





Anna Maria Ortese

**DER
HAFEN
VON
TOLEDO**

Erinnerungen an ein unwirkliches Leben

Roman

**Aus dem Italienischen
von Marianne Schneider**

**Mit einem Vorwort von
Tiziano Gianotti**

FRIEDENAUER PRESSE

Anna Maria Orteses unbekanntes Meisterwerk

Der Hafen von Toledo – Roman eines Lebens und für die Autorin der Roman des Lebens – ist ein unbekanntes Meisterwerk, und zwar aus denselben geheimnisvollen Gründen wie das Bild in Honoré de Balzacs gleichnamiger Erzählung. Man kann ihn lesen, den Roman Anna Maria Orteses; und doch wäre zutreffender zu sagen, dass man in ihn *eintritt* wie in einen Bild-Kosmos: Wie von der Autorin wird auch von uns verlangt, Interpreten zu sein, Leser und Übersetzer einer Verwandlung. Wenn es uns aber gelingt, in das Bild *einzutreten*, beginnt das Wunder: die Intimität der Form. In Balzacs Erzählung stellt sich Frenhofers Bild in den Augen von Poussin und Porbus als ein *Chaos* von Farben und Tönen dar, in dem sich die Idealfigur verbirgt und aus dem ein Fuß von beispielloser Vollkommenheit hervortritt; der Roman Anna Maria Orteses präsentiert sich mit den Worten der Autorin in seiner Komposition als »versiegelt, chiffriert, zugleich unbesonnen und chaotisch«: ein Bild-Kosmos, aus dem wie durch ein Wunder eine Figur von unerhörtem Widerhall hervorsteht: Toledana, die Protagonistin und Erzählerin von *Der Hafen von Toledo*. Vollkommenheit der Form, und also Wahrheit: Toledana ist eine der großen Figuren des italienischen und europäischen Romans, die es durchaus verdient, neben den Protagonisten der Romane Elsa Morantes aufgeführt zu werden – und unter diesen noch herauszuragen. Genau dort hätte man Orteses unbekanntes Meisterwerk zu verorten.

Ich möchte sogleich einen Zweifel zerstreuen: Gewiss ist der Roman versiegelt und chiffriert, wie es allen wahren und unbekanntem Meisterwerken gemein ist; unbesonnen und chaotisch aber ist *Toledo* allein im letzteren seiner beiden Teile, und zwar aus gutem Grund. Und doch bleibt die

aus schmerzhafter Notwendigkeit geborene höchste Einfachheit des Buches erhalten, die nur aufgrund einer Verwandlung möglich ist, um es so von sich zu entfernen. *Toledo* ist ein Buch der Erinnerung und der Vision, visionärer Bericht und Liebesroman, wie ihn ein revoltierender Dichter der Romantik hätte schreiben können, der nach Neapel versetzt worden ist und dort zwischen Elend und Träumerei zu leben hat: ein hispanisiertes und in das Toledo von El Greco verwandeltes Neapel, des geliebten Malers mithin, der die Wirklichkeit durch einen »Trauerschleier« sah; ein von Regen getrübt und vom Wind gepeitschtes Neapel; ein Roman, der geschrieben wurde, indem »ich in die Tage des Glaubens an die Welt zurückkehrte«, wie Ortese auf dem Umschlag der Erstausgabe von 1975 vermerkt – eben dies ist im Aufruhr der Tage und im Licht der Nacht *Der Hafen von Toledo*. Nichts allzu Kompliziertes also: ein Roman von Liebe und von Verlust.

(Gewiss, *Liebe* ist hier in der Bedeutung der romantischen Dichter-Philosophen zu verstehen – als *amour-pas-sion*: Essenz und Destillat ad personam einer universellen Liebe, wie sie aus dem Staunen über die Welt und all ihre im Lichte gesehenen Geschöpfe hervorgehen kann. Es handelt sich um jene Liebe, von der die Visionäre mit ihren Werken Zeugnis ablegen: Anna Maria Ortese gehört – durch Geburt und Wahl – zu deren geistigen Familie und darin zu den ganz wenigen Italienern, da ihre Brüder zwischen dem Westen und dem Norden wohnen; und die Visionäre kennen keinerlei Praxis einer anderen Liebe, ebenso wenig der Roman).

Die hispanische und toledanische Verwandlung Neapels ist mit Sicherheit eine Hommage an die literarische Jugendleidenschaft Orteses sowie ein eindeutiger Verweis auf die Geschichte der parthenopeischen Stadt und einstmaligen bourbonischen Hauptstadt; in gleichem Maße ist

sie jedoch ein starkes Signal für die romantische Empfindsamkeit, die sie belebt. Spanien ist eine Entdeckung der französischen Romantik des 19. Jahrhunderts; und so auch die Feier der Malerei El Grecos, den Théophile Gautier als romantischen Heroen schlechthin betrachtete. Wenn es nun einen Künstler aus dem Zeitalter des Humanismus gibt, der die Bezeichnung Visionär verdient, dann ist es El Greco; Ortese bewunderte schon früh einige Hauptwerke des Malers aus Candia, seit sie 1939 eine Genfer Ausstellung von Meisterwerken aus dem Prado besuchte. Sie bewundert ihn so sehr, dass eine der beiden Hauptfiguren des Romans, der Literat Giovanni Conra, der – wir werden noch sehen, warum – Waffenmeister genannt wird, ein Graf D'Orgaz ist: nichts weniger also als die zentrale Figur des berühmten *Entierro del conde de Orgaz*, ein Meisterwerk El Grecos und der Malerei aller Zeiten. Mehr noch: El Greco ist der Maler von Toledo. Es erübrigt sich, das großartige *Vista de Toledo* zu erwähnen, das in gewisser Hinsicht eine Vorwegnahme des Toledos im Roman darstellt; und dann gewisse Porträts sowie das von Priestern und Soldaten bevölkerte *Entierro*. Élie Faure schreibt in seiner *Histoire de l'art*, der endgültigen Summa des romantischen Geschmacks: »Soldaten oder Priester, dies ist die letzte Anstrengung der katholischen Tragödie. Sie trauern bereits« – und *Trauer* ist ein wesentlicher Begriff in der Sprache des Romans *Toledo*. Grecos fiebrige Klarheit, seine Vorliebe für ungewöhnliche Proportionen sowie seine halluzinierenden Grautöne stehen der empfindsamen figurativen Einbildungskraft Ortesses am nächsten: Beide scheinen mit dem Genie der Vorahnung begabt zu sein, und ihre Werke bewegen sich abseits der klassischen rationalen Perspektive; zudem sind beide sublimen Physiognomiker. Aber das ist noch nicht alles: Die Verbindungen zwischen den wenigen obskuren Mitgliedern der Familie der Visionäre sind eng. Noch einmal

Élie Faure über die Figuren El Grecos: »Man folgt dem Blick nach innen, er führt bis zum unerbittlichen Herzen«. Ein unerbittliches Herz: Es gibt keinen anderen Ausdruck, der Anna Maria Ortese – wie auch El Greco sie porträtiert hätte – und ihre Brüder im Geiste besser zu beschreiben vermöchte: die Maler, Dichter und Erzähler, die zum Staunen geboren worden sind. *Der Hafen von Toledo* lebt, atmet und brennt von und für die Poetik des Wunderbaren.

*

Die Erzählerin des Buches ist eine erwachsene Frau, die in ihre Jugendzeit zurückkehrt, die sie in einer winzigen Vierzimmerwohnung für Vater, Mutter und sechs Kinder verbracht hat: eine Wohnung, ganz oben in einem Haus vor den Hafentoren einer Stadt gelegen, die »bourbonisch« genannt wird und eben das in Toledo verwandelte Neapel darstellt; der Leser sollte sich dabei vor Augen halten, dass die Hauptverkehrsader der parthenopeischen Stadt aus dem 16. Jahrhundert nach dem damaligen Vizekönig Pedro Álvarez de Toledo den Namen »Via Toledo« trägt. Wir befinden uns in den 1930er Jahren, in der Zeit, in der sich Europa auf den Weg in den Tod begibt. Hier findet die Initiation in das Leben und die Kunst des Schreibens der Protagonistin Damasa, genannt Dasa, statt, die sich jedoch lieber Toledana nennt. Um der Klarheit willen, sage ich es besser gleich: Die Eckdaten der Erzählung sind diejenigen von Orteses Biografie, mit Ausnahme der Namen, die allesamt erfunden sind; sie wurden jedoch durch das Sieb der Fantasie gepresst und sind so in diesem Anderswo, das der Roman oder die Vision ist, *vorgezeichnet* worden. Toledana trägt die Charakterzüge von Ortese und wird von ihr als ein anderes Selbst bezeichnet, und zwar mit einigem Nachdruck: »Eine Figur, die ich zu Anfang nicht vorausgesehen hatte, hatte

mein wirkliches *Ich* ersetzt – dasjenige, das jetzt diese Anmerkung verfasst – und führte die Geschichte in einer Art und Weise, die ich ebenso wenig vorausgesehen hatte, bis zu ihrem Ende«, schreibt sie im Klappentext von 1975. Und damit nicht genug: In der Notiz, die der Neuausgabe von 1985 vorangestellt ist, heißt es: »Und wie ich es [das Buch] dachte, kam diese Damasa zum Vorschein, eine mir Unbekannte. Alles andere von Toledo war mir bekannt: Aber diese Damasa hatte ich nie gesehen. Sie nahm meinen Platz ein im Hause des Pilar und beschrieb alles, wie es mir nie hätte geschehen können. Bestürzt schaute ich sie an.« Abgesehen von der Absicht, die Aufmerksamkeit des Lesers abzuziehen und zu verlagern, kommt darin klar und deutlich das erste Motiv der Poetik zum Ausdruck: Das Datum der Wirklichkeit besitzt für Ortese keinen Kurs und Wert, außer als Materie einer Vision, die für sie die Literatur und Kunst im Ganzen ist – und dies gilt natürlich auch für sie selbst, die Autorin. Für Anna Maria Ortese und die ihrigen ist die Wirklichkeit nicht von dieser Welt.

In der ersten sowie in der sogenannten »neuen überarbeiteten Ausgabe« des Buches zehn Jahre später erscheint ein Untertitel: *Erinnerungen an ein unwirkliches Leben*. In der dritten und endgültigen Ausgabe von 1998, an der sich auch die vorliegende Übersetzung orientiert, ist dieser Untertitel unterdrückt (er taucht jedoch im ersten der beiden Bände der 2002 erschienenen Gesamtausgabe der Romane wieder auf). Die Gründe dafür sind nicht bekannt. Und doch ist der Untertitel von grundlegender Bedeutung: Er ist wie eine Vertragsklausel, gibt den Ton vor und verstärkt den Sinn des Titels (denn Toledo liegt bekanntlich nicht am Meer). Wir befinden uns im Reich der Vision, der *Rêverie*: Der Roman wird geboren und lebt von einer Beschwörung. Das ist jedoch noch nicht alles, es liegt ein weiterer Punkt darin, nämlich das zweite poetologische Motiv: Er verweist

auf ein *unwirkliches* Leben, an das sich die Autorin erinnert und in das sie zurückkehren möchte. In der zweiten Auflage stellt Ortese dem Text eine Notiz vom 3. Mai 1983 voran, in der sie mitteilt, dass sie *Toledo* habe schreiben wollen, um in eine Zeit zurückzukehren, die »finster« war, und fährt fort: »Fast immerwährender Regen und Wind, und es gab keinen Ausweg, um in *diese* Zeit zu kommen, die damals den Namen Zukunft hatte. Das – man verstehe dieses immerwährende Dunkel, Wind und Regen – ereignete sich nur in gewissen Teilen der Welt, nicht überall; es ereignete sich, wo die Armen, *die Wirklichkeitsfremden* [Hervorhebung von mir, T. G.] waren; diejenigen, die mit der Materie, mit dem eigentlichen Wirklichen keinen Kontakt aufgenommen hatten.« Genau dies ist der Sinn davon, der sogenannten »Wirklichkeit« keinen Raum zu geben: Das Wirkliche ist *Materie*, und zwar in beiden Bedeutungsspektren des Begriffs: Materie als Sache und Angelegenheit des Politischen und des Sozialen, das damit vernachlässigt wird, und Materie als *Dinge*, die für die Armen, wie Toledana und ihre Familie, unerreichbar sind. Und so sind sie dazu bestimmt, Wirklichkeitsfremde, Visionäre zu sein; dies ist und wird für Ortese jedoch kein Ort der Gefangenschaft, sondern der Wahl. Darin liegt eine Ambivalenz: Einerseits beklagt Ortese die Distanz des Hafens zur »Lichtstadt«, der Stadt des kultivierten und aufgeklärten Bürgertums; andererseits aber bekennt sie stolz, zur *Unwirklichkeit* des Hafens und seiner traumverlorenen Bewohner zu gehören: Das Hafenhäuser ist der Ort, von dem aus man auch das große Blau sehen kann: das Meer, das – wie wir sehen werden – ein metaphorischer Ort und Begriff ist.

(Hören wir hier Ortese in einem in der Essaysammlung *Corpo Celeste* veröffentlichten Gespräch: »Ein Bild des Lebens – mithin von etwas, das Leben und zugleich Symbol des Lebens ist – gibt Joseph Conrad, wenn er über das Meer

schreibt: *unsterbliches Meer*. Ich sehe das Leben als ein Meer; und dieses Meer ist in meinen Augen unsterblich.« Und dies ist nicht die einzige metaphorische Verwendungsweise: Auch Lemano, eine Figur der *amour-passion*, wird als ein »Meer« dargestellt.)

Roman eines Lebens also: Roman ihres, Toledanas, unwirklichen Lebens in dem Haus vor den Gittertoren des Hafens, dem »Meereshaus«, wie sie es nennt (in der neuen toledanischen Sprache steht »marine« im Original für »Meer-«, »See-«, »Seemann«). Hier, vor dem Hafen, den Gittertoren, dem Meer, beginnt die Zeit des *desengaño*: und zwar in der Doppelbedeutung von Enttäuschung und Entzauberung; von hier aus begibt sich Toledana auf lange, anstrengende Märsche, die sie zu den Hügeln führen, auf denen die lichtvollen Orte der bourbonischen Stadt liegen; ein »Junge« mit windzerzausten Sohlen auf der Suche nach Linderung eines Schreckens, der eine jugendliche Intuition der Unermesslichkeit der Welt ist (»Himmelskörper«, würde Ortese sagen), um sich dann wieder in der Notwendigkeit zu verengen. Es ist die erste Wahrnehmung dessen, was das menschliche Schicksal ausmacht, das für die von der Materie Ausgeschlossenen nur umso härter ist: die *Distanz*. Ein *natürliches* Hindernis, das Ortese zum Sinnbild erheben wird. Es lohnt sich, hier das eindrucksvolle Incipit des Romans wiederzugeben: »Ich bin niemand's Tochter. Das heißt, dass die Gesellschaft, als ich geboren wurde, nicht da war oder nicht für alle Menschenkinder da war. Und weil ich ohne Gesellschaft und ohne Güte geboren wurde, wurde ich in gewissem Sinne gar nicht geboren, alles, was ich sah und erfuhr, war illusorisch, wie die nächtlichen Träume, die sich am Morgen verflüchtigen, und dasselbe galt für alle, die mich umgaben.« (Wobei die Ambivalenz der Konjunktion zwischen »Gesellschaft« und »Güte« vielsagend ist: Kommt ihr eine rein disjunktive oder aber eine erklä-

rende – im Sinne der Ortese'schen Utopie einer zur Güte fähigen Gesellschaft – Bedeutung zu?). Im weiteren Verlauf erzählt O. von dem »Engpass«, in dem sich die 13-jährige Toledana befindet: von der Last, in einer Zeit geboren worden zu sein, die »unter dem Fuß« eines Jahrhunderts, dem zwanzigsten, darniederlag, das sie naturgemäß als fremd empfindet; sowie vom Fehlen einer Sprache, die in der Lage ist, das Staunen über die Welt, den »AZUR« (die Unermesslichkeit) und den »Meeres-«Charakter des Lebens auszudrücken, das sich in Wellen bewegt und somit »ganz rätselhaft und wechselnd« ist. Und auch dies ist noch nicht alles. Toledana, Ortesses Alter Ego und ihre Seele, sagt, dass sie daher »ein hastiges, ekstatisches Toledanisch [sprach], aber nicht so kraftvoll, wie ich wollte, da mein wahres Wesen zwar toledanisch, aber nach Westen gewandt ist, wo sich die Sonne vor jedem ihrer Abende sammelt«. Es handelt sich um eine grundlegende Passage. Anna Maria Ortese drückt darin ihre Fremdheit gegenüber dem 20. Jahrhundert und der es beherrschenden Literatur aus, und zwar aufgrund ihrer angeborenen Distanz: Sie stellt fest, dass die onomastische und historische, topografische und toponomastische Verwandlung zwar iberisch ist, dass sie jedoch aufgrund ihrer Natur als Frau und als Schriftstellerin – und damit ihrer Poetik – nach Westen blickt: gen Romantik.

Tout se tient, und zwar kraft der Sprache. Die Sprache der wirklichkeitsfremden Anna Maria Ortese ist die Sprache der Vision, die Sprache der großen romantischen Visionäre: Und Visionäre ahmen bekanntlich nicht nach, sie imitieren nicht, sondern interpretieren, und mehr noch, sie verwandeln; für sie ist die Wirklichkeit und ihre soziale und politische Materie, das ist zu unterstreichen, nur ein Ausgangspunkt. So auch bei Ortese, und zwar immer und überall: Für diejenigen, die ein offenes Ohr haben, ist

dies bereits in den in *La lente scura* versammelten Reisereportagen, in dem Stich à la Piranesi, dem »Die Stadt wider Willen« gleichkommt, sowie in den eines Goya würdigen Porträts von »Das Schweigen der Vernunft« vernehmbar, beides Prosastücke, die in dem kleinen, großen Buch *Neapel liegt nicht am Meer* versammelt sind: Und nur diejenigen, die taub für die Sprache sind, konnten es ein Meisterwerk des Neorealismus nennen. Ein Charakteristikum der Visionäre, das wir bei Ortese ausgeprägt vorfinden, ist der Horror vacui: Ihre Texte nehmen den ganzen Raum ein, so wie sie den gesamten Raum eines Briefes oder einer Postkarte ausfüllte und beschrieb. Mit großem Erfindungsreichtum kümmert sie sich wirklich um alles: daher die Aufmerksamkeit für Gebrauchstexte, Klappentexte, einführende Bemerkungen und nicht nur dies: Kapitelüberschriften, die sich zu Zwischentexten ausweiten, und Inhaltsverzeichnisse, die zu Zusammenfassungen werden. Nichts in der Zeit wird ausgespart: So wie die Gebrauchstexte den Stand der Kunst einer Arbeit am Text erzählen, die – wie wir sehen werden – niemals ein Ende findet, so auch die Arbeit an den Zwischentiteln, ein romantisches Erbe des 19. Jahrhunderts, das dem Leser wie auf Händen getragen dargeboten wird, und dies keineswegs aus einer Laune heraus: Wer mit der Lektüre bei ihnen beginnen möchte, wird ein essenzielles und in den dargestellten Bezügen unausschöpfliches Stichwortverzeichnis des Romans griffbereit finden, beinahe so, als hätte man es mit einer Synthese der Poetik zu tun. So auch bei Anna Maria Ortese, die das Unwirkliche/Nichts des Lebens der Notwendigkeit durch ein neues Unwirkliches/Nichts ersetzen will: »Weil, mein Leser (oder unaussprechliches Nichts, das du die Himmel gegründet hast und mir zuhörst), die Ausdrucksfähigkeit [das literarische Werk] eine Waffe gegen das Nichts war, für den Aufbau – Auge um Auge! – eines anderen, eines goldenen

und glühenden Nichts, nämlich dieses Ausdruckswerks.«
Was könnte dies sein, wenn nicht der Aufschrei des roman-
tischen Künstlers?

Kehren wir zum Ausgangspunkt zurück: die Unwirklich-
keit des Lebens (als von der Notwendigkeit beherrschtes).
Es findet sich, nebenbei bemerkt, ein Postskriptum zum
Brief an Giulio Einaudi von August 1981, an den sich Ortese
gewandt hatte, um eine Neuauflage von *Der Hafen von To-
ledo* vorzuschlagen – ein grundlegendes Dokument für das
Verständnis der Geschichte des Buches und von O. selbst,
wie wir später noch sehen werden. In diesem Postskriptum
kommt sie nun auf den Titel zurück und öffnet damit ein
Fenster: »Dieses *Toledo* könnte, wenn es denn angenommen
wird, auch einen anderen Titel tragen: *Das unwirkliche Leben
der Damasa Figuera* würde mir eigentlich passender erschei-
nen. *Unwirklich*: im Sinne von *getragen*, *unbeweglich*, ohne
Entscheidungsfreiheit, nur um zu verstehen zu versuchen,
welches meine ›geschichtliche‹ Verfassung war, und nicht
nur meine.« Das Leben als von der Notwendigkeit getrage-
nes und bestimmtes also. Dieses Misstrauensvotum gegen-
über der Materie des Lebens, der Notwendigkeit, die vom
Sozialen und Politischen beherrscht wird, die Existenz
einengt und den Atem versagt, kann nicht genug betont
werden: die negative Seite der doppelgesichtigen Figur, die
diese zusammen mit der Freiheit bildet, die Ortese und ihr
Alter Ego Toledana zu Beginn der Jugend als ekstatische
Erfahrung des Wunderbaren (des »Himmelskörpers«, des
»AZUR«, des »Windes«) verstanden; und die der Schub des
Lebens (»das Meer«) und seine Wogen in das »Boot« des
Ausdrucks hievt. Hier liegt also der Grund, warum Ortese/
Toledana in jene Zeit und zu den ersten literarischen Übun-
gen – den »rhythmischen Kompositionen« (Gedichte) und
den »Berichten« (Erzählungen) – zurückkehrt, nämlich

nicht, um sie ins Rampenlicht einer amtlichen und verlegerischen Autobiografie zu rücken, sondern als wesentliches Korpus des Romans, um das sich die dichte Vegetation der Erinnerung rankt: die Vision und ihr Werden zum Roman. Anna Maria Ortese publiziert im Roman unveröffentlichte Jugendgedichte und zögert nicht, sie »schulmäßig« zu nennen, und viele von ihnen sind es im buchstäblichen Sinne; vor allem schreibt sie die Erzählungen aus der damaligen Zeit neu, ohne ihre Erzählstruktur zu verändern (nämlich neun der zwölf Erzählungen, die in der 1937 erschienenen ersten Sammlung *Angelici dolori* enthalten waren). Sie verteidigt ihren Entschluss gegenüber dem Verleger, der die Gedichte streichen wollte, und erklärte ihre Wahl Sergio Pautasso, einem begabten Schriftsteller und Lektor, der damals bei Rizzoli arbeitete und mit der Betreuung von Orteses Werk beauftragt war. Sie schreibt an Pautasso, dass sie es aufgegeben habe, eine neue Fassung (die dritte) nach den vereinbarten Vorschlägen zu schreiben, denn jedes Mal, wenn sie daranging, »diese *Erinnerungen* zu bearbeiten, veränderte sich ihr Stil – von reinen Tatsachen –, und ich sah mich einer maßvolleren und kultivierteren Stimme gegenüber, die eine gewisse Unversehrtheit oder grundsätzliche Fremdheit der Erzählperson (Fremdheit oder Traumzustand) zunichte machte.« Wobei *Unversehrtheit* und *Fremdheit* alles entscheidende Worte sind: So erinnert sich Ortese an Toledana; Unversehrtheit und Fremdheit sind Widerstände gegen den Hebel der Unwirklichkeit, die für beide die umgebende Materie darstellt, das Soziale und das Politische. Dafür ist keinerlei Platz: Es kann keine Zuständigkeit beanspruchen. Fremdheit als Traumzustand, *Rêverie*: das dritte Motiv der Poetik.

(Eine letzte Bemerkung zum Titel. Unter den von Ortese hinterlassenen Aufzeichnungen, die für die Romanausgabe in der Reihe »La Nave Argo« bei Adelphi herangezogen

gen wurden, finden sich einige, die sich auf für den Titel erdachte Varianten beziehen. Und unter diesen sticht der schönste und treffendste hervor: das klangvolle und gewaltige *Toledana*, mit der schlichten Nennung des Namens der Protagonistin wie aus dem 19. Jahrhundert, gefolgt von dem Untertitel *Schriften und Erinnerungen einer Tochter des Vizekönigtums*. Also gut: Ersetzen wir letzteren durch den später gewählten, unverzichtbaren Untertitel und wir erhalten: *Toledana. Erinnerungen an ein unwirkliches Leben*. Sprich, die Vollkommenheit. Das ist keine müßige Spielerei: Ich bin überzeugt, dass der glückliche Anachronismus des Titels sowie der explizite autobiografische Bezug dem Roman besser getan hätten: zu den Gründen später mehr.)

Ortese ist eine Nachtschriftstellerin wie kaum eine andere, sie leuchtet die Figuren des Romans und seine Landschaft in Form von Worten aus. Alles erscheint uns als ein Konstrukt einer anderen *Ordnung*: Es ist dies das Kennzeichen der Visionäre, gewiss, und für Ortese die einzige Möglichkeit, die Wahrheit zu erschließen. Nicht die klimpernde Melodie des veristischen Erzählers oder das römische Klagelied des Leierkastens der Neorealisten, sondern fiebrige Beschwörung durch Resonanz, die das Bewusstsein öffnet. Die Schriftstellerin Ortese ist eine *Dichterin*. Das ist der Grund für Toledanas literarische Berufung: Ortese sucht nach einer Sprache, um die Welt, das Staunen und die Furcht zu erzählen, und findet sie wie durch Geisterhand – gewiss, mit einer naiven Aura und bisweilen feierlich: aber doch, eine wahre Sprache. Anderes berührt und geht sie nicht an: nicht die Mimesis desjenigen, was sie als *Unwirklichkeit* erkennt und bezeichnet, der »vergängliche Rückstand« des Wirklichen, für die ergriffene Partei einer Ideologie; und auch nicht die erzählerische Peripetie, um den bequemen Beifall und Lohn des Publikums einzuheimsen. Stattdessen die Sprache des Romans der Erinnerung und

der Vision: eine Sprache, die Formen ordnet, im Lichte der Revolte gegen die wahre konstituierte Ordnung, diejenige einer vom Bösen gezeichneten Schöpfung, die zwischen Licht und Schatten gedeiht. Ich meine das Licht der Vernunft und des Spiels, das Vorrecht der privilegiert Geborenen, die Stadt der toledanischen Hügel, und demgegenüber der hispanische Schatten des Barrios der »Lazarillos«, das triste Asfalfa der Elendshütten und der »dunklen, wunderbaren Kirchen«, ein Auswuchs von Mauern, der sich den Hügel hinaufzieht und im Rücken des Hafens liegt: der Ort und das Zuhause von Toledana. Wo die Gittertore die Distanz zum Meer, zum Leben markieren. Ein Hafen-Haus, das dem wimmelnden Barrio der Lazarillos die Schultern zeigt: schon wieder Distanz, jedoch nicht so einschneidend wie die der »Sonnenmauer«, die Asfalfa und den Hafen von der Stadt der wenigen Erleuchteten trennt: eine glückliche Fügung, die den Blick auf das Meer und den Himmel freigibt. Die Sprache von Ortese ist die Sprache des Hafens und des Himmels (des AZUR).

Der Leser wird verstehen: Es war nur natürlich, dass Ortese in einem Moment, in dem sie ihre Arbeit neu überdachte, zu den Erzählungen ihres Anfangs zurückkehrte. Ortese verspürte das dringende Bedürfnis, den Hafen wiederzufinden: das Haus des Pilar, die Eltern, die Geschwister und vor allem die beiden Verlorenen, die *Schatten* also – ein weiterer wesentlicher Begriff ihrer Poetik –, die im Roman *Rassa* und *Albe García* genannt werden: Ersterer mit seinem Meerestod das Motiv des ersten Textes, der 1933 in der Zeitschrift *L'Italia Letteraria* veröffentlicht wurde, Letzterer im wirklichen Leben ihr Zwilling und durch tiefe Seelenverwandtschaft mit ihr verbunden. Der Hafen ist eine Figur des Ursprungs: die wahre Heimat des Seesungen Toledana, der auf das Lebens-Meer und den Welt-Himmel blickt – und in deren Lichte nimmt die Literatur

der jungen Ortese in Gedanken Gestalt und ihren Atem an. Und möge sich der Leser nicht wundern, wenn ich immer wieder zwischen Toledana und Ortese hin- und herwechsle: Genau dies ist das geheime Spiel und beherrschende Motiv von Anna Maria Ortese, und nichts anderes. Es versteht sich also von selbst, dass die Erzählungen in dem Buch ihres jugendlichen Debüts – wie wir sehen werden ein aufsehenerregendes und umstrittenes Debüt – einerseits ein Talisman sind, und in dem Augenblick, da sie diese wieder aufgreift, eine neue Offenbarung. Es lohnt sich, hier Ortese selbst das Wort zu überlassen: »[Die Erzählungen] waren das Schulmäßige von gestern und das Jenseits-der-Normalzeit von heute. Ich bemerkte, dass ich gestern völlig schulmäßig gewesen war; und jenseits der Normalzeit immer sein würde. Ich hatte in mir eine große Verneinung des Wirklichen (ich sah es als Trug und Flucht), und heute war dieses Wirkliche alles. Trug und Flucht waren alles. Und ich dachte: Wo wird etwas wirklich Wirkliches sein? Ein *Kontinuum*, wie die Philosophen sagen? Und ich sah, dass es die Erinnerung war.« Diese entscheidenden Worte sind der Notiz zur »neuen überarbeiteten Ausgabe« von *Toledo* aus dem Jahr 1985 entnommen und beziehen sich auf den Zeitpunkt, da sie mit dem Schreiben des Romans begann. Es sind Worte von beängstigender und furchtbarer Klarheit: Ortese sieht ihr Schicksal als Schriftstellerin im Italien des *Trugs* (die ausgestellte römische Rohheit des Realismus von Moravia) und der *Flucht* (Calvinos ariostische Geschwindigkeit und Leichtigkeit) jenseits der Normalzeit zurückbleiben. Gleichzeitig sieht sie wie blitzartig und ihrer Zeit voraus, wie die einzig mögliche Antwort der Literatur lauten muss: die Erinnerung. Nur unter einer Bedingung jedoch, die sich O. auf Anhieb zu eigen macht: Wenn es denn ein Erinnerungsroman sein soll, dann wird er von reiner Vision und Beschwörung in voller Schönheit sein. In

einem äußerst ungünstigen historischen Moment, in dem die Literatur auf dem Weg in die Marginalität ist und das Verlagswesen sich den Versprechungen des Marktes beugt, setzt Ortese ohne Netz und doppelte Böden alles aufs Spiel. Die kraftvollste Ortese hat das Licht der Welt erblickt: die des unbekanntesten Meisterwerks.

*

Als sie 1969 mit dem Schreiben von *Toledo* begann, befand sich Ortese an einem entscheidenden Punkt in ihrem Leben als Schriftstellerin. Die Zeitungen und Wochenzeitschriften kauften keine literarischen Reportagen mehr wie diejenigen, die in *Neapel liegt nicht am Meer* (1953) eingeflossen waren und ihr den schillernden Ruf der Bitterkeit und das Willkommen der Redaktionen eingebracht hatten: Fast zwanzig Jahre lang hatte Ortese nun schon mit den bescheidenen Einnahmen aus den von ihr veröffentlichten Reportagen und Erzählungen ihren Unterhalt bestritten. Damals lebte sie zusammen mit ihrer Schwester Maria in beschwerlichen Verhältnissen von den Vorschüssen, die sie in Form einer kleinen Monatsrate von ihrem Verlag Vallecchi erhielt. 1965 veröffentlichte sie eine lange Erzählung »des Spottes und Protests«, *Iguana*, mit der sie sich am Märchen des 18. Jahrhunderts versuchte und die von der Kritik zwar gelobt, von der Öffentlichkeit jedoch gleichgültig aufgenommen wurde, und sodann 1967 ihren ersten Roman, *Poveri e semplici*, in dem sie einen sieben Jahre zuvor in Mailand entworfenen Text wieder aufnahm: ein sentimentalischer Roman, den sie ironisch verstanden wissen und das Publikum damit in Versuchung führen wollte. In Wahrheit: ein äußerst dünnes und nicht sehr persönliches Werk. Da das Leben spöttisch ist und Literaturjurys das, was sie nun einmal sind, gewinnt der kleine Roman auf Anhieb

den Premio Strega, den berühmtesten und umstrittensten italienischen Literaturpreis. Auf die Auszeichnung sollten hohe Auflagen mit hervorragendem Absatz folgen. Auf der Welle des Erfolges besorgt Vallecchi eine Neuauflage von *Neapel liegt nicht am Meer* und in der Folgezeit zwei Sammlungen von Erzählungen, die allesamt bereits veröffentlicht vorlagen und in anderer Gestalt neu aufgelegt werden: 1968 *La luna sul muro* und im Jahr darauf *L'alone grigio*. Kurzum: Ortese ist wie schon nach *Neapel liegt nicht am Meer* erneut eine prominente Autorin, die von den Verlagen publiziert und umworben wird. Sie ist jedoch alles andere als mit sich zufrieden. Die erhaltene Auszeichnung und der kommerzielle Erfolg ihres wohlgerückt ersten Romans verschaffen ihr einige Monate der Ruhe in dem gewohnten, ermüdenden Kampf gegen die Notwendigkeit: Sie weiß jedoch, dass sie nachgegeben, dass sie die ihr in die Wiege gelegte Poetik verraten und schließlich der Sprache abgeschworen hat, die ganz allein die ihre ist. Diese letzte Tatsache ist unverzeihlich. In »Dove il tempo è un altro«, einem sich zur existenziellen Erzählung ausweitenden Gelegenheitstext aus dem Jahr 1980, erinnert sie sich an das preisgekrönte Buch, das, wie sie sagt, in einem »schulmäßigen Stil« geschrieben ist, um von geringfügigen und traurigen Ereignissen zu berichten, und ruft aus: »Ich glaubte nicht mehr an die Seite!« Betrübt fügt sie hinzu, dass *Poveri e semplici* als »sehr leicht zu lesendes« Buch einen gewissen Erfolg erzielt und einen Preis erhalten hatte: Sie verschweigt dabei das Ausmaß des kommerziellen Erfolgs und die Bedeutung des Preises.

Das »toledanische« Extrem der Sprache des Romans hat genau hier seinen Ursprung. Auf die Entdeckung der Unausweichlichkeit ihres Abseits-Stehens und die Frustration darüber, dass ein Buch, das sie »verkleidet« nennt, mit einem Preis bedacht wird, reagiert sie wie Toledana angesichts des sozialen Ausschlusses: Sie macht sich diese zu