



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Erscheinungsformen des Phantastischen –
Die „Märchen“ von Giuseppe Bonaviri

Verfasserin

Anna Theiler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 349

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Italienisch

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Alfred Noe

Ich möchte mich bei allen bedanken, die mich beim Schreiben der Diplomarbeit
unterstützt haben, im Besonderen

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Alfred Noe für die Betreuung,

Agrippino Perrotta und seiner Familie für die Gastfreundlichkeit und Literatur,

Dante Marianacci, Direktor des Italienischen Kulturinstituts Wien, für das Interesse an
meiner Diplomarbeit und für die angebotene Unterstützung,

Vimal fürs Korrekturlesen,

Kathi und Julia für die endlose Geduld,

sowie Martin für den richtigen Tipp zur rechten Zeit.

INHALT

1. EINLEITUNG	6
2. GIUSEPPE BONA VIRI.....	9
2.1. Zur Person	9
2.1.1. Biographie	9
2.1.2. Voraussetzungen.....	13
2.1.2.1. Paulo Mauro	14
2.1.2.2. Eltern.....	14
2.1.2.2. Mineo	16
2.2. Zum Werk	20
2.2.1. Überblick.....	20
2.2.2. Einteilung des narrativen Werks	23
2.2.3. Erzählweise	24
2.3. Forschung und Kritik.....	28
2.3.1. Die Anfänge	28
2.3.2. Bonaviri – Calvino – Vittorini	29
2.3.3. Kritik.....	29
3. ERSCHEINUNGSFORMEN DES PHANTASTISCHEN.....	32
3.1. Der Begriff Realität	32
3.1.1. Definition	32
3.1.2. Realistische – fiktive – phantastische Literatur.....	34
3.2. Phantastik – phantastische Literatur	35
3.2.1. Wortgeschichte	35
3.2.2. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung	36
3.2.3. Definitionsversuche des Phantastischen	38
3.2.4. Entstehung und Wandel phantastischer Literatur.....	42
3.2.5. Formen der phantastischen Literatur	43
3.2.5.1. Horrorliteratur.....	43
3.2.5.2. Science Fiction	44
3.2.5.3. Fantasy	45
3.2.5.4. Das romantische Kunstmärchen	46

3.3. Wundererzählungen	47
3.3.1. Formen des Wunderbaren – Abgrenzung zum Märchen	48
3.3.1.1. Mythen.....	48
3.3.1.2. Sagen	49
3.3.1.3. Legende	50
3.3.1.4. Zauber,- und Wundermärchen	51
3.3.1.5. Fabel.....	52
3.3.1.6. Schwank	53
3.3.1.7. Novelle	53
3.3.2. Märchen.....	54
3.3.2.1. Wort,- und Begriffsgeschichte.....	54
3.3.2.2. Merkmale von Märchen	55
3.3.2.5. Interpretation von Märchen – einige Methoden	57
3.3.2.3. Märchen in Italien – Überblick.....	64
3.3.2.4. Märchen in Sizilien	66
3.3.3. Vergleich „phantastisch – märchenhaft“	69
4. MÄRCHENHAFTE ELEMENTE IM WERK VON GIUSEPPE BONA VIRI.....	71
4.1. Der arabische Einfluss auf Giuseppe Bonaviri.....	71
4.2. Textanalyse	75
4.2.1. Novelle Saracene	75
4.2.1.1. Form der Novelle	76
4.2.1.2. Bonaviris Märchen.....	76
4.2.1.3. Interpretation.....	77
4.2.2. È un rossegiar di peschi e di albicocchi	94
4.2.2.1. Inhalt.....	95
4.2.2.2. Interpretation.....	97
4.2.3. Silvinia	110
4.2.3.1. Inhalt.....	110
4.2.3.2. Interpretation.....	114
5. SCHLUSSWORT.....	123
6. RIASSUNTO.....	127
7. ABSTRACT	138
8. LITERATUR	139
LEBENS LAUF	146

1. Einleitung

Bei dem in Österreich eher unbekannten sizilianischen Schriftsteller Giuseppe Bonaviri handelt es sich um einen sehr komplexen Autor, weshalb ich mich in dieser Arbeit nur mit einem Aspekt beschäftigen werde, nämlich mit den märchenhaften/phantastischen Elementen in seinem narrativen Werk, die ein sehr charakteristisches Merkmal in seinem gesamten Schreiben darstellen.

Trotz der realistischen Kontexte befinden sich seine Erzählungen zwischen dem Realistischen und Märchenhaften, zwischen Erinnerung und Science-Fiction, zwischen Mythos und Geschichte, um auf der Flucht vor der Gegenwart und der Moderne in die matriarchalische Welt der Kindheit zu fliehen oder in einem Phantasiereich dahin zu schwinden.¹

Wichtig für das Schreiben der Arbeit war der Besuch von Giuseppe Bonaviris Geburtsort Mineo, um einerseits Material zu sammeln, andererseits um ein Bild von dem kleinen Ort in der Provinz Catania zu bekommen, der Schauplatz all seiner Romane ist. Dabei wurde ich von der Familie Perrotta unterstützt, besonders von Herrn Agrippino Perrotta, der mit seiner Fondazione Giuseppe Bonaviri eine sehr umfangreiche Sammlung an Rezensionen und Kritiken sowie alle seine Werke besitzt.

Ziel dieser Arbeit ist es, herauszufinden, welche Elemente Giuseppe Bonaviris Romane zu Märchen machen. Das heißt, welche Mittel werden verwendet um eine märchenhafte Atmosphäre zu erzeugen. Da sich Giuseppe Bonaviri selbst sehr intensiv mit der Theorie des Märchens befasst hat, kennt er die Strukturen und Charakteristiken dieser Literaturgattung sehr genau. Analysiert werden die Romane *Novelle saracene*², *È un rosseggiar di peschi e di albicocchi*³ sowie *Silvinia*⁴. Wenn auch die gesamte Produktion Bonaviris als Märchen bezeichnet werden kann, eignen sich diese drei Romane besonders gut, um die Elemente des Märchens und Bonaviris eigene Märchenkonzeption aufzuzeigen.

¹ Ambra Carta. *Giuseppe Bonaviri. Le forme del racconto tra memoria e utopia fantastica*. Kalós. Palermo 2006, S 13.

² Giuseppe Bonaviri. *Novelle Saracene*. Rizzoli. Milano 1980.

³ Giuseppe Bonaviri. *È un rosseggiar di peschi e di albicocchi*. Rizzoli. Milano 1986.

⁴ Giuseppe Bonaviri. *Silvinia*. Mondadori. Milano 1997.

Gegliedert ist die Arbeit in drei Teile. Im ersten Teil geht es um den 1924 in Mineo geborenen und 2009 verstorbenen Schriftsteller Giuseppe Bonaviri selbst. Um sein Schreiben zu verstehen, ist es notwendig sich mit seiner Biographie zu beschäftigen, da all seine Werke „tiefe Spuren der Erinnerung“⁵ aufweisen. In diesem Zusammenhang spielt auch sein Geburtsort Mineo eine große Rolle.

Dieser wird zu einem realen und phantastischen Topos im gesamten Schreiben Bonaviris, ein Moment der Erfindung, der biographischen Wahrheit und der Kultur, welcher die ganze Zeit über sein Werk kennzeichnet.⁶ Nach einem Überblick über sein gesamtes Werk, beschäftige ich mich mit seinem Schreibstil und dessen Besonderheiten.

Der zweite Teil soll einen Überblick über die verschiedenen Formen der phantastischen Literatur geben, zu denen auch Wundererzählungen gehören. Man muss zunächst zwischen den Begriffen phantastisch und märchenhaft unterscheiden, wobei auch die Begriffe Realität und Fiktion eine Rolle spielen. Die Definition von phantastischer Literatur und die Beschreibung der verschiedenen Formen sind notwendig, um sie von dem Märchen, das zu den Wundererzählungen gehört, abzugrenzen. So kann man im dritten Teil die Romane auf ihre märchenhaften Elemente hin untersuchen.

Dabei spielen die Literaturwissenschaftler Max Lüthi und Vladimir Propp eine große Rolle. Die Literaturwissenschaft beschäftigt sich im Unterschied zur Volkskunde mit der Bestimmung dessen, was das Märchen zum Märchen macht. Es geht um die Erfassung der Wesensart der Gattung und der einzelnen Erzählungen, so Max Lüthi.⁷

Für die Analyse der Romane beziehe ich mich auf Max Lüthi, der sich in *Das europäische Volksmärchen*⁸ mit ästhetischen Fragen beschäftigt, und auf Vladimir Propp, der mit seiner *Morphologie des Märchens*⁹ strukturalistische Ergebnisse liefert.¹⁰

⁵ Verscinin, Lev. *Realtà e poesia della Sicilia*, in: Zappulla Muscarà, Sarah [a cura di]. *Giuseppe Bonaviri. Mnemosine 7*. Giuseppe Maimone Editore. Catania 1991, S 175-182, S 175.

⁶ Tropea, Mario. *Ultime poesie di Giuseppe Bonaviri: "Il Re bambino"*, in: Mario Tropea. *Capitoli di Sicilia e dell'esotico. Studi su Domenico Tempio, Pirandello, Gozzano, Salgari, Bonaviri, Santo Calì*. Rubbettino Editore. Messina 1992, S 129-140, S 129.

⁷ Lüthi, Max. *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. 11. Auflage (1. Auflage 1974). A. Francke Verlag. Tübingen und Basel 2005, S 98.

⁸ Lüthi 2005.

⁹ Propp, Vladimir. *Morphologie des Märchens*. [Hrsg. Karl Eimermacher]. Suhrkamp Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main 1975.

¹⁰ Pöge-Alder, Kathrin. *Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen*. Gunter Narr Verlag. Tübingen 2007, S 11ff.

Nach einem Überblick über das italienische Märchen mit Schwerpunkt auf dem sizilianischen Märchen, wird der arabische Einfluss auf Bonaviri behandelt.

Die Ergebnisse der Analyse werden in einem Schlusswort zusammengefasst.

2. Giuseppe Bonaviri

Giuseppe Bonaviris Werk ist trotz der phantastischen Elemente sehr autobiographisch, da das existentielle Selbst immer im literarischen Selbst vorhanden ist. Deshalb muss man sich zunächst mit seinem Leben auseinander setzen, denn nicht umsonst spricht die Kritik für die gesamte Produktion Bonaviris von einem kontinuierlichen „*romanzo familiare*“.^{11 12}

2.1. Zur Person

2.1.1. Biographie

Giuseppe Bonaviri wurde am 11. Juli 1924 in Mineo in der Provinz Catania geboren.¹³ Als erster von fünf Kindern wächst er bei seinem Onkel Michele Rizzo und seiner Tante Agrippina, die keine Kinder hatten, auf.¹⁴ Bonaviris Kindheit war eine unbekümmerte und glückliche Zeit, die er in Mineo bei der Tante verbrachte oder mit den Eltern, Geschwistern oder Freunden in Camuti. Vor allem die Hochebene von Camuti besaß einen hohen Stellenwert für ihn.¹⁵

Angeregt vom familiären und dörflichen Ambiente, begann Giuseppe Bonaviri schon mit neun Jahren im Dialekt zu schreiben. Sein Dorf Mineo war reich an Poeten, fast immer Analphabeten.¹⁶

Bonaviri selbst sagt über Mineo:¹⁷

*„ha sempre favorito la nascita di poeti e pensatori tra contadini e artigiani: per tradizione, per clima, aure, venti, fasce elettromagnetiche terrestri, lunari, solari, metabolizzati per fantasiose spirali.“*¹⁸

¹¹ Musarra, Franco. *Scrittura della memoria memoria della scrittura. L'opera narrativa di Giuseppe Bonaviri*. Franco Cesati Editore. Firenze 1999, S 13f.

¹² Vgl. Musarra 1999, S 13f.

¹³ Vgl. Perrotta, Agrippino [a cura di]. *Mineo e Bonaviri*. Fondazione Giuseppe Bonaviri. Mineo 2007; vgl. Piromalli, Antonio. *Giuseppe Bonaviri e la Sicilia*, in: Zappulla Muscarà, Sarah [a cura di]. *Giuseppe Bonaviri*. Mnemosine 7. Giuseppe Maimone Editore. Catania 1991, S 7-12, S 7; vgl. Zappulla Muscarà, Sarah/Zappulla, Enzo. *Bonaviri inedito*. La Cantinella. Catania 1998, S 16.

¹⁴ Vgl. Perrotta 2007; vgl. Piromalli 1991, S 7.

¹⁵ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappulla 1998, S 47f.

¹⁶ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappulla 1998, S 58; vgl. Piemontese, Felice [Hrsg.]. *Autodizionario degli scrittori italiani*. Leonardo. Milano 1989, S 71.

¹⁷ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappulla 1998, S 58.

¹⁸ Zappulla Muscarà/Zappulla 1998, S 58.

1936 geht Bonaviri nach Catania um das Gymnasium Cutelli zu besuchen. In dieser Zeit wohnt er bei seiner Tante Jana.¹⁹ In den Jahren in Catania widmet er viel Zeit dem Schreiben. So entstehen drei unfertige Romane: *Un omicida tra i selvaggi*, *Il mostro della Malesia*, *Il castello del mistero*. Viele Verse, die er verfasst, werden später in Werken wie *Il dire celeste*, *È un rosseggiar di peschi e di albicocchi* wieder aufgenommen.²⁰

1943 inskribiert sich Giuseppe Bonaviri an der medizinischen Fakultät der Universität von Catania.²¹ Er tritt der Kommunistischen Partei bei und gründet die Wochenzeitung „Zufoletto paesano“, die langsam zu einem marxistisch antiklerikalen Schmierblatt wurde, das zu großem Skandal und Wut vieler Priester führte.²²

Bonaviris Studium hielt ihn nicht von seiner Literaturleidenschaft ab und so entsteht eine Vielzahl an Texten. 1949 schließt er schließlich sein Studium ab.²³

Bis 1950 arbeitet er als Arzt in Mineo bis er im August zum Wehrdienst nach Florenz einberufen wurde. Das war das erste Mal, dass er von Sizilien wegging. Er hat sich das unfertige Manuskript von *Il sarto della stradalunga* mitgenommen, da er hoffte dort schreiben zu können.²⁴

Nach Florenz geht er 1951 nach Novara und danach nach Casalmonteferrato in Piemonte, wo er sich in Carla Carandino verliebt. Auch geht er mit dem Manuskript *Il sarto della stradalunga* zu Einaudi, doch akzeptiert man es nicht. Die italienische Literatin Natalia Ginzburg lernt er in dieser Zeit kennen.²⁵

1952 kommt er nach Mineo zurück und beginnt dort als Amtsarzt zu arbeiten. In diesem Jahr lernt Bonaviri Raffaella Osario kennen und verliebt sich in sie.²⁶

1954 erscheint schließlich *Il sarto della stradalunga*, in der von Elio Vittorini bei Einaudi herausgegebenen Reihe „I Gettoni“.²⁷ Mit diesem Roman beginnt seine literarische

¹⁹ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 61.

²⁰ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 66f.

²¹ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 75.

²² Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 77f.

²³ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 85.

²⁴ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 93ff.

²⁵ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 98ff.

²⁶ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 104ff.

²⁷ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 156.

Laufbahn, die sich aufgrund des ursprünglichen Stils und Sprache, sowohl in Prosa als in Versen, von anderen unterscheidet.²⁸

1955 beginnt er mit der Spezialisierung in Kardiologie.²⁹ 1957 verlässt er Sizilien, um nach Sora, Ciociaria, zu ziehen, und heiratet Raffaella Osario (Lina). In Sora jedoch leidet er an Einsamkeit und der fremden Umgebung, auch wenn ihm die Landschaft der bewaldeten Berge gefällt.³⁰ 1958 zieht er mit seiner Familie nach Frosinone, wo er im Spital Umberto I als Chirurg aufgenommen wird.³¹

Im Oktober 1958 wird sein erstes Kind Pina geboren, 1960 der Sohn Emanuele.³²

1964 verstirbt sein Vater, dem er seinen ersten und bedeutendsten Roman *Il sarto della stradalunga* gewidmet hatte.³³ Im selben Jahr stirbt auch seine Tante Jana in Catania.³⁴

Er verlässt das Spital um dem INAM von Ceccano beizutreten, dessen Patienten der sozialen Schicht der Bauern und Arbeiter angehören. Die Erfahrungen und Traumen, die das Spitalsleben dort verursacht haben, nimmt er in seinen Büchern auf.³⁵

Während er als Arzt arbeitet, schreibt er gleichzeitig für wichtige Zeitschriften.³⁶ 1967 beginnt die Zusammenarbeit mit „Avanti!“, die er bis 1988 beibehält. Daneben schreibt er auch für andere Zeitschriften, wie „Unità“, „Nuova Antologia“, „La Gazzetta del Popolo“, „Il Messaggero“, „L'Osservatore Romano“, für „La Fiera Letteraria“, „Nuovi Argomenti“, „Il Contemporaneo“, „Rapporti“, „Galleria“, „Il Nuovo Corriere“, „Tuttolibri“, „Paragone“, „L'informazione“, „Stampa sera“, „Famiglia Cristiana“, für „La Sicilia“ nur gelegentlich.³⁷

²⁸ Vgl. Perrotta 2007; vgl. Piromalli 1991, S 7.

²⁹ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 174.

³⁰ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 202.

³¹ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 206.

³² Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 209.

³³ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 215f.

³⁴ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 217.

³⁵ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 219f.

³⁶ Vgl. Tropea 1992, *Ultime poesie di Giuseppe Bonaviri: "Il Re bambino"*, S 130f.

³⁷ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 224.

1975 fährt Giuseppe Bonaviri wegen der Präsentation der französischen Übersetzung von *La divina foresta* nach Paris.³⁸ Man beginnt nun auch seine Romane in verschiedene Sprachen zu übersetzen.³⁹

Am 23. August 1984 heiratet die Tochter Pina im *Parco degli uccelli di Paliano* den Arzt Michele Mastandrea aus Grassano. Im selben Jahr beginnt die Zusammenarbeit mit „Il Messaggero“, mit einem Artikel über Pirandello.⁴⁰

Die Gemeinde Arpino ruft, auf Initiative des Präsidenten der Provinzadministration von Frosinone, Prof. Massimo Struffi, „*Il libro della pietra*“ ins Leben, um die sich ab nun Giuseppe Bonaviri gekümmert hat. In Felsblöcke werden Gedichte eingeritzt und an charakteristischen Plätzen des Ortes aufgestellt.⁴¹

In den folgenden Jahren reist Giuseppe Bonaviri sehr viel, um seine Werke vorzustellen bzw. Vorträge zu halten (z. B. Schweden, USA, Russland, Deutschland, Österreich, Frankreich).⁴²

Im März 2009 verstirbt der 84-jährige Schriftsteller, der viele Preise und Anerkennungen bekommen hat, wie zum Beispiel:

- „*Premio Villa S. Giovanni 1969 per la narrativa*“ für *La divina foresta*.⁴³
- „*Premio Brancati-Zafferana 1973*“ für *L'isola amorosa*.⁴⁴
- „*Premio selezione Campiello*“, 1978 für *Dolcissimo*, welchen er ablehnt.⁴⁵
- „*Premio Stefanile*“, 1981 für *Il dire celeste*.⁴⁶
- 1985 wurde er für den Literaturnobelpreis vorgeschlagen.⁴⁷
- „*Premio Guglielmino*“, 1985 in Catania.⁴⁸

³⁸ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 240.

³⁹ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 260f.

⁴⁰ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 262.

⁴¹ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 262.

⁴² Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 273ff.

⁴³ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 230.

⁴⁴ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 238.

⁴⁵ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 254.

⁴⁶ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 255.

⁴⁷ Vgl. Perrotta 2007.

- „*Laurea honoris causa*” in “Materie Letterarie”, Jänner 1988 von der Universität Cassino.⁴⁹
- „*Premio Nino Martoglio*“, 1989 vom Kulturverein „Athena“ in Belpasso.⁵⁰
- „*Laurea honoris causa*“ in “Materie Letterarie”, 1999 von der Universität Catania.⁵¹
- „*Premio Pirandello*“, 1996 von der Kommune Agrigento.⁵²
- 1997 wird ein „*Omaggio a Bonaviri*“ von der Kommune Mineo organisiert.⁵³
- Premio „*Oplonti d'oro*“, 1998 in Torre del Greco von einer Jury mit dem Vorsitzenden Michele Prisco.⁵⁴
- Premio „*Basilicata*“, 1998 von einer Jury mit dem Vorsitzenden Santino Bonsera.⁵⁵
- Die Komunaladministration hat 1998 die Fondazione „*Giuseppe Bonaviri*“ gegründet.⁵⁶
- „*Vittorini*“ und „*Super Vittorini*“, 2003 für *Il vicolo blu*.⁵⁷

2.1.2. Voraussetzungen

Die Wurzeln Giuseppe Bonaviris sind sehr umfangreich. Die konstanten Bezugspole für Bonaviris Werk bilden der Vater, die Mutter, aber auch seine sizilianische Heimat,

⁴⁸ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 263.

⁴⁹ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 274.

⁵⁰ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 277.

⁵¹ Vgl. Perrotta 2007.

⁵² Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 292.

⁵³ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 297.

⁵⁴ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 301.

⁵⁵ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 303.

⁵⁶ Vgl. Perrotta 2007.

⁵⁷ Vgl. Perrotta 2007.

Mineo.⁵⁸ Neben dem familiären Kreis und der literarischen Tradition, spielt aber auch der mineolische Schriftsteller Paolo Mauro mit *La Pigghiata* eine wesentliche Rolle.⁵⁹

2.1.2.1. Paulo Mauro

Paulo Mauro lebte zwischen 1638 und 1711 in Mineo. Er kann gesehen werden

„come linea di fondo, come alveo sotterraneo, l'interrestrito mondo dell'uomo, il gorgo ctonio dove si vive una vita üütrescibile e üütrefatta, il lato saturnionio dell'esistenza, polo opposto d'una bipolarità esistenziale: il delirante sentimento rovesciato in giù nel cono della perdizione e del buio, e , dall'altra punta polare, il senso dell'alto, dell'irraggiamento solare, che per il Maura rappresentato dall'assolato territorio di Mineo, dalle aromatiche rupi per erbe rinsecchitevi, e dal linguaggio psicodinamico del cielo“^{60 61}.

So spricht Bonaviri über Paolo Mauro, während Paolo Mario Sipala sich fragt, ob diese Worte nicht noch mehr für Bonaviri selbst gelten, da es geschichtliche Wurzeln der Kultur des eigenen Landes sind.⁶²

2.1.2.2. Eltern

MUTTER – Giuseppe Bonaviris Mutter Giuseppina Casaccio, donna Papè, wurde am 6. März 1894 in Mineo als 24. Kind des Bäckers Mastro Turi geboren. 17 Kinder starben, diejenigen die überleben, emigrieren nach New York. 1919 geht auch sie dorthin. 1923 muss sie aber wegen des plötzlichen Todes ihrer Mutter wieder zurück nach Mineo. In demselben Jahr heiratet sie Settimo Emanuele Bonaviri, einen Schneider mit einer Werkstatt in der *Stradalunga*.⁶³ Gemeinsam kaufen sie sich ein Stück Land, Camuti, ein sonniger und felsiger Ort auf einer Hochebene gegenüber von Mineo, auf welcher Giuseppe Bonaviri als Kind mit seinen Geschwistern spielt.⁶⁴

⁵⁸ Vgl. Tropea 1992, *Ultime poesie di Giuseppe Bonaviri "Il Re bambino"*, S 131.

⁵⁹ Vgl. Sipala, Paolo Mario. *La lunga strada di Giuseppe Bonaviri*, in: Sipala, Paolo Mario. *Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia e altri saggi sulla narrativa italiana da Verga a Bonaviri*. Pàtron Editore. Bologna 1992, S 289-310, S 293.

⁶⁰ Sipala 1992, S 293 (G. Bonaviri. *A Mineo nel secolo XVII: Paolo Maura*, in: Mauro, Paolo. *La Cattura*. Sellerio. Palermo 1979, S 24).

⁶¹ Vgl. Sipala 1992, S 293f.

⁶² Vgl. Sipala 1992, S 294.

⁶³ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 20ff; vgl. Russi, Antonio. *La narrativa italiana dal neosperimentalismo alla neoavanguardia (1950-1983)*. Tommaso Landolfi, Italo Calvino, Natalia Ginzburg, Giorgio Bassani Giuseppe Bonaviri, Alberto Vigevani. Band 1. Lucarini Editore. Rom 1983, S 103-117, S 105.

⁶⁴ Vgl. Russi 1983, S 105.

Auch wenn sie nur die dritte Klasse der Grundschule abgeschlossen hatte, war sie für ihre Kinder eine außergewöhnliche Erzählerin von archaischen Erzählungen und Märchen, „*un decamerone vivente*“⁶⁵. Diese Märchen und Erzählungen hörte sie als Mädchen von zwei alten Damen, den Schwestern Centamore, welche sie von ihrer Mutter, diese von der Großmutter und jene von einer anderen Großmutter übernommen hatten.⁶⁶

In kalten Tagen erzählt sie also den Kindern Märchen.⁶⁷ Diese Märchenerzählungen basieren auf einer Mischung aus evangelischer Tradition, paganer und bäuerlich-magischer Tradition. Verbunden mit der östlichen Märchentradition von *Tausendundeiner Nacht* wird auch die Tradition des Marionettentheaters zugefügt, die sehr oft als volkstümliches Kultursegment oder als Reflex in den Wurzeln der sizilianischen Schriftsteller von Capuana bis Verga, Pirandello, Sciascia zu finden ist.⁶⁸

VATER – Der Vater von Giuseppe Bonaviri, Settimo Emanuele Bonaviri, don Nanè, wurde am 13. Februar 1902 in Raddusa geboren. 1905 kommt er nach Mineo, wo all seine Geschwister geboren wurden.⁶⁹

Der Schneider ist ein phantasievoller Mann und Träumer, auf seine Art ein Dichter, dessen Gedichte sein Sohn in einem autonomen Werk als Hommage an seine Ursprünge veröffentlicht.⁷⁰ Unter dem Titel *L'Arcano* gesammelt, zeigen sie die biologische und mentale Beziehung auf, die die Kinder mit den Eltern verbindet.⁷¹

Schon als Junge lernt Bonaviri von seinem Vater die fast magische Loslösung, die das Wort annehmen kann, wenn es sich von der lebenden Stimme zu einem schwarzen Gekritzeln auf einer weißen Oberfläche verändert.⁷²

Bonaviri selbst sagt, dass seine Beziehung zum Vater sehr warmherzig war. Die Bedeutung seines Vaters ist in all seinen Büchern zu spüren. Im Vorwort von *L'Arcano* schreibt er:⁷³

⁶⁵ Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 27.

⁶⁶ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 26.

⁶⁷ Vgl. Piemontese 1989, S 72.

⁶⁸ Vgl. Tropea 1992, *Ultime poesie di Giuseppe Bonaviri "Il Re bambino"*, S 129f.

⁶⁹ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 18.

⁷⁰ Vgl. Tropea 1992, *Ultime poesie di Giuseppe Bonaviri "Il Re bambino"*, S 130.

⁷¹ Vgl. Piemontese 1989, S 71.

⁷² Vgl. Russi 1983, S 104f.

⁷³ Vgl. Russi 1983, S 110.

„il ricordo paterno-materno è legato a certe rocce tufacee di Camùti da cui emergono resti di conchiglie, di pecten, di pezzi che si ispessirono nella morte die geli marini. E mio padre con noi passava su queste secche gole di mare. Ecco, perché amo ciò che è desertico, aspro, propizio a raccogliere effluvi caldi e a rimandarli in fuori quasi da una casta orma di spenta e millenaria vita ittica, ornitologica, stellare.“⁷⁴

2.1.2.2. Mineo

Der kleine Ort Mineo, der sich im Osten Siziliens auf einem 500 Meter hohen Berg befindet, spielt im Schreiben Giuseppe Bonaviris eine ganz besondere Rolle.

“Questa storia comincia da Mineo, il mio paese, che si trova in Sicilia, nella provincia di Catania. Sorge su un monte che gli antichi greci chiamarono Menàinon per indicare un luogo alto e solitario, e gli arabi Qalat-Minàw, ossia altura di Mineo. Secondo la leggenda fu fondato da Ducezio, re dei Siculi, il quale da solo si oppose ai greci che avanzavano dalle coste marine per colonizzare l'isola. Ha subito diversi terremoti di cui il più noto è quello del 1693 che lo rase al suolo. Ha avuto molti uomini illustri, come Ludovico Buglio che visse per quarant'anni in Cina, traducendovi in quella lingua, tra le altre cose, la summa teologica del filosofo San Tommaso d'Aquino. Vi è nato pure il poeta dialettale Paolo Maura che morì, dopo una vita travagliata, nel 1711. E infine, lo scrittore Luigi Capuana, caposcuola del verismo, che si spense a Catania nel 1915.“⁷⁵

Handlungsort aller Werke Bonaviris, einmal als *Mene dei Siculi*, als *Menàinon degli Elleni*, als *Menàinini dei Cartaginesi*, als *Menae dei Romani*, als *Qualàt-Minàw dei Saraceni*, als *Zebulonia*, als *Kela*, als *Boozia*, als *Nanenia*, als *Benares*, *Idria* oder *Myrina*, stellt Mineo die schmerzliche und nostalgische Klage, die verlorene und wiedergefundene Jugend, die unverdorbene Heimat des Herzens, des Geistes, der Erinnerung, die Projektion des Wunsches, die gekränkte Welt, Nabel und Metapher des Universums, Wurzel des Lebens, der Geschichte, des Mythos, die Gesamtheit von real, phantastisch, visionär, dar.⁷⁶

„Dal microcosmo di Mineo ho assorbito alcuni miti che sono stati determinanti per la struttura dei miei romanzi. Ai miei occhi di ragazzo, infatti, quel microcosmo appariva popolato di uomini e deità naturali come il vento, il sole e la pioggia. Il vento soprattutto che è facile sentire in quel paese alto su un monte, una volta ricco di ulivi: un vento che non ha mai soltanto una voce, perché il suo odore, il suo lamento o fruscio, il suo gran piangere notturno nell'inverno, cambiano da stagione a stagione, e da girono a giorno. Quando ero ragazzo, a Mineo era facile vedere in alto sulle colline

⁷⁴ Russi 1983, S 110.

⁷⁵ Zappulla Muscarà/Zappulla 1998, S 11.

⁷⁶ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappulla 1998, S 12.

brulle gli sparvieri lenti, dominatori degli spazi, che davano un gran desiderio di uscire fuori dal mondo. E poi c'era quella gran cupola stellata del cielo, che io, sull'altura del paese, guardavo stupito come una promessa divina, ascoltando il gran silenzio fitto della campagna, respirando gli odori intensi delle erbe. e allora lo scrivere per me oggi è diventato un modo per proseguire quella grande esplorazione del mondo, che facevo a Mineo da ragazzo con i compagni di gioco, per le campagne gialle di stoppia e per i burroni pieni dell'ombra degli ulivi. In un paese come Mineo che è certamente povero e in cui – ancora oggi – esiste il problema dell'emigrazione, ci sono pure i circa seimila volumi del Convento dei Cappuccini, riordinati con amore dai pochi monaci rimasti: sono libri di storia ecclesiastica, di filosofia, di storia: ci sono anche degli incunaboli. La cultura non è soltanto quella degli uomini illustri, o letterati, o studiosi del pensiero umano, ma anche quella degli artigiani e dei contadini. A Mineo è esistita una fabbrica molto nota di brocche, di vasi e di altri oggetti di ceramica. Una ancora, e molto prospera, ne esiste a Caltagirone. E poi in queste contrade c'erano ebanisti, muratori, scalpellini, fabbricatori di statuine di gesso; e ancora sarti, vinai e donne ottime filatrici, tanto da ricordare l'omerica Penelope. Persino i panettieri diventano in queste contrade artisti: ricordo certe fogge straordinarie di pani inventati da mio nonno, mastro Turi Casaccio, fornaio in Mineo. La civiltà di un popolo è caratterizzata anche dagli usi alimentari e dalle invenzioni della cucina. Le suore che nei paesi andavano e venivano da tutto il mondo cattolico, portavano tradizioni di cibi, e soprattutto di dolci, che erano – e rimangono – ricchi di sapienza e di pensiero, di miele, di figurazioni strane e fantastiche. E alla cultura di questo popolo non poco hanno contribuito i tanti carrettieri che univano, nel loro girovagare per l'isola, punti lontani importando ed esportando insieme a frutta e verdura ed olio, anche leggende, consuetudini, usi e costumi.”⁷⁷

“Minea[...] era come un polo d'attrazione per i poeti popolani siciliani: questi, fino alla fine del secolo scorso, convenivano nel mio paese per farvi incontri e consessi di poesia. Cose serie, nulla a che vedere con l'inutile mondanità degli incontri e dei premi cosiddetti letterari di oggi. Si incontravano per scambiarsi le proprie esperienze, i loro dolori le loro speranze; ed erano ascoltati poi nelle strade del paese, dalla gente umile, come compagni sapienti di sventura, con fiducia, come se fossero portatori di una speranza. Secondo la leggenda, nel vicino altipiano di Camuti, c'è una grossa pietra che ispirava i poeti: questa pietra aveva davvero il valore di un oracolo, come quello di Delfi, in Grecia.”⁷⁸

⁷⁷ Zappulla Muscarà/Zappulla 1998, S 11f.

⁷⁸ De Rienzo, Giorgio. *Bonaviri e Mineo*, in: *La Fusta*. Rutgers University (New Brunswick, N.J., USA), Dipartimento di Lettere Italiane, 1981, nn 1-2, interamente dedicato a Giuseppe Bonaviri, S 43-49, S 45.

Mineo, der geografische Topos, wird von Bonaviri als zentraler Brennpunkt seiner Erzählung angenommen. Er überträgt die momentane Realität auf den Mythos, auf die Vergangenheit, auf die Wurzeln.⁷⁹

Volkskundliche Eindrücke durchlaufen sein Schreiben. Die menschlichen Bedingungen werden mit Tönen und Akzenten des Märchens versehen, womit er die Rauheit des Lebens verdünnt.⁸⁰ Man könnte sagen, dass das Mineo von Bonaviri so nie existiert hat.⁸¹

Aber es geht nicht um die Verspottung der Realität, sondern es handelt sich um ein verändertes Lesen der Realität. Es tritt die Phantasie ein, die den Aspekt des Selbstverständlichen und der Erfahrung verändert.⁸²

Die Zweideutigkeit des Realen und des Symbolischen wird durch zwei Literaturschlüssel ausgedrückt. Zum Einen realistisch, wo sich die poetische Tradition von Mineo wieder spiegelt. Zum Anderen komplex, unruhig und unbewusst, das die vielen Echos der Kultur, der Wissenschaft, und des Verlustes des Menschen von Heute aufgenommen hat.⁸³

Es scheint, dass das ganze Mineo Bonaviris richtig ist, aber nicht das ganze richtige Mineo tritt in das Werk Bonaviris ein. Die poetischen und kreativen Gründe der Präferenzen, die der Schriftsteller einigen seiner Charakteristiken gewährt hat, führt Pietrosanto auf den Zusammenhang und auf die angeborene Natürlichkeit zwischen dem Sinn des Todes und des Kosmos, den Bonaviri nach drinnen rückt, zurück.⁸⁴

Die sizilianische Kindheit verbrachte Bonaviri in Mineo im Kontakt zur Natur und ist Anhaltspunkt für die gesamte Erzählliteratur Bonaviris. Diese findet sich im Ambiente der Erinnerung, als Vertiefung und Erweiterung der Realität. Beginnend bei *Il Sarto della stradalunga*, beruft sich Bonaviri auf eine geschichtliche Welt der Gebräuche, Trachten,

⁷⁹ Vgl. De Stefano, Anna. *La Mineo di Bonaviri: radice materna ed epos verbale*, in: *Tabella di Marcia. Atti del convegno nazionale dedicato a G. Bonaviri* (Mineo Catania, Messina, il 22-23-24 Novembre 1981). Raccolti da Anna de Stefano. Rivista letteraria quadrimestrale, no. 4, Messina. Maggio 1983, S 163-173, S 163f.

⁸⁰ Vgl. De Stefano 1983, S 165.

⁸¹ Vgl. Pietrasanto, Agrippino. *Bonaviri e Mineo: ragioni di una verifica*, in: *Tabella di Marcia. Atti del convegno nazionale dedicato a G. Bonaviri* (Mineo Catania, Messina, il 22-23-24 Novembre 1981). Raccolti da Anna de Stefano. Rivista letteraria quadrimestrale, no. 4, Messina. Maggio 1983, S 75-78, S 76.

⁸² Vgl. Pietrasanto 1983, S 77.

⁸³ Vgl. Pietrasanto 1983, S 77f.

⁸⁴ Vgl. Pietrasanto 1983, S 78.

Sprichwörter, um die volkstümliche Mythologie heraufzubeschwören, „*il mistero naturale*“⁸⁵ des Lebens.⁸⁶

Bonaviri kehrt immer zu einem Mineo zurück, in dem es alle Realitäten des Universums gibt, und in ein Sizilien, das nicht jenes geschichtliche von Verga, Pirandello, De Roberto, Vittorini, Brancati, Lampedusa, Sciascia etc. ist, sondern Land von Metamorphosen, landschaftlichem Raum, arabischer Erde, in der sich das Ursprüngliche verformt: Erinnerung der Kindheit, Düfte des aromatischen Grases und des Brotes, vorlinguistische Gefühle, aus denen die Sprache entsteht, Empfindung von Licht und Farben der Natur, Empfindungen, aus denen eine tiefgehende, volkstümliche, biblische, östliche Kultur hervorgeht.⁸⁷

Camuti – la pietra della poesia

1925 beschlossen Bonaviris Eltern ein Stück Land in Camuti zu kaufen, auf dessen Hochebene sich das antike Trinakia erhoben haben soll. Die heroische Stadt, die von den Siculi gegründet wurde, wurde vom syrakusischen Heer 440 vor Christi eingenommen und zerstört. Beim sich dort befindenden Stein der Poesie sollen sich bis 1850 sehr viele analphabetische Mundartdichter aus ganz Sizilien versammelt haben. Diese Versammlungen dienten dem Austausch von Ideen, poetischen Techniken und Meinungsunterschieden. Es handelte sich um Männer, die sich der Meditation gewidmet haben. Es waren Bauern, Olivensammler, Wasserverkäufer, Schneider, Schuhmacher, Tischler usw. Ihre Dichtungen sind verloren, da sie nie aufgeschrieben oder gesammelt wurden.⁸⁸

Man bekommt den Eindruck, dass der wesentliche Teil der Kosmologie Bonaviris damals geboren wurde, von einem komplexen Verhältnis mit den Eltern, mit der gesamten Familie, mit der Landschaft von Mineo-Camuti.⁸⁹

⁸⁵ Piromalli 1991, S 7.

⁸⁶ Vgl. Piromalli 1991, S 7.

⁸⁷ Vgl. Piromalli 1991, S 10.

⁸⁸ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappulla 1998, S 30ff.

⁸⁹ Vgl. Russi 1983, S 110f.

2.2. Zum Werk

Wichtig für das Verstehen von Giuseppe Bonaviris Arbeit ist zunächst, dass man einen chronologischen Überblick über sein Werk bekommt, da einige Romane erst Jahre nachdem sie geschrieben wurden, veröffentlicht bzw. willkürlich in einem gemeinsamen Band herausgegeben wurden (z.B. *Martedina e Il dire celeste*, 1976).⁹⁰

2.2.1. Überblick

Giuseppe Bonaviris Werk besteht aus Prosa, Poesie, aber auch aus theoretischen Arbeiten. Zu schreiben begann Bonaviri schon als Junge. Während seiner Jugend entstanden Romane mit zum Teil tragischen, zum Teil abenteuerlichen Inhalten. Dabei handelt es sich um Material, das zum Großteil unveröffentlicht blieb bzw. in Zeitschriften oder in lokalen kaum bekannten Zeitungen publiziert wurde.⁹¹

Narratives Werk

1954 erscheint Bonaviris erster Roman *Il sarto della stradalunga*, den Elio Vittorini in die bekannten „I Gettoni“ aufgenommen hatte.⁹² Volkstümlich und urtümlich, zwischen arkadisch, naiv, aber stilistisch sehr vollendet, erzählt der Roman von einer kleinen dörflichen Welt im Inneren Siziliens.⁹³

Gefolgt wird dieser Roman von *L'enorme tempo*, geschrieben zwischen 1956 und 1961, aber erst 1976 veröffentlicht. Es ist ein Tagebuchroman, der genauso wie *Il sarto della stradalunga* im Neorealismus verwurzelt ist. *Treno blu* (1943-1959; 1978), *Contrada degli ulivi* (1954-1955; 1958) und *Il fiume di pietra* (1961-63; 1964) spielen in der Nachkriegszeit und orientieren sich an der geschichtlichen Realität, wobei sich Bonaviris Werk mit *Il fiume di pietra* immer mehr von der Atmosphäre des Neorealismus entfernt.⁹⁴

Martedina, 1959-60, ist ein modernes Märchen. Der erste Teil ist an die Erfahrung von *L'enorme tempo* gebunden, während der zweite in unendlichen Räumen des Kosmos spielt.⁹⁵

⁹⁰ Vgl. Sipala 1992, S 289f.

⁹¹ Zangrilli, Franco. *Sicilia isola-cosmo*. Pleiadi. Longo Editore. Ravenna 1998, S 9.

⁹² Vgl. Zangrilli 1998, S 9; vgl. Toscani, Claudio. *Giuseppe Bonaviri*, in: Franco Lanza. *Dizionario autori italiani contemporanei*. III edizione ampliata e aggiornata. Miano. Milano 2001, S 60-61, S 60f.

⁹³ Vgl. Toscani 2001, S 60.

⁹⁴ Vgl. Zangrilli 1998, S 10f.

⁹⁵ Vgl. Zangrilli 1998, S 12.

Mit *La divina foresta*, 1969, beginnt eine andere Phase der Kreativität Bonaviris. Die kosmische Vision der Natur wird auf allen Ebenen bewusst. Es ist ein Märchen, das einer Entdeckungsreise zum Inneren der Natur folgt, indem sie eine religiöse Verbindung mit ihr entwickelt.⁹⁶ Man spürt die Gesamtheit des Universums (Sonne, Wind, Farben, Kräfte und Energien, Licht, Schatten, Formen).⁹⁷ Der Roman findet in *Notti sull'altura*, 1973, eine ideale Fortsetzung. Es handelt sich vor allem wegen der Thematik der Zeit um eine sehr komplexe Erzählung.⁹⁸ Mit *L'isola amorosa*, 1973, bilden diese Romane eine Art Trilogie, aufgrund der Motive, der Veränderung der alltäglichen Ereignisse im mysteriösen Sinn, der Stellung des Schicksals des Menschen im dichten Mysterium des Kosmos, und aufgrund der konstanten Präsenz der Suchreise (innen, außen, einzeln, kollektiv, rückwärts, futuristisch). In *L'isola amorosa* geht es um die Problematik der kosmischen Zeit, gestützt auf einem magisch-surrealistischen Wahrnehmungsvermögen.⁹⁹

Le armi d'oro, 1973, ist ein Experiment über das Thema Tod. Bonaviri orientiert sich hier am zehnten Buch der Ilias.¹⁰⁰

Mit dem fabelhaft-parodistischen Roman *La Beffaria*, 1975, behandelt Bonaviri wieder die Realität der gegenwärtigen Gesellschaft und unseres Lebens. Der folgende Roman *Dolcissimo*, 1978, wird als das gelungenste Werk und als einer der ursprünglichsten der zeitgenössischen Erzählliteratur angesehen.¹⁰¹

Die *Novelle Saracene*, 1980, bereichern das stilistische Panorama des Autors mit einer Sprache, die er aufgrund der Akzente, Rhythmen, Stilemi und narrativen Notbehelfe, welche die Erzählungen der Mutter widerhallen lassen, „materna“¹⁰² nennt. Die *Novelle Saracene* sind die Niederschrift jener Erzählungen, zwischen fabelhaft und märchenhaft, in einer mythisch-kosmischen Weltanschauung.¹⁰³

Der Roman *È un rosseggiar di peschi e d'albicocchi*, 1986, offenbart einen anderen bedeutenden Moment in der Entwicklung. Die Handlung spielt in Indien, das aber auch Mineo ist. Neu hier ist das sinnlich-sexuelle Motiv.¹⁰⁴

⁹⁶ Vgl. Zangrilli 1998, S 12f.

⁹⁷ Vgl. Toscani 2001, S 60f.

⁹⁸ Vgl. Zangrilli 1998, S 14.

⁹⁹ Vgl. Zangrilli 1998, S 15.

¹⁰⁰ Vgl. Zangrilli 1998, S 16.

¹⁰¹ Vgl. Zangrilli 1998, S 16.

¹⁰² Zangrilli 1998, S 25.

¹⁰³ Vgl. Zangrilli 1998, S 25f.

¹⁰⁴ Vgl. Zangrilli 1998, S 27f.

Lip to Lip, 1988, besteht aus 18 Erzählungen, die Ende der 70er Jahre und danach in Zeitschriften und Tageszeitungen publiziert wurden. Es handelt sich um Märchen, Mythen, Apologe, Polizeieromane, wissenschaftliche oder autobiographische Romane bis hin zum Essay, Zeitungs- oder Briefstück. Vielleicht werden hier am meisten die Momente des privaten Lebens und der alltäglichen Realität mit einem imaginären Material vermischt.¹⁰⁵

In *Dormiveglia*, 1988, bedient sich Bonaviri des Notbehelfs der Reise, um die Welt der Träume zu entdecken. Mit *Ghigò*, 1990, nimmt Bonaviri den autobiographischen Stoff der ersten zwölf Jahre seines Lebens auf. Auch *Il dottor Bilob* (1994) greift das autobiographische Thema auf.¹⁰⁶ Danach entstehen noch die Werke *Silvinia* (1997), *L'infinito lunare* (1998), *Il vicolo blu* (2003) und *L'incredibile storia di un cranio*, 2006.¹⁰⁷

Poesie

Obwohl die narrativen Texte vorherrschen, hat Bonaviri seit seiner Jugend auch Gedichte geschrieben. 1993 sind all diese gesammelten Texte (fast komplett) in *Il dire celeste* publiziert worden. Themen und Motive sind dieselben wie auch in den narrativen Erzählungen.¹⁰⁸

Die Gedichte von *O corpo sospirato*, 1982, scheinen von besonderer Frische zu sein. Dominante Motive sind die Beziehung zwischen dem Körper des Individuums und dem der Welt, des unendlich Kleinen, welches das unendlich Große reflektiert und umgekehrt, der Unendlichkeit der einzelnen Körper im jahrtausende alten Körper des Universums und vor allem das Konzept, das der Körper aus der Realität der Vergangenheit gebildet ist und das die Körperbilder die Idee eines Körpergedächtnisses suggerieren möchten. In *Follia*, 1976, herrscht die Idee des Todes als Integration des Individuums im Universum vor. In *L'incominciamento*, 1983, ist die Erinnerung an die toten Familienmitglieder in einen Melancholieschleier gehüllt, auch wenn sie immer eine mythisch-kosmische Erinnerung bleibt. *Il dire celeste*, 1976, zeigt weniger Körperlichkeit. Aber auch diese Gedichte bilden eine Art der Gedächtnisschrift. Alles wird himmlisch beleuchtet. *Il re bambino*, 1990, wird nicht in die Sammlung von *Il dire celeste* aufgenommen. Diese Sammlung unterscheidet sich von den anderen und ist Frucht eines mutigen

¹⁰⁵ Vgl. Zangrilli 1998, S 29.

¹⁰⁶ Vgl. Zangrilli 1998, S 29ff.

¹⁰⁷ Eine vollständige Liste findet man auf www.fondazionegiuseppegbonaviri.it, 28.10.2010.

¹⁰⁸ Vgl. Zangrilli 1998, S 33.

postmodernen Experimentalismus. Vor allem weil sie eine Veränderung der sozialen, individuellen und kulturellen Realität aufzeichnet, was die Theoretiker der Postmoderne als fundamentalen Aspekt dieser Richtung erwägen.¹⁰⁹

Theoretische Arbeiten

Von Anfang an geht Giuseppe Bonaviri auch einer kritischen Tätigkeit nach. Er arbeitet mit wichtigen Tageszeitungen und Zeitschriften zusammen, schreibt Artikel über aktuelle Probleme der Gesellschaft. Er hat Essays über Manzoni, Leopardi, Capuana, Svevo, etc. geschrieben und diese in zwei Bänden gesammelt, in *L'Arenario*, 1984, und *Apologhetti*, 1991. Die Gedichte des Vaters gibt er in *L'Arcano*, 1975, heraus, das Kurzepos von Paolo Maura, *La cattura*, 1979, zwei Sammlungen von Märchen, *Fiabe siciliane*, 1990 und *Giufà e altre storie della terra di Sicilia*, 1996,¹¹⁰ sowie *Favola, Fiaba, Fantastico*, 1999 und *E il verde ramo oscillò*, 1999.¹¹¹

2.2.2. Einteilung des narrativen Werks

Franco Musarra¹¹², sowie Carmen Di Biase¹¹³ teilen das narrative Werk Giuseppe Bonaviris in drei Phasen:

- 1. Phase: Vorherrschen des Realen: *Il sarto della stradalunga*, *La contrada degli ulivi*, *L'enorme tempo*, *Il fiume di pietra*.
- 2. Phase: „*Il Fantastico culturale*“¹¹⁴ bestimmt den Erzählrhythmus: *Le armi d'oro*, *La Beffaria*, *È un rosseggiar di peschi e di albicocchi*, *Il dottor Bilob*, *Silvinia*.
- 3. Phase: Verflechtung des Realistischen mit dem Autobiographischen, mit dem Phantastischen, mit dem Wissenschaftlichen: *La divina foresta*, *Notti sull'altura*, *L'isola amorosa*, *Martedina*, *Il dormiveglia*.

¹⁰⁹ Vgl. Zangrilli 1998, S 34ff.

¹¹⁰ Vgl. Zangrilli 1998, S 37.

¹¹¹ Vgl. Di Biase, Carmen. *Bonaviri e l'opera intera*. Ed. Scientifiche. Napoli 2001, S 207.

¹¹² Vgl. Musarra 1999, S 56.

¹¹³ Vgl. Di Biase, Carmen. *Giuseppe Bonaviri. La dimensione dell'oltre*. Libreria editrice F. Canitto. Napoli 1994.

¹¹⁴ Musarra 1999, S 56.

2.2.3. Erzählweise

Giuseppe Bonaviris Dichtung

„nasce dallo sforzo di unire i contrari, di collegare aspetti lontani fra loro; è sorretta da una forte tensione conoscitiva intesa a decifrare, per via mitico-simbolica e insieme scientifica, l'intero universo, riconnettondone parti remote e apparentemente inconciliabili”^{115 116}.

Zur Dichtung hat er durch seine Mitbürger und seine Eltern eine indirekte Verbindung. Aufgrund seiner Ausbildung und seines Geburtsortes befindet sich Bonaviri, bezogen auf die italienische Literatur, in einem Randgebiet. Die Gemeinsamkeit mit den sizilianischen Poeten des 20. Jahrhunderts ist eine Literatur, die von dem Überlagern und dem Interagieren verschiedener kultureller Schichten gekennzeichnet ist. Die traditionellen Elemente der Inselkultur und der griechisch-arabischen Kultur zeigen sich sehr stark in seinem narrativen Werk.¹¹⁷

Der Schreibprozess ist für Giuseppe Bonaviri ein Mischen von Komponenten verschiedener Herkunft, wie die Märchen, die ihm seine Mutter als Kind erzählte oder Fragmente der Schullektüre. Das mischt und verflicht sich mit realen und autobiographischen Fakten.¹¹⁸

Autobiographische Komponente

Eines der „neuen“ Elemente in den Erzählungen Bonaviris ist die autobiographische Komponente. Dabei schöpft er mit vollen Händen aus seiner Vergangenheit, wobei sich das Reale und das Phantastische ständig verflicht und mischt, indem sie die Rollen vertauschen und untereinander ein Gespräch führen.¹¹⁹

Eines der persönlichsten Kennzeichen des Autobiographischen ist das sich Stellen auf das Real-Geschichtliche ohne die Kontakte mit dem Phantastischen zu verlieren und umgekehrt.¹²⁰

¹¹⁵ Musarra 1999, S 40; Luperini, Romano. *Quark*, in: Iadanza, Antonio/Carlino, Marcello [a cura di]. *L'opera di Giuseppe Bonaviri*. La Nuova Italia Scientifica. Roma 1987, S 13.

¹¹⁶ Vgl. Musarra 1999, S 40; vgl. Luperini 1987, S 13.

¹¹⁷ Vgl. Musarra 1999, S 55.

¹¹⁸ Vgl. Musarra 1999, S 24.

¹¹⁹ Vgl. Musarra 1999, S 55f.

¹²⁰ Vgl. Musarra 1999, S 56.

Verflechten von Biographischem und Phantastischem

Der Einfluss des Biographischen in das Phantastische ist eine Konstante in der literarischen Produktion Giuseppe Bonaviris.¹²¹ Dieses Interagieren wird von der Kritik immer wieder unterstrichen.¹²²

Laut Franco Musarra gibt es drei Möglichkeiten, nach denen die Angrenzung des Persönlichen mit dem Imaginären erfolgt:¹²³

1. Die natürliche Einfügung in die Zeit und den Raum seiner Kindheit (zum Beispiel *La contrada degli ulivi*, *Il fiume di pietra*).
2. Einfügung in die Kulturwurzeln der eigenen Insel, die griechisch, arabisch, ritterlich-höfisch sind (zum Beispiel *Le armi d'oro*, *La Beffaria*, *Novelle Saracene*).
3. Einfügung in eigene Probleme und Reflexivformen aus anderen Disziplinen, von wissenschaftlichen bis zu esoterischen (zum Beispiel *La divina foresta*, *Martedina*, *Dolcissimo*, *Notti sull'altura*, *L'isola amorosa*, *Il dormiveglia*).

Die sichtbare Welt erlaubt Giuseppe Bonaviri eine phantastische Welt zu schaffen, eine Welt, in der es keine Unterscheidung zwischen Objekt und Subjekt gibt, eine Welt, die ganz im Ich einverleibt ist, eine aber sehr genau beschriebene Welt, nach Prinzipien strengster Rationalität. Es entsteht ein Netz, das dem Bedecken einer tiefen Angst vor der Gewissheit und eines Terrors vor dem Unbekannten, dem Chaos, dient. Das Textnetz, das daraus entsteht, ist so verwickelt, dass eine streng didaktisch konzipierte Klassifikation unmöglich ist, weil die angenommenen Kategorien nie die absoluten Werte erreichen werden.¹²⁴

Natürliche Sprache – Wissenschaftliche Sprache

Auch charakteristisch für Bonaviris Produktion ist die Verwendung verschiedener Sprachtypen. Vor allem die natürliche Sprache und die wissenschaftliche Sprache.¹²⁵

¹²¹ Vgl. Musarra 1999, S 25.

¹²² Vgl. Musarra 1999, S 40.

¹²³ Vgl. Musarra 1999, S 41f.

¹²⁴ Vgl. Musarra 1999, S 43.

¹²⁵ Vgl. Musarra 1999, S 29.

Intertextualität und Intratextualität

Es gibt viele klassische Texte, die Bonaviri übernimmt, um mögliche Quellen seiner Vision des Kosmos heraufzubeschwören, wie *Frammenti del poema fisico* von Empedokles, Ovid, Lukrez, *De magia* von Apuleius, Aristarch von Samos. Aber der Zauber von Bonaviri entsteht nicht aus Wissen und Bildung, sondern aus der lyrischen und orphischen Wucht, die seine Phantasie seit seiner frühen Jugend anregt.¹²⁶

Märchenhafter Ton

Eine weitere Konstante bildet der fabelhafte/märchenhafte Ton, ein Anklang an die Mündlichkeit.¹²⁷

Ironie

Der ironische Ton Bonaviris ist im Allgemeinen diskret und zeichnet sich leise ab.¹²⁸ Seine Ironie ist unverwechselbar aufgrund des „Verbergens“, des Umhüllens jeder Formulierung. Oberflächlich zeigt sie sich innerhalb der Gespräche zweier Personen oder wenn sich die Erzählstimme an eine Person oder den Leser wendet. Der Autor schaltet sich in kodifizierte Sätze ein, indem er ein oder mehr Elemente verändert und sie so entfremdet.¹²⁹

Die Ironie stellt sich in Beziehung zum Erwartungshorizont des Lesers. Es handelt sich dabei um die für den Leser unerwarteten Behauptungen der Erzählstimme.¹³⁰

Für Bonaviri ist die Ironie ein Rettungsanker, da sein Beruf ihn täglich dem menschlichen Schmerz gegenüberstellt. Daraus ergibt sich ein Schreiben, das auch Flucht und Befreiung ist. Ein Schreiben, in dem das Persönliche kontinuierlich in das Phantastische geht, so als ob er das Vergehen der Zeit für diejenigen, die ihm nah sind, austreiben wolle.¹³¹

Oxymoron

Das Oxymoron ist eine der stilistischen Figuren, die Bonaviri wichtig ist. Seine Häufigkeit verdankt es vor allem dem ironischen Einnehmen des Hypotextes, des Konzeptkerns aus dem die Erzählung sprudelt. Die Textgegenüberstellung kennzeichnet

¹²⁶ Vgl. Russi 1983, S 112f.

¹²⁷ Vgl. Musarra 1999, S 27.

¹²⁸ Vgl. Musarra 1999, S 88.

¹²⁹ Vgl. Musarra 1999, S 87f.

¹³⁰ Vgl. Musarra 1999, S 88.

¹³¹ Vgl. Musarra 1999, S 97.

sich unter anderem in der Verflechtung zwischen Autobiographischem und Phantastischem.¹³²

Es wirken konstant gegensätzliche Elemente zusammen, wie das subjektive Autobiographische und das objektive Geschichtliche, das Wissenschaftliche und das Phantastische, das Reale und das Imaginäre.¹³³

Man findet aber auch den traditionellen Typus, der aber kein dominantes Stilema bildet: „*tristezza gioiosa, odore piacevolnauseante*“¹³⁴, usw.¹³⁵

Mithilfe des Oxymorons versucht Bonaviri die Barriere, welche die unterschiedlichen Kategorien trennt, aufzulösen, sowohl objektive, wie konzeptuelle oder sprachliche, indem er so die „*stabilità [...] topologica*“¹³⁶ des Realen überwindet und die Grenzen vergänglich macht.¹³⁷

Die Erzählstimme gibt freien Lauf auf den Gedanken, in dem Erinnerungen und Lektüre oder Reflexionen und Phantastereien wieder auftauchen, in denen das individuelle Gedächtnis sich mit dem Kollektiven zu verflechten scheint bis es sich mit jenem Archetyp, der aus dem Unterbewusstsein auftaucht, mischt.¹³⁸

¹³² Vgl. Musarra 1999, S 101f.

¹³³ Vgl. Musarra 1999, S 90.

¹³⁴ Musarra 1999, S 91.

¹³⁵ Vgl. Musarra 1999, S 91.

¹³⁶ Musarra 1999, S 92.

¹³⁷ Vgl. Musarra 1999, S 92.

¹³⁸ Vgl. Musarra 1999, S 92.

2.3. Forschung und Kritik

Italienische wie ausländische Kritiker haben sich mit dem Werk Bonaviris vom Beginn an, den 50er Jahren, beschäftigt.¹³⁹

2.3.1. Die Anfänge

Unter den ersten, die das „Neue“ im Werk Bonaviris erkannten, waren Italo Calvino und Elio Vittorini. Förderer von wichtigen Verlagsinitiativen, unter jenen die Zeitschrift „Il Menabò“ (1959-1967). Sie gründeten „I Gettoni“ (1951-1958), eine Reihe, in denen sie Romane von Arpino, Ortese, Ottieri, Tobino, Cassola und Fenoglio publizierten.¹⁴⁰

„I Gettoni“

„I Gettoni“ sono una collana con le caratteristiche della rivista, non importa tanto il rigore qualitativo della scelta letteraria e neppure la completezza del risultato, quanto invece il valore esemplare dei testi, la loro forza immediatamente suggestiva, il loro contributo alla definizione di qualcosa che non c'è, ma già si sente annunciarsi ventura.“¹⁴¹

“Due sono i motivi per cui un manoscritto può diventare un ‘gettone’: o la sua innocenza, e cioè la sua validità documentaria; oppure la forza, anche artificiosa, o bizzarra, ma comunque creativa [...].“¹⁴²

1954 wurde *Il sarto della strada lunga* in den „Gettoni“ wegen den Aspekten des Neuen, die Vittorini sofort erkannt hatte, publiziert:¹⁴³

„[...] nel senso delicatamente cosmico nel quale l'autore rappresenta il piccolo mondo paesano su cui ci intrattiene, trovando anche nelle erbe e negli animali, nei sassi, nella polvere, nella luce della luna o del sole, un moto o un grido di partecipazione alle povere peripezie del sarto e dei suoi [...].“¹⁴⁴

Die gesuchte „Neuheit“ bestand in einer unterschiedlichen Perspektive auf das Reale, in einem neuen Blick auf die Dinge und auf die Realität.¹⁴⁵

Das von Elio Vittorini herbei gewünschte Ideal des neuen und gleichzeitig volkstümlichen Poeten und Erzählers realisiert Bonaviri am Ehesten. Vittorini selbst

¹³⁹ Vgl. Carta 2006, S 13.

¹⁴⁰ Vgl. Carta 2006, S 14.

¹⁴¹ Carta 2006, S 14 (E. Vittorini. *I riscolti dei „Gettoni“*. A cura di C. De Michelis. Scheiwiller. Milano 1988, S 24).

¹⁴² Carta 2006, S 14 (E. Vittorini. *Catalogo generale delle edizioni Einaudi* 1956).

¹⁴³ Vgl. Carta 2006, S 14.

¹⁴⁴ Carta 2006, S 14 (E. Vittorini, in G. Bonaviri. *Il sarto della strada lunga*. Einaudi. Torino 1954 (risv. di copertina).

¹⁴⁵ Vgl. Carta 2006, S 14f.

verfolgte dieses Ideal, ohne es zu erreichen. Bonaviri ist die gelungenste Verkörperung von dem, was für Vittorini ein Programm und ein Traum geblieben ist. Der direkte und spontane Ausdruck der autochthonen Kulturelemente, sowohl jene, die noch heute lebendig und gültig sind, als auch jene, die in die mündliche Mundarttradition übertragen wurden.¹⁴⁶

2.3.2. Bonaviri – Calvino – Vittorini

Die größte Affinität findet Bonaviri in Calvino. Beide gehen von der Natur und von den Dingen aus. Beide tendieren dazu, sie in philosophischen und wissenschaftlichen Schlüssel zu lesen. So bildet Calvino das Modell für Bonaviri. Aber nur bei der Poetik, sonst könnten sie nicht verschiedener sein. Die Bücher *Le cosmicomiche*, 1965, und *Ti con zero*, 1967, haben ohne Zweifel einen bedeutenden Impuls in Richtung Neues, vor allem für eine mehr ungezwungene und freiere Behandlung des autobiographischen Materials, das bei Bonaviri beeindruckend ist, während es bei Calvino in einer objektiven Dimension projiziert wird. Auch im Vergleich mit Vittorini genießt Bonaviri eine freiere Position, da sich bei ihm das volkstümliche Ich ausdrückt, mundartlich, das Vittorini für sich hartnäckig suchte, ohne es zu finden. Volkstümlich und mundartlich verweisen vor allem auf die enge Verbindung, die er mit den Traditionen seines Volkes herstellt. Das heißt mit einer der ältesten und komplexesten Kultur der Erde. Während es sich bei Calvino um einen aufklärenden Gebrauch der Wissenschaft handelt, ist es bei Bonaviri ein orphischer und märchenhafter. Das Surreale gewinnt und zerstört das Reale. Das ist eines seiner faszinierendsten Merkmale seiner Erzählungen. Scheinbar treu wählt Bonaviri eine wissenschaftliche Terminologie, während stattdessen seine Biologie, seine Physik, seine Astronomie ganz und gar nicht von dieser Welt sind.¹⁴⁷

2.3.3. Kritik

Viele Werke Bonaviris wurden neu aufgelegt und haben literarische Preise in Italien und im Ausland gewonnen. Der Autor wurde einige Male als Kandidat zum Nobelpreis aufgestellt. Die Werke sind in Spanisch, Französisch, Russisch, Polnisch, Chinesisch, Englisch, Deutsch und andere Sprachen übersetzt worden. Seit der Erscheinung von *Il sarto della stradalunga* sind sie Objekt eines intensiven kritischen Diskurses. Die

¹⁴⁶ Vgl. Russi 1983, S 103f.

¹⁴⁷ Vgl. Russi 1983, S 106-109.

verschiedenen Aspekte seiner Produktion, wie das Autobiographische, das Symbolische, das Fabelhafte, das Mythologische, das Metaphysische, das Phantastische, das Orphische, das Esoterische, die Science-Fiction, das Neorealistische, das Barocke, das Philosophische, etc. hat die Kritik zum Thema gemacht. Es entsteht so ein schwieriges Bild von Bonaviri, der sicher kein Schriftsteller ist, der leicht zu verstehen ist.¹⁴⁸

Einige Tagungen zu Giuseppe Bonaviri

- Vom 22. bis 24. November 1981 findet in Mineo, Catania und Messina der *Convegno Nazionale di studi su Giuseppe Bonaviri* statt, der im Mai 1983 in *Tabella di Marcia* publiziert wird. Daran teilgenommen haben Paolo Mario Sipala, Emerico Giachery, Anna De Stefano Natoli, Anna Maria Savarese, Luigi Silori, Rata Verdirame, Giuseppe Savoca, Carmine Di Biase, Silvana La Spina, Riccardo Scrivano, Michele Cataudella, Teresa Fogliani, Giuseppe Amoroso, Carmelo Musumarra, Gennaro Savarese.¹⁴⁹
- Im Frühling 1981 erscheint in Amerika eine Sondernummer der Zeitschrift *La Fusta*, die komplett Bonaviri gewidmet ist.¹⁵⁰
- Vom 19. bis 21. Juni 1987 findet in Catania der *Convegno internazionale di studi su Bonaviri*, der vom „Circolo Artistico“ organisiert wird, statt. Er wird 1991 vom Verlag *Maimone* veröffentlicht. Teilgenommen haben Sebastiano Addamo, Giuseppe Amoroso, Marcello Aurigemma, Giuseppe Antonio Camerino, Gebriella Congiu, Cosimo Cucinotta, Carmine Di Biase, Emerico Giachery, Giuliano Gramigna, Giuliano Manacorda, Franco Musarra, Antonio Piromalli, Michele PRisco, Giorgio Pullini, Paolo Mario Sipala, Lev Aleksandrovic Versinin, Franco Zangrilli, Sarah Zappulla Muscarà, Wu Zheng-yi.¹⁵¹
- Am 25. September 1987 wird das *Centro Nazionale di Studi Giuseppe Bonaviri* von der Kommune Mineo gegründet.¹⁵²
- 1997 organisiert die Kommune Mineo ein *Omaggio a Bonaviri*, koordiniert von Enzo Zappulla. Teilgenommen haben der Bürgermeister Giuseppe Mirata, Maria

¹⁴⁸ Vgl. Zangrilli 1998, S 37f.

¹⁴⁹ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 255.

¹⁵⁰ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 255.

¹⁵¹ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 269.

¹⁵² Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 273.

Mangarcutti, Giuseppe Quatriglio, Salvatore Scalia, Massimo Struffi, Franco Zangrilli, Sarah Zappulla Muscarà und Gianni Salvo.¹⁵³

- Vom 7. – 11. April 1997 findet in Murcia und Caragena in Spanien zum 5. Mal *Las Jornadas de Literatura y Cine Italiano* statt. Es wird von Pedro Louis Ladrón de Guevara organisiert. Sarah Zappulla Muscarà und Joaquín Espinosa sprechen über die Person und das Werk Bonaviri.¹⁵⁴
- Am 30. September 1998 findet in Granada der *VIII Congresso Nacional de Italianistas*, gefördert von der „*Sociedad Espanola de Italianistas*“, mit dem Vorsitzenden Vicente Gonzáles, organisiert von María Dolores Valencia der Universität von Granada, statt. Joaquín Espinosa spricht über *Algunos estilemas de la narrativa de Giuseppe Bonaviri*. Auch wird eine bio-bibliographische Ausstellung über den Schriftsteller vom „*Istituto di Storia dello Spettacolo Siciliano*“ organisiert und von Enzo Zappulla betreut.¹⁵⁵
- Am 5. Oktober 1998 präsentiert Sarah Zappulla Muscarà im *Centro Culturale “La Beneficència”* auf Initiative des “*Asociació de Crítics Literanos*” in Valencia, Spanien, *La poesia di Bonaviri*.¹⁵⁶
- Am 7. Oktober 1998 präsentieren María Teresa Navarro, Antonio Domínguez Rey, Sarah Zappulla Muscarà und Belén Hernandez die Übersetzung von *Silvinia* ins Kastilianische, was vom „*Istituto Italiano di Cultura*“ und von der „*Universidad UNED*“ gefördert wird.¹⁵⁷
- Am 19. Oktober 2009 spricht Dagmar Reichhardt in Wien im italienischen Kulturinstitut über *Giuseppe Bonaviri e le scienze in versi e in prosa*.

¹⁵³ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 297.

¹⁵⁴ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 292ff.

¹⁵⁵ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 301.

¹⁵⁶ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 301.

¹⁵⁷ Vgl. Zappulla Muscarà/Zappula 1998, S 301.

3. Erscheinungsformen des Phantastischen

In allen Formen des Phantastischen spielen das Übernatürliche und das Wunderbare eine Rolle, wobei die Wunder nicht gleich sind, das Außergewöhnliche nicht austauschbar ist.¹⁵⁸ So muss man zwischen den verwandten und oft verwechselten Welten unterscheiden.¹⁵⁹ Bevor man die Eigenheiten der verschiedenen phantastischen Formen vergleicht, stellt sich aber die Frage, was einen Text überhaupt phantastisch macht. Laut Marianne Wünsch basiert Phantastik auf bestimmten Textstrukturen und auf einer bestimmte Relation zum (überindividuellen) Denksystem einer Epoche.¹⁶⁰ Deshalb muss man sich zunächst mit dem Begriff der Realität auseinandersetzen.

3.1. Der Begriff Realität

Texte können realistisch, fiktiv oder phantastisch sein, wobei es oft zu Überschneidungen kommen kann.¹⁶¹ Um einen Text richtig zuordnen zu können, teilt Marianne Wünsch die Literatur in realitätskompatibel/nicht-realitätskompatibel. Sie verwendet diese Begriff anstatt mimetisch und nicht-mimetisch, da diese Begriffe ihrer Meinung nach dazu neigen sich auf Wissen der eigenen sozialen Realität, die von dem Realitätsbegriff zu unterscheiden ist, zu beziehen. Es macht nämlich einen Unterschied, ob eine Welt, die dem kulturellen Wissen unbekannt ist (nicht-mimetisch, aber nicht unbedingt nicht-realitätskompatibel) oder eine unmögliche Welt (nicht-realitätskompatibel) dargestellt wird.¹⁶²

3.1.1. Definition

Ariane Wischnik definiert Realität als „*die erfahrene Wirklichkeit, die subjektübergreifend einheitlich wahrgenommen werden kann*“¹⁶³. Hier kommt der individuelle Realitätsbereich hinzu. Das heißt die Wirklichkeit wird wahrgenommen,

¹⁵⁸ Vgl. Caillois, Roger. *Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction*, in: Zondergold, Rein A. *Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Insel Verlag. Frankfurt am Main 1974, S. 44-82, S 44.

¹⁵⁹ Vgl. Caillois 1974, S 45.

¹⁶⁰ Vgl. Wünsch, Marianne. *Die Fantastische Literatur in der Moderne (1890-1930). Definition Denkgeschichtlicher Kontext Strukturen*. Wilhelm Fink Verlag. München 1991, S 8f.

¹⁶¹ Vgl. Wischnik, Ariane. *Spielarten des Phantastischen – Science Fiction und Fantasy im Vergleich*. Logos Verlag. Berlin 2006, S 9.

¹⁶² Vgl. Wünsch 1991, S 23f.

¹⁶³ Wischnik 2006, S 7.

verarbeitet, aber auch einer eigenen Bewertung unterzogen. Demzufolge besteht Realität aus drei Komponenten, die sich gegenseitig beeinflussen¹⁶⁴:

Individuelle Wahrnehmung der Realität $\leftrightarrow$ Subjekt $\leftrightarrow$ Realität

Demzufolge gibt es also eine feste und wahrnehmungsunabhängige Realität, welche aber für den Einzelnen nicht ausschlaggebend ist, da sich allgemein Gültiges, aber auch individuelle Erfahrung als Realität darstellt.¹⁶⁵

Dazu kommt aber, dass diese „absolute und objektive Realität“¹⁶⁶ nur eine epochenspezifische Vorstellung von Realität ist, so Marianne Wünsch.¹⁶⁷

Sie sagt:

„Der ‚Realitätsbegriff‘ ist jedenfalls die ‚Historizitätsvariable‘, die in die Definition des Fantastischen bzw. als Basis der Unterscheidung zweier Klassen literarischer Formen eingeführt werden muß, um ihre Anwendbarkeit für beliebige Epochen zu ermöglichen: denn von ihm hängt es offenbar entscheidend ab, ob ein Phänomen unter die ‚mimetischen‘ oder die nicht-‚mimetischen‘, insbesondere eben die fantastischen Strukturen fällt.“¹⁶⁸

Des Weiteren sagt sie, dass der Realitätsbegriff einer Epoche nur eine Teilmenge des kulturellen Wissens meint, das die Gesamtmenge aller für wahr gehaltenen Aussagen einer Epoche darstellt, wozu das Alltagswissen, Theologie, Philosophie, Wissenschaft, allgemeines oder gruppenspezifisches Wissen, aber auch Glaube gehört.¹⁶⁹

Was eine Gesellschaft und eine Zeit unter „realitätskompatibel“ versteht, ist relativ und abhängig von vielen Faktoren.¹⁷⁰ Somit ist Realität ein historisch und kulturell abhängiger Begriff.¹⁷¹

¹⁶⁴ Vgl. Wischnik 2006, S 8.

¹⁶⁵ Vgl. Wischnik 2006, S 8.

¹⁶⁶ Wünsch 1991, S 17.

¹⁶⁷ Vgl. Wünsch 2006, S 17.

¹⁶⁸ Wünsch 2006, S 18.

¹⁶⁹ Vgl. Wünsch 1991, S 18f.

¹⁷⁰ Vgl. Wünsch 1991, S 19.

¹⁷¹ Vgl. Penning, Dieter. *Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik*, in: Christian W. Thomsen/Jens Malte Fischer. *Phantastik in Literatur und Kunst*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1980, S. 34-43, S 37.

3.1.2. Realistische – fiktive – phantastische Literatur

Beim fiktiven Text geht es um die Nachahmung der Wirklichkeit (Mimesis), wobei der Text um persönliche Eindrücke erweitert wird. Die Handlung kann stattgefunden haben oder frei erfunden sein, wichtig ist, dass sie für den Leser nachvollziehbar und vorstellbar bleibt.¹⁷² Unterschieden werden realistische Texte (Sachtexte, wissenschaftliche oder historische Abhandlungen, Berichte und ähnliche, nicht wertende Darstellungen tatsächlicher Ereignisse) und fiktive Texten durch die Bezugsmöglichkeit zur Realität.¹⁷³ Die Grenzen sind dabei aber nicht immer eindeutig. So stehen Autobiographien oder Reiseberichte zwischen Sachtext und erzählendem Text. Aus der Sicht des Autors gibt es einen eindeutigen Realitätsbezug, der vom Leser aber aufgrund seiner Erfahrung nicht vollständig erfasst werden kann.¹⁷⁴ Kennzeichen der Fiktivität ist laut Aleida Assmann, dass nicht ein dem Sprecher gemeinsames Bezugsfeld ausgeweitet wird, sondern der fiktive Text selbst bildet ein neues Bezugsfeld, welches sich aus der allgemeinen Wirklichkeitserfahrung bildet.¹⁷⁵

Phantastische Literatur ist im Sinn des Erdachten immer eine Unterkategorie des Fiktiven. Sie gründet sich aber von der Erzählstruktur nicht mehr auf das Bezugsfeld der Realität, sondern bildet eine eigene Realität, deren Gesetzmäßigkeiten in den unterschiedlichen Textarten der phantastischen Literatur variiert. Phantastische Literatur bricht mit den allgemein gültigen Vorstellungen der Realität.¹⁷⁶

„Das Prinzip des Phantastischen liegt darin, dass einer akzeptierten Realitätsauffassung eine andere Ordnung entgegengesetzt wird.“¹⁷⁷

¹⁷² Vgl. Wischnik 2006, S 9.

¹⁷³ Vgl. Wischnik 2006, S 9f .

¹⁷⁴ Vgl. Wischnik 2006, S 10.

¹⁷⁵ Vgl. Wischnik 2006, S 10f.

¹⁷⁶ Vgl. Wischnik 2006, S 11.

¹⁷⁷ Wischnik 2006, S 11; Pesch, Helmut W. *Fantasy Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. Erster deutscher Fantasy Club. Passau 1990, S 52.

3.2. Phantastik – phantastische Literatur

Es fällt schwer phantastische Literatur als eigenständige Gattung zu bezeichnen, da es inhaltlich kaum Anhaltspunkte gibt und sie formal oft mit dem Grotesken, dem Manieristischen, dem Absurden, dem Unheimlichen und dem Wunderbaren in Verbindung gebracht wird, so Penning.¹⁷⁸ Er meint auch, dass man nach Strukturmerkmalen suchen muss, welche die Ganzheit der Werke betreffen, um Ordnung hineinzubringen.¹⁷⁹ Marianne Wunsch meint, es gibt eine grundsätzliche Schwierigkeit bei der Definition des Phantastischen, wenn man von ganzen Texten ausgeht, da es in einem Text phantastische Elemente geben kann, obwohl der Gesamttext nicht als phantastisch bezeichnet wird. Daraus schließt sie, dass das Phantastische auf der Strukturebene definiert werden muss. Somit haben wir es nicht mit einem Texttyp zu tun, sondern mit einer von ihm unabhängigen Struktur, die als Element in verschiedene Texttypen und Medien integriert werden kann.¹⁸⁰

3.2.1. Wortgeschichte

Das Wort Phantastik leitet sich von dem Griechischen Wort „Phantasia“ ab.

Phantasie:

„griech. phantasia = Vorstellung, Bild. Bezeichnung für die Einbildungskraft, das heißt die seelische Grundlage für alle Umbildung der Wahrnehmungen zu Vorstellungen sowie ihre Verknüpfung zu neuen, in der Realität nicht gegebenen Gebilden oder diese nur dank der Einbildungskraft vorhandenen Gebilde selbst. Man kann nachvollziehende Phantasie (bei Kindern und Naturvölkern) und aktiv-schöpferische Phantasie bei Künstlern unterscheiden. Phantasie ist eine wesentliche Grundlage des künstlerischen Schaffens und wurde deshalb auch experimentell stimuliert (Baudelaire).“¹⁸¹

Phantastisch: Ursprünglich bedeutet phantastisch der Phantasie entsprungen. Heute, so sagt Thomas Solms, wird das Wort phantastisch fast nur noch im übertragenen Sinn verwendet, und zwar als Steigerung von „schön“, das am nächsten mit „wundervoll“ oder „wunderbar“ verwandt ist. „Wundervoll“ wiederum verwendet man heute als Steigerung

¹⁷⁸ Vgl. Penning 1980, S 34

¹⁷⁹ Vgl. Penning 1980, S 35.

¹⁸⁰ Vgl. Wunsch 1991, S 12f.

¹⁸¹ Hess, Rainer/Siebenmann, Gustav. *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten (LWR)*. UTB Francke. Tübingen 1989, S 314.

von schön, wunderschön. Die ursprüngliche Bedeutung, voll von Wundern, klingt noch in „wundersam“ nach, das aber einen negativen Beiklang wie seltsam hat.¹⁸²

Phantastische Literatur:

„1. Im weitesten Sinne jedes Literaturwerk, das irreale, surreale, wunderbare, traumhafte Elemente, Angst und Zukunftsvisionen u. a. enthält. Aus orientalischen Ursprüngen wurde sie von den Romantikern wiederbelebt: Für Novalis war das Phantastische das „echt absolut Reelle“. Die Spielarten reichen vom Schauerroman über das Märchen bis zur Science-fiction.

*2. Im engeren, narratologischen Sinne bezeichnet phantastische Literatur die literarische Darstellung des Wunderbaren/Unheimlichen in einer Weise, die Leser und Figuren zwischen Realität und Imaginationen unschlüssig werden lässt und aus dem Schwebezustand ästhetische Werte zieht. [...]*¹⁸³

3.2.2. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit phantastischer Literatur erweist sich aufgrund der Genrebezeichnungen, die nicht als wissenschaftliche Termini entstanden sind, sondern als Markenartikelbezeichnungen der Unterhaltungskultur, also als propagandistische Termini, als schwierig. Wegen der Genreproblematik kommt man nur zu relativ allgemeinen Bestimmungen.¹⁸⁴

Der Begriff des Phantastischen ist ein Kunstwort, weshalb man ihn zeitlich gut einordnen kann. Das Wort stammt aus dem frühen 19. Jahrhundert und hat sich über das Französische aus den *Phantasiestücken* (1814/15) von E.T.A. Hoffmann abgeleitet, die 1828 von Jean-Jacques Ampère¹⁸⁵ übersetzt wurden, der das Adjektiv „fantastique“ prägte, *„da es ihm schien, dass fantaisie zu hübsch klinge, um etwas so Düstere zu bezeichnen“*^{186 187}.

¹⁸² Vgl. Solms, Wilhelm. *Einfach phantastisch. Von der Wundererzählung zur Phantastischen Literatur*, in: LeBlanc, Thomas [Hrsg.]. *Phantastische Welten. Märchen, Mythen, Fantasy*. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft. Röth. Regensburg 1994, S 9- 22, S 10f.

¹⁸³ Hess/Siebenmann, LWR 1989, S 315.

¹⁸⁴ Vgl. Becker Siegfried/Hallenberger Gerd. *Konjunktoren des Phantastischen. Anmerkungen zu den Karrieren von Science Fiction, Fantasy und Märchen sowie verwandten Formen*, in: Kreuzer, Helmut. *Märchen und Fantasy. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Heft 92. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen 1994, S 141-155, S 142.

¹⁸⁵ Vgl. Neuhaus, Stefan. *Märchen*. Francke. Tübingen 2005, S 12.

¹⁸⁶ Pesch, Helmut W. *Science Fiction, Horror, Fantasy. Die modernen Genres der Phantastischen Literatur*, in: LeBlanc, Thomas [Hrsg.]. *Phantastische Welten. Märchen, Mythen, Fantasy*. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft. Röth. Regensburg 1994, S 131- 145, S 137.

¹⁸⁷ Vgl. Pesch 1994, S 136f; vgl. Hess/Siebenmann, LWR 1989, S 315f.

Ursprünglich besaßen die Genres der Phantastik einen relativ klaren und eng begrenzten Bezugskontext, der aber erweitert wurde. Es finden sich neben zeitbedingten auch nationalspezifische Abweichungen, die zum Teil bis in die Gegenwart wirksam geblieben sind.¹⁸⁸

In Frankreich hat man sich schon früh mit den Begriffen Phantastik/phantastisch auseinander gesetzt.¹⁸⁹

In einer Enzyklopädie des 19. Jahrhunderts steht beim Stichwort „fantastique“:

*„[...] genre littéraire où la vérité se mêle à la fiction, le détail de la vie ordinaire aux imaginations les plus surnaturelles [...]. Le fantastique est une forme du merveilleux que l'on a cherché à renouveler dans la littérature en lui donnant des bases psychologiques.“*¹⁹⁰

Diese klassische Definition wird auch heute noch in französischen Forschungsarbeiten verwendet. Es ist in ihrer engeren Bedeutung eine Genrebezeichnung, ein Sammelname für eine Gruppe von Texten, die im 19. Jahrhundert entstanden sind (Texte von Jan Potocki, Jacques Cazotte, Charles Nodier, E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson und Henry James). Die Kennzeichnung des Phantastischen als eine moderne, psychologisch fundierte Form des Wunderbaren wird Teil der klassischen Phantastikdefinition, wobei der Begriff bereits ausgeweitet wird und eine allgemeine ästhetische Kategorie darstellt.¹⁹¹ In seiner Weiterverwendung wird der Bezugskontext immer stärker erweitert. So wird „fantastique“ zu einer *„formule magique destinée à recouvrir les produits les plus divers“*¹⁹², wozu auch die Science Fiction und die Utopie gehören.¹⁹³

In Frankreich wurde wegen der Wertschätzung der *Contes fantastiques* anders klassifiziert als außerhalb, wo offenbar eine andere Sichtweise vorgeherrscht hat. Es gibt keine fest eingebürgerten terminologisch-kategorialen Entsprechungen zu „[le] fantastique“, das gar nicht oder nur ausschnittsweise durch unterschiedliche Kategorien

¹⁸⁸ Vgl. Jehmlich, Reimer. *Phantastik – Science Fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung*, in: Thosmen, Christian W./Fischer, Jens Malte. *Phantastik in Kunst und Literatur*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1980, S 11-33, S 11.

¹⁸⁹ Vgl. Jehmlich 1980, S 12.

¹⁹⁰ Jehmlich 1980, S 13 (*La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, ed. André Berthelot et al., 31 Bde., Paris o. J. [1886 – 1902], Bd. 16, s. v. „fantastique“).

¹⁹¹ Vgl. Jehmlich 1980, S 13.

¹⁹² Jehmlich 1980, S 13f (*La Grande Encyclopédie Larousse*, 20 Bde., Paris 1973, Bd. 8, s. v. « fantastique [le] », S. 4784 – 4793, S. 4784).

¹⁹³ Vgl. Jehmlich 1980, S 13f.

wie „Schauerroman“, „Gespenstergeschichte“, „gothic novel“, „ghost story“ und „romance“ erfasst wurde und in erweiterter Bedeutung abwertend verwendet worden ist.¹⁹⁴

Inzwischen fand eine Umorientierung statt, wodurch es zu einer stärkeren Beteiligung deutscher und amerikanischer Autoren an der von französischen Kritikern beherrschten Phantastikforschung gibt.¹⁹⁵ Ein wichtiger Name für die wissenschaftliche Beschäftigung mit phantastischer Literatur ist Tzvetan Todorov, dessen *Introduction à la littérature fantastique* von 1970, 1972 übersetzt wird und die wissenschaftliche Diskussion entscheidend gefördert hat.¹⁹⁶ Sein Werk ist der erste Entwurf einer strukturalistischen Theorie des Phantastischen als einer literarischen Gattung.¹⁹⁷

3.2.3. Definitionsversuche des Phantastischen

Die Ansätze in der Forschungsliteratur sind sehr unterschiedlich. Trotzdem gibt es bezüglich der Grundstruktur der phantastischen Werke eine gewisse Übereinkunft. Die Zentralthese lautet (Castex, 1951, Caillois 1958, Vax 1960, Todorov 1970, Bessière 1974), dass

„das Phantastische der Konflikt zweier vom Standpunkt der Rationalität aus unvereinbarer Ordnungen bzw. Logiken ist, nämlich einer empirischen und einer spirituellen, wobei die Spannung zu wissen, ob die eine Ordnung über die andere dominiert und letztlich in sich aufnehmen kann, das ganze Werk durchzieht“^{198 199}.

Zu der oben genannten These gibt es nach Todorov noch zwei weitere Bedingungen. Zum Einen soll der Einbruch des Übernatürlichen als ein „factum brutum“ in der vom Werk aufgebauten fiktiven Welt hingenommen und nicht allegorisch oder poetisch aufgefasst werden.²⁰⁰ Zum Anderen ist es die Unschlüssigkeit des Lesers, ob die Ereignisse im irrationalen Bereich liegen, oder rational erklärbar sind,²⁰¹ wobei der Leser, wenn er die Ereignisse als unrealistisch erkennt, gleichzeitig nach einer Möglichkeit sucht, sie mit

¹⁹⁴ Vgl. Jehmlich 1980, S 14f.

¹⁹⁵ Vgl. Jehmlich 1980, S 15.

¹⁹⁶ Vgl. Jehmlich 1980, S 3f.

¹⁹⁷ Vgl. Lem, Stanislaw. *Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen*, in: Zondergold, Rein A. *Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1974, S. 92-122, S 96.

¹⁹⁸ Penning 1980, S 35f.

¹⁹⁹ Vgl. Penning 1980, S 35.

²⁰⁰ Vgl. Penning 1980, S 36.

²⁰¹ Vgl. Wischnik 2006, S 16; vgl. Todorov, Tzvetan. *Einführung in die phantastische Literatur*. Hanser, München 1972, S 31.

seiner Realitätssicht zu vereinbaren (Traum, Halluzination, Wahnsinn).²⁰² Für Todorov steht das Phantastische somit zwischen dem „Unheimlichen“ und dem „Wunderbaren“, unter dem Todorov alle Literaturphänomene, die sich rational nicht auflösen lassen, versteht. Dazu gehören märchenhafte Erzählungen (Verwendung magischer Gegenstände) und Texte der Science Fiction (Darstellung unmöglicher technischer Leistungen als möglich dargestellt).²⁰³ Zwischen dem „Wunderbaren“ und dem „Unheimlichen“ bleibt aber kein Raum für die phantastische Literatur, wodurch sie nur als Übergang zwischen den beiden benachbarten Gattungen existieren kann und auch nur solange bis sich der Leser für eine Leseart entschieden hat.²⁰⁴ Man gelangt in den Bereich des „Seltsamen“, das heißt des Außergewöhnlichen, aber nicht Übernatürlichen, wenn das Erzählte von natürlichen Ursachen bewirkt wird. Werden die Ereignisse aber durch Übernatürlichkeit motiviert, so rutscht das Werk in den Bereich des Wunderbaren, des Märchenhaften, Fabelhaften, Mythischen. Diese Gattungsbeziehungen werden von ihm in ein Unvermischt-Unheimliches, Phantastisch-Unheimliches, Phantastisch-Wunderbares und Unvermischt-Wunderbares eingeteilt.²⁰⁵ Für Todorov liegt das rein Phantastische genau in der Mitte auf einer Grenze.²⁰⁶

Todorovs Topologie der Gattungsbeziehungen:²⁰⁷

- **Phantastisch-Unheimliches:** Die Ereignisse erscheinen unheimlich, werden aber am Schluss rational erklärt.
- **Unvermischt Unheimliches:** Die Ereignisse lassen sich rational erklären, sind aber unglaublich, außergewöhnlich, schockierend oder beunruhigend.
- **Phantastisch-Wunderbares:** Diese Erzählungen zeigen sich als phantastisch und enden mit der Anerkennung des Übernatürlichen.

²⁰² Vgl. Penning 1980, S 36; vgl. Wischnik 2006, S 16.

²⁰³ Vgl. Wischnik 2006, S 17.

²⁰⁴ Vgl. Wischnik 2006, S 17.

²⁰⁵ Vgl. Lem 1974, S 100f.

²⁰⁶ Vgl. Schmitz-Emans, Monika. VO *Phantastische Literatur*. Universität Bochum. SS 2007, <http://www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/veranstaltungen/ss2007.html#1>. 2. Vorlesung, S 8, 9. April 2011.

²⁰⁷ Vgl. Schmitz-Emans, Monika. VO *Phantastische Literatur*. Universität Bochum. SS 2007, <http://www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/veranstaltungen/ss2007.html#>. 12. Vorlesung, S 8ff, 9. April 2011; vgl. Lem 1974, S 101.

- **Unvermischt Wunderbares:** Es geht um numinose Dinge, Wesenheiten und Ereignisse. Die übernatürlichen Elemente rufen keine besondere Reaktion hervor, weder beim Leser noch bei den Personen.

Stanislaw Lem definiert Phantastik in seinem zweibändigen Werk *Phantastik und Futurologie* von 1977 und 1980 als Überbegriff für verschiedene nicht-realistische Literaturphänomene, worunter das Märchen, die Science Fiction und Horrorgeschichten fallen und beschreibt damit das, was mit Fantasy und Science Fiction gemeint ist. Das, was phantastische Literatur ausmacht, ist die Veränderung bekannter Strukturen, so dass sie dem Erfahrungsbereich des Lesers nicht entsprechen.²⁰⁸

*„Phantastik ist, erstens, das, was nicht geschehen kann, weil es eine Welt mit Eigenschaften voraussetzt, die es in unserer Welt nicht gibt; und zweitens das, was überaus unwahrscheinlich ist.“*²⁰⁹

In *The Fantastik in Literature* von 1976 ordnet Eric Rabkin der Phantastik nur Texte zu, in denen das dominierende Element aus der Drehung der Grundregeln um 180° besteht. Der Text selbst versteht sich nicht als unrealistisch.²¹⁰

Für Roger Caillois ist das phantastische Element ein Riss, der mit der Realitätserfahrung nicht mehr in Einklang gebracht werden kann. Wichtig dabei ist, dass der Leser die fiktive Realität vor dem Eintreten des unrealistischen Moments als wahr annimmt, denn nur so wird mit der Realität gebrochen und der Text wird zur phantastischen Literatur.²¹¹

Für Irène Bessière handelt es sich bei Phantastik um eine Verschmelzung aus zwei Gattungskonventionen, dem realistischen Roman und dem Märchen, in dem das Wunderbare beim Leser keine Verwunderung auslöst, da es von vornherein Bestandteil der Handlungslogik ist. Die phantastische Erzählung kann ins Märchen münden und wird zum Kunstmärchen, in dem aber die heile Welt entfällt oder sie tendiert zum Kriminalroman, insofern das unwahrscheinliche Ereignis ganz rational erklärt wird.²¹² Bleibt der Ordnungskonflikt unentschieden, so Penning, hat man es mit einer strengen

²⁰⁸ Vgl. Wischnik 2006, S 18f.

²⁰⁹ Wischnik 2006, S 18.

²¹⁰ Vgl. Wischnik 2006, S 19.

²¹¹ Vgl. Wischnik 2006, S 19.

²¹² Vgl. Penning 1991, S 38 (Irène Bessière. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Librairie Larousse. Paris 1974).

Form der Phantastik zu tun. Es gibt aber auch Mischformen, die entstehen, wenn eine der beiden konkurrierenden Ordnungen überwiegt.²¹³

Laut Florian Marzin besteht die phantastische Literatur aus zwei Handlungskreisen, einem empirisch-rationalen und einem supra-empirischen, die beide miteinander in Verbindung stehen müssen. Der erste Handlungskreis muss vom Leser als Abbild der Realität anerkannt werden und entspricht fiktiver, aber nicht phantastischer Literatur, zu der die Handlung erst im zweiten Handlungskreis wechselt.²¹⁴ Das Problem der Legitimation wird von ihm erstmals angesprochen, eine wichtige Problematik aller Arten von Phantastik:

*„Damit übernimmt der erste Handlungskreis in der phantastischen Literatur eine andere Funktion als in der eindimensionalen Literatur. War er dort Abbildung, Hintergrund der Handlung, die sich in ihrer Eingebundenheit in die empirisch erfahrbare Welt selbst legitimiert, so muss der erste Handlungskreis in der Phantastik die Bürde der Legitimation für etwas übernehmen, was nicht sein kann und noch weniger sein darf.“*²¹⁵

Somit kommt Ariane Wischnik zu dem Schluss, dass weder der Begriff der Phantastik noch jener der phantastischen Literatur eindeutig definiert werden kann. Sie meint, dass man zwischen Science Fiction, Fantasy und phantastischer Literatur mit zwei Handlungskreisen im Sinne Marzins unterscheiden muss. Das Phantastische ist demnach keine Gattung, sondern ein gattungsübergreifendes Merkmal im Gegensatz zur realistisch-fiktiven Literatur.²¹⁶

Auch Stefan Neuhaus kommt zu dem Schluss, dass man den Begriff Phantastik nur als sehr offene beschreibende Kategorie verwenden kann. Allen phantastischen Texten ist die Schilderung einer Realität, die in ihren Gesetzmäßigkeiten und ihrer konkreten Ausgestaltung von der Alltagsrealität der Leser abweicht, gemeinsam.²¹⁷

*„Fantastik kann daher kein Gattungsbegriff, sondern nur eine Merkmalsbezeichnung literarischer Texte sein, die verschiedenen Gattungen angehören, also Sage, Märchen, Legende, gothic novel, Science Fiction uvm.“*²¹⁸

²¹³ Vgl. Penning 1991, S 38.

²¹⁴ Vgl. Wischnik 2006, S 20.

²¹⁵ Wischnik 2006, S 20; Marzin, Florian. *Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie*. Lang, Frankfurt am Main 1982, S 119.

²¹⁶ Vgl. Wischnik 2006, S 20f.

²¹⁷ Vgl. Neuhaus 2005, S 16.

²¹⁸ Neuhaus 2005, S 16.

3.2.4. Entstehung und Wandel phantastischer Literatur

Bevor sich eine phantastische Literatur entwickeln konnte, musste sich der bürgerlich-realistische Roman als Schreibweise durchsetzen, dessen Programm von Anfang an zweiseitig war. Zum Einen fordert er die genaue Analyse der Wirklichkeit, das heißt kein festes Dekor und keine idealisierende und allegorisierende Darstellung der Wirklichkeit, zum Anderen wird mit seinem psychologischen Wahrscheinlichkeitsbegriff auch der Weg zu einer schrankenlosen Subjektivität geöffnet (literarische Empfindsamkeit als Betonung des Gefühls mit all seinen Irrationalitäten).²¹⁹

Das Entstehen der Phantastik am Ende des 18. Jahrhunderts geschieht als Ausgleich für ein Übermaß an Rationalität. So wird auch der nächste große Schub in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Gegenbewegung zum philosophischen Positivismus gesehen.²²⁰ Das rationalistische Weltbild der Neuzeit und eine Literatur der Nachahmung der Wirklichkeit sind die Gründe für die Entstehung der phantastischen Literatur und die Hinwendung zur Phantastik.²²¹

Die phantastische Literatur im 20. Jahrhundert ist schwieriger zu beurteilen. Auch wenn es antirationale Strömungen gibt, so haben sich die Ausdrucksformen geändert. Dem mimetischen Ansatz der Phantastik steht die neue Gattung der Science Fiction bzw. der wissenschaftlichen Phantastik entgegen, aber auch Sprachreflexion und experimentelles Erzählen der modernen Literatur. Nach Todorov ist das Begriffspaar Realismus – Phantastik für die Moderne nicht mehr gültig.²²²

Die phantastischen Gestalten aus Märchen, Sage und Legende verlieren ihren allegorischen Charakter und tragen jetzt ganz das Stigma einer verweltlichten Welt. Das Übernatürliche wird von einem religiösen Problem zu einem psychologischen verschoben.²²³ Es gibt neue Inhalte, aber auch die Ebene der Erzähltechnik gewinnt an Bedeutung, obwohl sie bei der Forschung kaum ins Blickfeld geraten ist.²²⁴

²¹⁹ Vgl. Penning 1980, S 40f.

²²⁰ Vgl. Penning 1980, S 39.

²²¹ Vgl. Solms 1994, S 12.

²²² Vgl. Penning 1980, S 39f.

²²³ Vgl. Penning 1980, S 41.

²²⁴ Vgl. Penning 1980, S 43.

3.2.5. Formen der phantastischen Literatur

Die unterschiedlichen Formen der phantastischen Literatur haben sich im Rahmen bestimmter Realitätsbegriffe gebildet²²⁵ und lassen sich zeitlich relativ genau bestimmen.²²⁶

3.2.5.1. Horrorliteratur

Unter Horror ist die Literatur des Unheimlich-Phantastischen gemeint, die älteste Form der phantastischen Literatur, deren Urform die „gothic novel“ (der Schauerroman) ist. Sie hat ihre Anfänge im ausgehenden 18. Jahrhundert und frühen 19. Jahrhundert mit Horace Walpoles *The Castle of Otranto*, 1764. Es war eine Zeit, in der sich eine Ästhetik des Schrecklichen herausbildete. Angst und Gefahr, sofern sie den Menschen nicht zu nahe bedrängen, verursachen einen Reiz, der als angenehm empfunden wird.²²⁷ Die „gothic novel“ erfüllt das Bedürfnis des Lesers nach genau diesen Emotionen,²²⁸ die von der rationalistischen Weltanschauung der Aufklärung, die den Nährboden für diese Art von Schauerromanen bot, ausgetilgt wurden. Da sich das Übernatürliche zeitlich im Mittelalter (in Burgen, Schlössern oder Klöster), räumlich in fremden Ländern befindet, also in weiter Entfernung zum Leser, wird ein nicht bedrohliches Gefühl des Unheimlichen ausgelöst.²²⁹

Mit dem Übergang von der „gothic novel“ zu den Anfängen der phantastischen Literatur, der durch die phantastischen Erzählungen E.T.A. Hoffmanns auf deutscher, und Edgar Allan Poe auf amerikanischer Seite passiert, wird die Handlung in den Erfahrungsbereich des Lesers verlagert. Die übersinnliche Bedrohung verschiebt sich in die Innenwelt der handelnden Personen, wobei sich Übersinnliches, Wahnsinn und Abnormes vermischen.²³⁰

²²⁵ Vgl. Pesch 1994, S 139.

²²⁶ Vgl. Pesch 1994, S 136.

²²⁷ Vgl. Pesch 1994, S 136.

²²⁸ Vgl. Wischnik 2006, S 24.

²²⁹ Vgl. Wischnik 2006, S 24.

²³⁰ Vgl. Wischnik 2006, S 24f.

3.2.5.2. Science Fiction

Eine weitere Form der modernen phantastischen Literatur ist die Science Fiction. Der Begriff ist ein Kunstwort, das von Hugo Gernsback, einem luxemburgischen Auswanderer in den USA, stammt.²³¹

Mitte des 19. Jahrhunderts beschäftigte man sich immer mehr mit der Zukunft des Menschen. Grund ist die rasche technische Entwicklung, die den Glauben, dass die Zukunft nur Positives bringt, in Frage stellt.²³² Gegen Ende des 19. Jahrhunderts begann sich die phantastische Literatur in Fantasy und Science Fiction aufzuspalten, wobei die Phantastik als real-fiktive Literatur mit supra-empirischen Merkmalen ebenfalls erhalten blieb. Diese zwei Formen des Phantastischen, wurden aber noch nicht als zwei verschiedene, eigenständige Gattungen gesehen.²³³

Vorbilder der Science Fiction sind Jules Verne, Herbert George Wells und der Amerikaner Edgar Allan Poe.²³⁴ Mit dem Erscheinen des Pulp-Magazins „Amazing stories“ (1926), das von Hugo Gernsback herausgegeben wurde, bekam die neue Gattung erstmals einen Namen.²³⁵ Gernsback isolierte sie jedoch aus der allgemeinen literarischen Entwicklung und beschränkte sie auf ihren technologischen-didaktischen Aspekt. Diese Beschränkung verwischte sich aber im Laufe der Zeit mehr und mehr.²³⁶ Anfang der 30er Jahre erlebte die Science Fiction einen Aufschwung und es entwickelten sich die Regeln, nach denen die Gattung konzipiert ist. Die beliebtesten Themenfelder wurden immer wieder neu bearbeitet, die Erzählungen wurden länger.²³⁷ Ab den 50er Jahren werden die Texte in Buchform veröffentlicht, man geht von der „short story“ zum Roman über.²³⁸ In thematischer Hinsicht kam es in den 50er Jahren auch zu einer langsamen Abkehr vom Technikfanatismus der Gernsbackperiode. Die Gattung ist sich ihrer Stellung sicher, womit die Angst, mit Fantasy gleichgesetzt oder verwechselt zu werden, schwindet.²³⁹

Bei der Science-Fiction handelt es sich um eine Extremform der realistischen Literatur, da sie die Gesetzmäßigkeiten unserer Wirklichkeit auf Bereiche ausdehnt, für die sie nicht

²³¹ Vgl. Pesch 1994, S 137.

²³² Vgl. Wischnik 2006, S 59.

²³³ Vgl. Wischnik 2006, S 25.

²³⁴ Vgl. Pesch 1994, S 137f.

²³⁵ Vgl. Wischnik 2006, S 62; vgl. Pesch 1990, S 24.

²³⁶ Vgl. Pesch 1994, S 137f.

²³⁷ Vgl. Wischnik 2006, S 63.

²³⁸ Vgl. Wischnik 2006, S 64.

²³⁹ Vgl. Wischnik 2006, S 64.

gedacht waren oder die sich zumindest der Überprüfbarkeit entziehen, wie etwa die Zukunft oder die Waffen des Weltraums.²⁴⁰

3.2.5.3. Fantasy

Die Fantasy hat ihre Anfänge im ausgehenden 19. Jahrhundert. Der Anfang war den epischen Erzählformen verpflichtet und als solche bildete sie sich Mitte der sechziger Jahre als ein Phänomen des Buch-, bzw. des Taschenbuchmarktes. Gattungsbildend war vor allem das Vorbild von J.R.R. Tolkiens *Der Herr der Ringe*.²⁴¹

Die Welt der Fantasy bricht radikal mit der räumlichen und zeitlichen Kontinuität unserer eigenen Wirklichkeit. Es gibt eine eigene Geschichte und eine eigene Geographie. Bezüge zur Realität haben immer Schwellencharakter, wie ein Tor in eine andere Welt oder eine physische Barriere. Das Übernatürliche ist als Bestandteil in das Ordnungssystem dieser Welt eingegangen. Andererseits ist die Welt als Konstrukt auf den Erfahrungshorizont des Lesers hin angelegt.²⁴² Magie ist oft verboten. Es gibt Zwerge, Elfen und Drachen, zu denen man durch eine Reise in die Wildnis gelangt, was formal dem Märchen ähnlich ist. In der Fantasy gibt es Rollen, die zum Teil handlungsbezogen, zum Teil aber auch sozial zu definieren sind. Die Handlungsfiguren treten oft in Gruppen auf, wobei die Bezugspersonen Aspekte des Helden sind.²⁴³

Bei der Fantasy handelt es sich um die jüngste und extremste Form der phantastischen Literatur. Ähnlich wie die klassische phantastische Literatur entstand sie als Gegenentwurf zum modernen Weltbild, das von Naturwissenschaften und Technik dominiert wird. Während sich die klassische phantastische Literatur im Grenzbereich zwischen dem Realen und dem Irrealen bewegt, spielt die Fantasy in einer ganz und gar phantastischen Welt, die ein Fluchttort sein kann, aber auch ein kritisches Zerrbild der Wirklichkeit oder ein utopisches Gegenbild darstellen kann.²⁴⁴

Thomas Le Blanc sagt über ihre Entstehung und Eigenart:

„Die Fantasy hat sich aus dem Genre Science-Fiction entwickelt, als eine zeitbedingte Abkehr von der Technik, als Rückkehr zum Mythos. Dabei hat sie

²⁴⁰ Vgl. Pesch 1994, S 139f.

²⁴¹ Vgl. Pesch 1994, S 138.

²⁴² Vgl. Pesch 1994, S140.

²⁴³ Vgl. Pesch 1994, S 141.

²⁴⁴ Vgl. Solms 1994, S 17ff.

Elemente der klassischen phantastischen Literatur aufgegriffen, Elemente des Märchens, der Mythen und Sagen, auch Elemente der Horrorliteratur.“²⁴⁵

3.2.5.4. Das romantische Kunstmärchen

Man ist unschlüssig, ob das romantische Kunstmärchen den Wundererzählungen oder der phantastischen Erzählung zu zuordnen ist. Da die phantastische Literatur als Gegenbewegung zur realistischen Literatur entstanden ist, haben die frühen phantastischen Erzählungen Konflikte zwischen dem Realen und dem Irrealen zum Thema. Die Menschen werden in der Alltagswelt plötzlich mit dem Übernatürlichen konfrontiert, was sie als etwas Wunderbares (wie in den Märchen von Novalis) oder als etwas Unheimliches und Bedrohliches (wie in den Gespenstergeschichten) oder als beides zugleich (wie in den Märchen von Tieck und E.T.A. Hoffmann) erleben. In den romantischen Kunstmärchen trifft man auf das Wunderbare als rein negativ bestimmtes Element. Es stellt ein schönes Gegenbild im Vergleich zu der als hässlich empfundenen Wirklichkeit dar und ist weder erschreckend oder ergreifend wie in der Sage und der Legende noch selbstverständlich wie im Märchen, sondern rein phantastisch. Was das Kunstmärchen ausmacht, ist nicht das Wunderbare, sondern das Phantastische im doppelten Sinn des Wortes. Es handelt sich um das der Phantasie Entsprungene und das Wunderschöne. Dadurch wird das romantische Kunstmärchen nicht den Wundererzählungen zugeordnet, sondern genauso wie die gleichzeitig entstandenen Gespenstergeschichten und Schauerromane, die ihren Gegenpol bilden, zur phantastischen Literatur gezählt.²⁴⁶

²⁴⁵ Solms 1994, S 17ff.

²⁴⁶ Vgl. Solms 1994, S 16f.

3.3. Wundererzählungen

Wundererzählungen fallen in den Bereich des Phantastisch-Wunderbaren, zu denen nach Wilhelm Solms die Erzählformen Mythen, Sagen, Legenden, Zauber,- und Wundermärchen gehören, die sich durch die Art und Weise, wie sie vom Wunder erzählen, unterscheiden lassen.²⁴⁷ Elemente des Übernatürlichen und Wunderbaren enthalten aber auch andere Erzählgattungen, wie die Novelle, die Fabel oder der Schwank, die André Jolles zusammen mit dem Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile und dem Witz unter dem Begriff „einfache Formen“ zusammenfasst. Es sind Formen der Naturpoesie (im Gegensatz zur Kunstpoesie – „Zubereitung“)^{248 249}.

„Formen..., die sich, sozusagen ohne Zutun eines Dichters, in der Sprache selbst ereignen, aus der Sprache selbst erarbeiten.“²⁵⁰

Zu Recht werden von André Jolles Sage und Legende als „einfache Formen“ bezeichnet, so Max Lüthi. Die Behauptung, dass auch das Märchen zu ihnen gehört, stieß jedoch sofort auf Widerstand. Laut Lüthi erscheint das Märchen als eine Kunstform, da seine Form nicht aus dem Stoff entsteht, sondern aus sich selbst lebt.²⁵¹

Bevor es um die Frage nach den Merkmalen des Märchens bzw. um die Frage, was das Märchen eigentlich zum Märchen macht, geht, ist es notwendig, dass man das Märchen von seinen verwandten Gattungen abgrenzt.

Erzählungen, denen das Element des Wunderbaren gemeinsam ist, werden unter dem Begriff Märchen zusammengefasst. Durch die Vermischung mit Elementen angrenzender Gattungen entstanden Mischungen wie Zaubermärchen, Schwankmärchen oder Legendenmärchen, denen Märchenmotive gemeinsam sind. Die Darstellungsart und die Kombination mit anderen Motiven unterscheidet sie jedoch.²⁵²

Jede Gattung hat typische Requisiten, Figuren, Situationen, Handlungszusammenhänge und Erzählweisen. Das heißt, auch wenn der Erzählstoff und die Erzählmotive

²⁴⁷ Vgl. Solms 1994, S 9-22, S 13.

²⁴⁸ Pöge-Alder 2007, S 46.

²⁴⁹ Vgl. Lüthi, Max. *Märchen*. 10. Auflage (1. Auflage 1962) Verlag J.B. Metzler Stuttgart/Weimar 2004, S 14.

²⁵⁰ Jolles, André. *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. 6., unveränd. Aufl. Max Niemeyer Verlag. Tübingen 1982, S 8.

²⁵¹ Vgl. Lüthi 2005, S 6.

²⁵² Vgl. Pöge-Alder 2007, S 45.

übereinstimmen, können die verschiedenen Gattungen unterschieden werden, wobei das Verhältnis der Erzählenden zum Stoff und die Darstellung des Numinosen eine Rolle spielt.²⁵³

Im Folgenden werden die Legende und die Sage mehr berücksichtigt, da sie immer wieder mit dem Märchen verglichen werden. Grund dafür ist nach Lüthi, dass diese drei Formen die anderen an Verbreitung, Häufigkeit oder Gewicht übertreffen.²⁵⁴

3.3.1. Formen des Wunderbaren – Abgrenzung zum Märchen

3.3.1.1. Mythen

Der Begriff Mythos kommt aus dem Griechischen und bedeutet Wort, aber auch Erzählung, so Wilhelm Solms. Des Weiteren schreibt er den Mythos noch nicht den eigentlichen Wundererzählungen zu, auch wenn sie phantastisch erscheinen. Er sieht den Grund dafür in der Darstellung des Wunders, das nicht als solches gesehen, sondern als Erscheinung oder Offenbarung wahrgenommen wird.²⁵⁵ Pöge-Alder bezeichnet Mythen als Berichte aus einer Vorzeit, welche die Entstehung und Schöpfung des Universums schildern.²⁵⁶ Das heißt, der Ursprung der Welt, die Entstehung der Götter, der Menschen und verschiedener Naturerscheinungen werden in symbolischen Geschichten erklärt und gedeutet.²⁵⁷ Im Vergleich zum Märchen, zu Sagen und zu Legenden stehen Götter, Halbgötter, Tiergötter oder Tiermenschen im Mittelpunkt der Erzählung, nicht aber der Mensch. Einen weiteren Unterschied stellt das Herausheben des Geschehens aus dem Irdischen und aus der Zeitlichkeit dar.²⁵⁸ Damit die Erscheinungen der jenseitigen Welt als Wunder wahrgenommen werden können, muss sich der Erzähler im Diesseits befinden. Somit ist der Standpunkt des Erzählers im Diesseits ein wesentliches Kriterium für die Unterscheidung der verschiedenen Gattungen.²⁵⁹ Es gibt noch eine zweite Bedeutung von Mythos, die in diesen Vorstellungen historisch Vergangenes, Irreales, nicht Relevantes und unglaubwürdiges Gedankengut sieht, so Pöge-Alder.²⁶⁰

²⁵³ Vgl. Pöge-Alder 2007, S 31f.

²⁵⁴ Vgl. Lüthi 2005, S 77.

²⁵⁵ Vgl. Solms 1994, S 13.

²⁵⁶ Vgl. Pöge-Alder 2007, S 35.

²⁵⁷ Vgl. Solms 1994, S 13.

²⁵⁸ Vgl. Lüthi 2004, S 11.

²⁵⁹ Vgl. Solms 1994, S 14.

²⁶⁰ Vgl. Pöge-Alder 2007, S 35f.

3.3.1.2. Sagen

Unter dem Wort Sage ist ursprünglich das Gesagte, später das Gerücht, und schließlich eine Geschichte, die bestimmte Wahrheiten vermittelt und in der man noch Spuren der realen Geschichte findet, gemeint. Sie gehört zu den eigentlichen Wundererzählungen, da sich der Erzähler im Diesseits befindet und so die Erscheinungen des Jenseits als Wunder wahrnehmen kann.²⁶¹

Einen wesentlichen Unterschied zum Märchen bildet die Betonung des Wahrheitsgehalts des Erlebten beim Erzählen. Es wird ein historisches oder wunderbares Ereignis geschildert, welches als tatsächlich Geschehenes erzählt wird. Der Realitätsbezug wird durch Angaben zu Personen, Ort und Zeit des Geschehens erzeugt.²⁶² Die realistische Schilderung der Menschen, der Alltagsgegenstände, aber auch der Gefühle wie Angst, Staunen, Anspannung, Erschütterung und Erkrankung der Seele stehen im Mittelpunkt. Im Gegensatz zum Märchen wird die Zeit dargestellt, indem das Altern der Menschen beschrieben wird. Nach einem hundertjährigen Schlaf oder Aufenthalt in einem unterirdischen Reich, holt einen die Zeit ein. Sobald man darauf aufmerksam gemacht wird, zerfällt man zu Asche oder Staub oder schrumpft zum uralten Männchen oder Mütterchen zusammen.²⁶³

Die Handlung findet in der Heimat mit unbestimmt vielen Teilnehmern statt,²⁶⁴ welche feste Lebens- und Denkgewohnheiten sowie Gefühlsbindungen, von denen sie sich nicht losreißen, haben.²⁶⁵

Gemeinsam ist dem Märchen und der Sage das Wunderbare und Übernatürliche. Der große Unterschied besteht jedoch in der Selbstverständlichkeit des Ungewöhnlichen im Märchen, sowie in der Auslösung von Ergriffenheit in der Sage.²⁶⁶

Einen weiteren Unterschied bildet die örtliche Trennung der jenseitigen und diesseitigen Welt im Märchen. Während im Märchen das Gefühl für das Numinose fehlt, wird in der Sage das Jenseitige als machtvollere Wirklichkeit empfunden. Somit ist die örtliche Trennung der beiden Welten nicht notwendig, da sie als zwei verschiedene geistige

²⁶¹ Vgl. Solms 1994, S 14.

²⁶² Vgl. Pöge-Alder 2007, S 33.

²⁶³ Vgl. Lüthi 2005, S 13-22.

²⁶⁴ Vgl. Lüthi 2005, S 29.

²⁶⁵ Vgl. Lüthi 2005, S 52.

²⁶⁶ Vgl. Lüthi, 2004, S 7.

Dimensionen dargestellt werden. Im Märchen empfindet man die jenseitigen Gestalten nicht als gespenstisch, wodurch sich die Figuren geistig-erlebnismäßig nahe sind, örtlich aber getrennt werden müssen.²⁶⁷

Gegenstand der Sage ist das Außerordentliche, Seltsame und Unerhörte. Das einzelne Geschehnis löst Ergriffenheit aus und stellt es als etwas Bedeutendes dar. Ohne endgültige Antworten zu geben, wird versucht Zusammenhänge aufzuzeigen.²⁶⁸

Die Wahrnehmung des Wunderbaren ist also der große Unterschied zwischen Sage und Märchen. Im Unterschied zum „selbstverständlichen Wunder“ ist die Verwunderung darüber typisch für die Sage. Dass es sich um phantastische Geschehen handelt, verbindet die beiden Gattungen.²⁶⁹

3.3.1.3. Legende

Die Legende bezieht sich auf religiöses Wundergeschehen. Ursprünglich handelt es sich um Texte für die liturgische Lesung, ab dem 7. Jahrhundert auch für Heiligenleben. Die Legende hat sich aus dem mittelalterlichen Brauch am Jahrestag eines Heiligen dessen Biografie vorzulesen, entwickelt. Ab dem 9. Jahrhundert bezeichnet sie Erzählungen über einzelne Heilige. Leser sowie Erzähler nehmen das Wunder als etwas Unerhörtes, aber nicht Erschreckendes wahr und reagieren somit mit Ehrfurcht. Im 15. Jahrhundert kommt es zu einer Erweiterung der Bedeutung. Es handelt sich nun bei der Legende um einen freien Bericht und eine Erzählung, während sie im Reformationszeitalter einen unbeglaubigten Bericht mit einer sagenhaften Bedeutung meint.²⁷⁰

Max Lüthi unterscheidet zwischen der eigentlichen Legende, die das irdische Leben heiliger Personen erzählt, und der Mirakellegende, die von Wundern als Offenbarungen Gottes berichtet.²⁷¹

Das einzelne Geschehnis wird in einen dogmatischen Zusammenhang eingeordnet. Im Unterschied zur Sage, die verwirrt, belustigt, ängstigt oder erregt, klärt und festigt die Legende. Statt Fragen zu stellen, gibt sie in dogmatischer Art Antworten. Ihre Entstehung passiert mit Absicht unter Einfluss kirchlicher Belehrung. Grund dafür ist der Wunsch

²⁶⁷ Vgl. Lüthi 2005, S 8-11.

²⁶⁸ Vgl. Lüthi 2005, S 77f.

²⁶⁹ Vgl. Pöge-Alder 2007, S 34.

²⁷⁰ Vgl. Solms 1994, S 14; vgl. Pöge-Alder 2007, S 36.

²⁷¹ Vgl. Lüthi 2004, S 10.

nach Selbstbestärkung bzw. nach Stärkung anderer. Da sie den Sinn der jenseitigen Kräfte verpflichtend erklären möchte, fordert sie einen engen Glauben an die Wirklichkeit des Erzählten sowie an die Richtigkeit der Deutung.²⁷²

Gemeinsam ist der Sage und der Legende das Berichten von übernatürlichen Geschehen, wobei der Ausgangspunkt für die Gestaltung und Deutung des Wunderbaren das umgebende, feste religiöse System ist. Im Gegensatz zur Sage handelt es sich in der Legende um ein bewältigtes Wunder. Zweck der Legende ist die Anregung zu einer vorbildlichen Lebensführung bzw. Besserung, Erleuchtung und Erlösung.²⁷³

3.3.1.4. Zauber,- und Wundermärchen

Beim europäischen Zaubermärchen handelt es sich laut Solms um die jüngste und letzte Form der Wundererzählung. In ihnen wirken Wunder selbstverständlich.²⁷⁴

Wenn die Literaturwissenschaft oder die Volkskunde vom Zaubermärchen sprechen, meinen sie das „eigentliche Märchen“, das sie so von verwandten Textsorten unterscheiden wollen. So meint Heinz Rölleke, dass sich das Märchen unter anderem dadurch definiert, dass es von einem Wunder erzählt, das man oft mit Zauber oder Zauberei identifiziert.²⁷⁵

Max Lüthi sagt:

„Zauber, Wunder, Übernatürliches sind für das allgemeine Gefühl mit dem Begriff >Märchen< verbunden.“²⁷⁶

Und auch Ludwig Bechstein meint:

„Das eigenste Wesen des Märchens ist das Wunder und der das Wunder bewirkende Zauber.“²⁷⁷

Zaubermärchen zählen zu den „eigentlichen Märchen“, die neben den Tiermärchen und Schwänken eine der drei Hauptgruppen im Typenverzeichnis von Aarne-Thompson bilden. Unter die „eigentlichen Märchen“ fallen auch legendenartige Märchen,

²⁷² Vgl. Lüthi 2005, S 77ff.

²⁷³ Vgl. Pöge-Alder 2007, S 38.

²⁷⁴ Vgl. Solms 1994, S 15.

²⁷⁵ Vgl. Rölleke, Heinz. *Zauber-Märchen-Märchen-Zauber. Vom Zauber im Volks- und Kunstmärchen*, in: Heindrichs, Ursula/Heindrichs, Heinz-Albert. *Zauber Märchen. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen*. Eugen Diederichs Verlag. München 1998, S 9-18, S 9.

²⁷⁶ Rölleke 1998, S 9.

²⁷⁷ Rölleke 1998, S 9.

novellenartige Märchen und die vom dummen Teufel oder Riesen. Das Aarne-Thompson Typenverzeichnis wurde vom finnischen Märchenforscher Antti Aarne 1910 veröffentlicht. Die zweite (1928) und dritte (1961) Auflage erfuhr durch Stith Thompson eine beträchtliche Erweiterung.²⁷⁸ Aarnes Typenverzeichnis bezieht sich vor allem auf das nördliche Europa. Die dritte Auflage jedoch schließt auch Irland, Süd,- und Osteuropa, den Osten und Indien mit ein.²⁷⁹

Max Lüthi zufolge sind die Kennzeichen des Zaubermärchens folgende:²⁸⁰

- Ausgliederung in mehrere Episoden.
- Klarer Bau, der es vom Kunstmärchen abhebt.
- Charakter des Künstlichen-Fiktiven, der das Märchen von Berichten über Gesehenes, Gehörtes, Erlebtes und Geglaubtes trennt.
- Leichtigkeit und Spielerisches.
- Die unbedeutende Rolle des belehrenden Elements im Vergleich mit Fabeln.
- Miteinander von Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit, welches das Märchen von erfundenen Erzählungen mit realistischem oder pseudorealisiertem Anspruch wie Novellen, Romanen, Science Fiction unterscheidet.

3.3.1.5. Fabel

In der Fabel finden wir sprechende und handelnde Tiere, Pflanzen, Dinge oder Körperteile.²⁸¹ Unter der Fabel versteht man eine kurze Erzählung in Versen oder in Prosa, die sich durch ihren verweishaften und typisierenden Charakter auszeichnet. Die oft von den Autoren verfolgte didaktische Absicht bleibt implizit oder wird in einem Motto zu Beginn oder am Schluss der Fabel ausgedrückt. Der Unterschied zu anderen didaktischen Gattungen besteht im offensichtlich fiktiven Charakter eines einfachen Geschehens und in den typisierten Figuren.²⁸²

²⁷⁸ Vgl. Lüthi 2004, S 16.

²⁷⁹ Vgl. Lüthi 2004, S 19.

²⁸⁰ Vgl. Lüthi 2004, S 3.

²⁸¹ Vgl. Lüthi 2004, S 12.

²⁸² Vgl. Hess/Siebenmann, LWR 1989, S 117.

3.3.1.6. Schwank

Das Märchen besitzt aufgrund der spezifischen Leichtigkeit aller Märchenfiguren eine Neigung zum Schwank in sich, so Lüthi.²⁸³

Er unterscheidet zwischen dem Wirklichkeitsschwank, dem Sagenschwank, dem Legendenschwank und dem Märchenschwank. Die Nähe des Schwanks zum Märchen liegt im Berichten des Unmöglichen. Auch wenn man ihn für wahr halten kann, so wird er durch die Parodie, die Satire oder die Entstellung zum Unwirklichen. Den Unterschied zum Märchen bildet der Wunsch den Leser zum Lachen bringen zu wollen.²⁸⁴

Vom listigen Schwank entwickelt er sich im 15. Jahrhundert zu einem lustigen, spaßhaften Streich und wird im 16. Jahrhundert durch Jörg Wickram und Hans Sachs zu einem literaturwissenschaftlichen Begriff und einer Gattungsbezeichnung. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts werden sehr unterschiedliche Texte mit dem literaturwissenschaftlichen Begriff Schwank verbunden, so dass man eher von schwankhaften Erzählstoffen sprechen kann. Schwank meint also eine kurze Geschichte, die auf eine Pointe hin erzählt wird und deren Struktur weniger festgelegt ist. Deshalb kann man auch von schwankhaften Motiven sprechen, da sich die Gestaltung des Schwanks des Musters verschiedener Gattungen bedienen kann.²⁸⁵

3.3.1.7. Novelle

Die Abgrenzung der Novelle zu ihren verwandten Gattungen ist sehr schwierig. Es gibt jedoch eine Reihe von Merkmalen, die aber nicht immer auf alle Novellen zutreffen müssen. Im Vergleich zum Roman, dem sie gern gegenübergestellt wird, ist sie relativ kurz. Grund dafür liegt in der zeitlichen und sachlichen Raffung der Ereignisse. Die Haupthandlung, die bevorzugt einen Einzelfall beschreibt, wird deutlich markiert. Des Weiteren konzentriert sich die Novelle auf zwei oder drei Hauptpersonen. Spannung entsteht durch die rasch geführte Handlung und durch einen oder mehrere Höhepunkte. Die Stoffe der Novellen können tatsächliche Ereignisse oder Erfindung des Autors sein, aber auch aus alten Überlieferungen oft orientalischer Herkunft stammen. Die Neuartigkeit liegt in der Erzähltechnik, in der Neupointierung eines bekannten Stoffs. Die

²⁸³ Vgl. Lüthi 2005, S 89.

²⁸⁴ Vgl. Lüthi 2004, S 13.

²⁸⁵ Vgl. Pöge-Alder 2007, S 39ff.

Rahmenerzählung hat die Aufgabe der erzählerischen Organisation und regelt so den Anlass des Erzählens, die Art und Abfolge sowie die mögliche Kommentierung.²⁸⁶

Auch in der Novelle findet man das Seltsame und Unbegreifliche, wobei aber das Überraschende in der ungewöhnlichen Steigerung an sich vertrauter oder doch noch verständlicher Vorgänge ruht.²⁸⁷

3.3.2. Märchen

3.3.2.1. Wort,- und Begriffsgeschichte

Der deutsche Begriff Märchen stammt von der Verkleinerungsform Märlein, das eine kürzere Erzählform mit emotionaler Nähe meint. Vom Althochdeutschen hergeleitet, bedeuten die neuhochdeutschen Wörter „Mär“ oder „Märe“ Kunde, Nachricht oder Erzählung.²⁸⁸ Schon früh kam es aber zu einer Bedeutungsverschlechterung, wodurch die Begriffe für erfundene, unwahre Geschichten verwendet wurden. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts kam es zu einem Bedeutungswandel aufgrund der unter französischen Einfluss stehenden Feenmärchen und Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht*. Das Prestige des Märchens erhöhte sich im 19. Jahrhundert durch den Erfolg der Märchensammlungen von Grimm oder Bechstein.²⁸⁹

Der italienische Begriff „fiaba“ kommt von dem lateinischen Wort „fari“ bzw. vom griechischen Wort „phèmi“. Es geht um Sprechen im Sinn von Fakten und Gefühle kommunizieren und übermitteln. Deshalb kann der Begriff auch die Bedeutung von beruhigen, besänftigen oder erregen, oder, „*immettere in un circuito emozionale diverso dal nostro*“²⁹⁰ haben.²⁹¹

Im 19. Jahrhundert verwendet man in Italien das Wort „novella“ oder „novellina“ für Märchen. „Fiaba“ wurde wie das deutsche Wort Märchen lange Zeit gleichbedeutend mit „favola“ oder „fandoni“, also Lügengeschichte oder Flunkerei, gebraucht.²⁹² Die

²⁸⁶ Vgl. Hess/Siebenmann, *LWR*, S 291f.

²⁸⁷ Vgl. Petsch, Robert. *Wesen und Formen der Erzählkunst*. Max Niemeyer Verlag. Halle 1934, S 245f.

²⁸⁸ Vgl. Pöge-Alder 2007, S 21f.

²⁸⁹ Vgl. Lüthi 2004, S 1.

²⁹⁰ Favola, *Fiaba, Fantastico. Cento libri per mille anni*. Collana diretta da Walter Pedullà. Istituto Poligrafico e zecca dello stato. Roma 1999, S VIII.

²⁹¹ Vgl. Favola, *Fiaba, Fantastico* 1999, S VIII.

²⁹² Vgl. Keller, Walter/Rüdiger, Lisa. *Italienische Märchen*. Eugen Diederichs Verlag. Düsseldorf-Köln 1959, S 364.

ursprüngliche Bedeutung des Wortes „novella“ ist „Neuigkeit“. Diese Bezeichnung war zum Einen für die Erhaltung der Bedeutung märchenhafte Erzählung wichtig, zum Anderen lässt sie die Überzeugung erkennen, dass das Märchen eine gestaltete Form ist, die bestimmten Erzählungsgesetzen gehorcht. Von der Kunstnovelle unterscheidet sie sich nicht wesensmäßig, sondern in der Qualität.²⁹³

3.3.2.2. Merkmale von Märchen

Kathrin Pöge-Alder sieht das Märchen als ein künstlerisches Produkt, in dessen Zentrum das „eigentliche Märchen“ steht. Man kann die Gattung in Tier-, Novellen-, Legenden-, Rätsel-, Warn- und Zaubermärchen gliedern, die alle Märchentypisches in der Handlung, Personal und Darstellungsart besitzen.²⁹⁴ Die Merkmale des Märchens listet sie so auf:²⁹⁵

1. Das Konstrukt Märchen beinhaltet künstlerische Texte verschiedener Art.
2. Wunderbares (Numinoses) als etwas Selbstverständliches: das betrifft vor allem die Zaubermärchen. So wird das Ungewöhnliche und Unerklärliche ohne dass nach den Ursachen gefragt wird, angenommen.
3. Reales: soziale Verhältnisse und interpersonale Konstellationen der Familie.
4. Gewollte Fiktionalität: Einleitungs- und Schlussformeln, fehlende Orts- und Zeitangaben, formelhafte Wendungen.
5. Überlagerung verschiedener historischer Schichten.
6. Requisitenverschiebung: Personen, Dinge und Gaben können auch in anderen Erzählgattungen auftreten. Dabei können sie in dem anderen Kontext abweichende Funktionen ausüben.
7. „Tatsachengerechte Aussage“ – Lüge; symbolische Interpretation in historischer Dimension.
8. Typische Märchenästhetik: diese geht auf Max Lüthi zurück.
9. Entindividualisierung
10. Unterschiede zum „Kunstmärchen“: durch den klaren Bau und die Struktur unterscheiden sich Volksmärchen und Kunstmärchen.
11. Klare Struktur: gilt für das Volksmärchen.

²⁹³ Vgl. Keller/Rüdiger 1959, S 364.

²⁹⁴ Vgl. Pöge-Alder 2007, S 24.

²⁹⁵ Vgl. Pöge-Alder 2007, S 24-30.

12. Happy End und „Antimärchen“: beim Antimärchen kommt es zu einem falschen Happy End.
13. Mündliche und schriftliche Realisierung eines Märchentextes als Kunstwerk: Sie ist abhängig vom Erzähltalent, der eigenen Intention, dem stilistischen Anspruch, dem Adressaten. Es gibt gewöhnlich einen festen Kern von Episoden, Figurenkonstellationen und Motiven. Durch das Erzählen kommt es zu Veränderungen.
14. Konstitution der bürgerlichen Familie (Leseanon, Vermarktung): Märchen werden Bestandteil des Lesekanons. Sie werden zu einem Medium, durch das moralische und erzieherische Werte vermittelt werden.
15. Funktionen: Unterhaltung, Wissen, psychodramatische Konfliktbewältigung, Einbettung in eine Erzählgemeinschaft.

Stefan Neuhaus unterscheidet zwischen den in der germanistischen Literaturwissenschaft eingeführten Begriffen Volksmärchen und Kunstmärchen sowie Wirklichkeitsmärchen.²⁹⁶

Die Merkmale, die das Volksmärchen ausmachen sind laut ihm:²⁹⁷

- Angeblich mündliche Tradierung
- Ortlos, zeitlos
- Einfache Sprache
- Einsträngige Handlung
- Stereotype Handlung
- Stereotype Schauplätze
- Eindimensionale Charaktere, Typen
- Keine Psychologisierung der Figuren
- Figuren sind gut oder böse.
- Happy End
- Formelhafter Anfang und Schluss
- Einfaches Weltbild

²⁹⁶ Vgl. Neuhaus 2005, S 3.

²⁹⁷ Vgl. Neuhaus 2005, S 9.

Merkmale des Kunstmärchens:²⁹⁸

- Werk eines bestimmten Autors
- Fixierung von Ort und Zeit
- Künstlerische Sprache
- Mehrsträngige Handlung
- Originelle Handlung
- Charakteristische Schauplätze
- Mehrdimensionale Charaktere
- Psychologisierung der Figuren
- Gemischte Figuren
- Kein eindeutiges Happy End/schlechter Ausgang
- Keine Formeln
- Komplexes Weltbild

Gemeinsam haben sie folgende Merkmale:²⁹⁹

- Der Held muss eine Aufgabe lösen.
- Magische Requisiten
- Zahlensymbolik, Natursymbolik
- Tiere können sprechen/animistische Weltschicht.
- Verbindung zum Mythos/Transzendenz
- Symbolisches Verhandeln und Bewältigen alltäglicher Probleme

3.3.2.5. Interpretation von Märchen – einige Methoden

Unzufrieden mit dem Typensystem von Antti Aarne, begann Vladimir Propp die vorliegenden Märchentheorien zu überarbeiten. Da für ihn die Struktur die Grundlage zur

²⁹⁸ Vgl. Neuhaus 2005, S 9.

²⁹⁹ Vgl. Neuhaus 2005, S 9.

Erforschung der Geschichte bildet, entwickelte er in seiner Dissertation eine Strukturanalyse des Zaubermärchens.³⁰⁰

Vladimir Propp – zum Aufbau des Märchens

Unter Märchen versteht Propp eine gründlich durchgeformte literarische Gattung, deren Poetik er betont. Für ihn schließt der Begriff Märchen auch novellenartige Märchen ein, da seiner Meinung nach auch das ungewöhnliche Ereignis aus dem Alltag Teil des Märchens sein kann. Für ihn stellen Märchen ein Kunstwerk dar, welches die Realität spiegelt, und zwar in mehrdimensional gebrochener Weise. Dabei ist die Folklore nicht als unmittelbares Spiegelbild des Seins zu sehen, sondern entsteht aus dem Zusammentreffen mehrerer historischer Epochen, Lebensweisen oder Formationen und ihrer Ideologie.³⁰¹

Propp beschränkt sich in seiner Dissertation auf die Zaubermärchen, die er auf die Struktur hin untersucht. Die Merkmale, welche die Märchen unterscheiden, findet er in den Strukturen, in denen er das konstante Element der Erzählung sieht, wogegen der Inhalt als variables Element gilt. Konstant sind also die Handlungen der Figuren, die er als „Funktionen“ bezeichnet.³⁰²

*„Unter Funktion wird hier eine Aktion einer handelnden Person verstanden, die unter dem Aspekt ihrer Bedeutung für den Gang der Handlung definiert wird“.*³⁰³

Propp nennt 31 Funktionen, deren Reihenfolge variieren kann und die auch nicht immer alle in einem Zaubermärchen vorkommen müssen.³⁰⁴

Die 31 Funktionen der Zaubermärchen nach Vladimir Propp sind:³⁰⁵

1. Ein Familienmitglied verlässt das Haus für eine Zeit.
2. Dem Helden wird ein Verbot erteilt.
3. Das Verbot wird verletzt.
4. Der Gegenspieler versucht, Erkundigung einzuziehen.

³⁰⁰ Vgl. Pöge-Alder 2007, S 183.

³⁰¹ Vgl. Pöge-Alder 2007, S 185.

³⁰² Vgl. Propp 1975, S 25f; vgl. Pöge-Alder 2007, S 186.

³⁰³ Propp 1975, S 27.

³⁰⁴ Vgl. Pöge-Alder 2007, S 188.

³⁰⁵ Vgl. Propp 1975, S 31-66.

5. Der Gegenspieler erhält Informationen über sein Opfer.
6. Der Gegenspieler versucht, sein Opfer zu überlisten, um sich seiner selbst oder seines Besitzers zu bemächtigen.
7. Das Opfer fällt auf das Betrugmanöver herein und hilft damit unfreiwillig dem Gegenspieler.
8. Der böse Gegenspieler fügt einem Familienmitglied einen Schaden oder Verlust zu.
- 8a. Einem Familienmitglied fehlt irgendetwas, es möchte irgendetwas haben.
9. Ein Unglück oder der Wunsch, etwas zu besitzen, werden verkündet, dem Helden wird eine Bitte bzw. ein Befehl übermittelt, man sendet ihn aus oder lässt ihn gehen.
10. Der Sucher ist bereit bzw. entschließt sich zur Gegenhandlung.
11. Der Held verlässt das Haus.
12. Der Held wird auf die Probe gestellt, ausgefragt, überfallen usw., wodurch der Erwerb des Zaubermittels oder des übernatürlichen Helfers eingeleitet wird.
13. Der Held reagiert auf die Handlungen des künftigen Schenkers.
14. Der Held gelangt in den Besitz des Zaubermittels.
15. Der Held wird zum Aufenthaltsort des gesuchten Gegenstandes gebracht, geführt oder getragen.
16. Der Held und sein Gegner treten in einen direkten Kampf.
17. Der Held wird gekennzeichnet.
18. Der Gegenspieler wird besiegt.
19. Das anfängliche Unglück wird gutgemacht bzw. der Mangel behoben.
20. Der Held kehrt zurück.
21. Der Held wird verfolgt.
22. Der Held wird von den Verfolgern gerettet.
23. Der Held gelangt unerkannt nach Hause zurück oder in ein anderes Land.
24. Der falsche Held macht seine unrechtmäßigen Ansprüche geltend.
25. Dem Held wird eine schwere Aufgabe gestellt.
26. Die Aufgabe wird gelöst.

27. Der Held wird erkannt.
28. Der falsche Held, Gegenspieler oder Schadenstifter wird entlarvt.
29. Der Held erhält ein anderes Aussehen.
30. Der Feind wird bestraft.
31. Der Held vermählt sich und besteigt den Thron.

Diese 31 Funktionen verteilen sich auf Handlungskreise von sieben Personen, zu denen folgende Personen gehören: Gegenspieler oder Schadenstifter, Schenker, Helfer, gesuchte Gestalt, Sender, Held, falscher Held.³⁰⁶

Pöge Alder ist der Meinung, dass man Propps Morphologie auf allgemeine, außerliterarische Lebensvorgänge übertragen kann, was seine Theorie wieder aufleben und zum allgemeinen Standard werden ließ.³⁰⁷

Max Lüthi – zum Stil des Märchens

Für den Literaturwissenschaftler Max Lüthi handelt es sich beim Märchen um Dichtung, womit es zu einem künstlerischen Werk wird.³⁰⁸

In *Das europäische Volksmärchen* von 1947 sucht er die Grundform, die allen europäischen Volksmärchen gemeinsam ist. Obwohl diese Grundform, wie er selbst sagt, nie rein vorkommt, kann sie aber durch den Vergleich gefunden werden. Dabei geht es ihm um das Gemeinsame und nicht um die Unterschiede. Er beschränkt seine Untersuchung auf die europäischen Volksmärchen, die orientalischen und die der primitiven Völker berücksichtigt er nicht, da diese eine eigene Untersuchung erfordern.³⁰⁹

Im Gegensatz zu Propps Strukturanalyse entwickelt Lüthi eine Stilanalyse. Die Merkmale, die Lüthi dabei ausarbeitet, liegen für ihn nicht in den Motiven selbst, sondern in der Art wie sie verwendet werden. Sie sind auch heute im Gebrauch und erlauben eine Unterscheidung zum Kunstmärchen.³¹⁰

³⁰⁶ Vgl. Propp 1975, S 79-80.

³⁰⁷ Vgl. Pöge-Alder 2007, S 193.

³⁰⁸ Vgl. Pöge-Alder 2007, S 204f.

³⁰⁹ Vgl. Lüthi 2005, S 7.

³¹⁰ Vgl. Pöge-Alder 2007, S 206.

Lüthi's Merkmale des Märchens sind:³¹¹

- Eindimensionalität
- Flächenhaftigkeit
- Abstrakte Stilisierung
- Isolation und Allverbundenheit
- Sublimation und Welthaltigkeit

Eindimensionalität

Wenn Max Lüthi von Eindimensionalität spricht, meint er das Fehlen des Abstandes zwischen dem Diesseits und dem Jenseits. Die beiden Welten werden zwar unterschieden, jedoch fehlt das numinose Empfinden. Die zwei Welten stehen nebeneinander, das heißt die Gestalten aus dem Jenseits, sprechende Tiere, Gestirne und Winde verkehren mit den Figuren des Märchens. Entscheidend ist aber, dass dieses ohne innere Bewegung passiert. Das Gefühl einer anderen Dimension zu begegnen fehlt.³¹²

Flächenhaftigkeit

Hier meint Lüthi, es gibt keine Tiefengliederung im Märchen. Das heißt, die Gestalten sind ohne Körperlichkeit, ohne Innenwelt und ohne Umwelt. Die Beziehung zur Vor-, und Nachwelt, zur Zeit überhaupt, fehlt.

Aber auch die Gegenstände im Märchen sind flächenhaft und linear. Sie passen nur für eine spezielle Handlungssituation und werden nur einmal gebraucht. Sie bleiben in sich isoliert, und weisen keine Spuren des täglichen Lebens auf.

Gefühle werden nicht genannt, sondern durch die Handlung ausgedrückt. Sie werden aber nur dann erwähnt, wenn sie die Handlung beeinflussen und haben keine Wirkung auf die Märchenfigur. Die verschiedenen Möglichkeiten des Handelns werden auf die verschiedenen Gestalten aufgeteilt, die flächenhaft nebeneinander stehen. Für jede Gestalt gibt es nur eine Möglichkeit zu handeln, wodurch die Differenziertheit des Menschen im Märchen aufgelöst wird. Die Figuren werden von außen vorwärts getrieben. Das heißt

³¹¹ Vgl. Lüthi 2005.

³¹² Vgl. Lüthi 2005, S 8-12.

Gaben, Funde, Aufgaben, Ratschläge, Verbote, Hilfen und Widerstände, Schwierigkeiten und Glücksfälle treiben und lenken sie.

Es gibt weder eine räumliche und zeitliche noch eine geistige und seelische Tiefengliederung. Die Vergangenheit steht neben der Gegenwart. Es gibt nur junge und alte Menschen, aber keine alternden. Alles ist auf eine Fläche projiziert.³¹³

Abstrakter Stil

Zum abstrakten Stil gehört, dass die einzelnen Figuren durch scharfe Konturen und reine Farben äußerlich voneinander abgehoben werden. Sie besitzen weder eine örtliche, personale oder dingliche Umwelt.

Die handlungsfreudigen Figuren werden von einem Punkt zum Anderen ohne Schilderung geführt. Jede von ihnen hat eine Bedeutung für die Handlung, deren Linie scharf und bestimmt ist. Außerdem wird nur das erwähnt, was für die Handlung wichtig ist.

Geprägt wird der abstrakte Stil auch durch das genaue Passen von Dingen und Situationen aufeinander, das genauso wunderbar ist wie Zauberei. Aber auch starre Formeln und formelhafte Rundzahlen, die dem Märchen ein starres Gesicht verleihen, sowie die harte, strenge Wiederholung ist ein Element des abstrakten Stils. Dazu gehören festgeprägte, metrisch gereimte Sprüche, formelhafte Anfänge und Schlusssätze, die Form festigend wirken.

Das Märchen liebt alles Extreme. Vor allem die extremen Kontraste, wie vollkommen schön und gut oder vollkommen hässlich und böse, arm oder reich, sehr fleißig oder faul. Inbegriff allen Extrems stellt das Wunder dar.³¹⁴

Isolation und Allverbundenheit

Lüthi sieht die Isolierung als das beherrschende Merkmal des abstrakten Märchenstils. Das Fehlen des numinosen Staunens, das Fehlen der Neugierde, der Sehnsucht oder der Angst vor den Jenseitswesen zeigt die Beziehungsisoliertheit der Märchenfiguren, welche sich nur als Handelnde berühren.

³¹³ Vgl. Lüthi 2005, S 13-24.

³¹⁴ Vgl. Lüthi 2005, S 25-36.

Die isolierende Darstellung ergibt sich aus der flächenhaften Darstellung. So hat die Märchenfigur keine Innenwelt, keine Umwelt, keine Beziehung zur Vorwelt oder Nachwelt und keine Beziehung zur Zeit. Durch die scharfe Kontur, die krassen Farben und den metallischen Glanz stechen einzelne Dinge, Tiere und Personen besonders hervor. Die Isoliertheit erkennt man im Seltenen, Kostbaren und Extremen.

Aber auch die Handlung wird isolierend dargestellt. Es gibt mehrere Episoden, die sich scharf voneinander abheben, aber dennoch in sich verkapselt sind. Dabei brauchen die einzelnen Elemente aber nicht aufeinander Bezug zu nehmen. Das hat zur Folge, dass die Figuren nichts lernen und keine Erfahrung machen. Dadurch handeln sie immer wieder neu aus der Isolation heraus.

Der sichtbaren Isolation steht die unsichtbare Allverbundenheit gegenüber. Die Märchenfigur kann sich gerade wegen der Isolierung mit allem und jedem verbinden. Das heißt, sie können sich von jeder bestehenden Verbindung sehr leicht lösen und sich für eine neue frei machen. Die vollkommene Verkörperung der Isolation und Allverbundenheit ist neben dem Wunder besonders die Gabe, ein zentrales Motiv des Märchens. Da die Märchenfiguren keine eigene Innenwelt haben und somit auch keine Entschlüsse fassen können, werden sie durch äußere Anstöße vorwärts bewegt. Dort wo eine Aufgabe es erfordert, wird die Gabe unvermittelt verliehen. Als Trägerin der Verbindung mit den Jenseitigen und Diesseitigen ist die Gabe selber reinsten Ausdruck der äußeren Isoliertheit und Allverbundenheit. Sie selber steht in unsichtbarem Kontakt mit dem ganzen Weltengewebe.³¹⁵

Sublimation und Welthaltigkeit

Der abstrakte, figurale Stil des Märchens ergreift alle Motive und verwandelt bzw. entwirkt sie. Die Motive werden aus Sagen oder Mythen, aber auch aus der Wirklichkeit entnommen. So gibt es neben den profanen Motiven, zu denen Lüthi Werbung, Hochzeit, Armut, Verwaisung, Verwitwung, Kinderlosigkeit, Kindesaussetzung, Bruderzwist, Geschwister-, Freundes- und Dienertreue zählt auch numinose und magische Motive. Dazu gehören die Begegnungen mit wiederkehrenden Toten, mit Jenseistieren, mit Drachenwesen, mit Fabelwesen aller Art, mit Feen, Trollen, Riesen, Zwergen, die Erlösung Verwünschter, die Zitierung ferner Helfer.

³¹⁵ Vgl. Lüthi 2005, S 37-62.

Die profanen wie die numinosen Motive werden nun aber gleich dargestellt. Aufregende Sensationen werden mit derselben Ruhe berichtet wie der Alltag. Somit verlieren Dinge genauso wie Personen ihre individuelle Wesensart und werden zu schwerelosen, transparenten Figuren.

Lüthi sieht in der Entwirklichung Verlust und Gewinn zugleich. Es gehen Konkretheit, Realität, Erlebnis- und Beziehungstiefe, Nuancierung und Inhaltsschwere verloren. Aber man gewinnt Formbestimmtheit und Formhelligkeit. Alle Elemente werden rein und leicht. Sie können sich zu einem mühelosen Zusammenspiel, in dem alle wichtigen Motive menschlicher Existenz erklingen, zusammenfügen. Die Sublimation lässt das Märchen die Welt in sich aufnehmen, wodurch es welthaltig wird.

Lüthi ist der Meinung, dass es keine eigentlichen Märchenmotive gibt. Ob profan oder numinos, jedes Motiv wird sobald es ins Märchen aufgenommen wird zum Märchenmotiv und vom Märchen märchenhaft gestaltet und nach Märchenweise gehandhabt. Stofflich bleiben es dieselben Motive, aber die neue Form verleiht ihnen Märchencharakter.³¹⁶

3.3.2.3 Märchen in Italien – Überblick

Mit dem Beginn der Kreuzzüge im 11. Jahrhundert, begann das Zusammentreffen von Kaufleuten und Seefahrern aus Venedig, Genua, Neapel und Sizilien mit dem Orient, wodurch es zum Austausch einer Fülle an Märchenstoffen kam. In dieser Zeit waren Novellen noch mit den Märchen vermischt, so umfasst schon die Sammlung *Cento Novelle antiche* aus dem 13. Jahrhundert einige Märchenerzählungen. Es gibt eine Fülle an verschiedenen Erzählstoffen, unter denen man neben den *Leggende troiane e romane* die *Leggende cavalleresche* von Tristan und König Arthur findet, sowie die Geschichtensammlungen des *Fiore dei filosofi* und das *Libro dei sette savi*, die auf Indien hinweisen. Höhepunkt dieser Entwicklung bildet Boccaccio, der aus ritterlichen und bürgerlichen, einheimischen und orientalischen Elementen halb novellenhafte, halb märchenhafte Erzählungen schafft. Ihm folgen dann viele kleinere Novellisten, die alle Märchenmotive verwerten: Franco Sacchetti, Giovanni Fiorentino, Matteo Bandello, Niccolò Machiavelli. Ariostos Epos *Orlando furioso* und Torquato Tassos *La*

³¹⁶ Vgl. Lüthi 2005, S 63-75.

Gerusalemme liberata bilden eine Fundgrube verschiedener Märchen. Aber auch die religiöse Literatur zeigt übernatürliche und romantische Züge.³¹⁷

Die frühesten Märchensammlungen in Europa findet man in Italien. Zu den beiden Wichtigsten gehören *Piacevoli notti* von Giovanni Francesco Straparola aus Caravaggio aus den Jahren 1550-54 und *Lo cunto de li cunti* von Giovanni Battista Basile aus Neapel im neapolitanischen Dialekt geschrieben aus den Jahren 1575 bis 1632.³¹⁸

Lorenzo Magalotti und die Brüder Carlo und Gasparo Gozzi aus Venedig sind die letzten im 18. Jahrhundert, die auf Märchenstoffe zurückgegriffen haben, während in Deutschland im 18. Jahrhundert und vor allem im 19. Jahrhundert die frühesten Märchensammlungen durch die Brüder Grimm und ihre Nachahmer entstanden, was um 1860 eine eifrige Sammeltätigkeit in ganz Italien ausgelöst hatte.³¹⁹

Dennoch waren es zunächst deutsche Forscher, die nach dem Vorbild der Brüder Grimm während der sechziger Jahre auch in Italien Märchen zu sammeln begannen. So veröffentlichten zum Beispiel Georg Widter und Adam Wolf 1866 Volksmärchen aus Venetien, Hermann Knust im gleichen Jahr Märchen aus Livorno, Christian Schneller folgte ein Jahr später mit Märchen und Sagen aus Wälschtirol und Laura Gonzenbach gab 1870 die zweibändige Sammlung *Sicilianische Märchen aus dem Volksmund gesammelt von Laura Gonzenbach* heraus. Dadurch setzte eine Flut von Publikationen in Italien selbst ein. Neben Giuseppe Pitre ragen die Arbeiten von Gherardo Nerucci sowie Domenico Comparetti hervor.³²⁰

Verärgert darüber, dass nicht die Italiener selbst die Ersten waren, veröffentlichte Giuseppe Pitre 1875 die vier Bände der *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, welche zum Bestand seiner *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane* gehören.³²¹

Er wies auf die außerordentliche Bedeutung Italiens für die Märchenforschung hin, da Italien aufgrund der geschichtlichen und geographischen Vorbedingungen einen idealen

³¹⁷ Vgl. Keller/Rüdiger 1959, S 354f.

³¹⁸ Vgl. Keller/Rüdiger 1959, S 357f.

³¹⁹ Vgl. Keller/Rüdiger 1959, S 358f.

³²⁰ Vgl. Keller/Rüdiger 1959, S 372f.

³²¹ Vgl. Bronzini, Giovanni Battista. *Märchen in Italien*, in: Dieter Röth/Walter Kahn. *Märchen und Märchenforschung in Europa*. Ein Handbuch. Haag + Herchen. Frankfurt am Main 1993, S 130-146, S 131.

Umschlagplatz für das Märchengut des Orients bildete. Außerdem verdankt Italien Pitre die Methode der vergleichenden Märchenforschung.³²²

Nachdem das Volksmärchen die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts kaum beachtet wurde, brachte es Benedetto Croce zurück, indem er es im Jahr 1925 mit der Übersetzung von Basiles *Cunto* ins Italienische unter dem neuen Titel *Pentamerone* in die Nationalliteratur einführte. So kam es zu einer Aufwertung des Märchens.³²³

Die von Italo Calvino 1956 in Turin herausgegebenen *Fiabe italiane* gelten als die erste große repräsentative Sammlung italienischer Volksmärchen, die ganz Italien von den Alpen über Sardinien bis nach Sizilien berücksichtigt.³²⁴

Als der Grimm der zeitgenössischen italienischen Literatur bezeichnet, zeigt Italo Calvino mit seinen *Fiabe italiane* wie verschieden groß der Beitrag der verschiedenen Regionen in der Überlieferung der italienischen Volksmärchen ist. An erste Stelle setzt er Sizilien, an zweite die Toskana und an dritte Stelle Venetien.³²⁵

Seit der Einführung der historischen Methode und den literaturästhetischen Theorien Croces genießt das literarische Märchen ein größeres Ansehen als die mündlich tradierten Märchen. Deshalb ist die Arbeit an ihnen im Vergleich zur Erhebung und Inventarisierung der Märchentypen und Märchenmotive in den mündlich lebendigen Überlieferungen stichhaltiger. Jedoch hat die Anwendung der strukturalistischen (Aarne-Thompson) und der morphologischen Methode (Propp) auf das literarische Märchen thematische sowie strukturelle Übereinstimmungen mit den Volksmärchen gezeigt.³²⁶

3.3.2.4. Märchen in Sizilien

Die Märchen Siziliens haben sich aus der reichhaltigen Tradition, aus der Sizilien schöpfen kann, entwickelt und gehen auf eine lange mündliche Überlieferung zurück. Sie sind hauptsächlich durch die Sammlungen von Laura Gonzenbach und Giuseppe Pitre, aber auch Luigi Capuana, Italo Calvino und Giuseppe Bonaviri erhalten geblieben. Die

³²² Vgl. Keller/Rüdiger 1959, S 373.

³²³ Vgl. Bronzini 1993, S 131.

³²⁴ Vgl. Keller/Rüdiger 1959, S 374.

³²⁵ Vgl. Bronzini 1993, S 132f.

³²⁶ Vgl. Bronzini 1993, S 133f.

erste Sammlung sizilianischer Märchen erschien 1870 in Leipzig. Es waren die *Sicilianischen Märchen aus dem Volksmund gesammelt von Laura Gonzenbach*.³²⁷

Danach brachte Giuseppe Pitrè sein erstes Märchen *Gràttula-Beddàtula*, bei dem es sich um eine Aschenputtelvariante handelt, im Jahr 1872 heraus. 1873 veröffentlichte er weitere Märchen in *Nuovo saggio di fiabe e novelle popolari siciliane*. Mit der *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane* verdankt Sizilien Giuseppe Pitrè die umfangreichste und wissenschaftlich durchdachte Märchensammlung Italiens. In ihr enthalten sind die vier Bände der *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* von 1875, die hauptsächlich den Märchen gewidmet sind. Die Kennzeichen von Pitrès Märchen sind ein holpriger Stil, parataktische Sätze, ein einfaches Vokabular und Wortwiederholungen. Da ihm die Bewahrung der Eigenheiten der Erzählerinnen und Erzähler sowie der Authentizität und Ursprünglichkeit der mündlichen Texte wichtig war, sind sie wenig bearbeitet oder umgestaltet.³²⁸

Eine Großzahl der Märchen wurden Pitrè von der Näherin Aguzza Messia erzählt. Ihre ganz eigene Erzählweise besitzt die Eigenheit fast immer vom Realen zum Wunderbaren zu kommen und fällt durch ihre einfallsreiche und phantasievolle Sprache auf.³²⁹

Angeregt durch Pitrè veröffentlichte der Verist Luigi Capuana 1882 *C'era und volta*, 1883 *Il regno delle fate* und 1894 *Il raccontafiabe*. 1956 bringt Italo Calvino die *Fiabe italiane* heraus, in denen er den sizilianischen Märchen eine Vormachtstellung einräumte.³³⁰

1958 verfasst Sebastiano Lo Nigro *Racconti popolari siciliani. Classificazione e bibliografia*, bei der es sich um die beste regionale Klassifizierung von Märchentypen und –motiven Italiens handelt.³³¹

1980 werden die *Novelle saracene* von Giuseppe Bonaviri veröffentlicht. In ihnen befinden sich 10 Märchen, welche die Einflüsse der arabischen Vergangenheit auf die Inselbewohner aufzeigen. In den *Fiabe siciliane scelte e tradotte da Giuseppe Bonaviri*,

³²⁷ Vgl. Witt, Sabine. „Uomini e cose, esseri reali ed esseri fantastici, castelli e caverne, mari e monti, tutto vi è rappresentato“: *Sizilianische Volksmärchen*, in: Reichhardt, Dagmar. *L'Europa che comincia e finisce – la Sicilia. Approcci transculturali alla letteratura siciliana*. Lang. Frankfurt am Main/Wien 1996, S 386-399, S386.

³²⁸ Vgl. Witt 1996, S 389.

³²⁹ Vgl. Witt 1996, S 387f.

³³⁰ Vgl. Witt 1996, S 390.

³³¹ Vgl. Witt 1996, S 386f.

die 1990 in der von Guido Davico Bonino herausgegebenen Reihe *Fiabe regionali italiane* erschienen sind, findet man einige von ihnen, genauso wie 25 ins Italienische übersetzte Märchen Pitrès, einige Märchen aus Calvinos Sammlung und einige, die Bonaviri selbst erzählt wurden, wobei vor allem die Märchen vom Araber Giufà auffallen. Bonaviris Märchen sind vor allem Zaubermärchen, die aber auch Elemente der Legende aufweisen. Sie zeichnen sich auch durch phantastische Merkmale aus, die neben märchenhaften Elementen typisch für sein Gesamtwerk sind, so Sabine Witt.³³²

Sonderstellung des sizilianischen Volksmärchens

Auch wenn sizilianische Volksmärchen die von Max Lüthi entwickelten Merkmale wie Eindimensionalität, Flächenhaftigkeit, abstrakter Stil, Isolation und Allverbundenheit, Sublimation und Welthaftigkeit besitzen, unterscheiden sie sich dennoch von den übrigen europäischen Volksmärchen. Neben einem authentischen Stil weisen sie einerseits einen ausgeprägten realistischen Zug auf, den man auch in der Strömung des Verismus findet, was sich im Stil und in den gleichen Themen bemerkbar macht. Es sind existentielle Themen, welche genauso wie die veristischen Erzählungen und Romane von Giovanni Verga, Luigi Capuana und Maria Messina die Nöte und Hoffnungen der Menschen aus dem ländlichen Milieus widerspiegeln. Lo Nigro meint, dass sich darin „*quel gusto della vita reale e dei suoi aspetti concreti, che è un carattere proprio della narrativa siciliana*“³³³ zeigt. In den meisten sizilianischen Märchen geht es um die Kontraste arm und reich, glücklich und unglücklich, aber auch der Hunger spielt immer wieder eine große Rolle. Die Märchen spiegeln die Haltung und Einstellung der Menschen wieder, die durch die Erfahrungen des harten Lebens geprägt sind.³³⁴

Ein weiteres Merkmal der sizilianischen Volksmärchen sieht Sabine Witt in den Motiven, die neben den aus anderen europäischen Regionen bekannten, ganz eigene sind und die man außerhalb Süditaliens nicht kennt. Die verschiedenen Kulturen, die Sizilien im Laufe der Geschichte beherrschten, haben Spuren hinterlassen. In den Volksmärchen spiegeln sich vor allem deren Eigenarten und weisen auf griechische, phönizische, römische, byzantinische, arabische, normannische und spanische Einflüssen hin. Dabei zeigen die arabischen und normannischen Herrschaften am meisten Wirkung. So lässt sich die

³³² Vgl. Witt 1996, S 391.

³³³ Witt 1996, S 392 (Lo Nigro, Sebastiano. *Racconti popolari siciliani. Classificazione e bibliografia*. Olschki. Firenze 1958, S XXXVII).

³³⁴ Vgl. Witt 1996, S 392f.

außergewöhnliche Frauendarstellung aus arabischer Zeit, die Beschreibung von Herrschern aus normannischer Zeit zurückführen. Somit kann die Eigenheit der sizilianischen Volksmärchen durch die Geschichte Siziliens, die sich aus der besonderen Lage ergibt, erklärt werden.³³⁵

Meistens handelt es sich bei den sizilianischen Märchen um Geschichten über Frauen. Es sind oft starke, weise und mutige Frauen, aber auch oft Titelgestalten, die positiv dargestellt werden. Männer dagegen werden häufig als einfältig, hilflos, krank oder mit einem Zauber belegt, dargestellt und kommen schlechter weg. Auch wenn die sonst im Volksmärchen übliche Rollenverteilung verdreht wird, so ist doch oft die Heirat das oberste Ziel der weiblichen Märchenfiguren.³³⁶

Die meisten Volksmärchen Siziliens sind Zaubermärchen. Die Verwendung von mythischen Elementen, die aber nicht so sehr mythologische Stoffe verarbeiten, sondern die menschlichen Nöte der realen Welt auf übermenschliche Gestalten projizieren und sie durch wundersame Geschehnisse auflösen, bildet ein weiteres Kennzeichen. Das passiert durch ein märchenhaft-mythisches Zusammenspiel. Realistisch beginnend enden die Märchen im Wunderbaren, wobei sich die Handlung meistens um verzauberte Schätze bewegt, was auch auf das Erbe der wechselhaften Vergangenheit der Insel zurückzuführen ist.³³⁷

3.3.3. Vergleich „phantastisch – märchenhaft“

Bei den Wörtern phantastisch und märchenhaft handelt es sich um zwei Begriffe, die verschiedenes meinen. Obwohl beide Unterarten des Wunderbaren sind, so Luis Vax, unterscheiden sie sich durch die Darstellung des Wunders. So erlebt das Märchen das Wunderbare wie selbstverständlich und nicht als unerklärlichen Einbruch des Übernatürlichen. Märchenhaft bedeutet, es wird eine Welt außerhalb der Wirklichkeit aufgebaut, in der das Unmögliche nicht existieren kann. Beim Phantastischen dagegen werden gewöhnliche Menschen geschildert, die sich in der Alltagswelt bewegen und

³³⁵ Vgl. Witt 1996, S 393f.

³³⁶ Vgl. Witt 1996, S 394.

³³⁷ Vgl. Witt 1996, S 395.

plötzlich mit dem Unerklärlichen konfrontiert werden. Der Ursprung des Phantastischen entsteht dabei in den Konflikten zwischen dem Realen und dem Möglichen.³³⁸

So kann man wie Roger Callois behaupten, dass die Welt des Märchens und die Welt des Phantastischen verschiedenen Gesetzen gehorchen. Das Märchen kann somit als Reich des Wunderbaren als eine Zugabe zu unserer Alltagswelt gesehen werden. Die zwei Welten berühren sich nicht und zerstören auch nicht ihren Zusammenhang. Das bedeutet, dass sie sich reibungslos und konfliktlos durchdringen. Im Gegensatz dazu stellt das Phantastische einen Riss dar. Es wird als Ärgernis bzw. als ein befremdender, fast unerträglicher Einbruch in die wirkliche Welt wahrgenommen. Die dabei erzeugte Verwirrung, ruft eine unbekannte Panik hervor. Denn es taucht das Unmögliche in einer Welt auf, aus der es verbannt worden ist. Im Märchen dagegen wird das Übernatürliche nicht als beängstigend wahrgenommen, da Zauber alltäglich ist und Magie die Regel. Auch fehlt die Verblüffung aufgrund der ständigen Wunder und Verwandlungen, die zum Gesetz in dieser Welt geworden sind. Obwohl die Welt harmonisch und ohne Widerspruch ist, passieren dennoch häufig unerwartete Ereignisse, denn das Märchen kennt auch den Kampf zwischen Gut und Böse.³³⁹

Den zweiten Unterschied sieht Callois im Happy End der Märchen im Gegensatz zum unheilvollen Ende der phantastischen Erzählungen. Erst nach dem Tod, dem Verschwinden oder der Verdammnis des Helden kann die Ordnung der Welt wiederhergestellt werden. So konnte sich die phantastische Erzählung erst nach dem Märchen als sich die wissenschaftliche Auffassung einer zwangsläufig rationalen Ordnung der Dinge durchgesetzt hatte, entwickeln. Man war zu dieser Zeit von der Unmöglichkeit der Wunder überzeugt. Das heißt, Wunder waren unzulässig, erschreckend und geheimnisvoll geworden. Callois erinnert auch an die Sinnlosigkeit und Unvorstellbarkeit des Phantastischen in einer Welt des Wunderbaren. Denn das Außergewöhnliche kann nur dann erschrecken, wenn es eine unveränderbare, starre Ordnung zerbricht oder eine Ordnung, die sich durch nichts hätte erschüttert lassen sollen, in Frage stellt.³⁴⁰

³³⁸ Vgl. Vax, Luis. *Phantastik*, in: Zondergold, Rein A. *Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1974, S 11f.

³³⁹ Vgl. Callois 1974, S 45f.

³⁴⁰ Vgl. Callois 1974, S 48.

4. Märchenhafte Elemente im Werk von Giuseppe Bonaviri

In diesem Kapitel werde ich die Romane *Novelle Saracene*, *È un rosseggiar di peschi e di albicocchi* und *Silvinia* analysieren. Neben den zuvor herausgearbeiteten Märchenelementen, werde ich auch Giuseppe Bonaviris eigene Konzeption des Märchens, welche die Fabel und das Phantastische in sich aufnimmt,³⁴¹ berücksichtigen.

Seine Konzeption durchläuft sein ganzes Werk, denn:

*„Nella fiaba possiamo evidenziare: l’eterna voglia dell’uomo di fuggire dalla realtà d’ogni giorno; una compensazione emotiva alla mal riuscita finalizzazione di tanti desideri; l’eterna fame che ha travagliato l’uomo per il poco pane, o poco cibo in genere; un tempo, diverso dall’usuale, godibile in una regione extratemporale, al di là dei fatti sociali emergenti; uno spazio assai diverso da quello contingente.“*³⁴²

4.1. Der arabische Einfluss auf Giuseppe Bonaviri

Schon Italo Calvino hat beobachtet, dass Giuseppe Bonaviri Sizilien neu erfindet

*„come sarebbe se gli Arabi vi fossero rimasti, e se la civiltà moderna si fosse sviluppata attorno a un nucleo astrologico, flogistico, arcano“.*³⁴³

Er stellt fest, dass die arabische Kultur Teil von Giuseppe Bonaviri ist, wobei unter arabisch *Tausendundeine Nacht* zu verstehen ist. Die Einzigartigkeit Bonaviris ist also die Art seines Erzählens, das mit den orientalischen Märchen verbunden ist. Die Sprache Bonaviris ist leichter zu verstehen, wenn man an diese Märchen denkt, so Ernesto Ferrero.³⁴⁴

Deshalb muss vor der Analyse der Romane noch der wesentliche Punkt des Einflusses von *Tausendundeine Nacht* auf Giuseppe Bonaviri behandelt werden.

In seinem Buch *L’Arenario* beschäftigt sich Bonaviri selbst in dem Kapitel *Relazioni tra le fiabe siciliane e Le mille e una notte*³⁴⁵ mit diesem Thema. Ganz Europa ist von dieser

³⁴¹ Vgl. Di Biase, Carmine. *La Fiaba*, in: Di Biase, Carmine. *Bonaviri e l’opera intera*. Ed. Scientifiche Italiane. Napoli 2001, S 205-259, S 207.

³⁴² Di Biase 2001, S 208; *Favola, Fiaba, Fantastico* 1999, S VIII-IX.

³⁴³ Ferrero, Ernesto. *Bonaviri tra memoria, metafora, poesia. Fiabe saracene in Sicilia di uomini, piante, animali*, in: *La Stampa*, 14. März 1986.

³⁴⁴ Vgl. Bonura, Giuseppe. *“Silvinia” del siciliano Bonaviri, in uno stile arcaico. Il pane del vulcano*, in: *Venire*, 1. Februar 1997.

³⁴⁵ Bonaviri, Giuseppe. *Le relazioni tra mille e una notte e le fiabe siciliane*, in: Giuseppe Bonaviri. *L’Arenario*. Rizzoli. Milano 1984, S 69-89.

Sammlung beeinflusst. Ins Erbe Süditaliens ist sie durch die arabische Diaspora eingetreten und hatte seiner Meinung nach die größte Auswirkung auf Sizilien.³⁴⁶

In dem Buch *Tausendundeine Nacht* findet man unterschiedliche Formen des Märchens. So gibt es neben dem Apolog auch Elemente der Phantasie, neben der schnellen Kurzgeschichte findet man die Vervielfältigung der Realität. Geschichtlich stößt man auf nichts typisch Arabisches.³⁴⁷

Es lassen sich drei Strömungen auffinden: die indische, die persische und die arabisch-islamische, die mit jener ägyptisch-mamelukischen zusammenwächst. Bonaviri vergleicht sie mit einem Baum, der drei in verschiedene Richtungen wachsende Hauptstämme hat.³⁴⁸

Anregungen und Einflüsse stammen aus benachbarten Ländern, so kommen aus Indien rituelle und heilige Erzählaspekte. Ein anderer immenser Fluss kommt aus Persien. Durch die ägyptisch-mamelukische Strömung erreicht die Sammlung Elemente der Ironie, Melancholie, Pikarismus und die Fröhlichkeit der Armen. Durch die Diaspora sind viele dieser neuen Quellen nach Sizilien gekommen.³⁴⁹

In der Sammlung *Tausendundeine Nacht* findet man das Element des Wunderbaren. Aber auch religiöse Kämpfe, Streit zwischen ethnischen Gruppen und die Darstellung des täglichen Lebens in großen Städten oder das Mischen des realistischen Elements mit jenem des Wunderbaren. Die Erzählungen gehen vom alltäglichen Leben aus und enden im Phantastischen.³⁵⁰

Die Märchen Süditaliens und Siziliens haben größere Leichtigkeit und größere Dichte. Gemeinsam mit *Tausendundeine Nacht* ist ihnen die Choralität. Zum Beispiel gibt es immer wieder einen König, der oft das Volk oder den Hof versammeln lässt. Die Frauen sind kämpferischer und greifen in die Aktionen der Männer ein. Es gibt immer viele Kinder und Tiere, und der Hunger spielt eine größere Rolle. Der Tod wird als kollektive Handlung verstanden, Spott wird stärker dargestellt. Jesus und andere religiöse Personen nehmen an heidnischen Riten teil oder werden zur idealen Fortsetzung von mythischen

³⁴⁶ Vgl. Bonaviri 1984, S 81-83.

³⁴⁷ Vgl. Bonaviri 1984, S 75.

³⁴⁸ Vgl. Bonaviri 1984, S 76.

³⁴⁹ Vgl. Bonaviri 1984, S 79ff.

³⁵⁰ Vgl. Bonaviri 1984, S 81f

Helden. Aber sie mischen sich auch mit dem Volk, um damit Träume und Kummer auszudrücken. Die Vermischung ist laut Bonaviri offensichtlicher. Dahinter befinden sich geschichtliche Fakten, die sich aus verschiedenen Gesellschaften und Kulturen vereinigt haben, und die wie verschiedene Äste desselben Baumes gewachsen sind.³⁵¹

All das konkretisiert sich in den Märchenfiguren. In Sizilien geschieht das durch die Figur von Giufà, der mit den Arabern auf die Insel gekommen ist. In Giufà konzentriert sich eine deutliche Doppelgesichtigkeit. Einerseits wird er als dumm dargestellt. Er ist jemand, der sich von den Herrschern leicht übers Ohr hauen lässt. Auf der anderen Seite erkennt man eine Schlaueit, mit der er es schafft Hindernisse, alltägliche Probleme und Elend zu überwinden. Er findet seine Entsprechungen in vielen Personen von *Tausendundeine Nacht*, wie den armen Teufeln, die in der Wüste oder in den volkstümlichen Stadtvierteln großer Städte leben. Man findet Giufà oft allein am Land, auf der Suche nach Dornbüschen, um Feuer zu machen, umherziehen. Er kämpft mit intensiver Kälte oder mit der unerbittlichen Sonne. Unverwechselbar dargestellt, ist er introvertiert und redet nicht viel. Die sizilianische Epik stellt Giufà in den Mittelpunkt. *Tausendundeine Nacht* ist mit ähnlichen Figuren übersät. Ihm wird der Paladine Orlando gegenübergestellt. Dieser verkörpert das reine Ideal der Gerechtigkeit desjenigen, der gezwungen ist anderen unterzustehen. Auch gibt es eine antiklerikale Strömung im sizilianischen Märchen. Es ist die Revanche des Volkes gegen den Herrscher. Man findet Apologe, welche die Religionen, Mönche und Priester subtil verhöhnen und entweihen.³⁵²

Die arabische Vergangenheit ist im Bewusstsein aller sizilianischen Schriftsteller und stellt einen Teil ihrer Identität dar. Dennoch kennen viele das arabische Universum nur fragmentarisch. So ist Giuseppe Bonaviri einer von wenigen, welcher *La Biblioteca Araba-Sicula* von Michele Amari aus dem Jahr 1857 kennt und gelesen hat. Der größte Teil der Namen bei Bonaviri stammt von den arabischen Autoren dieses Werkes.³⁵³

Das literarische Bewusstsein dieser arabischen Dimension drückt sich in der Ersetzung der brutalen Realität der Welt durch das Imaginäre aus. Wenn Giuseppe Bonaviri arabische Wörter verwendet, geht es ihm um die Rückkehr zu den Ursprüngen. Arabische

³⁵¹ Vgl. Bonaviri 1984, S 85.

³⁵² Vgl. Bonaviri 1984, S 87ff.

³⁵³ Vgl. Zaouchi-Razgallah, Rawdha. *La dimensione araba in alcune opere di Giuseppe Bonaviri, Marinette Pendola Migliore ed Adrien Salmieri*, in: Reichhardt, Dagmar. *L'Europa che comincia e finisce-la Sicilia. Approcci transculturali alla letteratura siciliana*. Lang. Frankfurt am Main. Wien 2006, S 148f.

Ausdrücke erwecken das Gefühl des Seltsamen und des Unbekannten und bilden so im Leser eine Atmosphäre des Phantastischen. In *L'Arenario* schreibt Bonaviri:³⁵⁴

*„Diverse radici uniscono i terreni della fiaba siciliana e quelli che sono annodati nelle Mille e una notte. La summa di storie di questo libro non poteva trovare migliore terra d'innesto, e di rigenerazione anche sotto il profilo mitico-logico, che in Sicilia. Nelle Mille e una notte troviamo tradizioni, memorie, epos, sentire barocco, o il caustico satireggia mento di diverse società: è come un fiume che andando per lidi medio-orientali e coste egizio-libiche finisce anche con l'essere assorbito dalla cultura siciliana lievitandola maggiormente.“*³⁵⁵

Von der arabischen Sprache fasziniert, identifiziert sich Giuseppe Bonaviri mit den Personen, die arabischen Namen tragen. Diese werden als weise und klug dargestellt oder sind Schriftsteller: Al-Aggiag, Rasùl, Imrù El Qais. Der arabische Name Qualàt-Minàw für Mineo sowie die anderen Namen Zephir, Alqama, Ibn El Atir, Shimòn, Samir, Diofar, Bewar, Alìfio, Amrù, Sharaphà usw. erzeugen eine kontinuierliche Märchenatmosphäre.³⁵⁶

³⁵⁴ Vgl. Zaouchi-Razgallah 2006, S 149.

³⁵⁵ Bonaviri 1984, S 69.

³⁵⁶ Vgl. Zaouchi-Razgallah 2006, S 149f.

4.2. Textanalyse

4.2.1. Novelle Saracene

Bei den 1980 veröffentlichten *Novelle saracene* handelt es sich um eine Sammlung von Märchen, welche Giuseppe Bonaviris Mutter dem Autor in seiner Kindheit erzählt und für ihn

„in due quaderni con quella fitta scrittura di donna che appena ha fatto la terza elementare“³⁵⁷

aufgeschrieben hat.³⁵⁸

Die *Novelle saracene* bestehen aus 26 Märchenerzählungen, von denen die meisten kurz sind. In drei Teile gegliedert – *Gesù e Giufà*, *Novelline profane*, *Fiabe* – spielen sie, wie alle Arbeiten des Autors, in der mythischen Welt von Mineo.³⁵⁹

Von Bedeutung ist die Art der Verwendung des Materials seiner Mutter. Man findet sich vor einem typischen Werk, welches einige Motive der Weltanschauung Giuseppe Bonaviris entwickelt. Neben neu eingeführten Motiven wie dem des Magischen gibt er anderen, wie dem Motiv der chthonischen Welt, mehr Bedeutung. Man versteht sofort, dass diese Novellen sich aus einem Schaffensprozess entwickeln und keine einfache Abschrift sind, auch wenn einige Texte scheinbar nicht seine Welt reflektieren. So zum Beispiel *La trippa*, *Il porco e il guardiano*, *La zucca*, *Il figlio del sarto*, *Gli animali*, *Il pappagallo*. Man stößt auf literarische Einflüsse, die von der Bibel bis zur Novellistik reichen (episch-ritterlich, religiös, burlesk). Die traditionellen Mythen werden zerlegt und umgedreht und stellen so die verschiedenen Realitäten der verschiedenen Völker dar.³⁶⁰

Durch den ganz eigenen Stil sowie die subtile Handlung, die alle Novellen verbindet, erscheint das Werk sehr einheitlich. Carmello Musumarra meint, das geschieht über eine gewisse „*teologia laica*“³⁶¹, die alle Erzählungen durchdringt und sich in der Gegenüberstellung von Christen-Moslems sowie Katholizismus-Islam, mit allen

³⁵⁷ Bonaviri 1980, S 147.

³⁵⁸ Vgl. Zangrilli, Franco. *La madre nelle novelle saracene*, in: Franco Zangrilli. *Bonaviri e il mistero cosmico*. Piovani Editore. Abano Terme 1985, S 165-200, S 174f.

³⁵⁹ Vgl. Zangrilli 1985, S 177.

³⁶⁰ Vgl. Zangrilli 1985, S 176f.

³⁶¹ Musumarra, Carmelo. *Le „novelle saracene“*, in: *Critica letteraria*. Anno X. Fascicolo I. Lofredo 34. 1982, S 521-526, S 525.

theologischen und sozialen Implikationen, die diese Begriffe mit sich bringen, ausdrückt.³⁶²

In der Schlussbemerkung der *Novelle saracene* schreibt Bonaviri:

„Con questi racconti mi pare di ritrovare con la mia gente e con mia madre un preciso punto d'incrocio nel nostro profondo sentire.“³⁶³

4.2.1.1. Form der Novelle

Giuseppe Bonaviri wählt die Form der Novelle, die schon immer eine bevorzugte Gattung der Schriftsteller war. Vor allem die italienischen Schriftsteller des Mittelalters und der Renaissance sehen in ihr eine effektive Form, um verschiedene menschliche Situationen in dramatischer und bündiger Form zu erzählen. Im 20. Jahrhundert erwirbt die Novelle eine neue Komplexität. Man folgt neuen Themen und einer neuen Sprache, aber auch einer neuen Struktur, bis sich die Antinovelle entwickelt. Fast alle Romanschriftsteller des Jahrhunderts haben Novellen geschrieben, weil sie die Novelle als eine autonom bedeutende Kunstform erwogen haben und wegen gewisser Aspekte dem Roman übergestellt haben.³⁶⁴

4.2.1.2. Bonaviris Märchen

Beim Lesen der *Novelle saracene* stellt sich Carmelo Musumarras Meinung nach sofort die Frage, ob es sich wirklich um Märchen handelt. Er kommt zu dem Schluss, dass die gesamte Produktion Giuseppe Bonaviris ein Märchen ist, da dieses nicht versucht eine neue Realität zu schaffen, sondern das Universale zu imitieren, wo das Wesen der Poesie sitzt. Musumarra meint auch, dass, obwohl die Geschichten in der Form und Planung die Struktur des Märchens aufweisen, kein Buch für Kinder ist, da sie den starken Realismus nicht verstehen würden. Es werden alte Volkslegenden mit einem idealisierten geschichtlichen Kontext gemischt. Die arabische Herrschaft in Sizilien hat in der Kultur, in der Kunst, in den Bräuchen, aber auch im sprachlichen Ausdruck Spuren hinterlassen. Auch in den Volkstraditionen und in den Märchen passiert die „contaminatio“³⁶⁵

³⁶² Vgl. Musumarra 1982, S 525.

³⁶³ Bonaviri 1980, S 174; Amoroso, Giuseppe. *Bonaviri: dall'Enorme tempo' alle 'Novelle saracene'*, in: *Tabella di Marcia. Atti del convegno nazionale dedicato a G. Bonaviri* (Mineo, Catania, Messina, il 22-23-24 novembre 1981). Raccolti da Anna de Stefano. Rivista Letteraria quadrimestrale. No. 4. Maggio 1983, S 181-195, S 192.

³⁶⁴ Vgl Zangrilli 1985, S 165f.

³⁶⁵ Musumarra 1985, S 522.

zwischen lokalen Bräuchen und sarazenischen oder muslimischen Traditionen, und die christliche Symbolik vermischt sich mit der arabischen.³⁶⁶

Franco Zangrilli sieht Giuseppe Bonaviris Konzeption des Märchens klar in die Richtung einer strukturellen Erneuerung gehen, wobei aber viele Charakteristiken der traditionellen Struktur erhalten bleiben. Sie zwingt sich im Inneren der Tradition zu erneuern. Bonaviri kennt alle Elemente, die das Märchen bilden und bearbeitet sie mit Sicherheit.³⁶⁷

4.2.1.3. Interpretation

Der Zyklus *Gesù e Giufà* besteht aus fünf Erzählungen: *Gesù e Giufà*; *La resurrezione di Giufà*; *La luna di Gesù*; *San Pietro suona il violino* *San Giovanni la trombetta*, *Gesù distrugge il mondo*; *La morte di Gesù*.

Die Themen und die stilistischen Akzente werden in der ersten Novelle *Gesù e Giufà* am Besten ausgedrückt und sind in den anderen Erzählungen wiederzufinden.³⁶⁸

Inhalt – Gesù e Giufà Zyklus

Gesù e Giufà

Vielleicht schwanger von dem Araber Milùd, Sohn von Zacri, gebärt Maria ihren Sohn, den sie Gesù nennt, allein in einer Grotte. Eine Stimme sagt ihr, dass er einmal die Welt retten wird. Da sie sich dafür geniert, den Vater nicht zu kennen, lässt sie das Kind in der Grotte, die sie nach drei Tagen verlässt. Ein Schaf findet ihren Sohn und nimmt ihn mit, um ihn aufzuziehen. Eines Tages trifft der inzwischen achtjährige Gesù auf der Strasse den Schuster Michele Gabriele, der ihn vor dem Feind Re Federico warnt. Als er bemerkt, dass er Gesù vor sich hat, den Sohn seiner Schwester, nimmt er ihn mit. Er soll bei ihm in der Werkstatt lernen, genauso wie Giufà, Sohn von Maddalena.

Gesù freundet sich mit Orlando und Rinaldo an, die ihn kennenlernen, als dieser versucht zu fliegen. Eines Tages erfährt Re Federico, dass es noch Sarazenen gibt und will Gesù töten lassen. Dieser aber versteckt sich und wird nicht gefunden. Giufà, der sehr an ihm hängt, begleitet ihn. Als Gesù krank wird geht er zu Maddalena, da seine Mutter von normannischen Soldaten ausspioniert wird. Gesù gefallen die sonderbaren Dinge, die

³⁶⁶ Vgl. Musumarra 1982, S 521f.

³⁶⁷ Zangrilli 1985, S 177.

³⁶⁸ Vgl. Ferrero, 14. März 1980.

Giufà vollbringen kann. Er erfindet viele Instrumente, um Tiere anzulocken. Auch kann er Wunder vollbringen, wie zum Beispiel aus einem Brot zwei machen. Im Gegensatz dazu schafft Gesù das nicht. Eines Tages soll Giufà auf das Haus aufpassen. Doch als Maddalena aus dem Tempel zurückkommt, war ihr Haus zerstört. Wütend ruft sie den Marschall, woraufhin Giufà zu Michele Gabriele flieht, der ihn in seiner Zisterne unter der Werkstatt versteckt und aus der er nicht mehr herauskommt. Von unten hört man Kettengeräusche und sieht Rauch, Schatten und Grotten ohne Ende.³⁶⁹

La resurrezione di Giufà

Nach einem 300-jährigen Schlaf erwacht Giufà wütend, da er aufgeweckt wurde, und geht zum Schloss von Re Federico. Von den Dorfbewohnern ermutigt, bombardiert er die Mauern des Schlosses. Man weiß nicht genau, ob Re Federico verletzt wird, aber er kann sich befreien und fliegt auf die Berge Arcura. In Erinnerung an Onkel Michele Gabriele arbeitet Giufà nun als Schuster. Als sich herumspricht, dass Giufà die Gesetze des Propheten kennt und aufgrund der Reinheit seines Herzens, wird er gefragt, ob er König sein wolle. Unter seiner Herrschaft wird Mineo Minàw genannt. Er lässt aus den Nachbarorten Novellen- und Märchenerzähler, Gitarristen und Spieler kommen. Außerdem lässt er nach Gesù, der mit den Aposteln San Pietro, Jaquino, Francesco, San Francesco di Paola durch die Welt geht, suchen. Man sagt, dass all das in einem Schild eingeritzt war, das sehr groß und in Kreisen gezeichnet war. In jedem Kreis gibt es Figuren, welche die Geschichten erzählen. Bevor Giufà König wird, möchte er mit Gesù umherziehen und wieder lernen Wunder zu vollbringen. Er wird also Apostel bevor er König wird. Er ist sehr beliebt, nur in religiösen Angelegenheiten folgen ihm nicht alle. Er lässt aus Tempeln und Kirchen Statuen von den Heiligen und Bilder von Madonnen entfernen. Viele Christen stellen ihren „Iddio“ in versteckten Tempeln in verschiedenen Zuständen dar. Als Giufà davon erfährt, wird er böse. Da er aber nicht alle Christen töten kann, will er nicht mehr König sein und verschwindet.³⁷⁰

La luna di Gesù

Als Gesù zurückkommt, hat sich viel verändert. Das Land ist entvölkert, nicht mehr grün und frisch. Er ist noch immer jung und schön und wird von sehr hübschen Mädchen gefolgt. Durch das Anpflanzen von Weinstöcken beginnt wieder alles zu blühen und die

³⁶⁹ Vgl. Bonaviri 1980, S 9-21.

³⁷⁰ Vgl. Bonaviri 1980, S 22-29.

Leute kommen zurück. Durch die Weinstöcke geht es allen wieder viel besser, weshalb Gesù ihnen erklärt, wie sie die Weinstöcke anzupflanzen haben. Nur die Juden widersetzen sich. Man ist sich sicher, dass sie die Syphilis gebracht haben, weshalb die Kinder verkrüppelt geboren werden, hinken, dumm und ohne Verstand sind. Gesù möchte sie nicht töten, so wie die Frauen und die Apostel es vorschlagen. Er will gewöhnliche Menschen aus ihnen machen. Jedoch schafft er es nicht, dieses Wunder zu vollbringen. Da die Sarazenen meinen, sie können zumindest ihre Knochen als Brennmaterial verwenden, beginnt Gesù die Juden umzubringen. Aber genauso wie Gesù waren die Leute unglücklich und traurig. Deshalb geht Gesù über eine Seidentreppe hinunter zum Mond, wo er über Gott nachdenkt. Als er von Orlando begleitet zurück kommt, verkündet er seine Gedanken über Gott.³⁷¹

San Pietro suona il violino, San Giovanni la trombetta, Gesù distrugge il mondo

Es war üblich die Toten in ein Gemeinschaftsgrab zu werfen. In der Nacht jedoch kommen sie aus der Grube und spazieren durch den Ort und werden von ihren Verwandten erwartet, die ihnen mit Seidentreppen auf die Balkone und Fenster helfen. Nachdem Gesù erfährt, dass viele Kinder durch Hunger sterben, geht er nach Minèo. Dort angekommen wundert er sich über die spazierenden Toten, denen er befiehlt zur großen Grube Ade, dem Höllenabgrund, zu gehen. Von dort kann niemand mehr zurückkommen. Die Hinterbliebenen jedoch wollen sie wieder und werden melancholisch, woraufhin San Francesco di Paola Gesù Vorwürfe macht. Er versteckt sich und weint. Auf Rat von Giovanni gründen sie eine Musikgruppe, bestehend aus Gesù, Giovanni und Pietro, um im Ort Musik zu spielen. Das führt dazu, dass alle wieder fröhlich sind und keiner mehr an die Toten oder den großen Hunger dachte. Als der Papst davon erfährt, ist er nicht erfreut, denn keiner geht mehr in die Kirche, da es nur noch Sarazenen gibt. Deshalb ruft er den sich nicht mehr in Sizilien befindenden Re Federico, der eigentlich nicht zurückkehren möchte, jedoch muss, da es sich um einen Befehl des Papstes handelt. Gesù ist inzwischen gealtert. Aus Traurigkeit und Unzufriedenheit mit sich und den Menschen, beschließt er die Welt zu zerstören. Während Gesù mit der Zerstörung der Welt beginnt, machen sich die Apostel auf die Suche nach Giufà, der sich an Gesù erinnert und auf der

³⁷¹ Vgl. Bonaviri 1980, S 30-35.

Suche nach ihm auf Orlando trifft, der ihn zu dem inzwischen 108-jährigen Gesù bringt. Von der Welt bleibt nur Minèo mit 17 Alten, 33 Frauen, 11 Kinder über.³⁷²

La morte di Gesù

Diese Novelle beginnt mit der Reformation der Erde. Die Soldaten informieren den Papst, dass Gesù noch lebt. Dieser flieht und versteckt sich in der Grotte am Berg Carratabbia. Er wird aber von normannischen Soldaten gesehen und gemeinsam mit Giufà gefangen genommen. Orlando war allein unterwegs, als man ihn in Silberketten legt. Für drei Tage und drei Nächte sind sie im Schloss eingesperrt und sollen auf den drei Olivenbäumen auf den Mauern des Schlosses gekreuzigt werden. Es kommen die Dorfbewohner, sowie Maria und Maddalena. Auf Befehl des Königs wurden 101 Falken freigelassen, welche sich auf die Gekreuzigten stürzen. Als alle drei sterben, ist Re Federico zufrieden.³⁷³

Analyse

Giuseppe Amoroso sieht ein Merkmal der *Novelle saracene* in der Verbindung von Legende und Geschichte. Verschiedene Epochen und Situationen aus fernen Zeiten und Räumen werden vermischt, um in symbolischen Verflechtungen, in ein labyrinthisches Spiel von verschiedenen Kulturen zusammenzufließen. Exemplarisch dafür sind seiner Meinung nach die Novellen von dem Sarazenen Gesù, der mit den Paladinen Orlando und Rinaldo spricht und scherzt, der den sonderbaren Giufà begleitet und der schließlich von Federico II verfolgt und gefoltert wird, in einer Landschaft, die Mineo erkennen lässt.³⁷⁴

Giuseppe Bonaviris Art zu erzählen ist laut Di Biase eine stilistische Wahl, die sich von einer ästhetischen Überzeugung nährt, die ihre Wurzeln im mythischen Erzählen von *Tausendundeiner Nacht* vergraben hat, aus welcher der Schriftsteller die Bildung der sizilianische Tradition des Novellierens sieht, in der Überzeugung, dass

*„in ogni fiaba si trovano componenti sacrali, o ritualismi, umori vagamente teologici, cantaleni e ritornelli,“*³⁷⁵

die sich mit der Zeit erneuern, besonders in den *Novelle saracene*.³⁷⁶

³⁷² Vgl. Bonaviri 1980, S 36-43.

³⁷³ Vgl. Bonaviri 1980, S 44-50.

³⁷⁴ Vgl. Amoroso 1983, S 193.

³⁷⁵ Bonaviri 1984, S 72.

³⁷⁶ Vgl. Di Biase 2001, S 215f.

*„Le fiabe hanno comunemente una stilizzazione facilmente ripetibile in schemi che – per ethos e acquisizioni di umori storici filtrati – hanno dei punti di snodo, dei nuclei che si contaminavano, mutando, col passare dei secoli. E di questa contaminatio, un prodotto con valore di prototipo sono Le mille e una notte e le fiabe siciliane, e meridionale in genere.“*³⁷⁷

Dadurch, so Di Biase, hat Bonaviri die Möglichkeit die Kontakte mit der vorhergehenden Welt wieder herzustellen, um die Wurzeln der eigenen Vergangenheit wieder zu finden: die Mutter, Mineo, das Volk und seine Sprache. Di Biase sieht darin die Schlüsselmomente, von denen sich Giuseppe Bonaviris Lebensmärchen nährt. Die faszinierende biographisch-mythische Spannung erweist sich durch Märchen der mündlichen Tradition. Sie kommt von einem ethnographisch euro-astiatischen Erbe von universalem Wert mit episch-ritterlicher Magie. So wie in diesem ersten Teil der *Novelle Saracene*, in dem sich christlicher, ritterlicher und dörflicher Mythos treffen.³⁷⁸

Zur Struktur lässt sich sagen, dass die 31 Funktionen des Zaubermärchens von Vladimir Propp nur teilweise in den Märchen von Giuseppe Bonaviri zu finden sind. Grund dafür ist, dass es sich bei den Texten nicht um reine Zaubermärchen handelt, sondern um eine Mischung aus Legende und Geschichte. Trotzdem werde ich versuchen anhand der *Novelle La resurrezione di Giufà* die vorhandenen Funktionen aufzuzeigen.

In dieser *Novelle* findet man die Funktion XX (die Rückkehr), Funktion XXX (die Bestrafung des Feindes - Vertreibung), Funktion XXXI (die Thronbesteigung), Funktion XI (die Abreise).

Funktion XX – nach einem 300-jährigen Schlaf wird Giufà aufgeweckt und kommt zurück:

„[...] Giufà dormì per trecento anni in solitaria valle nel cui profondo c'erano tremuli zaffiri. [...] Giufà dopo questa lunga dormita, si svegliò. [...] La gente veramente vedendo quel gigante infuriato, scappò per vicoli e tristi stradelle. Quello intanto arriva al castello, splendevano ancora torri e finestre [...]“ (S 22f)

Funktion XXX – Giufà schafft es mit Hilfe der Dorfbewohner ins Schloss einzudringen und Re Federico zu vertreiben.

³⁷⁷ Bonaviri 1984, S 74.

³⁷⁸ Vgl. Di Biase 2001, S 216.

„Non si sa veramente se Recàne fu ferito, ma si liberò dalle mani di Giufà attraverso la mente del notaro che gli aveva fatto una macchina volante. Volò sui monti dell’Arcura, lui con un manto tutto fiori rossi [...].” (S 24)

Funktion XXXI – nach der Vertreibung von Re Federico wird Giufà aufgefordert König zu werden:

„Sapete che Giufà conosce la legge del Profeta?“ “È vero?“ “Può essere?“ Venne ad una vecchia l’idea di farlo Re. „Visto che non abbiamo Re, perché non facciamo Giufà Re?“ “Giufà?“ “Proprio quello?“ „Ha purezza del cuore.“ [...] In quel faust mese di giugno, apparve una meravigliosa cometa con coda lunghissima ch come albume solcava il cielo. [...] E Giufà si spaventò, non pensò che l’astro fosse semplice oggetto in cammino per stellare destino, ma fosse ordine del Profeta, diretto a lui. E disse: “Sia, sia, faccio il Re.” (S 25)

Funktion XI – Wütend, dass ihm die Dorfbewohner nicht folgen, verschwindet Giufà wieder:

„Lui, Giufà, povero figlio, lo seppe, s’arrabbiò; non poteva certo fare ammazzare tanti cristiani. Si ricordò dell’aura tranquilla, del suo carrubo dove canta l’usignolo, della nube che arde piano piano sul monte Carratabbia. [...] Se ne andò quando venne la sera pallida come uliva. Non se seppe nuovamente nulla di lui.” (S 29)

Franco Zangrilli beschreibt den Erzählfortgang der ersten fünf Novellen zum Einen als klassisch, zum Anderen als komplex. Die Beschreibung der Natur wird eingegliedert, da sie eine repräsentative Funktion hat. Wenn es zu einer Abschweifung kommt, wird diese abgebrochen und der Erzählfortgang wird wieder schneller. Dafür verwendet Bonaviri die Formel des Weitergehens, die aus der mündlichen Tradition kommt:³⁷⁹

„Maria nella sua bottega vendeva brocche, brocchette, bòmboli, vasi e vaselli che i carrettieri portavano in paesi stranieri andando per valli, balze e torrenti. Questa Maria nell’inverno vendeva anche datteri, sicomori, caldarroste e pagnottelle. Basta.” (Gesù e Giufà, S 9)

“Una bambina in grido di spavento: “Ipì, Gesù vola!“. Basta, questo bambino impara a volare: ora di fianco, ora con le mani aperte come splendente penna, ora in prova di petto.” (Gesù e Giufà, S 13)

³⁷⁹ Vgl. Zangrilli 1985, S 178.

Oder:³⁸⁰

*“Lasciamo la pecora che s’era portato il bambino in una grotticella verso il corrente ruscello, e prendiamo Maria che torna e non trova il figlio piccino.”
(Gesù e Giufà, S 10)*

„E lasciamo Federico che solitario per la selva se ne va, e prendiamo la signa Maria“. (Gesù e Giufà, S 11)

Die komplexe Struktur findet man, wenn zwei Erzählungen existieren oder sich die Erzählung in der Erzählung verflacht, um die zwei Figuren der Protagonisten zu entwickeln, so wie in der Novelle *Gesù e Giufà*. Aber auch wenn die dargestellten Bilder von Seiten des Erzählers belebt werden, so wie der Schild in *La Resurrezione di Giufà*. Dabei handelt es sich um einen Erzählfortgang, der zum Beispiel von Pirandello in *Guradando una stampa* oder von Cassola in *Visita*, angewendet wird, so Zangrilli.³⁸¹

„Si dice che tutto questo fu trovato scolpito in un grande scudo, rinvenuto sotto le pietre del nostro castello distrutto dal soverchio ardore solare, e dagli anni. Era uno scudo grandissimo segnato in cerchi, e in ogni cerchio con figure si narrava questa sospirata storia. Basta.” (La resurrezione di Giufà, S 26)

“Quest’incontro – e le lacrime stampate in argento si vedevano sotto gli infoschiti occhi di Giufà – era scolpito in fili e filuzzi d’oro nel secondo giro dello scudo. E così guardando, la gente poteva vedere quello che dopo avveniva.” (La resurrezione di Giufà, S 26)

“Questo propriissimamente si vedeva stampato nello scudo detto di Giufà. In grande fioritura si vedevano (in argento fatti) fichi, pomi, mandorli, fichidindia porporini.” (La resurrezione di Giufà, S 28)

Durch den schnellen Erzählfortgang wird die Handlungsfreude des Märchens ausgedrückt, welche laut Max Lüthi zum abstrakten Stil des Märchens gehört. Der Verzicht auf Schilderung und Beschreibung führt zur Bildung scharfer Bilder, durch welche die Übersicht nicht verloren wird.³⁸²

Der abstrakte Stil zeichnet sich aber auch durch starre Formeln und formelhafte Zahlen aus, die dem Märchen ein starres Gesicht verleihen. Die strenge Wiederholung gehört

³⁸⁰ Vgl. Zangrilli 1985, S 178.

³⁸¹ Vgl. Zangrilli 1985, S 179.

³⁸² Vgl. Lüthi 2005, S 27.

auch zum abstrakten Stil, wozu formelhafte Anfänge und Schlusssätze gehören, aber auch metrisch gereimte Sprüche.³⁸³

Alle fünf Novellen des *Gesù e Giufà* Zyklus weisen Schlussformeln auf:

“[...] e piangendo diceva alla villana che gliene chiedeva: “Sapete come si dice? Chi ha figli, ha caviglie; chi ha oro e argento; chi ha argento e un figlio Giufà, resta Baccalà.” (Gesù e Giufà, S 21)

“In cielo scintillano le stelle, la fiaba-novella finisce così, è senza nullo fine!” (La resurrezione di Giufà, S 29)

“[...] Così diceva Gesù. Così sia. Finisce la favola.” (La luna di Gesù, S 35)

“[...] – e chiudiamo qui la favola. Amen!” (San Pietro suona il violino, San Giovanni la trombetta, Gesù distrugge il mondo, S43)

„La favola finisce qui, non si può dipingere ancora. Noi aspettiamo del bel sole il canto, Gesù non c'è più. Basta” (La morte di Gesù, S 50)

Die Anfangsformeln haben folgende Form:

“Una volta, si racconta, Giufà dormì per trecento anni in solitaria valle nel cui profondo c'erano tremuli zaffiri.” (La resurrezione di Giufà, S 22)

“Si racconta che venne la luce dall'abisso riformando a poco a poco il perduto mondo.” (La morte di Gesù, S 44)

In allen fünf Novellen werden gereimte Sprüche verwendet. So zum Beispiel singen die sarazenischen Kinder nachdem Gesù von seinem Onkel gefunden wurde:

*„Bambinello, balla, balla,
tutta l'aria è tutta tua;
dove metti il tuo pieduzzo
nasce menta e basilicò.”
(Gesù e Giufà, S 10)*

Oder als Gesù wieder auf seine Mutter trifft, singen die Frauen:

*„O ferita dolorosa
Diventata ormai gioiosa!
O amor divino, o amore
Dilettabile e amabile!
O Gesù nostro agnello bello!”
(Gesù e Giufà, S 11)*

³⁸³ Vgl. Lüthi 2005, S 33f.

Wie oben erwähnt, gehören auch formelhafte Rundzahlen zum abstrakten Stil des Märchen, die ihm eine starre Form geben. Man findet einige im *Gesù e Giufà* Zyklus. So zum Beispiel als Giufà zum Schloss von Re Federico geht und davor einen Tag und eine Nacht wartet:

„[...] ma le mura erano irte, intrecciate come salsicce, e Giufà restò come Giufà era, fermo l'per un giorno e una notte.“ (La resurrezione di Giufà, S 23)

Oder als Gesù es nicht schafft, die Juden zu verwandeln, und beginnt sie zu töten:

“Ora una ragazza, ora una donna, o un bambino bel bello nei capelli. Quelli cadevano stecchiti, non avevano il tempo di rimpiangere il fiore della vita. Erano in tutto mille e uno; fu vera carneficina.” (La luna di Gesù, S32)

Verfolgt vom König, werden die Apostel mit Steinen beworfen:

„Buttarono pietre piccolissime, piccole, grandi, e massi grandissimi. Erano lucidi e caldissimi per il sole rosseggiante. Una pietra, due, cento, mille, mille e una.” (San Pietro suona il violino, San Giovanni la trombetta, Gesù distrugge il mondo, S 39)

Verfolgt vom Papst, traurig und wütend, kann Gesù nicht schlafen und denkt nach:

„Non dormì per sette notti, si sentiva ora debole, non vedeva le vermiglie ulive cadere dai rami.“ (San Pietro suona il violino, San Giovanni la trombetta, Gesù distrugge il mondo S 40)

Drei Monate und drei Tage nachdem Gesù begonnen hatte die Welt zu zerstören, sieht er nicht mehr und spürt sein Alter immer mehr:

“Dopo tre mesi e tre giorni, Gesù non ci vide più, aveva perduto la vista, si trascinava i piedi, la vecchiezza gli correva dentro come cavallo scuro.” (San Pietro suona il violino, San Giovanni la trombetta, Gesù distrugge il mondo S 41)

Als Gesù beginnt die Welt zu zerstören, bleibt nur Mineo über:

„[...] un diamante nero fu il nostro paese nell'infinito cielo. Restarono 17 vecchi, 33 donne, 11 bambini. Così fu il mondo.” (San Pietro suona il violino, San Giovanni la trombetta, Gesù distrugge il mondo, S 42)

Gesù wird gefangengenommen und ins Schloss gebracht.

„Vi fu rinchiuso per tre giorni e tre notti, non cantò l'asiolo, la rondine fuggì.“ (La morte di Gesù, S 45)

Nachdem Gesù, Giufà und Orlando auf den Olivenbäumen gekreuzigt waren, befiehlt Re Federico die Falken los zu lassen:

„Slacciate i falconi, fateli volare perché la testa ai tre condannati debbono succhiare.” I falchi erano cento e uno, in mirabile bellezza di piume e ardire.” (La morte di Gesù, S 49)

Die Darstellung der Figuren erfolgt, so wie es im Märchen nach Max Lüthi üblich ist, nicht durch die Beschreibung, sondern durch ihre Handlung. Nur Gesù und Giufà werden genauer beschrieben:

„In quella bottega andò a lavorare anche Giufà, figlio della Maddalena. Si sa che era nato con difetto di cervello, non capiva bene, pensava solo a mangiare pane spalmato con olio e pepe. Era tutto spalle, era robustissimo. Prima se ne era stato ad inseguir galline, o il gallo, a riempirsi i pugni di formiche, ad acciappare la nuvoletta bianca che di sera seguiva la porporina luna.” (Gesù e Giufà, S 12)

“Gesù, se confrontato a Giufà, era piccolo, neo in faccia, mai fermo come trottola. Gli piaceva vedere volare il Passero, la Pernice, la rondine in gentil costume scuro.” (Gesù e Giufà, S 12)

Grund dafür ist, dass die beiden Protagonisten sind. Aber auch das Vertauschen ihrer Rollen macht es notwendig, sie genauer zu beschreiben. So ist es Giufà der Wunder vollbringen kann und nicht Gesù.

„Gesù stava meglio (la febbre non aveva più lume, si era slumita), volle suonare anche lui per fare miracoli. Suonò, ma nulla avvenne. Non aveva la potenza di Giufà. Diceva per esempio al passero: „Diventa merlo“. Ma quello in lode di Dio Macone restava passero. Diceva ad una pietra „patti pane“, la pietra in piangente cuore s'alzava ma non si trasformava in pane.” (Gesù e Giufà, S 18)

“[...] lo seppero i poveri in paese. Una: “Giufà, ho un pane, non ci basta, lo muti in due pani?” E Giufà, zac, fatto.” (Gesù e Giufà, S 18)

“Gesù veramente pensava di farne uomini comuni, in grazioso intelletto, e chiare forme. La faccia per questo gli diventò tralucete. Stese le mani per fare il miracolo, la punta delle dita sfavillò, la gente che guradava disse: “Oh, che bel fuoco nasce!” Ma non viene niente, i cionchi restarono cionchi; i vecchi, vecchi. I compagni apostoli si spaventarono, erano in spavento forte. “E può essere,” pensavano “che il maestro non sa fare il miracolo?” (La luna di Gesù, S 31)

Die anderen Figuren, wie Maria oder Maddalena, Orlando und Rinaldo, Re Federico, der Papst oder die Apostel werden erwähnt oder durch ihre Handlungen dargestellt. Die handlungsfreudigen Figuren haben Gefühle, die erwähnt, aber nicht beschrieben werden. So wie Max Lüthi es beschreibt, fehlt den Figuren ein Innenleben.³⁸⁴

“Lasciamo la pecora che s’era portato il bambino in una grotticella verso il corrente ruscello, e prendiamo Maria che torna e non trova il figlio piccino. Pianse, disse: “O Gesù, figlio mio malnato, falco, colombo, giglio, dove sei?” (Gesù e Giufà, S 10)

Als sie wieder aufeinander treffen:

“L’incontro fu fatto. Gesù, povero bambino che aveva otto anni, era pieno di spavento e contento, [...] subito la madre fece da mangiare al figlio: formaggio di pecora, ricotta salata, pepe rosso spalmato sul pane ch’è nostro dolce amico. Gran festa. Tutti contenti. O amore puro e mondo che unisce Madre e Figlio!” (Gesù e Giufà, S 11)

Das einzige Gefühl, das beschrieben wird, ist die Melancholie, welche das beherrschende Element der *Novelle saracene* ist. Im Gegensatz zur alten Melancholie aller Zeiten und aller Herrschaften in Sizilien beschreibt Musumarra Bonaviris Melancholie als eine neue, die bewusster und echter erlebt wird. Es geht um die Krisen vieler Personen, die ein neues Ende der Welt zu erwarten scheinen. Bonaviris Melancholie hat tiefe Wurzeln. Sie liegt nicht in der Zeit, die vergeht und das Ende von allem kennzeichnet, sondern in der Zeit, die alles verändert. Der Sinn der Vergänglichkeit der Zeit ist grausamer geworden.³⁸⁵

So beschließt Gesù aus Melancholie auf den Mond zu gehen:

„Gesù si era intristito, camminava solo, sembrava vecchio della vecchiezza del mondo. Le donne per vederlo contento, con seta glie avevano fatto una scala orlato d’oro, tale e quale quella con cui i morti nel nostro paese Minèo salgono di notte per i balconi.” (La luna di Gesù, S 32)

“Trovarono Gesù seduto sotto il melocotogno piantato da San Francesco di Paola. Gesù baciò Orlando, Orlando baciò Gesù. Scena commovente. „Anche tu in malinconia?“ fece parola Gesù.” (La luna di Gesù, S 33)

In diesem Textausschnitt stößt man auf ein weiteres Charakteristikum des Märchens. Laut Max Lüthi verwendet das Märchen nur kostbares und seltenes Material. Dadurch wird die

³⁸⁴ Vgl. Lüthi 2005, S 17.

³⁸⁵ Vgl. Musumarra 1982, S 525f.

Isoliertheit hervorgerufen, die ein Merkmal des abstrakten Stils ist. Beispiele dafür sind die Schilde von Orlando und Rinaldo:

„Dalle Mura con gli scudi bellissimi, trapunti con cordelle d'oro, mandavano i barbgli del sole tramontante a quei vecchi affreddati e a Gesù bambino.“ (Gesù e Giufà, S 17)

Der Schild, in dem Giufàs Geschichte geschrieben steht:

„Quest'incontro – [...] – era scolpito in fili e filuzzi d'oro nel secondo giro dello scudo.“ (La resurrezione di Giufà, S 26)

Genauso der Thron des Papstes:

“C'erano letizia e ardore, ma i preti lo fecero sapere al Papa che se ne stava a pensare sul suo trono d'oro.“ (San Pietro suona il violino, San Giovanni la trombetta, Gesù distrugge il mondo, S 38)

Ein weiteres Beispiel sind die Ketten, die man bei der Gefangennahme Orlandos verwendet:

“Gli buttarono polvere de pece in viso, con un lenzuolo di seta lo coprirono, lo legarono mani e piedi con catene d'argento.“ (La morte di Gesù, S 45)

Die vorhin erwähnte „scala di seta“ spricht das Element des Wunderbaren an. Die Tatsache, dass man auf einer Seidentreppe zum Mond gelangt, wird nicht verwundert aufgenommen, sondern ist ganz selbstverständlich und lässt sich wieder mit Max Lüthi's Kriterien des Märchens vereinbaren. Es gehört zur Eindimensionalität, die sich durch das Fehlen des numinosen Empfindens auszeichnet.

„Lui con quella scala scese sulla luna che sotto lui camminava bianchissima come donzella sposa in maggio.“ (La luna di Gesù, S 32)

Auch, dass man zum Mond hinabsteigt, verwundert nicht. Nur Orlando ist überrascht, nimmt es aber hin und steigt hinunter.

Das Wandeln der Toten in der Novelle *San Pietro suona il violino, San Giovanni la trombetta, Gesù distrugge il mondo* verwundert nicht. Im Gegenteil, die Toten werden von ihren Hinterbliebenen erwartet:

“I morti camminavano ognuno portando su una spalla una brocca piena di lacrime. Sul petto a quelli sedeva il dolore. I bambini, i bambinelli, ancora freschi di morte, venivano in fila, la vaga stella dell'Orsa li illuminava. I parenti li aspettavano in abiti da festa dietro le finestre, o mettevano lumiere

alle porte. I trapassati morti avevano memoria dei figli, delle madri, dell'asino, dell'erba, del cortese cavaliere errante. I vivi per aiutarli mettevano scale di seta ai balconi, alle finestre: così quelli, se avevano voglia, salivano aiutandosi con gli anelli d'argento allogati nei pioli.” (S 37)

Auch hier ist die Eindimensionalität des Märchens zu spüren. Die Jenseitigen und die Diesseitigen existieren nebeneinander. Es gibt keine Verwunderung darüber, dass Tote aus ihrem Grab kommen und spazieren gehen.

Alle Texte des Zyklus *Gesù e Giufà* weisen das Element des Wunderbaren auf, sind aber gleichzeitig umrissen von der einfachen Bewunderung des Erschaffenen.³⁸⁶

Musumarra erkennt das Element des Wunderbaren bei Bonaviri auch in der Darstellung des Gegenteils. Das heißt, im Umdrehen der Naturgesetze. So findet man den Mond nicht mehr am Himmel, sondern man muss ins Innere der Erde. Gesù und Orlando gehen gemeinsam dorthin, aber sie müssen auf einer seidenen Treppe in die Tiefen der Erde. So berücksichtigt die kosmische Vision, zu der die menschlichen Aktionen zurückgeführt werden nicht den natürlichen geo-physischen Aspekt der irdischen Landschaft. Das Maß des Menschen wird ein universelles Maß, das die menschlichen Dimensionen durcheinander bringt und neue Räume und neue Dimensionen enthüllt. So entsteht das Märchen und alles wird Märchen, das heißt Transformation der Natur, von wo sich das Wahrscheinliche mit dem Wahren assimiliert. Aber auch das Wahrscheinliche nimmt die neuen Raumdimensionen im übermenschlichen Ambiente an. Das, was unverändert bleibt ist der Sinn der Vergänglichkeit des Lebens.³⁸⁷

Novelline profane und Fiabe

Die Gruppe der *Novelline profane* und der *Fiabe* hat im Vergleich zu dem Zyklus *Gesù e Giufà* ein schnelleres Erzähltempo.³⁸⁸

Allen Novellen ist ein schneller Anfang gemeinsam, wobei Bonaviri oft auch traditionelle Formeln nachahmt wie:³⁸⁹

„Una volta c'era“ (zum Beispiel: La ragazza bianca detta Maria, S 89-92)

„Una volta ad una vecchietta“ (Gesù diventa topo, S 68-70)

³⁸⁶ Vgl. Amoroso 1983, S 193.

³⁸⁷ Vgl. Musumarra 1982, S 524f.

³⁸⁸ Vgl. Amoroso 1983, S 194.

³⁸⁹ Vgl. Zangrilli 1985, S 178.

“Ogni mattina la strega maga” (I gemelli bianchi come gigli, S 104-110)

Jede Novelle endet mit einer Schlussformel, die komplexer sind als die Anfangsformeln, da manchmal eine Moralbotschaft oder eine philosophische und humoristische Botschaft ausgedrückt werden möchte. Aber man findet auch traditionelle Formeln:³⁹⁰

„Amen. La favola finisce così” (Il cavalluccio verde, S 97-99)

“Favola detta, favola scritta. Il Re solo nel suo grande castello, noi qui in povera casa.” (L’uccello dalle penne blu, S 128-131)

In diesen Erzählungen sieht Amoroso das Wunderbare im akzeptierbaren Staunen des „*tremante fiume bianco in cielo*“ (Novelle *saracene* S 92), der Sonne, die auf den Bergen und Wäldern bleibt und nicht untergeht, des Schlosses, das „*si accartoccia, sospira e sparisce*“ (Novelle *saracene* S 98), den Fischen, die im Meer anhalten. Das Wunderbare ist nicht geologisch, mathematisch oder philosophisch. Es entsteht nicht aus einem Riss der Existenz.³⁹¹ In einer Sprache „*di alta vena creativa*“³⁹² findet das mythische und märchenhafte Element, der magische Sinn der Dinge, die unendlichen Stimmen der Natur und der realen Geschichte eine neue verzauberte Form. Überliefert durch das Novellieren vieler Generationen über Jahrtausende entwickelt sich die Fähigkeit den Stein, den Fluss, den Vogel und den Wind sprechen zu lassen.³⁹³

Anhand von der Novelle *Gesù diventa topo* möchte ich aufzeigen, dass Giuseppe Bonaviri die traditionelle Struktur des Märchens sehr gut kennt und auch anwendet.

Gesù diventa topo

Eines Tages hat Maria Maddalena Lust auf Milch, die sie von einem Ziegenhirten auch bekommt. Um sie frisch zu halten, stellt sie diese in ein Kästchen. Sie geht in die Kirche, wo Gesù Bambino schläft. Gesucht und gefunden von Re Federico warnt der Priester Gesù, der sich in eine Maus mit silbernem Schwanz verwandelt und sich im Haus von Maria Maddalena in dem Kästchen mit der Milch, die er auch trinkt, versteckt. Als Maria Maddalena ihre Milch trinken möchte, sieht sie die Maus und reißt ihr den silbernen Schwanz ab. Die Maus bekommt ihn erst zurück, wenn Maria ihre Milch bekommt. So

³⁹⁰ Vgl. Zangrilli 1985, S 178.

³⁹¹ Vgl. Amoroso 1983, S 195.

³⁹² Di Biase 2001, S 211.

³⁹³ Vgl. Di Biase 2001, S 211.

macht sich die Maus auf den Weg zu einem Schaf, das ihm erst Milch geben möchte, wenn es Kräuter bekommt. Der Garten möchte der Maus erst Kräuter geben, wenn sie Wasser bekommt. Der Brunnen hat kein Wasser, da es nicht regnet. So geht die Maus zum Meer, das eine Wolke bilden soll. Mit dem Regen der Wolke macht sich die Maus auf den Rückweg und bekommt den Schwanz zurück, den sie sich vom Schmied Mario Musso wieder anbringen lassen möchte. Jedoch bekommt die Maus Fieber und stirbt.³⁹⁴

Analyse

Die Erzählung beginnt mit der traditionellen Anfangsformel:

„Una volta ad una vecchietta usciva il cuore dal petto per il desiderio del latte.“ (S 68)

Und endet mit der traditionellen Schlussformel:

“È una piccola fiaba. Finisce qui.” (S 70)

Bei der Erzählung handelt es sich um eine traditionelle Situation. Der Protagonist, in diesem Fall *Gesù bambino*, der zur Maus wird, geht auf die Suche.³⁹⁵

Auch in diesem Text lassen sich nicht alle Funktionen Vladimir Propps anwenden. Wir finden die Funktion VIIIa (die Mangelsituation), die Funktion XI (die Abreise), die Funktion XIX (die Aufhebung des Mangels), Funktion XX (die Rückkehr), Funktion XXI (die Verfolgung), Funktion XXII (die Rettung).

Funktion XXI – bevor Gesù zur Maus wird, wird er von Re Federico verfolgt.

„Qui sull’altare maggiore in un cesto di giunchigli, anemoni e gigli, c’era Gesù bambino che dormiva. Ma il Re Federico lo aveva saputo, con pomposa schiera di conti e baroni, e soldato ben armati, lo cercava.“ (S 68)

Funktion XXII – Gesù wird von dem Pfarrer gewarnt und flieht indem er sich in eine Maus verwandelt.

„Il prete che era un pretino con la zimarra scura, ma l’anima sgombra, disse a Gesù: “Scappa, figlio mio! Non c’è scampo altrimenti. E quello che era in lucentezza di mente, per reare confusione si disse. “O padre mio Dio Macone

³⁹⁴ Vgl. Bonaviri, Giuseppe. *Gesù diventa topo*, in: Giuseppe Bonaviri. *Novelle saracene*. Rizzoli. Milano 1980, S 68-70.

³⁹⁵ Vgl. Zangrilli 1985, S 177f.

d'Allah figlio, fammi diventare topo". E fu topoliono con coda in argento, occhi furbi." (S 68)

Funktion VIIa – der Maus fehlt der Schwanz:

„Lo acchiappa, gli stappa la coda con faccia fiera. [...] piangeva senza coda. Disse: "Vecchietta Maria Maddalena, mi dai la coda?" [...] "Te la do se tu mi porti il latte" si intenerì." (S 69)

Funktion XI – Die Maus geht aus dem Haus Maria Maddalenas und begibt sich auf die Suche nach der Milch:

„Il sorcio parte, scende dal tetto, arriva al prato, vede una pecorella che meriggiava stanca." (S 69)

Funktion XX und XIX – die Maus kommt mit der Milch zurück und bekommt ihren Schwanz:

„Il topo la prese col bòmbolo, la portò all'orto da cui nacque l'erba sui languenti sassi. Gesù sorcio: "O orto, mi dai l'erba?" Quello gli diede l'erba, la portò alla pecora; questa la intramò in latte, e si sentì bella; il sorcio ebbe il latte, con piede svelto lo portò alla vecchia che lasciò i pensieri amari e si sentì come rosa novella. Gesù topolino topo e sorcio riebbe la coda." (S 70)

Ein Merkmal des Märchens ist, dass die Handlung der Figuren von außen angetrieben wird. Als Maria Maddalena die Maus findet, reißt sie ihr den Schwanz ab.

„ Lo acchiappa, gli strappa la coda con faccia fiera. Gesù-topolino si sveglia dal gran dolore, sangue glauco gli stillò dalla mancante coda Gesù si sentiva topo, piangeva senza coda. Disse: "Vecchietta Maria Maddalena, mi dai la coda?" (S 69)

Im Märchen gibt es keinen körperlichen oder seelischen Schmerz. Gefühle werden nur dann erwähnt, wenn sie für die Handlung von Bedeutung sind. Die Maus weint, aber nicht aus Schmerz, sondern weil Gesù nun eine Maus ist, die ihren Schwanz wieder haben möchte, da dieser zu ihm gehört. Das veranlasst ihn, auf die Reise zu gehen. Dadurch, dass das Schaf kein Gras hat, muss er weiter zum Garten und von dort zum Brunnen bis er schließlich beim Meer ankommt. Der Weg führt ihn in die Ferne, was auch ein Charakteristikum des Märchens darstellt. Im Märchen spielt die Handlung immer in der Ferne.³⁹⁶

³⁹⁶ Vgl. Lüthi 2005, S 17f.

„Il sorcio camminò di prato in prato, secchi per ardore di sole.“ (S 69)

“Il sorcio non aveva pace, corse per selve secche, per prati senz’erba, pervenne al tranquillo mare.” (S69)

Die Flächigkeit des Märchens drückt sich zum Einen durch die Darstellung der Figuren ohne Tiefengliederung aus. Sie haben keine Innenwelt und auch keinen Bezug zur Umwelt. Das heißt, man weiß nicht wo und wann die Handlung spielt.

Ein weiteres Merkmal der Flächigkeit und des abstrakten Stils findet sich in der Verwendung von kostbarem Material. So ist der Mausschwanz aus Silber.

„E fu topolino con coda in argento, occhi furbi.“ (S 68)

Aber auch das Wiederholen von Sätzen betont den abstrakten Stil:

„Vecchietta Maria Maddalena, mi dai la coda?“

“Me lo dai un po’ di latte?“

“Orto, mi dai un po’ d’erba, così la do alla pecora che mi dà il latte, porto il latte alla vecchietta Maria che mi ridà la coda?“

“O fontana, o fontanella, mi dai l’acqua, così la porto all’orto, questo fa crescere l’erba, porto l’erba alla pecora che mi dà il latte?“ (S 69)

Dass Tiere und Gestirne sprechen können, wundert niemanden. Wenn Maria Maddalena sich erschrickt, als sie die Maus sieht, dann handelt es sich um eine profane Angst. Dass die Maus sprechen kann, erregt keine Furcht. Hier haben wir es mit der von Max Lüthi bezeichneten Eindimensionalität zu tun. So unterhält sich Maria Maddalena mit der Maus, genauso wie der Pfarrer oder der Schmied:

„Scappa, figlio mio! Non c’è scampo altrimenti.“ (S 68)

“Me la appiccichi la coda? Me la sono fatta dare dalla vecchia che me la spicciò perché le mangiai il latte.” – “Va bene, ma tu non mi mangiare il gatto che con i suoi occhi rossi mi scalda nell’inverno.” (S 70)

Der ganze Text folgt traditionellen Strukturen. In diesem letzten Textausschnitt lässt sich jedoch auch Bonaviris Handschrift erkennen. Das Wunderbare wird auch hier durch das Umdrehen der Naturgesetze ausgedrückt. Denn normalerweise fressen Katzen Mäuse. Für den Leser irritierend, erweckt es jedoch im Text keine Überraschung, sondern ist ganz selbstverständlich:

„Va bene, ma tu non mi mangiare il gatto che con i suoi occhi rossi mi scalda nell'inverno.” (S 70)

Eine weitere Besonderheit sind die Namen der Figuren, die ganz typisch für Bonaviri sind. Es ist das Erscheinen von Maria Maddalena, Gesù und Re Federico, das sich durch die ganze Sammlung zieht.

4.2.2. È un rossegiar di peschi e di albicocchi

Der ungewöhnliche Titel des Romans kennzeichnet sofort die märchenhafte und poetische Ciffre. Der Roman spielt in Indien, das gleichzeitig surreal und real ist, in einem Benares, dessen arme Häuser jene Mineos sein könnten. In einer Zeit, die jede chronologische Koordinate umstürzt.³⁹⁷

Es existieren zwei unfertige Entwürfe zu diesem Buch, die Giuseppe Bonaviri bereits 1938, als er vierzehn Jahre alt war, verfasste. In einer Bemerkung erwähnt er sie selbst, womit er auf eine Vorgeschichte des Romans verweist. In dem einen Text geht es um den jungen Undajang, der sich dem Kapitän Stiles entgegenstellt, der Tochter Mary und John, ihrem Verlobten, die einen versteckten Schatz auf einer bewaldeten Insel suchen. Im anderen Text tötet Giuseppe Polena aus Liebe zur schönen Marta seine Eltern. Diese lang zurückliegenden Geschichten blühen in Bonaviris Roman auf.³⁹⁸

Giuseppe Bonaviri sagt über das Buch:

“L’India è abbracciata da una luce forte e violenta che permette una grande floreaione in un paesaggio carico di solarità barocca, molto simile a quella siciliana, un barocco che è un rossegiare di luce e di vitalità, un gioco barocco di finestre sul mondo dalle quali ricevere e invare più voci. Questo libro me lo porto dentro da sempre. A quindici anni già scrivevo dei racconti erotici che avevo intitolato “Novelle nere”; e questa storia d’amore tra una vecchia e un ragazzo appartiene proprio a una memoria sedimentata, al tempo del fiorire rigoglioso dell’adolescenza.”³⁹⁹

³⁹⁷ Vgl. Bianucci, Piero. *Sullo sfondo di una Sicilia mitica. Quei racconti fantastici nella cucina dello zio*, in: *Il nostro campo*, 21. September 1986.

³⁹⁸ Vgl. Tropea, Mario. *L’India magica di Bonaviri: “È un rossegiar di peschi e di albicocchi”*, in: Mario Tropea. *Capitoli di Sicilia e dell’esotico. Studi su Domenico Tempio, Pirandello, Gozzano, Salgari, Bonaviri, Santo Calí*. Rubbettino Editore. Messina 1992, S 113-127, S 117; vgl. Bianucci, 21. September 1986.

³⁹⁹ De Sio, Roberto. *Un’inquieta storia d’amore di Bonaviri. Dalla Sicilia fino all’India ma con la stessa solitudine*, in: *La Gazzetta del Sud*, 22. Juli 1986.

Die Themen des Romans sind die Quellen des Lebens, die Austreibung des Todes und des Alters und die Rückkehr zur Kindheit und zu den Ursprüngen. Es ist ein entzaubertes und magisches Märchen, dunkel und komödienhaft, bitter und ironisch.⁴⁰⁰

4.2.2.1. Inhalt

Der Roman lässt sich in zwei Teile gliedern. Im ersten geht es um die Liebe zwischen dem 14-jährigen Undajang und der 89-jährigen Rudra. Der zweite Teil wird durch den Mord an den Eltern Undajangs und dem Versuch diesen aufzuklären bestimmt. Neben dieser Haupthandlung wird zwischendurch immer wieder die Geschichte von Orlando und Kitty erzählt.

Die Handlung spielt in der Stadt Benares in Indien. Im „quartiere giallo“, dem kleinen Viertel, dessen Mauern gelb angemalt waren, lebt Undajang mit seiner Familie. Die Stadt wird beschrieben als ob es Mineo wäre. Auch hier leben viele Handwerker sowie Frauen, die vor ihren Türen sitzend Pizza und harte Straußeneier oder Puppen aus Stoff verkaufen.

Undajangs Vater Sharaphà wird als magerer Mann, der für lokale Tageszeitungen Krimis schreibt, beschrieben. Mit Kukakà hat er elf Kinder. Der Älteste ist der humpelnde Maometto, der als dumm bezeichnet wird. Azzurrina fasziniert alle mit ihren blauen Haaren. Von den anderen Kindern wird noch Tang beschrieben, der freiwillig in ein buddhistisches Kloster geht, um nicht arbeiten zu müssen.

Als Undajang sechs Jahre alt war, beginnt sich der Hunger auf der Welt zu verbreiten. Auch bleibt der Regen aus und es kommt zu einer Dürre. Mit 14 Jahren hören Undajang und seine Freunde, die oft außerhalb der Stadt erotische Spiele erfanden, damit auf. In diesem Jahr ist es besonders heiß, weshalb viele Flüsse wie der Ganges, der Nil oder der Zambesi austrocknen. In Portugal muss Orlando, der in Kitty verliebt ist, die eigene Ochsenherde schlachten. Die Zahl der Krankheiten steigt an. Davon betroffen waren auch die Kinder von Kukakà. So erkrankt Azzurrina, die, nachdem sie ins Krankenhaus gebracht wurde, ins Koma fällt und schließlich stirbt. So wie die vielen anderen Toten wird sie auf ein Boot gelegt und verbrannt. Beim Begräbnis sind unter anderen Rudra

⁴⁰⁰ Vgl. Tropea 1992, *L'India magica di Bonaviri*: „È un rossegiar di peschi e di albicocchi“, S 124f.

Colebrook, Kundalina, Porporina, Kukkulà anwesend und selbst der Delphin Fliunte kommt vom Meer.

Schon kurz nach dem Begräbnis fordert Kukkakà ihren Sohn Undajang auf arbeiten zu gehen. Er soll helfen, die Toten zu verbrennen. Da er das aber nicht möchte, flieht Undajang in dieser Nacht. Entdeckt wird er vom 60-jährigen Ziegenhirten Raban, der ihn bei sich bleiben lässt. Die Lust sich mit einer Ziege zu vereinigen hat zur Folge, dass Raben ihm sein Essen reduziert, damit er ruhiger wird, was Undajang veranlasst wegzulaufen.

Kukkakà hat so viel mit ihren anderen Kindern zu tun, dass sie schon nach ein paar Tagen Undajang vergessen hat. Nur Rudra beschließt nach ihm zu suchen. Während sie Benares heimlich verlässt, dachte Kitty an Orlando, der gerade mit dem Auto die Pyrenäen passiert. Von verschiedenen Orten gehen Rudra und Undajang in Richtung Acrocoro di Sasaram. Nach langem Gehen treffen sie aufeinander und gehen in die Höhle, die einmal ein Tempel war, um sich auszuruhen. Plötzlich von ihm angezogen werden sie ein Liebespaar. Zurück in Benares lebt Rudra ganz normal weiter, damit niemand bemerkt, dass Undajang bei ihr wohnt. Jedoch verrät sie der Kauf von zwei Ringen mit den Buchstaben R und U. Da schon alle über sie reden, beschließt sie Undajang zu heiraten. Als Sharaphà davon erfährt, war der Termin schon festgelegt. Von der Inspiration einer neuen Geschichte abgelenkt, beschließt schließlich Kukkakà zum Kommissariat zu gehen. Als Rudra davon erfährt, geht sie mit Kundalina zu Ramajan um Rat zu fragen. Der einsame Mönch lebt in einer Hütte in den Bergen, von wo er nur dann nach Benares geht, um seine Theorien über den Mond zu verkünden. Nach einer sehr langen Anreise bei ihm angelangt, treffen sie auf den 15-jährigen Giove. Mit Ramajans Meinung fangen die beiden Frauen jedoch nichts an.

Inzwischen geht Kukkakà zum Kommissariat, wo sie auf den Kommissar Saturno trifft. Dieser ist verzweifelt, da er nicht weiß, wo sein Sohn Giove ist. Jener ist, fasziniert von den Theorien Ramajans, vor einem Jahr weggelaufen.

Kukkukà hat den bösen Gedanken, ihren Sohn Undajang zu „verkaufen“. Da sie weiß, dass Rudra arm ist, möchte sie eine Million Rupie von ihr, damit sie Undajang heiraten darf. Zahlt sie nicht, wird sie angezeigt. Nach drei Tagen wird Rudra zum Kommissar geholt. Genau an diesem Vormittag findet Orlando nicht den Weg zu Kitty.

Als nächstes wird der riesige Fischer Perricone zum Kommissariat gerufen. Er wird beschuldigt eine in der Zeitung „È un rossegiar di peschi e di albicocchi“ abgedruckte Geschichte von Sharaphà ausgeführt zu haben. Es werden zehn Kinder vermisst, die von einem Riesen entführt und abgezogen worden sind, um ihre Skelette an ausländische Medizinfakultäten zu verkaufen. Er wird verdächtigt und muss jeden Tag zum Unterschreiben kommen.

Nach dem Gespräch mit dem Kommissar ist Rudra verzweifelt und irrt herum. Dabei stürzt sie in einem öffentlichen Garten. Am Ende ihrer Kräfte, stirbt sie dort. Am selben Tag wird Undajang ins Kommissariat gerufen, da es eine Anzeige gegen ihn gibt. Als er von der Klausel seiner Mutter erfährt, beschließt er seine Eltern zu töten. Durch Fieber fällt er aber in ein Delirium.

In dieser Nacht werden die Eltern getötet. Inzwischen hat Orlando den Verstand verloren. Man findet den kopflose Körper von Sharaphà und einzelne Teile des Körpers von Kukukà. Unter den Hauptverdächtigen ist Porporina, da sie zu viel von Sharaphà weiß. Aber auch Kundulina und Perricone sowie der Chronist von „È un rossegiar di peschi e di albicocchi“ und der Hahn sind Verdächtige. Schließlich auch Rudra und Undajang.

Kundulina warnt Undajang, der noch fiebrig flieht. Inzwischen hat Orlando Kitty vergessen, woraufhin sie sich in den See wirft. Undajang fühlt sich allein und von Rudra verlassen. Er kommt an einen Hafen, wo ihm der Fährmann Mercurio Chandakà anbietet für ihn zu arbeiten. Frauen bringen Säcke und Taschen voll mit grauem Staub. Dabei handelt es sich um die Asche von Toten, die er in Bengalien und Birmia an die Mönche des schwarzen Tempels Konarac verkauft. Inzwischen fährt Giove zu Ramajan. In einem Sack bringt er das Beil, das voll mit Blut ist. Der Adler Coorg über ihm hält einen Kopf und eine Brust in den Krallen.

4.2.2.2. Interpretation

Franco Borelli ist der Meinung, dass man den Roman *È un rossegiar di peschi e di albicocchi* auf verschiedene Arten lesen kann. So findet man sich vor einem Märchen, einer Parabel oder einer einfachen oder phantastischen Erzählung, in der Giuseppe Bonaviri seine künstliche Welt und seine Märchenfiguren präsentiert. Bonaviris seltsam anmutende erotische Geschichte spielt in einem Indien ohne präzise geographische Form. Durch unerklärbare Morde und Verstümmelungen entwickelt sich eine Spannung, die den

Roman zum Krimi werden lässt. Voll von Metaphern, Anspielungen und Poesie findet man aber auch das Element der Ironie. In einer Welt voll von Phantasie entwickeln sich verschiedene Erzählweisen, in denen sich verschiedene Kulturen verflechten und ineinander verschwimmen. Von der klassisch-mythologischen bis zur christlichen, von der ritterlichen und mittelalterlichen bis zur orientalischen.⁴⁰¹

Die Geschichte wird in der dritten Person in einem bruchstückhaften Fortgang erzählt. Momente und Personen der Erzählung werden gelassen und wieder aufgenommen, wodurch die Geschichte in abgetrennter Art erscheint.⁴⁰²

Zum Teil werden die Abschnitte durch die Techniken des Märchens miteinander verbunden.

So lassen sich die Elemente des Märchens zunächst am Erzählfortgang erkennen:

„Lasciamo lui e prendiamo Rudra.“; (S 106)

„Lasciamo qui l’infelice sposa, e diciamo che Undajang nel pomeriggio dello stesso giorno era stato invitato, per esser diffidato, da Saturno [...]“. (S 110)

„Riprendiamo per un momento la storia di Rudra, bisogna dire che nel giardino, dove quella era caduta, il vento staccava centinaia di foglie da cespugli di cannella, da alberi di spezie e da edere ramicanti.“ (S 143)

So wie Franco Zangrilli feststellt, ist es eine Möglichkeit sich mit intimer oder sympathischer Teilnahme oder mit ironischem Abstand einzuschalten.⁴⁰³

Gleichzeitig entwickelt Bonaviri aber auch eine Mikrogeschichte. Dabei handelt es sich um die Geschichte von Kitty und Orlando, der von Portugal aus nach Schottland fährt, während der Reise aber durch die sehnstichtige Liebe zu Kitty wahnsinnig wird und Kitty vergisst. Diese westliche Liebe wird der erotisch-orientalischen Makrogeschichte gegenübergestellt.⁴⁰⁴

“E il gobetto, con gli occhi socchiusi e lucenti, ebbe paura e malinconia. (Nello stesso tempo istante la principessa Kitty, sorseggiando rosolio, nell’avito castello scozzese, leggeva, nei Racconti di Canterbury di Chaucer, che la priora e la monaca cappellana...)” (S 23)

⁴⁰¹ Vgl. Borrelli, Franco. *Storia d’amore e d’orrendi assassinii e mutilazione. Erotismo e fantasia in una strana India*, in: *Il Progresso – Due Mondi*, 11. Mai 1986.

⁴⁰² Vgl. Zangrilli 1985, S 164.

⁴⁰³ Vgl. Zangrilli 1985, S 164.

⁴⁰⁴ Vgl. Zangrilli 1985, S 164.

“Da lontano veniva il rumore di un pullman. Sul batello dov'erano i morti, oscillavano le fiamme delle candele. L'ari era bianca, l'acqua continuava a salire. (Proprio allora Kitty, nel suo castello in Scozia, s'addormentava con le ginocchia addolcite ai soffi del vento. L'amato Orlando, in Estremadura, studiava l'intera sostanza dei numeri).” (S 34)

“(Per una prestabilita “simbiosi del tempo”, mentre Rudra lasciava Benares, negli U.S.A., a Los Alamos, Albrecht Bethe studiava gli effetti delle radiazioni crepuscolari che dai mondi extraplanetari in onde, creano lo spazio celeste. In Scozia, Kitty, guardandosi ad uno specchio stile impero, pensava Orlando che in macchina, per raggiungerla, attraversava la catena dei Pirenei).” (S 51)

Durch das Einmischen verletzt Giuseppe Bonaviri konstant die Grenzen seiner Welt. In dieser offenen Erzählweise sieht Amoroso unendlich viele Möglichkeiten, die Zeit, die Handlung sowie den Ort zu erweitern. Das passiert durch das Hineinziehen von anderen Raum-Zeit Ebenen, wodurch ein Gefühl von Unaktualität vermittelt wird:⁴⁰⁵

„Dato che il tempo esiste in fasce parallele, di presente e passato, a causa dei mirabili elettroni che s'addensano comprimendo i quark sul nucleo, mille e ottocentonovanatasei anni fa, nella lontana Giudea, un vecchio di ottantanove anni (secondo tradizione maomettano) chiamato Gesù, in un bosco di ulivi, diceva a Liborio, diceva a Giacomo, diceva a Pietro: “O amici, o ulivi, avete sentito che una donna di ottantanove anni vuole sposare un ragazzo.” (S 88)

„Undajang aveva mal di testa (come il mio in questo momento) ma inoltrandosi per terre asciutte, si sentì meglio.” (S 44)

“Saturno, com'è intuibile, era figlio di Cronos, un greco che aveva raggiunto l'India per la via della seta. Era stato un fisico che nella vecchiaia si era dedicato, seguendo teorie post-einsteiniane, allo studio del tempo che in un suo libretto, stampato a Olimpia, raffigurava sotto forma di un polio spazio a margherita. Cioè, per lui (come per mio figlio Emanuele) esistevano infiniti tempi magnetici che finivano col chiudersi in se stessi.” (S 99)

Durch das flüssige Durchdringen der Zeit, das sich Mischen von Vergangenheit und Gegenwart und Ewigkeit entsteht die Poetik des Buches. Die Zeit, in welcher der Roman spielt, kann heute sein, vor einem Jahrhundert oder vor tausend und mehr Jahren. So sind Ghandi und Shiva Zeitgenossen. Helikopter existieren neben kaputten Wägen, zeitgenössische Hungersnot und weit zurückliegender Überfluss existieren nebeneinander.⁴⁰⁶ Dadurch wird die Erzählung zeitlos und märchenhaft.

⁴⁰⁵ Vgl. Amoroso 1983, S 106.

⁴⁰⁶ Vgl. Bianucci, 21. September 1986.

Aber auch im Ort der Handlung findet man einen weiteren Verweis auf die Gattung Märchen. So spielt der Roman dieses Mal in Indien:

“terra strana fatta com’è di promontori, insenature, fiumi che passano per boscaglie di palme rosse su cui vivono le scimmie.” (S 9)

Das neue Ambiente wird als Versuch gesehen, dem idealen Mineo eine neue, exotische Dimension zu geben. Durch die phantasievolle Darstellung sind die Themen der Hungersnot oder des Wassermangels nicht mehr ortsbezogen. Bonaviri schafft es, aus Mineo einen exemplarischen Ort zu machen, indem er zahlreiche Orte der Welt aufzählt:⁴⁰⁷

„La carestia si diffondeva in tutta l’India. Mancavano i viveri in Africa, in Arabia e, in un’ampia circonferenza, nel Rio de Oro, nel Gambia, nella Costa d’Avorio, In Nigeria, nel Congo dove i pigmei infilzavano con frecce le scimmie rampanti. Furono investiti dalla fame anche la Libia, l’Algeria, il Marocco, i villaggi dei pendii rocciosi di Atlante nel cui cratere, circondato da muraglie di diamante, dorme dimenticato Zeus. [...]” (S 67)

Trotzdem sind die Probleme Indiens jene Mineos. Vor allem die Arbeitslosigkeit und die schlechte Landwirtschaft, welche die Leute zum Emigrieren veranlasst. Wie Mineo, ist auch Benares von Handwerkern bewohnt. Der Ort ist dem Mineo der früheren Romane sehr ähnlich. Es ist ein Mikrokosmos, der den Makrokosmos reflektiert. Bonaviri erfindet und erschafft Atmosphären, Orte und Situationen, die oft abstrakt erscheinen. Jedoch gibt es immer analogisch und metaphorisch eine konkrete, weltliche, staubige und alltägliche Realität. So kann aus Sizilien ein magisches Indien werden, das Märchen, aber auch absurde Gewalt, Elend und Armut, Glück und Tod beinhaltet.⁴⁰⁸

Das Klima des Märchens umhüllt auch die Personen der Erzählung, auch wenn sie immer eine feststellbare Identität haben.⁴⁰⁹ Es sind zum Einen die ungewöhnlichen Namen, worin sich der Märchencharakter ausdrückt. So findet man neben Rudra, Kundalina, Undajang, Porporina, Kukkakà, Sharaphà, der oft sehr klar autobiographisch dargestellt wird,⁴¹⁰ Azzurrina auch den Adler Coorg, den Delphin Fliunte, den Raben Cratete,

⁴⁰⁷ Vgl. Zangrilli 1985, S 145f.

⁴⁰⁸ Vgl. Pandini, Giancarlo. *Peschi e albicocchi*, in: *Gazzetta di Parma*, 29. Mai 1986.

⁴⁰⁹ Vgl. Drago, Giuseppe. *Mille e una Sicilia*, in: *L’Ora*, 15. Juli 1986.

⁴¹⁰ Vgl. Zangrilli 1985, S 160ff.

Kommissar Saturno und seinen Sohn Giove, den Mönch Ramajan und den Fährmann Mercurio.⁴¹¹

Zum Anderen ist es die Akzeptanz der sonderbaren Erscheinungen, welche die Figuren zu Märchenfiguren macht. So sind es zunächst die leuchtend blauen Haare, mit denen Azzurrina geboren wurde, die von allen bewundert werden:

„[...] era nata stranamente con delle ciocche azzurre, le quali, passando gli anni, diedero lo stesso colore a tutta la restante capigliatura, raccolta in un toupet sulla nuca. Quei capelli emanavano un alone luminoso da cui erano attratti i cammelli, i bottai e persino gli arieti di mare venduti vivi dal pescatore gigante Perricone.” (S 21)

Aber auch die gegensätzliche Beschreibung verleiht ihr märchenhaften Charakter. Sie verkörpert die ersehnte Schönheit. Sie ist anhängliche Tochter, gleichzeitig aber Prostituierte. Obwohl sie sehr jung ist, muss sie sterben.⁴¹²

Der Kommissar Saturno ist aufgrund seines Namens, seiner Herkunft und seiner Sammelleidenschaft eine der seltsamsten Figuren des Romans. Er ist der Sohn von Kronos und besitzt die „mappamondo assassinario“, die ihm alle vergangenen Morde und die, welche noch passieren werden, wiedergibt.⁴¹³

„Saturno, collezionista di oggetti strani, possedeva il globo detto assassinario, fatto di palle di legno, coperte di seta finissima e incastrate, in ordini di volume diversi, l'una dentro l'altra. In tutto, erano venti globi. In ognuno (in una innumerabilità di effigi, diagrammi, sistemi cartesiani, aggruppamenti di insiemi e equazioni algebriche) erano riportati, secondo Saturno, tutti gli omicidi avvenuti nel mondo, e quelli che sarebbero stati fatti nel futuro. La chiave delle previsioni bisognava ricercarla nelle capacità illimiti che ha il numero se messo in relazione con numeri di equal serie. Insomma, il cinese Ogodiè-Cin, che aveva costruito nel 1205 quel mappamondo, pensava che nell'unità numerica c'è la sostanza di tutte le cose. Pare che la mappa fosse stata riportata addirittura nella prima stesura, perduta, del Milione di Marco Polo.” (S 123)

Daneben gibt es noch den Delphin Fliunte, der zu Azzurrinas Begräbnis kommt. Auch wenn er nicht die Sprache der Menschen spricht, so kann Rudra mit ihm kommunizieren:

⁴¹¹ Vgl. Piemontese, Felice. *In un'India di favola*, in: *Il Mattino*, 8. April 1986.

⁴¹² Vgl. Zangrilli 1985, S 158f.

⁴¹³ Vgl. De Sio, Roberto, 22. Juli 1986; vgl. Amoroso, S 103f.

„Amici, è il momento di salutarvi. Vi dico soltanto che il processo di ricanalizzazione, per usare i termini scientifici, è ripreso sulla terra con gli alberi, gli uccelli, eccetera. Quanto durerà?” (S 78f)

Aber auch der Rabe Cratete spricht mit den Menschen und hat Gefühle. So wie Fliuntes Sprache ist auch seine eine andere als die der Menschen, doch kann er sich mit ihnen verständigen:

„Cratete cantava, a suo modo, gracchiando, e si divertiva a rispondere a chi gli parlava. Essendo due lingue diverse, la umana e quella uccellina, ora articolate, ora fatte di suoni, sottili da parere bianchi oppure reboanti, Cratete finiva col sentire: “Psstur, tirnu, gnùgnùgnù, jorstj ororyov.” Sicché rispondea. “Chiò, chiòchiò, prrr, fff, cucucù.” (S 12)

Der Adler Coorg bekommt durch seine sehr seltene Art Märchencharakter. Im Märchen wird das Seltene bevorzugt, denn es hebt sich mehr aus der Umgebung ab und kann isoliert stehen.⁴¹⁴

„Si tratta d’una specie rarissima, in estinzione, che non ama corbezzoli e lecci; per predisposizione è intelligente ed ha un becco adunco e molto tagliente. Coorg, abitava sui picchi, era candidissima, soltanto sotto la gola aveva ciuffo di penne turchine.” (S 90)

Es ist die Selbstverständlichkeit, mit der die Menschen mit den beiden Tieren sprechen, die sie zu Märchenfiguren machen. Es verwundert nicht, dass Tiere sprechen können. Sie sind auf derselben Fläche projiziert und verweisen auf Max Lüthi's Eindimensionalität.

Auch Undajang und die alte Rudra verkörpern Elemente des Märchens. Einerseits ist es der Kontrast des Alters, andererseits ihr Handeln. Da das Märchen alles Extreme liebt, bildet der Kontrast, vor allem der extreme Kontrast ein Charakteristikum des Märchens.⁴¹⁵

Auch in der Darstellung ihrer Liebe erkennt man einen Kontrast. Sie ist sinnlich, strahlend, realistisch und imaginär, grausam und befreiend. Erzählt in erotischer Art und wie vom Donner gerührt in einem schnellen lyrischen Erschrecken.⁴¹⁶

Rudra übernimmt die Rolle der Mutter, das heißt sie kümmert sich um Undajang und gibt ihm zu essen. Rudra ist Anhängerin eines alten Glaubens, der „immortalità dopo la totale

⁴¹⁴ Vgl. Lüthi 2005, S 28.

⁴¹⁵ Vgl. Lüthi 2005, S 34.

⁴¹⁶ Vgl. Amoroso 1983, S 100.

estinzione“⁴¹⁷ demjenigen verspricht, der sich im Körper eines Jungen gereinigt hat. Es entsteht eine starke Bindung, die voll an absurden und phantasievollen Liebesspielen ist, interpretierbar als Metapher eines mythischen Sinnes der warmherzigen und elterlichen Bindung.⁴¹⁸

Dieses Verhältnis steht im Gegensatz zur fleischlichen Mutter Kukkakà. Diese hat so viele Kinder, dass sie sich nicht um Undajang kümmern kann und ihn sogar vergisst, nachdem er weggelaufen war. Ihr Einwand gegen die Hochzeit beruht auf Bestechung und leitet im zweiten Teil des Buches die Parodie auf den Krimi ein, auf den auf der ersten Seite des Romans mit dem Verzeichnis der Hauptpersonen und der Indikation der möglichen Mörder hingewiesen wird.⁴¹⁹ Kukkakà wird gesehen als „*donna venale*“ (S 50), die ihren Sohn verkauft:

„Intanto nel quartiere giallo di Benares, Kukkakà, dopo la preoccupazione della prima settimana, presa da comuni impellenti lavori, non pensò più al figlio, seppure fosse misericordiosa. Sharaphà, al contrario, studiava la possibilità di ritrovarlo, inseguendo però le sue chimere che, al solito, disponeva in considerazioni incasellate in numeri, scritti persino sui muri sporchi della sua abitazione. Nella strada ci si era chiesto.

Una donna: Undajang è ammalato?

Ballalasera battendo il martello sulle suole: Undajang per la fame è fuggito verso il mare.

Una seconda donna: Ah, no, Kukkakà l'avrà venduto a qualche mercante. È una donna venale.” (S 50)

„Si può chiamare Kukkakà „madre“? Non si è mai interessata dei figli.“ (S 115)

“Ti pare giusto” la rimbeccò Kundalina “che vogliano vendere il figlio per un milione di rupie? Kukkakà, che madre! Sharaphà, che stupido! Bisongerebbe straziarli con i tuoi mille diavoli, ma, meglio, con dei coltelli.“ (S 115f)

Aber auch in der Handlung selbst entdeckt man Elemente des Märchens.

Von den 31 Funktionen Propps findet man in dem Roman die Funktion X (Gegenhandlung/die Suche), Funktion XI (die Flucht/Abreise), Funktion XXI (die

⁴¹⁷ Vgl. Drago, 15. Juli 1986.

⁴¹⁸ Vgl. Drago, 15. Juli 1986.

⁴¹⁹ Vgl. Drago, 15. Juli 1986.

Verfolgung), die Funktion XXII (die Rettung vor den Verfolgern). Die Reihenfolge ist aber in eine andere.

Funktion XI – Nachdem Kukkakà von ihrem Sohn verlangt, arbeiten zu gehen, beschließt er zu fliehen:

„Quella notte Undajang fuggì. Gli ripugnava lavorare tra i morti: questi non hanno movimento, non hanno flusso sanguigno, sono scomponibili in fumi.“
(S 43)

Ein zweites Mal flieht er, nachdem er eine Zeit bei dem Ziegenhirten Raban verbracht hatte:

„Ma Undajang, dopo qualche giorno, s'accorse che il mangiare era insufficiente, e il cibo dà vigore, virtù, loquela e nobiltà. Gli si era ridotta anche la polluzione d'immagini. Si chiudeva sempre più in se stesso ritrovandosi in un lago di soli pensieri. Decise di scappare essendo il 21 agosto nel mondo.“ (S 50)

Die Folge ist die Suche nach ihm, Funktion X. Es ist die alte Rudra, die sich auf die Suche nach ihm macht:

„Rudra non diceva niente. Friggendo, sul marciapiedi, delle focaccine in una padella, pensava che il ragazzo era bello, valeva la pena a cercarlo in funzione delle Scritture che dicono che chi è in dubbio o dubitazione deve agire per ritrovare la vita retta.“ (S 50)

Der Mord, der am Ende des Romans passiert, hat eine unterschiedliche Funktion als jener im Polizeiroman. Die Erzählung erhält damit Elemente des Krimis. Bonaviri selbst spricht von einem „giallo grottesco“⁴²⁰. Grund dafür sind die vielen grotesken Elemente, die sich am Ende, als Saturno sich der Karte bedient, „la mappamondo assassinario“, verschränken.⁴²¹

Durch dieses Delikt hat der Autor die Möglichkeit eine Serie von Handlungen zu erzeugen, die als Kette von Konsequenzen präsentiert werden. Dazu gehört vor allem die Flucht von Undajang.⁴²²

„Pur avendo, tuttora, i due uomini delle perplessità su tutta la vicenda per le smagliature che vi si potevano trovare, diedero ordine di lanciare in tutto il territorio de Benares, e nelle circumvicine regioni, centocinquanta palloni

⁴²⁰ Zangrilli 1985, S 160.

⁴²¹ Vgl. Zangrilli 1985, S 160f.

⁴²² Vgl. Zangrilli 1985, S 161.

aerostatici, illuminati, ad intermittenza, da batterie. Con questa didascalia a grossi caratteri: “Aiutateci a trovare Undajang uccisore del padre e della madre!” (S 134)

„La stessa notte Kundalina, avvertita da Ballalasea, andò a bussare alla porta di Rudra, piena di una splendida luna gialla. [...] Il ragazzo, con ancora in bocca il sapore di zuckerho, si stupì nel vedere Kundalina. “Sappi sappi sappi, figlio, “nella emozione le disse la vecchia “che a casa tua c’è la polizia. I tuoi genitori sono stati trovati assassinati. Fuggi, devi fuggire. Presto accuseranno te.” (S 135)

Der erste Textausschnitt beschreibt die Funktion XXI von Vladimir Propp, die Verfolgung Undajangs. Der zweite Ausschnitt stellt die Funktion XXII, die Rettung vor den Verfolgern, dar.

Vladimir Propp unterscheidet in der Funktion XXI zwischen dem Helden, der auf die Suche nach etwas geht, und dem leidenden Helden, den auf seiner Flucht verschiedene Abenteuer erwarten.⁴²³

Undajangs Flucht entspricht der zweiten Unterscheidung. Für den Autor stellt sie ein Mittel dar, Ängste, Hindernisse, Schmerz und Erinnerungen zu präsentieren. Dadurch kann er auch das Schicksal der alten Rudra entwickeln, die in einem unordentlichen Garten von Zuckerrohr und Blumen und Kräutern stürzt. Sie wird in einer Metamorphose durch den Tod verschluckt, der das Individuum in das kosmische Leben bringt, so wie es bei Bonaviri üblich ist.⁴²⁴

„In quel momento, mentre lei si piegava, afflosciandosi, la veste, fatta per il matrimonio, dal basso verso l’alto, apertasi a campana, si arricciò in cannelli, in rughe, in grappoli di seta. Rudra vi fu seolta in mezzo cadendo tra i bambù. Nessuno sene accorse. Fu inghiottita dalla matassa di canne e cespugli vicini. Si inchinarono i fiori dell’inula, con un grido sonoro fuggì un merlo. Una piantina di cannella profumò intensamente.” (S 110)

Undajangs Flucht ist aber auch reich an Treffen. Darunter ist dasjenige mit dem Fährmann Mercurio Chandakà, und einem Chor an Frauen an den Ufern des Ganges, symbolisch.⁴²⁵

„È un buon commercio“ rise schietto il battelliere. “Sono ceneri dei morti, figlio mio, raccolte di contrabbando. Le vendo nel Bengala, in Birmania, ai monaci del tempio nero di Konarac, nelle isole Anamane. Per altre vie,

⁴²³ Vgl. Propp 1975, S 43.

⁴²⁴ Vgl. Zangrilli 1985, S 160ff.

⁴²⁵ Vgl. Zangrilli 1985, S 160ff.

arrivano in Persia e in Arabia. Usate nelle serre, danno delle verdure gigantesche. Figurati che i finocchi sono alti quanto me, l'indivia è cespugliosa, un pomodoro pesa più di un chilo. L'uva, per esempio, fa dei grappoli enormi. [...]" (S 146f)

In der Flucht Undajangs lässt sich ein weiteres Märchenmerkmal finden. So vereinigen sich nach Max Lüthi im Märchen die Pole des Seins. Darunter fallen die Enge und die Weite. Im Märchen stößt man immer auf eine weitausgreifende Handlung. Das heißt, sie führt in die Ferne.⁴²⁶ So auch die Flucht Undajangs oder der Weg Rudras und Kundalinas zu dem Mönch Ramajan. Nach einer Busfahrt kommen sie zu den Orangengärten:

„In India, nella ruota del tempo da venire, le due amiche avevano raggiunto i giardini d'aranci che coronavano, in alto, Benares. [...] "Rudra," si lamentò l'amica "quando s'arriva?" [...] Uscite dal bosco di aranci, videro migliaia di calabroni volare verso la valle. [...] "Kundalina, siamo vicini. Qui l'udito, le vertebre, la vista si rigenerano." [...] Camminarono per un'ora. Sempr in salita. Attorno c'erano piccole bocche di un antico vulcano. [...] Era un paesaggio scosceso, arido, circoscrivibile in alto da creste fredde sulle quali arrivava la lontanissima ombra dell'Himalaya." (S 89ff)

Am Schluss wird der Leser gezwungen die Figur Ramajans nachzuprüfen. Ein Philosoph, der moderne und alte Weisheit verbindet. Manchmal präsentiert er absurde und groteske Theorien, als er meint die Unsterblichkeit erreicht man durch Essen von menschlichem Fleisch. Was Giove dazu geführt hat, den Mord zu begehen.⁴²⁷

„Intanto, sulla terraferma, Giove, figlio del commissario Saturno, lasciando il quartiere giallo si Benares con una vecchia automobile, arrivava alla capanna del maestro Ramajan. In un sacco, a tracolla, portava l'accetta dal filo d'oro sporco di sangue. Attorno, detonando in schiocchi spaventosi, gli luccavano i lampi. Su di lui volava, in alto, l'aquila Coorg portando in un artiglio una testa e nell'altro una mammella. Ramajan guardava l'uccello e pensava che l'intelligenza dei rapaci ammaestrati è straordinaria. Salutò con un gesto Giove. "Entra" gli disse. „Ci stiamo procurando, a poco a poco, il cibo che renderà immortale il nostro pensiero." (S 151)

Zum Märchen gehört noch die Erwähnung bestimmter Gegenstände, Materialien und Farben.

Unter den Farben sind Gelb und Rot diejenigen, welche den ganzen Roman durchziehen.

„Qui, in un piccolo quartiere, le cui mura per tradizione erano dipinte di giallo, [...]" (S 10)

⁴²⁶ Vgl. Lüthi 2005, S 73.

⁴²⁷ Vgl. Zangrilli 1985, S 160ff.

„Comunque, i due sposi furono uccisi nella notte a cavallo del 21 e del 22 settembre. Era sorta una luna flaccida, incompleta, che a stento risaliva dal mar di Bangala. Lentamente, per i costoni dell’Orissa e del Nagpur, ridiscendendo bassa era arrivata a Benares. I caprai sui monti s’accorsero che delle mucillagini lunari cadevano sulle grotte e sulle miniere d’onice. [...] Quella diffusa luminosità gialla fece addormentare, nelle camionett, i poliziotti di guardia nella città.“ (S 118)

Als nach dem Mord an die Tür des Ehepaars geklopft wird, öffnet niemand. Genau in diesem Moment beten in dem Tempel Nakhom Wath die Mönche. Einer liest *Il libro tibetano dei morti*:

„Cinque sono i colori della morte: il nero che ripugna; il verde che ti ricorda la vita passata; il rosa che ti spinge a lasciare questo mondo; il viola che ti dà grande paura; il giallo che è il colore della liberazione.“ (S 119)

Die gelbe Aura erreicht eine andere Bedeutung als die Farbe rot. Max Lüthi zählt sie nicht zu den Farben des Märchens, zu denen Rot, Weiß, Schwarz, Gold und Silber gehören.⁴²⁸ Jedoch hat Gelb eine symbolische Bedeutung.

Bei der Farbe Rot handelt es sich nach Max Lüthi um die „krasseste“⁴²⁹ Farbe, da sie die Aufmerksamkeit als erstes auf sich zieht. Generell bevorzugt das Märchen klare und reine Farben, die hervorstechen. Sie sollen sich von der Wirklichkeit abheben, welche selbst aus Mischönen besteht.⁴³⁰ Man stößt im ganzen Roman darauf.⁴³¹

Die roten Buchstaben auf den Wänden im Büro des Kommissars, auf denen geschrieben steht:

„La legge è uguale per tutti“ (S 98)

Die Kleidung von Rudra, als sie beim Kommissar ist:

„Aveva una camicetta di raso, con dei merletti al collo, la veste rossa, orecchini di quarzo su cui sLL porta aperta si riflettevano questuanti, accusati, lo stesso gigante Perricoen.“ (S 102)

Undajangs Turban, als er daran denkt, die Eltern zu töten:

„Il sole, entando, si concentrò sul turbante rosso di Undajang, che doveva avere la febbre alta.“ (S 113)

⁴²⁸ Vgl. Lüthi 2005, S 28.

⁴²⁹ Lüthi 2005, S 28.

⁴³⁰ Vgl. Lüthi 2005, S 124.

⁴³¹ Vgl. Tropea 1992, *L’India magica di Bonaviri*: „È un rosseggiar di peschi e di albicocchi“, S 122.

Die Kreide von Sharaphà, als er auf einer Tafel Figuren skizziert:

„Per liberarsene fece uno schizzo su un manichino, qui il pozzo, là la carrucola, sotto, la testa bianca e ricciuta di Kukkakà. Accanto, con un gessetto rosso, come contro-idea, che lo riportava nuovamente alla sua ossessione, disegnò una giovane dai capelli fulvi.” (S 117f)

Das vom Blut des Hahns getrübe Wasser:

„Dove, sul tavolo della cucina, in un tinello sporco d’acqua color ciliegia, trovò una grossa forbice in cui il sangue si stava aggrumando nero.” (S 127)

Die bevorzugten Gegenstände des Märchens sind solche, die schon an sich eine scharfe Umrissslinie besitzen und aus festem Stoff sind. Max Lüthi zählt Schwerter, Ringe, Stäbe, Eier oder auch Haare dazu.⁴³² Beispiele in dem Roman sind der Krummsäbel von Perricone:

„Nel corridoio, pieno di fumo, c’era gente, fra cui il gigante Perricone che si sistemava la scimitarra, con cui spesso faceva pesca, in un fodero di pelle.” (S 102)

Genauso die Goldaxt von Giove und Ramajan:

„Oh,“ fece Kundalina „tu possiedi un’ accetta d’oro, Ramajan?“ – “No, soltanto il filo è d’oro.” (S 92)

Oder die Messer und Scheren, die in den Gassen verkauft werden:

„Molo forbici e coltelli!” canticchiava l’arroino.” (S 116)

Aber auch das Straußenei, das Rudra auf der Suche nach Undajang findet:

„Quando Rudra raggiunse i piedi del monte, trovò, dove si era accoccolato lo struzzo, un uovo picchiettato di nero.” (S 53)

Diese Gegenstände stellen einen paradoxen Gegenpunkt zu jenem „rosseggiar di peschi e di albicocchi“ dar, das zuerst eine feine, bunte und beschreibende Kennzeichnung der Landschaft ist:

„Qui, in primavera, era un rosseggiar di peschi, di albicocchi, di eucalipti e di fiori di loto“ (S 9)

„[...] aveva scopeto la limitrofa campagna, dove, in mezzo a bianchi accecanti sassi, c’erano delle piante di cocco, fichi, rose boschive, aranci e olmi. E un rosseggiar di peschi e d’albicocchi.” (S 22)

⁴³² Vgl. Lüthi 2005, S 26.

Dann Titel einer Zeitung:

„Non leggete il giornale con quel titolo strano? Qual è? Ah, ecco. È un rossegiar di peschi e di albicocchi?“ (S 105)

„Il primo ad avere dubbi sulla sorte di Sharaphà fu un cronista del giornale È un rossegiar di peschi e di albicocchi.“ (S 118)

“E il cronista del giornale È un rossegiar di peschi e di albicocchi?“ (S 132)

Und komplexer Titel des Romans wird.⁴³³

Zum Schluss noch einige Beispiele für die Verwendung von wertvollem Material. Genauso wie bei den Farben geht es dabei um das Abheben von der Fläche. Generell neigt das Märchen dazu Dinge und Personen zu metallisieren und mineralisieren. Unter den verwendeten Metallen werden die edlen und kostbaren bevorzugt. Aber auch bei anderem Material wird immer vom Wertvollen und seltenen Gebrauch gemacht:⁴³⁴

“clessidra di bronzo” (S 29)

“pietra lunare zafferano” (S 35)

“ventaglio di piume di pavone” (S 36)

“i bottoni d’osso di seppia, di corno, di madreperla, d’argento” (S 39)

“corpiccioli d’argento” (S 45)

“torrione di bronzo” (S 74)

“la caligine di seta” (S 59)

“accetta dal taglio d’oro splendente” (S 91)

“il globo, detto assassinario, fatto di palle di legno, coperte di seta“ (S 123)

⁴³³ Vgl. Tropea 1992, *L’India magica di Bonaviri*: *“È un rossegiar di peschi e di albicocchi”*, S 122.

⁴³⁴ Vgl. Lüthi 2005, S 28.

4.2.3. Silvinia

Der 1997 veröffentlichte Roman *Silvinia* kann als eine Art Märchen bezeichnet werden, dessen verschiedene Themen sich zwischen Realität und Phantasie bewegen. Es mischen sich Familienereignisse mit geschichtlichen und mythologischen Ereignissen.⁴³⁵

Der aus einer geheimnisvollen, realen und phantastischen Welt entstandene Roman wird von Carmine di Biase als einer der gelungensten von Giuseppe Bonaviri aufgrund der Struktur, der Bilder, der Sprache, der Realität und der narrativen Fiktion sowie der Inspiration bezeichnet. Er bewegt sich

„tra sogno e realtà, fiaba familiare e saga cosmica, che oscilla tra un inventivo „realismo magico“ ed un’incantata „chanson de geste.“⁴³⁶

In einem Interview sagt Giuseppe Bonaviri über den Roman ‚Silvinia‘:

„Lavoravo a „Silvinia“ quando, nell’82, dopo lunghissime turbe [...] anni, ebbi un infarto miocar.. fu come se si fosse ribaltato un[...] a un contadino in viaggio vero la terra della mietitura. Tutto si [...] nacquero poi altri stimoli, [...] e motivazioni. Ma per me il tema della “farina”, delle bambine che trasportano pane, era troppo profondo e familiare. Mio nonno Salvatore Casaccio realmente faceva il panettiere a Mineo, in quel di Catania. Mia madre, l’ultima dei suoi ventiquattro fratelli (!), è rappresentata nella bambina di nome Silvinia e del lavoro notturno che faceva a casa lui mi parlava come fosse una piccola deità della notte. Da qui, da me affabulata, esce la storia del romanzo con le bambine che di notte portano la farina nella grotta del sottosuolo di un cono spento dell’Etna. Solo molti anni dopo ripresi fra le mani l’interrotto racconto, portandolo a termine. Un anno fa il libro è uscito in Francia.“⁴³⁷

4.2.3.1. Inhalt

Der Roman *Silvinia* spielt in Idrisia in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts. Man kann die Erzählung, deren Protagonisten die siebenjährige Silvinia ist, in drei Teile gliedern. Handlung des ersten Teils ist der Brauch, kleine Mädchen mitten in der Nacht mit Säcken voll Mehl in den als Ätna zu deutenden Vulkan, in dem der Bäcker Salvatore Casaccio, Vater von Silvinia, mit seinen Mitarbeitern Brot bäckt, das von den Mädchen verteilt werden muss. Die Gruppe besteht aus 34 Mädchen ethnisch verschiedener Herkunft.

⁴³⁵ Vgl. W.M. *Una favola di nome “Silvinia”*, in: *L’umanità*, 1. November 1997.

⁴³⁶ Di Biase 2001, S 220.

⁴³⁷ Toscani, Claudio. *Un mondo di tradizioni e affetti perduti nell’ultimo romanzo di Giuseppe Bonaviri, „Silvinia“*. *Quando il vulcano sformava pane*, in: *Gazzetta di Parma*, 2. April 1997.

Nach dem Aufstieg aus dem Vulkan teilen sich die Mädchen in drei Gruppen, da sie an drei verschiedene Orte müssen.

Wus Gruppe muss in die Randviertel von Idrisa, wo neben wenigen Chinesen, viele Spanier und vor allem Juden wohnen. Ariannas Gruppe hat als Ziel die Hügel der Ziegenhirten und die „Fiera di San Giuseppe“. Auf dem Weg dorthin kommen sie an der Taverna di Coltidione vorbei. Esaustiones Bruder schlachtet gerade ein Schwein, um Blutwurst daraus zu machen, die er den Mädchen anbietet. Obwohl sie nicht möchten, bringt er sie dazu zumindest von dem Blut zu trinken. Bevor sie zu den Hügeln kommen, entdecken sie unter einem Baum einen „cavaliere errante“. Als sie bemerken, dass er tot ist, streuen sie den dort gefundenen goldhaltigen Staub kreisförmig um ihn. Bei den Ziegenhirten angekommen, die alle ursprünglich aus Judäa, Persien oder Syrien kommen, werden die Mädchen eingeladen, mit ihnen zu essen. Silvinia muss mit ihrer Gruppe zu einem Konvent und danach zur Küste. Das seltsame Verhalten der Nonnen lässt sie schnell zur Küste aufbrechen, wo die größte „Fiera“ des Jahres stattfindet. Dort führt der Zauberer Joseph Cooper aus Amerika die ersten Zeichentrickprojektionen in Sizilien vor.

Dieses Spektakel stellt mit dem Verschwinden Silvinias den Mittelpunkt der Geschichte dar. Es gibt ein großes Durcheinander, in dem Wu und Arianna mit ihren Gruppen, aber auch Salvatore und Esaustione, zu finden sind. Es ist ein Zusammentreffen von Bauern, Ziegenhirten, Olivenverkäufern, Hühner- und Truthahnverkäufern, Schmieden und Orangenverkäufern. Es gibt Stände mit Stoffen, Socken, T-Shirts, Pullover, Süßigkeiten, Fisch und Obst. Marokkaner verkaufen Ketten, Spiegel oder Gürtel. Aber unter ihnen befinden sich auch Drogendealer und Kinderhändler.

Bevor die Vorführung beginnt, bekommen die Kinder Masken. Silvinia die eines Trompete spielenden Engels. Der von drei Männern begleitete Zauberer projiziert Mickey Mouse, Aladin, Peter Pan, die sieben Zwerge, die Schneewittchen beschützen möchten, Mary Poppins und viele andere. Nach der Vorführung fährt Joseph Cooper wieder. Von seinem Boot aus spricht er über die Welt, die man von Hunger, Schandtaten und Kriegen befreien muss. Seiner Meinung nach müsste man die Menschen in Cartoons verwandeln. Er arbeitet bereits an diesem Projekt, um so die Bösewichte von dieser Welt in grenzenlose Räume zu projizieren. Ein Vorschlag von ihm ist die Opferung eines jungen, unschuldigen Mädchens, um die Welt zu retten. Die empörten Leute schmeißen Steine nach ihm. Die drei Gruppen finden wieder zusammen, nur Silvinia ist nicht da. Dafnia

erzählt, sie hat gemeinsam mit ihr versucht auf den Regenbogen zu gehen, um mit den projizierten Figuren zu gehen, welche der Zauberer aufs Meer geschickt hat. Sie selbst hat es aber nicht geschafft. Silvinia wird nicht gefunden. Die verschiedenen Meinungen und Versionen über ihr Verschwinden gehen vom Verschluckt werden im Abgrund des Meeres bis hin zur Entführung.

Im gemeinsamen Tempel trifft man sich, um für Silvinia zu beten, was zu einem Ritus wird. Esaustione erklärt Silvinias Verschwinden damit, dass sie ein Wasserwesen war. Das heißt, sie war sehr aufgeweckt, hatte einen schnellen Verstand und eine zartblaue Hauttönung in der Nähe des Meeres während der Abenddämmerung. Die blaue Kleidung Schneewittchens, die himmelblauen Schuhe Aschenputtels, die grünen Flügel Peter Pans faszinierten sie sofort. Mit einem kleinen Boot soll sie zu den Figuren gefahren sein und, angezogen vom dunklen Leuchten des Abgrunds, gemeinsam mit Aschenputtel, Schneewittchen und Peter Pan, vom Abgrund verschluckt worden sein. Man hört ein Weinen vom Meer, und die Figur Peter Pan aus dem Strudel hervorkommen. Er flog unruhig und wird wieder verschluckt. Den hohlen Ruf interpretiert man als letzten Versuch Silvinias aus Abgrund heraus zu kommen.

Als Silvinias Mutter Maria Palermo erfährt, dass ihre Tochter verschwunden ist, beginnt ihr Verfall. Von 24 Kindern sind 17 gestorben und 6 nach New York gegangen. Silvinia war das einzige Kind, das ihr geblieben ist. Sie beginnt zu halluzinieren und sieht die grüne Silvinia die Wand überschreitend zu ihr laufend. Auch hört sie oft ihre Stimme, die um Hilfe ruft. Nach Monaten ändern sich ihre Halluzinationen. Silvinia fragt, warum sie gerufen wird. Sie schläft doch. So hatte Silvinias Mutter immer mehr den Wunsch zu sterben, was auch am 15. März 1923 passiert. Im Jahr zuvor gab es sehr viel Regen, der grünlich war. Auch als Maria Palermo von ihrem Ehemann gefunden wird, schien die Sonne in einem intensiven leuchtenden Grün. Nach dem Tod seiner Frau lässt Salvatore Casaccio die Backöfen im Vulkan schließen. Auch sieht man keine Kinder mehr, die in der Nacht in den Vulkan gehen.

Allein geblieben beschließt Salvatore von Idrisia wegzugehen und nach Silvinia zu suchen, was die Handlung des dritten Teils ausmacht. Auch er glaubt, dass Silvinia entführt wurde und entscheidet sich nach New York zu gehen, wo seine anderen Kinder leben. Der Kommissar, der ihm einen neuen Pass ausstellt, erklärt ihm, dass Joseph Cooper Silvinia nicht entführt hat.

Der Kapitän des Dampfers „Madonna“, mit dem er nach New York fährt, ist der Italo-Amerikaner Giovanni Bussino. Er weiß Bescheid vom Schicksal Silvinias. Immer wieder hört Salvatore Casaccio die Stimme Silvinias, die fragt warum er sie sucht. Nach zwei Tagen Fahrt, sind die 30 Emigranten über das weiße, milchige Wasser und die silbernen Grate verwundert. Der Kapitän erklärt ihnen, dass am 23. 3. 1921, der Tag, an dem Silvinia verschwand, ein Seebeben stattfand, dessen Effekte man noch jetzt sieht. Und zwar im „Wrongdoers’ Stream“, bei dem es sich um ein unerklärliches Phänomen handelt. Es ist ein großer Fluss, der das Meer durchzieht und in dem man Leichen mit grünen Gesichtern und aufgeblasenen Körpern sieht. Die Toten kommen von verschiedenen Flüssen, wie dem Nil, der Donau, der Wolga, dem Po, der Seine oder dem Mississippi. Es handelt sich bei ihnen um Verbrecher. Es gibt Vermutungen, dass dieses Phänomen mit Silvinias Verschwinden zu tun hat, da es am selben Tag passiert ist. Alle reden über sie, als ob sie eine Legende wäre.

Am 23. 8. kommen sie in New York an. Die Kinder Salvatore Casaccios versuchen ihn von Silvinia abzulenken. Er ist aber traurig und melancholisch und denkt oft an Sizilien, an die Backöfen, die er wieder öffnen will. Er merkt, dass er nur eine Last für seine Kinder ist und denkt, er hätte besser nicht kommen sollen. Er träumt von Silvinia, die um Hilfe ruft. Nach der Entlassung aus dem Krankenhaus nach einem Sturz beginnt sein mentaler Verfall.

Am 21. 11. 1933 stirbt er, zehn Jahre nach seiner Frau. Zwei Tage nach seinem Tod findet ein Begräbnisumzug für ihn statt. Hinter dem Sarg geht eine große Menge an Leuten verschiedener Nationalitäten. Es werden verschiedene Instrumente gespielt. Auf seinem Gesicht erscheint ein Licht, von dem man nicht weiß, woher es kommt. Als der Umzug anhält, fielen von Fenstern und Balustraden alle möglichen Sorten von Brot. Genau jetzt sieht man über den Dächern von Manhattan die Zeichentrickfiguren Coopers, die er in Richtung des Umzugs projiziert. Es erscheinen Mickey Mouse, Mary Poppins, Dornröschen und viele mehr. Peter Pan, Schneewittchen und Aschenputtel fehlen. Sie mischen sich unter die Leute und weinen leise.

Inzwischen wartet Giuseppe Bussino am Hafen auf den Sarg mit dem Leichnam von Salvatore Casaccio, den er nach Sizilien zurück bringt.

4.2.3.2. Interpretation

Luca Desiato meint, man kann den Roman *Silvinia* als Märchen oder Apolog bezeichnen, da die Erzählung einen märchenhaften Verlauf aufweist und einen magischen Realismus widerhallen lässt.⁴³⁸

Silvinia ist ein Text, der die Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft einschließt. In einer „modalità di tempo, trino e uno“⁴³⁹, welche nicht nur das Märchen als solches betrifft, sondern auch den Ausdruck und das Erzählen:

*„In ogni fiaba abbiamo un eterno presente nel quale precipitano sia il tempo passato che il futuro. Cioè, il nucleo emotivo-mentale del tempo è un coagulo che in sé contiene “presente, passato e futuro”, come serrati in un bozzolo: bozzolo, o bocciuolo temporale assimilabile al nucleo dell’atomo.“*⁴⁴⁰

In diesem Roman verflechten sich das Leben des Autors und die Geschichten seines Siziliens ohne Zeit und phantasievoller Geographie, trotz der Nennung eines Datums und eines Ortes. Geschrieben in Form des Märchens ist es eine episch-lyrische Erzählung, so Matteo Collura.⁴⁴¹

Die Erzählung spielt in Mineo, das dieses Mal Idrisia heißt:

„La casa del maestro Salvatore Casaccio panettiere si trovava alla periferia di Idrisia, in un quartiere alto dove dai monti arrivava il freddo che non dà gaiezza, scorrendo sui tetti e fasiando le spie dei cespugli.“ (S 10)

Die Zeit, in der sich die Figuren bewegen sind die 20er Jahre des vergangenen Jahrhunderts. Die Erwähnung des Datums, die zunächst verwundert, ist für die weitere Handlung von Bedeutung. Das erste Mal wird es erwähnt, als es um die „Fiera di San Giuseppe“ geht, die jedes Jahr am 23. März stattfindet und zu der ein Zauberer kommt. Es ist derselbe Tag, an dem *Silvinia* verschwindet bzw. sich eine neue Meeresströmung bildet.

„Quel giorno, 23 marzo, c’era la fiera più grande dell’anno.“ (S 77)

⁴³⁸ Vgl. Desiato, Luca. *Mitica Sicilia rapita da Babele americana*, in: *Lettere*. März 1997, S 32.

⁴³⁹ Di Biase 2001, S 220.

⁴⁴⁰ *Favola, Fiaba, Fantastico* 1998, S XI.

⁴⁴¹ Vgl. Collura, Matteo. *Il nuovo romanzo di Giuseppe Bonaviri: una storia senza tempo che evoca l’epopea dei nostri emigranti. Dall’Etna a Manhattan cercando la piccola Silvinia*, in: *Corriere della sera*, 2. April 1997.

“[...] se il bastimento si dovesse imbattere col fronte centrale della corrente, o Wrongdoers' Stream, nata, secondo gli oceanografi, la notte del 23 marzo 1921. certi studiosi di eventi tra di loro comparabili, e perfino dei religiosi, e mistici, vorrebbero abbinare la nascita di questa corrente alla scomparsa, avvenuta nello stesso giorno, della bambina Silvinia Casaccio.” (S 143)

Die weiteren Nennungen des Datums, betreffend den Tod von Maria Palermo, der Abreise und Ankunft in New York Salvatore Casaccios und dessen Todestag dienen als Mittel zur Bindung an die Realität, denn die ganze Erzählung scheint in einer rein traumhaften Welt geschrieben worden zu sein.⁴⁴²

Die im ersten Teil der Erzählung dargestellte Reise der Mädchen in den Vulkan wird als eine epische und phantastische Erzählung präsentiert und ist gefüllt von Namen und Dingen, Pflanzen, Blumen, Sträuchern, Orten sowie Personen, die tatsächlich gelebt haben.⁴⁴³

In diesem Abschnitt wird der sehr feine und schwer erkennbare Symbolismus von Giuseppe Bonaviri deutlich. Wenn man bedenkt, wann der Roman spielt, versteht man die Bedeutung des Brotes für die Handwerker, Bauern und Bewohner der einfachen Zonen als göttliches Brot. Silvinia wird zu einer Primärfigur, was durch die leicht irrealen Identität, die ihr Bonaviri gibt, verstärkt wird.⁴⁴⁴

Stefano Giovanardi ist der Meinung, bei dem langen nächtlichen Weg der Kinder verschiedener Herkunft in den Vulkan handelt es sich um einen Verweis auf Dante. Er vergleicht die Reise der Kinder mit der Reise der reinen Seelen ins Dunkel der Hölle, um das Heil aller zu schöpfen und ans Licht zurückzubringen.⁴⁴⁵

Schon im Vulkan wird ihr Verschwinden vorausgesagt. Man hört eine Stimme von weit weg:

„O Silvinia, Silvinia, perché non ritorni tra noi? Che fai ancora di là?” (S17)

„Oh, venite, che aspettate? Perdetevi nei miei fiumi nebbiosi! Ohoh!” (S 26)

⁴⁴² Vgl. Pandini, Giancarlo. *Il nuovo romanzo tra fantasia e realtà dello scrittore Giuseppe Bonaviri. Silvinia, favola dei simboli contadina*, in: *La Provincia di Cremona*, 26. Februar 1997.

⁴⁴³ Vgl. Parazzoti, Ferruccio. *La scomparsa misteriosa della bella fornarina*, in: *Famiglia cristiana*. Milano, 5. Februar 1997.

⁴⁴⁴ Vgl. Pandini, 26. Februar 1997.

⁴⁴⁵ Vgl. Giovanardi, Stefano. *Una bambina scompare in Sicilia. Favola e mito nel nuovo romanzo di Giuseppe Bonaviri. La triste storia di Silvinia rapita da un mago*, in: *La Repubblica*, 17. Juni 1997.

Aber auch als sie im Konvent bei den Nonnen sind:

*„O Silvinia del sole regina
o bambina bambina bambina,
finito il ballo or ora,
ti diciamo che avanti l’aurora
ti chiamerà l’abisso marino,
e tu lascerai treccia e ciocche
nella lontana nera New Yorke.
Il tuo cuore piccino
e il tuo sangue bambino
purificheranno lo mondo,
e di te la luna
carpirà l’ombra
per portarla nei suoi deserti.
Non è forse sombra la vita?
Oh! inutilmente la madre
ti cercherà nella cuna.” (S 75)*

Als Josph Cooper Idrisia wieder verlässt, spricht er vom Boot aus zu den Leuten. Er möchte die Welt befreien von dem Bösen. Dafür muss man die Menschen in Cartoons umwandeln:

*„Sto lavorando a questo progetto per potere in tal modo proiettare i malvagi
al di là della terra negli spazi sconfinati e farli risucchiare dai buchi neri
stellari. Ma è una fatica immane, irrisolvibile. Perché al contrario non
seguiamo le leggi delle antiche religioni? Per far rinascere, in Dio, Pietà e
Amore verso di noi, sacrifichiamogli una young girl, una fanciulla innocente.
Salveremmo la terra da tutte le malvagità. o volete vivere nel lòto fangoso? O
cibavi di frutti di lòto annebbia tori della mente?” (S89)*

Diese beiden Textausschnitte lassen erkennen, dass man in Silvinia eine neue Iphigenie, einen Christus, der für die Bösen zahlt, sieht.⁴⁴⁶ Durch ihr Verschwinden wird Silvinia zuerst zum Messias und dann zur Hostie.⁴⁴⁷

Corrado Ruggiero sieht das Schicksal Silvinias als Alibi Bonaviris, um die sehr alten Erzählungen und Märchen, die ihm von der Mutter und vom Vater erzählt wurden, oder Fragmente seiner eigenen Erinnerung sind, an die Oberfläche zu bringen. So meint er, dass die Erzählung nichts Realistisches hat und auch nicht realistisch sein möchte, wodurch sie märchenhaft wird. Alles wird mehr in eine geträumte als in eine gelebte

⁴⁴⁶ Vgl. Lanza, Franco. „Silvinia“, il recente romanzo di Giuseppe Bonaviri è edito da Mondadori. Una narrazione poetica con la trasarenza di una „chanson de geste“, in: *L'Osservatore romano*, 26. Februar 1997.

⁴⁴⁷ Vgl. Giovanardi, 17. Juni 1997.

Dimension versetzt. Daher auch die absolute Gleichgültigkeit der Zeitenfolge und der Einordnung der Orte.⁴⁴⁸

Die Atmosphäre des Märchens entsteht unter anderem durch gereimte Sprüche, wie das oben erwähnte Lied der Nonnen. Es lassen sich aber noch andere Lieder finden, die der Erzählung eine feste Form verleihen und zum abstrakten Stil des Märchens gehören.

Auf dem Weg zum Vulkan singen die Mädchen ein Gebet aus dem vorherigen Jahrhundert, dass von Mutter zu Tochter weitergeben wurde. Sie singen sehr leise, um die Nacht nicht zu stören:

*„Le tue rive o notte
Sono buone, non toccanto
Il nostro cuore bambino, o Rocca
Senza fine, le nostre mani son rotte
Dal lavoro, ti doniamo una ciocca
Di capelli ma fa' che tu non inghiotta
L'alba che la lava in bianca luce tocca.”
(S 12)*

Nach Silvinius Verschwinden singen die Mädchen in einer katholischen Kirche ein Gebet:

*„O Cristo maroriatu
Silvinia è stata venduta
inghiottita e flagellata,
la Madonna l'ha traduta. (tradita)*

*ogni lume gloriosu e biondo
è in periglio e in follia, o vento
ridacci Silvinia jucunda,
noi non abbiamo abbientu. (pace)*

*O Cristo smisuratu
o Cristo che barbagli
in temenza per Silvinia amurusa
fa nascere augelli, rose e abbagli
dov'è bedda Silvinia che cammina.”
(S 99)*

⁴⁴⁸ Vgl. Ruggiero, Corrado. *La Sicilia tragica e favolosa di Giuseppe Bonaviri*, in: *Messaggero veneto*, 26. Februar 1997.

Als der Dampfer „Madonna“ am „Wrongdoers' Stream“ ankommt, singen die Passagiere das Klagelied:

*„O dio nostro robustoso
non vedi il nostro mortal duolo?
Il mondo non ha ricordanza amorosa,
vive in comunicazione tutto solo.
Chi segue la nostra tribolazione?
Non fiorisce la rosa, è in afflizione
ogni acqua, ogni cuore,
il Messia svanisce senza
laudabil amore.“ (S 150)*

Ein weiteres Element des Märchens ist der Kontrast, auf den man in der unterschiedlichen Darstellung des Todes stößt. Zum Einen wird die brutale Schlachtung des Schweins in der Taverne von Clotidione dargestellt:

„Teneva un grosso coltello puntuto tra i denti. Presolo, lo destreggiò brandendolo in più versi, sinché fissato fortemente il collo del suino che terrorizzato bramiva glielo conficcò con un sol colpo in gola. [...] L'animale girò disperatamente gli occhi attorno per raccogliere l'ultima luce che gli si rimpiccolì attorno per scomparire rapidamente. La morte arrivava con la stessa lentezza dell'ultimo sangue perduto a fiotti dal collo roseo. La bestia la sentiva come un calare nell'anima di uno spesso velo soffuso di stupore infinito.“ (S 49)

Dem gegenüber steht die verzauberte Szene des umherirrenden Ritters. Die Szene präsentiert sich wie ein Märchen, in dem die Beziehung von Gut und Böse dargestellt wird:⁴⁴⁹

„Dormiva di un sonno profondo pieno di gravezza, dentro quel sonno sussultava quel vecchio cavaliere gentile, gentili le mani, solo rugose nelle giunture, fuor di misura la spada.“ (S 56)

In einem Jahrhundert, welches das Rittertum nur vom „Teatro dei Puppì“ kennt, sollte das Auffinden eines Ritters außergewöhnlich und überraschend sein. Jedoch passt dieser Ritter perfekt in die Vorstellung der Mädchen, welche dieses Ereignis als selbstverständlich hinnehmen. Überhaupt wird jedes Ereignis mit einer erstaunlichen Natürlichkeit akzeptiert. Alle außergewöhnlichen Ereignisse des Tages werden von der

⁴⁴⁹ Vgl. Di Biase 2001, S 225.

kindlichen Seele als Phasen eines Spiels aufgenommen. Sie sind zufrieden, da sie eine Mission erfüllt und die Ängste der Dunkelheit und der Mühen besiegt haben.⁴⁵⁰

Die angstvollen Ereignisse der Reise werden von Bonaviri begleitet. Er unterstreicht die angsterregenden Aspekte, wie die Fledermäuse im Vulkan, die sich mit anderen Tieren vermehren und so kleine Monster entstehen lassen. Aber auch wahrscheinlichere, obwohl seltsame Ereignisse, wie der Konvent der Nonnen, die aufgrund ihrer langen Isolation jeden Kontakt mit der Hierarchie verloren haben:⁴⁵¹

„Avevano finito col deformare regole benedettine e le avevano traviate con diversi riti mutuati da tanti popoli arrivati in Sicilia. Per esempio, appena furono dentro nell’atrio, presero ad inchinarsi al Sole considerato il Dio del tutto. In quel momento, sfilacci di nubi cominciarono ad oscurarlo.” (S 72)

Die Reaktion der Passagiere auf dem Dampfer “Madonna” auf das unheimliche Phänomen des „Wrongdoers’ Stream“ zeigt ein weiteres Charakteristikum des Märchens. Bei dieser neuen Strömung handelt es sich um

„una fiumana di malviventi che deceduti in pochi anni scendevano verso l’oceano trasportati dal Nilo, dal Po, dal Volga, dal Danubio [...]. Si trattava di politici corrotti, di trafficanti di droga, di omicidi, di mafiosi, di rapitori di bimbi, di gente usa a dorare il denaro, di industriali, e di piccole donne, e mogli illusorie, e omuncoli vissuti nel guscio della loro esistenza”. (S 148)

Zunächst sehen sie weißes, milchfarbenes Wasser mit silbernem Wellenkamm:

„[...] le acque cominciarono ad apparire bianche, color del latte, e le stesse onde ebbero delle creste d’argento.” (S 144)

Auf ihre Verwunderung hin, erklärt der Kapitän, dass es sich dabei um die Auswirkungen eines Seebebens handelt, dass zu einer neuen Strömung geführt hat, die eben am Tag Silvinius Verschwindens entstanden ist. Man zieht den Schluss daraus, dass diese neue Strömung mit Silvinia zu tun hat, die inzwischen zu einer mythischen Figur geworden ist.⁴⁵²

„Ormai di questa bambina ne parlano tutti. Se ne è creata davvero una leggenda. [...]” (S 145).

⁴⁵⁰ Vgl. Lanza, 26. Feb. 1997.

⁴⁵¹ Vgl. Desiato, März 1997, S 32.

⁴⁵² Vgl. Desiato, März 1997, S 32.

Als sie zu der Strömung kommen und all die Leichen sehen, sind die Passagiere nicht verwundert. Die Angst die sie spüren ist auch hier eine profane, so wie es im Märchen üblich ist. So ruft ein Passagier aus:

„Oh! Dove siamo? Ci avete portato nella valle della morte? Che c'entra Silvinia, di cui parlano dovunque, con tutto questo?“ (S 147)

Keiner wundert sich über das Unheimliche. So wie es dem Märchen eigen ist, gibt es keine Trennung zwischen der diesseitigen und der jenseitigen Welt. Genauso die Stimme Silvinias, die man im ganzen Text immer wieder hört, verwundert niemanden. So spricht sie zu ihrer Mutter, aber auch zu ihrem Vater:

„Mamma, oh mammuzza, non vedi che dormo? Perché mi chiami?“ (S 112)

“Oh, pare, perché continui a cercarmi?“ (S 133)

Eines Tages sieht Maria Palermo plötzlich ihre Tochter Silvinia über die Wand schreiten. Sie ist von grüner Farbe. Man hat den Eindruck, es handelt sich um eine Halluzination. Doch das grünliche Wasser des Regens und das intensive grün der Sonnenstrahlen auf Maria Palermos Gesicht, als sie stirbt, lassen auf ein phantastisches Moment schließen. Man wundert sich über den grünen Regen, doch auch hier hat man keine Angst vor dem Unheimlichen. Die einzige Reaktion ist:

„Non si è mai vista una pioggia verde.“ (S 114)

Auch die Darstellung der Figuren verweist auf das Märchen. Sie werden genannt und durch ihr Handeln beschrieben. Oder, so wie Salvatore Casaccio und Maria Palermo, autobiographisch dargestellt. Silvinias Beschreibung durch Esaustione:

„Silvinia [...] aveva una natura corporea principalmente acqua. Questo si rilevava dalla sua estrema sveltezza, dalla sua mente pronta a intuire le cose nonché dalle sfumature azzurrine che la sua pelle assumeva se stava accanto al mare, di più sul tramonto, punto di passaggio tra ciò che è ciò che non è, ossia momento del giorno nel quale i nostri sentimenti si fanno neri.“ (S 101)

Dadurch war sie vom Meer angezogen und verschwand in ihm. Es war ihr Schicksal, so wie er es schon im Vulkan vorausgesagt hat:

„Esaustion rise, si voltarono i fornai a guardarlo, ma disse: “O Silvinia, il tuo destino è il mare.“ (S 26)

Märchencharakter bekommt die Erzählung auch durch die Erwähnung von wertvollem Material, wie des Silbers der Wellenkämme oder dem Goldstaub neben dem umherirrenden Ritter.

Ein weiterer Moment, den der Roman zum Märchen macht, ist die fehlende Tiefengliederung der Figuren. Die Darstellung des Schmerzes der Mutter oder des Vaters veranlassen sie zu einer Handlung. Der Schmerz ist die Konsequenz auf Silvinias Verschwinden, was zur Folge hat, dass die Mutter stirbt bzw. den Vater nach New York gehen lässt. Die Reise in die Ferne weit weg von zu Hause ist auch ein Merkmal des Märchens, auch wenn man das Ziel autobiographisch deuten kann. Wie im Märchen handeln die Figuren von außen angetrieben.

Aber auch in der Struktur findet man Märchencharakter. So wie schon bei den beiden anderen Romanen, stößt man auch hier nur auf ein paar Funktionen Propps. Man findet die Funktion I (die zeitweilige Entfernung), Funktion VIII (die Schädigung), Funktion VIIIA (die Mangelsituation), Funktion IX (das Unglück wird verkündet), Funktion X (die Gegenhandlung/Suche), Funktion XI (die Abreise) und Funktion XV (zum Aufenthaltsort der gesuchten Person gebracht).

Funktion I – Der Weg der Mädchen von zu Hause in den Vulkan.

Funktion VIII – Diese Funktion setzt die Handlung in Gang und ist demnach sehr wichtig. Es gibt 19 verschiedene Möglichkeiten der Schädigung. In diesem Fall ist es die Entführung einer Person, das heißt das Verschwinden von Silvinia.⁴⁵³

Funktion VIIIA – Aus den sechs Möglichkeiten trifft die erste auf den Roman zu. Bei dem Fehlelement handelt es sich um eine Person.

Funktion IX – Auch hier gibt es sieben verschiedene Möglichkeiten. Zutreffend ist die vierte, das Unglück wird mitgeteilt, und zwar vom Vater an die Mutter.

Funktion X – Der Vater beschließt Silvinia zu suchen.

Funktion XI – Der Vater reist ab.

⁴⁵³ Vgl. Propp 1975, S 36.

Funktion XV – Mit dem Dampfer überquert Salvatore Casaccio den Atlantik um in New York nach Silvinia zu suchen. Die Handlung entspricht der zweiten Möglichkeit. Nach Propp ist das zu suchende Objekt in einem anderen Reich und sehr weit weg.⁴⁵⁴

⁴⁵⁴ Vgl. Propp 1975, S 52f.

5. Schlusswort

Ziel der Arbeit war, anhand der drei Romane *Novelle saracene*, *È un rossegiar di peschi e di albicocchi* und *Silvinia* die traditionellen Elemente des Märchens unter Berücksichtigung der eigenen Märchenkonzeption von Giuseppe Bonaviri aufzuzeigen.

Stark beeinflusst von den Eltern, aber genauso von der literarischen Tradition seiner Heimat, entwickelt Bonaviri einen ganz eigenen Schreibstil. Es mischen sich autobiographische Elemente mit phantastischen. Reales und autobiographisches verflechtet sich mit Phantastischem. Märchenhafter Ton, Inter- und Intratextualität sowie das Element der Ironie und die stilistische Figur des Oxymorons sind sehr stark zu spüren.

Die theoretische Beschäftigung mit dem Märchen führt dazu, dass Giuseppe Bonaviri dessen Strukturen und Elemente sehr gut kennt. Dadurch ist es ihm möglich seinen Werken eine neue Struktur zu geben, wobei die traditionelle Struktur und die traditionellen Elemente erhalten bleiben.

Beim Lesen fällt aber zunächst ein sehr starker Realismus auf, der sich in allen drei Romanen durch die kontinuierliche Erwähnung des Themas des Hungers ausdrückt. In den *Novelle saracene* in den Schlussformeln zu entdecken, ist er zentrales Thema in *È un rossegiar di peschi e di albicocchi* und in *Silvinia*. Dieses realistische Element ist kennzeichnend für Bonaviris Stil, genauso aber auch ein Merkmal des sizilianischen Märchens und auch in *Tausendundeiner Nacht* zu finden.

Die arabische Herrschaft hat auf Sizilien Spuren in den Traditionen, Bräuchen, der Kultur und auch in den Märchen hinterlassen. So weisen die sizilianischen Märchen Elemente aus dem arabischen Raum auf. Da Bonaviri schon seit frühester Kindheit durch seine Mutter mit Märchen in Kontakt gekommen ist, wird er sehr stark davon beeinflusst.

*„Sono entrato in rapporto con la fiaba sin da bambino, a Mineo, attraverso „nuclei di emotività“ desunti dal gramo mondo contadino, ricco di amara sapienza e di amara fame. [...] Da ragazzi, quando il mondo, fuori, era in tempesta per pioggia e fame, il nostro desiderio era quello di sentirci raccontare fiabe, seduti nelle stalle e nelle povere case.“*⁴⁵⁵

⁴⁵⁵ Zangrilli 1998, S 47.

“A pensarci, la fiaba, il suo cosmo allucinato e incredibile ma desiderato, indicava, allora, un tempo prossimo realizzabile in cui, e per cui, ognuno avrebbe soddisfatto fame e freddo, e strani sogni d’amore. In un secondo momento, tale cosmo fiabesco si poteva identificare col “sol dell’avvenire”. Insomma la fiaba esprimeva il nucleo desiderante dell’uomo povero, della donna povera, del bambino affamato. Era la ricerca della felicità che è stata sempre soddisfacimento dei nostri desideri più profondi, un calarsi nelle nostre carni, nel cuore, nei visceri di noi stessi.”⁴⁵⁶

Neben dem Bewusstsein der arabischen Vergangenheit kommt noch ein sehr starkes Interesse für die arabische Sprache und Kultur hinzu, wodurch diese Elemente in sein Schreiben einfließen. So wird das Gefühl des Seltsamen und Unbekannten durch arabische Ausdrücke erzeugt. Aber auch durch die Verwendung von arabischen Namen (Qualat-Minaw) und der Figur Giufà, die mit den Arabern nach Sizilien gekommen ist, erzeugt Giuseppe Bonaviri eine märchenhafte Atmosphäre.

Mit Hilfe von Vladimir Propps Strukturanalyse und Max Lüthis Stilanalyse lassen sich die traditionellen Elemente herausarbeiten.

Zu Vladimir Propps Strukturanalyse lässt sich sagen, dass sie nur teilweise auf Bonaviris Märchen anzuwenden ist. Der Grund dafür besteht darin, dass Propp russische Zaubermärchen analysiert hat und Bonaviris Arbeiten keine reinen Märchen sind.

So findet man in der Struktur folgende Funktionen:

- *Novelle saracene*

La resurrezione di Giufà – Funktion XX (die Rückkehr), Funktion XXX (die Bestrafung des Feindes - Vertreibung), Funktion XXXI (die Thronbesteigung), Funktion XI (die Abreise).

Gesù diventa topo – Funktion VIIIa (die Mangelsituation), Funktion XI (die Abreise), Funktion XIX (die Aufhebung des Mangels), Funktion XX (die Rückkehr), Funktion XXI (die Verfolgung), Funktion XXII (die Rettung).

- *È un rosseggiar di peschi e di albicocchi*

Funktion X (Gegenhandlung/die Suche), Funktion XI (die Flucht/Abreise), Funktion XXI (die Verfolgung), die Funktion XXII (die Rettung vor den Verfolgern).

⁴⁵⁶ Zangrilli 1998, S 47f.

- *Silvinia*

Funktion I (die zeitweilige Entfernung), Funktion VIII (die Schädigung), Funktion VIIIa (die Mangelsituation), Funktion IX (das Unglück wird verkündet), Funktion X (die Gegenhandlung/Suche), Funktion XI (die Abreise) und Funktion XV (zum Aufenthaltsort der gesuchten Person gebracht).

Max Lüthi's Merkmale des Märchens bestehen aus Eindimensionalität, Flächenhaftigkeit, abstrakter Stilisierung, Isolation, Allverbundenheit, Sublimation und Welthaltigkeit. Die Darstellungsart der Märchen beschreibt Lüthi als handlungsfreudig und rasch fortschreitend. Es besitzt scharfe Umrissformen, einzeln auftretende Figuren und Requisiten, die knapp benannt und wenig geschildert werden. Diese Bestimmtheit und Klarheit drückt sich durch Linien und reine Farben wie rot, weiß, schwarz, golden und silbern, Metallisches und Mineralisches, Kontrast- und Extremdarstellungen sowie einer Formelhaftigkeit aus.

Der schnelle Erzählfortgang, der für das Märchen typisch ist, kennzeichnet alle drei Romane, besonders die *Novelle saracene*. Die starren Formeln und formelhaften Zahlen erzeugen eine harte und strenge Wiederholung, die abstrakte Bestimmtheit ausdrückt. Das passiert durch formelhafte Anfangs- und Schlussformeln, vor allem im *Gesù e Giufà* Zyklus. Neben traditionellen Formeln wie in der *Novelle Gesù diventa topo* findet man aber auch solche mit einer Moralbotschaft oder mit dem Thema des Hungers, das wiederum kennzeichnend für die sizilianischen Märchen ist. Gereimte Sprüche, die auch der starren und festen Form des Märchens dienen, durchziehen die *Novelle saracene* und *Silvinia*. Die Neigung des Märchens alles zu mineralisieren und metallisieren wird durch die Erwähnung von kostbarem und seltenen Material ausgedrückt. Beispiele dafür sind in allen drei Romanen zu entdecken, vor allem aber in *È un rossegiar di peschi e di albicocchi*. Die Eindimensionalität, die sich durch das Fehlen des numinosen Staunens ausdrückt, ist Teil aller drei Texte. Weder in den *Novelle saracene*, noch in *È un rossegiar di peschi e di albicocchi*, noch in *Silvinia* wundert man sich über Unheimliches, Wunderbares oder Übernatürliches. Die Angst, die ausgelöst wird, ist eine profane Angst. Der Eindimensionalität ist auch das Kommunizieren mit Tieren, wie in *È un rossegiar di peschi e di albicocchi*, zuzurechnen. Sprechende Tiere und Gestirne findet man aber auch in den *Novelle saracene*.

Zu den Figuren lässt sich sagen, dass diese ohne Tiefengliederung bzw. ohne Innenleben dargestellt werden. Besonders in den *Novelle saracene* wird dieses Mittel verwendet. Aber es ist auch in *Silvinia* und in *È un rosseggiar di peschi e di albicocchi* zu finden. Dadurch handeln die Figuren von außen angetrieben, was ein bedeutendes Element des Märchens ist. Die fehlende Tiefengliederung der Figuren äußert sich auch in der fehlenden Gefühlswelt der Figuren. So wird zum Beispiel das Gefühl des Schmerzes nur dann erwähnt, wenn es für die Handlung bestimmend ist, wie in der *Novelle Gesù diventa topo*. Ein weiteres Merkmal des Märchens ist die Darstellung von Extremen und von Kontrasten, auf das man vor allem in *È un rosseggiar di peschi e di albicocchi* trifft. Dabei geht es um das Abheben von der Wirklichkeit, was auch durch reine Farben oder durch kostbares und seltenes Material passiert. Genauso scharf ist auch die Linie der Handlung, die in die Ferne führt. Besonders stark ist dieses Kriterium im zweiten Teil des Romans *Silvinia* zu spüren. Über eine weite Strecke gelangt man in fernes Gebiet. Aber auch in *È un rosseggiar di peschi e di albicocchi* wird dieses Merkmal durch das Motiv der Suche und der Flucht deutlich.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Romane von Giuseppe Bonaviri eine Reihe von Märchenmerkmalen in der Struktur und vor allem im Stil aufweisen. Daneben ist kontinuierlich seine eigene Konzeption des Märchens zu spüren, die er anhand der Romane *Dolcissimo* und *La divina foresta* erklärt. Er selbst sagt:

*„In fondo, ogni fiaba, se vogliamo usare per comodo un simile schema, in sé ha molteplici livelli, o, meglio, stratificazioni di ere, di secoli, di tradizioni. Quindi, fiaba vale racconto ampio, vale il modo di cogliere la realtà d’oggi tanto sfumante, complessa, ritorta, ansiogena. [...] in essi è presente un fitto intreccio di miti, di storia, di concezioni scientifiche, per meglio mettere a punto la situazione conflittualizzata in cui oggi viviamo. Siamo figli di questo secolo, è indubbio.“*⁴⁵⁷

⁴⁵⁷ Zangrilli 1998, S 94.

6. Riassunto

La tesi ha per scopo l'elaborazione degli elementi che creano l'atmosfera fiabesca nell'opera narrativa di Giuseppe Bonaviri. Cioè quali sono gli elementi usati che danno ai romanzi il senso della fiaba. Come studioso della fiaba Giuseppe Bonaviri conosce molto bene la struttura tradizionale e gli elementi tradizionali di questo genere letterario. L'intera produzione bonaviriana può essere considerata come "fiaba" di cui i romanzi *le Novelle saracene*, *È un rosseggiar di peschi e di albicocchi* e *Silvinia* formano la base dell'analisi in cui anche la concezione personale di Bonaviri è considerata.

La tesi è suddivisa in tre parti. Le prime due sono dedicate alla teoria. Il primo capitolo si occupa dello scrittore. Soprattutto l'occupazione della sua biografia è di grande importanza, perché l'intera opera fa vedere l'elemento dell'autobiografico. In questo contesto si deve anche parlare di Mineo, dato che il trama si svolge sempre in questo paese, che diventa il punto di partenza dei racconti.

Giuseppe Bonaviri è uno scrittore molto complesso che già da ragazzo comincia a scrivere. Influenzato dai genitori, soprattutto dalla madre, ma anche dal suo paese natale Mineo e dall'altopiano Camuti e i suoi concittadini, la sua scrittura si muove tra il reale e il fiabesco, tra il mito e la storia.

Lo stile di Bonaviri è caratterizzato dall'elemento autobiografico, dall'intreccio dell'autobiografico e dal fantastico, dal tuono fiabesco, dall'uso di una lingua scientifica, dall'intertestualità e dall'intratestualità, da un tuono ironico e della figura dell'ossimoro.

Negli anni '50 Giuseppe Bonaviri è stato scoperto da Elio Vittorini e Italo Calvino. Nella rivista "I Gettoni" è pubblicato il suo primo romanzo *Il sarto della stradalunga* nel 1954. L'aspetto del nuovo è stato il motivo per l'inserimento del romanzo nella rivista, cioè lo sguardo nuovo sulle cose e sulla natura. Difficile da inserire nella storia letteraria italiana si può vedere il suo modello in Italo Calvino, nonostante ci sono grandi differenze. Hanno la lettura filosofica e scientifica delle cose e della natura in comune. Ma Bonaviri è molto più libero e naturale nel trattamento del materiale autobiografico.

Il caratteristico principale della scrittura di Bonaviri è l'elemento fantastico e fiabesco. È necessario definire questi due termini per delimitare uno dall'altro. Perciò il secondo capitolo tratta delle diverse forme del fantastico. In primo luogo si deve chiarire il

significato del termine della realtà, qual è un termine che dipende dalla cultura e dalla storia.

Insieme a tutte le forme del fantastico sono il soprannaturale e il meraviglioso. La suddivisione succede in due gruppi, in quello della letteratura fantastica e in quello dei racconti di meraviglia. La letteratura dell'orrore, la fantascienza, il fantasy e la fiaba romantica fanno parte della letteratura fantastica.

A causa dell'imprecisa denominazione del genere lo studio scientifico della letteratura fantastica è difficile. Questo è il motivo per fare una breve sintesi sullo sviluppo del termine. La parola risale dal primo ottocento e deriva dalle *Phantasiestücke* (1814/15) di E.T.A. Hoffmann sopra il francese. In origine i generi del fantastico hanno un contesto di riferimento abbastanza chiaro e strettamente limitato che viene allargato e in cui vengono presi la "fantascienza" e "l'utopia".

Tzvetan Todorov è molto importante per la discussione scientifica con la sua *Introduction à la littérature fantastique* del 1970. Si tratta di un primo progetto di una teoria strutturale del fantastico come genere letterario. La tesi principale del fantastico come conflitto di due ordini o logiche incompatibili dal punto di vista della razionalità include due altri criteri. Uno è l'accettazione del calare del soprannaturale come un 'factum brutum' nel mondo fittivo costruito dall'opera che non viene interpretato allegoricamente o poeticamente. L'altro criterio è l'indecisione del lettore se le vicende si trovano nell'area irrazionale o se sono da spiegare razionalmente. Secondo Todorov il fantastico si trova allora tra il "terribile" e il "meraviglioso", di cui comprende tutti i fenomeni della letteratura che non si fanno svanire razionalmente. Suddivide il fantastico in quattro categorie: fantastico - terribile, terribile puro, fantastico - meraviglioso, meraviglioso puro.

Dopo elencare le diverse opinioni di studiosi, tra loro quelli di Florian Marzin, Stanislaw Lem, Eric Rabkin, Roger Callois, Irène Bessière, Ariane Wischnik fa la conclusione che né il termine del fantastico né quello della letteratura fantastica si può definire in modo chiaro. Il fantastico non è allora un genere, ma un caratteristico interdisciplinato al contrario alla letteratura realistica-fittiva. Anche Stefan Neuhaus conclude che si può usare il termine fantastico solamente come categoria descrittiva molto aperta.

Il secondo gruppo delle forme del fantastico sono i racconti della meraviglia e fanno parte dell'area del "fantastico - meraviglioso". Ne appartengono i miti, le leggende, la 'Sage', le fiabe di meraviglia e le fiabe magiche. Ma anche la novella, la farsa e la favola, perché queste presentano l'elemento del meraviglioso e del soprannaturale. Queste forme sono riunite con il termine "forme semplici" da André Jolles.

Prima alla definizione degli elementi fiabeschi sia importante delimitare i diversi generi l'uno dall'altro. Gli elementi diversi si mischiano spesso, di conseguenza costituiscono forme mischiate come "fiabe di leggenda" o "fiabe magiche" o "fiabe di farsa". Nonostante lo stesso argomento narrativo e lo stesso motivo narrativo, i diversi generi possono essere distinti da certe figure, situazioni o contesti di trama. La rappresentazione del numinoso ha importanza nella distinzione. Per essersi accorti delle apparizioni del mondo al di là come meraviglia il narratore si deve trovare da questa parte. Il punto di vista del narratore da questa parte rende quindi un criterio essenziale per la distinzione dei generi diversi.

Il mito non è attribuito ai propri racconti di meraviglia, anche se sembrano fantastici. Il motivo per questo è la rappresentazione della meraviglia che non è vista come tale ma, si è accorta come apparizione o rivelazione.

La differenza tra la "Sage" e la fiaba si trova nell'accento del momento di verità del vissuto durante il racconto. Il riferimento alla realtà è creato dalle indicazioni a persone, al luogo e al tempo del succedere. Nel centro sono la narrazione realistica dell'uomo, delle cose di ogni giorno, ma anche dei sentimenti come paura, stupore, sforzo, sconvolgimento o malattia dell'anima. Al contrario alla fiaba il tempo è rappresentato descrivendo l'invecchiare dell'uomo. Il trama si svolge nella patria con indeterminate persone. La distinzione consiste nella cosa ovvia dell'eccezionale nella fiaba e nell'estrazione della commozione nella "Sage".

La leggenda si riferisce alla meraviglia religiosa. La "Sage" e la leggenda hanno in comune il raccontare dell'avvenire soprannaturale, in cui il circondante e rigido sistema religioso è il punto di partenza per la forma e l'interpretazione del meraviglioso. Al contrario alla "Sage" nella leggenda si tratta di una meraviglia superata.

La fiaba magica europea è l'ultima e più giovane forma dei racconti di meraviglia. In queste le meraviglie hanno un effetto naturale. Se gli studiosi di lettere o di folclore

parlano della fiaba magica, pensano alla “fiaba propria” la quale vogliono distinguere da simili tipi di testi.

La favola, la farsa e la novella includono elementi del meraviglioso perciò sono menzionate. La favola è un racconto breve in versi o in prosa che si fa distinguere per il suo carattere rimandante e standardizzante. La differenza ad altri generi didattici consiste nel carattere evidentemente fittivo di un succedere semplice e nelle figure tipiche.

La vicinanza della farsa alla fiaba si trova nel raccontare dell'impossibile. Anche se si può pensarla vero, diventa irreali tramite la parodia, la satira o la deformazione. La differenza alla fiaba è il desiderio di far ridere il lettore. La farsa, quindi, vuol dire una breve storia che è raccontata su un effetto finale e la quale struttura è definita di meno.

Anche nella novella si trovano lo strano e l'incomprensibile, in cui il sorprendente è posato sull'alterazione insolita di vicende conosciute o ancora comprensibili. La novella è abbastanza breve a causa del comprimere delle vicende. Il trama principale, preferiti sono casi solitari, è marcato chiaramente. Di più la novella si concentra su due o tre persone principali. La tensione è creata dal trama veloce e da uno o di più apici. Gli argomenti delle novelle possono essere vicende reali o inventate dall'autore ma anche derivate da tradizioni antiche spesso orientali. La novità è posata sulla tecnica narrativa, sul nuovo mettere in risalto di un argomento conosciuto.

Dopo una breve storia del termine e della parola della fiaba in Germania e in Italia si occupa di caratteristiche fiabesche le quali sono riunite da Kathrin Pöge-Alder e Stefan Neuhaus.

I critici Max Lüthi e Vladimir Propp sono importanti per l'analisi dei romanzi di Giuseppe Bonaviri.

L'analisi di struttura di Vladimir Propp si basa sulle fiabe magiche russe. Le caratteristiche che distinguono le fiabe si trovano nelle strutture in quali lui vede l'elemento costante del racconto mentre il contenuto è visto come elemento variabile. Le azioni delle figure sono quindi costanti. Sono denominate come “funzioni”, e ne esistono 31.

Al contrario a Vladimir Propp Max Lüthi crea un'analisi di stile. Le caratteristiche elaborate non si trovano nei motivi ma nel modo come sono usati. Nel suo libro *Das europäische Volksmärchen* del 1947 Max Lüthi cerca la forma base che secondo lui è comune a tutte le fiabe popolari europee. Le sue caratteristiche della fiaba sono “Eindimensionalität”, “Flächenhaftigkeit”, “abstrakte Stilisierung”, “Isolation”, „Allverbundenheit“, „Sublimation“, „Welthaltigkeit“.

La successiva sintesi sullo sviluppo della fiaba in Italia con massima importanza su Sicilia serve all'elaborazione delle particolarità e delle caratteristiche rispetto al paese e alle regioni. In Germania nell'ottocento e soprattutto nel novecento le prime collezioni di fiabe sono nate dai fratelli Grimm e dai suoi imitatori. Questo ha causato un'attività di raccolta in tutta l'Italia. Comunque, all'inizio esistono ricercatori tedeschi che seguendo i fratelli Grimm, hanno cominciato a raccogliere fiabe anche in Italia durante gli anni 60. Nel 1870 Laura Gonzenbach ha pubblicato la collezione *Sicilianische Märchen aus dem Volksmund gesammelt von Laura Gonzenbach* in due volumi. Questa collezione ha iniziato un torrente di pubblicazioni in Italia. Accanto a Giuseppe Pitre emergono i lavori di Gherardo Nerucci e Domenico Comparetti.

Giuseppe Pitre fa notare al significato particolare di Italia per l'indagine della fiaba. Vede Italia come posto ideale per il materiale fiabesco dall'Oriente, a causa delle condizioni storiche e geografiche.

La prima grande rappresentativa collezione di fiabe popolari italiane è pubblicata da Italo Calvino a Torino nel 1956. Sono considerate le fiabe dalle Alpi per Sardegna alla Sicilia.

Le fiabe siciliane si sono sviluppate da una tradizione ricca di cui Sicilia può attingere. Derivano da un lungo tramandare orale e sono soprattutto conservate dalle collezioni di Laura Gonzenbach e Giuseppe Pitre ma anche di Luigi Capuana, Italo Calvino e Giuseppe Bonaviri.

Anche se le fiabe popolari siciliane possiedono le caratteristiche elaborate di Max Lüthi, come “Eindimensionalität”, “Flächenhaftigkeit”, “abstrakter Stil”, “Isolation” “Allverbundenheit”, “Sublimation” e “Welthaltigkeit”, si distinguono dalle altre fiabe popolari europee. Accanto ad uno stile autentico presentano una spiccata tendenza realistica la quale si trova anche nel verismo che si fa vedere nello stesso stile ma anche negli stessi temi. Sono temi essenziali che come i racconti e romanzi veristici di Giovanni

Verga, Luigi Capuana e Maria Messina, riflettono le miserie e le speranze degli uomini dell'ambiente rurale. Nella maggioranza delle fiabe siciliane si trovano i contrasti tra il povero e il ricco, il felice e l'infelice ma anche il tema della fame ha sempre importanza. Le fiabe rispecchiano l'atteggiamento e il comportamento degli uomini che sono formati dalle esperienze della vita dura. Un'altra caratteristica della fiaba siciliana sono i motivi che, accanto a quelli conosciuti di altre regioni europee, sono quelli particolari che non si trovano fuori dall'Italia meridionale. Le culture diverse che hanno dominato Sicilia nel corso della storia hanno lasciato le sue tracce. Nelle fiabe popolari si riflettono soprattutto le sue peculiarità e rimandano ad influenze greche, fonici, romani, bizantine, arabe, normanne e spagnole. L'influenza delle dominanze arabe e normanne fanno il più grande effetto.

Dopo la sintesi sulle forme del fantastico, ora è possibile confrontare i due termini del fantastico e del fiabesco. Si trattano di due termini di significato diverso. Benché entrambi siano sottogeneri del meraviglioso, la differenza si fa vedere nella rappresentazione della meraviglia. La fiaba prova il meraviglioso in modo naturale e non come un inspiegabile calare del soprannaturale. Fiabesco vuol dire la costruzione di un mondo fuori della realtà in cui l'impossibile non può esistere. Il fantastico invece descrive persone ordinarie che si muovono nel mondo di ogni giorno e si vedono all'improvviso confrontate con l'inspiegabile. L'origine del fantastico nasce nel conflitto tra il reale ed il possibile.

Prima dell'analisi dei romanzi nella terza parte, si parla dell'influsso arabo su Bonaviri che si presenta soprattutto attraverso *Le Mille e una notte* e la figura di Giufà. Bonaviri si occupa di questo tema nel libro *L'Arenario* del 1984. La coscienza letteraria della dimensione araba si esprime nella sostituzione della realtà brutale del mondo attraverso l'immaginario. Se Giuseppe Bonaviri fa l'uso di parole arabe, a lui significa il ritorno alle origini. Espressioni arabe suscitano il sentimento dello strano e dello sconosciuto e formano così nel lettore un'atmosfera fantastica.

Le *Novelle saracene* che sono pubblicate nel 1980, sono una collezione di fiabe le quali la madre di Giuseppe Bonaviri ha raccontato all'autore nella sua infanzia. Consistono di 26 racconti che si svolgono come tutti i lavori dello scrittore nel mitico mondo di Mineo. Suddivise in tre parti che sono *Gesù e Giufà*, *Novelline profane*, e *Fiabe*, si tratta di un'opera tipica di Bonaviri che mostra alcuni motivi della sua "Weltanschauung".

Nonostante la forma e la struttura della fiaba non è un libro per bambini a causa del forte elemento del realismo. La concezione della fiaba di Giuseppe Bonaviri va chiaramente in direzione di una rinnovazione strutturale in cui tante caratteristiche della struttura tradizionale rimangono conservate.

Vengono analizzati la novella *Gesù diventa topo* e il ciclo *Gesù e Giufà* che contiene cinque racconti le quali sono *Gesù e Giufà*, *La resurrezione di Giufà*, *La luna di Gesù*, *San Pietro suona il violino*, *San Giovanni la trombetta*, *Gesù distrugge il mondo*, *La morte di Gesù*.

Dopo l'analisi delle *Novelle saracene* si occupa del romanzo *È un rosseggiar di peschi e di albicocchi*. Già l'insolito titolo contrassegna la cifra fiabesca e poetica. Il romanzo si svolge in India che allo stesso tempo sembra reale e surreale. Le case povere di Benares possono essere quelle di Mineo. Il tempo rovescia ogni coordinata cronologica. Il romanzo si può leggere in modi diversi. Fa impressione di essere una strana storia erotica che diventa un romanzo giallo, pieno di metafore, allusioni e poesie, ma si trova anche l'elemento dell'ironia.

Il terzo romanzo *Silvinia* è pubblicato nel 1997. Si tratta di una sorta di fiaba i cui diversi temi si muovono tra realtà e fantasia. Si mischiano vicende familiari con vicende storiche e mitologiche.

Durante la lettura dei tre romanzi si fa notare il forte realismo che in tutti i tre libri si esprime attraverso la continua menzione del tema della fame. Da scoprire nelle formule finali nelle *Novelle saracene*, la fame costituisce un tema centrale in *È un rosseggiar di peschi e di albicocchi* e in *Silvinia*. Questo elemento realistico è una caratteristica dello stile di Giuseppe Bonaviri ma altrettanto si tratta di una caratteristica della fiaba siciliana ed è da trovare in *Le mille e una notte*.

La presenza araba in Sicilia ha lasciato tracce nelle tradizioni, nei costumi, nella cultura ed anche nelle fiabe. Così presentano le fiabe siciliane elementi dell'ambiente arabo. Bonaviri è influenzato molto da questo a causa del contatto con la fiaba attraverso la madre dalla sua prima infanzia.

Oltre alla coscienza del passato arabo si aggiunge l'interesse molto forte per la lingua e cultura araba con cui l'elemento arabo influenza lo scrivere di Bonaviri. Così può creare

il sentimento dello strano e dello sconosciuto tramite espressioni arabe. Ma anche con l'uso di nomi arabi, per esempio Qualat-Minaw per Mineo, e la figura di Giufà che arriva in Sicilia con gli arabi, Giuseppe Bonaviri crea un'atmosfera fiabesca.

Per far vedere gli elementi tradizionali della fiaba servono l'analisi di struttura di Vladimir Propp e l'analisi di stile di Max Lüthi.

Sull'analisi di struttura di Vladimir Propp si può dire che si fa applicare solamente in parte alle fiabe di Bonaviri. I motivi per questo ci sono due. L'analisi di Propp si occupa solamente di fiabe magiche russe ed i romanzi di Bonaviri non sono fiabe pure.

Così si trovano le successive “funzioni” nella struttura:

- *Novelle saracene*

Dal ciclo *Gesù e Giufà* è presa la novella *La resurrezione di Giufà* per far vedere le “funzioni” di Vladimir Propp. In questa novella si trovano

la funzione XX (il ritorno),

la funzione XXX (la punizione del nemico – l'espulsione),

la funzione XXXI (l'avvento al trono),

la funzione XI (la partenza).

La novella *Gesù diventa topo* presenta il sapere e l'uso molto sicuro della struttura e degli elementi tradizionali della fiaba. Anche in questo testo non si può trovare tutte le “funzioni” di Vladimir Propp. Ci sono

la funzione VIIIa (la mancanza),

la funzione XI (la partenza),

la funzione XIX (l'abolizione della mancanza),

la funzione XX (il ritorno),

la funzione XXI (l'inseguimento),

la funzione XXII (la salvezza).

- *È un rossegiar di peschi e di albicocchi*

In questo romanzo si trovano

la funzione X (il contro-trama/la ricerca),

la funzione XI (la partenza/la fuga),

la funzione XXI (l'inseguimento),

la funzione XXII (la salvezza dagli inseguitori).

Nella funzione XXI Vladimir Propp distingue tra l'eroe che va alla ricerca di qualcosa e l'eroe a cui aspettano diversi avventure alla sua fuga. Nel romanzo si presenta la seconda possibilità.

- *Silvinia*

Anche nel romanzo *Silvinia* ci sono da trovare

la funzione I (l'allontanamento temporaneo),

la funzione VIII (il danneggiamento),

la funzione VIIIa (la mancanza),

la funzione IX (la disgrazia viene dichiarata),

la funzione X (il contro-trama/la ricerca),

la funzione XI (la partenza),

la funzione XV (il portare al luogo di soggiorno della persona cercata).

Le caratteristiche di Max Lüthi consistono, come detto già prima, di „Eindimensionalität“, „Flächenhaftigkeit“, „abstrakter Stil“, „Isolation“, „Allverbundenheit“, „Sublimation“ e „Welthaltigkeit“. Max Lüthi descrive il modo della rappresentazione della fiaba con le parole agire e avanzare rapidamente. La fiaba possiede dei contorni marcati, delle figure che si presentano da sole e delle requisite che sono

denominate e descritte poco. Questa certezza e chiarezza si esprimono dalle linee chiare e dai colori puri come rosso, bianco, nero, oro e argento, dal metallico e dal minerale, dalla rappresentazione di contrasti e di estremi e dalle formule.

Il tipico rapido procedimento narrativo della fiaba contrassegna tutti i tre romanzi di Bonaviri, soprattutto le *Novelle saracene*. Le formule fisse ed i numeri formulari creano una ripetizione rigida e dura che esprime un'astratta certezza. Succede tramite le formule finali e le formule iniziali, in particolare nel ciclo *Gesù e Giufà*. Oltre alle formule tradizionali come nella novella *Gesù diventa topo* si trova anche tali con un messaggio del morale o con il tema della fame che fa una caratteristica della fiaba siciliana. Motti in rima che servono alla dura e rigida forma della fiaba, passano le *Novelle saracene* e *Silvinia*.

La tendenza della fiaba di mineralizzare e metallizzare si vede nella menzione di materiale raro e prezioso. Si trovano esempi nei tutti tre romanzi, ma soprattutto in *È un rossegiar di peschi e di albicocchi*.

La “Eindimensionalität” che si manifesta nella mancanza dello stupore numinoso fa parte dei tre romanzi. Né nelle *Novelle saracene* né in *È un rossegiar di peschi e di albicocchi* né in *Silvinia* si meraviglia del terribile, del meraviglioso o del soprannaturale. La paura che è provocata è una paura profana. Alla “Eindimensionalität” si attribuisce la comunicazione con gli animali come in *È un rossegiar di peschi e di albicocchi*. Animali parlanti esistono anche nelle *Novelle saracene*.

Sulle figure si può dire che sono rappresentate senza vita interiore. Soprattutto nelle *Novelle saracene* è usato questo mezzo. Ma anche in *Silvinia* e in *È un rossegiar di peschi e di albicocchi*. In tal modo le figure agiscono attivate da fuori. Questo rappresenta un elemento fiabesco molto importante. La mancanza della vita interiore si vede anche nella mancanza dei sentimenti. Così, per esempio, il sentimento del dolore è menzionato solamente quando è decisivo per il trama come nella novella *Gesù diventa topo*.

Un'altra caratteristica della fiaba è la rappresentazione di estremi e di contrasti che si trovano in *È un rossegiar di peschi e di albicocchi*. Si tratta del distinguersi dalla realtà che succede anche tramite i colori puri o tramite il materiale prezioso e raro. Come questo anche la linea del trama che porta in lontananza è marcata. Questo criterio si sente

soprattutto nella seconda parte di *Silvinia*. Ma anche in *È un rosseggiar di peschi e di albicocchi* questa caratteristica diventa chiara attraverso la ricerca e la fuga.

In tutto si può dire che i romanzi di Giuseppe Bonaviri fanno vedere una serie di caratteristiche fiabesche nella struttura e soprattutto nello stile. Oltre a questo si sente la concezione personale della fiaba in continuo.

7. Abstract

Das sehr komplexe Werk des sizilianischen Schriftstellers Giuseppe Bonaviri wird durch autobiographische und phantastische sowie märchenhafte Elemente gekennzeichnet. Geboren in Mineo, in der Provinz Catania, beginnt er schon als Junge, beeinflusst von den Eltern, dem Ort und den Mitbürgern, zu schreiben, bevor er später beschließt Arzt zu werden.

Entdeckt von Italo Calvino und Elio Vittorini in den 50er Jahren beginnt 1954 Bonaviris literarische Produktion mit dem Roman *Il sarto della stradalunga*. Die Entwicklung seines Schaffens geht vom Neorealismus zum Phantastischen unter Berücksichtigung des Autobiographischen und Wissenschaftlichen und wird in drei Phasen eingeteilt.

Anhand der drei Romane *Novelle saracene*, *È un rosseggiar di peschi e di albicocchi* und *Silvinia* wird aufgezeigt, dass das gesamte literarische Werk Bonaviris als Märchen bezeichnet werden kann. Trotz der von Bonaviri neu entwickelten Struktur, lassen sich die traditionelle Märchenstruktur und die traditionellen Märchenelemente erkennen, die mit Hilfe von Max Lüthis Stilanalyse und Vladimir Propps Strukturanalyse herausgearbeitet werden.

Giuseppe Bonaviris Märchen kennzeichnen sich durch die Vermischung von traditioneller Märchenstruktur, Realismus, Einflüssen aus dem arabischen Raum, wie *Tausendundeiner Nacht*, autobiographischen Elementen und dem Element des Wunderbaren.

Besonders stark ist neben dem Einfluss der von Giuseppe Bonaviris Mutter erzählten Märchen in der Kindheit, der arabische Einfluss, der aufgrund der langen arabischen Herrschaft zur Identität Siziliens gehört und sich vor allem in der Figur Giufà, aber auch durch die Verwendung arabischer Namen äußert, welche Märchenatmosphäre erzeugen.

8. Literatur

Bonaviri, Giuseppe. *Novelle Saracene*. Rizzoli. Milano 1980.

Bonaviri, Giuseppe. *È un rosseggiar di peschi e di albicocchi*. Rizzoli. Milano 1986.

Bonaviri, Giuseppe. *Silvinia*. Mondadori. Milano 1997.

Amoroso, Giuseppe. *Bonaviri: dall'Enorme tempo' alle 'Novelle saracene'*, in: *Tabella di Marcia. Atti del convegno nazionale dedicato a G. Bonaviri* (Mineo, Catania, Messina, il 22-23-24 Novembre 1981). Raccolti da Anna de Stefano. Rivista Letteraria quadrimestrale. No. 4. Maggio 1983, S 181-195.

Becker, Siegfried/Hallenberger, Gerd. *Konjunktoren des Phantastischen. Anmerkungen zu den Karrieren von Science Fiction, Fantasy und Märchen sowie verwandten Formen*, in: Kreuzer, Helmut. *Märchen und Fantasy. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Heft 92. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen 1994, S 141-155.

Bianucci, Piero. *Sullo sfondo di una Sicilia mitica. Quei racconti fantastici nella cucina dello zio*, in: *Il nostro campo*, 21. September 1986.

Bonaviri, Giuseppe. *Le relazioni tra mille e una notte e le fiabe siciliane*, in: Giuseppe Bonaviri. *L'Arenario*. Rizzoli. Milano 1984, S 69-89.

Bonura, Giuseppe. *“Silvinia” del siciliano Bonaviri, in uno stile arcaico. Il pane del vulcano*, in: *Venire*, 1. Feb. 1997.

Borrelli, Franco. *Storia d'amore e d'orrendi assassinii e mutilazione. Erotismo e fantasia in una strana India*, in: *Il Progresso – Due Mondi*, 11. Mai 1986.

Bronzini, Giovanni Battista. *Märchen in Italien*, in: Röth, Dieter/Kahn, Walter. *Märchen und Märchenforschung in Europa. Ein Handbuch*. Haag + Herchen. Frankfurt am Main 1993, S 130-146.

- Caillouis, Roger. *Das Bild des Phantastischen Vom Märchen bis zur Science Fiction*, in: Rein A. Zondergold. *Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Insel Verlag. Frankfurt am Main 1974, S. 44-82.
- Carta, Ambra. Giuseppe Bonaviri. *Le forme del racconto tra memoria e utopia fantastica*. Kalós. Palermo 2006.
- Collura, Matteo. *Il nuovo romanzo di Giuseppe Bonaviri: una storia senza tempo che evoca l'epopea dei nostri emigranti. Dall'Etna a Manhattan cercando la piccola Silvinia*, in: *Corriere della sera*, 2. April 1997.
- De Rienzo, Giorgio. *Bonaviri e Mineo*, in: *La Fusta*. Rutgers University (New Brunswick, N.J., USA), Dipartimento di Lettere Italiane, 1981, nn 1-2, interamente dedicato a Giuseppe Bonaviri, S 43-49.
- Desiato, Luca. *Mitica Sicilia rapita da Babele americana*, in: *Lettture*. März 1997, S. 32.
- De Sio, Roberto. *Un'inquieta storia d'amore di Bonaviri. Dalla Sicilia fino all'India ma con la stessa solitudine*, in: *La Gazzetta del Sud*, 22. Juli 1986.
- De Stefano, Anna. *La Mineo di Bonaviri: radice materna ed epos verbale*, in: *Tabella di Marcia. Atti del convegno nazionale dedicato a G. Bonaviri* (Mineo Catania, Messina, il 22-23-24 Novembre 1981). Raccolti da Anna de Stefano. Rivista letteraria quadrimestrale, no. 4, Messina. Maggio 1983, S 163-173.
- Di Biase, Carmen. *Giuseppe Bonaviri. La dimensione dell'oltre*. Libreria editrice F. Canitto. Napoli 1994.
- Di Biase, Carmen. *Bonaviri e l'opera intera*. Ed. Scientifiche. Napoli 2001.
- Di Biase, Carmine. *La Fiaba*, in: Carmine di Biase. *Bonaviri e l'opera intera*. Ed. Scientifiche Italiane. Napoli 2001, S 205-259.
- Drago, Giuseppe. *Mille e una Sicilia*, in: *L'Ora*, 15. Juli 1986.
- Ferrero, Ernesto. *Bonaviri tra memoria, metafora, poesia. Fiabe saracene in Sicilia di uomini, piante, animali*, in: *La Stampa*, 14. März 1980.

- Giovanardi, Stefano. *Una bambina scompare in Sicilia. Favola e mito nel nuovo romanzo di Giuseppe Bonaviri. La triste storia di Silvinia rapita da un mago*, in: *La Repubblica*, 17. Juni 1997.
- Hess, Rainer/Siebenmann, Gustav. *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten (LWR)*. UTB Francke. Tübingen 1989.
- Jehmlich, Reimer. *Phantastik – Science Fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung*, in: Thosmen Christian W./Fischer, Jens Malte. *Phantastik in Kunst und Literatur*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1980, S 11-33.
- Jolles, André. *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. 6., unveränd. Aufl. Max Niemeyer Verlag. Tübingen 1982.
- Keller, Walter/Rüdiger, Lisa. *Italienische Märchen*. Eugen Diederichs Verlag. Düsseldorf-Köln 1959.
- Lanza, Franco. *“Silvinia”, il recente romanzo di Giuseppe Bonaviri edito da Mondadori. Una narrazione poetica con la trasarenza di una „chanson de geste“*, in: *L’Osservatore romano*, 26. Feb. 1997.
- Lem, Stanislaw. *Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen*, in: Zondergold, Rein A.. *Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Insel Verlag. Frankfurt am Main 1974, S. 92-122.
- Luperini, Romano. *Quark*, in: Iadanza, Antonio/Carlino, Marcello [a cura di]. *L’opera di Giuseppe Bonaviri*. La Nuova Italia Scientifica. Roma 1987, S 9-16.
- Lüthi, Max. *Märchen*. 10. Auflage (1. Auflage 1962). Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2004.
- Lüthi, Max. *Das europäische Volksmärchen*. 11. Auflage (1. Auflage 1974). A. Francke Verlag. Tübingen und Basel 2005.
- Marzin, Florian. *Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie*. Lang. Frankfurt am Main 1982.

- Musarra, Franco. *Scrittura della memoria memoria della scrittura. L'opera narrativa di Giuseppe Bonaviri*. Franco Cesati Editore. Firenze 1999.
- Musumarra, Carmelo. *Le „novelle saracene“*, in: *Critica letteraria*. Anno X. Fasciolo I. Lofredo 34. 1982, S 521-526.
- Neuhaus, Stefan. *Märchen*. Francke. Tübingen 2005.
- Pandini, Giancarlo. *Peschi e albicocchi*, in: *Gazzetta di Parma*, 29. Mai 1986.
- Pandini, Giancarlo. *Il nuovo romanzo tra fantasia e realtà dello scrittore Giuseppe Bonaviri. Silvinia, favola dei simboli contadina*, in: *La Provincia di Cremona*, 26. Februar 1997.
- Parazzoti, Ferruccio. *La scomparsa misteriosa della bella fornarina*, in: *Famiglia cristiana*. Milano, 5. Februar 1997.
- Penning, Dieter. *Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik*, in: Thomsen, Christian W./Fischer, Jens Malte. *Phantastik in Literatur und Kunst*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1980, S. 34-43.
- Perrotta, Agrippino [Hrsg.]. *Mineo e Bonaviri*. Fondazione Giuseppe Bonaviri. Mineo 2007.
- Pesch, Helmut W. *Fantasy Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. Erster deutscher Fantasy Club. Passau 1990.
- Pesch, Helmut W. *Science Fiction, Horror, Fantasy. Die modernen Genres der Phantastischen Literatur*, in: LeBlanc, Thomas [Hrsg.]. *Phantastische Welten. Märchen, Mythen, Fantasy*. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft. Röth. Regensburg 1994, S 131- 145.
- Petsch, Robert. *Wesen und Formen der Erzählkunst*. Max Niemeyer Verlag. Halle 1934.
- Piemontese, Felice. *In un'India di favola*, in: *Il Mattino*, 8. April 1986.
- Piemontese, Felice [Hrsg.]. *Autodizionario degli scrittori italiani*. Leonardo. Milano 1989.

- Pietrasanto, Agrippino. *Bonaviri e Mineo: ragioni di una verifica*, in: *Tabella di Marcia. Atti del convegno nazionale dedicato a G. Bonaviri* (Mineo Catania, Messina, il 22-23-24 Novembre 1981). Raccolti da Anna de Stefano. Rivista letteraria quadrimestrale, no. 4, Messina. Maggio 1983, S 75-78.
- Piromalli, Antonio. *Giuseppe Bonaviri e la Sicilia*, in: Zappulla Muscarà, Sarah [a cura di]. *Giuseppe Bonaviri*. Mnemosine 7. Giuseppe Maimone Editore. Catania 1991, S 7-12.
- Pöge-Alder, Kathrin. *Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen*. Gunter Narr Verlag. Tübingen 2007.
- Propp, Vladimir. *Morphologie des Märchens*. [Hrsg. Karl Eimermacher]. Suhrkamp TaschenbuchVerlag. Frankfurt am Main 1975.
- Rölleke, Heinz. *Zauber-Märchen-Märchen-Zauber. Vom Zauber im Volks- und Kunstmärchen*, in: Heindrichs, Ursula/Heindrichs, Heinz-Albert. *Zauber Märchen. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen*. Eugen Diederichs Verlag. München 1998, S 9-18.
- Ruggiero, Corrado. *La Sicilia tragica e favolosa di Giuseppe Bonaviri*, in: *Messaggero veneto*, 26. Februar 1997.
- Russi, Antonio. *La narrativa italiana dal neosperimentalismo alla neoavanguardia (1950-1983)*. Tommaso Landolfi, Italo Calvino, Natalia Ginzburg, Giorgio Bassani Giuseppe Bonaviri, Alberto Vigevari. Band 1. Lucarini Editore. Rom 1983, S 103-117.
- Sipala, Paolo Mario. *La lunga strada di Giuseppe Bonaviri*, in: Paolo Mario Sipala. *Il romanzo di Ntoni Malavoglia e altri saggi sulla narrativa italiana da Verga a Bonaviri*. Pàtron Editore. Bologna 1992, S 289-310.
- Solms, Wilhelm. *Einfach phantastisch. Von der Wundererzählung zur Phantastischen Literatur*, in: LeBlanc, Thomas [Hrsg.]. *Phantastische Welten. Märchen, Mythen, Fantasy*. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft. Röth. Regensburg 1994, S 9- 22.

- Todorov, Tzvetan. *Einführung in die phantastische Literatur*. Hanser. München 1972.
- Toscani, Claudio. *Un mondo di tradizioni e affetti perduti nell'ultimo romanzo di Giuseppe Bonaviri, „Silvinia“*. *Quando il vulcano sformava pane*, in: *Gazetta di Parma*, 2. April 1997.
- Toscani, Claudio. *Giuseppe Bonaviri*, in: *Franco Lanza. Dizionario autori italiani contemporanei*. III edizione ampliata e aggiornata. Miano. Milano 2001, S 60-61.
- Tropea, Mario. *Ultime poesie di Giuseppe Bonaviri: „Il Re bambino“*, in: Mario Tropea. *Capitoli di Sicilia e dell'esotico. Studi su Domenico Tempio, Pirandello, Gozzano, Salgari, Bonaviri, Santo Calí*. Rubbettino Editore. Messina 1992, S 129-140.
- Tropea, Mario. *„L'India magica di Bonaviri: È un rosseggiar di peschi e di albicocchi“*, in: Mario Tropea. *Capitoli di Sicilia e dell'esotico. Studi su Domenico Tempio, Pirandello, Gozzano, Salgari, Bonaviri, Santo Calí*. Rubbettino Editore. Messina 1992, S 113-127.
- Vax, Luis. *Phantastik*, in: Zondergold, Rein A.. *Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Insel Verlag. Frankfurt am Main 1974, S 11-42.
- Verscinin, Lev. *Realtà e poesia della Sicilia*, in: Sarah Zappulla Muscarà [a cura di]. *Giuseppe Bonaviri*. Mnemosine 7. Giuseppe Maimone Editore. Catania 1991, S 175-182.
- Wischnik, Ariane. *Spielarten des Phantastischen – Science Fiction und Fantasy im Vergleich*. Logos Verlag. Berlin 2006.
- Witt, Sabine. *„Uomini e cose, esseri reali ed esseri fantastici, castelli e caverne, mari e monti, tutto vi è rappresentato“: Sizilianische Volksmärchen*, in: Reichhardt, Dagmar. *L'Europa che comincia e finisce – la Sicilia. Approcci transculturali alla letteratura siciliana*. Lang. Frankfurt am Main/Wien 1996, S 386-399.
- Wünsch, Marianne. *Die Fantastische Literatur in der Moderne (1890-1930). Definition Denkgeschichtlicher Kontext Strukturen*. Wilhelm Fink Verlag. München 1991.
- W.M. *Il romanzo di Bonaviri è edito da Mondadori. Una favola di nome „Silvinia“*, in: *L'umanità*, 1. Nov. 1997.

Zangrilli, Franco. *La madre nelle novelle saracene*, in: Franco Zangrilli. *Bonaviri e il mistero cosmico*. Piovan Editore. Abano Terme 1985, S 165-200.

Zangrilli, Franco. *Sicilia isola-cosmo*. Pleiadi. Longo Editore. Ravenna 1998.

Zaouchi-Razgallah, Rawdha. *La dimensione araba in alcune opere di Giuseppe Bonaviri, Marinette Pendola Migliore ed Adrien Salmieri*, in: Reichhardt, Dagmar. *L'Europa che comincia e finisce-la Sicilia*. Lang. Frankfurt am Main, Wien 2006, S 148-157.

Zappulla Muscarà, Sarah/Zappulla, Enzo. *Bonaviri inedito*. La Cantinella. Catania 1998.

Favola, Fiaba, Fantastico. Cento libri per mille anni. Collana diretta da Walter Pedullà. Istituto Poligrafico e zecca dello stato. Roma 1999.

Internetquellen

www.fondazionegiuseppebonaviri.it, 28.10.2010.

Schmitz-Emans, Monika. VO *Phantastische Literatur*. Universität Bochum, SS 2007, <http://www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/veranstaltungen/ss2007.html#1>, 9. April 2011.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Anna Theiler
Geburtsdatum	30. Mai 1981
Geburtsort	Wien, Österreich
Wohnort	Wien

Ausbildung

1987-1991	Volksschule Prießnitzgasse 1, 1210 Wien
1991-1995	Gymnasium Franklinstraße 21, 1210 Wien
1995- 2000	HBLA für künstlerische Gestaltung Herbststraße 104, 1160 Wien
Seit 2000 Diplomstudium	Kunstgeschichte, Universität Wien
Seit 2002 Diplomstudium	Romanistik/Italienisch und Kunstgeschichte Universität Wien
2006-2007	Studienjahr in Italien an der Universität „La Sapienza“ in Rom

Sprachen

Italienisch
Englisch
Spanisch (Grundkenntnisse)

Sprachaufenthalte

2006 & 2009	Sprachkurs – „Solemar Sicilia“ (Cefalù, Mongerbino, Sizilien)
2006-2007	Studienjahr in Italien an der Universität „La Sapienza“ in Rom
2009	Literaturrecherche – „Fondazione Giuseppe Bonaviri“ (Mineo, Sizilien)