl das Licht spenden.“

⁷⁴⁷ *La Storia*, S. 687.

⁷⁴⁸ *Ebd.*, S. 689.

⁷⁴⁹ *Ebd.*, S. 692.

großmütig als „outsider“ duldet, bevor sie ihn tötet, als „idiotia giocondo e inoffensivo“⁷⁵⁰ sowie als „un idiota ereditario e integrale!“⁷⁵¹ Er lebt auf der Straße als „unico ambulante umano fra tanti gatti“⁷⁵² und nimmt auch den Geruch der Katzen an: „[p]uzza d’orina di gatti“⁷⁵³. Die Idealisierung der „idiozia“ und der „barbarie“ rückt die betroffenen Figuren in die Nähe der Natur und hier insbesondere der Tiere. In besonderem Maße ist das bei Usepepe verwirklicht, der seine letzte Lebenszeit in fast ausschließlicher Gemeinschaft mit der Hirtenhündin Bella und in der Natur verbringt und in der Forschungsliteratur mit Dostojewskijs *Idiot* verglichen wird.⁷⁵⁴ Einen direkten Hinweis auf seine „idiozia“ erfolgt durch Davide, der ihm im Drogenrausch zuruft: „Vattene, brutto idiota, col tuo cagnaccio!“⁷⁵⁵ Verzerrt vom Gift der *irrealità* ist Davides Blick pervertiert, und er verkennt in seiner Bewertung ‚schön‘ und ‚hässlich‘. Doch erkennt er selbst in dieser letzten Begegnung zwischen den dreien – zwischen ihm, Usepepe und Bella – kurz vor seinem Drogentod noch Usepepes wahres Innere, seine Nähe zur Natur und „idiozia“ und verweist damit erneut auf Usepepes Qualitäten als Mittler zwischen irdischer und himmlischer Dimension, die er bereits zuvor erkannt und benannt hat.

Die Kennzeichnung von kindhaften Figuren als Idioten ist ein weiterer Verweis auf ihre Zugehörigkeit zu einer Dimension außerhalb der *irrealità*, der „Storia“: „La storia è il non-essere [...] Solo chi si pone fuori di essa, ‚idiotia‘ o subalterno, diventa il predestinato testimone della felicità assente eppure ‚reale‘.“⁷⁵⁶ So ist es auch erklärbar, dass die Idioten nicht die Sprache der „Storia“ verwenden. Sie haben ihre eigene Sprache, die nicht auf Selbstdarstellung oder Machterwerb abzielt, sondern darauf, das Wesen der Dinge, der Welt zu erfassen. Dies zeigt sich daran, dass Usepepe, der Analphabet, zum Dichten nicht das Medium der „Storia“, die Schrift, verwendet, denn er „denkt“ seine Gedichte ausschließlich, fixiert sie nicht, wie unter III.4. (*infra*) gezeigt wird.

Diese Idealisierung des ‚idiotischen‘ Menschen in *La Storia* wird auch deutlich aufgrund des biblischen Leitspruches aus Lk 10,21: „...weil du all das den Weisen und Klugen verborgen, den Unmündigen aber offenbart hast.“

⁷⁵⁰ *Il mondo*, S. 195.

⁷⁵¹ *Ebd.*, S. 200f.

⁷⁵² *Ebd.*, S. 189.

⁷⁵³ *Ebd.*, S. 195.

⁷⁵⁴ Vgl. Camon (1975), S. 194f: „[...] inventato da Natalia Ginzburg, il parallelo è stato poi mantenuto da molta critica di terza pagina“, der im Folgenden vielzählige Verweise auf die dieses Thema behandelnde Forschungsliteratur gibt. Fürst Myschkin als dieser absolut gute Mensch dient dem Vergleich mit dem Protagonisten aus *La Storia*, der sich über das Motiv der Unschuld ergibt, wie Camon schreibt: „L’idea essenziale del romanzo è di rappresentare un uomo assolutamente buono. [...] Il parallelo è possibile per l’innocenza che è al fondo del carattere dell’idiotia.“

⁷⁵⁵ *La Storia*, S. 984.

⁷⁵⁶ Venturi (1997), S. 115.

2.3. Ausschluss und Rückzug der Kindhaften aus der Welt der *irrealità*

„Tu lo sapevi che le fanciullezze sulla terra / sono un passaggio di barbari divini“⁷⁵⁷

Die Lebenszeit der Kindhaften in der Welt der *irrealità* ist begrenzt. In der unbewussten Auseinandersetzung mit der Gesellschaft geraten viele Kindhafte in eine Isolation von ihrer Umgebung; diese ist die Folge entweder eines Ausschlusses, den sie durch die Machthabenden erfahren, oder eines freiwilligen Rückzugs der Kindhaften. Für viele steht am Ende dieses Verlaufs der Tod, der als Zugrundegehen der Kindhaften an der *irrealità* interpretiert werden kann.

Die oben dargestellten „umili“ und „barbari“ sind immer schon Ausgeschlossene, existieren nur am Rande der Gesellschaft; werden lediglich toleriert oder ignoriert. Explizit ausgegrenzt werden sie, wie die Juden, durch entsprechende Gesetze, welche die Machthabenden erlassen; dies ist Thema in *La Storia* und in Carlottas Canzone und ebenso in Bezug auf die Figur des Jesus Christus in der *Canzone della forza* in *Il mondo salvato dai ragazzini*. Tödlich endet der Ausschluss für den Pazzariello, dessen sich die Autoritäten entledigen durch „una soluzione / moderna e razionale / in merito all’individuo in questione / eliminandolo scientificamente / nella camera a pressione.“⁷⁵⁸ Er symbolisiert einen aus der Perspektive der Machthabenden ‚wertlosen‘ Asozialen, der sich nicht in die Gesellschaft einfügt, um ihr nach den bestehenden Regeln zu dienen, und der daher von den machthabenden Autoritäten liquidiert wird, als der bloße Ausschluss durch Gefangennahme sowie Methoden zur Maßregelung nicht den gewünschten Erfolg bringen.

Todbringend enden auch die beiden letzten Romane: Alle kindhaften Figuren der Handlung verlieren in *La Storia* und *Aracoeli* ihr Leben oder ihren Lebensinhalt, was als ein Zugrundegehen an der *irrealità* interpretiert werden kann. Den Tod erlangen auch die zahllosen anonymen Opfer der Kriege, die Hintergrund der Romanhandlungen sind, wie die des Spanischen Bürgerkriegs in *Aracoeli*, der durch die Nebenfigur des andalusischen Onkels Manuel ein Gesicht erhält. In *La Storia* verdeutlichen die Opfer des Zweiten Weltkrieges, aufgezählt in den Datenkatalogen, den tödlichen Charakter der „Storia“-*irrealità*. Darauf wird in *La Storia* bereits mit der ersten Figur vorausgedeutet: Gunther, mit dem die Romanhandlung eröffnet wird, ist wenig später auch der erste Tote der Handlung, umgekommen im militärischen Einsatz. Der Krieg, der Gunther das Leben kostet, ist ihm ein unverständliches Rätsel: „sospettava che la guerra

⁷⁵⁷ *Addio* in *Il mondo*, S. 20.

⁷⁵⁸ *Il mondo*, S. 204f.

fosse un'algebra sconclusionata, combinata dagli Stati Maggiori, ma che a lui non lo riguardava per niente.“⁷⁵⁹ Auch dies ist vielsagend und nimmt ein Muster vorweg, das sich an allen weiteren Figuren wiederholt: Der „ragazzo“-Soldat Gunther versteht den Krieg nicht, was – trotz seiner Beteiligung an ihm – als Zeichen für seine kindhafte Unschuld zu werten ist. Der Krieg reißt ihn ein Stück seines Lebens mit, braucht ihn auf und konsumiert schließlich sein junges Leben.

Neben Gunther gibt es in *La Storia* weitere Soldaten als Nebenfiguren, die in irgendeiner Weise als kindhaft dargestellt sind, und wenn auch nur im Tod. In den von den Partisanen getöteten deutschen Soldaten „si riconoscevano dei ragazzetti delle ultime leve“⁷⁶⁰, und auch die Partisanenfreunde Ninos, die alle den Tod finden, sterben mit kindlichen Zügen, selbst der sechzigjährige Giuseppe Secondo alias ‚Mosca‘ wimmert im Sterben wie ein Kind. Zugleich wird der Mutterbezug hergestellt, der älteste der erschossenen Deutschen stirbt, etwa 30-jährig, mit den Worten „mutter mutter“⁷⁶¹. Ausführlich wird die Geschichte von Giovannino Geschichte erzählt, dem Sohn des Ehepaars Marocco, die Ida und Ueseppe sein unbewohntes Zimmer untervermieten, da er an der Ostfront ist. Als er dort im eisigen Winter auf dem Rückzug zu Fuß durch Schnee und Eis stirbt, wird er in seiner langen Agonie dargestellt. Seine letzten delirierenden Gedanken gehen zurück in seine Kindheit und gelten seiner Mutter, dem Großvater und seinem Hund Toma sowie Annita, seiner Braut, mit der er in Ferntrauung vermählt wurde. Schließlich kauert er sich vor Erschöpfung zusammen, neben einem Kameraden, „un soldatuccio piccolo, di statura poco più di un bambino, morto.“⁷⁶² Er legt sich mit angezogenen Beinen hin, wie um zu schlafen: „Questa è la posizione che lui sempre ha preso per dormire, da piccolo, e da ragazzino e da grande; però ogni notte, al momento che si rannicchia in questo modo, gli sembra di tornare piccolo.“⁷⁶³ Giovannino ist – wie die deutschen Soldaten, wie die Partisanen – fast noch ein Kind, als der Krieg sein Leben beendet. Gleichzeitig verstärkt die Darstellung des Sterbens die Kindlichkeit der Opfer.

Ein weiteres Opfer der „Storia“ ist Nino. Auch er stirbt nicht eines natürlichen Todes, sondern unter ungeklärten Umständen durch eine Auseinandersetzung mit der Polizei während einer Schmuggelaktion: Nino, der deutlichste Repräsentant einer stürmischen Lebenseier, der sich

⁷⁵⁹ *La Storia*, S. 274.

⁷⁶⁰ *Ebd.*, S. 606.

⁷⁶¹ *Ebd.*, S. 576.

⁷⁶² *Ebd.*, S. 706.

⁷⁶³ *Ebd.*, S. 709.

gegen seine Position in der Gesellschaft als Unterprivilegierter und Machtloser wütend auflehnt, weil er einfach nur leben will, „di schianto fu buttato via dalla vita.“⁷⁶⁴ Seine „voglia di vivere“⁷⁶⁵ hat sich aus dem Toten noch nicht zurückgezogen, als Ida ihren Sohn identifizieren muss. Aus dem völlig intakten und unversehrt aussehenden Körper scheint das Leben mit Gewalt heraus getrieben worden zu sein, unverständlich für ihn selbst, was sich an seinen Lidern zeigt, die „non sembrano abbassate naturalmente, ma quasi schiacciate sugli occhi per una sorta di sopraffazione amara.“⁷⁶⁶ Auch den 19-jährigen lebensfrohen Jugendlichen zeichnet im Tod ein Ausdruck von Unschuld, was durch den tierhaften Vergleich noch verstärkt ist: „L’ultima espressione rimasta sulla sua faccia è una ingenuità animalesca, incerta, che sembra chiedersi piena di stupore: ‚Che mi succede?! Sento qualcosa che non avevo mai provato prima. Qualcosa di strano, che proprio non capisco.‘“⁷⁶⁷

Der Tod trägt hier nicht die Bedeutung des zwar unabwendbaren, aber zum Leben dazugehörigen Daseinsende, das die Möglichkeit eines friedvollen Abschieds vom Leben in sich birgt. Er erscheint hier nicht als „sostanza della natura“, die er in seiner natürlichen Form ausmacht zusammen mit Krankheit und anderen Erscheinungsformen des Wirklichen, die alle „movimenti della tragedia reale“ sind.⁷⁶⁸ Er bedeutet hier nicht die natürliche Vergänglichkeit eines Wesens, das naturgemäß aus dem Leben scheidet. Der Tod vollzieht sich bei allen diesen Figuren aufgrund von fremdem Einwirken. Bei den durch Gewalt Umgebrachten handelt es sich um „morti contronatura“⁷⁶⁹. Die teils unerwartete und plötzliche, gewaltvolle Tötung eines bis dahin gesunden und jungen Wesens gibt der Erfahrung des Todes einen brutalen und schrecklichen Charakter.

Die Genannten sind passive Opfer der *irrealità*. Sie ziehen sich nicht von sich aus aus der Gesellschaft zurück, sondern wollen leben; sie werden aber ausgeschlossen von der Gesellschaft, in der radikalsten Form durch ihren Tod: sei es durch gezielte Tötung, sei es als Konsequenz eines Krieges.

Daneben gibt es jene Figuren, die sich von sich aus zurückziehen, wenngleich auch dieser Rückzug wohl eher unbewusst und instinktiv geschieht, so wie es dem Charakter der kindhaften

⁷⁶⁴ *Ebd.*, S. 800f.

⁷⁶⁵ *Ebd.*, S. 810.

⁷⁶⁶ *Ebd.*, S. 802.

⁷⁶⁷ *Ebd.*

⁷⁶⁸ *Il beato*, S. 1559.

⁷⁶⁹ *La Storia*, S. 686.

Figuren entspricht. Unterstützt wird dieser Rückzug durch somatische Erkrankungen, die allerdings, wie Franco Fortini richtig anmerkt, nicht als Ursache des Rückzugs interpretiert werden dürfen, sondern gleichsam als seine Begleiterscheinung. „Diciamo che Useppa della *Storia* è vittima pasquale ma *anche* epilettico, Aracoeli *anche* invasa da un male clinico [...]“.⁷⁷⁰ Bei verschiedenen Figuren beider Romane ist ihre Erkrankung als Folge des Erlebens der *irrealtà* zu sehen.

So bietet sich für die zum Tode führenden Suchterkrankungen von Eugenio und Davide die Interpretation an, diese als einen Wunsch nach Rückzug aus dem unertragbar gewordenen Leben zu sehen, der in beiden Fällen durch den Verlust der nahestehenden Menschen bedingt ist: Eugenio hat seine innig geliebte junge Frau und damit seinen Lebensinhalt verloren. Davide ist von Schuldgefühlen geplagt, als einziger seiner gesamten Familie der Deportation in ein Vernichtungslager entgangen zu sein und einen deutschen Soldaten brutal zu Tode getreten zu haben. Das Motiv des Rauschmittels als Mittel zur Linderung des seelischen Leids findet sich auch, in abgeschwächter Form, bei dem erwachsenen Manuele, der in der Mitte seines Lebens stehend noch immer nicht den unverständlichen Verlust der Mutter verwunden hat und sich selbst mit Zügen des Selbsthasses als gescheiterten Bürgerlichen empfindet. Anstatt sich dem Drang der Betäubung hinzugeben, macht er sich jedoch schließlich auf den Weg der Suche nach seiner verstorbenen Mutter: sowohl in ihrer Heimat Andalusien als auch in seiner Erinnerung.⁷⁷¹

Ida ist aufgrund der Epilepsie in ihrer Kindheit und ihrer halbjüdischen Abstammung, beides als strenges Geheimnis selbst vor Nino gehütet, ohnehin eine Ausgegrenzte, die schon vor Useppes Geburt sehr zurückgezogen und in großer Ehrfurcht vor Autoritäten lebt; in Verleugung ihrer Identität und stetiger Angst vor Entdeckung. Die Rassengesetze, ihre uneheliche zweite Mutterschaft sowie ihre große Armut während des Krieges verstärken ihren selbst gewählten sozialen Ausschluss und ihre große Furcht gegenüber der Gesellschaft und ihrer Autoritäten. Ihr einziges Lebensziel ist die Sorge um Useppes Überleben, besonders nach Ninos Tod. Sie altert äußerlich vorzeitig unter den Entbehrungen des Krieges, wird weißhaarig und bucklig, gleichzeitig aber aufgrund ihres Kleinerwerdens ähnelt sie Kindern: „rimpicciolendosi

⁷⁷⁰ Fortini (1987), S. 245 (kursiv im Original).

⁷⁷¹ Während einige Interpretationen dahin gehen, das Erreichen seines (lokalen) Ziels mit einem Suizid gleichzusetzen, bietet sich doch auch die Lesart an, dass er in dem andalusischen Dorf und in der Rückschau einen Hinweis findet, seine Vergangenheit neu zu bewerten, als er sich – vor Ort – an seine letzte Begegnung mit seinem Vater und die Nachricht von dessen Tod erinnert. Der Schmerz, den er damals wie den Stich einer Riesenwespe im Hals empfand, interpretiert er nun als Hinweis auf die Liebe zu seinem Vater, derer er sich bis dahin nie bewusst gewesen ist.

fino a sopravvanzare di poco la statura di certe sue scolare.“⁷⁷² Ihre nicht weiter benannte geistige Störung schließlich, aufgrund derer sie nach Useppe und Bellas Tod jeglichen Bezug zur Wirklichkeit verliert, lässt sich als letzter und endgültiger Schritt eines langjährigen Rückzugs aus der Welt der *irrealità* deuten. Ihre letzte sichtbare Kommunikation mit der Außenwelt ist eine kurze Bewegung mit dem Kopf als Reaktion auf den Schuss, mit dem ein Polizist die wild gewordene Bella neben dem Körper des toten Useppe erschießt. Ihre folgenden neun Jahre verbringt Ida bewegungs- und regungslos in einer Anstalt, wo sie 53-jährig stirbt ohne jemals wieder gesprochen zu haben. „Essa, in realtà, era morta insieme al suo pisciarello Useppe [...]“⁷⁷³

Die kindhafte, natürliche Aracoeli geht zugrunde an dem Versuch, sich in die Welt des Bürgertums, die Gesellschaft der *irrealità* einzupassen. Die nicht weiter benannte Erkrankung⁷⁷⁴ ihres Gehirns und vorausgehend die ihres Unterleibs, auf welche eine rasende Nymphomanie folgt, kann als ihr unbewusster letzter Ausweg gewertet werden, sich dem kompletten Verfallen dieser Gesellschaft zu entziehen, die ihre ursprünglich unschuldig-keusche Natur komplett pervertiert hat: „La storia di questa madre andalusa condensa in sé la perdita ineluttabile della cultura magica e sacrale: trasferita in un ambiente moderno e borghese, Aracoeli non può che sfociare nella follia autodistruttiva, nella malattia e nella morte.“⁷⁷⁵ Ihr Unglück beginnt mit dem Umzug in die *Quartieri Alti*, der begleitet wird von dem „tirocinio di signora“⁷⁷⁶, das ihr von Zia Monda auferlegt wird, um sie in die bürgerliche Gesellschaft einzupassen, und dem strengen gesellschaftlichen Kodex, den die Hausangestellte Zaira und die übrigen Bewohner und Angestellten des Palazzo ihr gegenüber mit Hochmut verteidigen. Ihre zweite Schwangerschaft dagegen ermöglicht ihr die Rückkehr zu ihrer Natürlichkeit: „Her new motherhood is the beginning of her return to nature.“⁷⁷⁷ Doch der unerwartete Tod der kleinen Carina nur kurze Zeit später stürzt sie in die rasende Krankheit, die sie alle Regeln brechen lässt. Ihr Abschiedsbrief, den sie Eugenio hinterlässt, bevor sie sich im Bewusstsein ihrer Schuld in das Bordell flüchtet, offenbart

⁷⁷² *La Storia*, S. 640.

⁷⁷³ *Ebd.*, S. 1020f.

⁷⁷⁴ Wie Adalgisa Giorgio zu Recht feststellt, entspricht es der Perspektive des kleinen Jungen, dass das Leiden nicht medizinisch präzise erklärt wird, aus dessen Erinnerungen der autodiegetische Erzähler hier berichtet. Ich stimme ihrer Auffassung zu, dass die symbolische Bedeutung der Krankheit wichtiger ist als ihre Reduktion auf ein somatisches Leiden und dass auch die fehlende Benennung des Todes (in Bezug auf Aracoelis Bruder Manuel ebenso wie auf Carina) einen Anteil an der Krankheit haben mag. Vgl. Giorgio (1994), S. 111.

⁷⁷⁵ Fusillo (1994), S. 111.

⁷⁷⁶ *Aracoeli*, S. 1211.

⁷⁷⁷ Giorgio (1994), S. 111. Auch D'Angeli (2003) vertritt die These, dass die zweite Schwangerschaft für Aracoeli eine Rückkehr zu ihrer Ursprünglichkeit bedeute. Vgl. S. 44.

jedoch noch die letzten Züge der ursprünglich Kindhaften, denn er zeigt „i caratteri della scrittura, d’infantilismo primario, ancora da semianalfabeta“⁷⁷⁸. Für Aracoeli gibt es innerhalb des Lebens keinen Weg zurück zu ihrer Natürlichkeit. Ihre tödliche Krankheit – interpretierbar als unbewusst freiwilliger Rückzug – bewahrt sie vor dem Ausschluss aus der bürgerlichen Gesellschaft, der vermutlich folgen würde, sollte eine Gefallene wie sie nach erfolgter Genesung den Weg zurück in das Heim ihres angesehenen und geachteten Ehemannes wagen. Auf dem Sterbebett begegnet Manuele seiner Mutter ein letztes Mal, da wirkt sie klein und tierhaft: „E la faccia [...] appariva tanto rimpicciolita da rendersi quasi irriconoscibile [...] somigliava al muso triangolare di una bestiola. [...] Fra i denti, le si affacciava la punta della lingua. I grandi occhi sporgenti le erano rientrati alquanto nelle orbite.“⁷⁷⁹ Aracoeli hat nichts mehr von der Dame der gehobenen Gesellschaft, nichts von der rasenden Nymphomanin und kaum überhaupt etwas menschlich Spezifisches an sich, sondern erscheint „al pari delle bestiole inselvatichite quando cadono inferme“.⁷⁸⁰ Im Sterben scheint sie zumindest äußerlich zurückzufinden in ihre Natürlichkeit.

Useppe ist das unschuldige Kind schlechthin. Er ist schon vor seiner Geburt in die Mächenschaften der „Storia“ eingebunden, da er dieser sein Leben verdankt, denn der Akt der Vergewaltigung ist gleichsam ein Akt der *irrealità*: „Fathered through the rape of his timid half-Jewish mother by an unknown homesick German soldier, little Useppe’s short life is marked by the hardships and cruelties of war: bombings, dislocation, violence, hunger, racial persecution, death.“⁷⁸¹ Durch und durch positiv, voller Lebensfreude und allen Lebewesen – Mensch wie Tier – gegenüber voller Empathie, verändert er sich zunehmend in dem Maße, wie er der „Storia“, dem Leid und Grauen des Krieges, begegnet.

Die erste Begegnung mit der „Storia“ als grauenhafter, gewaltvoller Zustand der *irrealità* hat Useppe während eines seiner ersten Ausflüge mit Nino, als er am Bahnhof Tiburtina das junge, dort angekettete Kalb sieht. Diese Szene ist in zweifacher Hinsicht bedeutsam in Bezug auf die Erzählstruktur des Romans. Einerseits nimmt sie die Episode der Judendeportation vorweg, andererseits kennzeichnet sie den Beginn der Wandlung des Protagonisten. Useppe spürt die düstere Vorahnung des Kalbes, das, da ihm seine letzte Fahrt in ein Schlachthaus bevorsteht, in Erwartung eines ungewissen, schrecklichen Schicksals ist: „E forse fra gli occhi del bambino e

⁷⁷⁸ *Aracoeli*, S. 1384.

⁷⁷⁹ *Ebd.*, S. 1415.

⁷⁸⁰ *Ebd.* Auch bei dem verstorbenen Nino ist das Motiv vorhanden: „L’ultima espressione rimasta sulla sua faccia è una ingenuità animalesca, incerta [...]“ *La Storia*, S. 802.

⁷⁸¹ Zlobnicki (1996), S. 80.

quelli della bestia si svolse un qualche scambio inopinato, sotterraneo e impercettibile.“⁷⁸² Dass Useppe unbewusst das Leid des Tieres – die Vorahnung seines baldigen Todes – spürt, zeigt sich an seinem Blick. Dessen Veränderung wird als eine erste Art der körperlichen Reaktion auf Leid und Schreckliches, auf Kriegsgräuelt und Tod hier eingeführt und später wieder aufgenommen und fortgeführt. In seine Augen tritt ein sonderbarer und bislang noch nicht dagewesener Ausdruck: „D’un tratto, lo sguardo di Giuseppe subì un mutamento strano e mai prima veduto, del quale, tuttavia, nessuno si accorse. Una specie di tristezza o di aspetto lo attraversò, come se una piccola tenda buia gli calasse davanti.“⁷⁸³

Etwa 20 Monate später wird Useppe Zeuge der Judendeportation. Wieder erlebt er das Grauen der „Storia“ in der Bedeutung von Todeserwartung. Wie einst dem Kalb seine letzte Reise bevorstand, so ergeht es nun den Bewohnern eines gesamten Stadtviertels, des Ghettos, allen Angehörigen eines Volkes, die von hier aus in den Tod geschickt werden. Das Grauen ist um ein Vielfaches gesteigert. Entsprechend dem vermehrten Leid ist auch die Reaktion Useppes verstärkt. Wie zuvor bei dem Kalb, so scheint er jetzt auch das Schicksal der im Viehwagen eingeschlossenen Menschen zu erahnen, was sich an der körperlichen Reaktion zeigt: Sein Herz schlägt stark, als er zusammengekauert auf dem Arm seiner Mutter verharrt und mit reglosem Gesicht und halb offenem Mund zum Zug hinüber starrt. Die starre körperliche, fast wie gelähmte Haltung verdeutlicht die Wirkung des Geschehens auf Useppe. Wieder ist es der Blick, der die innere Reaktion Useppes auf das leidvolle Geschehen, dessen Zeuge er ist, zeigt: Die „specie di tristezza“ ist gesteigert in ein unbeschreibliches Grauen: „[...] seguitava a fissare il treno con la faccina immobile, la bocca semiaperta, e gli occhi spalancati in uno sguardo indescrivibile di orrore.“⁷⁸⁴ Dieser Blick zeigt sich von nun an häufiger, und es scheint, als erkenne Useppe auf nicht-rationale, nicht-analytische Art Zusammenhänge zwischen diesen verschiedenen erlebten Szenen des Schreckens und der Abbildung von Tod und Kriegsgräuelt in Zeitungsbildern (wie unter III.2.2 dargestellt, *supra*). Wenngleich Useppe keine Erklärungen erbittet und in seinem folgenden Verhalten nicht erkennen lässt, dass diese Erlebnisse irgendeinen Eindruck in ihm hinterlassen haben, so kommt dennoch eine „reminiscenza indefinita“ in ihm auf, erkennbar in den sich vergrößernden Augen („i suoi occhi s’allungavano“⁷⁸⁵), wenn

⁷⁸² *La Storia*, S. 400.

⁷⁸³ *Ebd.*

⁷⁸⁴ *Ebd.*, S. 544.

⁷⁸⁵ *Ebd.*, S. 689.

er erneut ähnlichem abgebildetem Grauen begegnet. Seine Augen erscheinen jetzt leer und farblos wie die eines Blinden. Ida erkennt in ihnen dasselbe Grauen wieder, das sie bereits 20 Monate zuvor an der Stazione Tiburtina in ihnen gesehen hat. Der Vergleich mit der Blindheit als physischem Nichterkennen kann als Hinweis darauf gedeutet werden, dass Useppes Verstehen nicht-rationaler Art ist, vielmehr einem Ahnen nahekommt, wie es auch in der Begegnung mit dem Kalb angedeutet war und typisch ist für die „barbari“. Es wird deutlich, dass Useppe das Grauen, das er sieht, nicht vergisst, auch wenn es nach außen so erscheint. Wenngleich er nicht über das Erlebte spricht, so ruht es doch in seinen schrecklichen Bildern in ihm, die als vage Erinnerungen wieder wach werden, wenn das Leid, das ihm dunkel vertraut ist, sich in ähnlicher Form wiederholt. Die Erfahrung von Elend, Schrecken und Grauen der „Storia“ wird Useppe stets nur in kurzen Szenen zuteil, und jedes Mal wird ein solches Erlebnis verdrängt und „un'altra avventura inaspettata scancell[a] presto l'ombra della prima.“⁷⁸⁶ Die tiefen Spuren, die all das Leid jedoch hinterlässt, zeigen sich, wenngleich anfangs noch nicht offenbar, als erstes in Alpträumen.⁷⁸⁷

Die erste wirkliche Begegnung mit dem Tod hat Useppe, als er ein auf der Straße liegendes Pferd sieht, das bei dem Bombardement auf San Lorenzo getötet worden ist, und das als „Vorboten“ gesehen werden kann für den Tod des geliebten Hundes Blitz unter den Trümmern ihres Wohnhauses. Ebenso begegnet diese grausame Konnotation des Todes als Konsequenz der „Storia“ Useppe in Form des kleinen Kätzchens, das von seiner Mutter Rossella unmittelbar nach seiner Geburt verlassen wird, da diese – abgemagert und ausgezehrt – nicht die Kraft hat, es am Leben zu erhalten. Useppe will zunächst die schreckliche Todeserfahrung nicht wahrhaben, fährt fort, Blitz beim Namen zu rufen und kann sich nicht entschließen, das Kätzchen allein zu lassen. Als ähnliche Auflehnung gegen den gewaltvollen Tod kann sein Versuch gewertet werden, die Tötung einer Maus durch Fußtritte eines Mitglieds der „Mille“ zu verhindern. Der Tod wird vor Useppe allerdings nie explizit als solcher benannt, da seine Mutter stets versucht, dessen Benennung vor ihm zu verhindern. Dennoch spürt Useppe ihn intuitiv. Das zeigt sich deutlich bei dem für ihn schrecklichsten Verlust, dem Tod seines Bruders Nino. Bereits bei dessen letztem, sehr kurzem Besuch, bei dem Nino, wie so oft, verspricht, sehr bald wieder zu kommen, ist eine dunkle Vorahnung Useppes implizit angedeutet, als er seinen Bruder mit ungewohnt heftigen Gebärden am Fortgehen hindern will. Der Unfall, der Nino das Leben kostet, ereignet sich erst zwei Monate später, aber hier wird bereits durch Useppes Verhalten auf ihn

⁷⁸⁶ *Ebd.*, S. 401.

⁷⁸⁷ Zur Bedeutung der Träume im Roman vgl. den Aufsatz von Ravanello (o.J.). Darin interpretiert sie die Träume im Sinne C. G. Jungs als Ort, in dem sich die Archetypen des kollektiven Unbewussten manifestierten.

vorausgedeutet. Sein Gespür für die Wahrheit lässt ihn den Tod des Bruders schließlich auch erahnen, obwohl seine Mutter versucht, die Wahrheit vor ihm zu verbergen. Dieses nicht-rationale Verstehen in der Art eines Spürens, erlangt er dadurch, dass er Personen oder Dinge eingehend mit seinem intensiven Blick betrachtet, so als wolle er sie befragen, „a fissare con gli occhi grandi e seri“⁷⁸⁸. Über seine Augen scheint Useppe Erkenntnis zu erhalten, ohne dass erklärende Worte dazu nötig wären. So verhält es sich auch bei Ninos Tod: „E le [Ida] succedeva nella notte, riscuotendosi, di trovare Useppe sveglio, che aveva l’aria d’interrogarla, con gli occhi aperti. Tuttavia, lui non le fece mai nessuna domanda; né piú le chiese notizie di Nino.“⁷⁸⁹

Auch hier zeigt sich, wie zuvor bei der Konfrontation mit Schrecklichem, Useppes Eigenart, keine Erklärungen nach dem Verbleib der geliebten Tiere und Menschen zu fordern, so als wisse er bereits den Grund ihres Nicht-mehr-Daseins. Er äußert auch nie den Schmerz des Verlustes, wenngleich deutlich wird, dass das Erlebte in ihm wirkt und er es nicht vergisst. Er spricht nie wieder von den verstorbenen Nino und Davide: „E non ne parlò né con Ida, né con nessuno.“⁷⁹⁰ Auch wenn er die Namen der Toten nie wieder erwähnt, so bleibt doch deutlich der schmerzhafteste Verlust als eine stille Qual in Useppe zurück.

Als ein erstes Anzeichen für sein Leiden kann gewertet werden, dass er nicht mehr wächst, so als wolle er in dieser Welt nicht weiter physisch präsent sein. Ein weiteres äußeres Kennzeichen einer Veränderung ist das Zittern von Useppes Körper, das als erstes Merkmal einer krankhaften Veränderung gesehen werden kann, die sich am ganzen Körper zeigt. Sogar in Useppes Stimme tritt ein „tremolio febbrile, quasi impercettibile“⁷⁹¹. Speziell beim Abschiednehmen von Nino tritt diese körperliche Regung auf. Bei den seltenen und für Useppe so kostbaren Besuchen des Bruders versucht er stets, diesen am Weggehen zu hindern, indem er sich zitternd an ihm festklammert.⁷⁹² Dieses ist zum Höchstmaß gesteigert bei Ninos letztem Besuch, bei dem Useppe als „tutto tremante nei muscoli, come un coniglio“⁷⁹³ dargestellt wird. Das Zittern tritt, einhergehend mit einem verstärkten Erleben vom Leid und Grauen der „Storia“, zunehmend in Situationen auf, die Useppe schreckliche Erfahrungen bringen. Diese körperliche Reaktion auf das Grauen der „Storia“ zeigt sich am stärksten in der unmittelbaren Konfrontation

⁷⁸⁸ *Ebd.*, S. 557.

⁷⁸⁹ *Ebd.*, S. 807.

⁷⁹⁰ *Ebd.*, S. 557.

⁷⁹¹ *Ebd.*, S. 723.

⁷⁹² Vgl. *ebd.*, z.B. S. 685.

⁷⁹³ *Ebd.*, S. 777.

mit dem Tod, bei dessen Erleben Useppe blass⁷⁹⁴ wird, sein Kinn zittert und er weint⁷⁹⁵. Auch der Schmerz um den Verlust des Bruders drückt sich in einem Zittern aus: er hat „occhi tremanti“⁷⁹⁶, als er hört, wie nach dessen Tod irgendein „Nino“ gerufen wird, und ebenso zittert er, als er zum ersten Male mit Bella über seinen verstorbenen Bruder spricht⁷⁹⁷: „la faccia di Useppe fu corsa da un tremolio“⁷⁹⁸. Die stärkste körperliche Reaktion hat er aber als er, mit Wein und Plätzchen ausgestattet, Davide wie verabredet besucht und von diesem brutal abgewiesen wird: „Useppe ebbe la medesima esatta sensazione di un terremoto che erompeva dal centro dell’universo.“⁷⁹⁹ Neben dem Schmerz über diese brüske Abweisung ist anzunehmen, dass Useppe auch intuitiv den nahen Tod seines letzten Freundes begriffen hat, auch wenn er seiner Mutter nicht erklären kann, was vorgefallen ist: „Stasera non diceva nulla, quasi straniato e instupidito“⁸⁰⁰. In der Nacht folgt ein weiterer epileptischer Anfall.

Am deutlichsten wird Useppes Veränderung in seinen Augen erkennbar, wie Nino feststellt, als er ihn nach langen Monaten der Abwesenheit erstmals wiedersieht: „Sei cambiato da prima: hai fatto gli occhi piú tristi.“⁸⁰¹ Er erkennt in den Augen des kleinen Bruders die Zeichen, die die Welt der „Storia“, des Krieges hinterlassen hat. Dabei spiegeln sie nicht nur sein eigenes Leid wider, wie Elena Fumi überzeugend darstellt: „i suoi occhi sono segnati fin dall’inizio da una storia che è individuale, ma anche collettiva, e per le donne-profetesse che in essi sanno leggere, la loro eccessiva vitalità è inquietante.“⁸⁰² Eine weitere Voraussage auf seinen frühen Tod macht die einzig freundliche Frau, die nach der Zeit der „Mille“ unter den neuen Mitbewohnern im Auffanglager in Pietralata ist: „me sa che tu nun ce la fai a cresce, che campi poco“⁸⁰³. Nach diesen geheimnisvollen weissagenden Frauenfiguren wird auf Useppes Tod aber auch aus der Erkenntnis einer wissenschaftlich tätigen Person vorausgedeutet: Die Ärztin erkennt, dass Useppe vom Tode gezeichnet ist. Diese Gewissheit erhält sie allerdings nicht aufgrund der medizinischen Untersuchungen, wie dem EEG, die sie an ihm vornimmt. Sie sieht den Ausdruck in Useppes Augen als untrügliches Zeichen, dass das Kind sterben wird und erkennt, dass sein Leiden nicht mit den Methoden der Medizin zu heilen ist: „pensava che forse nessuna scienza

⁷⁹⁴ So heißt es, als Useppe die getöteten Kanarienvögel sieht: „s’era fatto pallido e gli tremava il mento“. *Ebd.*, S. 559.

⁷⁹⁵ Beim Anblick des toten Pferdes und bei Blitz’ Tod. *Ebd.*, S. 453ff.

⁷⁹⁶ *Ebd.*, S. 837.

⁷⁹⁷ Zur Rechtfertigung des Verbs „sprechen“ für Bella vgl. III.3.2.1. (*infra*) zur Anthropomorphisierung der Tiere.

⁷⁹⁸ *La Storia*, S. 909.

⁷⁹⁹ *Ebd.*, S. 985.

⁸⁰⁰ *Ebd.*, S. 986.

⁸⁰¹ *Ebd.*, S. 685.

⁸⁰² Fumi 328f. Das Erleben der Geschichte verursacht auch bei Nino eine Verschleierung seines Blicks, S. 242f.

⁸⁰³ *La Storia*, S. 596.

poteva servire al male di Useppe.“⁸⁰⁴ Die gleiche Gewissheit über Useppe's Tod erhält auch eine Figur, die das extreme Gegenteil der Ärztin ist: Ida, die Mutter. In ihrem völlig unwissenschaftlich denkenden Bewusstsein spürt die dennoch auf ihre instinktive Art in „un punto ultimo dal suo proprio interno“, dass Useppe vom Tode gezeichnet ist: „una notizia definitiva le dichiarò che il figlietto era segnato“⁸⁰⁵, was Ida jedoch nicht in ihr Bewusstsein dringen lässt.

Schließlich wird sein Rückzug aus der Welt an den Augen ablesbar, und diese deuten auf seinen Tod hinaus, was zunächst die Ärztin und schließlich auch Ida erkennt. „Il fatto è che quegli occhietti (consapevoli senza saperlo) dicevano a tutti quanti, semplicemente, *addio*.“⁸⁰⁶ Auch Useppe selbst scheint sein baldiges Ende vorauszuahnen. So jedenfalls können seine verzweifelten Äußerungen als Todesahnungen gedeutet werden. In seinem Blick drückt sich dies aus, wenn er „con lo stupore di una bestiola“ die Frage stellt, die keine Antwort erwartet: „A' mà... *pecché?*“⁸⁰⁷. Die Symbolik der Augen und des Sehens ist stark ausgearbeitet in Morantes Werken. Wie unter III.1.1. (*supra*) gezeigt, sind die Augen bereits bei den Neugeborenen detailliert dargestellt, mit ihrer Farbe sowie ihrem Blick metaphorisch aufgeladen und als Fenster der Seele zur Welt interpretierbar. Wenn sie in ihrer großen und runden Form und weit geöffnet als Hinweis auf die voll ausgebildete Seele in einem winzigen Körper gesehen werden können, die dem jungen Dasein auf der Welt voll bejahender Neugierde begegnet, so findet sich bei den Sterbenden die Fortsetzung dieses Motivs: Mit dem Tod scheinen die Augen sich gleichsam in den Körper zurückzuziehen, wie bei Useppe: „Ormai, sotto le palpebre schiacciate, gli occhi sembravano infossarglisi nella testa, sempre più ad ogni momento che passava.“⁸⁰⁸ Ähnlich ist das Motiv auch bei Aracoeli angewendet, wie oben zitiert.

Eine Veränderung zeigt sich auch in Useppe's Sozialverhalten. Nachdem er sich trotz seiner Frühreife als Kleinkind zunehmend in seiner geistigen Entwicklung zurückgeblieben erweist, ändert sich auch sein Verhalten. Zunächst leidet er im Kindergarten unter Angstzuständen und Weinkrämpfen, sodass er wie eine „anima in pena“⁸⁰⁹ wirkt, und er zieht sich aus der Gemeinschaft der übrigen Kinder heraus und spielt nicht mehr mit ihnen. Er flieht die Gesellschaft der anderen, sondert sich ab und verbirgt sich wie hinter einer unsichtbaren Trennwand. Sein Verhalten vermittelt „l'immagine d'un essere elementare che sentendosi nel sangue un qualche

⁸⁰⁴ *Ebd.*, S. 989.

⁸⁰⁵ *Ebd.*, S. 838.

⁸⁰⁶ *Ebd.*, S. 992 (kursiv im Original).

⁸⁰⁷ *Ebd.*, S. 841 (kursiv im Original).

⁸⁰⁸ *Ebd.*, S. 1018.

⁸⁰⁹ *Ebd.* S. 836.

germe virulento voglia preservare gli altri dal contagio.“⁸¹⁰ Useppe scheint die Krankheit unbewusst in sich zu spüren, und er zieht sich ihretwegen zurück, „per quel istinto che caccia gli animali feriti nei nascondigli“.⁸¹¹ Das Ende seines Lebens verbringt Useppe in einem Zustand des „completo isolamento dalla società e dagli uomimi.“⁸¹²

Als mögliche Ursache für Useppes Epilepsie wird Vererbung angedeutet: Ida leidet in ihrer Kindheit unter epileptischen Anfällen und erlebt erneut einen während ihrer Vergewaltigung. Die Darstellung des Krankheitsbildes ist realistisch.⁸¹³ Das gilt sowohl für die Anfälle als auch für den Krankheitsverlauf. Auch Begleiterscheinungen der Epilepsie wie halluzinatorische Empfindungen und Vorahnungen der Anfälle werden medizinisch korrekt dargestellt.

Ein Hinweis auf eine religiöse Überhöhung der Krankheit findet sich in der Annahme der „antica cultura popolare“ Kalabriens, wenn sie dieses „male indecifrabile“ als „una prova immane e senza colpa, la scelta inconsapevole d’una creatura isolata che raccogliesse la tragedia collettiva“⁸¹⁴ ansieht.

Die Epilepsie wird als „morbus sacer“ seit Jahrhunderten mythisiert und mit einer Aura des „Heiligen“⁸¹⁵ versehen, „wegen der Verbindung, die sich während des Krankheitsverlaufes mit dem Göttlichen herstellt.“⁸¹⁶ Der Volksglaube spricht den an dieser Krankheit Leidenden ferner herausragende Fähigkeiten zu.⁸¹⁷ Dadurch ist der an Epilepsie Leidende aus der Menschheit herausgehoben, zeichnet sich durch ein Mehr aus, durch eine zusätzliche übernatürliche Qualität gegenüber dem Gesunden. In diesem Sinne bedeutet die Epilepsie keinen Mangel, sondern die „Krankheit [ist] als Steigerung des Lebens, als Ermöglichung des ‚anderen Zustands‘ zu verstehen“⁸¹⁸. Außerdem sind die an Epilepsie leidenden Menschen in der Literatur oft als ausgesprochen gute Menschen charakterisiert. Schneble spricht von „Lichtgestalten“, die er in Kindern, aber auch in ‚Idioten‘ verwirklicht sieht, und die aufgrund ihres Zu-gut-Seins keinen Platz

⁸¹⁰ *Ebd.*, S. 792.

⁸¹¹ *Ebd.*, S. 814.

⁸¹² Fehr (1999), S. 91.

⁸¹³ Vgl. dazu Engelhardt (2000), der die Darstellung der Krankheit in ihrer „objektiven Vielfalt [...] in den Anfallsformen, der Verteilung auf die Zeit, in den Absenzen, der Aura, in den körperlich-seelischen Begleiterscheinungen“ für realistisch wiedergegeben hält. S. 215.

⁸¹⁴ *La Storia*, S. 288. Hier bezogen auf Ida, die als Kind ebenfalls an Epilepsie leidet.

⁸¹⁵ Sauder (2000), S. 10.

⁸¹⁶ Engelhardt (2000), S. 33. Er nennt als Beispiele Thornton Wilders Caesar und Dostojewskijs Idioten, vgl. *ebd.*, S. 32f.

⁸¹⁷ Engelhardt stellt einige Beispiele für die besonderen Fähigkeiten von Epilepsiekranken in der Literatur zusammen, so zeichne sich z.B. George Eliots Silas Marner durch Heilkräfte und medizinische Kenntnisse aus, für Dostojewskijs Figuren nennt er u.a. besondere Menschenkenntnis (Fürst Myschkin) und wahrsagerische Fähigkeiten (Murin). Vgl. Engelhardt (2000), S. 18.

⁸¹⁸ Sauder (2000), S. 11.

in der Welt finden.⁸¹⁹ Diese verbreiteten symbolischen Bedeutungen unterstützen die Deutung Useppes als herausgehobene Figur.

Seine Krankheit gelangt zu metaphorischer Bedeutung, wenn sie in Verbindung mit dem Leiden der „Storia“ gesehen wird: „Nella malattia, i fantasmi della storia trovano il varco predisposto dal patrimonio ereditario per entrare e prendere possesso dell’animuccia innocente, sconvolgendola.“⁸²⁰ Auf metaphorischer Ebene lässt sich als Ursache für den Ausbruch der möglicherweise vererbten Epilepsie das Erleben vom Grauen und Leid der „Storia“ ansehen. Die schmerzvollen Erfahrungen, die Useppe macht, verändern ihn und lassen ihn wie eine gequälte Seele erscheinen. Die Erinnerungen an schlimme Erlebnisse, über die Useppe nie gesprochen hat, ruhen doch in ihm und treten zeitgleich mit den ersten Anzeichen seiner Krankheit zutage: „Sembrava invero che in questo autunno del ’46 tutti i ricordi della sua piccolissima vita rincorressero lo smemorato Useppe, fiutando il punto nascosto del suo male.“⁸²¹

Die Epilepsie spiegelt, so gedeutet, das durch die „Storia“ bedingte Grauen und Leid wider, denen Useppe hat beiwohnen müssen. Dass Useppes Anfälle, entsprechend dem vermehrten Leid, das ihm zuteil wird, an Anzahl und Schwere zunehmen, verdeutlicht den Zusammenhang zwischen „Storia“ und Krankheit.⁸²² Die beiden schlimmsten Anfälle erleidet er nach den Todesfällen der Menschen, die ihm am nächsten stehen: nach dem Tod seines Bruders und nach dem Davides, dem einzigen Menschen (mit Ausnahme seiner ebenfalls von der Umwelt isolierten Mutter Ida), mit dem er am Ende seines Lebens noch in Kontakt steht.

Wie ein Krankheitskeim wirkt in Useppe auch das ständige Warten auf Nino, unter dessen Abwesenheit er, einhergehend mit seiner krankhaften Veränderung, zunehmend leidet, bis seine quälende Sehnsucht sich schließlich Ausbruch verschafft in den verzweifelten Worten: „A’ mà, dov’è ito Nino?!“⁸²³ Auch die Angstzustände Useppes deuten auf seine Furcht vor schmerzhaftem Verlust hin. In der Erklärung „Pure Bella ... come *Biz!*“⁸²⁴, mit der Useppe Idas Vorschlag, einen eigenen Hund anzuschaffen, ablehnt, drückt sich seine tiefe Angst aus, Liebgewonnenes wieder zu verlieren. Sie beruht auf den Erfahrungen, die Useppe gemacht hat, und in denen ihm der gewaltvolle Tod als zwangsläufige Konsequenz des von der „Storia“ bestimmten Lebens

⁸¹⁹ Schneble (2000), S. 98.

⁸²⁰ Fumi, S. 241.

⁸²¹ *La Storia*, S. 794.

⁸²² Vgl. Fehr, S. 77: „Messo di fronte alla storia e a ciò che gli uomini si fanno l’un l’altro, la malattia di Useppe peggiora.“

⁸²³ *La Storia*, S. 796.

⁸²⁴ *Ebd.*, S. 794.

begegnet ist. Dass Useppe auf seine nicht-rationale Art um diesen Zusammenhang weiss, ihn spürt, zeigt sein qualvoll-wissender Blick. Useppes Auflehnen gegen den Verlauf der „Storia“ äußert sich in seinen verzweifelten, immer wiederkehrenden Fragen „pecché“, die er sowohl bewusst stellt, wenn Nino nach einem allzu kurzen Besuch wieder aufbricht, die er aber auch ohne sichtbar konkreten Anlass in manchen Momenten mechanisch vor sich hin spricht. Wie ein monotoner Kehrsvers erscheinen diese „ ,pecché? pecché pecché pecché pecché??“ Ma per quanto sapesse d’automatismo, questa piccola domanda aveva un suono testardo e lacerante, piuttosto animalesco che umano. Ricordava difatti le voci dei gattini buttati via, degli asini bendati alla macina, dei caprettini caricati sul carro per la festa di Pasqua.“⁸²⁵ Useppes Frage erwartet keine Antwort. Sie ist eher als stumme Auflehnung zu verstehen gegen das Leid der „Storia“, das Useppe in Form der Krankheit buchstäblich am eigenen Leibe erfährt.

Das Kind Useppe kann jedoch nichts gegen das Leid ausrichten. Der Tod Useppes während eines Status epilepticus wird von Camon gedeutet als Sieg der „Storia“, als „vittoria della Storia sulla natura“.⁸²⁶ Er lässt sich aber auch – in einer Reihe mit den vorher dargestellten Figuren – als unbewusster Rückzug dieses besonderen Kindes verstehen. Insofern ist zu fragen – und das soll im abschließenden Kapitel diskutiert werden – ob diese Figuren tatsächlich der *irrealità* als die „Schwächeren“ unterliegen oder ob ihr Weg nicht eine Alternative aufzeigt. Eine weitere Deutungsmöglichkeit liegt darin, Useppes „heilige“ Krankheit als Hinweis auf einen Sühnetod zu verstehen (vgl. dazu IV *infra*).

Der Gesellschaft der *irrealità* und ihren Regeln verweigern sich die Kindhaften schon vor ihrem physischen Tod – erkennbar daran, dass ihr Rückzug aus der Gesellschaft sich auch auf der Ebene der Sprache abbildet: Useppe fällt gegen Ende seines Lebens zurück in seine kindliche Sprache und beginnt, grammatische Gesetzmäßigkeiten, die er schon längst beherrscht, zu vergessen; so verwechselt er beispielsweise die Tempora. Er, das ursprünglich frühreife und wissbegierige Kind, lehnt es ab, die Schriftsprache der Erwachsenen zu lernen, um seine Gedichte aufzuschreiben.⁸²⁷ Ida, die ihre letzten 9 Lebensjahre stumm bleibt, verliert mit Useppes und Bellas Tod die Sprache der Gesellschaft vollkommen.

⁸²⁵ *Ebd.*, S. 842. Ramondino (1993) zieht einen Vergleich zu der Anklage, die Hiob gegen Gott erhebt: „I ,perché‘ rivolti sempre più spesso negli ultimi tempi da Useppe a Ida sono invece i ,perché‘ di Giobbe a Dio: perché mi fai del male, perché proprio a me, il più pio, perché c’è il male.“ S. 197.

⁸²⁶ Camon (1993), S. 94.

⁸²⁷ Vgl. dazu Wehling-Giorgi (2013), S. 5. Die Ablehnung der Schriftsprache und der Vorzug des Mündlichen rückt Useppe auch erneut in die Nähe der sog. „barbari“, bei denen die Oralkultur verbreitet ist.

3. „Quello che è naturale è sempre bello.“ – Kindhafte Figuren und die Natur

Der Natur kommt in Morantes Werk eine große Bedeutung zu, und dies gilt besonders im Hinblick auf die kindhaften Figuren. Auf einen Zusammenhang zwischen Kindern, Tieren und der Natur im Allgemeinen verweist Elsa Morante in einem Tagebucheintrag: „un albero, un animale, un bambino sono sempre belli. Quello che è naturale è sempre bello.“⁸²⁸ Die hier benannte enge Verbindung zwischen Natur und Schönheit wird in Kapitel III.5 zur Transzendenz (*infra*) untersucht. Zuvor soll aber die Natur selber Gegenstand der Untersuchung sein: Ein erstes Unterkapitel (3.1.) gilt der Bedeutung der Natur in Zusammenhang mit dem Gegensatzpaar *realità-irrealità* als Opposition von Natur-Kultur und der Herausstellung bestimmter ‚Natur-Orte‘ in den Romanen. Darauf folgt eine Untersuchung der Beziehung von Kindhaften und Tieren (3.2.).

Mit diesem Untersuchungsgegenstand wechselt nun die Perspektive: Nicht mehr die *irrealità*, welche die zeitgenössische Gesellschaft prägt, ist Ausgangspunkt für die Darstellung eines Andersseins der Kindhaften – wie unter III.2 (*supra*) gezeigt –, sondern mit dem Fokus auf Natur, Kunst und Transzendenz rückt die *realità*, der Lebens- und Wirkungsraum der Kindhaften, in den Blickpunkt und unterstützt eine Analyse ihrer besonderen Qualitäten.

3.1. In Opposition zur *irrealità*: „la perfetta realtà della natura, piú vera di qualsiasi ‚realità‘ storica.“

Indem die *realità* als Gegengewicht zur *irrealità*, wie in Kapitel II (*supra*) bereits ausgeführt, mit Natur assoziiert ist, wird implizit auch auf den Gegensatz von Kultur und Natur verwiesen. Im Essay über den Beato Angelico formuliert Elsa Morante ihre Ansicht über die „perfetta realtà della natura, piú vera di qualsiasi ‚realità‘ storica“⁸²⁹, die sie in den nachfolgenden Romanen literarisch ausarbeitet; mit zunehmend vehementerem Ton, wie Gianni Venturi anmerkt: „Nel *Beato propagandista del Paradiso* la Morante avanza un’ipoteca assai seria sul futuro impianto ideologico della *Storia*, eppure, il romanzo radicalizzerà ulteriormente il dualismo Natura-Storia.“⁸³⁰ Die Natur wird darin der „Storia“ entgegen gestellt als „unica possibilità di

⁸²⁸ So notiert in einem Tagebuch, das Elsa Morante 1952 in Sils Maria führte: „Cronologia“, S. LXI.

⁸²⁹ *Ebd.*, S. 1566.

⁸³⁰ Venturi (1997), S. 107.

arginare questo processo di degradazione“⁸³¹, welcher sich in der entfremdeten Gesellschaft abspielt. Einzig die Natur kann der *irrealità*, der destruktiven ‚Kultur‘ des Atomzeitalters, in welcher die (selbst-)zerstörerischen Kräfte des Menschen entfesselt sind, entgegengesetzt werden und Rettung bedeuten. Die Natur wird damit zur Metapher für eine ‚andere Welt‘, für den ‚unverdorbenen‘ Urzustand des Seins. Concetta D’Angeli hat den Einfluss der Schriften von Simone Weil auf Elsa Morante eingehend untersucht und stellt die Bedeutung der Gedanken der französischen Philosophin im Werk der italienischen Schriftstellerin heraus: „Il rapporto tra natura e cultura fonda [...] il mito della salvezza nella scrittura morantiana [...] che riconosce la capacità salvifica e il possesso della *grâce* a chi sia sprovvisto della *pesanteur* prodotta dalla cultura: e dunque agli animali in primo luogo, e poi ai ‚ragazzini‘, agli idioti divini, agli artisti liberi e di genio.“⁸³²

Wenngleich Morantes Werk ganz im Kontext der Moderne und des Industriezeitalters steht, so zeigt ihre Weltsicht durchaus Ähnlichkeiten mit Rousseaus pessimistischem Kulturbegriff und dem entgegengesetzten, optimistischen Naturbegriff, der „im Kind ebenso wie im Wilden und einfachen Bauern die unverfälschte, ‚unverdorbene‘ Menschennatur am reinsten und beispielhaftesten verkörpert“⁸³³ sah, und auch in der romantischen Literatur findet sich diese Argumentationsform fortgeführt, in welcher die Kinder in die Nähe der Natur gerückt werden.⁸³⁴ In dieser Tradition sind es speziell Waisenkinder, für welche die Natur zu einer „vraie mère“ wird, wie Gilbert Bosetti darstellt.⁸³⁵ Morantes Kinderfiguren sind oft (Halb-)waisen oder die Elternteile sind abwesend. Häufig sind sie aufgrund einer gewissen ‚Unberührtheit‘ von der Gesellschaft als besonders kulturfern und stattdessen naturnah bewertet und aufgrund dieser Beschaffenheit idealisiert. Ihre Figuren zeichnet sie mit einer besonderen Beziehung zur Natur aus. Besonders häufig stammen sie, die fast immer zu den „umili“ gehören, vom Land oder sogar aus bäuerlichen Familien, wie oben dargelegt. Dies trifft bereits auf die beiden positiven Figuren aus Morantes erstem Roman *Menzogna e sortilegio* zu, in dem der Kontrast zwischen dem Leben auf dem Land und dem Stadtleben bereits angelegt ist: auf die beiden Südtalienerinnen

⁸³¹ Ebd., S. 106.

⁸³² D’Angeli (2003), S. 44.

⁸³³ Schaub (1973), S. 9.

⁸³⁴ Vgl. Bühler-Niederberger (2005): „Kinder verstehen die Mitteilungen der Natur, da ihr Geist doch ‚frisch aus den unendlichen Quellen‘ (Novalis [...]) kommt. Kinder werden zu paradiesischen Wesen [...] Bei Philipp Otto Runge [...] zeigt sich diese Konzeption in die bildende Kunst übertragen: Kinder werden immer wieder in ihrer engen Beziehung zu Pflanzen dargestellt.“ S. 48, Fn. 37.

⁸³⁵ Bosetti (1999), S. 19f. In dieser Traditionslinie sieht er *L’isola di Arturo*.

Alessandra, „quell’umile contadina“⁸³⁶, und auf Rosaria, „[f]iglia di contadini“⁸³⁷. In *L’isola di Arturo* wächst der Protagonist, fast abgesondert von Menschen, inmitten der Natur auf der Insel Procida auf; in einem Haus, das mehr wie eine Behausung für Tiere und Insekten wirkt als wie ein menschlicher Wohnraum.

Im zweiten Teil ihres literarischen Schaffens, nach der Ausarbeitung des Dualismus von *realtà* – *irrealtà*, nutzt Morante den Naturbezug verstärkt, um ihre positiven Figuren kindhaft auszuzeichnen als Protagonisten einer idealisierten *realtà*. Besonders häufig ist die Natur in meridionalen Gegenden verortet. Ida aus *La Storia* stammt aus Kalabrien und ist die Tochter von Giuseppe Ramundo, einem Bauernsohn aus armen Verhältnissen, der nur aufgrund seiner körperlichen Verletzung durch eine Hacke die weiterführende Schule besuchen konnte und Lehrer wurde, und Nora, einer Jüdin aus Padua. Auch Giuseppe bündelt damit in sich beide Eigenschaften von bäuerlich und meridional: „era di famiglia contadina, dell’estremo sud calabrese.“⁸³⁸ Er wird als gutmütig dargestellt und zeichnet sich aus durch seinen „buon umore naturale e la sua cultura di contadino, parente antico degli animali e delle piante“⁸³⁹. Häufig fühlen sich Morantes positive kindhafte Figuren auf dem Land wohl und in der Großstadt fremd.

Dies gilt für Aracoeli. Die Hauptfigur des letzten gleichnamigen Romans stammt aus einem noch fernerer Süden, aus Andalusien. Ihre Familie lebt in dem winzigen Dorf El Almendral, das inmitten einer Einöde liegt und nur aus ein paar Lehmhütten besteht.⁸⁴⁰ Der Ich-Erzähler Manuele bezeichnet seine Mutter als „bifolca“, die auch nach ihrer Übersiedlung nach Italien, in die Metropole Rom, und der damit verbundenen Anpassung an das Leben in der Stadt ihre Herkunft doch nie verleugnen kann: „Tu nel fondo rimanesti sempre la bifolca che eri all’origine...“⁸⁴¹ Während ihr erstes Zuhause in Rom, ein kleines Häuschen im eher ruhigen Viertel Monte Sacro, noch ein wenig von der Nähe an das Leben auf dem Land bewahrt durch die Umgebung des Flusses Aniene und seine Wiesen (vgl. dazu 3.2. *infra*), bedeutet der Umzug in die *Quartieri Alti* das unwiderbringliche Ende des naturbezogenen Lebens und den unumkehrlichen Schritt in die städtische Metropole. Bei ihren ersten Spaziergängen durch dieses bürgerliche Viertel flüchtet Aracoeli sich stets in Seitenstraßen. Manuele erinnert „la faccia spaurita

⁸³⁶ *Menzogna e sortilegio*, S. 337.

⁸³⁷ *Ebd.*, S. 239.

⁸³⁸ *La Storia*, S. 279.

⁸³⁹ *Ebd.*, S. 285.

⁸⁴⁰ Vgl. *Aracoeli*, S. 1428.

⁸⁴¹ *Ebd.*, S. 1164.

di Aracoeli [...] scappando di fra la folla cittadina.“⁸⁴² In diesen Situationen sind die Rollen vertauscht, denn sie wird von ihrem vierjährigen Sohn Manuele geführt und beschützt: „Non aver paura!‘ le strillavo, ‚possiamo traversare, adesso.‘ ‚Di qua! di qua, si passa!‘ ‚Una corsa, e siamo arrivati! Via!‘ Era come se, per una volta, fosse lei, la mia bambina [...]“⁸⁴³ Gemeinsam sind das Kind Manuele und die kindhafte Mutter Aracoeli hier verbündet gegen die unbekannte und gefährlich erscheinende neue Welt der Großstadt.

Auch die Darstellung von Aracoelis Mutter, als diese am Krankenbett der Sterbenden sitzt, verdeutlicht die bäuerliche Herkunft. Sie sieht aus wie „una qualche lavorante di campagna“⁸⁴⁴, trägt ein Kopftuch wie Bäuerinnen, und die Hände sind dunkel gefärbt von „il terriccio indurito che le striava di nero molte rughe, come si vede in genere nei contadini.“⁸⁴⁵ Die tiefe Verbindung dieser Menschen mit dem Land ist also bereits äußerlich daran erkennbar, dass es seine Spuren in ihren Körpern hinterlässt, was sowohl für Giuseppe gilt, den die Verletzung durch den Schlag eines Gerätes zur Landarbeit zwar körperlich beeinträchtigt, durch die daraus folgende höhere Bildung aber nicht benachteiligt hat, als auch für Aracoelis andalusische Mutter, in deren Hände sich die Natur mit der braunen Farbe der Erde gleichsam eingebrannt hat. Dieser wiederholte Verweis auf die Abstammung vom Land und die Zugehörigkeit zu der hart mit den Händen arbeitenden Klasse der Bauern verweist auch auf den Umstand, dass in diese Gegenden jene Art der ‚Kultur‘, welche eine ‚Moderne‘ in Folge von Industrialisierung meint, noch nicht Einzug gehalten hat. Wenngleich das Leben in diesen Regionen weitgehend ein Leben in Armut bedeutet, so wird die fehlende Modernisierung und ‚Zivilisierung‘ doch nicht als ein Manko dargestellt, sondern – im Gegenteil – idealisiert. Denn die naturverbundenen Menschen im Süden haben sich „una sapienza antica“ erhalten, „che è non solo pre-culturale, ma è ribelle ad ogni forma di cultura [...]“⁸⁴⁶ Dieser Natur-Kultur-Kontrast wird erkennbar im Ehepaar Aracoeli und Eugenio, aufgrund ihrer unterschiedlichen Arten des Aufwachsens: Über seine Mutter sagt der Erzähler: „la sua è la fisionomia intatta della natura.“⁸⁴⁷ Der bürgerliche Vater Eugenio dagegen ist „represso da sempre nella natura [...]“⁸⁴⁸

⁸⁴² *Ebd.*, S. 1211.

⁸⁴³ *Ebd.*

⁸⁴⁴ *Ebd.*, S. 1415.

⁸⁴⁵ *Ebd.*, S. 1416.

⁸⁴⁶ D’Angeli (2003), S. 43.

⁸⁴⁷ *Aracoeli*, S. 1050.

⁸⁴⁸ *Ebd.*, S. 1086.

Auch bei Gunther, der tragischen Nebenfigur aus *La Storia*, findet sich das Moment des Landmenschen. Der junge Soldat stammt ebenfalls aus ärmlich-ländlichen Verhältnissen, aus dem „villaggio campestre di Dachau“⁸⁴⁹ und fühlt sich in Rom völlig verloren. Obwohl er aus seinem Schulwissen das Bewusstsein zieht, sich an einem historisch bedeutsamen Ort zu befinden und halb ehrfürchtig in heruntergekommenen Mietskasernen die antiken Baudenkmäler, im Campo Verano die Gräber der Cäsaren zu erkennen glaubt, sehnt er sich nach seinem Zuhause in Bayern, nach dem Geruch der Erde und des aufgewärmten Weißkohls seiner Mutter.⁸⁵⁰ Auch äußerlich erscheint er eher wie verkleidet als ein „militare del Reich“, denn hinter seiner ‚Maske‘, der Uniform, ist sein wahres Ich erkennbar in den „polsi rozzi, grossi e ingenui, da contadinello o da plebeo.“⁸⁵¹

Die innige Verbundenheit kindhafter Haupt- wie Nebenfiguren mit der Natur wird deutlich an unzähligen Vergleichen mit Natur und Kosmos. So wird der junge Kadett Daniele aus *Aracoeli* mit Blumen verglichen: Seine Augen sind „simili a due campanule fresche“⁸⁵². An anderer Stelle wendet er sich an Eugenio, seinen Herrn und militärischen Vorgesetzten, verehrungsvoll „come un girasole alla sua stella.“⁸⁵³ Auch Nunziata wird mit Blumen verglichen: „nell’incavo delle sue orbite, sotto l’occhio, la sua pelle bianca, intatta e liscia somigliava a quei petali delicati, che aperti non durano nemmeno un giorno, e appena cogli il fiore, si ombrano.“⁸⁵⁴ Besonders im Schlaf, der Nunziata „ancora piú semplice“ erscheinen lässt als tagsüber, wird die Nähe zum Blumenhaften verstärkt: „E non viveva piú con la mente, ma solo coi respiri, come i fiori. [...] Il ciuffo dei suoi riccioli, sul guanciale, sembrava proprio la corolla spampanata d’un grande fiore nero.“⁸⁵⁵ Aracoelis Augen ähneln Sternen, sie hat „occhi come una notte stellata“⁸⁵⁶, und nach der Genesung von ihrer Krankheit wird dieses Bild wieder aufgenommen: „le minuscole stelle di prima si riaffacciavano nel nero dei suoi occhi.“⁸⁵⁷ Implizit zeigt sich ihre Herkunft vom Land auch an ihrer Hautfarbe, die zu ihrer Anfangszeit in Rom noch dunkle Stellen zeigt, wo ihr Körper der andalusischen Sonne ausgesetzt war – auf Gesicht, Hals und ihren Händen –, welche mit dem Einleben in die bürgerliche Welt in Rom dann heller werden:

⁸⁴⁹ *La Storia*, 272.

⁸⁵⁰ *Ebd.*, S. 274.

⁸⁵¹ *Ebd.*, S. 271.

⁸⁵² *Aracoeli*, S. 1320.

⁸⁵³ *Ebd.*, S. 1325.

⁸⁵⁴ *L’isola*, S. 1036.

⁸⁵⁵ *Ebd.*, S. 1117.

⁸⁵⁶ *Aracoeli*, S. 1051.

⁸⁵⁷ *Ebd.*, S. 1324.

„poi col tempo si andarono schiarendo“⁸⁵⁸. Dieses Verblässen der Bräunung – der Farbe der Erde – lässt sich nicht nur als offensichtliche Folge des Im-Raum-Lebens (im Gegensatz zum Leben unter freiem Himmel in Andalusien) verstehen, sondern auch deuten als eine Folge der Anpassung an eine Gesellschaftsschicht, in der die Blässe als Zeichen einer ‚vornehmen‘ Zugehörigkeit gilt. Gleichzeitig ‚untermalt‘ dieses Verblässen aber auch den einsetzenden Verlust ihrer Kindhaftigkeit.

Die teilweise geradezu symbiotische Verbindung mit der Natur deutet eine spezielle, auch innere Beschaffenheit der Menschen an, die – ganz wie das Land – als natürlich und wahrhaftig zu sehen sind und darüber hinaus als unverstellt und aufrichtig. Einzig der ländliche Lebensraum scheint Morantes kindhaften Figuren den Erhalt ihrer positiven, naturnahen Eigenschaften zu ermöglichen: „Their lack of guile and natural goodness stem primarily from the natural harmony and the simplicity of the environment they come from, which contrasts with the false values and the habit of scheming which characterizes their urbanized counterparts.“⁸⁵⁹ Wie hier anklingt, finden sich die negativen Kennzeichen der durch Verfall gezeichneten Gesellschaft, eben der *irrealità*, in besonderem Maße in der Stadt. In *La Storia* ist die Stadt Rom Schauplatz für die Grausamkeiten des Zweiten Weltkriegs. In *Aracoeli* sind die römischen *Quartieri Altì* die Kulisse für die entfremdete bürgerliche Gesellschaft. In diesem Roman ist der Kontrast Stadt-Land in der Bedeutung von Kultur-Natur erweitert auf den Nord-Süd-Kontrast. Der industrialisierte Norden Italiens mit den Großstädten Mailand und Turin erscheint dabei als naturfern und lebensfeindlich: Zunächst ist Turin, der Wohnsitz der Großeltern des Ich-Erzählers Manuele, als ein Ort deutlicher seelischer Grausamkeit für das Kind Manuele gekennzeichnet: Nicht nur ist er hier seiner Mutter Aracoeli entrissen, in dem großbürgerlichen Wohnsitz seiner Großeltern erfährt er durch deren manieriertes Verhalten, bei dem die Regeln mehr zählen als der Mensch, keinerlei Natürlichkeit, nur seelische Kälte und Ablehnung, ebenso in dem Turiner Internat, in dem er seine letzte Schulzeit verbringen muss. Mailand ist schließlich der Wohnsitz des erwachsenen Manuele und Ort seines verhassten Broterwerbs. Als herbstlich kalt und nebelig während der Zeit der Handlung dargestellt, lässt sich diese Kälte doch auch metaphorisch lesen: Manuele, der kein eigenes, festes Zuhause in der Stadt hat, sondern jeweils zeitweise in verschiedenen Pensionen lebt, ist nicht heimisch in der grau gezeichneten Industriestadt. Deutlich wird der Norden damit als Sitz der *irrealità* erkennbar. In diesen naturfernen Räumen vollzieht sich der Verlust der Kindhaftigkeit.

⁸⁵⁸ *Ebd.*, S. 1050.

⁸⁵⁹ Gilbert (1999), S. 188f.

Im Gegensatz dazu steht der Süden: Die extreme Form in Elsa Morantes Romanen ist Andalusien, die Heimat der Mutter, der naturnahen Aracoeli. Auch Süditalien ist positiv gekennzeichnet durch Daniele. Der kindhafte Bursche entstammt einer meridionalen Familie, die seit Generationen das Leben von Bauern und Fischern lebt. „Daniele veniva dal Sud. [...] nel suo paese faceva due mestieri: il contadino e il barcaiolo.“⁸⁶⁰ Die Naturverbundenheit, die „umiltà“ und die Herkunft aus dem Süden sind dementsprechend also als eine dreifach positive Kennzeichnung zu verstehen. Insbesondere die Natur verweist auf den nicht vom Menschen veränderten Urzustand der Welt, und insofern bedeutet sie auch ein Nicht-Schuldigsein. „[L]’innocenza [...] sta nella naturalità e natura significa un felice rapporto di ogni essere con l’altro.“⁸⁶¹ Darin klingt die Nähe zu Rousseau an, denn nach ihm kennt das Kind, das in der Natur aufwächst, nicht das Böse, sondern „vit dans une béate innocence, sans sentiment de culpabilité, comme Adam et Ève avant la faute.“⁸⁶² Kinder zeichnen sich bei Rousseau durch Reinheit aus, sie besitzen noch die ursprüngliche Unschuld des Menschen, da sie nahe mit der als positiv erachteten Natur verbunden sind: „Tout est bien sortant des mains de l’Auteur des choses, tout dégénère entre les mains de l’homme.“⁸⁶³ Auch Elsa Morante verweist auf die Unschuld von Figuren, wenn sie diese mit Merkmalen aus dem Bereich der Natur kennzeichnet. Die vielfachen Verweise auf die Ähnlichkeiten mit Tieren oder Pflanzen, wie oben angeführt, lassen sich in diesem Sinne als Symbole der Unschuld lesen.

Wenn Natur als Bereich der *realtà* jenen Zustand ermöglicht, in dem sich die Wesen nicht versündigen, sondern unschuldig bleiben, so liegt in ihr auch der einzig mögliche Raum für das Leben, wie Venturi konstatiert: „Solo nella natura c’è la salvezza.“⁸⁶⁴ Auf die – gesellschaftlich anerkannte – heilsame Kraft der Natur wird bereits hingedeutet, wenn die erkrankten Protagonisten nach ärztlichem Rat zur Linderung ihrer Leiden auf das Land fahren, wie Aracoeli, oder wenn ein Aufenthalt auf dem Land oder am Meer von der Ärztin empfohlen wird, wie im Falle des Usepe – wozu es aber aufgrund seines frühen Todes nicht mehr kommt.

⁸⁶⁰ *Aracoeli*, S. 1316.

⁸⁶¹ Venturi (1997), S. 122.

⁸⁶² Bosetti (1997), S. 20. Er weist darauf hin, dass bei Rousseau das Kind weder Böses noch Gutes kenne: „Rousseau ne soutient pas vraiment que l’enfant est naturellement bon [...] l’enfant livré à lui-même dans la nature [...] n’est ni bon ni méchant; il ignore le bien et le mal et vit dans une béate innocence, sans culpabilité, comme Adam et Ève avant la faute.“

⁸⁶³ Rousseau (1971), S. 19.

⁸⁶⁴ Venturi (1997), S. 107.

Die Abgeschiedenheit der Kindhaften von der als *irrealità* negativ gezeichneten Umgebung zeigt sich auch in einer räumlichen Abgrenzung: Wenn Morante das Land – die Natur – insgesamt der Stadt – als Kultur – gegenüberstellt, so gestaltet sie darüber hinausgehend in den Romanen auch bestimmte Räume in der Natur, die als Schauplätze für das Agieren der Kindhaften und als besondere Orte der *realità* erkennbar werden. Besonders herausgehoben sind das Baumzelt in *La Storia* und der kleine Garten von *Totetaco* in *Aracoeli*, da sie eine klare Abgrenzung von der negativ gezeichneten Welt der *irrealità* schaffen. Diese ermöglicht den Kindhaften nicht nur den Erhalt bzw. die – teilweise – Wiederherstellung ihrer positiven Eigenschaften, sondern darüberhinausgehend auch Erfahrungen des Künstler-Seins und der Transzendenz, wie unter III.4 und III.5 (*infra*) zu zeigen sein wird. Zunächst aber sollen diese Naturräume hier beschrieben werden.

Dem Wald kommt in vielen Kulturen eine besondere Bedeutung zu. Er ist in der europäischen Tradition nicht nur beliebtes Motiv in Kunst und Literatur sowie Schauplatz für Märchen und Mythen, sondern erfährt auch eine symbolische Aufladung mit durchaus gegensätzlichen Aussagen, von der malerischen Natur als Idylle bis hin zum geheimnisvollen Träger des Unergründlichen:

Il bosco è per eccellenza lo spazio mitico delle fiabe e dei racconti infantili, il luogo magico ed anche sacro dove avvengono le rivelazioni e si celebrano i misteri. Il bosco costituisce un centro assoluto, gremito da esseri fantastici. In esso, e soprattutto nelle sue radure, chiari ,spazi unici', il dio, cioè l'altro, fa dono agli eletti dei beni meravigliosi: la musica, la poesia e l'arte.⁸⁶⁵

Auch bei Elsa Morante kommt dem Wald eine besondere Bedeutung zu. Bereits in ihren frühen Erzählungen für Kinder der 1940er Jahre spielen Wälder eine große Rolle.⁸⁶⁶ Zu wesentlicher Bedeutung für das Sein der Kindhaften gereichen zwei derartige Natur-Orte in *La Storia* und in *Aracoeli*, die sich jedoch beide inmitten der Großstadt Rom befinden. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie isoliert sind von der umgebenden Welt der *irrealità*, sodass die Kindhaften darin abgeschieden und scheinbar jenseits der Dimensionen von Ort und Zeit ihr kindhaftes Sein leben können. Auch wenn hier nicht von einer ‚wilden‘ Natur gesprochen werden kann, liegt die Besonderheit dieser Räume bereits darin, dass sie vom Menschen unberührt erscheinen und daher dem ‚anderen‘ Empfinden der Kinder Raum bieten, sodass sie Zugang erhalten zu der dort verborgenen Wahrheit.

⁸⁶⁵ Martínez Garrido (2014a), S. 145.

⁸⁶⁶ Vgl. Martínez Garrido (2014b), S. 48.

Im Roman *La Storia* ist die „tenda d'alberi“ ein derartiger „luogo meraviglioso“⁸⁶⁷, der – mit den typischen Elementen eines *Locus amoenus* versehen – für Usepe in den letzten Wochen seines Lebens die Bedeutung einer „casa felice“⁸⁶⁸ erhält. Wenig außerhalb ihres belebten Wohnviertels Testaccio, unmittelbar vor den Toren der Stadt, befindet sich an den Ufern des Tibers inmitten eines kleinen bewaldeten Gebietes eine kreisrunde Lichtung, wobei die Form des Kreises als klares Symbol der Harmonie und Vollkommenheit zu verstehen ist.⁸⁶⁹ Sie ist von Bäumen umstanden, deren Kronen sich in der Höhe berühren, wie um das Dach eines Raumes über einer mit Blumen übersäten Wiese zu bilden. Vom nahen Fluss hört man das Wasser leise rauschen. Gleichzeitig werden dem Ort orientalische Elemente zugeordnet. Dadurch wird er in eine andere, von der Wirklichkeit entfernte Dimension gerückt, und zwar gleichermaßen in Bezug auf Ort und Zeit. Der Raum innerhalb des Baumzeltes ist – wie ein Zimmer – abgeschlossen von der lokalen Ebene der Wirklichkeit außerhalb, die sich in Usepes Bewusstsein in einen unbestimmten „enorme spazio“ auflöst und nicht mehr an ihn heran dringt.

Erano entrati in una radura circolare, chiusa da un giro di alberi che in alto mischiavano i rami, così da trasformarla in una specie di stanza col tetto di foglie. Il pavimento era un cerchio d'erba appena nata con le piogge, forse ancora non calpestata da nessuno, e fiorita solo di un'unica specie di margherite minuscole, le quali avevano l'aria d'essersi aperte tutte quante insieme in quel momento. Di là dai tronchi, dalla parte del fiume, una palizzata naturale di canne lasciava intravedere l'acqua; e il passaggio della corrente, insieme all'aria che smuoveva le foglie e i nastri delle canne, variava le ombre colorate dell'interno, in un continuo tremolio. All'entrare, Bella fiutò in alto, forse credendo di ritrovarsi in qualche tenda persiana; poi levò appena gli orecchi, al suono di un belato dalla campagna, ma subito li riabbassò. Anche lei, come Usepe, si era fatta attenta al grande silenzio che seguì la voce singola di quel belato. S'accucciò vicino a Usepe [...] Pareva proprio di trovarsi in una tenda esotica, lontanissima da Roma e da ogni altra città: chi sa dove, arrivati dopo un grande viaggio; e che fuori all'intorno si stendesse un enorme spazio, senz'altro rumore che il movimento quieto dell'acqua e dell'aria.⁸⁷⁰

Das Baumzelt liegt im Reich der Natur, der *realtà*, und scheint damit unerreichbar zu sein für die Großstadt Rom und ihr alltägliches Lärmen und Treiben. Die hier präsenten Geräusche – wie das Blöken des Schafes – verweisen auf eine bukolische Idylle und stehen im deutlichen Kontrast zur Stadt. Die Beschreibung enthält im Verweis auf Gesehenes (u.a. „ombre colorate“), Gehörtes („belato“) und Gefühltes (u.a. „aria“) synästhetische Elemente, die mit Bewegungsformen kombiniert werden. Vor allem aber die Abwesenheit von Geräuschen zeichnet

⁸⁶⁷ *La Storia*, S. 850.

⁸⁶⁸ *Ebd.*, S. 880. Bernabò (1991) stellt eine Beziehung her zwischen der Szene des Baumzeltes und *Confessioni di un italiano* von Ippolito Nievo, S. 44. Auch Bosetti unterstreicht die Ähnlichkeiten aufgrund der zyklischen Elemente in der Beschreibung der Natur-Orte, vgl. Bosetti (1997), S. 26.

⁸⁶⁹ Vgl. Lurker (1991), S. 404.

⁸⁷⁰ *La Storia*, S. 852.

diesen Ort aus. Hier hat die „Storia“ mit ihrem alltäglichen Leid der Nachkriegszeit, das Reich der *irrealità*, keinen Eingang gefunden: „Ce bois figure l'Éden d'avant la faute [...]“⁸⁷¹

Der Tiber erscheint hier anders als in der Stadt. Für Bella ist er „Il mare! il mare“⁸⁷². Die Erzählinstanz relativiert den ‚Irrtum‘ des Hundes, fügt dann aber – wie entschuldigend – an, dass tatsächlich hier der Tiber anders sei als innerhalb der Stadtmauern, fast so als handele es sich nicht um einen Vorort der Metropole, sondern um einen weit entfernt liegenden Fluss auf dem Land: „[Era] non più, invero, lo stesso Tevere di Roma: qua esso correva fra i prati, senza muraglie né parapetti, e rifletteva i colori naturali della campagna.“⁸⁷³ Das Baumzelt ist also ein vollkommener Natur-Ort, zu dem weder in zeitlicher noch in räumlicher Hinsicht die Dimension der *irrealità* Zutritt hat. Scheinbar losgelöst von dem Geschehen der „Storia“ symbolisiert er auch Freiheit. Die Aufhebung der Zeit der „Storia“ zeigt sich speziell in den Empfindungen und inneren Einsichten, die Usepe hier hat. Im vorgegeben Bemühen um wissenschaftliche Korrektheit, die den Erzählstil des Romans kennzeichnet, werden krankheitsbedingte Halluzinationen als Grund dafür angegeben: „Si trattava, invero [...] a detta dei medici, di uno dei diversi segni del suo morbo: certe sensazioni allucinatori sono ‚sempre possibili in soggetti epilettici‘.“⁸⁷⁴ Kontrastiert wird diese nüchterne Erklärung mit der Darstellung des Kindes Usepe, der mit seinen blauen Augen und der ihm innewohnenden „felicità“, auf die im folgenden Zitat hingewiesen wird, hinter die Dinge der Wirklichkeit sieht: „Ma chi fosse trovato a passare, in quel momento, nella tenda d'alberi, non avrebbe visto altro che uno spensierato morettino dagli occhi azzurri, il quale rideva di niente, con lo sguardo in aria, come se una piuma invisibile gli vellicasse la nuca.“⁸⁷⁵ In der Stille des Ortes steigen sämtliche Erinnerungen seines Lebens in Usepe auf und vermischen sich mit den gegenwärtigen Wahrnehmungen, die wiederum synästhetisch verschmelzen:

Il silenzio, in realtà, era parlante! anzi, era fatto di voci, le quali da principio arrivarono piuttosto confuse, mescolandosi col tremolio dei colori e delle ombre, fino a che poi la doppia sensazione diventò una sola: e allora s'intese che quelle luci tremanti, pure loro, in realtà, erano tutte voci di silenzio. Era proprio il silenzio, e non altro, che faceva tremare lo spazio, serpeggiando a radice più in fondo del centro infocato della terra, e montando in una tempesta enorme oltre il sereno. Il sereno restava sereno, anzi più abbagliante, e la tempesta era una moltitudine cantante una sola nota (o forse un solo accordo di tre note) uguale a un urlo! Però dentro ci si distinguevano chi sa come, una per una, tutte le voci e le frasi e i discorsi, a migliaia, e a migliaia di migliaia: e le canzonette, e i belati, e il mare, e le sirene d'allarme, e gli spari, e le tossi, e i motori, e i convogli per Auschwitz, e i grilli,

⁸⁷¹ Bosetti (1997), S. 41. Bernabò stellt dar, dass der Ort des Baumzeltes in seiner Abgeschlossenheit „risulta essere un elemento di chiusura uterina“, und die mütterliche Konnotation werde durch die Anwesenheit Bellas verstärkt, die für Usepe eine zweite Mutter ist. Bernabò (1991), S. 49.

⁸⁷² *La Storia*, S. 851.

⁸⁷³ *Ebd.*

⁸⁷⁴ *Ebd.*, S. 854.

⁸⁷⁵ *Ebd.*, S. 854f.

e le bombe dirompenti, e il gruguito minimo dell'animaluccio senza coda... e ,che me lo dà, un bacetto, a' Usè...⁸⁷⁶

Die Linearität der Zeit scheint aufgehoben zu sein, „Useppe experiences a sudden coexistence of all space and time in one single moment“⁸⁷⁷ und so entsteht ein Eindruck von Ewigkeit. An diesem Natur-Ort der *realtà* erlangt Useppe die Erkenntnis einer höheren Wahrheit, die sich ihm im Lied der Vögel offenbart, sodass die Aussage von der „perfetta realtà della natura, più vera di qualsiasi ,realtà' storica“⁸⁷⁸ als Verweis auf eine jenseits der *irrealtà* gelegene Dimension von Wahrhaftigkeit erkenntlich wird, wie unter III.5 (*infra*) darzustellen sein wird.

Auch in *Aracoeli* ist mit dem Garten von Manueles Kindheit in *Totetaco* ein derart besonderer Natur-Ort dargestellt. Bereits der Name lässt erkennen, dass es sich bei dem Raum seiner Kindheit nicht um einen lokal exakt definierbaren Raum der historischen Wirklichkeit handelt, da dieser stets mit dem Ausdruck aus Manueles Kindersprache benannt ist.

Der Ich-Erzähler berichtet über *Totetaco* in einer Art imaginiertem Verhör, in dem er sich als Angeklagten empfindet und weitere Figuren erfindet, die miteinander in einen Dialog treten. Sein vernunftbegabtes „Alter Ego raziocinante“⁸⁷⁹ spricht darin als Verteidiger gegen die Anklage und ein Auditorium. Gegenstand dieser Auseinandersetzung ist die Frage nach „il vero Totetaco“⁸⁸⁰. In einer rationalen und eher nüchternen Außenperspektive erscheint das Bild eines kleinbürgerlichen, eher bescheidenen Hauses „di una [...] qualità mediocre“⁸⁸¹ im zu der Zeit noch recht wenig erschlossenen römischen Stadtviertel Monte Sacro: „E, intorno, un irrisorio giardinetto domestico con qualche facile pianta di margherite, violaccicche e denti di leone, oltre a un albero di fico e uno di oleandro.“⁸⁸² Als „nascondiglio ideale“ diente das Haus zunächst dazu, die heimliche Braut und ihren illegitimen Sohn des Comandante vor der Öffentlichkeit zu verbergen: „comodo ma non troppo costoso [...] e naturalmente isolato dalla curiosità del mondo.“⁸⁸³

Gegen diesen nüchternen, sachlichen Blick wehrt sich die Perspektive des erinnerten Kindes Manuele. In seiner Erinnerung erhält *Totetaco* Züge eines mystischen Ortes der *realtà* und war anstelle eines bescheidenen Gärtchens

⁸⁷⁶ *Ebd.*, S. 854.

⁸⁷⁷ Vgl. Della Coletta (1993), S. 196.

⁸⁷⁸ *Il beato*, S. 1566.

⁸⁷⁹ *Aracoeli*, S. 1180.

⁸⁸⁰ *Ebd.*

⁸⁸¹ *Ebd.*, S. 1179.

⁸⁸² *Ebd.*

⁸⁸³ *Ebd.*

[u]na grande foresta. [...] Era una popolazione arborea di giganti (non so se fossero querce, conifere o altro). E i loro fogliami erano di tanti colori: molti piú colori di quanti ne appaiono di norma nello spettro visibile: così che non potrei descriverli. Fra le foglie, ci si vedevano piccole fiamme tremolanti, cerchi e prismi di luce colorata, che variava di coloratura secondo le ore. Alla mattina presto, molte foglie si cambiavano in uccelli, che partivano in volo, e poi la sera, al rientro, tornavano foglie. [...] Avevamo un giardino, con fiori non comuni, assai piú grandi dei soliti. Le margherite erano grandi come girasoli, e al sole infatti nella forma facevano da specchio e ne ricevevano anche il nome: fiorisol. C'erano poi, si capisce, anche i fioriluna, i fioricometa... Gran parte dei fiori, invero, si formavano a imitazione degli astri. Ma nemmeno mancavano i fioriconchiglia, i fioripaloma, i fioridrago... Bisogna dire che esisteva una parentela stretta fra tutte le cose: tutte apparentate dalla luce. Era un segno universale grandissimo, ma delicato. Un'erba, un capello, solo a toccarli cambiavano luce. E Totetaco, nella giornata, cambiava luce infinite volte: non solo alla salida del sol, e a mediodia o al tramonto. Ogni minuto. Bastava un passaggio di vento, una nuvola. Il cielo si travoltava nella terra e nell'acqua, e sempre meglio si riconoscevano le parentele. Tutti i colori si scambiavano. Era un divertimento continuo vedere i mutamenti dello spazio. [...] Anche la notte era colorata. Le stelle avevano infiniti, diversi colori, oltre all'oro e all'argento. Anche figure: ci si riconosceva la corona di spine di Dio. E i gioielli, i merletti di Nostra Signora. Intorno alla nostra casa, non c'erano altre case: solo prati e alberi, e anche un fiume. Questo fiume era immenso, piú del Nilo e del Gange e dello stesso Tevere: difatti si chiamava il Teverone. Io non dubitavo che l'intero territorio fosse nostro. E la nostra casa, dentro e fuori, era bellissima: io non ho mai visto una dimora simile. Con le finestre aperte, essa pure cambiava sempre colore: per via che girava sempre, come un carossello.⁸⁸⁴

Deutlich kontrastiert werden von dem autodiegetischen Erzähler zwei Perspektiven. Während sein verteidigendes Alter Ego eine kraft seines erwachsenen Verstandes rekonstruierte nüchterne Darstellung eines bescheidenen Hauses in einem ruhigeren römischen Vorort abgibt, „fabbricata dalla mia ragione ‚reale‘, senza nessun aiuto della mia memoria“⁸⁸⁵, zeigt das Bild, das er mithilfe seiner Kindheitserinnerungen zeichnet, einen mystisch verklärten Ort inmitten weiter und unberührter Natur. Auch hier wird wieder deutlich, dass das Auge des Kindes anders sieht als der Erwachsene mit seiner nüchternen, um Exaktheit und Rationalität bemühten Perspektive. Die Teilhabe an der Welt der Erwachsenen, die geprägt ist durch Zivilisation, Bildung und Kultur, bedeutet nicht nur einen Verlust der kindlichen Wahrnehmung, sondern auch der kindlichen Verbindung mit der Natur; ein unwiederbringliches „Ausgestoßensein“, welches das unglückliche Dasein des Erwachsenen Manuele prägt.⁸⁸⁶

Totetaco ist das Reich der Kinder, in dem das Kind Manuele mit der kindhaften Aracoeli lebt und in dem märchenhafte Elemente vorherrschen: In einem Meer von Farben und Licht ist es

⁸⁸⁴ *Ebd.*, S. 1182ff.

⁸⁸⁵ *Ebd.*, S. 1179.

⁸⁸⁶ Dies lässt an Hölderlins Hyperion denken: „meines Herzens Asyl, die ewigeinige Welt, ist hin; [...] Ach! wär ich nie in eure Schulen gegangen [...] Ich bin bei euch so recht vernünftig geworden, habe gründlich mich unterscheiden gelernt von dem, was mich umgiebt, bin nun vereinzelt in der schönen Welt, bin so ausgeworfen aus dem Garten der Natur, wo ich wuchs und blühte, und vertrockne an der Mittagssonne.“ Hölderlin (1998), S. 615. Elsa Morante, die Hölderlin sehr verehrte, (vgl. hierzu Bubba (2016), S. 614f.), zitiert ihn in *Il mondo salvato dai ragazzini*.

möglich, dass Pflanzen sich in Vögel verwandeln und sich der Kosmos in den Blüten widerspiegelt. In der Verwandtschaft aller Elemente und alles Lebendigen miteinander liegt die „unison with each other and with nature“⁸⁸⁷, die auf eine transzendente Dimension hinweist. Gerade dieses Isoliertsein von der Welt der *irrealtà* ermöglicht das symbiotische Einvernehmen zwischen Mutter und Kind: „Nell’isola felice di Totetaco la diade madre-figlio viveva in maniera esclusiva, comunicando col corpo e con un linguaggio proprio.“⁸⁸⁸

Ein weiterer Kontrast besteht aber vor allem zwischen der später bezogenen bürgerlichen Wohnung in den *Quartieri Alti* in dem gehobenen römischen Viertel. Während das naturhafte *Totetaco* einen Ort der *realtà* darstellt, gehört letzterer als „domicilio legittimo della nostra famiglia“⁸⁸⁹ – auch sprachlich aufgrund dieses bürokratischen Ausdrucks bereits kontrastiert mit *Totetaco* – in die Dimension der *irrealtà*.

Auch für Aracoeli bedeutet die Zeit in *Totetaco* also eine „continuation of the communion with Nature, the green world of innocence which she had left behind in Andalusia“⁸⁹⁰, und hier lebt die kindhafte Mutter abgeschieden und in erfüllter Gemeinschaft mit ihrem Kind. Mit dem Verlassen von *Totetaco* und dem Eintritt in die *irrealtà*-Welt der *Quartieri Alti* ist diese natürliche Mutter-Kind-Symbiose vorbei.

3.2. Die Bedeutung der Tiere

„Lodiamo tutta la multiforme nazione dei nostri compagni animali, questo circo angelico in cui l’uomo può riconoscere [...] la nobile infanzia dell’Eden.“⁸⁹¹

Den Tieren kommt in Elsa Morantes Werk eine große Bedeutung zu. Nicht nur in den Erzähltexten spielen sie eine große Rolle, wo sie gar zu eigenständigen Figuren werden, auch mehrere Essays sind ihnen gewidmet.

In diesem Unterkapitel werden zwei Ebenen unterschieden, auf denen die Bedeutung der Tiere in Zusammenhang mit Kindhaftigkeit untersucht wird: Zunächst werden Vergleiche von

⁸⁸⁷ Giorgio (1994), S. 101.

⁸⁸⁸ Cacciaglia (1993), S. 149.

⁸⁸⁹ *Aracoeli*, S. 1178.

⁸⁹⁰ Giorgio (1994), S. 101.

⁸⁹¹ *Vero re*, S. 1476.

menschlichen Figuren mit Tieren und Anthropomorphisierungen von Tieren in den Erzähltexten dargestellt, und auf einer zweiten Ebene wird nach der metaphorischen Bedeutung der Tiere gefragt. In einem abschließenden Exkurs wird dargestellt, welche Funktion Tieren zukommt, die in einem extremen Maß so weit anthropomorphisiert sind, dass sie zu eigenständigen Figuren werden.⁸⁹²

Aus der Nähe der kindhaften Haupt- und Nebenfiguren zum Land und zur Natur ergibt sich zwangsläufig eine intensive Beziehung zu Tieren und daher erklären sich gewisse ‚tierische‘ Verhaltensweisen als im doppelten Sinne ‚natürlich‘. So unterhält der Bauernsohn Giuseppe seine kleine Tochter Ida damit, dass er für sie die Stimmen aller Tiere nachahmt. Das wenige, das Aracoeli ihrem Sohn Manuele von ihrem Dorf in Andalusien erzählt, sind vor allem die Geschichten der Tiere: von der Ziege Abuelita und ihrer Enkelin Saudade sowie der Katze Patufè. Auch Daniele bezeugt seine Nähe zu den Tieren, wenn er dem kleinen Manuele erklärt, man dürfe sie nur töten, um sie zu essen oder wenn sie gefährlich seien.⁸⁹³ Über die räumliche Nähe hinaus zeigen einige Figuren also auch eine innere Nähe zu den Tieren, die sich nicht nur in ihrer Empathie, sondern auch in einer Identifikation mit Tieren bis hin zur Metamorphose in Tiere zeigt.

3.2.1. Erste Ebene – Anthropomorphisierung und Vergleiche

Auf einer ersten Ebene wird gezeigt, wie Elsa Morante die Nähe zwischen (kindhaftem) Mensch und Tier sowohl durch eine Anthropomorphisierung der Tiere als auch durch unzählige Vergleiche der menschlichen Figuren mit Tieren gestaltet.

Die Tiere in ihren Romanen beschreibt sie mit einer großen Liebe zum Detail. Insbesondere Hunde und Katzen sind dabei anthropomorphisiert dargestellt und erreichen, an der Seite von menschlichen Protagonisten, regelrecht den Status eigenständiger Figuren. In dieser Hinsicht am deutlichsten ausgearbeitet sind die Hunde Blitz und Bella aus *La Storia*, die durch im- und

⁸⁹² Concetta D’Angeli hat umfangreiche Untersuchungen zur Gestaltung der Tiere im Werk von Elsa Morante vorgelegt. Sie unterscheidet drei Kategorien: In die erste Kategorie gehören „gli animali che hanno il ruolo di veri e propri personaggi e sono completamente autonomi dal mondo umano.“ Zur zweiten Kategorie zählt sie das traditionellere, da in der Literatur häufig vorkommende „repertorio di paragoni o di immagini che servono a illuminare meglio la condizione umana“. Unter der dritten Kategorie schließlich versteht sie die „animalità come metafora“, d.h. Fälle, in denen die Vergleiche mit Tieren zur „confusione“ zwischen Mensch und Tier führen und schließlich zur „metamorfosi di creature umane in animali.“ D’Angeli (2003), S. 104ff.

⁸⁹³ Vgl. *Aracoeli*, S. 1311.

explizite Charakterisierungen als „personaggi umanizzati“⁸⁹⁴ die Handlung mitbestimmen. Aber auch bei nur am Rande auftretenden Tieren sind Vergleiche mit menschlichen Eigenschaften erkennbar oder sogar mit historischen Persönlichkeiten, wie im Falle eines Straßenhundes, einer ‚Gelegenheitsbekanntschaft‘ von Blitz, „il quale somigliava al Mahatma Gandhi.“⁸⁹⁵ Die Tatsache, dass Tiere untereinander kommunizieren, wird in den Romanen zu einem Sprechen: „Blitz [...] spesso s’intratteneva con cani di passaggio e randagi“⁸⁹⁶, in *Bellas Winseln* liegt „la parola ‚Antonio... Antonio... Antonio...‘“⁸⁹⁷, ihre Kommunikation mit Useppe wird „chiacchierare“⁸⁹⁸ genannt. Ebenso sind die Aussagen der Katze Rossella und der Vögel in menschlicher Sprache wiedergegeben.

Auch menschliche Gefühle werden auf Tiere übertragen, wie Freude, Verzweiflung, Mitleid und Trauer, und die Tiere äußern menschliche Regungen wie das Lachen. Blitz „ballava impazzito di felicità“⁸⁹⁹, und auch Bella kennt Fröhlichkeit: „rideva con la faccia e con la coda, allo stesso modo di Blitz“⁹⁰⁰, wobei sie bereits über die Bezeichnung ihrer „faccia“ als menschlich dargestellt wird. Neben der Fröhlichkeit besitzt sie auch eine tiefe „malinconia“⁹⁰¹, die sich wiederholt in ihren Augen zeigt.

Eine Anthropomorphisierung wird auch dadurch deutlich, dass Tiere denken und rasonnieren wie Menschen, was durch entsprechende Verben, teilweise im direkten Vergleich mit Menschen, verdeutlicht wird: Bella hat „l’aria contenta di chi capisce tutto.“⁹⁰² Hinwieder können die Resultate ihres Rasonnierens auch explizit im Widerspruch zu denen der Menschen stehen: „Blitz non era credulo come Useppe; e giudicando [...] quelle assicurazioni come dei prodotti d’impostura e megalomania, rimase inconsolabile.“⁹⁰³ Als Nino während der Luftangriffe nicht zum Schutz in den Bunker gehen will, versucht er ihn zu überzeugen: „[...] a riguardarlo negli occhi coi suoi occhi marroni, appassionati e persuasivi. Sempre insistendo in un suo lamento

⁸⁹⁴ Vgl. Bernabò (1991), S. 73. Caffarelli stellt dar, dass auch die Namensgebung der Tiere zur Anthropomorphisierung beitrage: „L’onomastica [...] ci conferma la quasi antropomorfizzazione degli animali nella narrativa di Morante, considerati esseri di grande dignità [...]“ S. 141.

⁸⁹⁵ *La Storia*, S. 385.

⁸⁹⁶ *Ebd.*

⁸⁹⁷ *Ebd.*, S. 766.

⁸⁹⁸ *Ebd.*, S. 852.

⁸⁹⁹ *Ebd.*, S. 501.

⁹⁰⁰ *Ebd.*, S. 767.

⁹⁰¹ *Ebd.*, S. 767 und 852.

⁹⁰² *Ebd.*, S. 765.

⁹⁰³ *Ebd.*, S. 449.

catastrofico, che ripeteva, su un'unica nota, senza mai smetterla, come una fissazione: „Per carità, andiamo con loro? Così, se loro si salvano, ci si salva tutti; e se dobbiamo crepare, crepiamo tutti insieme.“⁹⁰⁴ Bella wird doppelt anthropomorphisiert in dem Satz „Bella come pure le sue amiche, era convinta che...“⁹⁰⁵, der zu verstehen gibt, dass die Hündin nicht nur rational denken kann, sondern auch freundschaftliche Beziehungen („amiche“) menschlicher Art hat.

Neben der Anthropomorphisierung von Tieren finden sich auch Vergleiche von kindhaften Figuren mit Tieren in allen Erzähltexten Morantes. Alessandra aus *Menzogna e Sortilegio*, die als junge Magd auf den Feldern arbeitet und später die zweite Frau des alten Bauern Damiano wird, ist aufgrund ihrer Einfachheit sogar den Tieren näher als ihrem Sohn Francesco, der dank seiner ungewöhnlichen Intelligenz eine höhere Bildung erhält und sich so erinnert: „mia madre [era] piú vicina per la sua semplicità agli umili animali che al suo proprio figlio.“⁹⁰⁶ Besonders Hunde und Katzen dienen häufig dem Vergleich mit Menschen, speziell in Bezug auf die Hauptfiguren von *La Storia* und *Aracoeli*. Aber auch Nebenfiguren sind oft mit tierischen Attributen ausgezeichnet. Besonders stark herausgearbeitet ist dies etwa bei der Figur der Vilma aus *La Storia*, die nicht nur mit, sondern auch wie Katzen lebt, sodass sie zum Beispiel einer „metamorfosi di creature umane in animali“⁹⁰⁷ wird. Die Außenseiterin unter den Menschen, deren Berichte über Vernichtungslager als Ausgeburten ihrer Einbildung abgetan werden, erntet Spott dafür, jede Katze persönlich mit Namen zu kennen. Zu Beginn des Romans bereits erhält sie die Straßenkatten am Leben, indem sie für sie bettelt und sie füttert: „si sedeva là su un rudere, in mezzo ai gatti, a spargere in terra per loro delle testine di pesce mezze marce e dei rimasugli sanguinolenti. Allora il suo volto sempre febbrile si faceva radioso e calmo, come in paradiso.“⁹⁰⁸ Gegen Ende des Romans ist sie zu einer alterslosen Figur geworden, die nunmehr eher zur Spezie der Katzen als zu jener der Menschen zu gehören scheint. Die Erzählinstanz, hier wiederum homodiegetisch, erinnert sich, sie „non molto tempo fa“ gesehen zu haben:

[...] in mezzo a quel piccolo popolo di vecchie che si recano ogni giorno a nutrire i gatti randai del Teatro di Marcello e delle altre rovine romane. [...] Stava seduta in terra fra i gatti, e parlava con essi sempre in quel suo linguaggio rotto e inarticolato, che oggi però somigliava, nel timbro, a una voce di bambina. Da come le si accostavano e le rispondevano, era chiaro, a ogni modo, che i gatti

⁹⁰⁴ *Ebd.*, S. 443.

⁹⁰⁵ *Ebd.*, S. 909.

⁹⁰⁶ *Menzogna e sortilegio*, S. 407.

⁹⁰⁷ Bernabò (1991), S. 73. Pickering-Iazzi (1989) deutet eine Ausstattung der Figuren mit tierischen Charakteristika in Verbindung mit Mutterschaft, so z.B. i. Bez. auf Idas instinkthafes Bemühen um Nahrungsbeschaffung für Useppe, bei der sie explizit mit der Wildheit von Tieren verglichen wird. S. 332.

⁹⁰⁸ *La Storia*, S. 325.

comprendevano benissimo il suo linguaggio, e lei fra loro stava obliosa e beata, come chi è immerso in una conversazione celeste.⁹⁰⁹

Hier wird erneut auf den mythischen Charakter Vilmas verwiesen, der bereits unter III.2.2 dargelegt wurde (*supra*). Durch ihre Verortung in der Tierwelt, die sie zu einer „gattara“⁹¹⁰ werden lässt, wird dieser noch verstärkt.

Besonders häufig wird Useppe mit Tieren verglichen. Bereits bei dem Neugeborenen wird dadurch implizit deutlich, dass diese Figur stärker in die Dimension der Natur und Tiere, der *realtà*, gehört als in jene der menschlichen *irrealtà*: Ähnlichkeit nämlich hat er nicht zu Menschen, sondern zu Tieren. Während Useppe äußerlich niemandem aus Idas Verwandtschaft gleicht, werden schon bei seiner Geburt Vergleiche zu Tieren gezogen: „I capelli del neonato – tutti a ciuffetti, che parevano piume – erano neri.“⁹¹¹ Die Federn weisen auf fliegende Lebewesen hin: „la sua testa era nera; però non riccia come quella di Nino; ma a ciuffetti lisci, umidi e lustri, come quelli di certe anatre migratrici note col nome di *morette*.“⁹¹² Der gefiederte Eindruck ist ein Motiv, das bei vielen Kindern angewendet ist, sowohl bei Neugeborenen wie auch bei älteren. Auch die kleine Carina hat „capelli neri, le sono nati già piuttosto folti; e le crescono a ciuffetti che, per quanto ancora teneri e piumosi, cominciano a girarsi in riccioli.“⁹¹³ Auch in der Beschreibung des Scimò klingen Vergleiche mit Tieren an: „minimi ciuffettini di pelo gli si spuntavano pure dagli orecchi.“ Auf seinem geschorenem Kopf zeigt sich eine „lanugine fitta“, „simile a una pelliccetta marrone“, und besonders sein Gesicht lässt ihn tierhaft erscheinen: „La sua faccia, specie a guardarla di profilo, sporgeva in avanti alla maniera dei musi. Gli occhi erano tondi e distanziati, di un vivace color oliva.“⁹¹⁴ Neben realen Tieren wie Hunden, Katzen und Vögeln werden auch abstrakte Vergleiche herangezogen, etwa wenn Nino seinen Bruder im Traum als „animale fantastico“⁹¹⁵ empfindet.

Useppes Beziehung zu Tieren ist von einer besonderen Art, die eine Wertschätzung allen Lebewesen gegenüber erkennen lässt. Er fühlt eine tiefe Verbundenheit jedem Tier gegenüber – diese gilt seinen beiden Hunden Blitz und Bella ebenso wie Fliegen und Kakerlaken, einer Maus im Flüchtlingslager, die er davor bewahren will getötet zu werden, dem Kaninchen der Familie

⁹⁰⁹ *Ebd.*, S. 820f.

⁹¹⁰ D’Angeli (2003), S. 109.

⁹¹¹ *La Storia*, S. 382. Zur Bedeutung von Äußerlichkeiten bei Morante vgl. Ravello (1980), S. 42ff.

⁹¹² *La Storia*, S. 382.

⁹¹³ *Aracoeli*, S. 1293.

⁹¹⁴ *La Storia*, S. 884. Die Farbe der Augen ist die gleiche wie bei einem „animaluccio senza coda“ (S. 884), das Useppe kurz zuvor in einem Käfig in der Praxis des Neurologen entdeckt hat.

⁹¹⁵ *Ebd.*, S. 523.

Marocco, das schließlich – vor ihm verborgen – geschlachtet wird, und allen anderen Tieren. Diese freudige Begegnung gegenüber den Tieren entspringt einerseits kindlicher Neugierde und fröhlicher Aufgeschlossenheit, lässt aber auch eine tiefere Verbundenheit mit den Lebewesen erkennen – weswegen er in der Forschungsliteratur als ein „kleiner Heiliger Franziskus“ gesehen wird.⁹¹⁶ Als äußeres Zeichen für seine tiefe Verbundenheit mit den Tieren lässt sich auch seine Abneigung Fleisch zu essen deuten.

Zu besonderer Bedeutung gelangt die Begegnung mit dem im Garten des Neurologie-Professors in einem Käfig eingesperrten kleinen Tier, das auf Useppe fokalisiert ungenau als „animaluccio“⁹¹⁷ bezeichnet wird und in seiner Beschreibung einem Meerschweinchen ähnelt. Sein rastloses Rennen im Laufrad des winzigen Käfigs ruft Useppe Mitleid hervor, sodass er es heimlich herausnehmen will, um es mit Bella fort zu bringen: „a scorrizzare in un luogo meraviglioso do loro conoscenza, da dove con le sue zampe veloci quello se ne poteva scappare dove gli piaceva, magari fino ai Castelli Romani, e in America, e in tutti i posti.“⁹¹⁸ Useppe spürt das Elend des Lebewesens in der Gefangenschaft und will es in das Baumzelt am Tiberufer bringen, das hier erneut mit der Bedeutung von Freiheit konnotiert wird, zumal es in direkten Bezug zu Amerika gestellt wird. Dass es durch das Einwirken des Professors Useppe misslingt, dem Tierchen die Freiheit zu geben, verstört ihn zutiefst, sodass er sich in der weiteren Untersuchung wild auflehnt. Es wird deutlich, dass Useppe die Qual der Gefangenschaft erkannt hat in den „begli occhietini color oliva [che] rilucevano fermi come quelli dei matti.“⁹¹⁹ Auf einer übergeordneten Ebene ist hier das Meerschweinchen auch als Metapher für die gefangenen und missachteten Menschen zu verstehen, zumal Useppe dessen olivfarbene Augen in denen des Scimò wiedererkennt, der ja auch als ‚Gefangener‘ einer Besserungsanstalt für Jugendliche entflohen ist, in die er nach den wenigen Tagen Freiheit an den Tiberufern jedoch wieder gewaltsam zurückgebracht wird.

Useppe Zugehörigkeit zur Tierwelt wird bereits in seiner ersten Lebenszeit angedeutet, als er im Wagen des Giuseppe Cucchiarelli zwischen dem Korb der Katze Rossella und dem Käfig der Kanarienvögel liegt (wobei er symbolisch als Bindeglied dieser beiden einander ‚verfein-

⁹¹⁶ Adler (1978), S. 47. Vgl. ebenso Jørgensen (1999), S. 56: „Useppe sarebbe un cittadino degno dello stato ideale di Francesco.“

⁹¹⁷ *La Storia*, S. 884.

⁹¹⁸ *Ebd.*, S. 845.

⁹¹⁹ *Ebd.* S. 844.

deten‘ Tierarten, über die die Gesetze der Natur bestimmen, gesehen werden kann). Mit fortschreitender Krankheit geht dann die zunehmende Absonderung von den Menschen mit einer stetigen Annäherung an die Tierwelt einher. Sie sind nicht nur seine einzigen Gesprächspartner, sondern Useppe ähnelt ihnen immer mehr, was durch häufigere und deutlichere Vergleiche dargestellt wird. So zieht er sich mit dem „istinto che caccia gli animali feriti nei nascondigli“⁹²⁰ von seinen Mitmenschen zurück, seine anklagende Auflehnung gegen seine Krankheit klingt wie das Klagen von Kätzchen oder Zicklein, und er scheint gegen Ende seines Lebens mehr der Welt der Natur und Tiere anzugehören als jener der Menschen. Außerdem zeigt sich auch eine zunehmende Ähnlichkeit in den ganz profanen Äußerlichkeiten: Useppe riecht gegen Ende seines Lebens wie Tiere, und er bewegt sich auch wie sie. Dieser zunehmenden äußeren ‚Tierhaftigkeit‘ entspricht auch eine innerliche Annäherung. So sieht Useppe schließlich auch seine Umgebung aus der Tier-Perspektive, was sich beispielsweise daran zeigt, dass er in Scimò eine Art seltsames Tierchen erkennt oder dass er – gemeinsam mit Bella – die Bande Jugendlicher am Tiberufer als Eindringlinge in ihr Revier auffasst, das er gemeinsam mit der Hündin vehement verteidigt.

Eine weitere Verbindung zwischen Kindhaften und den Tieren liegt darin, dass die Vertreter beider Kategorien zu den Machtlosen innerhalb der Gesellschaft der *irrealità* gehören. Besonders in *La Storia* wird deutlich, dass auch die Tiere „umili“ sind. Durch die Machenschaften der „Storia“ verlieren sie ihr Leben bei Bombenangriffen – wie Blitz und das Pferd im Viertel San Lorenzo –, leiden Hunger – wie die Katze Rossella – oder enden im Schlachthaus – wie das Kalb am Tiburtina-Bahnhof. Besonders Blitz ist anthropomorphisiert als typischer Außenseiter, als Verlierer der Gesellschaft gestaltet: „un cagnetto marrone [...] una bestiola di statura piccola, tondo, con le zampe storte e la coda arrotolata. Aveva la testa grossa, e un orecchio tenuto piú ritto dell’altro. Nell’insieme, era un tipico cane di nessuno [...]“⁹²¹ In Ninos jugendlicher Verachtung für die bürgerlichen Werte bezeichnet er ihn übermütig als Vertreter der „Razza bastarda“⁹²², was Blitz implizit mit Useppe und dem Pazzariello vergleichbar macht. Auch in der *Canzone clandestina della Grande Opera* sind die Hunde und Katzen vom Spektakel der „Grande Opera“ ausgeschlossen und bleiben in den leeren Straßen zurück, während

⁹²⁰ *Ebd.*, S. 814.

⁹²¹ *Ebd.*, S. 375.

⁹²² *Ebd.*, S. 377. Ida zuckt bei diesem Wort zusammen und errötet mit Blick auf Useppe, während das Wort für den jugendlichen Nino keine schändliche Bedeutung hat: „A sua volta allora, Nino concepí il pensiero: ‚Già! Pure Giuseppe è bastardo. In questa casa, ci stanno due bastardi!‘ ne dedusse, rallegrandosi moltissimo alla scoperta.“ S. 377.

die Gesellschaft sich für die Aufführung dieser machthabenden Instanz versammelt. Doch während die Hunde, die stets die Gemeinschaft suchen, unter dem Ausschluss leiden („levavano un coro straziante / da dentro le abitazioni sbarrate e deserte“) erobern die Katzen die verkehrsfreien Straßen für ihre „anacronistische gatterie. / Ma quelli là / vanno escluso dal conto / essendo degli associati barbari inassimilabili inferiori / in quanto appartenenti a una razza / camitico-semitica...“⁹²³ Auch wenn hier eine unterschiedliche Bewertung von verschiedenen Tierfamilien deutlich wird, kann abschließend festgestellt werden, dass Elsa Morante Anthropomorphisierungen und Vergleiche einsetzt, um dadurch einerseits auf Eigenschaften und Bedürfnisse von Menschen hinzuweisen und um andererseits spezifische Qualitäten ihrer kindhaften Figuren hervorzuheben und auszuzeichnen.

3.2.2. Zweite Ebene – die metaphorische Bedeutung der Tiere

Das dem Kapitel 3.2 vorangestellte Zitat aus dem Essay *Il vero re degli animali* zeigt die große Bedeutung, die Elsa Morante den Tieren zugesteht: „Lodiamo tutta la multiforme nazione dei nostri compagni animali, questo circo angelico in cui l’uomo può riconoscere, a testimonianza del suo rango perduto, la nobile infanzia dell’Eden.“⁹²⁴ Die Tiere als Teilhaber einer „infanzia dell’Eden“ erscheinen hier also erstens als Kindhafte und zweitens in einem Status vor dem Sündenfall; drittens werden sie überhöht und in den Rang von Engeln erhoben.

Neben der zuvor dargestellten vordergründigen Vergleichsebene zwischen Tieren und Kindern / Kindhaften, die sich über Ähnlichkeiten des Äußeren oder der Verhaltensweisen ergibt, wird der Vergleich Mensch – Tier noch auf einer Metaebene vollzogen, für die zunächst die Bedeutung der Tiere deutlich darzustellen ist.

Im Essay *Il paradiso terrestre*, in dem Morante sich auf das Buch Genesis bezieht, heißt es:

Le Scritture, narrandoci la cacciata di Adamo dall’Eden, non fanno gran conto di un particolare che il sacro Autore della Genesi considera certo non abbastanza importante: e cioè dell’estrema prova di misericordia che, pur nella severità, il Padre Eterno dette all’uomo, lasciandogli la compagnia degli altri animali, i quali non avevano, come lui, mangiato il frutto della scienza.

Come tutti sanno, nel gustare questo frutto, l’uomo acquistò la conoscenza del bene e del male, vale a dire la capacità di giudizio. Ma gli altri animali rimasero immuni da simile capacità: è questo il carattere più amabile che distingue gli altri animali dall’uomo; ed è qui che risiede soprattutto la

⁹²³ *Il mondo*, S. 188.

⁹²⁴ *Vero re*, S. 1476, bereits zitiert.

grazia della loro compagnia. Nella quale noi ritroviamo un poco dei piaceri, e del lusso impareggiabile, che ornavano le feste dell'Eden perduto. E ci spaventa pensare quanto amaro sarebbe il nostro esilio se non ci fosse rimasta questa consolazione.⁹²⁵

Morante spricht hier von „gli altri animali“, was die Hypothese impliziert, auch der Mensch könne unter diesen Begriff eingeordnet werden. Als der bestimmende Unterschied jedoch, der ihn vom Tier abgrenzt, wird die Urteilskraft genannt, die „capacità di giudizio“, die zur Erkenntnis von Gut und Böse befähigt. Der Mensch erscheint dadurch jedoch nicht den Tieren überlegen, im Gegenteil: Das fehlende Urteilsvermögen wird in diesem Essay ausdrücklich als liebenswerte Eigenschaft, als „carattere più amabile“ der Tiere bewertet. Es befähigt die Tiere zu uneingeschränkter Zuneigung, gerade weil sie – im Gegensatz zu den Menschen – nicht urteilen:

Grazie a loro, noi possiamo incontrare, sulla terra, uno sguardo vivente che ci dichiara l'amicizia più tenera, senza nessuna ombra di giudizio! Potrete presentarvi a lui nei più sordidi aspetti della miseria, e per lui sarete sempre l'antico signore dell'Eden. Non dovrete temere l'apparizione delle rughe sulla vostra faccia: la bruttezza, la malattia e la vecchiaia non sono vizi ripugnanti per lui.⁹²⁶

Auch in *La Storia* wird deutlich, dass die Tiere nicht nach Äußerlichkeiten urteilen. Dies zeigt sich beispielsweise an der Katze Rossella, die sich zu Carlo Vivaldi hingezogen fühlt und ständig seine Nähe sucht, zu einem Menschen, der aufgrund seines geheimnisvollen und abweisenden Benehmens von seinesgleichen kritisch betrachtet wird. Die Tiere urteilen nicht nach den auf das Visuelle bezogenen ästhetischen Kriterien der Menschen und sind daher fähig, Schönheit als innere Qualität eines Wesens zu erkennen und zu schätzen (was besonders deutlich wird im Dialog zwischen Useppe und Bella, vgl. III.5 *infra*). Diese hier als ‚tierisch‘ erscheinende Eigenschaft besitzen auch Kinder und Kindhafte, denn ebenso wie die Tiere verfügen sie nicht über die Urteilskraft des erwachsenen Menschen, die dessen Schuldig-Sein bedeutet. Sie haben sich, wie die Tiere, den Zustand ihrer Natur erhalten, sie sind wie „tutte le altre specie viventi [...] rimaste dov'erano il primo giorno: nell'Eden, allo stato di natura“.⁹²⁷ Die Urteilskraft wird deutlich dargestellt als dasjenige, was im Zusammenleben der Menschen „guerre faticose della speranza e dell'orgoglio“ provoziert, denn es verleitet die Menschen zum ständigen Urteilen und Verurteilen: „La paura di venir giudicati soffoca la sincerità, impaccia gli abbandoni, falsa gli affetti, e logora ogni fiducia.“⁹²⁸

⁹²⁵ *Pro o contro*, S. 1475.

⁹²⁶ *Paradiso*, S. 1476; „lui“ bezieht sich auf „nostro cane o nostro gatto“.

⁹²⁷ *La Storia*, S. 930.

⁹²⁸ *Paradiso*, S. 1475, beide Zitate.

Die Erlangung der Erkenntnis gereicht, wie in dem Essay weiter ausgeführt, dem Menschen jedoch nicht zwangsläufig zu seiner Glückseligkeit. Dem Tier sei „la trasparente luce dell’anima“ eigen, der Mensch dagegen besitze lediglich „l’ombra di lei, la scienza del bene e del male“⁹²⁹. Der Charakter der Tiere, die frei sind vom „vizio della ragione“⁹³⁰, wird mit der Pracht des verlorenen Paradieses verglichen, was heißt, dass sie sich ihre Unschuld erhalten haben. Bernabò nennt dies das „motivo dell’animalità innocente, generosa e capace di una forma alternativa di conoscenza“⁹³¹, durch das die grundlegende Bedeutung der Tiere im Werk von Elsa Morante ausgedrückt wird. Die Tiere, die nicht über die Erkenntnis von Gut und Böse verfügen, besitzen eine animalische Weisheit, die dem *Wissen* des Menschen konträr entgegensteht, da sie nichts mit dem intellektuellen Bewusstsein zu tun hat. In *La Storia* ist die Rede von der

„idiotia 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. Chiamerei quel senso – che in loro è commune, e confuso negli altri sensi corporei – il *sensu del sacro*: intendendosi, da loro, per *sacro*, il potere universale che può mangiarli e annientarli, per la loro colpa di essere nati.“⁹³²

Die Tiere besitzen wie einen Urinstinkt das Gespür für die Wahrheit, das nicht von der Ratio her stammt. Es ist verbunden mit einem seit Generationen ererbten Wissen und verschafft ihnen ihre eigene Art von Weisheit. Dies wird besonders deutlich an Bella dargestellt: „Bella possedeva una specie di memoria matta, errante e millenaria.“⁹³³ „[...] a momenti pareva una vecchia di migliaia d’anni, di memorie antiche e sapienza superiore.“⁹³⁴ Dieser „senso del sacro“ der Tiere, der dem rationalen Wissen der Menschen konträr gegenübersteht, verhindert Täuschungen und lässt sie die Wahrheit spüren in einer Art dunklen Ahnung, wie sie das Kalb am Tiburtina-Bahnhof in Bezug auf sein Schicksal hat, einer „prescienza oscura“⁹³⁵. Eine andere Bezeichnung dafür ist die „precognizione“, die nicht-rationaler Natur ist, denn „la conoscenza ne era esclusa“.⁹³⁶ Die Idealisierung der Tiere in dieser Hinsicht wird auch deutlich, wenn es heißt: „gli animali [...] sono talora ispirati da un genio quasi divino...“⁹³⁷ Dieses Gespür für die Wahrheit und ihre Weisheit bestimmen ihr Handeln, was insbesondere an Bella dargestellt ist, wenn sie sich in dessen letzter Lebenszeit um den kranken Usepe kümmert.

⁹²⁹ *Ebd.*, S. 1476.

⁹³⁰ Bernabò (2016): „La ‚sacralità‘ degli animali consiste per Elsa nel loro essere immuni dal vizio della ragione, che porta a un’arida e presunta consapevolezza del bene e del male, e a un freddo moralismo che distrugge con l’abitudine a giudizio la spontaneità dei rapporti umani.“ S. 214.

⁹³¹ Bernabò (1991), S. 73.

⁹³² *La Storia*, S. 278f. Bereits zitiert unter III.2.2 (*supra*).

⁹³³ *Ebd.*, S. 851.

⁹³⁴ *Ebd.*, S. 768.

⁹³⁵ *Ebd.*, S. 400.

⁹³⁶ *Ebd.*, S. 278.

⁹³⁷ *Ebd.*, S. 999.

Dieser „senso del sacro“, diese „idiozia misteriosa degli animali“ ist auch den kindhaften Figuren eigen, den „barbari“, die Wahrheiten intuitiv erfassen, ohne sie rational zu durchdenken und zu begreifen. Dies gilt für Ida, Aracoeli und Vilma ebenso wie für Useppe, der in Gedrucktem keine konkreten Formen erkennen kann „a somiglianza dei [...] cani e dei gatti“.⁹³⁸ Einen Zusammenhang zwischen der unter III.2.2. (*supra*) ausgeführten „barbarie“ der kindhaften Figuren und den Tieren stellt Fusillo dar, wenn er „[il] reale ‚barbarica‘“ als „pura, fisica, animale-sca“ bezeichnet und insofern im Natur- und Tierhaften ansiedelt. Außerhalb der Zeitlichkeit der modernen, zivilisierten Welt sei es „anteriore alla coscienza e alla morte, tutta al presente e senza il tarlo del futuro, immersa quindi nella temporalità ciclica delle civiltà contadine.“⁹³⁹ In ähnlicher Weise erscheint Ida als in ursprünglicher, bäuerlicher Kultur verhaftet, wenn sie – wie instinktgetrieben und völlig unüberlegt – den Weg in ihr altes Wohnviertel San Lorenzo geht: „affrettò stupidamente il passo, sotto lo stimolo cieco che tira verso la greppia le giumente e le asine.“⁹⁴⁰

Die Grenzen zwischen Tieren und Menschen sind also oft verwischt, wenn sie auf einer Stufe stehend erscheinen. Davide wendet sich in seinem Drogenrausch an Useppe und Bella und unterhält sie mit seinen umfangreichen Betrachtungen „senza piú accorgersi di parlare a due poveri analfabeti. Quasi non rammentava piú, anzi, chi fra i tre, là dentro, fosse lo studente colto, e chi il pischelletto e chi il cane.“⁹⁴¹ Wie Saskia Ziolkowski richtig feststellt, sind hier nicht nur Useppe und Bella als gleichermaßen „poveri analfabeti“ gleichgesetzt, sondern es scheint, dass auch Davide „confuses himself not only with the human boy Giuseppe but also with the dog Bella.“⁹⁴²

Schließlich verweist das Fehlen der Urteilskraft, die Vergleichbarkeit mit den barbarie auch auf die Reinheit der Tiere, die nicht nach Vernunft handeln, sondern nach Instinkt: „[G]li animali, che non conoscono il male nell’aspetto della volontà e dell’intenzionalità di commetterlo, ma solo nella forma dell’esperienza [...] sono, in ogni caso, innocenti.“⁹⁴³ Den Einfluss von Rousseau und Leopardi erkennt Serkowska in der Idee einer „purezza originaria depositata nella natura che l’uomo ha smarrito.“⁹⁴⁴ Die Reinheit und Unschuld, die den Tieren zugeschrieben

⁹³⁸ *Ebd.*, S. 687.

⁹³⁹ Fusillo (1994), S. 99.

⁹⁴⁰ *La Storia*, S. 537.

⁹⁴¹ *Ebd.*, S. 870.

⁹⁴² Ziolkowski (2015), S. 60.

⁹⁴³ D’Angeli (2003), S. 106.

⁹⁴⁴ Serkowska (2002), S. 131, Fn 50.

werden, gilt ebenso für die kindhaften Figuren an ihrer Seite, und dies betrifft in besonderer Weise Useppe, wie Concetta D’Angeli richtig feststellt: „Nella vicinanza di Useppe al mondo animale risiede la sua innocenza assoluta.“⁹⁴⁵ Die Tiere erfahren jedoch noch eine Überhöhung, indem sie in der Sphäre der Engel angesiedelt werden, wie im Essay *Il vero re degli animali* eingangs zitiert, in dem sich Morantes Ansicht widerspiegelt, die sie 2 Jahre später in einem Tagebucheintrag festhält: „[...] fino ad oggi, io sono arrivata a conquistare una sola verità assoluta: gli animali sono gli *angeli*.“⁹⁴⁶ Unter dieser Annahme erscheint die Begleitung der Protagonisten durch Tiere wie eine himmlische Hilfestellung für die Einsichten, die sie erhalten, und ihren transzendierenden Blick auf die Welt (Kapitel III.5 *infra*). Eine wesentliche Rolle spielen dabei die Vögel, speziell wenn sie in Natur-Räumen erscheinen, diese „principali messageri dell’alterità“, die in vielen Religionen als Boten des Göttlichen angesehen werden und Useppe Erkenntnisse aus einer anderen Dimension vermitteln.⁹⁴⁷

3.2.3. Exkurs – die Funktion von Tieren

Zu eigenständigen Figuren werden Tiere in *La Storia*, insbesondere die Hunde Blitz und Bella.⁹⁴⁸ Über weite Strecken des Romans bestimmen sie die Handlung mit. Dass Useppe die Sprache der Tiere versteht, macht es möglich, Gespräche zwischen ihm und den Hunden in Dialogform zu gestalten. Auf diese Weise entsteht, „leggibile in trasparenza dietro quello che racconta la vicenda di Ida e Useppe, un secondo romanzo i cui agenti principali sono gli animali.“⁹⁴⁹

Blitz, von Nino gegen den Willen seiner Mutter mit nach Hause gebracht, ist für Useppe von zentraler Bedeutung, denn er ist das erste Tier überhaupt, das der wenige Wochen alte Useppe zu sehen bekommt. Bei ihrer ersten Begegnung wird bereits Useppe besondere Beziehung zu Tieren angelegt: „E si mostrava non solo senza paura, ma quasi rapito in una quieta estasi, davanti a questo primo esemplare di cane, anzi di fauna, che gli apparisse dal creato.“⁹⁵⁰ Neben seiner Mutter und seinem Bruder gehört Blitz zu dem engen Kreis von drei Wesen, die für lange

⁹⁴⁵ D’Angeli (2003), S. 124.

⁹⁴⁶ „Cronologia“, S. LX. Tagebuch-Eintrag vom 6. August 1952 in Sils Maria.

⁹⁴⁷ Martínez Garrido (2014b), S. 49. Vgl. die Vogelpredigt des Heiligen Franziskus.

⁹⁴⁸ Vgl. D’Angeli (2003): Sie spricht von „personaggi-animali“ und zählt auch die Katze Rossella darunter. S. 106.

⁹⁴⁹ Ebd., S. 105.

⁹⁵⁰ *La Storia*, S. 376.

Zeit Useppes einziges soziales Umfeld darstellen. Mit ihm wird Useppes spezielle Beziehung zu Hunden begründet, die sicher auch daher eine so besonders feste Bindung erhält, da Useppe viel Zeit mit ihm alleine verbringt. Blitz prägt in gewisser Weise auch das Weltbild des kleinen Useppe. Der nämlich erkennt im Folgenden stets in anderen Tieren, auch in anderen Arten, die Verwandtschaft mit Blitz wieder; und auch wegen dieser Ähnlichkeit zu Blitz fasst er bei seiner ersten Begegnung mit Bella spontanes Vertrauen zu der Hündin.

Die Liebe Useppes zu Blitz wird von dem Hund erwidert. Dabei zeigt sich Blitz antropomorphisiert. Der Leser erfährt seine Gefühle und Gedanken, wie zum Beispiel das „dilemma quasi tragico“⁹⁵¹, das für den Hund darin besteht, dass er Useppe bald gleichermaßen liebt wie Nino. Andersherum ist er glücklich, wenn er mit beiden gleichzeitig zusammen ist, das gilt ihm als doppeltes Liebesglück.

Was die Bedeutung des Hundes Blitz für Useppe angeht, so ist aufschlussreich, dass er mit Nino verglichen wird: „seguiva Nino dappertutto, come fosse metà della sua anima.“⁹⁵² Er erscheint also wie sein tierisches Alter Ego. Der Straßenhund Blitz ist ebenso ein Straßenkind wie Nino, er ist sein Kumpan auf den Streifzügen durch das Viertel und bei seinen teilweise dubiosen Unternehmungen. Ninos Zuneigung zu seinem Hund ist von ganz anderer Art als die Beziehung zu seiner Mutter: Mit Blitz verbindet ihn Freundschaft, „confidenza e intimità“⁹⁵³. In dieser Hinsicht vereint Blitz auch die Brüder, denn neben der Bedeutung als Kamerad und bester Freund Useppes wird er ihm auch zum Bruderersatz. Wenn Nino, wie es oft geschieht, an einem Abend nicht nach Hause kommt, schläft der Hund in Useppes Bett.

Darüber hinaus erfüllt Blitz für Useppe auch die Rolle eines Lehrers. Er lehrt ihn sich zu bewegen – auf allen vieren krabbeln – und zu sprechen, genauer: die Hundesprache. Damit ermöglicht er Useppe den Zugang zur Dimension der Tiere, der ihm so wichtig wird. Blitz wird als Lehrer Useppes auch wieder zum Ebenbild Ninos, denn der große Bruder – und nicht die Mutter, die „maestra“ – ist es, der ihn die menschliche Sprache lehrt.

Bella⁹⁵⁴ ist der zweite Hund Useppes, der ihn bis an das Ende seines Lebens begleitet und nicht nur seine beste, sondern in der letzten Lebenszeit auch seine einzige Freundin und Vertraute

⁹⁵¹ *Ebd.*, S. 382f.

⁹⁵² *Ebd.*, S. 379. Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass Morante mit den gleichen Worten von ihrer Katze spricht: „Era il mio più caro amico, la *metà della mia anima*.“ [Kursiv im Original] „Cronologia“, S. LX.

⁹⁵³ *La Storia*, S. 378.

⁹⁵⁴ Bernabò (1991) weist zu Recht auf die Ähnlichkeit hin, die die ‚Figur‘ der Bella mit Immacolatella aus *L'isola di Arturo* verbindet. S. 73.

darstellt. Im Vergleich zu Blitz fallen zunächst die äußerlichen Unterschiede auf: Im Gegensatz zu dem Mischlingshund, dem „Bastard“ Blitz, erscheint Bella, die reinrassige Abruzzische Hirtenhündin, wie eine Dame. Diese Äußerlichkeiten lenken Usepe jedoch nicht davon ab, gleich bei seiner ersten Begegnung mit Bella die Verwandtschaft zu Blitz zu erkennen, und es entwickelt sich eine ebenso enge Bindung zu Bella, wie sie zu Blitz bestand, wenngleich ganz anderer Art. Durch die Tatsache, dass Bella weiblich ist, ergibt sich bereits ein grundlegend anderer Charakter in der Beziehung zu Usepe als jener der kameradschaftlichen Freundschaft zu Blitz. Bella wird noch ausführlicher als Blitz dargestellt und deutlicher anthropomorphisiert. Das zeigt sich darin, dass sie bereits wie eine Person eingeführt wird, mit menschlichen Regungen und Gedanken ausgestattet. Ihre Beschreibung und Herkunft sind umfangreich wie bei anderen Protagonisten des Romans:

Essa aveva un aspetto campagnolo pieno di maestà; il pelo tutto bianco, folto, e a volte un po' arruffato; e una faccia buona e allegra, dal naso moro.

Attualmente, essendo in età di due anni, corrispondeva, secondo la specie umana, a una ragazzetta di quindici anni circa. Però, a momenti pareva una cucciola di pochi mesi, tanto che bastava una palletta, della misura di una mela, per farla ammatire in un divertimento fantastico; e a momenti, pareva una vecchia di migliaia d'anni, di memorie antiche e sapienza superiore.⁹⁵⁵

Bellas Anthropomorphisierung zeigt sich darin, dass Nino ihr keine Kommandos gibt, sondern sie in Argumentationen überzeugt. Die ausführlichen Gespräche zwischen ihr und Usepe sind stets wie menschliche Dialoge geschrieben, was diesen beiden Figuren unter allen anthropomorphisierten Tieren und tierähnlichen Kindhaften in Morantes Werk eine besondere Stellung zukommen lässt, wie Gianni Venturi deutlich macht: „Ma dove l'interscambiabilità sentimentale tra uomo e animale raggiunge la perfetta uguaglianza è nel rapporto Bella-Usepe. La cagna parla, agisce, pensa come un essere umano, mentre Usepe assume atteggiamenti canini in perfetta simbiosi con la sua seconda madre.“⁹⁵⁶

Auch Bella ist zunächst Ninos Hund und daher auch als Bindeglied zwischen den Brüdern anzusehen. Die tiefe Zuneigung, die zwischen Nino und Bella besteht (Nino zeigt sich Bella gegenüber komplett verwandelt, ist ihr zuliebe zu Einschränkungen und Verzicht bereit), überträgt sich völlig auf Usepe und wird von ihm ebenso erwidert. Auch mit Bella bilden die Brüder eine Einheit, wie zuvor mit Blitz. Die Hündin verbindet die Brüder auch insofern, als dass sie Nino zu mehreren Besuchen bei seinem kleinen Bruder drängt. Somit ist sie die Ursache dafür, dass Nino häufiger nach Hause kommt, sodass Usepe – neben der Freude über Bellas Anwesenheit – auch seinen geliebten Bruder häufiger bei sich hat.

⁹⁵⁵ *La Storia*, S. 767f.

⁹⁵⁶ Venturi (1997), S. 123f.

Die vielschichtige Beziehung zwischen Bella und Useppe kennzeichnet eine vollkommene Übereinstimmung: „Era chiaro che fra i due c’era un’accordo perfetto e meraviglioso.“⁹⁵⁷ Die beiden sind sich derart vertraut, als seien sie schon seit Ewigkeiten miteinander bekannt. Bereits bei ihrer ersten Begegnung begrüßt Bella Useppe „come se lo conoscesse già da secoli.“⁹⁵⁸ Bella bedeutet für Useppe die einzige Freiheit seiner letzten Lebenszeit, denn allein und ohne den Schutz der Hündin dürfte er das Haus nicht verlassen. Erst Bella ermöglicht Useppe die Ausflüge und Entdeckungen kurz vor seinem Tod und damit die Erkenntnisse aus dem Bereich der *realtà*. Bella ist daher Useppes Vertraute. Niemand kennt Useppes Geheimnisse, nicht einmal Ida weiß, dass er dichtet, noch kennt sie das Geheimnis um das Lied der Vögel (III.5. *infra*). Nur Bella vertraut er sich an, nur sie kennt seine Geheimnisse.

In Bellas Weiblichkeit liegt die Bedeutung einer zweiten Mutter für Useppe, zu der sie nach dem Tod Ninos wird: „da questo medesimo giorno, Useppe ebbe due madri.“⁹⁵⁹ Bella ist, da sie selber Welpen hatte, in der Mutterrolle erfahren, und so richtet sie ihre Mutterinstinkte auf Useppe. Auch ihre Zugehörigkeit zur Rasse der Hirtenhunde ist in Bezug auf Useppe von großer Bedeutung. Wenngleich sie in ihrem Leben keine Schafherde bewacht hat, so liegen die Urinstinkte ihrer Rasse – zu bewachen, zu beschützen und zu verteidigen – doch in ihr. Das zeigt sich darin, dass Ida ihren kranken Sohn der Hündin anvertrauen kann. Bellas Beschützerinstinkte zeigen sich, wenn sie Useppe an der Leine spazierenführt, und indem sie bei ihren gemeinsamen Ausflügen stets auf ihn Acht hat. Sie verteidigt den ihr Schutzbefohlenen auch noch nach seinem Tod gegenüber den ‚Eindringlingen‘ in die Wohnung und bezahlt dies mit ihrem Leben.

Bella ist immer anwesend bei Useppes epileptischen Anfällen. Auch darin wird der Vergleich der Hündin mit einer Mutter fortgeführt: Als Useppe nach seinem zweiten Anfall wieder zu sich kommt, sitzen seine beiden Mütter neben ihm: rechts Ida und links Bella. Und Bella leckt ihn jedes Mal, als sei er ihr Welpe: „come avesse là una covata di cagnolini.“⁹⁶⁰ Ähnlich führen beide Mütter den Kleinen nach Hause, nachdem er seinen letzten Anfall am Fluss hatte: „Camminavano in tre, stretti uno all’altro: Useppe accomodato su Bella come su un cavalluccio, e

⁹⁵⁷ *La Storia*, S. 761.

⁹⁵⁸ *Ebd.*, S. 765.

⁹⁵⁹ *La Storia*, S. 813. Zlobnicki (1996) stellt dar, dass speziell Morantes Mutter-Figuren „frequently compared to animals“ seien, vgl. S. 91.

⁹⁶⁰ *La Storia*, S. 904.

appoggiato con la testa al fianco di Ida; che lo cingeva col braccio per sostenerlo.“⁹⁶¹ Bella ist diejenige der beiden Mütter, die die Tragödie zuerst erfasst und sie für Ida verständlich macht, als Useppe seinem letzten Anfall erliegt.

[Ida] si tenne là china su di lui, come le altre volte, in attesa che lui rialzasse le palpebre in quel solito sorriso particolare. Solo in ritardo, incontrando gli occhi di Bella, essa capí. La cagna difatti era lí che stava a guardarla con una malinconia luttuosa, piena di compassione animalesca e anche di commiserazione sovrumana: la quale diceva alla donna: „Ma che aspetti, disgraziata? Non te ne accorgi che non abbiamo piú niente, da aspettare?“⁹⁶²

Die tiefe Verbundenheit Bellas gegenüber Useppe verdeutlicht die Tatsache, dass auch ihr Leben mit Useppes Tod endet; wodurch die Hündin ihr Versprechen hält, das sie Useppe gegeben hat: „Non potranno mai piú separarci, in questo mondo.“⁹⁶³ Und damit ähnelt auch Bellas Schicksal dem der leiblichen Mutter Useppes, da beide Mütter mit Useppe ihr Leben verlieren: die eine – Bella – physisch und die andere – Ida – geistig.

Die Beziehung zwischen Tieren und Kindhafte ist, wie gezeigt, reziprok, was auch Christina Vani zu Recht herausstellt: „[...] it is not uncommon to see mirrored in animals the timelessness, innocence, genuineness, simplicity, and unfaltering honesty of young children. It is not surprising, reciprocally, that children would seek the kindred spirits of animals, all of whom coexist with angels [...] due to their purity.“⁹⁶⁴ Der Exkurs zur Darstellung von Blitz und Bella als den am intensivsten ausgearbeiteten Tier-Protagonisten macht den großen Stellenwert deutlich, den Morante den Tieren in ihrem Werk einräumt.

4. Kindhafte und die Kunst

„L’arte [...] nasce da questo desiderio di spendersi, è una forma di religione.“⁹⁶⁵

Die Kunst gilt Elsa Morante als Gegenentwurf zur *irrealità*, als „contrario della disintegrazione.“⁹⁶⁶, wie bereits unter II (*supra*) gesagt. Als „quella figura assoluta della realtà, l’integrità

⁹⁶¹ *Ebd.*, S. 1010f.

⁹⁶² *Ebd.*, S. 1018.

⁹⁶³ *Ebd.*, S. 1019.

⁹⁶⁴ Vani (2016), S. 43.

⁹⁶⁵ Beitrag von Elsa Morante in *Il Giorno* (04.09.1963) zu einem geplanten Roman, der den Titel tragen sollte „Senza i conforti della religione“, aber nie ausgeführt wurde. Zitiert nach „Cronologia“, S. LXIX. Die Bedeutung der Musik für Morante ist dargestellt im Aufsatz von Samonà, Carmelo, S. 13-20.

⁹⁶⁶ *Pro o contro*, S. 1542.

segreta e unica delle cose“⁹⁶⁷, gibt sie ein Abbild des Wahrhaftigen, der *realtà*. Auch hier klingt wiederum Simone Weil an: „Le poète produit le beau par l’attention fixée sur le réel.“⁹⁶⁸

An der Seite des Künstlers stehen die Kinder, da auch sie Zugang haben zu der Dimension der *realtà*: „[L]e sue compagnie più vere lo scrittore le trova poi quasi sempre fra persone di età estremamente giovane, o infantile addirittura. Soltanto loro, difatti, riconoscono e frequentano ancora la realtà.“⁹⁶⁹ Somit besteht ein wechselseitiger Bezug zwischen Kunst und Kindhaftigkeit. Wie bereits gezeigt (I.1.2. *supra*), findet Morante diese Idee bei Umberto Saba verwirklicht, dessen *Canzoniere* ihr als „avventuroso, iridescente poema della sorte umana“⁹⁷⁰ gilt.

In Morantes literarischem Werk sind es Kinder und Kindhafte, die als implizite Künstlerfiguren ein wahrhaftiges, poetisches Zeugnis von der *realtà* ablegen, was unter III.4.1 aufgezeigt wird. Implizit in dem Sinne, dass keine Figur der Handlung eine Rolle als Kunstschaffender einnimmt mit dem Ziel, Kunstwerke hervorzubringen. Kindhafte Figuren sind zunächst einmal auf eine nahezu selbstverständliche Art dank ihrer Kreativität, Phantasie und Natürlichkeit im Alltag künstlerisch Tätige und transformieren dadurch in ihrem Bewusstsein die sie umgebende Welt. Aus dieser Gruppe herausgehoben werden einige Kindhafte – hier insbesondere Useppe als Dichter –, indem sie durch ihre Kunstausbübung die Aufgabe erfüllen, die Morante dem Künstler als Antagonisten der *irrealtà* zuschreibt. Diese Funktion der Kunst ist Gegenstand des zweiten Unterkapitels (III.4.2.)

Das Wesen wie auch die Aufgabe der Kunst sind grenzüberschreitend, und in künstlerischen Schöpfungen stellt sich nicht nur Konkretes, sondern auch Unsichtbares dar. Insofern die Kunst als eine auf Transzendenz hin ausgerichtete Symbolsprache fungiert, finden sich in diesem Unterkapitel mehrfach Hinweise auf das anschließende fünfte Kapitel, das einer eingehenden Untersuchung der Transzendenz gewidmet ist.

⁹⁶⁷ *Ebd.*, S. 1543.

⁹⁶⁸ Weil (1991), S. 196.

⁹⁶⁹ *Pro o contro*, S. 1552.

⁹⁷⁰ *Il poeta*, S. 1492.

4.1. Die Kindhaften als alltägliche Kunstausübende

Allen Arten der Kunst – insbesondere der Dichtung und der Musik – kommt in Morantes Werk eine große Bedeutung zu. Eine erste Art von alltäglicher, geradezu volkstümlicher Kunstausübung lässt sich darin feststellen, wie die kindhaften Mütter ihre Kinder unterhalten. Caruli wiederholt ihren Zwillingen eine „ninnananna semplicissima“⁹⁷¹, die aus lediglich vier Worten besteht, so oft, bis die Kleinen schlafen. Auch Aracoeli singt ihrem Sohn Manuele Wiegenlieder, „canzoncine di paese“, mit einer „tenera voce di gola, intrisa di saliva“ vor, zunächst noch in ihrer Muttersprache Spanisch: „Essa le mischia con certe piccole voci di affetto e risatine scherzanti.“⁹⁷² Für die Neugeborenen stellen diese Liedchen die erste menschliche Sprache dar, die wiederholt an sie gerichtet wird, und somit bilden sie ihnen den Bezug zur Welt, bedeuten ihre *realtà*. Eine Welt jedoch, die geprägt ist von der mütterlichen Sprache, die sich nicht stets in allgemeinverständlichen Worten äußert, sondern teils in Fantasiebegriffen oder auch nur in Lauten. Aracoelis Sohn Manuele erinnert

una canzoncina speciale delle sere di plenilunio, della quale io non volevo mai saziarmi. E lei me la replicava allegrissima, sbalzandomi su verso la luna, come per fare sfoggio di me verso una mia gemellina in cielo:

Luna lunera
cascabalera
los ojos azules
la cara morena.

Questa, e altre simili canzoncine del medesimo repertorio, compagne della mia piccola età felice, sono fra le poche testimonianze a me rimaste della sua cultura originaria.⁹⁷³

Bei der kleinen Ida dagegen sind die Rollen vertauscht: Prägend sind für sie nicht eventuelle Wiegenlieder der Mutter, die im Roman nicht erwähnt werden, sondern der Gesang ihres Vaters. Sie wächst mit den Opernarien auf, die Giuseppe im Wechsel mit anarchistischen Aussprüchen und kalabresischen Wiegenliedern singt, wobei letztere später auch an die folgende Generation, an Nino, weitergegeben werden. Giuseppe Ramundo wird nicht müde, seine kleine Tochter Ida auf diese Weise zu belustigen:

[...] le ripeteva fino a dieci volte canzoni e fiabe calabresi, volgendogliele al comico quand'erano tragiche, perché lei, come tutti i bambini, rideva volentieri, e le sue risate pazzarielle erano una musica in famiglia. A un certo momento, pure Nora, vinta, si univa a quel teatro, producendosi, con la sua voce ingenua e un poco stonata, in un suo repertorio ristretto, il quale si riduceva, ch'io sappia, a due pezzi in tutto.⁹⁷⁴

⁹⁷¹ *La Storia*, S. 469.

⁹⁷² *Aracoeli*, S. 1052. Gragnolati/Fortuna (2009) sprechen bzgl. dieser eigenen spanisch-italienischen Kindheitssprache, die Aracoeli und Manuele verbindet, von einer „revolution of poetic language“ vonseiten Morantes: „overcoming the monolingualism of paternal language in favour of a plurilingualism marked by the mixture of Italian and Spanish, the prelapsarian language spoken by Manuele and his mother in their personal Eden.“ S. 11.

⁹⁷³ *Aracoeli*, S. 1039.

⁹⁷⁴ *La Storia*, S. 285.

Das Singen auf diese sehr volkstümliche Art zu Hause erfüllt nicht nur die Funktion, kleine Kinder in den Schlaf zu singen oder sie zu unterhalten. Diese Lieder verbinden Mutter bzw. Vater und Kind und schaffen eine Gemeinschaft, die Vertrauen stiftet. Giuseppe wird dadurch – mehr als die Mutter Nora – für seine Tochter zum Beschützer: „Iduzza perdeva ogni paura accanto a suo padre.“⁹⁷⁵ Diese Lieder stellen die *realtà* der kleinen Welt von Vater und Tochter sowie der Familie dar, in ihnen drückt sich alles aus, was ihr schlichtes Leben in Cosenza betrifft und die Grundlage ihres einfachen Glücklicheins ausmacht. Die Musik ist Ausdruck der Lebensfreude gleichermaßen für Eltern wie für Kinder, wie sich an den genannten Beispielen zeigt, denn die Mutter Aracoeli ist „allegriissima“ im Singen, was bestimmend ist für Manueles „età felice“. Umgekehrt wird das Lachen als Äußerung dieser Lebensfreude wieder zur Musik, denn Idas „risate pazzarielle erano una musica“ (wie oben zitiert).

Die Lebensfreude ist auch bei dem Außenseiter Pazzariello, dem „girovago suonatore di ocarina“⁹⁷⁶ aus der *Canzone clandestina della Grande Opera*, unmittelbar mit der Musik verbunden. Musizieren ist „[t]utto quello che lui sapeva fare“ und Grundlage seines Lebens sowie seiner „felicità“, die er direkt in sein Spiel überträgt. Er erscheint geradezu wie musikalisch hörbar gewordene Lebensfreude, denn sein Wesen wird bestimmt durch diese zwei Konstanten: stets fröhlich sein und auf seinem volkstümlichen Instrument ein Lied spielen: „E così poteva andarsene a spasso tutto il giorno, / zingaro, / felice, / e contento, / e cantare gratis a tutta la gente / la sua canzone ,Cielito / lindo‘.“⁹⁷⁷

Auch für Useppe drückt Musik zunächst einmal Lebensfreude aus. Er beginnt zu tanzen, kaum dass er die ersten Töne einer Melodie vernimmt, und hört mit großem Vergnügen die Wiegenlieder seiner Mutter, ohne sich an Idas misstönender Stimme zu stören. Es zeigt sich hier die Fähigkeit des Kindes, an allem wahrhaftig Dargestellten Gefallen zu finden.⁹⁷⁸ Schönheit ist also kein ästhetisches Kriterium für Kinder. Jede Musik bedeutet für Useppe eine Freude, auch wenn es sich dabei gar nicht einmal um wirkliche melodische Klänge handelt. Selbst das Geräusch einer Klingel oder weit entfernter Radioapparate verwandelt sich in Useppes Ohren in Musik, ebenso wie Farben, worin sich wieder seine Fähigkeit zur Synästhesie zeigt, wenn nämlich die Farben zu harmonischen Klängen werden: „Qualsiasi musica volgare [...] si sviluppava

⁹⁷⁵ *Ebd.*, S. 286.

⁹⁷⁶ *Il mondo*, S. 192.

⁹⁷⁷ *Ebd.*, S. 194.

⁹⁷⁸ Vgl. Behler (1971): Das Kind hat „Sinn für das Echte, Wahre, Unbedingte, von dem es sich in der Tiefe seines Gemüts anrühren läßt“, S. 23.

in fughe e variazioni [...]. E anche i semplici suoni isolati (come i colori) dentro di lui riecheggiano per tutte le loro armoniche.“⁹⁷⁹ Auch Useppes Lachen selber wird mit Musik verglichen als „musichetta inconfondibile delle sue risate“⁹⁸⁰, und so wird auch hier die wechselseitige Beziehung zwischen Musik und Lebensfreude bzw. ihren Äußerungen deutlich.

Das Geschichtenerzählen prägt die Beziehungen zwischen Eltern und ihren Kindern sowie verallgemeinernd die naturbezogenen, kindhaften Figuren generell. Aracoeli erzählt Manuele (zunächst noch; nach ihrer Unterordnung unter die bürgerlichen Regeln dann nicht mehr) von den Tieren und Menschen aus ihrem andalusischen Dorf, Giuseppe unterhält Ida mit kalabresischen Geschichten, Daniele teilt mit Manuele die wundersamen Geschichten seiner Familie im Süden sowie seiner Onkel in Amerika. Wesentlich ist, dass hier das Erzählen stets als Oralkultur stattfindet. Ein Großteil der Erzählenden ist den „barbari“ zuzuordnen, die wenig oder nicht alphabetisiert sind.⁹⁸¹ Wie unter III.2.2. (*supra*) dargestellt, verwenden die ‚Idioten‘ nicht die Sprache der Gebildeten, die von den Vertretern der „Storia“ bzw. der *irrealità* geteilt wird, und die sich speziell in der Schriftsprache ausdrückt. Sie haben ihre eigene Sprache, die nicht auf Selbstdarstellung oder Machterwerb abzielt, sondern darauf, das Wesen der Dinge, der Welt zu erfassen. Ihre einfachen Geschichten, im familiären Rahmen erzählt, tradieren ihre Erfahrungen und implizites Wissen sowie ihre Wahrheiten, und so bildet sich in ihnen die ganze Wirklichkeit der Welt ab, in welche die Kinder geboren werden und in der sie heranwachsen.

Das Geschichtenerzählen und die Musik sind also von wesentlicher Bedeutung als natürlicher Teil des kindhaften Lebens. Darüber hinaus ermöglichen die Lieder und Geschichten auch eine Ahnung einer anderen Dimension. Morantes Figuren ‚poetisieren‘ die Welt der sie umgebenden Wirklichkeit geradezu⁹⁸², was sich zunächst in typisch kindlichem Verhalten zeigt, etwa wenn der kleine Manuele für grausame Märchen ein anderes Ende erfindet. Ein Transformieren der Wirklichkeit auf einer höheren Ebene zeigt sich in der Fähigkeit der Kinder und Kindhaften zur Transzendenz. Für diesen Zugang zu der ‚anderen‘ Dimension, eben der *realità*, ist eine besondere Qualität notwendig, welche die (erwachsenen) Künstler sich bewahrt haben, die sich sonst

⁹⁷⁹ *La Storia*, S. 406f.

⁹⁸⁰ *Ebd.*, S. 546.

⁹⁸¹ Fusillo (1994) untersucht die Beziehung zwischen Morante und Pasolini in Hinblick auf eine Idealisierung der „barbari“ und stellt fest: „Recuperare con le armi della poesia il mondo dei barbari assume quindi una funzione polemica, sempre più disperata e nichilista col passare degli anni: un’ideologia delle vittime e del Terzomondo, antiborghese e antitecnologica, che presenta numerosi punti di contatto con l’attività giornalistica di Pier Paolo Pasolini.“ S. 107.

⁹⁸² Die intensive Gestaltung der Figuren als „Poeten“ erinnert an das Romantisieren bei Novalis u.a.

aber nur unter den Kindern findet, wie oben zitiert, denn nur sie „riconoscono e frequentano ancora la realtà“. Derart wird das Kind zum „simbolo unificatore“, worin sich erneut Simone Weils Einfluss widerspiegelt: „Così come [...] Simone Weil indicava nel bambino colui nel cui corpo circolano un’energia e una potenza creatrice che, non essendo rivolte all’esterno, sarebbero esclusivamente orientate verso l’interiorità, sicché nel bambino si produrrebbe un movimento costante di generazione di sé da se stesso e di sviluppo della vita dello spirito.“⁹⁸³

Gleichgesetzt mit Dichtern werden die Kinder selbst zu Künstlern. Darin wirkt die von vielen Romantikern postulierte Verbindung zwischen dichterischem Schaffen-Können und dem Kindsein nach: „Le romantisme européen a découvert l’enfant et lui a conféré une valeur mythique du point de vue de l’inspiration poétique qui a retenti sur toute la littérature moderne.“⁹⁸⁴ Gerade aufgrund seiner Phantasietätigkeit und seiner Spontaneität ist das Kind Vorbild für den romantischen Poeten. Auch die gemeinsame Nähe des Kindes und des Dichters zum Naturzustand, die beide von der Welt der Erwachsenen unterscheidet, tragen zur Verbindung zwischen dem romantischen Konzept der Dichtung und der mythischen Vorstellung eines „état de perfection“, der sich im Kind offenbart, bei: „le poète comme l’enfant est en harmonie avec l’univers ou la nature, tantôt mage du mystère des choses, tantôt chantre d’un bonheur dont l’adulte a le sentiment d’être dépossédé par la société corruptrice ou le savoir qui désenchante.“⁹⁸⁵

Bei Elsa Morantes kindhaften Künstlern kommt der Phantasie eine große Bedeutung zu, insofern sie der Schaffung imaginärer Räume dient, in denen sich die positive Gegenwelt zur *irrealità* abspielt.⁹⁸⁶ Diese „capacità di trasfigurare il mondo per forza di immaginazione“⁹⁸⁷ zeichnet bereits Morantes Protagonisten der frühen literarischen Werke aus. Ausgangspunkt für diese „glorification of imagination and of the act of artistic creation“⁹⁸⁸ ist Morantes Kritik an der Betrachtungsweise der Moderne, in welcher eine ‚wissenschaftliche‘ und rationale Sichtweise die Oberhand hat: „la seduzione scientifica ha sostituito quella immaginativa.“⁹⁸⁹ Da Morantes

⁹⁸³ Bova (2013), S. 18f. Simone Weil recurriert auf den von Jung beschriebenen Archetypus des Kindes.

⁹⁸⁴ Bosetti (1987), S. 7f.

⁹⁸⁵ Ebd., S. 7f.

⁹⁸⁶ Das Paradigma der Phantasietätigkeit ist als Charakteristikum bereits bei Rousseau vorhanden und dann in der Folge in der Literatur üblich, vgl. Michaelis (1986), S. 46. Auch die Romantiker begrüßen das Andersartige der Kinder gegenüber den Erwachsenen, das in ihrer unverbildeten Kreativität liegt, und erkennen eine Genialität in ihrer Kreativität. Bei Leopardi sind Kinder glücklich, denn da sie über ein großes Maß an ursprünglicher Phantasie verfügen, kennen sie nicht „il vero tormento della noia, perché ogni minima bagattella basta ad occuparli tutti interi, e la forza della loro immaginazione dà corpo e vita e azione ad ogni fantasia che si affacci loro alla mente ec. e trovano in somma in se stessi una sorgente inesauribile di occupazioni e sempre varie.“ Leopardi (1997), S. 204f.

⁹⁸⁷ Sgorlon (1993), S. 18.

⁹⁸⁸ Gilbert (1999), S. 27.

⁹⁸⁹ *Pro o contro*, S. 1540.

Kindhafte in der Lage sind, sich dank ihrer Vorstellungskraft eine positive Gegenwelt zu erschaffen, werden sie zu den möglichen Akteuren, wenn es darum geht, dem etwas entgegen zu setzen und somit die Welt zu ‚retten‘.

4.2. Die Funktion der Kunst

„L’arte narrativa [...] è una delle forme necessarie di cui si vale l’uomo per suscitare, col mezzo della parola, una sempre nuova verità poetica dagli oggetti reali (secondo il fine di tutte le arti: che è il perenne rinnovamento della realtà).“⁹⁹⁰ In ihren Essays formuliert Morante es als Aufgabe des Künstlers, des „antagonista alla disintegrazione“⁹⁹¹, die *realtà* in einer „verità poetica incorruttibile“⁹⁹² abzubilden, um dem allgegenwärtigen Zerfall entgegenzuwirken und die *irrealtà* mit ihren zerstörerischen Mechanismen aufzuhalten.

In der von „alienazione“ und „disintegrazione“ gezeichneten zeitgenössischen Welt bietet die Kunst die einzige Hoffnung, der Bedrohung durch die *irrealtà* etwas entgegenzusetzen: „nella laida invasione dell’irrealtà, l’arte, che viene a rendere la realtà, può rappresentare quasi la sola speranza del mondo.“⁹⁹³ Der Kunst kommt daher die Funktion zu, die zerstörerischen Mächtschaften der *irrealtà* zu demaskieren:

[L]a funzione dei poeti, che è di aprire la propria e l’altrui coscienza alla realtà, è oggi più che mai difficile (fino all’impossibile) eppure più che mai urgente e necessaria. Nessun poeta, oggi, può ignorare la disperata domanda, anche inconscia, degli altri viventi. Più che mai, la ragione della sua presenza nel mondo è di cercare una risposta per sé e per loro.⁹⁹⁴

Der Dichter soll, kraft seiner Fähigkeit, das Wahrhaftige in den Dingen zu erkennen, das Bewusstsein der Menschen für die *realtà* öffnen und diese *realtà* abbilden in einer poetischen Wahrheit: „il poeta deve restituire continuamente agli altri la realtà, intesa come il valore sempre vivo e integro che è nascosto nelle cose.“⁹⁹⁵ Um dies zu tun, muss sich der Dichter von jeglicher Last, von kulturellen Hindernissen befreien und ganz auf die Wahrheit konzentrieren, die zu erfassen und anschließend darzustellen er wünscht:

Così, al momento della sua massima attenzione verso le cose reali (al momento, cioè, in cui si dispone a scrivere) lo scrittore dovrà fare il silenzio intorno a se stesso, e liberarsi da ogni schermo

⁹⁹⁰ *Sul romanzo*, S. 1499.

⁹⁹¹ *Pro o contro*, S. 1546.

⁹⁹² *Sul romanzo*, 1502.

⁹⁹³ *Pro o contro*, S. 1545.

⁹⁹⁴ *Nota introduttiva* in der Ausgabe *Il mondo salvato dai ragazzini* von 1968, S. V.

⁹⁹⁵ *Ebd.*

culturale, da ogni feticcio, da ogni vizio conformistico. La sua coscienza [...] dovrà raccogliersi e fissarsi su un unico punto: L'oggetto reale della sua scelta, inteso a confidargli la propria verità.⁹⁹⁶

Elsa Morante vergleicht die Funktion des Künstlers, des „romanziere-poeta“ mit dem „protagonista solare che nei miti affronta il drago notturno“, um die Menschheit zu befreien von dem Drachen der *irrealità*.⁹⁹⁷ Lucia Dell'Aia hat in ihrer Studie eingehend den Einfluss von C.G. Jung auf Elsa Morantes Werk untersucht und liefert wichtige Hinweise zum Verständnis ihres Konzepts vom Künstler.⁹⁹⁸ Jung definiert die „soziale Bedeutsamkeit“ der Kunst folgendermaßen:

Sie arbeitet stets an der Erziehung des Zeitgeistes, denn sie führt jene Gestalten herauf, die dem Zeitgeist am meisten mangelten. Aus der Unbefriedigung der Gegenwart zieht sich die Sehnsucht des Künstlers zurück, bis sie jenes Urbild im Unbewußten erreicht hat, welches geeignet ist, die Mangelhaftigkeit und Einseitigkeit des Zeitgeistes am wirksamsten zu kompensieren.⁹⁹⁹

Der Künstler bekämpft den Zeitgeist mit seinen Waffen, denen der Kunst. Im schöpferischen Prozess vollzieht er eine „unbewusste Belebung des Archetyps“¹⁰⁰⁰, den er bis zum vollendeten Kunstwerk entwickelt und ausgestaltet. Elsa Morantes Künstler liefern derart Zeugnisse der *realtà* durch ihre Gedichte und Lieder.

Als Außenseiter der Gesellschaft wird der Künstler von den Autoritäten der *irrealità* oder den Grausamkeiten seiner zeitgenössischen Wirklichkeit bedroht. So sehr er der Gemeinschaft bedarf, so sehr ist er doch in ihr ausgegrenzt. „Lo scrittore vive, come un funambolo, sul filo che oscilla tra solitudine e bisogno degli altri: il fatto che senza questi ultimi ‚sia un uomo disgraziato‘ lo spinge a rimanere ‚sul campo‘ smascherando con la sua scrittura l'irrealità.“¹⁰⁰¹ Jung schreibt bezüglich der Position des Künstlers:

Die relative Unangepasstheit des Künstlers ist sein wahrer Vorteil, sie ermöglicht es ihm, der großen Straße fernzubleiben, seiner eigenen Sehnsucht nachzugehen und das zu finden, was die anderen entbehrten, ohne es zu wissen. So, wie im einzelnen Individuum die Einseitigkeit seiner bewußten Einstellung durch unbewußte Reaktionen auf dem Wege der Selbstregulierung korrigiert wird, so stellt die Kunst einen Prozeß der geistigen Selbstregulierung im Leben der Nationen und Zeiten dar.¹⁰⁰²

⁹⁹⁶ *Sul romanzo*, S. 1506.

⁹⁹⁷ *Pro o contro*, S. 1546. Dell'Aia (2013) verweist auf die Ähnlichkeit zum indischen Mythos von Indra und unter Bezug auf Eliade auf die Präsenz dieses Motivs in vielen Kulturen zwischen Europa und dem Orient: „È evidente che Elsa Morante alluda a questo motivo mitico, ricorrente in diverse tradizioni, quando si riferisce al poeta come all'eroe solare dei miti, che riesce a sconfiggere il drago notturno.“ S. 139.

⁹⁹⁸ Vgl. auch Bardini (1999) zur Bedeutung, welche die Schriften C. G. Jungs während der 60er Jahre auf Elsa Morante hatten: „E note sono le dichiarazioni rilasciate nel 1967 e nel 1968 dalla scrittrice ai suoi intervistatori francesi, tra le quali spicca quella circa una sua ideale adesione allo junghismo.“ S. 631.

⁹⁹⁹ Jung (1997), S. 49.

¹⁰⁰⁰ Ebd.

¹⁰⁰¹ Camilotti (2020), S. 51.

¹⁰⁰² Jung (1997), S. 49.

Solch ein unangepasster Künstler ist der optimistische Außenseiter Pazzariello, der sich fern der Straßen und der „Piazza dell’Impero“ aufhält, auf denen sich der „carrozzone della Grande Opera“ bewegt. Mithilfe der Musik übermittelt er seine Botschaft der Lebensfreude an die Mitmenschen und erreicht damit Menschen, die ihm folgen und ihre Arbeit vernachlässigen, „per ballare in piazza d’intorno a lui che suonava sull’ocarina ‚Cielito lindo‘!“¹⁰⁰³, sodass sich die Autoritäten durch ihn bedroht fühlen. Doch auch als die Machthabenden bereits seinen Körper in ihrer Gewalt haben und mit medizinischen, chirurgischen und psychiatrischen Methoden versuchen, ihn an seiner Kunstausbübung zu hindern, ihn zu manipulieren und in den „organismo sociale del Nuovo Impero“¹⁰⁰⁴ zu integrieren, bleibt der Pazzariello fröhlich und pfeift weiter sein Lied. Als man ihm die Okarina nimmt, bastelt er sich eine Trompete und fährt fort, seine Musik zu machen gegen die Machthabenden. Derart erscheint der Pazzariello wie eine personifizierte Allegorie der Kunst selber, die frei und unabhängig von Machthabern ihre Wahrheiten ausdrückt. Lucia Dell’Aia erkennt in dieser Outsider-Figur mit der Okarina ein Motiv aus Mozarts Zauberflöte wieder, das im zweiten Teil von *Il mondo salvato dai ragazzini*, unter *La smania dello scandalo* verwendet wird durch den Verweis auf Papagenos Worte: „LASS DIE WORTE KLINGEN KLINGEN“.¹⁰⁰⁵ Der Pazzariello ist wie der Glockenspieler und wie der Poet aus Morantes Essay, der anhaltend gegen den Drachen kämpft. Er ist nicht aufzuhalten in seiner Berufung, gegen den „Stato Imperiale“ zu musizieren, bis dieser sich durch die Tötung des Störenfrieds seiner entledigt. Das Schicksal des Pazzariello steht stellvertretend für weitere kindhafte Figuren aus *Il mondo salvato dai ragazzini*. Auch unter den historischen „Felici Pochi“ finden sich Künstler – als berühmte Beispiele werden Mozart, Rimbaud, Bellini und Rembrandt angeführt –, doch ihre Lebens- und Wirkungsräume werden überwiegend außerhalb der etablierten Gesellschaft angegeben: „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.“¹⁰⁰⁶

¹⁰⁰³ *Il mondo*, S. 197.

¹⁰⁰⁴ *Ebd.*, S. 205.

¹⁰⁰⁵ *Ebd.*, S. 122. Wobei Papagenos Worte abgewandelt sind: In der Zauberflöte wendet sich der Glockenspieler an sein Instrument mit den Worten „komm, du schönes Glockenspiel, lass die Glöckchen klingen, klingen“. Dell’Aia (2013): „Si ricordi [...] che l’ocarina è uno strumento popolare a fiato, il cui suono è molto simile a quello del flauto dolce“, S. 127.

¹⁰⁰⁶ *Il mondo*, S. 138.

Der Künstler, dem es gelingt, sich dem Grauen der „Storia“, der *irrealità*, zu widersetzen, indem er eine Wahrheit in einen künstlerischen Ausdruck verwandelt, schafft dadurch „un atto di ottimismo“¹⁰⁰⁷ von außergewöhnlicher Kraft: „una poesia, una volta partita, non si ferma più; ma corre e si moltiplica, arrivando da tutte le parti.“¹⁰⁰⁸ Diesen künstlerischen Akt des Optimismus bringt auch das Mädchen Carlotta aus der *Canzone finale della stella gialla detta pure La Carlottina* hervor, indem sich ihre Heiterkeit, ihr aus dem Ungehorsam gegen die Rassengesetze geborener „attacco d’allegria“ in Musik verwandelt und verbreitet:

Certi attacchi d’allegria sono uguali alle note musicali
che non possono restare sole: d’istinto una nota s’attacca a un’altra nota
per l’accordo; e un accordo ne vuole un altro e un altro e un altro, e vanno al tema;
e allo sviluppo; e al ritornello.
E dall’Allegro si passa all’Andante Maestoso; e al Presto; e al Prestissimo finale!¹⁰⁰⁹

Das „divertimento della stagione“¹⁰¹⁰, das Carlotta derart ungeplant und intuitiv ‚komponiert‘, entwickelt sich zur „canzone di successo“, die – von einem „coro di ragazzi stellati“¹⁰¹¹ gesungen und getanzt – schließlich die Rassengesetze lächerlich macht und die Autoritäten des Nationalsozialismus zum Aufgeben bringt. Das Motiv des eine Wahrheit vermittelnden Liedes, das sich in alle Lüfte verbreitet, ist fortgeführt in dem Lied der Vögel in *La Storia*, das als Ausdruck der Transzendenz unter III.5.2. behandelt wird (*infra*).

Useppe von *La Storia* ist am umfangreichsten als eine Art impliziter Künstler gestaltet, in dem sich die Funktion der Kunst als Gegenspielerin zur *irrealità* widerspiegelt. Anhand dieser Figur wird Morantes „strategia artistica e spirituale contro la forza perversa del Potere della Storia“¹⁰¹² deutlich. Useppe führt auf seine eigene kindliche Weise verschiedene künstlerische Betätigungen aus: Er fertigt Zeichnungen an und hat eine große Affinität zur Musik. Am meisten aber begeistern Useppe Worte; sie besitzen für ihn einen „valore sicuro, come fossero tutt’uno con le cose“.¹⁰¹³ Darin drückt sich die große Bedeutung aus, die Morante in einem Essay über den Roman formuliert: „*Romanzo* sarebbe ogni opera poetica, nella quale l’autore [...] dà *intera* una propria immagine dell’universo reale [...] *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.“¹⁰¹⁴ In *La Storia* kommt es

¹⁰⁰⁷ *Pro o contro*, S. 1547.

¹⁰⁰⁸ *Ebd.*, S. 1545.

¹⁰⁰⁹ *Il mondo*, S. 243f.

¹⁰¹⁰ *Ebd.*, 244.

¹⁰¹¹ *Ebd.*

¹⁰¹² Martínez Garrido (2014b), S. 47.

¹⁰¹³ *La Storia*, S. 407.

¹⁰¹⁴ *Sul Romanzo*, S. 1498.

Useppe zu, diese „verità poetica“ auszudrücken, und er äußert sie in seinen Gedichten. Der Analphabet Useppe schreibt diese jedoch nicht auf. Er erfindet sie in einem beliebigen Moment, sagt sie vor sich hin und vergisst sie danach wieder. Der einzige Mensch, dem er sie jemals vorträgt, ist Davide, ansonsten weiß nur die Hündin Bella um dieses Geheimnis.¹⁰¹⁵ Die Besonderheit von Useppe's Gedichten besteht darin, dass sie in einer eigenen Sprache und nicht schriftlich fixiert sind. „Useppe's speech belongs to a linguistic repertoire that in Morante's view lies outside of or on the margins of the main, oppressive stream of the symbolic and the language of the law.“¹⁰¹⁶ Dass Useppe's Abneigung gegenüber der Schrift aus einer bewussten Ablehnung der Sprache als Medium der „Storia“ resultiert, geht aus seinem Gespräch mit Davide hervor:

,Tu pensi spesso?
 ,Io... penso sí.
 ,A che pensi? [...]
 ,Io faccio le poesie' gli comunicò arrossendo di segretezza e di confidenza.
 ,Ah! L'avevo già sentito dire, che sei poeta!
 ,Di chi?! [...]
 ,E che, già le scrivi, le poesie?' riprese Davide, trascurando la domanda di Useppe.
 ,Nnnoo... Io non voio *scivere*... io ... no...' (al solito, nei momenti di emozione o confusione, Useppe ricascava nella pronuncia spropositata e monca dei pupi) ...le poesie io le penso... e le dico...
 ,E a chi le dici?
 ,A lei!' Useppe accennò a Bella, la quale sventolò la coda.
 ,Dimmele anche a me, se te le ricordi.
 ,No, *nun* me ne ricordo... Io le penso, e súbito me ne scordo. Sono tante... però piccole! Però TANTE!! Io le penso quando sto solo, e pure quando non sto solo, certe volte le penso!
 ,Pensane una adesso!
 ,Tí.
 Sens'altro, Useppe corrugò la fronte, incominciando a pensare. ,Però una sola è troppo piccola...
 osservò scuotendo la testa, ,mó ne penserò tante diverse, e te le dico!' Per meglio concentrarsi, chiuse gli occhi, così forte che le palpebre gli si raggrinzarono. Poi quando, di lí a un momento, le riaprì, il suo sguardo, tuttavia, come quello degli uccelli cantori, pareva continuasse a seguire un punto mobile e luminoso fuori della vista.¹⁰¹⁷

Useppe's „Denken“ kommt hier einem „Dichten“ gleich, dessen Ursprung jedoch keine rationalen Prozesse sind: „il pensare di Useppe [...] ha ben poco dell'attività cerebrale e razionale che per la cultura occidentale si identifica normalmente con il pensiero“¹⁰¹⁸. Useppe's Ablehnung

¹⁰¹⁵ Enrica Puggioni (2006) sieht die Gemeinsamkeit zwischen Useppe und Davide darin, dass sie beide ein „Anderssein“ gegenüber der Gesellschaft haben und dadurch – trotz ihrer offensichtlichen Unterschiede – beide eine Künstler-Qualität in sich tragen: „solo chi è diverso, chi porta il segno di quell'ombra può sentire. Sia il Grande Male di Useppe che la psicosi finale di Davide si possono interpretare, oltre che come inevitabile malattie di fronte alla Storia e al tempo, come predestinazione *poetica*.“ S. 40.

¹⁰¹⁶ Re (1993), S. 369.

¹⁰¹⁷ *La Storia*, S. 868f.

¹⁰¹⁸ D'Angeli (1994), S. 221. Sie untersucht die Zeitebenen des Romans *La Storia* und legt dar, dass die Zeit als Koordinate der Gesellschaft die Handlung bestimmt, doch dass es an verschiedenen Stellen zu einer Unterbrechung der Zeit kommt. Auch die genannte Episode ist ihrer Darstellung nach eine „in cui l'abolizione del tempo è effettivo raggiungimento di uno stato di libertà, un allontanamento dal contingente e dalle sue costrizioni [...]“

gegenüber den Codices der Sprache der „Storia“ wird deutlich in der Verweigerung, seine Gedichte aufzuschreiben. Die Vorstellung, sich der Schriftsprache der Erwachsenen zu bedienen, bereitet ihm „emozione e confusione“ und verursacht, dass er noch kindlicher wird und sich zurückzieht in seine Kleinkind-Sprache. Das Kind Useppe, hier „poeta“ genannt und in Gemeinschaft mit seiner Hündin Bella als naturhaft gekennzeichnet, gehört erkennbar jener anderen Welt der *realtà* an. Als Useppe konzentriert seine Augen wieder öffnet, um seine Gedichte aufzusagen, wird deutlich, dass sein transzendierender Blick in dem Licht, das er sieht, dem „punto mobile e luminoso“ (s.o.) eine andere Wirklichkeit erkennt, was durch den Verweis auf Singvögel, „uccelli cantori“, unterstützt wird:

Le stelle come gli alberi e fruscolano come gli alberi.
 Il sole per terra come una manata di catenelle e anelli.
 Il sole tutto come tante piume cento piume mila piume.
 Il sole su per l'aria come tante scale di palazzi.
 La luna come una scala e su in cima s'affaccia Bella che s'annisce.
 Dormite canarini arinchiusi come due rose.
 Le 'ttelle come tante rondini che si salutano. E negli alberi.
 Il fiume come i belli capelli. E i belli capelli.
 I pesci come canarini. E volano via.
 E le foie come ali. E volano via.
 E il cavallo come una bandiera.
 E vola via.¹⁰¹⁹

Die Gedichte Useppe zeigen noch die Besonderheiten der Sprache des kleinen Kindes und bestehen jeweils nur aus einer Zeile. Syntaktisch gesehen handelt es sich zum großen Teil nicht einmal um einen Satz, denn jeweils zwei Elemente werden durch ein „come“ miteinander verglichen; nur in einigen wenigen dieser Gedichte fungiert ein Prädikat als satzbildend. Useppe Gedichte folgen also nicht der Sprache der Gebildeten als dem Medium der „Storia“. Mangano gilt die Besonderheit von Useppe Sprache als ein bewusstes Entgegensetzen: „Le sue poesie, le sue frasi, fatte di analogie e prive di legami logici gli permettono di vedere oltre la nebbia dell'Irrealtà.“¹⁰²⁰ Durch das Fehlen der Logik der „Storia“ auf sprachlicher Ebene unterliegt die besondere Sprache Useppe also auch nicht den Regeln der *irrealtà*. Prädestiniert für die Rolle des Künstlers ist Useppe gerade weil er ein Kind ist, denn nur Kinder erkennen – nach Elsa Morante – das Wahrhaftige in den Dingen: „l'infanzia non è più il luogo incantato di un lungo sogno da cui occorre risvegliarsi, ma il luogo della verità, ovvero della poesia, che altro non è [...] se non ,la realtà, intesa come il valore sempre vivo e integro che è nascosto nelle cose.“¹⁰²¹

¹⁰¹⁹ *La Storia*, S. 869f.

¹⁰²⁰ Mangano (2000), S. 109. Vgl. auch Elena Fumi, die darstellt, dass Useppe Art des Wissens nicht auf rationaler Logik beruht (seine Fragen, seine „peccché?“ sind nicht Bestand des Kausalnexus Ursache-Wirkung), sondern auf der Logik des „come universale“, was sich in seiner Poesie und Sprache ausdrückt, die er mit Bellas und den Vögeln teilt. S. 247.

¹⁰²¹ Leonelli (2000), S. 130f, zitiert Morante aus der *Nota introduttiva* zur 2. Auflage von *Il mondo salvato dai ragazzini* aus dem Jahr 1971.

Es wird deutlich, dass zunächst das Erkennen der Wahrheit im Vordergrund steht und die Sprache diese Wahrheit abbildet und daher in ihrer Form nicht einem bestimmten Modell folgen muss: „È l’esercizio della verità, che porta all’invenzione del linguaggio, e *non viceversa*.“¹⁰²²

Useppes Gedichte sind eingebettet in den Dialog mit Davide, in welchem der jüdische Student zunächst seine eigenen Gedichte und abschließend aus Dantes *Commedia* zitiert.¹⁰²³ Useppe, das nicht alphabetisierte Kind, gibt zu, diese Worte nicht zu verstehen, dennoch kann er nicht genug davon bekommen. Dantes *Canti* bieten Davide zugleich den Schlüssel zur Interpretation von Useppes Worten.

Useppe erinnert hier an die Figur des Fra Angelico aus Morantes *Essay*, den sie als einen Vermittler zwischen Himmel und Erde darstellt, als einen „propagandista del paradiso“¹⁰²⁴, indem er die Wahrheiten, die er geschaut hat, in seiner Malerei wiedergibt. In seiner eigenen Sprache, der „lingua beata e angelica“¹⁰²⁵ der Kunst – die sich von den „gerghi obbligatori dell’irrealtà collettiva“¹⁰²⁶ abhebt – schafft er somit ein „*libro degl’idioti*“¹⁰²⁷, in welchem er den Analphabeten von den „Intelligenze inesprimibili“ erzählt, die er geschaut hat. Die Botschaften der Wahrheit des Paradieses werden also nicht von Wissenschaftlern erklärt und vermittelt, sondern von dem Künstler, der das Licht und seine Herkunft erkennt: „dell’ultima sede, l’Empireo, il Paradiso invisibile, c’è sulla terra una testimonianza visibile, la luce: la quale non è una sostanza terrestre, ma una qualità propria del cielo.“¹⁰²⁸ Insofern die Kunst das Unsichtbare sichtbar macht, wird ihr eine transzendente Bedeutung zugesprochen. Und insofern sie dazu beiträgt, die Grenzen der umgebenden *irrealtà* zu überwinden und auf eine paradiesische Dimension hinzuweisen, wird sie in den Rang einer Religion erhoben, denn die Kunst wird zur „unica possibilità di superamento dei limiti dell’esistenza mediante la creazione di un cosmo.“¹⁰²⁹

Die diesem Kapitel vorangestellte Aussage: „L’arte [...] nasce da questo desiderio di spendersi, è una forma di religione.“¹⁰³⁰ lässt sich in diesem Sinne verstehen: Morante spricht der Kunst die Kraft und zugleich Intention zu, die Wahrheiten des Lichts als „sostanza [...] del cielo“ verständlich zu machen. Der Künstler erhält dadurch eine altruistische Konnotation, da er für

¹⁰²² *Pro o contro*, S. 1507.

¹⁰²³ Aus dem *Paradiso* zitiert Davide Verse aus dem Canto XXIII („Come a raggio di sol, che puro mei [...]“) und Canto XXX („[...] e vidi lume in forma di rivera [...]“), *La Storia*, S. 874.

¹⁰²⁴ So im Titel des *Essays*: *Il beato propagandista del Paradiso*.

¹⁰²⁵ *Il beato*, S. 1558.

¹⁰²⁶ *Ebd.*

¹⁰²⁷ *Ebd.*, S. 1568.

¹⁰²⁸ *Ebd.*, S. 1561.

¹⁰²⁹ Dell’Aia (2013), S. 42.

¹⁰³⁰ „Cronologia“, S. LXIX.

seine Mitmenschen dieser Aufgabe nachkommt und ihnen mit seiner künstlerischen Darstellung die Sicht und Hoffnung auf Jenseitiges ermöglicht.

5. Kindhafte und die Transzendenz

Der Bezug zur Transzendenz wird Elsa Morantes Figuren erfahrbar innerhalb der *realtà*: besonders intensive transzendente Erfahrungen machen sie in Natur-Räumen, wie in der „tenda d'alberi“ am Tiberufer oder wie in *Totetaco*, die eine Isolation von der Umgebung der *irrealtà* ermöglichen. Auch während der Ausübung künstlerischer Tätigkeiten sind ihnen transzendente Verwandlungen erfahrbar. Es ist genau diese Fähigkeit zum Transzendieren der Kindhaften, welche den Zugang in die Dimension der *realtà* ermöglicht, die jenseits der sie umgebenden historischen Wirklichkeit liegt. „La realtà è perennemente viva, accesa, attuale. Non si può avariare, né distruggere, e non decade.“¹⁰³¹

Zunächst soll dargestellt werden, dass kindhafte Figuren eine Dimension von *realtà* hinter den Grenzen des Sichtbaren wahrnehmen, die in den Bereich der Transzendenz fällt (5.1.). Daraus ergeben sich Erkenntnisse, welche ihnen eine Reaktivierung der *irrealtà* ermöglichen und dank höherer Einsichten aus einer anderen, paradiesischen Dimension zur Überwindung der *irrealtà* führen (5.2.).

5.1. Das Erkennen der *realtà*

Während der moderne Mensch des Industriezeitalters in seinem Bemühen, die Welt durch Wissenschaften zu erklären und sich durch die Unterhaltungsindustrie zu zerstreuen, die Suche nach Transzendenz aufgegeben hat, zeichnen Morantes Kinder und Kindhafte sich durch ihre Unverstelltheit aus und sind deswegen prädestiniert dafür, die *realtà* zu erkennen. Kinder sind offen für das Geheinisvolle, Mythische und Märchenhafte. Ihre Intuition und ihr Sinn für Übernatürliches ermöglichen ihnen, Wahrheiten zu erkennen, die hinter den offensichtlichen Erscheinungsformen der Dinge liegen. Für Kinder sind selbst leblose Gegenstände beseelt.

¹⁰³¹ *Pro o contro*, S. 1542.

Immer wieder hebt Elsa Morante die den Kindern und Kindhaften innewohnende „felicità“ hervor. Diese Fähigkeit zum Glücklichsein ist schon in ihrem Frühwerk enthalten: „C’è spettacolo più grazioso, più consolante della felicità infantile?“¹⁰³² Im zweiten Teil ihres literarischen Schaffens wird sie zu einer Grundkonstitution, die geradezu symbolhaft das ‚Anderssein‘ der kindhaften Figuren ausmacht, denn „la felicità non è di questo mondo“.¹⁰³³ Sie verweist auf eine Dimension jenseits der Welt der *irrealità* und ist daher nicht jedem erreichbar: „Solo chi si pone fuori di essa, ‚idiota‘ o subalterno, diventa il predestinato testimone della felicità assente eppure ‚reale‘.“¹⁰³⁴ Die Lebensfreude äußert sich aber durchaus in unterschiedlichen Formen und wird als „felicità“, „allegrezza“, „gaiezza“ oder „letizia“ bezeichnet. Sie ist eine stürmische Lebensfreude, eine „felicità di esistere“ bei den Jugendlichen; sie wird körperlich sichtbar bei den „Felici Pochi“, die singen, tanzen und springen, oder zeigt sich eher still bei Useppe „in un tripudio quasi drammatico di tutte le sue membra“¹⁰³⁵.

Die innere Glückseligkeit erscheint als eine wichtige Voraussetzung für das Erkennen der *realtà* und für die Möglichkeit, die Welt zu transzendieren. Derart „zum Glücklichsein angelegt“¹⁰³⁶ und mit einer grundsätzlichen Bereitschaft, allem liebevoll zu begegnen, sind die Kindhaften fähig, in allen Menschen und Dingen gleichermaßen Schönheit zu erkennen. Die Schönheit gilt Elsa Morante nicht als ein auf Äußerlichkeiten bezogener ästhetischer Begriff, sondern ist Ausdruck des Wahren: „verità poetica e bellezza sono la stessa cosa.“¹⁰³⁷ Als Gegenpart zur „bruttezza“, dem äußeren Kennzeichen der *irrealità*, wie unter Kapitel II dargestellt (*supra*), ist sie ein wichtiges Charakteristikum der *realtà* und verweist zugleich auf eine transzendierte Dimension. Die Kindhaften sind in diesem Sinne als schön zu verstehen und gleichzeitig selber mit der Fähigkeit zum Schönsehen ausgestattet.

Bezüglich der „Felici Pochi“, den Vertretern der *realtà* und Antagonisten der „Infelici Molti“, heißt es:

[...] ne esistono d’ogni razza sesso e nazione [...]
 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...
 Insomma. Obiettivamente, per giustizia,
 qua si certifica, in fede,
 che gli F.P. sono tutti e sempre

¹⁰³² So fragt die Erzählinstanz in *Donna Amalia*, einer Erzählung aus dem Jahr 1950, *Opere*, Vol II, S. 1525.

¹⁰³³ *La Storia*, S. 866, Davide sagt dies im Gespräch über die „felicità“ mit Useppe.

¹⁰³⁴ Venturi (1997), S. 115.

¹⁰³⁵ *La Storia*, S. 395.

¹⁰³⁶ Sanders (1976), S. 143. Er bezieht sich mit seiner Aussage auf Useppe.

¹⁰³⁷ *Sul romanzo*, S. 1513.

bel-lis-si-mi,
anche se per suo conto la gente non lo vede).¹⁰³⁸

Die kindhaften Figuren, denen die Fähigkeit zum transzendierenden Sehen eigen ist, erkennen Schönheit in allem. Oft ist die Beschreibung des Schönen auf eine Figur fokalisiert dargestellt und wird gleichzeitig durch die Erzählinstanz relativiert, sodass deutlich wird, dass sich die Schönheit nicht auf eine ästhetische Qualität bezieht.

So erscheint dem jungen Arturo seine Stiefmutter Nunziata als junge Mutter trotz der Zeichen ihrer Armut und Einfachheit und trotz ihrer „bruttezze irrimediabili“, die er aus der Distanz erinnernd konstatiert, als unbeschreibliche Schönheit: „Ma avere, invece, un corpo senza nessuna beltà, anzi piuttosto malfatto, con povere forme grossolane; capelli, occhi mori; scarpacce ai piedi; vesti da stracciona; e, con tutto ciò, essere bella come una dea, come una rosa! ecco un vanto supremo di vera bellezza!“¹⁰³⁹ Nunzias Schönheit ist als innere Qualität in enger Verbindung mit ihrer Mutterschaft zu sehen, da sie eine der „vere madri“ darstellt, die – naturhaft und ungebildet – sich mit größter Hingabe ihrem Kind widmet. Ähnlich ist dieses ‚Verklären‘ in *Aracoeli* gestaltet: Dem Kind Manuele erscheint seine Mutter als die Schönste, und auch Aracoeli erkennt vollkommene Schönheit in ihrem Sohn; beides wird durch den erinnernden erwachsenen Erzähler Manuele relativiert. Jenseits dieses Motivs der Mutter-Kind-Liebe als Ursache für das Schönsehen-Können der Figuren zeigt sich auch ein transzendierender Blick, wenn Aracoeli Schönheit in allem entdeckt, das ihr in der Umgebung des wundersamen *Totetaco* begegnet: „capitava sempre qualche bellezza di passaggio, da mirar“¹⁰⁴⁰, die sich doch meist auf Naturhaftes, dabei jedoch völlig ‚Gewöhnliches‘ bezieht: auf einen vorbeilaufenden Straßenhund, eine Schafherde, einen Star.

Usepe, dem als „creatura più felice del mondo“ die „felicità [...] di tutto“¹⁰⁴¹ eigen ist, fühlt sich hingezogen zu den ‚objektiv‘ betrachtet unattraktiven oder zu den aus der Gesellschaft ausgeschlossenen oder abgeschobenen Menschen, wie z.B. Caruli, die ihm trotz des krummen Ganges und Körpers und der ungleichmäßigen Gesichtszüge wie „una bellezza mondiale, per non dire divina“¹⁰⁴² erscheint. Ebenso bewundert er das Aussehen der stämmigen Lenalena, die

¹⁰³⁸ *Il mondo*, S. 137.

¹⁰³⁹ *L'isola*, S. 1215. Aus dieser verklärten Sichtweise spricht bereits Arturos beginnende Zuneigung zu der jungen Stiefmutter, die er bis dahin abgelehnt hat, und die Eifersucht auf seinen neugeborenen Stiefbruder, der zum Zentrum der mütterlichen Liebe wird, einer Liebe, die er – Arturo – als Halbweise nie erfahren hat, da seine Mutter bei seiner Geburt verstorben ist.

¹⁰⁴⁰ *Aracoeli*, S. 1189.

¹⁰⁴¹ *La Storia*, S. 866. Dies sagt Davide zu ihm.

¹⁰⁴² *Ebd.*, S. 471.

von der Erzählinstanz wegen ihrer borstigen Haare mit einem Stachelschwein verglichen wird. Schönheit ist in seinen Augen bei allen Mädchen gleichermaßen vorhanden.¹⁰⁴³ Der hustende und spuckende Großvater Marocco, der in einem Lehnstuhl in der Küche sein Ableben erwartet, Scimò, der aus einer Jugendstrafanstalt entflohen ist, und der schielende Eisverkäufer – es sind die äußerlich gesehen hässlichen, kranken, alten und ausgeschlossenen Menschen, zu denen Useppe Vertrauen fasst, und in denen er die gleiche Schönheit erkennt wie in jenen Menschen, die äußerlich perfekt sind: „All beings appear to him to be the same, almost like a single body and a single soul, or like the bodies of the refugee family of ‚I mille‘, huddled next to each other to sleep in the darkness of their cavernous shelter in Pietralata.“¹⁰⁴⁴ Schönheit charakterisiert all jene, die in ihrem So-Sein, in ihrer Natürlichkeit sich selbst in Wahrhaftigkeit leben.

Useppes Blick schaut hinter die Grenzen des sinnlich Erfassbaren. Wie Elena Fumi darstellt, verfügt er über eine „capacità di trasformare il mondo guardandolo, per opporsi alla storia che lo ha già segnato“¹⁰⁴⁵, was sich bereits bei seinem ersten Ausflug in die Welt zeigt. Dank seines Bruders Nino unternimmt der knapp einjährige Useppe „la sua prima uscita nel mondo“, hinaus in die Straßen seines Wohnviertels. Die Erzählinstanz stellt dar, dass „la malattia, la vecchiaia e la morte“ ihre erkennbaren Spuren hinterlassen haben in den „poche vie per dove passarono, nel quartiere di San Lorenzo“, dessen Bewohner gezeichnet sind von den Ereignissen: „poveri, affannosi e deformati dalla smorfia della guerra“.¹⁰⁴⁶ Fokussiert auf Useppe sieht die Welt jedoch anders aus. Auf den Schultern seines lebensfrohen Bruders durch die Straßen des Viertels von San Lorenzo getragen, geht der Rhythmus von Ninos stürmischem, lebenshungrigen Gang und seinen tanzenden Locken auf Useppes Wahrnehmung über, so dass sich die Welt, die ihn umgibt, im gleichen Takt zu bewegen und zu tanzen scheint und „tutto il mondo circostante, ai suoi occhi, danzava nel ritmo di quei riccetti.“¹⁰⁴⁷ Trotz des allenthalben vorherrschenden Elends und der bedrückenden Armseligkeit ist Useppe fähig, eine „bellezza sublime“¹⁰⁴⁸ in seiner Umgebung zu erkennen. Er entdeckt überall Schönheiten: „il mondo si aperse, quel giorno, come il vero giardino lucente.“¹⁰⁴⁹ Mittels seiner grundsätzlich heiteren Sichtweise verwandelt Useppe das Geschehen um sich herum in ein Schauspiel, an dem alles teilhat und in einem

¹⁰⁴³ *Ebd.*, S. 730.

¹⁰⁴⁴ Re (1993), S. 368.

¹⁰⁴⁵ Fumi (1994), S. 239.

¹⁰⁴⁶ *La Storia*, S. 397.

¹⁰⁴⁷ *Ebd.*

¹⁰⁴⁸ *Ebd.*

¹⁰⁴⁹ *Ebd.*

überirdischen Glanz erstrahlt, in „una multipla e unica fantasmagoria, di cui nemmeno una descrizione dell’Alhambra di Granata, o degli orti di Shiraz, né forse perfino del Paradiso Terrestre potrebbe rendere una somiglianza.“¹⁰⁵⁰ Sein transzendierender Blick erkennt die den Dingen innewohnenden Schönheiten, die aus einer objektiven Perspektive nicht wahrnehmbar sind:

E quando infine si arrestarono su un misero spiazzale d’erba, dove due stenti alberi cittadini avevano messo le loro radici, e si riposarono a sedere su quell’erba, la felicità di Giuseppe, davanti a quella bellezza sulime, diventò quasi spavento; e si aggrappò con le due mani alla blusa del fratello. Era la prima volta in vita sua che vedeva un prato; e ogni stelo d’erba gli appariva illuminato dal di dentro, quasi contenesse un filo di luce verde. Così le foglie degli alberi erano centinaia di lampade, in cui si accendeva non solo il verde, e non solo i sette colori della scala, ma ancora altri colori sconosciuti. I casamenti popolari, intorno allo spiazzo, nella luce aperta del mattino, essi pure sembravano accendere le loro tinte per uno splendore interno, che li inargentava e li indorava come castelli altissimi. I rari vasi di geranio e di basilico alle finestre erano minuscole costellazioni, che illuminavano l’aria; e la gente vestita di colori era mossa intorno, per lo spiazzo, dallo stesso vento ritmico e grandioso che muove i cerchi celesti, con le loro nubi, i loro soli e le loro lune.¹⁰⁵¹

Useppes Blick, der mittels seiner „felicità“ fähig ist, transzendierend zu sehen, erkennt überirdische Schönheiten in den profanen Gegenständen, die durch Licht und Farben gekennzeichnet sind.¹⁰⁵² Das Licht gilt Elsa Morante als Symbol für das Göttliche, wie sie im Essay über den Beato Angelico darstellt: „anche dell’ultima sede, l’Empireo, il Paradiso invisibile, c’è sulla terra una testimonianza visibile, la luce: la quale non è una sostanza terrestre, ma una qualità propria del cielo“¹⁰⁵³. Die Lichtmetapher wird in der oben zitierten Textstelle von Useppes Ausflug von einem zum andern Vergleichsmoment erweitert und vergrößert, sodass sie, von einem Lichtfaden ausgehend, auf die Größe von Sternkonstellationen anwächst. Die Verbindung des Lichts mit den Farben ist ebenfalls Thema im Essay. Die „manifestazione dei colori“ ist, nach *Il beato propagandista del Paradiso*, Ausdruck des Lichtes, die Farben sind „un regalo della luce, che si serve dei corpi (come la musica degli strumenti) per trasformare in epifania terrestre la sua festa invisibile“¹⁰⁵⁴. So lässt sich auch in *La Storia* die Bedeutung der Farben herauslesen als Hinweis auf Paradiesisches, denn Useppe erkennt in den erleuchteten Gegenständen rings umher nicht nur die sieben Farben des Regenbogens, sondern auch andere, unbekannte Farben. Von besonderer Bedeutung sind das Silberne und Goldene; das Goldene ist von höchstem Wert: „la gerarchia degli splendori culmina nel segno dell’oro.“¹⁰⁵⁵ Wegen seines

¹⁰⁵⁰ *Ebd.*

¹⁰⁵¹ *Ebd.*, S. 397f.

¹⁰⁵² Martínez Garrido (2014b) verweist in dieser Darstellung auf Eliade: „Tutti gli elementi naturali di questo passaggio euforico contribuiscono a fare di questo punto del testo, decisivo per la beatitudine di Useppe, una più che evidente ierofania.“ S. 50.

¹⁰⁵³ *Il beato*, S. 1561, bereits zitiert unter Kapitel III.4.

¹⁰⁵⁴ *Ebd.*, S. 1565.

¹⁰⁵⁵ *Ebd.*

Glanzes kann es als „Symbol des himmlischen Lichtes und der Unvergänglichkeit“¹⁰⁵⁶ und daher als Symbol des Göttlichen verstanden werden. Hier erhält die Verwandlung seiner Umgebung eine weitere Qualität, die auch Hinweis ist auf Paradiesisches. Dass Elsa Morantes Kind-Figuren wie Usepepe Gegenstände als lichtdurchflutet wahrnehmen, zeigt auch, dass sie in besonderem Maße fähig sind zur Erkenntnis des Lichtes und damit zur Erkenntnis von Göttlichkeit, worauf ich später eingehen werde.

Der transzendierende Blick, der das Licht hinter den konkreten Formen erkennt, ist auch in *Aracoeli* Kennzeichen des Kindes. Der erwachsene Manuele erinnert sich, dass er als Kind in *Totetaco* – im Gegensatz zu den Erwachsenen – fähig war, das Außergewöhnliche an dem kleinen Gärtchen zu erkennen: „Forse, io penso, certe differenze non sempre appaiono agli occhi. Credo che i miei occhi possedessero, a quel tempo, una eccezionale capacità visiva.“¹⁰⁵⁷ Die Sicht des Kindes wird immer wieder als klarer gegenüber jener der Erwachsenen hervorgehoben; dieses „Sehen-Können“ ist auf eine andere Dimension bezogen, die den Kindern erkenntlich ist, den Erwachsenen dagegen nicht. Dafür spricht auch, dass Manueles Kurzsichtigkeit kurz nach dem Einzug in die *Quartieri Alti* beginnt: Mit seinem Bürgerlich-Werden nimmt der Zugang zu jener anderen Dimension ab.¹⁰⁵⁸

Deutlich wird dies in der Auseinandersetzung, die Manuele in seinem Inneren hat, in dem sich der kindhafte erwachsene Manuele mit Anklägern aus der rationalen Wirklichkeit konfrontiert sieht. Nach seiner Beschreibung des Gartens der Kindheit (dargestellt und zitiert unter Natur III.3. *supra*), in dem sich geheimnisvolle Verwandlungen vollziehen und alles in stündlich wechselnden Farben erstrahlt, muss er sich rechtfertigen vor der Anklage: „A. ‚Anche queste metamorfosi, le vedevate coi vostri occhi?‘ / I. ‚Sì, Signore, come adesso vedo la Vostra Signoria e gli altri signori qui presenti. Anzi assai piú chiare, precise. Allora non avevo bisogno di occhiali. Non avevo difetti, ma piuttosto eccessi di vista.‘“¹⁰⁵⁹

Hier ist der nüchterne Blick der Erwachsenen – repräsentiert durch „l’Accusa“ – kontrastiert mit dem Blick des Kindes, das die Welt transzendiert, indem es in allem Licht erkennt, Farben

¹⁰⁵⁶ Lurker, S. 253f.

¹⁰⁵⁷ *Aracoeli*, S. 1182.

¹⁰⁵⁸ Das Motiv der Brille und des Hässlich-Werdens unterstreicht die Symbolik des Verlusts der Unschuld. Siehe auch Balzer (1988), S. 240f: „Sembrebbe dunque che il piccolo Manuele incominci a perdere la sua perfetta innocenza con la cosiddetta età della ragione, quando esce dalla mitica infanzia ed entra nella Storia. Non essendo piú innocente, la sua vista si indebolisce ed egli incomincia a diventare ‚brutto‘, che per la Morante spesso vuole dire innaturale, irreal e quindi cattivo.“

¹⁰⁵⁹ *Ebd.*, S. 1183. „A.“ steht für „l’Accusa“ und „I.“ für „l’Imputato“.

und Schönheiten, während die Stimme der Anklage das Erinnernte der „fantasia mitomane del Soggetto“¹⁰⁶⁰ zuschreibt.

Ähnlich wie in *La Storia* enthält auch die Beschreibung von *Totetaco* aus Manueles Kindheit die Licht- und Farbsymbolik. Der Garten erscheint wie ein mythischer Ort, ist zu jeder Tages- und Nachtzeit erleuchtet und glänzt in vielen verschiedenen Farben, „molti piú colori di quanti ne appaiono di norma nello spettro visibile“. Das erinnerte *Totetaco* weist auf den kindlichen Glauben an Märchen und die Möglichkeit zur Verwandlung der Wesen und darüber hinaus auf eine höhere Dimension, auf welche die Lichtmetapher bei der Beschreibung des Gartens wiederholt Bezug nimmt mit den Worten „piccole fiamme tremolanti, cerchi e prismi di luce colorata, che variava di coloratura secondo le ore.“ Alle Dinge waren „apparentate dalla luce“, die Pflanzen „cambiavano luce“, die Sterne „avevano infiniti, diversi colori, oltre all’oro e all’argento“. Nicht nur durch den Verweis auf den Kosmos, sondern auch durch die Verbindung mit den Bestandteilen von Aracoelis kindhaft-ungebildeter Religiosität erhält es einen Verweis auf höhere Dimensionen: „ci si riconosceva la corona di spine di Dio. E i gioielli, i merletti di Nostra Signora“.¹⁰⁶¹ Als „l’Eden dell’infanzia“¹⁰⁶² erscheint *Totetaco* dem erwachsenen Manuele wie ein strahlend schönes „lontano paradiso terrestre“.¹⁰⁶³

Elsa Morantes Beschäftigung mit Simone Weil wurde bereits in Kapitel II angesprochen. Nach Überzeugung der französischen Philosophin enthält wahrhaftige Schönheit in sich Göttlichkeit: „En tout ce qui suscite chez nous le sentiment pur et authentique du beau, il y a réellement présence de Dieu. Il y a comme une espèce d’incarnation de Dieu dans le monde, dont la beauté est la marque.“¹⁰⁶⁴ Insofern Schönheit, wie oben dargelegt, bei Morante auf eine innere Qualität bezogen ist und daher Zeugnis des in allem gleichermaßen vorhandenen Göttlichen ablegt, ist sie immer, in jedem, absolut und unendlich und daher in ihren vielfältigen Erscheinungsformen nicht vergleichbar. Diese Aussage ist Kern des Gespräches zwischen Useppe und der anthropomorphisierten Bella, in dem die Hündin darlegt, dass dieselbe Schönheit in allen von ihr geliebten Wesen gleichermaßen in Vollkommenheit existiert.¹⁰⁶⁵ Ausgangspunkt ist die Erinnerung an die Welpen, die sie in verschiedenen Würfen hatte:

„Insomma, erano tanti, e uno piú bello dell’altro. Ce n’era uno bianco e nero, uno tutto nero con un’orecchia bianca e una nera, e uno pure quello tutto nero con la barbetta bianca... Quando ne guardavo uno, il piú bello era lui; ma ne guardavo un’altro, e il piú bello era questo qua; poi ne

¹⁰⁶⁰ *Ebd.*, S. 1182.

¹⁰⁶¹ *Ebd.*, S. 1183f (alle Zitate in diesem Abschnitt).

¹⁰⁶² Bernabò (2016), S. 240.

¹⁰⁶³ Cacciaglia (1993), S. 149.

¹⁰⁶⁴ Weil (1991), S. 235.

¹⁰⁶⁵ Vgl. *La Storia*, S. 908ff.

leccavo un'altro, e frattanto un altro ancora spuntava in mezzo col muso, e indubbiamente ognuno era il piú bello. La loro bellezza era infinita, ecco il fatto. Le bellezze infinite non si possono confrontare.'

‚E come si chiamavano?‘

‚Non ebbero nome.‘

[...]

Useppe tacque: ‚Uno piú bello dell'altro!‘ ripeté Bella, persuasa, con le pupille sognanti. Poi, ripensandoci, aggiunse: ‚È regolare. Lo stesso càpita pure con gli altri... con tutti i nostri eh. Guardiamo a esempio Antonio mio, quello di Napoli... Senz'altro, il piú bello di tutti è lui! Però Ninuzzo mio, lui pure, basta vederlo: uno piú bello di lui non esiste!!‘

[...]

‚E tu‘, essa riprese, mirandolo convinta, ‚sei sempre il piú bello di tutti al mondo. È positivo.‘

‚E mamma mia?‘ s'informò Useppe.

‚Lei! S'è mai vista un'altra ragazza piú bella?! Eh a Roma lo sanno tutti! È una bellezza infinita. Infinita!‘

Useppe rise. Su questo, senz'altro era d'accordo. Quindi ansioso chiese:

‚E Scimò?‘

‚Che domanda! Ognuno lo vede, che lui è il piú bello!‘

‚Il piú bello di tutti?‘

‚Di tutti.‘

‚E Davide?‘

‚Aaaah! La bellezza di Davide è la piú grande. Assolutamente. La massima.‘

‚Infinita?‘

‚Infinita.‘

Useppe rise soddisfatto, perché invero su questo argomento delle bellezze l'accordo fra la pastora e lui era completo. Giganti o nani, straccioni o paini, decrepitudine o gioventú, per lui non faceva differenza. E né gli storti, né i gobbi, né i panzoni, né le scòrfane, per lui non erano meno carini di Settebellezze, solo che fossero tutti amici pari e sorridero [...] ¹⁰⁶⁶

Die Hündin Bella erscheint hier, gegen Ende der erzählten Zeit, als weise Philosophin der Schönheit, auf die ihr Name unmissverständlich bereits verweist, zumal dieser von je her zu ihr gehört und keinen Urheber hat: „all'atto dell'acquisto, già essa si chiamava Bella: con questo nome, infatti, il venditore l'aveva presentata all'acquirente, e già essa rispondeva pronta al nome.“¹⁰⁶⁷ Schönheit bleibt der Hündin selbst dann noch erhalten, als sie aufgrund ihrer Fürsorge für den kranken Useppe ihr Äußeres vernachlässigt und im Viertel den Beinamen „Pelozozzo“ erhält.¹⁰⁶⁸

Die Schönheit ist hier konzipiert als eine innere Qualität, welche von Tier und Kind erkannt wird: „what is notable is that they embrace every human – without needing to take as little as a moment to ponder their feelings – as the indubitable epitome of beauty.“¹⁰⁶⁹ Bella und Useppe sind vereint darin, vorurteilslos jeden Menschen und jedes Wesen gleichermaßen anzuerkennen und ihnen ihre jeweilige eigene Schönheit zuzugestehen.

¹⁰⁶⁶ *Ebd.*, S. 909f.

¹⁰⁶⁷ *Ebd.*, S. 766.

¹⁰⁶⁸ *La Storia*, S. 835.

¹⁰⁶⁹ Vani (2016), S. 47.

5.2. Die Überwindung der *irrealità*

In Elsa Morantes Dimension der *realità* verliert all das Negative der umgebenden Wirklichkeit, das Grauen und der Tod, seine schreckliche Bedeutung: „Nella realtà, la morte non è che un altro movimento della vita. Integrale, la realtà è l'integrità stessa: nel suo movimento multiforme e cangiante, inesauribile – che non si potrà mai finire di esplorarla – la realtà è una, sempre una.“¹⁰⁷⁰ Der Tod als Bestandteil des Natürlichen, als „sostanza della natura“¹⁰⁷¹, gehört genauso zum Leben wie all seine anderen Ausdrucksformen, glückliche wie traurige. So verstanden, bedeutet der Tod nicht das zwangsläufig gewaltvolle (weil durch die *irrealità* bedingte) Ende des Lebens, nicht den Tod des Geistes und der Natur des Menschen als letzte Konsequenz der „alienazione totale dall'intelletto e dalla natura“¹⁰⁷², sondern nur eine andere Form des Daseins. Tot-Sein ist demnach bei Elsa Morante kein Zustand, sondern nur eine Erscheinung, eine Täuschung der Sinne. Sterben und Geborenwerden sind verschiedene Daseinsformen desselben Lebens, dessen Prinzip die ewige Verwandlung in einem unendlichen Kreislauf ist, wie es in *La serata a Colono* heißt: „E MORTE E NASCITA E MORTE E NASCITA E MORTE E NASCITA.“¹⁰⁷³ Darin zeigt sich die Vorstellung, dass das Leben vielfältige Formen haben kann und der Tod nur eine „apparenza dei sensi“¹⁰⁷⁴ ist.

Die Negierung des Todes ist in *La Storia* ausgedrückt im Motiv des „volare via“, das sich konsequent durch den Roman hindurch zieht. Eingeführt ist es im Kapitel „.....1942“, als der knapp einjährige Useppe dank seines Bruders den ersten Ausflug seines Lebens aus der Wohnung hinaus in die Welt macht und ihre Schönheiten entdeckt. Nino schenkt dem Kleinen einen roten Luftballon, der ihm wenig später aus der Hand gleitet. Trotz dieses an sich schmerzlichen ersten Verlusterlebnisses reagiert Useppe mit Fröhlichkeit und bildet seinen ersten eigenen Satz: „Pareva un dramma; però invece fu l'opposto. Difatti Giuseppe accolse l'evento con una risata di sorpresa e di letizia. E con la testa indietro e gli occhi in alto, disse, per la prima volta nella sua vita, le seguenti parole, che nessuno gli aveva insegnato: ‚Vola via! Vola via!‘“¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷⁰ *Pro o contro*, S. 1542f.

¹⁰⁷¹ *Il beato*, S. 1559.

¹⁰⁷² *Ebd.*

¹⁰⁷³ *Il mondo*, S. 67.

¹⁰⁷⁴ Garboli (1995b), S. 149. Er zitiert hier aus einem Gespräch, das er 1971 mit Elsa Morante hatte: „La morte, obbietto, non esiste, è un'apparenza dei sensi. Quello che veramente ‚è‘ non ha mai avuto inizio e non avrà mai fine. Della realtà, noi vediamo soltanto una fetta insignificante.“ Vgl. auch Mangano (2000), S. 111.

¹⁰⁷⁵ *La Storia*, S. 401.

Auffallend ist hier die positive Prägung dieses Ereignisses, die Verbindung mit Useppes „letizia“, sowie die Tatsache, dass der kleine Useppe Worte auf eine Weise, die kein Mensch ihn gelehrt hat, syntaktisch korrekt zusammenfügt. Wenig später wird dieses Motiv aufgeladen mit transzendenter Bedeutung: Nach der Zerstörung ihres Hauses durch den Luftangriff auf San Lorenzo, bei dem Useppe in Form des von Trümmern erschlagenen Pferdes erstmals den Tod erblickt, flüchten sich Ida und Useppe in Remos Wirtshaus, wo unter vielen Ausgebombten auch die alte Bäuerin aus Mandela sitzt, die als weise Frau „coi tratti fisici dell'autorevolezza sacerdotale“ dargestellt ist und dadurch implizit die Bedeutung einer geistlichen Instanz erhält. Um Useppe über den Verlust von Blitz' Tod, der unter den Trümmern des Hauses begraben ist, hinweg zu trösten, erzählt sie ihm, der Hund habe Flügel erhalten, sich in eine weiße Taube verwandelt und sei weggeflogen.

„Non piangere pupé, che il cane tuo s'è messo le ali, è diventato una palombella, e è volato in cielo.“
 Nel dirgli questo, essa mimò, con le due palme alzate, il battito di due ali. Useppe, che credeva a tutto, sospese il pianto, per seguire con interesse il piccolo movimento di quelle mani, che frattanto erano ridiscese sulla canestra, e là stavano, in riposo, con le loro cento rughe annerite dal terriccio.
 „L'ali? peccché l'ali?“
 „Perchè è diventato una palombella bianca.“
 „Palommella bianca“, assenti Useppe, esaminando attentivamente la donna con gli occhi lagrimosi che già principavano a sorridere, „e che fa, là, mó?“
 „Vola, con tante altre palombelle.“
 „Quante?“
 „Tante! tante!“
 „Quante??“
 „Trecentomila.“
 „Tentomila sono tante?“
 „Eh! piú d'un quintale!!“
 „Sono tante! sono tante! eh! Ma là, che fanno?“
 „Volano, se la spassano. Beh.“
 „E le dóndini pure, ci stanno? E pure i vavalli, ci stanno?“
 „Ci stanno.“
 „Pure i vavalli?“
 „Pure i cavalli.“
 „E loro pure, ci volano?“
 „E come, se ci volano!“¹⁰⁷⁶

Die Geschichte der Bäuerin aus Mandela gibt dem „volare via“-Motiv eine transzendente Aussage, da sie es mit der Aussicht einer Existenz in einer anderen Dimension verbindet, indem sie auf den Vogel als Symbol für die gerettete Seele zurückgreift.¹⁰⁷⁷ Sie tut es, wie D'Angeli richtig anmerkt, „non con le parole del credo religioso o dell'ideologia, ma con le parole della fantasia poetica“¹⁰⁷⁸ und gibt damit Useppe eine Hoffnung, die ihm in der Folge bei allen

¹⁰⁷⁶ *Ebd.*, S. 455f.

¹⁰⁷⁷ Vgl. Lurker (1991), S. 797.

¹⁰⁷⁸ D'Angeli (1994), S. 216.

schrecklichen Ereignissen Trost gibt. Der Tod des Hundes wird in Useppees Bewusstsein verwandelt in die „fortunata carriera di Blitz“¹⁰⁷⁹. Das Wegfliegen wird von da an für Useppe zu einer unausgesprochenen Erklärung für das Verschwinden sämtlicher Wesen aus seiner Nähe. Das Motiv des „volare via“ wird fortgeführt im Auffanglager in Pietralata, wo Useppe die Kanarienvögel des Giuseppe Secondo als „spettacolo mirabile“ bewundert, speziell ihre Flügel, die er als Instrumente der mystischen Bedeutung zu erkennen scheint: „... l’ali...“, ripeteva, „l’ali...“¹⁰⁸⁰ Als diese „Peppinielli“ von der ausgehungerten Katze Rossella getötet werden, versucht Ida dieses Ereignis vor ihrem Sohn zu verbergen und erklärt nebenbei – nicht wissend, damit zur weiteren Ausbildung seines ‚Glaubens‘ beizutragen –, „che se n’erano volati via.“¹⁰⁸¹ Eine Bedeutung als „messaggio di salvezza“¹⁰⁸² erhält das Motiv wenig später, als Useppe im Partisanenlager die beiden getöteten bzw. ‚weggeflogenen‘ Vögel in einem Baum wiederentdeckt. Das ist ihm ein Beweis dafür, dass sich Wesen nach ihrem Fortgang – der ihm gegenüber von niemandem jemals als Sterben bezeichnet wird – in einer anderen Dimension befinden, in der sie fliegen. Und so wünscht er dies für alle liebgewonnenen Wesen, auch vorausschauend für das Maultier, dem er im Partisanenlager begegnet: „E pure le muli, volano?!“¹⁰⁸³ Useppe wird durch die Reaktion der Partisanen, die über ihn lachen und ihn als töricht bezeichnen, zwar vorübergehend verunsichert – „faceva un sorrisetto malsicuro e un po’ triste“¹⁰⁸⁴ – dennoch festigt sich sein Glaube an das Weiterleben der Wesen, auch wenn er nie über seine diesbezüglichen Gedanken und Erkenntnisse spricht. Erst als er zaghaft, aber überzeugt, kurz vor dessen Tod Davides Darstellung der Hölle widerspricht, teilt er ihm seine Überzeugung mit:

„Ma l’inferno, mica ci sta!“ commentò, alla fine del racconto, risolutamente, Useppe. [...] Davide mosse le pupille, quasi divertito, sulla sua minuscola persona, che emanava, in quel momento, un’aria buffa di spavalderia. „Non esiste, l’inferno?“ gli fece di rimando. [...] „E perché non esisterebbe?“ „Pecché...“ fece Useppe senza sapere che cosa rispondere. Da parte di Bella gli venne un piccolo abbaio incoraggiante. E finalmente la sua risposta fu: „Perché la gente vola via...“¹⁰⁸⁵

Als Argument für die Nicht-Existenz der Hölle deutet das Motiv des „volare via“ auf eine Dimension, in der die Wesen sich fliegend aufhalten, die also einem transzendenten Weiterleben Raum gibt. Diese Erkenntnis erhält für Useppe eine wichtige Funktion nach dem Tod des geliebten Bruders Nino, der ihm niemals mitgeteilt wird, den er aber spürt und über den er auch niemals spricht. In seinem Inneren scheint er diese furchtbare Erfahrung, die seine „felicità“ in

¹⁰⁷⁹ *La Storia*, S. 456.

¹⁰⁸⁰ *Ebd.*, S. 475.

¹⁰⁸¹ *Ebd.* S. 559.

¹⁰⁸² D’Angeli (2003), S. 223.

¹⁰⁸³ *La Storia*, 566.

¹⁰⁸⁴ *Ebd.*

¹⁰⁸⁵ *Ebd.*, S. 968.

den Grundfesten zu erschüttern vermag, durch den Glauben an das Wegfliegen, das allen Lebewesen möglich scheint, zu kompensieren. Im Motiv des „volare via“ drückt sich Useppes Glaube an die Transzendenz aus, und so gibt es ihm Trost bei all dem Leid, das ihm widerfährt.

Erweitert wird dieses Motiv noch durch ein weiteres: das Lied der Vögel. Als Useppe die ‚weggeflogenen‘ Peppinielli wiederentdeckt, ist es ihm zum ersten Mal möglich, ihre Sprache zu verstehen, was er bis dahin, so lange sie im Käfig des Giuseppe Secondo im Auffanglager in Pietralata saßen, stets vergeblich versucht hat. Die Szene ist eingebettet in den Ausflug an den Partisanenstützpunkt, wo Useppe einen glücklichen Tag in Freiheit verlebt, in der lange ersehnten Gesellschaft seines Bruders Nino. Dieser Ausflug führt ihn erstmals aus Rom heraus, bedeutet seine „scoperta dell’universo“¹⁰⁸⁶ und ermöglicht ihm erneut, wunderbare Farb- und Lichtspiele in der Pracht der Natur zu sehen. Mitten in der Natur gelegen, stellt dieser Ort für Useppe einen friedlichen, fast paradiesischen Ort dar, an dem er wundersame Tiere wie das Maultier und einen Maulwurf entdeckt und er gleichsam abgeschirmt ist von dem gewalttätigen Geschehen, das um ihn herum geplant und ausgeführt wird.

Gleichzeitig erblickt er zum ersten Mal das Meer, das Nino ihm durch sein Fernglas zeigt und das für ihn ein unerreichbarer Ort der Sehnsucht ist. Für eine Weile alleine gelassen, als die Partisanen ihren Aufgaben nachgehen müssen, erkundet Useppe den ihn umgebenden Olivenhain und macht eine Transzendenzerfahrung, die für ihn von großer Bedeutung ist:

Fra gli alberi d’ulivo, là dietro, c’era un albero differente (forse, un piccolo noce) dalle foglie luminose e allegre che facevano un’ombra screziata, piú buia di quella degli ulivi. Nel passare là vicino, Useppe udí una coppia di uccelli chiacchierare assieme e sbaciucchiarsi. E senz’altro, a prima vista, riconobbe in quella coppia Peppiniello e Peppiniella. In realtà, questi due, non canarini dovevano essere; ma piuttosto lucherini [...] Ma nella forma e nel colore giallo-verde essi potevano senz’altro confondersi coi due canarini [...] di Pietralata; e Useppe non ebbe dubbi su questo punto. Era chiaro che i due cantatori dello stanzone, stamattina, appena guariti dal loro male sanguinoso, erano volati qua [...] ‚Ninielli!‘ li chiamò Useppe. E i due non fuggirono; anzi, in risposta, incominciarono un dialogo musicato. Piú che un dialogo, veramente, la loro era una canzonetta, composta di un’unica frase che i due si rimandavano a vicenda, alternandosi a salti su due rami, uno piú basso e uno piú alto, e segnando ogni ripresa con gesti vivaci della testolina. Essa consisteva in tutto di una dozzina di sillabe, cantate su due o tre note – sempre le stesse salvo impercettibili capricci o variazioni – a tempo di allegretto con brio. E le parole (chiarissime agli orecchi di Useppe) dicevano esattamente cosí:

È uno scherzo uno scherzo tutto uno scherzo“

Le due creature, prima di rivolarsene via nell’aria, replicarono questa loro canzonetta almeno una ventina di volte, certamente con l’intenzione di insegnarla a Useppe: il quale, invero, fino dalla terza replica l’aveva già imparata a memoria, e in séguito la mantenne sempre nel proprio repertorio personale, cosí che poteva cantarla o fischiatarla, se voleva. Però, senza spiegarsene la ragione, lui questa canzonetta famosa, che l’ha accompagnato in tutta la sua vita, non l’ha comunicata a nessuno, né allora né dopo. Solo verso la fine, come si vedrà, l’ha insegnata a due suoi amici: un ragazgetto di cognome Scimò, e una cagna.“¹⁰⁸⁷

¹⁰⁸⁶ *Ebd.*, S. 560.

¹⁰⁸⁷ *Ebd.*, S. 570f.

Der ‚realistischere‘ Blick der Erzählinstanz, der um eine objektive Darstellung bemüht ist, wird kontrastiert mit der auf Useppe fokussierten Darstellung der Vögel. Sein Irrtum, der einleuchtend durch seine Kindlichkeit erklärbar ist, wird jedoch durch seine transzendierende Wahrnehmung in eine Erkenntnis verwandelt, indem er das Gezwitscher der Vögel als „è uno scherzo“ interpretiert. Erneut erscheint hier die Kunst als Trägerin einer Wahrheit. Die Verwendung vieler Wörter, die dem Bereich der Musik zuzuordnen sind, unterstreichen Useppe's Eindruck, anstelle eines bloßen Getschilpes ein Lied wahrzunehmen: „cantatori“, „dialogo musicato“, „composta“, „ripresa“, „canzonetta“, „cantare“, „capricci“, „variazioni“, „allegretto con brio“, „fischiettare“. Die musikalischen Bezeichnungen verweisen zugleich auf Fröhlichkeit und Lebensfreude, und auch der Begriff „scherzo“ selber kann ja mit der Bedeutung eines fröhlichen und lebhaften Stückes der Musik zugeordnet werden.

Da die gesungene Botschaft von Tieren stammt, die außerhalb der „Storia“ stehen, ist ihre Aussage für Useppe eine aus einer anderen Instanz kommende Wahrheit, die auf ein Jenseits der *irrealità* verweist. Aufgrund ihrer Fähigkeit zum Fliegen und ihrer Zugehörigkeit zum Element der Luft und zum Lichtreich sind Vögel nicht nur ein Symbol für Freiheit, was hier auch als Unabhängigkeit von der Welt des Krieges auf der Erde gesehen werden kann. Daneben gelten sie auch als ‚Sprachrohr‘ einer höheren Dimension, als „principali messageri dell’alterità“.¹⁰⁸⁸ Wie die im „vola via“-Motiv enthaltene Erkenntnis des „Wegfliegens“ als transzendiertes Weiterleben, so bedeutet auch das Lied der Vögel Trost für Useppe, eine Milderung seiner leidvollen Erfahrungen und die Ahnung von der Existenz einer anderen, schönen Welt. In den Worten „È tutto uno scherzo“ liegt ein Urteil über das leidvolle Geschehen der „Storia“. Die unbeschreiblichen Schrecken sind nicht als Ausdruck des Wahrhaftigen anzusehen, sondern nur als Scherz, als ein grausames Spiel, das zwar im physischen Tod endet, der wiederum aber keinen wirklichen Tod bedeutet, wie die Botschaft der Vögel verkündet: „Nelle intenzioni dell’ultima Morante la morte fisica è uno scherzo [...] poiché la morte – questa morte – è esaltazione di vita contro l’inutile strage della morte morale.“¹⁰⁸⁹ Das Grauen der *irrealità* wird durch die Botschaft des „scherzo“ gemildert, und gleichzeitig verweist die Musik, die selber „felicità“ ausdrückt, auf die *realità*. Erneut ist es die Kunst, welche die Verbindung zur Transzendenz herstellt. Das

¹⁰⁸⁸ Martínez Garrido (2014b), S. 49. Sie führt aus: „Gli uccelli, all’interno di molte tradizioni religiose, sono stati concepiti come messaggeri della divinità“ und führt Beispiele aus dem Sufismus, dem Talmud, dem Christentum, S. 62.

¹⁰⁸⁹ Venturi (1997), S. 111. Die Bedeutung der Aussage wird auch erkennbar daran, dass Morante als Titel des Romans zunächst „Tutto uno scherzo“ geplant hatte und ihn erst kurz vor der Fertigstellung änderte. Vgl. dazu Zagra (2006), S. 9.

Lied, das leitmotivisch immer wiederkehrt, wird für Useppe zu einer beglückenden Wahrheit, die sich ihm an den Orten, in denen er Zugang zu der anderen, jener der „Storia“ entgegengesetzten Dimension hat, offenbart. Auch später in der „tenda d'alberi“ ist die Botschaft der Pappinielli gegenwärtig: „la canzonetta s'era diffusa, nel giro degli uccelli, diventando un'aria di moda, visto che la sapevano anche i passeri.“¹⁰⁹⁰ Damit ist das bereits in Carlottas Canzone verwendete Motiv eines sich in alle Richtungen verbreitenden, eine Wahrheit verkündenden Liedes wieder aufgenommen.

Das Lied der Vögel erscheint als Fortführung eines Motives aus *Il mondo salvato dai ragazzini*. Darin enthält jede der drei Kanzenen eine ganz ähnliche Aussage, dass nämlich die umgebende historische Wirklichkeit ein „gioco“ darstellt. Zunächst ist es Jesus Christus, der Simò und seinem Sohn Rufo auf dem Weg zur Hinrichtungsstätte seine „testimonianza“ hinterlässt, auch diese mit musikalischen Klängen, „con una voce di timbro basso cantante“:

PURE SE CI FA TREMARE
PER GLI SPASIMI E LA PAURA,
TUTTO QUESTO,
IN SOSTANZA E VERITÀ,
NON È NIENT'ALTRO
CHE UN GIOCO.¹⁰⁹¹

Diese Botschaft wird jeweils am Ende der anschließenden Kanzenen in leicht abgewandelter Form weitergegeben. Zunächst von Rufo an den erhängten Giuda, als er ihn begräbt; dann von dem „bambinello“, das die doppelte Bühne der „Grande Opera“ umfliegt, an deren Publikum; anschließend singt und tanzt Rufos Braut diese Worte, und zuletzt verkündet ein „cherubino cinese“ sie den „poveri diavoli assassini e magnacci“ des Nationalsozialismus:

ALLA FINE
IN SOSTANZA E VERITÀ
NON POTEVA ESSERE STATA MAI, PURE QUELLA,
NIENT'ALTRO CHE
UN GIOCO.¹⁰⁹²

In *Aracoeli* findet sich eine ähnliche Botschaft, die von der Verstorbenen an den erwachsenen Sohn gerichtet ist: „Ma, niño mio chiquito, non c'è niente da capire.“¹⁰⁹³ Da hier der Geist Aracoelis spricht, ist ein Bezug zu den Vögeln aus *La Storia* dargestellt, verbunden über das Element der Luft. Vergleichbar ist Aracoelis Aussage auch insofern mit den beiden vorhergehenden Botschaften, da sie überwiegend aus einer anderen Sphäre die Menschen erreichen. Auf

¹⁰⁹⁰ *La Storia*, S. 853.

¹⁰⁹¹ *Il mondo*, S. 169 (Majuskeln im Original).

¹⁰⁹² *Ebd.*, S. 247 (alle drei Zitate, Majuskeln im Original).

¹⁰⁹³ *Aracoeli*, S. 1428.

eine himmlische Dimension verweisen Jesus Christus und der Cherubim, der mit einer großen Schar von musizierenden Engeln, Erzengeln, Cherubinen und Seraphinen aus dem Himmel herab fliegt. Ihre Wahrheit wird weiter verbreitet von den Kindhaften, von Rufo und seiner Braut sowie dem Neugeborenen, die Teilhaber der *realtà* sind: „questi angeli-fanciulli non appartengono a nessuna classe sociale e sono fundamentalmente al di là o al di fuori della storia e dell’esistenza [...]“¹⁰⁹⁴ Daraus und aufgrund ihrer Eigenschaften, zu denen „la ‚leggerezza‘, la spensieratezza, l’allegria“ gehören, ergibt sich ihre besondere Fähigkeit zum Transzendieren der Wirklichkeit: „il loro continuo trasformare in gioco tutto ciò che li sfiora [...]“¹⁰⁹⁵ Elsa Morantes Interesse an religiösen Fragestellungen wird hier deutlich:

Quel che m’interessa, è il problema religioso, lo stesso che m’ha sempre ossessionato da quando avevo l’età di sedici anni [...] Nel romanzo il problema religioso non si risolve, non si indicano soluzioni: si constata solo una mancanza. Il difetto, l’assenza di senso religioso nella vita d’oggi mi sembra uno dei problemi più gravi ed importanti che esistano. Non si può vivere senza religione [...] Parlo di quella religione che è altruismo, il lavorare per gli altri. L’arte, per esempio, nasce da questo desiderio di spendersi, è una forma di religione.¹⁰⁹⁶

Wie bereits gezeigt, birgt für Elsa Morante jede Form der Kunst die Möglichkeit zur Transzendenz. In *La Storia* ist es insbesondere die Poesie, der diese Bedeutung zukommt.

L’esercizio della poesia [...] deve ricostituire il legame col sacro, tramite quello che – sempre su ispirazione weiliana – è definito come ponte, metaxù. Si tratta del concetto greco di mediazione fra l’umano e il divino, ovvero fra la miseria umana e la perfezione divina, mediazione che si realizza e si rivela nei rapporti tra i vari piani del reale. Un ponte tra l’umano e il divino può essere costituito dalla poesia [...]¹⁰⁹⁷

Die Gedichte Useppes stellen diese Art von Verbindung her, denn sie verweisen, wie Davide feststellt, auf die himmlische Dimension: „Le tue poesie parlano tutte di DIO!“¹⁰⁹⁸ Die Gedichte, die jeweils nur aus einem Satz bestehen, in dem zwei Elemente durch ein „come“ miteinander verbunden sind, (vgl. III.4.2 *supra*, da zitiert) werden von dem Intellektuellen Davide interpretiert:

„Tutte le tue poesie“, disse pensieroso, ragionando, „sono centrate su un COME... E questi COME, uniti in un coro, vogliono dire: DIO! L’unico Dio reale si riconosce attraverso le somiglianze di tutte le cose. Dovunque si guardi, si scopre un’unica impronta comune. E così, di somiglianza in somiglianza, lungo la scalinata si risale a uno solo. Per una mente religiosa, l’universo rappresenta un processo dove, di testimonianza in testimonianza, tutte concordi, si arriva al punto della verità...“¹⁰⁹⁹

¹⁰⁹⁴ Dell’Aia (2013), S. 165.

¹⁰⁹⁵ Ebd.

¹⁰⁹⁶ „Cronologia“, S. LXIX.

¹⁰⁹⁷ Serkowska (2002), S. 120f.

¹⁰⁹⁸ *La Storia*, S. 870.

¹⁰⁹⁹ Ebd.

Über das „come“¹¹⁰⁰ stellt Davide die Verbindung her zu Dante, aus dessen *Paradiso* er anschließend einige Verse zitiert, und er erhebt die Gedichte des kleinen Useppe zu Zeugnissen einer Transzendenzerfahrung. Das Kind Useppe selber, ungebildet und unschuldig, erfasst rational nichts von Davides Worten und ist sich nicht bewusst über seine transzendente Kunst, die für ihn Ausdruck seines natürlichen Seins ist. Völlig ohne Religion aufgewachsen, erfasst er das Transzendente intuitiv-ahnend, das er als göttliche Präsenz in der „tenda d'alberi“ spürt, wo er Scimò anvertraut: „Qua ci sta Dio.“¹¹⁰¹

Die Transzendenzerfahrungen, die die Figuren dank ihres Bezugs zu Natur und Kunst machen, dienen ihnen zur Überwindung der *irrealità*, indem sie den Ausblick auf eine andere Dimension erlauben. Als Überwindung der *irrealità* lässt sich auch Useppes Tod verstehen, dem als „creatura di confine (tra umano e divino e tra umano e animale)“¹¹⁰² eine besondere Rolle zukommt. Die Darstellung seines Sterbens ist mit Elementen einer Transzendierung begleitet, weswegen sein Tod als Rückzug aus der „Storia“ über ein endgültiges Tot-Sein hinauszuweisen scheint. Useppes Transzendierung beginnt bereits vor seinem körperlichen Tod und ist zunächst mit einer Veränderung seiner physischen Erscheinung angedeutet: Je näher er seinem Ende kommt, umso mehr zeigt sich eine Art Auflösung seines Körpers. Nach seinem letzten großen Anfall hat er „le guance colorite di rosa, e gli occhi beati e trasparenti“¹¹⁰³. Im Durchsichtigwerden der Materie seines kleinen Körpers scheint gleichsam dessen Verwandlung in „una minuscola zona d'aria mossa“ zu liegen. Seine Formen und Farben sind umhaucht von einer „sensibilità continua“, die Stimme wirkt zerbrechlicher, „ma più argentina“¹¹⁰⁴, wobei das Silber hier als ein „Bild der Reinheit“¹¹⁰⁵ zu sehen ist. Schließlich, wenige Stunden vor seinem Tod, scheint der auf die winzige Größe eines Säuglings zurückgeschrumpfte Körper Useppes sich ganz aufzulösen: „Il suo corpo [...] si mostrava ancora rimpicciolito, fino alla misura di un bambolino che quasi non disegnava nessuna sagoma sotto il lenzuolo, come già all'epoca della fame a Via Mastro Giorgio.“¹¹⁰⁶

¹¹⁰⁰ Davide zitiert aus *Paradiso*, Canto XXIII („Come a raggio di sol, che puro mei“). Zum Einfluss von Simone Weil auf die Gedichtssprache Useppes vgl. auch D'Angeli (1994): „Sul rapporto che lega la somiglianza alla divinità occorre tornare ai Cahiers di Simone Weil, ai quali questo punto del romanzo si avvicina strettamente“, die im Folgenden auf die Quellen bei S. Weil eingeht. S. 224ff

¹¹⁰¹ *La Storia*, S. 891.

¹¹⁰² Lazzari (2006), S. 250.

¹¹⁰³ *La Storia*, S. 1010.

¹¹⁰⁴ *Ebd.*, S. 993 (alle 3 Zitate).

¹¹⁰⁵ Lurker, S. 681.

¹¹⁰⁶ *La Storia*, S. 1013.

Die Auflösung der Körperlichkeit bedeutet den Rückzug aus der Welt der „Storia“, die mit einem Lichtwerden einhergeht, das sich in der zunehmenden Transparenz und in der Silbrigkeit des Körpers zeigt: So kann das Licht aus ihm heraus und durch ihn hindurchscheinen. Wie bereits unter III.4.2. (*supra*) dargestellt, gilt das Licht in Morantes Werk als Kennzeichen des Göttlichen, das sich auf der Welt auch in den Farben darstellt. Kennzeichen der höchsten Form des Göttlichen ist das reine Licht, das sich nicht in der Farbskala bricht und von dem die Wesen, die das Göttliche in sich verwirklicht haben, erfüllt sind: „Le creature angeliche sono diafane assolutamente, per cui la luce le riempie della propria intera essenza, non degradata nella scala.“¹¹⁰⁷ Menschen, die in den Bereich des „Heiligen“ gerückt sind – wie der Beato Angelico –, zeichnen sich aus durch einen „corpo luminoso“¹¹⁰⁸: Ihre Körper scheinen der Schwere enthoben, wie der Schatten, und vom Licht durchflutet, „luminoso“. Die Transparenz der Körper ist das Kennzeichen der „creature celesti“¹¹⁰⁹. Das Durchsichtigwerden Useppes ist also nicht nur Zeichen seiner Transzendierung, sondern es verweist auch auf eine Zugehörigkeit zur Dimension der Engel und kennzeichnet den Protagonisten als „creatura angelica“.¹¹¹⁰

Das Sichtbarwerden des Lichtes von Useppe birgt auch die Möglichkeit zum Vergleich des Protagonisten mit Jesus Christus und dessen Verklärung auf dem Berg Tabor, auf die Elsa Morante im Essay *Il beato propagandista del Paradiso* eingeht.¹¹¹¹ In diesem Zusammenhang lässt sich Useppes Lichtwerden als Erkennbarwerden seiner Christusnatur deuten. Zahlreiche Hinweise im Werk bieten diesbezüglich implizite Vergleichsebenen. Beginnend mit den lyrischen Zeilen, die dem zweiten Kapitel vorangestellt der Ankündigung von Useppes Geburt dienen, und die von der Geburt eines Königssohnes handeln, wird in Zusammenhang mit dem Protagonisten immer wieder auf Jesus Christus verwiesen. Die Verse „[L]a regina oggi / ha dato al mondo un erede al trono!“¹¹¹², dem ersten Kapitel von *La Storia* vorangestellt, erinnern an die Verheißung der Geburt des göttlichen Kindes bei Jesaja: „Denn uns ist ein Kind geboren, ein Sohn ist uns geschenkt. Die Herrschaft liegt auf seiner Schulter.“ (Jes 9,5). Durch die christlichen Zeichen (Glocken, Orgel und Kathedrale) drängt sich der Vergleich auf mit dem neugeborenen König der Juden im Matthäus-Evangelium (Mt. 2, 1-12). Die Darstellung der Freude

¹¹⁰⁷ *Il beato*, S. 1564.

¹¹⁰⁸ *Ebd.*, S. 1558.

¹¹⁰⁹ *Ebd.*, S. 1564.

¹¹¹⁰ Alessandrone Perona (1994), S. 94.

¹¹¹¹ *Il beato*, S. 1564: „Si può pensare che il Cristo, in quanto Uomo-Dio, fosse accompagnato sempre, anche sulla terra, dalla propria essenza di luce. La quale soltanto una volta diventò visibile: agli Apostoli sul monte Tabor.“

¹¹¹² *La Storia*, S. 347, bereits zitiert unter III.1.1.

über die Geburt des Königssohnes erinnert an die Huldigung der Weisen vor dem Neugeborenen und verweist auf seine Bedeutung, die außerhalb des Bereichs weltlicher Herrschaft liegt. Auch die Zeugung Useppes lässt einen Vergleich zu, denn sie geschieht am Tag nach Epiphania, dem christlichen Fest der Erscheinung des Herrn. Garboli deutet die Vergewaltigung Idas als Verkündigung, die „aggressione [...] era un'Annunciazione“¹¹¹³, was durch Idas Bewusstlosigkeit während des Zeugungsaktes erklärbar wird. Auch die Möglichkeit zur Deutung einer jungfräulichen Geburt wird diskutiert; verstärkt durch das Nicht-Vorhandensein einer Vaterfigur.¹¹¹⁴ Explizit herausgestellt wird die Ähnlichkeit Useppes mit Christus von Davide, dessen Monolog im Drogenrausch speziell in dieser Hinsicht prophetische Züge erhält. Er verkündet darin die Wiederkehr Jesu Christi als „bambino idiota“¹¹¹⁵ und verweist damit deutlich, wenngleich ihm selbst unbewusst, auf den neben ihm sitzenden Useppe, das Kind, den Idioten: „Cristo non deve scendere dalle stelle, o da un passato e futuro chi sa dove, ma sta qua, adesso, dentro a noi.“¹¹¹⁶ Er bezeichnet Useppe in diesem religiösen Sinne als ‚über‘-menschlich, indem er ihn als „troppo carino per questo mondo“ bezeichnet und ihm die Hand küsst „con la semplicità e il candore puerile di chi baciasse una immagine beata“.¹¹¹⁷

Wie unter III.2.3 (*supra*) dargestellt, kann auch die ‚Heilige Krankheit‘ bereits als ein Hinweis auf Useppes Besonderheit gelesen werden, da die Erzählinstanz auf den Volksglauben verweist, der sie in eine spezielle Beziehung zum Göttlichen stellt. Verbunden ist die metaphorische Bedeutung der Epilepsie mit einer Betonung der Unschuld, die sich in Useppes Augen verstärkt zeigt, wenn er nach einem Anfall wieder zu sich kommt: „La loro mescolanza di turchino scuro e azzurro chiaro s'era fatta, se possibile, ancora più innocente.“¹¹¹⁸ Der Volksglaube, der im Epileptiker „una creatura isolata che raccogliesse la tragedia collettiva“¹¹¹⁹ sieht, verweist außerdem implizit auf die Rolle des Sündenbocks, die somit auf Useppe übertragen wird. Auch

¹¹¹³ Garboli, zitiert nach Zlobnicki (1996), S. 85.

¹¹¹⁴ Vgl. Zlobnicki (1996), die von einer „virgin birth“ spricht, S. 85. Das Fehlen einer Vaterfigur kann auch als Verweis auf den Mythos vom göttlichen Kind gesehen werden. Vgl. bei Kerényi (1940), S. 25.

¹¹¹⁵ *La Storia*, S. 951. Zlobnicki erkennt in dieser Beziehung in Davide „the author's spokesman“, S. 86.

¹¹¹⁶ *Ebd.*, S. 952.

¹¹¹⁷ *Ebd.*, S. 960f. Davide spürt und kennzeichnet Useppes Christushaftigkeit, wenngleich ihm selbst die Erkenntnis dessen versagt bleibt. Er bezeichnet Useppe explizit als das idiotische Kind, das er angekündigt hat, wenngleich in seinem Benennen aufgrund seines Drogenkonsums keine Erkenntnis mehr liegt.

¹¹¹⁸ *Ebd.*, S. 765.

¹¹¹⁹ *Ebd.*, S. 288 (bereits zitiert unter III.2.3.).

nach seinem Tod durch einen Status epilepticus kann die äußerliche Ähnlichkeit zu Jesus Christus gesehen werden. Der Körper des toten Kindes mit ausgebreiteten Armen und nackten Füßen zeigt die Haltung des Gekreuzigten, und Ida neben ihm erinnert an die mater dolorosa.¹¹²⁰

Die Deutung eines Erlösertodes wird dem Leser explizit angeboten durch die Formulierung der „piccola passione di un piscielluccio“¹¹²¹, mit der Useppes letzte Lebenszeit bezeichnet wird. Seine immer wieder hervorgehobene Unschuld und Reinheit ermöglichen den Vergleich mit dem Agnus Dei. Bereits bei seiner Geburt wird diese Vergleichsebene eröffnet, wenn es von seinem leisen Stimmchen heißt: „pareva un caprettino“¹¹²². Diesem Bild des geborenen Zickleins entspricht seine Schlachtung, die Ida in wirren Gedanken genau in dem Moment vor sich sieht, als Useppe von einem epileptischen Anfall in den nächsten fällt. In einer Fülle von aufeinander folgenden Erinnerungen steigt das Bild Gunthers in Ida auf, und unmittelbar darauf folgt die Erinnerung an eine kleine Ziege aus ihrer Kindheit: „[...] il giovane soldato tedesco a Via dei Volsci stesi su di lei, nell’orgasmo... Lei bambina dai nonni, dietro al cortile dove si sgozzava una capretta, per la festa...“¹¹²³ Ida, die zu Vorahnungen neigt, ist auch in diesem Moment hellichtig, als sie in ihrer Klasse steht, während ihr Kind zu Hause im Sterben liegt.

Die Qualität des völlig reinen Wesens, das unschuldig leidet, definiert Simone Weil folgendermaßen: „La pureté est absolument invulnérable en tant que pureté, en ce sens que nulle violence ne la rend moins pure. Mais elle est éminemment vulnérable en ce sens que toute atteinte du mal la fait souffrir, que tout péché qui la touche devient en elle souffrance.“¹¹²⁴ Mit dieser absoluten Reinheit ist die Figur des Useppe ausgezeichnet, und kein Ausdruck von Gewalt der „Storia“ mindert seine Reinheit. Useppes Leiden am Ende seines kurzen Lebens kann in diesem Sinne als ein durch die Sünden der anderen verursachtes Leiden gewertet werden. In einer christlichen Interpretation, die durch zahlreiche Verweise auf die christliche Symbolik intendiert erscheint und die in seinem Ende einen Opfertod erkennt, ist mit der Transzendierung Useppes als Individuum auch die Überwindung des kollektiven Leids der „Storia“-*irrealtà* impliziert.

¹¹²⁰ So Mangano: „[...] il suo atteggiamento nella morte [...] non può che far pensare alla passione di Cristo.“, S. 114. Zlobnicki spricht von einer „crosslike configuration“, S. 86.

¹¹²¹ *La Storia*, S. 992. Venturi (1997) spricht von einer „mimesis del martirio di Cristo“, S. 110. Zlobnicki (1996) hält diese Vergleichsebene für intendiert: „the author also assigns her child the redemptive role of an ‚agnus dei‘.“ S. 80.

¹¹²² *La Storia*, S. 365.

¹¹²³ *Ebd.*, S. 1015.

¹¹²⁴ Weil (1991), S. 137.

IV. Schlusskapitel

Die umfassende Analyse der Qualität des Kindhaften macht deutlich, dass Elsa Morante in ihrem Werk Kindern und Kindhaften einen hohen Stellenwert zumisst. Da die Lebenswege ihrer idealisiert kindhaften Figuren jedoch überwiegend im physischen Tod enden, stellt sich die Frage, ob die Kategorie Kindhaftigkeit zwangsläufig zum Scheitern in der entfremdeten Welt der *irrealità* verurteilt ist.

Zunächst werde ich die Ergebnisse meiner Arbeit bilanzieren und mögliche Vertiefungsfelder aufzeigen, die sich für eine weitergehende Beschäftigung mit dem Thema anbieten, im Rahmen der vorliegenden Studie aber nicht bearbeitet werden konnten.

Anschließend erörtere ich – ausgehend von den Geschicken der kindhaften Figuren –, ob die Entwicklung der Kindhaftigkeit in Morantes Werk letztlich als eine gescheiterte Utopie anzusehen ist oder ob sie einen Ausweg bietet aus der *irrealità*.

1. Bilanz

Das Kindhafte stellt sich im Werk von Elsa Morante dar als eine Beschaffenheit, die Kindern natürlicherweise eigen ist, die aber auch Erwachsene aufweisen können, die kindhafte Qualitäten in sich bewahrt haben. Insofern Kindhaftigkeit auf eine idealisierte Qualität verweist, erscheint sie als ein Phänomen, das losgelöst von soziobiologischen Determinanten ist.

In einem ersten Schritt galt es, ausgehend von verschiedenen essayistischen Schriften der Autorin, Morantes dualistische Weltsicht darzustellen, die ihre spätere Schaffensphase prägt und erkennbar im Zeichen ihrer Zeit steht, den unruhigen Jahren der 60er und 70er Jahre in Italien. Sie bildet den Hintergrund, vor dem sich das Anderssein der Kindhaften ihrer Erzähltexte abhebt. Mit dem Paradoxon *irrealità* bezeichnet Elsa Morante die umgebende geschichtliche Wirklichkeit, die sie durchgehend negativ kennzeichnet. Sie gilt ihr als „irreale“, da sie geprägt ist von der Entfremdung des Menschen von seiner Natur und auf den gesellschaftlichen Zerfall hinausläuft. Als Verantwortliche treten die Machthabenden der Industriegesellschaft in Erscheinung, das Bürgertum in seinen verschiedenen Abstufungen als herrschende Klasse und alle Autoritäten, die ihre Position und ihren Reichtum auf Machtmissbrauch und Gewalt stützen. Dem gegenüber meint *realità* nicht die tatsächlichen historischen Umstände, sondern das Wahrhaftige, zu dem der moderne Mensch den Bezug verloren hat, das in der Natur zu finden

ist und seinen Ausdruck in Kunst und Formen der Transzendenz findet. Einzig Kinder und Kindhafte haben noch Zugang zur *realtà*, da sie den wesentlichen Konstanten dieser Dimension, der Natur und der Kunst, nahe sind.

Davon ausgehend habe ich die Gestaltung der *irrealtà* in den drei großen fiktionalen Werken ab 1968 untersucht, auf die sich diese Arbeit in erster Linie bezieht. Während in *Il mondo salvato dai ragazzini* – entsprechend den vielfältigen und verschiedenartigen Texten des Werks – Elemente einer *irrealtà* auf Handlungsebene in unterschiedlichen Zeiten und Orten aufgezeigt werden, ist das Bild in den beiden anschließenden Romanen fokussierter. In *La Storia* gerät der Zweite Weltkrieg zum Hauptakteur dieser *irrealtà*, und in *Aracoeli* erscheint das (gehobene) Bürgertum als die lebensfeindliche Macht innerhalb der Gesellschaft, die im deutlichen Gegensatz zur *realtà* steht. In allen Werken sind als Vertreter der *realtà* die kindhaften Figuren in der Auseinandersetzung mit dieser *irrealtà* gestaltet und werden ihr als positives Gegenbild entgegengesetzt.

Darauf aufbauend diente der eigentliche Hauptteil meiner Arbeit einer genauen Analyse des Kindhaften. In einem ersten Schritt habe ich eine Typologie erstellt, in der die kindhaften Figuren in verschiedenen Gruppen erfasst sind. Neben den soziobiologisch tatsächlichen Kindern – Neugeborenen und kleinen Kindern – zeigen die ambivalenteren Gruppen der Jugendlichen und kindhaften Mütter, dass Kindhaftigkeit sich nicht reduzieren lässt auf das Alter und Aussehen.

Tatsächlich dienen kindliche Äußerlichkeiten einer ersten Erkennbarmachung des Kindlichen und Kindhaften. Morante verwendet eine Reihe von körperlichen Merkmalen, die sie als typisch kindlich darstellt. Ihr Schreiben zeichnet sich durch eine äußerst präzise Beschreibung von Details, eine häufig angewandte Kontrasttechnik und immer wiederkehrende Motive aus. Die sehr realistische und detailgetreue Darstellung lässt gleichzeitig immer Raum für eine – in der Aussage ihr teils entgegengesetzte – symbolische Deutung. So ist beispielsweise das Motiv der „piccolezza“ intensiv ausgestaltet. Bei Neugeborenen ist der Verweis auf körperliche Vollkommenheit bei einer extremen Kleinheit ein typisches Gestaltungsmuster in der Beschreibung. Der darin liegende Kontrast dient dem symbolischen Verweis auf eine innere Vollkommenheit und gleichzeitig dem Entgegensetzen der „kleinen“ gegenüber den „großen“ Menschen. Die Betonung des äußerlich Kleinen setzt sich fort bei Kindern und ist auch bei Erwachsenen angewandt, wenn auf ihre innere Kindhaftigkeit hingewiesen wird.

Innerhalb der körperlichen Details kommt der Darstellung der Augen eine besondere Bedeutung zu, die als Spiegel der Seele auch auf die innere Beschaffenheit der Kinder und Kindhaften verweisen. Die Farbe Blau dient neben dem Vergleich mit Elementen der Natur – dem Meer und dem Himmel – insbesondere der Kennzeichnung von Unschuld und zieht sich durch die fiktionalen Werke. Die Unschuld ist in Bezug auf die verschiedenen Figurengruppen unterschiedlich konnotiert. Ausgehend von einer inneren Reinheit verweist sie neben einer moralischen Schuldlosigkeit auch auf das Freisein von Erkenntnis. In einem weiteren Verständnis bezieht sie sich auf eine körperliche Unschuld, die gerade bei den Frauenfiguren einer verinnerlichten Keuschheit nahekommt und sie teils androgyn erscheinen lässt.

Eine herausragende Qualität, die allen Kindhaften eigen ist, liegt in der „felicità“, einer tiefen inneren Lebensfreude, die sich als heitere stille Lebensbejahung oder auch – gerade bei Jugendlichen – als stürmischer Lebenswille ausdrücken kann. In der *Canzone degli F.P. e degli I.M.* eingeführt, zieht sich dieses Motiv durch die folgenden Werke als ein deutliches Merkmal fort, das Kindhafte von Vertretern der *irrealità* unterscheidet.

Die Kindhaften sind dem Leben zugewandt und gerade deswegen auch gemeinschaftsbedürftig. Eine Art natürlicher Harmonie ist ihnen eigen, die sie mit ihrer Umwelt verbindet – mit Menschen ebenso wie mit Tieren. Innerhalb der Gesellschaft, in der sie leben, stehen sie jedoch in einer Außenseiterrolle. Unteren Schichten angehörig, häufig mittellos und ohne jegliche Teilhabe stehen sie Entscheidungsprozessen fern und zeichnen sich überwiegend durch ein Unverständnis aus gegenüber Politik und Geschichte. Verstärkt wird dieses durch Unkenntnis: Nicht nur die Kinder, auch Morantes kindhafte Erwachsene sind häufig ungebildet. Die Begriffe „analfabeta“ und „barbari“ sind jedoch in einem positiven Sinne verwendet, da sie Menschen auszeichnen, die statt einer von der Gesellschaft vermittelten Bildung noch ihre Ursprünglichkeit haben. Anstelle einer rationalen Intelligenz verfügen sie über ein intuitives Wissen und die Fähigkeit zum Vorausahnen, was sie mit Tieren verbindet.

Die Nähe zur Natur ist ein wesentliches Charakteristikum, das Morantes Kindhafte auszeichnet. Im Gegensatz zur ‚Kultur‘ der *irrealità* verweist die Natur in ihren Werken auf den vom Menschen unveränderten und ‚heilen‘ Urzustand der Welt, auf *realità*. Die Natur wird zum Ort der Zuflucht, sie verweist auf den Zustand der Unschuld, bietet Heilung und ermöglicht den Figuren die Erkenntnis von Wahrheiten. Natur-Räume werden ihnen zum Rückzugsort, wenn sie in der Auseinandersetzung mit der ‚Kultur‘ der *irrealità* in ihrer Kindhaftigkeit verletzt sind. An die

Seite gestellt sind den Kindhaften die Tiere. Morante anthropomorphisiert Tiere in vielen Werken, bis sie – im extremen Fall – zu eigenständigen Figuren werden. Für menschliche Figuren dagegen dienen Vergleiche mit Tieren dazu, ihre Nähe zur Natur zu unterstreichen. Auf einer metaphorischen Ebene ermöglicht das Sprechen über Tiere, erneut Qualitäten wie Intuition und fehlende Urteilskraft positiv hervorzuheben.

Insofern die Natur auf eine Wahrhaftigkeit hinweist, steht sie in Zusammenhang mit der Kunst, die in ihrer unverfälschten Form nach Elsa Morantes Verständnis ebenfalls ein Abbild der Wahrheit gibt. Ein weiterer Zusammenhang besteht darin, dass die Natur den Raum bietet, in dem den kindhaften Figuren in besonderer Weise Kunst erfahrbar wird. Kindhafte tragen eine Art natürliche Veranlagung zum Künstler in sich derart, dass sie auf künstlerische Äußerungsformen – Musik und Dichtung – alltäglich zurückgreifen. Dazu gehören die einfachen Lieder und Geschichten, mit denen Eltern ihre Kinder unterhalten. In ihnen vermitteln sich die für sie bedeutsamen einfachen Volkswahrheiten und ihre Lebensfreude. Die Kraft, die daraus entstehen kann, zeigt sich darin, dass sie eine historische Wirklichkeit verändern und das lebensfeindliche Geschehen der *irrealtà* aufhalten können, wie die Lieder in *Il mondo salvato dai ragazzini* zeigen. Die Kraft zu transformieren und transzendieren trägt auch die Poesie in sich, indem sie über historische Wirklichkeiten hinweg den Zugang in eine andere Dimension ermöglicht.

Transzendente Erfahrungen machen die kindhaften Figuren insbesondere, wenn sie von Natur und Kunst umgeben sind. Derart als eine Transzendenzenerfahrung kann das Erkennen der *realtà* verstanden werden. Ihr eindeutiges Zeichen ist die Schönheit, die in allen Dingen ruht, sowie das Licht, das hinter dieser Schönheit steht und als Symbol für das Göttliche zu verstehen ist. Aus allen positiven kindhaften Figuren ragen einige heraus, die mit übermenschlichen Fähigkeiten versehen sind in dem Sinne, dass sie neben dem Gutsein, das allen Kindhaften eigen ist, auch noch einen Zugang zu einer übergeordneten Instanz haben, der den übrigen Menschen innerhalb der negativen Welt der *irrealtà* nicht gegeben. Ihren Blick auf die Ausdrucksformen des Paradiesischen gerichtet, sind den Kindhaften die Formen des Grauens und Schreckens der historischen Wirklichkeit, durch die sie sich bewegen, nicht sichtbar. Sie überwinden die *irrealtà*, indem sie die Negativität der sie umgebenden Welt der Entfremdung für sich verwandeln. Die Brutalität der Welt und als deren Konsequenz der unnatürliche Tod wird für sie in ihrem Bewusstsein transzendiert und verliert so seine Wirksamkeit. Die Vollkommenen dieser Kind-

haften werden als engelgleich gekennzeichnet. Die in diesem Sinne vollendete und herausragende Figur ist der Protagonist aus *La Storia*, das Kind Usepe, das knapp sechsjährig nach einem epileptischen Anfall stirbt.

Durch die Transzendierung des Todes mithilfe der Kunst schafft der Dichter den „atto di ottimismo“¹¹²⁵. Insofern auch *La Storia* und *Aracoeli* mit dem Verweis auf eine innere „felicità“ und einem als „trionfo dell’amore“¹¹²⁶ zu verstehenden Ende einen optimistischen Ausblick enthalten, kommt Elsa Morante selber der von ihr postulierten Aufgabe der Kunst nach, den Drachen der *irrealità* zu bekämpfen.

Meine Darstellung der Kindhaftigkeit bei Elsa Morante als einer vom Alter losgelösten Qualität fußt in erster Linie auf einer intensiven Analyse der Texte des Arbeitskorpus. Der auf die Werke der zweiten Schaffensphase – überwiegend ab dem Ende der 1960er Jahre – gerichtete Fokus folgte einer notwendigen Einschränkung. Um die Herausbildung des Themas und Entwicklungstendenzen aufzuzeigen, böte es sich an, die Analyse auch auf die vorausgehenden zwei Romane und Erzählungen auszuweiten.

Auch die Typologie der kindhaften Figuren, die sich in der vorgelegten Form auf vier Gruppen beschränkt, ließe sich erweitern, vor allem hinsichtlich der zahlreichen weiteren erwachsenen Kindhaften, die hier nicht erfasst werden konnten. Die große Dichte der erzählerischen Texte Elsa Morantes, die eine Fülle von Motiven und Symbolen bietet, würde eine Ergänzung um weitere Kriterien kindhafter Qualitäten ermöglichen.

In einem einleitenden Abriss habe ich Strömungen in der Literaturgeschichte angerissen, die Morante in der Entwicklung dieses Themas beeinflusst haben könnten, auf die innerhalb des gesteckten Rahmens jedoch nicht weiter eingegangen werden konnte. Speziell im Gefolge Rousseaus hat sich eine Idealisierung des Kindes in der Literatur herausgebildet, wovon in besonderer Weise die Literatur der Romantik zeugt. Eine umfassende Untersuchung zum Einfluss literarischer Quellen auf Elsa Morante bzgl. der Herausbildung des Themas des Kindhaften steht noch aus.

¹¹²⁵ *Pro o contro*, S. 1547.

¹¹²⁶ Bubba (2016) spricht bezogen auf *Aracoeli* und das Ende, in dem Manuele sich der Liebe zu seinem Vater bewusst wird, von einem „trionfo dell’amore, indiscusso protagonista del racconto.“ S. 356.

Das immer wiederkehrende Thema der Religion(en), das Morante zeit ihres Lebens beschäftigte und das verschiedentlich seinen Niederschlag in der Ausgestaltung von Figuren gefunden hat, konnte hier ebenfalls nicht umfassend untersucht werden. Der Rückgriff auf katholische Glaubensinhalte ist offensichtlich. Gleichzeitig zeigen sich Einflüsse anderer religiöser Zeugnisse und Religionen, wie z.B. des Taoismus. Das Ineinandewirken von christlichen Glaubensinhalten mit anderen religiösen und philosophischen Ideen würde hier sicherlich Perspektiven für weitere Forschungen bieten.

Zuletzt bleibt sicher noch eine Erweiterung des Themas von seinem Titel ausgehend anzudeuten und damit eine Ausweitung der Kindhaftigkeit auf Kinder und die ihnen Nahestehenden: Die kindhaften Qualitäten von Mutterfiguren waren bereits Gegenstand der Typologie. Die enge und teils symbiotische Verbindung zwischen ihnen und ihren Kindern wurde in diesem Rahmen erwähnt, böte aber sicherlich Gegenstand zu weiteren Untersuchungen. Insofern kindhafte Qualitäten auch bei einigen – wenngleich wenigen – Vaterfiguren angelegt sind, ließen diese sich in eine Untersuchung einbeziehen. Im Sinne der Ausrichtung meiner hier vorliegenden Arbeit würde dies allerdings die – ebenfalls in Morantes Werk vorhandenen – konfliktären Verbindungen zwischen Eltern und ihren Kindern ausschließen; ging es mir doch nicht um Darstellung von Konflikten, sondern um eine Untersuchung des Kindhaften als einer Qualität des Seins.

2. Zur Bedeutung des Kindhaften: gescheiterte Utopie versus Weg zur Erlösung

Viele der kindhaften Figuren in den untersuchten literarischen Werken sterben oder gehen zugrunde an der Welt der *irrealità*. Die Bilanz für die Romanfiguren scheint ein düsteres Bild zu zeichnen: Während der erzählten Zeit von *La Storia*, die einen Einblick in sieben Jahre der Lebensgeschichte der Figuren gibt, sterben im Verlauf der Handlung alle Haupt- und viele Nebenfiguren. Neben Useppe, Nino und Ida – wenn man, wie die Erzählinstanz, ihren geistigen Tod hinzu zählt, – gehören auch die anthropomorphisierten Tier-Figuren dazu – die Hunde Blitz und Bella – sowie Davide, die Partisanengenossen und ein Großteil der Nebenfiguren. In *Ara-coeli* stirbt die kindhafte Protagonistin und wenig später stirbt auch ihr Mann Eugenio aus Kummer über ihren Tod. Einzig Manuele überlebt und wird erwachsen, jedoch zu einem unglücklichen, lebensunfähigen Gescheiterten. Ist ihr Tod, ihr Zugrundgehen in jedem einzelnen Fall als

ein persönliches Scheitern der Figuren zu deuten oder gar als ein Scheitern der Utopie „Kindhaftigkeit“ – und somit als ein ‚Sieg‘ der *irrealità*?

Die Kindhaften kommen schwer zurecht in der sie umgebenden Wirklichkeit. Als „umili“ sind sie Benachteiligte, Unmündige, Ungebildete, Machtlose, werden von der Gesellschaft ausgeschlossen, an den Rand gedrängt, manipuliert, verfolgt, getötet. Unterschiedlich ist die ‚Qualität‘ ihres Todes: Eine erste Art besteht in einer von außen herbeigeführten gewaltsamen Tötung, die mittel- oder unmittelbar auf die lebensfeindlichen Umstände der jeweiligen Gesellschaft zurückgeführt werden kann. Dies ist der Fall bei dem Pazzariello aus *Il mondo salvato dai ragazzini*, der von den Autoritäten des „Grande Imperio“ in einer Druckkammer getötet wird, und dem Bambiniello, das als einziges die Wahrheit über den Nicht-Sinn der „Grande Opera“ herausgefunden hat und daraufhin gelyncht wird. In *La Storia* gilt dies für Nino, Gunther, die Partisanen und Soldaten, die allesamt durch den Zweiten Weltkrieg getötet werden oder durch kriegsbedingte gewaltsame Handlungen. In *Aracoeli* ist es der Onkel Manuel, der im spanischen Bürgerkrieg stirbt, sowie weitere Nebenfiguren.

Auf eine zweite Art vollzieht sich der Tod als Folge auf einen Rückzug aus dem Leben. In diesem Fall sterben die Figuren nicht durch äußere Gewalt, sondern eines natürlichen Todes, der jedoch als Reaktion auf das nicht verwundene Leid durch die *irrealità* angesehen werden kann. Dies trifft zu auf Useppe und Ida und ebenso auf *Aracoeli* und Eugenio.

Vordergründig erscheint es naheliegend, das Kindhafte damit als eine gescheiterte Utopie anzusehen. Zahlreich sind die Stimmen, die in Elsa Morantes späten fiktionalen Werken eine zunehmend düsterer werdende Hoffnungslosigkeit erkennen. Während die Schriftstellerin in *Il mondo salvato dai ragazzini* noch – dem Titel gerecht werdend – eine Rettung durch „felicità“ und Kindhaftigkeit in Aussicht stellt, scheint sie mit *La Storia* durch das Zugrundegehen fast sämtlicher Figuren und dem Verweis auf „..... e la Storia continua.....“¹¹²⁷ nicht nur ein bedrückendes Resümee der Weltgeschichte zu geben, sondern auch einen pessimistischen Blick in die Zukunft zu richten. Insbesondere *Aracoeli* wird oft in der Hinsicht verstanden, dass Morantes früherer Glaube an die erlösende Kraft der Kunst und der Ursprünglichkeit von Kindern und naturhaften Müttern eine Niederlage erlitten habe. So bleibe letztlich nur „la constatazione di una sconfitta globale, di una perdita di fiducia e di speranza in qualsiasi cambiamento sociale,

¹¹²⁷ *La Storia*, S. 1029.

e perfino nei ‚ragazzini‘, ormai confluiti alcuni nell’alveo tranquillo del sistema“.¹¹²⁸ Übertragen auf Morantes poetologisches Konzept wäre demnach auch dieses als gescheitert anzusehen, davon ausgehend, dass der unterlegene Künstler seiner Aufgabe nicht gerecht wurde: „nel suo ultimo romanzo le forze del male prevalgono sulla natura e sulla poesia: l’irrealtà ha sconfitto la realtà, il poeta non è riuscito a smascherare i mostri ma anzi è stato vinto da loro.“¹¹²⁹

Tatsächlich erscheint in Morantes Spätwerk die „Storia“-*irrealtà* als übermächtig; Kriege, Machtsysteme und Klassengesellschaften zerstören die Natürlichkeit der Kindhaften und rauben ihnen – und mit ihnen auch den Tieren – buchstäblich ihren Lebensraum. Dennoch glaube ich, dass auch in den letzten Romanen Hinweise gegeben sind, welche die Deutung zulassen, dass Elsa Morante auf einen positiven Ausweg aus der *irrealtà* hinweist; nicht zuletzt durch das stets präsente Thema der Transzendenz, das in Bezug auf Useppes Erlösertod – wie unter III.5.2. dargestellt – seine höchste Bedeutung entfaltet. Wenngleich beide Romane mit dem Tod der Hauptfiguren enden, so erhält doch selbst dieser noch eine zuversichtliche und trostspendende Komponente mit einem impliziten Verweis auf die „felicità“: Bevor sich in *La Storia* Idas Verstand an dem Sterbebett ihres Sohns für immer aus der Welt zurückzieht, „le sopravvenne il miracolo. Il sorriso, che oggi aveva aspettato inutilmente sulla faccia di Usepe, spuntò a lei sulla sua propria faccia.“ Mit diesem Lächeln „di quiete, e di ingenuità meravigliosa“¹¹³⁰ verhilft Usepe, der menschliche Inbegriff der „felicità di tutto“¹¹³¹, seiner Mutter zur Rückkehr in ihren Kind-Zustand und ‚erlöst‘ sie vor dem Zugriff der umgebenden „Storia“.¹¹³² Auch das der Handlung nachgestellte Zitat Gramscis erlaubt die Deutung eines zaghaft-hoffnungsvollen Ausblicks – trotz des Grauens der „Storia“: „Tutti i semi sono falliti eccettuato uno che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un’erbaccia.“¹¹³³

Die Handlung von *Aracoeli* endet an dem Ziel von Manueles Reise: In der Heimat seiner Mutter erinnert er den Jahrzehnte zurückliegenden Abschied von seinem Vater und dessen kurz darauf

¹¹²⁸ Fofi (1987), S. 90. Weiter schreibt er in Anspielung auf Simone Weils „pesanteur“: „contava [...] la pesantezza del mondo, l’irrimediabile declino della fede-speranza nel cambiamento, e la ulteriore, più atroce, più enorme constatazione dell’irrimediabile vecchiaia dell’uomo.“ S. 91.

¹¹²⁹ Balzer (1988), S. 257. Sie argumentiert unter anderem damit, dass in *Aracoeli* das Mütterliche, vorher ein Ausdruck des Positiven, in verändert erscheine: „anche quelli che erano sentimenti naturali e quindi buoni, come la maternità [...] sono diventati morbosi e osceni, e la colpa è dell’alienazione totale del mondo moderno, dell’infezione storica che ha contagiato le nostre vite causando uno stravolgimento di tutti i valori esistenziali.“ S. 203.

¹¹³⁰ *La Storia*, S. 1019 (beide Zitate).

¹¹³¹ *Ebd.*, S. 866.

¹¹³² Die Ähnlichkeit von Useppes Lächeln mit dem der Ida aus Kindheitstagen ist explizit formuliert: „Non era molto diverso [...] da quel sorriso [...] che le sopraggiungeva, nei giorni dell’infanzia, dopo i suoi attacchi isterici.“ *Ebd.*, S. 1019.

¹¹³³ *La Storia*, S. 1031. Aus Antonio Gramsci: Lettere dal carcere, 3 giugno 1929. In *La Storia* jedoch ohne Angabe des Verfassers zitiert.

erfolgten Tod. In der Erinnerung wird ihm erstmals die Liebe zu seinem Vater bewusst als Grund für sein damaliges Weinen, und der Roman endet mit den Worten: „certi individui sono piú inclini a piangere d’amore, che di morte.“¹¹³⁴ Die verstorbene Aracoeli, deren Geist in dieser andalusischen Einöde zu Manuele spricht und die ihn hierher führt an das Ziel seiner äußeren wie inneren Erinnerungsreise, fungiert damit verbindend zwischen Sohn und Vater. Insofern lässt sich Manueles Erkenntnis als Möglichkeit zur inneren Befreiung von den traumatisierenden Ereignissen in seiner Kindheit und der Aussöhnung mit dem eigenen Schicksal als hoffnungsfroher Ausblick verstehen.¹¹³⁵ Ich sehe hier auch eine Versöhnung Manueles mit seiner Mutter, der gegenüber er nach ihrem Fortgang von der Familie und wenig später ihrem frühen Tod – beides für ihn, das allein gelassene Kind, unbegreiflich – jahrelang negative Gefühle gehegt hat: Denn es ist Aracoelis Geist, der Manuele auf seinem Weg durch die andalusische Wüste führt und ihm dadurch am Ziel der Reise sein Erkennen und inneres Heilen ermöglicht.

Ausgangspunkt für eine Interpretation, welche die Kindhaftigkeit auch in Morantes späten Werken als hoffnungsvollen Lösungsweg sieht, ist die Frage nach der Bedeutung des Todes. Wie bereits dargestellt, wird – basierend auf dem Konzept der Dualität von *irrealtà-realtà* – deutlich, dass der physische Tod bei Elsa Morante nicht die Bedeutung vom Ende allen Daseins hat: „Nella realtà, la morte non è che un altro movimento della vita.“¹¹³⁶ Als Bestandteil des Natürlichen ist er Teil des ewigen Kreislaufs von „MORTE E NASCITA“.¹¹³⁷ Der Tod wird somit transzendiert und verliert daher seine schreckliche Bedeutung.

Deutlich gestaltet ist dies an dem Pazzariello, der sich nichts daraus macht, dass sein Körper nach seiner Tötung weiterverwendet wird, denn er lebt fort, und der Körper dient ihm lediglich als Hülle „per andar suonando *Cielito lindo* sull’ocarina. / Una volta usato, l’oggetto non lo riguardava piú [...] / Tanto, per lui era facile avere altri corpi nuovi / anche assai piú belli, appena gliene veniva voglia, / e senza nessuna spesa / trattandosi di oggetti di facilissima fabbricazione.“¹¹³⁸

¹¹³⁴ Aracoeli, S. 1454.

¹¹³⁵ Manuele stellt auch fest: „[...] piangevo sulla mia sorte.“ *Aracoeli*, S. 1453. Die Annahme, das Ziel von Manueles Reise sei sein Suizid in Andalusien, wird u.a. von Martínez Garrido vertreten, die darin aber die Möglichkeit eines „serene death“ sieht, nach seiner Erkenntnis der Liebe zum Vater. Vgl. Martínez (2009), S. 125, Fn. 9. Ich teile nicht Fofis Meinung, dass Aracoeli-Manuele als ein „doppio davvero terribile“ von Ida und Useppe zu sehen seien: „Perché qui non hanno innocenza, perché oggi *non ci sono più innocenti*.“ Fofi (1987), S. 90 (kursiv im Original).

¹¹³⁶ *Pro o contro*, S. 1542f (bereits zitiert unter III.5.2.).

¹¹³⁷ *Il mondo*, S. 67 (zitiert unter III.5.2.).

¹¹³⁸ *Ebd.*, S. 213. Dieses ‚Vermächtnis‘ des Pazzariello ist die „testimonianza dei matti“; seine früheren Anstalts-genossen verweisen auch auf seine Quellen, die sie angeben als die „famoso scrittura di Budda il sapiente indiano / di Cristo il maestro galileo / e di Socrate il filosofo ateniese.“ *Ebd.*

Der Pazzariello ist einer der Kindhaften der *Canzoni Popolari*, die dazu beitragen, die Welt zu retten, durch seinen Anteil an der abschließenden Explosion des „carrozone della Grande Opera“. Ebenso gilt dies für Rufo, der Christus hilft, das Kreuz zu tragen, und von ihm die Botschaft der Hoffnung erhält, die er gemeinsam mit anderen Kindern und Kindhaften weitergibt. Wie sie, so schafft es auch Carlotta durch ihren heiteren Ungehorsam und die Musik, gemeinsam mit vielen „ragazzini stellati“¹¹³⁹, die Autoritäten des Nationalsozialismus so lächerlich zu machen, dass es zu einem friedlichen Kriegsende kommt. Himmlische Hilfe erhalten sie von Cherubimen und Seraphinen, deren Verwandtschaft mit den Kindern hervorgehoben wird: „gli angeli, dopo tutto, sono pure dei ragazzetti / anzi, piú allegri, in quanto angeli, di tutti i ragazzetti possibili“.¹¹⁴⁰ Die Kanzone endet mit dem friedlichen Sieg der *realità*: Singend, musizierend und tanzend können die Kinder und Engel verkünden: „la vostra guerra / è finita“¹¹⁴¹. Die Kunst, die „sola speranza del mondo“, hat ihren Anteil an der Rettung. Die *Canzoni popolari* schließen mit den Worten, welche die Figur des Christus aus der *Canzone della Forza* vor seinem Tod an Simò und seinen Sohn Rufo gerichtet hat, und die leicht abgewandelt nun von einem Cherubim gesungen werden:

ALLA FINE
 IN SOSTANZA E VERITÀ
 NON POTEVA ESSERE STATA MAI, PURE QUELLA
 NIENT'ALTRO CHE
 UN GIOCO.“¹¹⁴²

In *Il mondo salvato dei ragazzini* zeigt Elsa Morante – dem Titel des Werkes gerecht werdend – dass die Kinder und Kindhaften dank ihrer *felicità* und ihrer heiteren Nicht-Unterwerfung unter das System dieses zu Fall bringen und die „troppi fumi d'irrealità“¹¹⁴³ unwirksam machen können.

Diese Botschaft der Hoffnung, von der Jesusfigur vor seinem Tod hinterlassen, wird werkübergreifend weitergetragen, denn sie findet sich in abgewandelter Form wieder in *La Storia* im Lied der Vögel, das Usepe als Trost und gleichermaßen als einen transzendenten Ausblick in eine andere Welt erhält. In *Aracoeli* wendet sich der Geist der Verstorbenen tröstend an ihren sein Schicksal hinterfragenden Sohn. In allen Fällen kann diese Aussage einerseits, aber nicht

¹¹³⁹ *Il mondo*, S. 244.

¹¹⁴⁰ *Ebd.*, S. 246f. Dell'Aia (2013) sieht hierin eine „contaminazione della tradizione cristiana dell'angelo con quella mitica del fanciullo divino“, S. 168.

¹¹⁴¹ *Il mondo*, S. 247.

¹¹⁴² *Ebd.*

¹¹⁴³ *Il mondo*, S. 139.

nur, als Formel verstanden werden, die den Kindern und Kindhaften das Leid mildert, das sie durch die *irrealità* erfahren.

Darüber hinaus enthält diese Botschaft auch eine Bewertung des irdischen ‚irrealen‘ (in Morantes Sinne) Geschehens. Dieses als Spiel zu betrachten, als Scherz, nimmt ihm sein Gewicht, nimmt seine Bedeutung und damit seine Macht. Die Begriffe des „gioco“ (*Il mondo*) und „scherzo“ (*La Storia*) schließen an das „*tornate fanciulli*“¹¹⁴⁴ der *Canzone degli F.P. e degli I.M.* an und verweisen auf das Reich der Kinder, das auch noch in Elsa Morantes letztem Werk *Aracoeli* umfassend ausgearbeitet ist und dort in einem deutlichen Kontrast zur düsteren Wirklichkeit steht. Die Aussage „Non c’è niente da capire ...“ (*Aracoeli*) relativiert, bezogen auf diese umgebende *irrealità*, deren Macht. Sie lässt sich – von der Figur der Analphabetin Aracoeli geäußert – auch lesen als ein Aufruf, um zur Befreiung von der *irrealità* nicht mit dem Verstand, sondern aus der Intuition heraus zu leben: wie Kinder und Kindhafte.

In dieser Lesart sehe ich auch in Elsa Morantes späten fiktionalen Werken noch eine idealisierte Kindhaftigkeit gestaltet, die sich gerade dort im Kontrast von einer – gesellschaftlichen wie subjektiven – düsteren Welt der *irrealità* abhebt und perspektivisch und zugleich implizit auf Erscheinungsformen von Morantes *realità* hinweist.

¹¹⁴⁴ *Il mondo*, S. 159 (kursiv im Original).

V. Abkürzungsverzeichnis

Abkürzung:	Volltitel:
<i>Il beato</i>	<i>Il beato propagandista del Paradiso</i>
<i>Il mondo</i>	<i>Il mondo salvato dai ragazzini</i>
<i>Il poeta</i>	<i>Il poeta di tutta la vita</i>
<i>L'isola</i>	<i>L'isola di Arturo</i>
<i>Paradiso</i>	<i>Il paradiso terrestre</i>
<i>Piccolo</i>	<i>Piccolo manifesto dei comunisti (senza classe né partito). Lettera alle Brigate rosse</i>
<i>Pro o contro</i>	<i>Pro o contro la bomba atomica</i>
<i>Sull'erotismo</i>	<i>Sull'erotismo in letteratura</i>
<i>Vero re</i>	<i>Il vero re degli animali</i>

VI. Literaturverzeichnis

Ausgaben der Werke von Elsa Morante, aus denen zitiert wird:

- Morante, Elsa, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Volume primo, Milano 1988.
- Morante, Elsa, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Volume secondo, Milano 1990.
- Morante, Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini. La tragedia della coscienza e il mondo attuale*, Torino 1968.
- Morante, Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini. La tragedia della coscienza e il mondo attuale*, Torino 1971. [= Gli struzzi 19]
- Morante, Elsa, *La Storia. Romanzo*, a cura di Cesare Garboli, Torino ⁴1995.
- Morante, Elsa, *Für oder wider die Atombombe und andere Essays*, Zürich 1991.
- Morante, Elsa, *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di Daniele Morante, Torino 2012.
- Morante, Elsa, *Piccolo manifesto dei comunisti (senza classe né partito). Lettera alle Brigate rosse*, a cura di Goffredo Fofi, Roma 2004.

Werke weiterer Autoren:

- Arnauld, Antoine, *Des vrayes et des fausses idées*, hrsg. v. Christine Frémont, Paris 1986.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Poetische Werke*, Band 6, hrsg. v. Liselotte Lohrer, Augsburg 1998.
- Hölderlin, Friedrich, *Sämtliche Werke und Briefe*, Band I, hrsg. v. Michael Knaupp, Darmstadt 1998.
- Jung, Carl Gustav, *Seelenprobleme der Gegenwart*, hrsg. v. Lorenz Jung, München ³1997.
- Jung, Carl Gustav, *Archetypen*, hrsg. v. Lorenz Jung, München ¹¹2004.
- Jung, Carl G./ Károly Kerényi, *Das göttliche Kind in mythologischer und psychologischer Beleuchtung*, Leipzig 1940.
- La Harpe, Jean-François de, *Correspondance littéraire*, hrsg. v. M. Slatkine, Bd. 3, Genf 1968.
- Leopardi, Giacomo, *Zibaldone*, hrsg. v. Rolando Damiani, Bd. 1-3, Milano 1997.
- Novalis, *Schriften*, Band 1, hrsg. v. Richard Samuel, Darmstadt 1999.
- Pascoli, Giovanni, *Il fanciullino. Con un saggio di Giorgio Agamben*, Roma 2012.
- Pasolini, Pier Paolo, *Descrizioni di descrizioni*, a cura di Graziella Chiarocci, Torino 1979.
- Pavese, Cesare, *Il mestiere di vivere. 1935-1950*, hrsg. v. Marziano Guglielminetti und Laura Nay, Torino 1990.
- Pavese, Cesare, *La luna e i falò*, Torino ²²2005.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Œuvres complètes. Œuvres philosophiques et politiques de l'Émile aux derniers écrits politiques 1762-1772*, hrsg. v. Michel Launay, Paris 1971.

Schiller, Friedrich, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, 9. durchgesehene Aufl., München 1993.

Weil, Simone, *La pesanteur et la grâce*, hrsg. v. Gustave Thibon, Paris 1991.

Wordsworth, William, *The Prelude. or, Growth of a Poet's Mind; an Autobiographical Poem*, (DjVu Editions) 2001.

Forschungsliteratur:

Adler, Alfred, „Poetik des Fünfjährigen. Zum Roman *La Storia* von Elsa Morante“, in: *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Jg. 1978, H. 2, S. 39-51.

Agamben, Giorgio/ Berardinelli, Alfonso/ Bettin, Gianfranco u.a. (Hg.), *Per Elsa Morante*, Milano 1993.

Alessandrone Perona, Ersilia, „*La Storia* di Elsa Morante ha vent'anni“, in: *Ponte*, 50,5 (1994), S. 83-96.

Ariès, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien regime*, Paris 1960.

Assmann, Aleida, „Werden was wir waren. Anmerkungen zur Geschichte der Kindheitsidee“, in: *Antike und Abendland* 24, Berlin u. A. 1978, S. 98-124.

Balestrini, Nanni u.a., *Contro il romanzone della Morante, Lettera da Roma a ‚il manifesto‘*, 18.07.1974, S. 3.

Balzer, Simona, *Il ‚necessario realismo‘: poetica e visione nell'opera di Elsa Morante*, Ann Arbor 1988.

Bärberi Squarotti, Giorgio, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna 1965.

Bardini, Marco, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa 1999.

Becchi, Egle/ Julia, Dominique (Hg.), *Storia dell'infanzia*, Volume I: Dall'antichità al Seicento, Roma/ Bari 1996.

Behler, Wolfgang, *Das Kind. Eine Anthropologie des Kindes*, Freiburg i. Br. u.a. 1971.

Bernabò, Graziella, *Come leggere ‚La Storia‘ di Elsa Morante*, Milano 1991.

Bernabò, Graziella, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma ²2016.

Blättner, Fritz (Hg.), *Zeitschrift für Pädagogik*, 10. Jhg., Weinheim/Basel 1964.

Bompiani, Ginevra, „La memoria del disamore“, in: Jean-Noël Schifano u.a. (Hg.), *Cahiers Elsa Morante*, Napoli 1993, S. 109-111.

Borghesi, Angela, *L'anno della Storia 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e antologia della critica*, Macerata 2018.

Borsellino, Nino/ Pedullà, Walter, *Letteratura italiana del Novecento. Le forme de realismo. Dal realismo magico al neorealismo 1930-1960*, Milano 2000.

Boscagli, Maurizia, „Brushing Benjamin Against the Grain: Elsa Morante and the Jetztzeit of Marginal History“, in: Maria Ornella Marotti (Hg.), *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present*, Pennsylvania 1996, S. 131-146.

Bosetti, Gilbert, *L'enfant-dieu et le poète. Culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du XXe siècle*, Grenoble 1997.

- Bosetti, Gilbert, *Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*, Grenoble 1987.
- Bova, Anna Clara, „Prefazione“, in: Lucia Dell'Aia, *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*, Roma 2013, S. 13-20
- Briziarelli, Susan, „Cassandra's Daughters: Prophecy in Elsa Morante's *La Storia*“, in: *Romance Languages Annual*, H. 2 (1990), S. 189-193.
- Bubba, Angela, *Elsa Morante madre e fanciullo. Intensità di archetipi e sogni nella vita di una scrittura*, Lanciano 2016.
- Bühler-Niederberger, Doris, *Kindheit und die Ordnung der Verhältnisse. Von der gesellschaftlichen Macht der Unschuld und dem kreativen Individuum*, Weinheim/München 2005.
- Cacciaglia, Norberto, „L'esperienza materna nella narrativa di Elsa Morante (Osservazioni sulla maternità nella *Storia* e in *Aracoeli*)“, in: Ada Neiger (Hg.), *Maternità trasgressiva e letteratura*, Napoli 1993, S. 145-152.
- Caffarelli, Enzo, „Nomi d'angeli, d'uomini e d'animali nella *Storia* del romanziere Morante“, in: Bruno Porcelli/ Donatella Bremer (Hg.), *O&L: I nomi da Dante ai contemporanei. Atti del IV Convegno Internazionale di Onomastica e Letteratura*, Lucca 1999, S. 125-146.
- Cambi, Franco/ Olivieri, Simonetta, *Storia dell'infanzia nell'Italia liberale*, Scandicci 1988.
- Camilotti, Silvia, „Pro o contro la bomba atomica. Riflessioni intorno al saggio di Elsa Morante“, in: *DEP*, H. 41-42 (2020), S. 47-53.
- Camon, Ferdinando, „Il grande male“, in: Jean-Noël Schifano u.a. (Hg.), *Cahiers Elsa Morante*, Napoli 1993, S. 81-95.
- Camon, Ferdinando: „Il test della *Storia*“, in: *Nuovi Argomenti*, 45-46 (1975), S. 186-239.
- Carey, Sarah, „Elsa Morante. Envisioning History“, in: Stefania Lucamante (Hg.), *Elsa Morante's politics of writing. Rethinking subjectivity, history, and the power of art*, Madison 2015, S. 67-74.
- Cartoni, Flavia, „Between Perception and Prophecy: Elsa Morante's Reflections for the Present“, in: Stefania Lucamante (Hg.), *Elsa Morante's politics of writing. Rethinking subjectivity, history, and the power of art*, Madison 2015, S. 235-246.
- Ceccatty, René de, *Elsa Morante. Une vie pour la littérature*, Paris 2018.
- Cecchi, Carlo/ Garboli, Cesare, „Cronologia“, in: Elsa Morante, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Volume primo, Milano 1988, S. VII-XCIV.
- Cives, Simona, „Elsa Morante: Senza i conforti della religione“, in: Giuliana Zagra/ Simonetta Buttò, *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Roma 2006, S. 52-65.
- Contini, Gabriella, „USEPPE“, in: *Studi Novecenteschi*, Jg. 21, H. 47/48 (1994), S. 185-213.
- D'Angeli, Concetta, „La presenza di Simone Weil ne *La Storia*“, in: Giorgio Agamben u.a. (Hg.), *Per Elsa Morante*, Milano 1993, S. 109-135.
- D'Angeli, Concetta, *Leggere Elsa Morante. 'Aracoeli', 'La Storia' e 'Il mondo salvato dai ragazzini'*, Roma 2003.
- D'Angeli, Concetta, „Visioni di sterminio ne *La Storia*“, in: *Cuadernos de Filología Italiana*, Jg. 21 (2014), S. 91-100.
- Della Coletta, Cristina, „Elsa Morante's *La Storia*: Fiction and women's history“, in: *Romance Languages Annual*, Jg. 1993, H. 5, S. 194-199.

- Dell'Aia, Lucia, *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*, Roma 2013.
- Detoudom, Isabelle, *Ecriture pulsionnelle et construction du sujet dans ‚Aracoeli‘ d'Elsa Morante*, <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/7433>. [Zugriff am 07.04.2020]
- Elkann, Alain/ Moravia, Alberto, *Vita di Moravia*, Milano 2007.
- Engelhardt, Dietrich v., „Epilepsie in Elsa Morantes *La Storia*“, in: Dietrich von Engelhardt/ Hansjörg Schneble/ Peter Wolf (Hg.), *Das ist eine alte Krankheit. Epilepsie in der Literatur*, Stuttgart 2000, S. 215-223.
- Engelhardt, Dietrich von/ Schneble, Hansjörg/ Wolf, Peter (Hg.), *Das ist eine alte Krankheit. Epilepsie in der Literatur*, Stuttgart 2000.
- Ewers, Hans-Heino, *Kindheit als poetische Daseinsform. Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert; Herder, Jean Paul, Novalis und Tieck*, München 1989.
- Farinelli, Arturo, *Il romanticismo nel mondo latino*, o.O. 1926.
- Fehr, Drude von der, *Violenza e interpretazione. ‚La Storia‘ di Elsa Morante*, Pisa/ Roma 1999.
- Ferroni, Giulio, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*, Torino 1991.
- Flitner, Andreas/ Hornstein, Walter, „Kindheit und Jugendalter in geschichtlicher Betrachtung“, in: Fritz Blättner (Hg): *Zeitschrift für Pädagogik*, 10. Jhg., Weinheim/Basel 1964, S. 311-339.
- Fofi, Goffredo, „La pesantezza del futuro“, in: *Paragone Letteratura*, XXXVIII, nuova serie, n° 4, H. 450 (1987), S. 88-92.
- Fofi, Goffredo/ Sofri, Adriano (Hg.), *Festa per Elsa*, Palermo 2011.
- Folli, Anna, *MoranteMoravia. Una storia d'amore*, Vicenza 2018.
- Fortini, Franco, *Nuovi saggi italiani*, Milano 1987.
- Fortuna, Sara/ Gragnolati, Manuele, „Between Affection and Discipline: Exploring Linguistic Tensions from Dante to *Aracoeli*“, in: Manuele Gragnolati/ Sara Fortuna (Hg.), *The Power of Disturbance. Elsa Morante's ‚Aracoeli‘*, Leeds 2009, S. 8-19.
- Fumi, Elena, „La *Storia* negli occhi“, in: *Studi Novecenteschi*, XXI, H. 47-48 (1994), S. 237-250.
- Fusillo, Massimo, „Credo nelle chiacchiere dei barbari“. Il tema della barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini“, in: *Studi Novecenteschi*, XXI, H. 47-48 (1994), S. 97-129.
- Garboli, Cesare, „Introduzione“, in: Elsa Morante, *La Storia. Romanzo*, Torino ⁴1995. [Zitiert als Garboli 1995a]
- Garboli, Cesare, „Prefazione“, in: Elsa Morante, *Opere*, Volume primo, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano 1988, S. XI-XV.
- Garboli, Cesare, „Vorwort“, in: Elsa Morante, *Für oder wider die Atombombe und andere Essays*, Zürich 1991, S. 7-30.
- Garboli, Cesare, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano 1995. [Zitiert als Garboli 1995b]
- Genette, Gérard, *Discours du récit*, Paris 2007.
- Genette, Gérard, *Die Erzählung*, München ³2010.

- Gilbert, Luciana G., *Through the eyes of a child. Metaphors for imagination in Elsa Morante and Ian McEwan*, Pennsylvania State University 1999.
- Giorgio, Adalgisa, „Nature vs Culture: Repression, Rebellion and Madness in Elsa Morante’s *Aracoeli*“, in: *MLN*, Jg. 1994, H. 109/1, S. 93-116.
- Golino, Enzo: *Letteratura e classi sociali*, Laterza 1976.
- Gragnolati, Manuele/ Fortuna, Sara (Hg.), *The Power of Disturbance. Elsa Morante’s ,Aracoeli‘*, Leeds 2009.
- Herter, Hans, „Das unschuldige Kind“, in: Franz-Joseph-Dölger-Institut (Hg.), *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Band 4, Münster 1961, S. 146-162.
- Jørgensen, Conni-Kay, *La visione esistenziale nei romanzi di Elsa Morante*, Roma 1999.
- Kleijwegt, Marc/ Amedick, Rita, „Kind“, in: Theodor Klauser/ Ernst Dassmann (Hg.), *Realexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der Antiken Welt*, Band 20, Stuttgart 2004, Sp. 865-947.
- Lachmann, Rainer, „Kind“, in: Gerhard Krause/ Gerhard Müller (Hg.), *Theologische Realenzyklopädie*, Teil 2, Band 18, Berlin 1989, S. 156-176.
- Lazzari, Laura, „Le relazioni madre-figlia e madre-figlio in due romanzi di Elsa Morante: *La Storia* e *Menzogna e sortilegio*“, in: *Versants: Schweizerische Zeitschrift für Romanische Literaturen*, Jg. 52 (2006), S. 229-259.
- Leonelli, Giuseppe, „Il mondo salvato dai ragazzini“, in: Wanda de Nunzio Schilardi (Hg.), *Tracce d’infanzia nella letteratura italiana fra Ottocento e Novecento*, Napoli 2000, S. 125-139.
- Lichtenstein, Ernst, *Bildungsgeschichtliche Perspektiven*, Ratingen 1962.
- Lucamante, Stefania, *Forging Shoah memories. Italian women writers, Jewish identity, and the Holocaust*, New York 2014.
- Lucamante, Stefania (Hg.), *Elsa Morante’s politics of writing. Rethinking subjectivity, history, and the power of art*, Madison 2015.
- Lucamante, Stefania, „The World Must Be the Writer’s Concern. Elsa Morante’s Visions of History“, in: Dies. (Hg.) *Elsa Morante’s politics of writing. Rethinking subjectivity, history, and the power of art*, Madison 2015, S. 87-103.
- Lucente, Gregory L., „Scrivere o fare ... o altro: Social Commitment and Ideologies of Representation in the Debates over Lampedusa’s *Il Gattopardo* and Morante’s *La Storia*“, in: *Italica*, H. 61 (1984), S. 220-251.
- Lurker, Manfred (Hg.), *Wörterbuch der Symbolik*, 5., durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart 1991.
- Lyons, Kenise, „Pro o Contro *La rabbia*‘: Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini, and the Work of Art in the Atomic Age“, in: Stefania Lucamante (Hg.), *Elsa Morante’s politics of writing. Rethinking subjectivity, history, and the power of art*, Madison 2015, S. 247-256.
- Magrini, Giacomo, „La Storia di Elsa Morante“, in: *Paragone*, H. 540-542 (1995), S. 28-35.
- Manacorda, Giuliano, *Storia della letteratura italiana, Ottocento e Novecento*, Roma 1995.
- Mangano, Daniel, „*La Storia* ovvero il mondo salvato da un ragazzino“, in: *Narrativa*, Jg. 17 (2000), S. 101-116.

- Marotti, Maria Ornella (Hg.), *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present*, Pennsylvania 1996.
- Martínez Garrido, Elisa, „Between Italy and Spain. The Tragedy of History and the Salvific Power of Love in Elsa Morante and María Zambrano“, in: Manuele Gagnolati/ Sara Fortuna (Hg.), *The Power of Disturbance. Elsa Morante's ‚Aracoeli‘*, Leeds 2009, S. 118-127.
- Martínez Garrido, Elisa, „Il bosco de *La Storia*“, in: *Cuadernos de Filología Italiana*, H. Vol. 21, Núm. Especial (2014), S. 143-155. [zitiert als Martínez Garrido 2014a]
- Martínez Garrido, Elisa, „La felicità e la musica nella *Storia* di Elsa Morante“, in: *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, Jg. 48, H. 1 (2014), S. 47-66. [zitiert als Martínez Garrido 2014b]
- Martínez Garrido, Elisa, *I romanzi di Elsa Morante. Scrittura, poesia ed etica*, Lugano 2016.
- Martínez, Matías/ Scheffel, Michael, *Einführung in die Erzähltheorie*, München¹⁰2016.
- Michaelis, Tatjana, *Der romantische Kindheitsmythos. Kindheitsdarstellungen der französischen Literatur von Rousseau bis zum Ende der Romantik*, Frankfurt a. M. 1986.
- Mühlbauer, Reinhold, „Kind“, in: Joachim Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 4, Basel 1976, Sp. 827-834.
- Negri, Francesca, „In cerca del reale“, in: Ezio Raimondi/ Fenocchio, Gabriella (Hg.), *Letteratura italiana. Il Novecento*, Milano 2004, S. 67-99.
- Neiger, Ada (Hg.), *Maternità trasgressiva e letteratura*, Napoli 1993.
- Niglio, Patrick Joseph, *Complex Stages of Childhood and Adolescence in Elsa Morante's Works*, New York University 1991.
- Nunzio Schilardi, Wanda de (Hg.), *Tracce d'infanzia nella letteratura italiana fra Ottocento e Novecento*, Napoli 2000.
- Orlando, Francesco, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pisa 1966.
- Orth, Stefan/ Staiger, Michael/ Valentin, Joachim (Hg.), *Kinder im Kino. Religiöse Dimensionen*, Marburg 2004. [= Film und Theologie 6]
- Paris, Renzo, „La guardiana della notte“, in: Jean-Noël Schifano/ Tjuna Notarbartolo/ Antonio M. Scarcella u.a. (Hg.), *Cahiers Elsa Morante*, Napoli 1993, S. 33-38.
- Pickering-Iazzi, Robin, „Designing Mothers. Images of Motherhood in Novels by Aleramo, Morante, Maraini, Fallaci“, in: *Annali d'Italianistica*, Jg. 7 (1989), S. 325-340.
- Porcelli, Bruno/ Bremer, Donatella (Hg.), *O&L: I nomi da Dante ai contemporanei. Atti del IV Convegno Internazionale di Onomastica e Letteratura*, Lucca 1999.
- Puggioni, Enrica, *Davide Segre, un eroe al confine della modernità*, Alessandria 2006. [= L'infinita durata 14]
- Pullini, Giorgio, *Il romanzo italiano del dopoguerra 1940-1960*, Padua 1965.
- Raimondi, Ezio/ Fenocchio, Gabriella (Hg.), *Letteratura italiana. Il Novecento*, Milano 2004.
- Ramondino, Fabrizia, „Ueseppe e sua madre“, in: Giorgio Agamben/ Alfonso Berardinelli/ Gianfranco Bettin (Hg.), *Per Elsa Morante*, Milano 1993, S. 185-198.
- Rang, Martin, *Rousseaus Lehre vom Menschen*, Göttingen 1959.
- Ravanello, Donatella, „Tempo verbale e metafora temporale nei romanzi di Elsa Morante“, in: *Il contesto*, H. 4-6, (o.J.), S. 329-343.

- Ravanello, Donatella, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Venezia 1980.
- Re, Lucia, „Utopian Longing and the Constraints of Racial and Sexual Difference in Elsa Morante's *La Storia*“, in: *Italica*, Jg. 70 (1993), S. 361-375.
- Riché, Pierre, *Éducation et culture dans l'Occident barbare. VIe - VIIIe siècles*, Paris 1962.
- Riché, Pierre, *L'enfance au Moyen Age*, Paris 1994.
- Richter, Dieter, *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters*, Frankfurt a.M. 1987.
- Riemann, Carl, *Das Kind im Wandel der pädagogischen Anschauungen der Aufklärungszeit*, Düsseldorf 1934.
- Rosa, Giovanna, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, Milano 1995.
- Rosa, Giovanna, *Elsa Morante*, Bologna 2013.
- Salinari, Carlo, *Miti e coscienza del decadentismo italiano. D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello*, Milano 1991.
- Samonà, Carmelo, „Elsa Morante e la musica“, in: *Paragone*, H. 432 (1986), 13-20.
- Sanders, Rino, „Von den Geschundenen“, in: *Der Spiegel*, H. 25 (1976), S. 143-144.
- Sauder, Gerhard, „Sinn und Bedeutung von Krankheitsmotiven in der Literatur“, in: Dietrich von Engelhardt/ Hansjörg Schneble/ Peter Wolf (Hg.), *Das ist eine alte Krankheit. Epilepsie in der Literatur*, Stuttgart 2000, S. 1-12.
- Schaub, Gerhard, *Le Génie Enfant. Die Kategorie des Kindlichen bei Clemens Brentano*, Berlin 1973.
- Schifano, Jean-Noël, „Barbara e divina. Parla Elsa Morante“, in: *L'Espresso* vom 02.12.1984, S. 122-133.
- Schifano, Jean-Noël u.a. (Hg.), *Cahiers Elsa Morante*, Napoli 1993.
- Schneble, Hansjörg, „Das epilepsiekranken Kind in der Literatur“, in: Dietrich von Engelhardt/ Hansjörg Schneble/ Peter Wolf (Hg.), *Das ist eine alte Krankheit. Epilepsie in der Literatur*, Stuttgart 2000, S. 77-100.
- Schneble, Hansjörg, „Epilepsie und Prophetie in der Literatur“, in: Dietrich von Engelhardt/ Hansjörg Schneble/ Peter Wolf (Hg.), *Das ist eine alte Krankheit. Epilepsie in der Literatur*, Stuttgart 2000, S. 123-140.
- Serkowska, Hanna, *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*, o.O. 2002.
- Serri, Mirella, Elio Vittorini, in: Nino Borsellino/ Walter Pedullà, *Letteratura italiana del Novecento. Le forme de realismo. Dal realismo magico al neorealismo 1930-1960*, Milano 2000, S. 490-515.
- Sgavicchia, Siriana (Hg.), *La Storia' di Elsa Morante*, Pisa 2012.
- Sgorlon, Edda e Carlo, „Profilo di Elsa Morante“, in: Jean-Noël Schifano u.a. (Hg.), *Cahiers Elsa Morante*, Napoli 1993, S. 15-27.
- Spaemann, Robert, *Reflexion und Spontaneität. Studien über Fénelon*, Stuttgart 1963.
- Stefani, Luigina, „Elsa Morante“, in: *Belfagor*, Jg. 1971, H. XXVI (3), S. 290-308.
- Tremp, Peter, *Rousseaus Émile als Experiment der Natur und Wunder der Erziehung. Ein Beitrag zur Geschichte der Glorifizierung von Kindheit*, Opladen 2000.

- Tremp, Peter, „Kindliche Unschuld als revolutionäres Argument: Rousseaus *Émile* und die Französische Revolution“, in: Doris Bühler-Niederberger, *Kindheit und die Ordnung der Verhältnisse. Von der gesellschaftlichen Macht der Unschuld und dem kreativen Individuum*, Weinheim/München 2005.
- Tuck, Lily, *Woman of Rome. A life of Elsa Morante*, New York 2008.
- Valentin, Joachim: „Kinder sehen uns an – Wie sehen wir sie? Eine historisch-kritische Phänomenologie des Kindes“, in: Stefan Orth/ Michael Staiger/ Joachim Valentin (Hg): *Kinder im Kino. Religiöse Dimensionen*, Marburg 2004, S. 12-35.
- van den Berg, Jan Hendrik, *Metabletica. Über die Wandlung des Menschen. Grundlinien einer historischen Psychologie*, Göttingen 1960.
- Vani, Christina, „Talking with Animals in Elsa Morante's *La Storia*“, in: *Ecozon*, Jg. 7, H. 1 (2016).
- Venturi, Gianni, *Elsa Morante*, Firenze 1997.
- Wehling-Giorgi, Katrin, „Totetaco: The Mother-Child Dyad and the pre-conceptual self in Elsa Morantes's *La Storia* and *Aracoeli*. https://www.academia.edu/3238685/_Totetaco_the_Mother_Child_Dyad_and_the_Pre_Conceptual_Self_in_Elsa_Morante_s_La_Storia_and_Aracoeli_ (Zugriff: 19.08.2020).
- Wood, Sharon, „Excursus as Narrative Technique in *La Storia*“, in: Stefania Lucamante (Hg.), *Elsa Morante's politics of writing. Rethinking subjectivity, history, and the power of art*, Madison 2015, S. 75-85.
- Zaccaro, Vanna, *Shaharazàd si racconta. Temi e figure nella letteratura femminile del Novecento*, Bari 2002.
- Zagra, Giuliana/ Buttò, Simonetta, *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Roma 2006.
- Zanardo, Monica, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della ‚Storia‘ di Elsa Morante*, Roma 2017.
- Zanzotto, Andrea, „Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)“, in *Strumenti critici*, Feb. 1973, H. 20, S. 52-77.
- Ziolkowski, Saskia, „Morante and Kafka. The Gothic Walking Dead and Talking Animals“, in: Stefania Lucamante (Hg.), *Elsa Morante's politics of writing. Rethinking subjectivity, history, and the power of art*, Madison 2015, S. 53-65.
- Zlobnicki Kalay, Grace, *The Theme of childhood in Elsa Morante*, The University of Mississippi 1996.