

Neuntes Kapitel

Rosso Malpelo

1 Editionen

Rosso Malpelo, verfasst von Giovanni Verga, erscheint am 2., 3., 4. und 5. August 1878 in vier Folgen in der römischen Tageszeitung *Fanfulla*.¹ Im Februar 1880 folgt eine gebundene Ausgabe, adressiert an einen Leserkreis von Handwerkern, mit dem Titel *Scene popolari - Rosso Malpelo*.² Der Verleger Treves gibt diese Erzählung noch im selben Jahr in einem Band mit weiteren „novelle“ Vergas unter dem Titel *Vita dei campi* heraus. 1881 erscheint eine Neuauflage.³ 1897 publiziert wiederum Treves eine von Verga durchgesehene und überarbeitete, von Arnaldo Ferraguti illustrierte Ausgabe von *Vita dei campi*.⁴

2 Inhaltsangabe

In einer Sandgrube unter Tage nahe bei Catania verrichtet ein Junge, den alle in der Gegend wegen seiner roten Haare Rotschopf⁵ nennen, die schwersten und lebensgefährlichsten

¹ Diese Erstveröffentlichung ist wiederabgedruckt, in: Luperini 1976, 117-129.

² Die gebundene Ausgabe erscheint in Rom unter dem Titel *Il patto di fratellanza. Rassegna mensile della Società Operaie di Mutuo Soccorso e degli Istituti di Previdenza d'Italia. Rosso Malpelo* verfasst Verga wahrscheinlich in Kenntnis der Untersuchung *La Sicilia nel 1876*, veröffentlicht im selben Jahr, zur Kinderarbeit in den sizilianischen Schwefelminen. Die Herausgeber sind Leopoldo Franchetti und Sidney Sonnino, vgl. Verga 1980, 211.

³ Sie umfasst wie die erste Auflage außer *Rosso Malpelo* die Erzählungen *Fantasticheria*, *Jeli il pastore*, *Cavalleria rusticana*, *La lupa*, *L'amante di Gramigna*, *Guerra di santi*, *Pentolaccia*. Zusätzlich aufgenommen ist *Il come, il quando e il perché*. Unter diesen Erzählungen wird *Rosso Malpelo* als erste veröffentlicht.

⁴ Zur Editions-geschichte vgl. Luperini 1976, 1-2; Verga 1980, 211; Gherarducci/Ghidetti 1994, XXXV-XL. Im folgenden dient die 1897 veröffentlichte Fassung von *Rosso Malpelo* in den von Gino Tellini herausgegebenen *Le Novelle*, Band 1, 1980, 211-229 als Textgrundlage. Sie weicht stellenweise von der Erstausgabe in *Fanfulla* ab. Der deutschen Ausgabe *Der Rotfuchs*, in: *Sizilianische Novellen* (Verga 1992, 58-79), übersetzt von Dorothea Zeisel, liegt die von Carla Riccardi herausgegebene, bei Mondadori erschienene Ausgabe Giovanni Vergas: *Tutte le novelle* von 1979 zugrunde. Die hierin enthaltene Fassung von *Rosso Malpelo* entspricht der Erstausgabe in *Fanfulla*.

⁵ Dorothea Zeisel übersetzt den Titel *Rosso Malpelo* mit *Der Rotfuchs*. Zwei Einwände sind dagegen vorzubringen. Erstens entfernt sich „Rotfuchs“ zu weit vom Wortlaut des Originaltitels, der wiederum auf die Worte im sizilianischen Dialekt „russu malapilu“ verweist. „Malpelo“ - siehe auch den Titel *I Malavoglia* - fügt, analog zur Umgangssprache verkürzend, das Präfix „malo/mala“ dem Substantiv „pelo“ hinzu. „Pelo“ bedeutet im engeren Sinne Haar, Fell. Kombiniert mit „malo/male“, dem „rosso“ vorangestellt ist, müsste die wortwörtliche, aber im deutschen unverständliche Übersetzung lauten: „der rote Böshaarige“. Die einleitenden Sätze der Erzählung geben jedoch sehr deutlich den Sinn des Titels wieder: „Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo“, Verga 1980, 211. Demnach geht es um eine Figur mit dem besonderen äußeren Merkmal roter Haare, womit sich in Italien zwar ähnliche, aber je nach Region dialektspezifische Zuschreibungen innerer Merkmale verknüpfen. Zweitens

Arbeiten. Weil nach einer Volksweisheit rote Haare ein Zeichen für einen boshafte, schlechten Charakter sind, behandeln ihn die erwachsenen Arbeiter als Prügelknaben, während sich die verwitwete Mutter und ältere Schwester seiner schämen. In derselben Grube, wo Rotschopf den kargen Lebensunterhalt für sich und die Mutter verdient, kam schon in seinem Beisein der Vater ums Leben. Als er einen Pfeiler entfernte, fiel dieser plötzlich um und begrub ihn mitsamt herabfallender Sandmassen unter sich. So wie ihn die erwachsenen kräftigeren Arbeiter beleidigen und schlagen, so misshandelt Rotschopf einen noch schwächeren Jungen, genannt Frosch. Dieser ist seit einem Unfall auf einer Baustelle gehbehindert und gezwungen, unter Tage Sand zu schleppen. Für Rotschopf ist Frosch der einzige, dem er seine Gedanken und Gefühle anvertraut. Als Frosch eines Tages schwer erkrankt, versucht Rotschopf ihn unter Verzicht auf einen Teil seines geringen Lohnes am Leben zu erhalten, doch Frosch stirbt. Da Rotschopfs Mutter und Schwester fortziehen, ist er nun völlig auf sich gestellt. Von der Erkundung eines Stollens kehrt er nicht mehr zurück. Sein Leichnam wird nie gefunden.

3 Textbeispiele für Erzählperspektiven

Um den innerhalb der fiktionalen Welt sowohl aus wechselnden Figurenperspektiven als auch quasi neben den Figuren - auf ihrer Augenhöhe - stehenden Erzähler in *Rosso Malpelo* auf den Begriff zu bringen, spricht Romano Luperini von einem „narratore popolare“⁶, Vincenzo Guarracino von einer „voce‘ stessa del mondo narrato“.⁷ Guido Baldi, für den es sich um die erste veristische „novelle“ Vergas und den Auftakt einer neuen Erzähltechnik handelt, führt hierzu aus:

„questo anonimo narratore, tipico delle opere verghiane, che trattano di ambienti popolari, non informa esaurientemente sul carattere e sulla storia dei personaggi (come fa ad esempio Manzoni [...]), né offre dettagliate descrizioni dei luoghi dove si svolge l’azione [...]: ne parla

erweckt „Rotfuchs“ Assoziationen mit einer Tierart, die im Text nicht vorkommt, obwohl zahlreiche, noch exemplarisch angeführte Tiermetaphern die Titelfigur bezeichnen. Daher wird nachfolgend, anknüpfend an die zitierten Eingangssätze, *Rosso Malpelo* mit „Rotschopf“ übersetzt, um den Akzent auf die Haarfarbe zu legen. In der italienischen im Unterschied zur deutschen Fassung sind die Namen der beiden Jungen, *Malpelo* und *Ranocchio*, Ortsnamen bei der erstmaligen Nennung, Ausrufe wie *ohi!*, Wendungen wie *la morte del sorcio* usw. kursiv gedruckt.

⁶ Luperini 1976, 69.

⁷ Guarracino 1986, 142. Die Aussage von Woolf (1982, 34): „La storia è narrata quasi interamente dal punto di vista dei minatori“ trifft nicht zu.

come se si rivolgesse a un pubblico appartenente a quello stesso ambiente, che avesse sempre conosciuto quelle persone e quei luoghi“.⁸

Wie sich diese vox populi als Erzählerinstanz drapiert und sich als keineswegs allwissend, sondern in ihren Urteilen irrend erweist, geht aus folgenden Textstellen hervor: „L’ingegnere che dirigeva i lavori della cava, si trovava a teatro quella sera, e non avrebbe cambiato la sua poltrona con un trono, quando vennero a cercarlo per il babbo di *Malpelo* che aveva fatto la *morte del sorcio*“.⁹ Nicht über den sizilianischen Dialekt, aber durch umgangssprachliche Worte und Redewendungen gibt sich die ‘Stimme’ als der fiktiven Welt zugehörig zu erkennen: „babbo“ steht für Papa, Vater, „morte del sorcio“ bedeutet in jenem Kontext, dass dieser in einem Stollen wie eine Maus in die Falle gegangen und darin umgekommen ist.

Obwohl die Reaktion des Ingenieurs angesichts der ihm während eines Theaterbesuchs überbrachten Unglücksmeldung als Außensicht im Konjunktiv als gewiss gilt („non avrebbe cambiato la sua poltrona con un trono“), dementiert eine folgende Aussage dessen vorhergesagte Verhaltensweise: „L’ingegnere, quando gli ebbero detto il come e il quando, che la disgrazia era accaduta da circa tre ore, e Misciu *Bestia* doveva già essere bell’arrivato in Paradiso, andò proprio per scarico di coscienza, con scale e corde, a fare il buco nella rena“.¹⁰

Die Erzählerinstanz äußert zudem selbstreflexive Zweifel über die Gründe, weshalb sich Figuren so und nicht anders verhalten:

„E qualche volta, come *Ranocchio* spaventato, lo scongiurava piangendo di dire la verità, e di scolparsi, e ripeteva: - A che giova? Sono *malpelo!* - e nessuno avrebbe potuto dire se quel curvare il capo e le spalle sempre fosse effetto di fiero orgoglio o di disperata rassegnazione, e non si sapeva nemmeno la sua fosse salvatichezza o timidità. Il certo era che nemmeno sua madre aveva avuta mai una carezza da lui, e quindi non gliene faceva mai“.¹¹

Die indirekte Rede einer Nebenfigur geht fließend über zu einem kommentierenden Fazit des „narratore popolare“: „Zio Mommù lo *sciancato*, aveva detto che quel pilastro lì ei non l’avrebbe tolto per venti onze, tanto era pericoloso; ma d’altra parte tutto è pericolo nelle cave, e se si sta a badare a tutte le sciocchezze che si dicono, è meglio andare a fare l’avvocato“.¹²

⁸ Baldi 1980, 32.

⁹ Verga 1980, 215.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., 219.

¹² Ebd., 213-214.

Der unpersönliche, auktoriale Erzähler ist zwar allgegenwärtig und behält den Überblick über alle Figuren. Dennoch überragt er kaum das kollektive Wissen des Figurenensembles und muss mitunter seine Unwissenheit eingestehen. Durch wiedergegebene Ansichten einzelner Personen in direkter oder indirekter Rede, wobei diese mitunter etwa in Form von Exklamationen¹³ kommentiert werden, und den Gebrauch eines einfachen, restringierten Wortschatzes mit häufig wiederholten Vokabeln wie „rena“, „cava“, „casa“, „asino“ und volkstümlichen Redewendungen wie „morte del sorcio“ oder „un fior di birbone“ erweckt er den Anschein eines pares inter pares. Doch nimmt er eine Stellung als primus inter pares ein, soweit es ihm vorbehalten ist, von Mitgliedern der Gemeinschaft Außen- und Innensichten zu geben. Unverhüllt auktorial sind vorausgreifende oder rückwärts gewandte Berichte, etwa zum Tod des Vaters relativ am Anfang und Rotschopfs Tod am Ende der Erzählung. In deren zirkulärer Form, dem Schluss als Wiederholung des Beginns, manifestiert sich die generationsübergreifende und milieuspezifische Determination: Die Titelfigur geht dort zugrunde, wo vor ihm der Vater tödlich verunglückte. Lebenswelt und Todesort stimmen weitgehend überein:

„Era morto così, che un sabato aveva voluto terminare certo lavoro preso a cottimo, di un pilastro lasciato altra volta per sostegno dell'*ingrottato*, e dacché non serviva più, s'era calcolato, così ad occhio col padrone, per 35 o 40 carra¹⁴ di rena. Invece mastro Misciu sterrava da tre giorni, e ne avanzava ancora per la mezza giornata del lunedì“.¹⁵

„le ossa le lasciò nella cava, *Malpelo*, come suo padre, ma in un modo diverso“.¹⁶

Eine weitere Technik, um die angestrebte „impersonalità“ zu erreichen, ist der mehrpersonige Perspektivismus.¹⁷ Dabei kann ein und derselbe Sachverhalt in leicht abgewandelten Versionen wiederholt werden, oder durch die Reaktionen (Urteile und Verhaltensweisen) von Personen setzt sich für den Leser das Geschehen mosaikhafte zusammen. Am Anfang des Textes wird der Spitzname Rotschopf, und damit der Titel der Erzählung, gleich vierfach etabliert: Erstens in Gestalt einer sprichwörtlichen Volksweisheit: „*Malpelo* si chiamava così

¹³ „Altro che quaranta carra! [...] Il bell'affare di mastro *Bestia!*“, ebd., 215.

¹⁴ „Carra“ ist ein altertümliches Maß für das Volumen, ebd., 213. „Carra“ übersetzt Zeisel mit „Karren“ (Verga 1992, 60). Im Kontext einer Mine könnte dieser Begriff mit dem Einsatz von Loren assoziiert werden, also einen gewissen Grad von Mechanisierung der Grubenarbeit suggerieren. Die einzigen im Text angeführten Werkzeuge unter Tage sind jedoch Pickel, Schaufel, Hacke. Künstliches Licht erzeugt eine qualmende Karbidlampe. Neben Kindern und Erwachsenen arbeiten Esel als Lasttiere in den Stollen. Es wird folglich in *Rosso Malpelo*, einer zur Zeit der Edition spielenden Geschichte, gerade durch das Fehlen jeglicher Symbole des industriellen Zeitalters (wie Lokomotiven, Dampfschiffe, rauchende Schornsteine) auf eine archaische, stagnierende, seit Jahrhunderten unveränderte Produktionsweise in und um Catania verwiesen.

¹⁵ Verga 1980, 213.

¹⁶ Ebd., 229.

¹⁷ Vgl. Gfrefeis 1999, 55.

perché aveva i capelli rossi“;¹⁸ zweitens über diejenigen, die wie er Teil des Mikrokosmos Sandgrube bilden: „tutti alla cava della rena rossa lo chiamavano *Malpelo*“;¹⁹ drittens im folgenden Satz seitens der Mutter: „e persino sua madre col sentirgli dir sempre a quel modo, aveva quasi dimenticato il suo nome di battesimo“;²⁰ viertens durch anonyme Bewohner der Gegend, „tanto che la cava dove lavorava la chiamavano ‘la cava di *Malpelo*’“.²¹

Der tödliche Arbeitsunfall des Vaters im Stollen präsentiert sich dem Leser nicht nur vermittelt über den akustischen Effekt der fallenden Sandmassen mitsamt einem Pfeiler, wie ihn der Sohn wahrnimmt, sondern veranlasst Angehörige der paternalistischen Solidargemeinschaft zu Trauerritualen, Rettungsaktionen und dem fachmännischen Urteil eines Ingenieurs, dem Verunglückten sei nicht mehr zu helfen: „Tutte le femminucce di Monserrato, strillavano e si picchiavano il petto per annunciare la gran disgrazia ch’era toccata a comare Santa [...]. L’ingegnere [...] andò proprio per scarico di coscienza, con scale e corde, a fare il buco nella rena. [...] Lo *scanciato* disse che a sgomberare il sotterraneo ci voleva almeno una settimana“.²²

Um etwa die Gedanken von Rotschopf offenzulegen, in denen sich das gesellschaftliche Naturgesetz des Fressens oder Gefressenwerdens manifestiert, eignet sich die personale Erzählsituation: „*Malpelo* soleva dire a *Ranocchio*: ‘L’asino va picchiato, perché non può picchiar lui; e s’ei potesse picchiare, ci pesterebbe sotto i piedi e ci strapperebbe la carne a morsi’“.²³

4 Raum-Figurenbeziehung

Das Geschehen ist vorwiegend innerhalb oder in der Nähe einer Sandgrube angesiedelt. Sie trägt den Namen der Hauptfigur und ist fiktiv. Seine im ersten Satz als auffälliges Personenkennzeichen angeführten roten Haare, welche die vom „narratore popolare“ mitgeteilten Vorurteile der ländlichen Gemeinschaft begründen, er sei von Natur aus böartig und schlecht, korrelieren mit dem roten Sand der Grube. Dort nennen ihn alle aufgrund eines Aberglaubens, wonach der Haarfarbe bestimmte menschliche Eigenschaften entsprechen,

¹⁸ Verga 1980, 211.

¹⁹ Ebd., 212.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., 213.

²² Ebd., 215.

²³ Ebd., 218.

„Malpelo“. Der aus den angeführten vier Perspektiven dem Jungen zugeschriebene Spitzname wird in der letzten Variante - „tutti alla cava della rena rossa lo chiamavano *Malpelo*“ - mit der Grube identifiziert. Die nominelle Vereinigung zwischen dieser und der Titelfigur schlägt um in eine organische Einheit. Nicht bloß farblich gleichen die Haare des Jungen dem Sand. Roter Sand bedeckt vielmehr ständig seinen Körper: „Era sempre cencioso e sporco di rena rossa“.²⁴ „Il sabato sera, appena arrivava a casa con quel suo visaccio imbrattato di lentiggini e di rena rossa“.²⁵

Wenn Rotschopf noch im ersten Absatz mit einer Sandgrube verknüpft wird, so sind ebenfalls zahlreiche männliche, aber nicht die weiblichen Nebenfiguren schon bei ihrer Einführung diesem Ort zugeordnet:

„L’ingegnere che dirigeva i lavori della cava, si trovava a teatro quella sera“.²⁶

„Però il padrone della cava aveva confermato che i soldi erano tanti e non più“.²⁷

„Al mezzogiorno, mentre tutti gli altri operai della cava si mangiavano in crocchio la loro minestra“.²⁸

„mastro Misciu, suo padre, era morto in quella stessa cava“.²⁹

„tutte le femminucce di Monserrato, strillavano e si picchiavano il petto per annunziare la gran disgrazia ch’era toccata a comare Santa, la sola, poveretta“.³⁰

Wenngleich die Lage der Grube auf Sizilien nicht direkt benannt ist, grenzen angeführte real existierende Orte in oder außerhalb von Catania den zentralen Schauplatz auf die Umgebung dieser Stadt ein: „era conosciuto come la bettonica per tutto *Monserrato* e la *Carvana*“.³¹ Die in der Grube ausgedienten Lastesel werden nach Plaja zur Tötung gebracht, einer Gegend südlich des Hafens von Catania. Bereits im historischen Roman, in der Prosa des französischen Realismus³² und Naturalismus sowie im italienischen neorealistischen Roman

²⁴ Ebd., 212.

²⁵ Ebd., 219.

²⁶ Ebd., 214-215.

²⁷ Ebd., 212.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., 213.

³⁰ Ebd., 215.

³¹ Ebd., 212-213. Monserrato ist zum Zeitpunkt, als die Erzählung 1878 erscheint, ein Vorort Catantias, Carvana heutzutage ein Quartier im Norden der Stadt.

³² Gustave Flauberts Roman *Un cœur simple* (1877) spielt in der Normandie. Neben real existierenden Schauplätzen, die Flaubert aus seiner Kindheit vertraut sind, wie Trouville, Pont L’Évêque, Deauville, Le Havre kommt im zweiten Kapitel ein erfundener Ort zur Sprache - Colleville.

seit Anfang der dreißiger Jahre³³ werden Straßen, Plätze, Häuser, Wohnviertel, Landschaften usw. erwähnt oder beschrieben, die oftmals auf authentische Orte verweisen.

Zu den Nebenschauplätzen gehören das Haus der verwitweten Mutter und der Schwester, zu dem Rotschopf am Wochenende zurückkehrt, um einen Teil seines Lohnes abzugeben, die Wohnung der Mutter von Frosch, wo dieser todkrank zwei Monate im Bett verbringt, ein Theater und ein damaliger Vorort von Catania, Cifali, die sizilianische Bezeichnung des heutigen eingemeindeten Stadtteils Cibali. Dorthin ziehen Rotschopfs wiederverheiratete Mutter und die vermählte Schwester.

Anstelle relativ selbstständiger Abschnitte reiner Landschaftsschilderung, wie am Anfang des ersten Kapitels von *I promessi sposi*, erschließt sich in *Rosso Malpelo* der erzählte Raum vorrangig über die titelgebende Hauptfigur. Selbst in der Szene, die rückwärts gewendet die Umstände nachträgt, unter denen der Vater in der Grube tödlich verunglückte, ist sein Sohn Zeuge, das heißt am Ort des Geschehens präsent. Der Leser ist somit herausgefordert, gegebenenfalls mit Hilfe eigener geographischen Kenntnisse über die Landschaft Siziliens die bruchstückhaften, über den gesamten Text verstreuten Hinweise in seiner Vorstellung zu einem kohärenten Handlungsraum zusammenzusetzen.

Bruchstückhaft sind die Angaben zum Außen und Innen der Sandgrube, weil etwa deren Ausmaße, die abgebauten Mineralien, die Anzahl der Beschäftigten ausgespart bleiben. Die Nebenschauplätze sind zumeist sehr verknappt über ihre private oder öffentliche Nutzung definiert. So ist lapidar von dem Theater die Rede, wo der Ingenieur zu Hilfe gerufen wird, um den verschütteten Vater zu retten. Bis auf die Entfernung, gemessen anhand der Dauer des Fußmarschs von der Grube zum Theater, etwa drei Stunden, erfährt der Leser nicht einmal, in welcher Stadt es sich befindet. Dass es sich um Catania handelt, ergibt sich aus dem Kontext. Ebenfalls unklar ist, wo die Wohnhäuser der Familienmitglieder von Rotschopf und Frosch liegen, zu denen sie am Wochenende zurückkehren. Nicht der Ort selbst ist wichtig, sondern dass sie durch ihre Kinderarbeit jeweils vaterlose Familien finanziell unterstützen.

Zwar etabliert bereits der erste Abschnitt den zentralen Ort der Handlung, aber erst in deren zweiter Hälfte gewinnt dieser und die Umgebung an Konturen. Durchaus irritierend, weil vollkommen unbestimmt und beiläufig, wird die Grube über den Namen der exponierten Hauptfigur eher angedeutet als detailliert eingeführt: „*Malpelo* si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che

³³ Vgl. etwa den Anfang von *Tre operai* (1934), dem Debütroman von Carlo Bernari (1997, 3).

prometteva di riescire un fior di birbone. Sicché tutti alla cava della rena rossa lo chiamavano *Malpelo*“.³⁴

Im fünften Abschnitt wird die Gegend - Monserrato und Carvano - mitgeteilt, in der er unter seinem Spitznamen populär ist. Dass Monserrato und Carvano auf Wohnviertel in und um Catania, also auf Sizilien verweisen, dürfte selbst dem zeitgenössischen italienischen Leser nicht bekannt gewesen sein. In der retardierten Todesszene des Vaters im Beisein des Sohnes ist die wichtigste weiterführende Information die, dass in der Grube nicht nur über, sondern auch unter Tage geschürft wird: „Era morte così, che un sabato aveva voluto terminare certo lavoro preso a cottimo, di un pilastro lasciato altra volta per sostegno dell’*ingrottato*, e dacché non serviva più, s’era calcolato, così ad occhio col padrone, per 35 o 40 carra di rena“.³⁵

Folglich existiert unter Tage eine Grotte, teilweise gefüllt mit Sandmassen. Erst vier Absätze weiter kommt das eigentliche Unglück zur Sprache, eingeleitet von einem abrupten Wechsel von außen nach innen. Dabei wird der Übergang von der Erdoberfläche ins Erdinnere über einen harten Lichtkontrast dem Leser anschaulich gemacht:

„Fuori della cava il cielo formicolava di stelle, e laggiù la lanterna fumava e girava al pari di un arcolaio. Il grosso pilastro rosso, sventrato a colpi di zappa, contorcevasi e si piegeva in arco, come se avesse il mal di pancia, e dicesse *ohi!* anch’esso. *Malpelo* andava sgomberando il terreno, e metteva al sicuro il piccone, il sacco vuoto ed il fiasco del vino. Il padre, che gli voleva bene, poveretto, andava dicendogli: ‘Tirati in là!’ oppure: ‘Sta attento! Bada se cascano dall’alto dei sassolini o della rena grossa, e scappa!’ Tutt’a un tratto, punf! *Malpelo*, che si era voltato a riporre i ferri nel corbello, udí un tonfo sordo, come fa la rena traditora allorché fa pancia e si sventra tutta in una volta, ed il lume si spense“.³⁶

Roter Pfeiler sowie ihn umgebender roter Sand und Steine wiederholen bereits im Zusammenhang mit dem zentralen Schauplatz eingeführte Motive. Neuartig ist die sprachlich ausgefeilte Lichtregie: vom sternenfunkelnden Firmament zur ‘rauchenden’ Laterne innerhalb des Schachts. Sie geht aus in dem Moment, als das Lebenslicht des Vaters erlischt. Ebenso erklingen nun erstmals im übertragenen Sinne verschiedene Geräusche: vom sich wie ein Mensch unter Bauchkrämpfen windenden, Au! stöhnenden roten Pfeiler bis zu dem lawinenartig auf den Vater niedergehenden feinen, ‘tückischen’ Sand. Die eigentliche Katastrophe wird dem Leser zu Gehör gebracht, und zwar vermittelt über eine personale Erzählsituation, die des Sohnes. Dieser sieht nicht, was hinter seinem Rücken vor sich geht,

³⁴ Ebd., 212.

³⁵ Ebd., 213.

³⁶ Ebd., 214.

sondern nimmt nur einen minimalistischen akustischen Effekt wahr, in dem sich der tödliche Unfall resümiert - „punf!“.

Bis zur Mitte der Erzählung ergänzen keine nennenswerten Details die Vorstellung über den Mikroraum, die Mine innen und außen, oder den übergreifenden Makroraum, die nähere Umgebung von Catania. Dagegen intensiviert sich die Farbgebung zunächst hinsichtlich eines roten Tons. Materie und eine körpereigene lebenswichtige Substanz vermischen sich, als der Sohn verzweifelt versucht, seinen verschütteten Vater mit den bloßen Händen auszugraben: „*Malpelo* non rispondeva nulla, non piangeva nemmeno, scavava colle unghie colà, nella rena, dentro la buca [...] le unghie gli si erano strappate e gli pendevano dalle mani tutte in sangue“.³⁷

Im folgenden Abschnitt verschränken sich die Berufswünsche und Lebensträume von Rotschopf und Frosch mit farblich gekennzeichneten Landschaftszonen. Obwohl - oder besser weil - die Protagonisten Rotschopf und Frosch dazu verdammt sind, unter Tage ihr Dasein zu fristen, richten sich ihre Sehnsüchte nach einem erfüllten Leben im Diesseits oder Jenseits auf den Himmel. Enge und Dunkelheit im Inneren des Stollensystems kontrastieren mit Weite und Licht der äußeren Umgebung. Dabei entsteht erstmals die Illusion eines dreidimensionalen Außenraumes, insofern Höhe, Tiefe und Breite suggeriert werden:

„egli avrebbe preferito di fare il manovale, come *Ranocchio*, e lavorare cantando sui ponti, in alto, in mezzo all’azzurro del cielo, col sole sulla schiena, [...] o meglio ancora, avrebbe voluto fare il contadino, che passa la vita fra i campi, in mezzo al verde, sotto i folti carrubbi, e il mare turchino là in fondo, e il canto degli uccelli sulla testa. Ma quello era stato il mestiere di suo padre, e in quel mestiere era nato lui. È pensando a tutto ciò [...]“.³⁸

Um Unbestimmtheitsstellen im Text kraft der eigenen Phantasie und im Anschluss an die eigene Erfahrungswelt auszufüllen³⁹, dienen wie mit Pinselstrichen gesetzte Farbtupfen, welche innerhalb der teils unberührten, teils kultivierten Natur, bedeutungs- und stimmungsträchtige Ausschnitte hervorheben: eine öde, *schwarze* Lavoerfläche, von der Lava versengter *roter* Sand, ein *türkises* Meer, *grüne* Felder, *blauer* Himmel.

Eine Fülle sinnlicher, visueller und akustischer Eindrücke offenbaren einen seelischen Zustand. Rotschopf verrichtet als Kind tagtäglich Arbeiten, die selbst Erwachsene überfordern. Er lebt in düsteren, kühlen, engen und stickigen Stollen. Seine beruflichen Träume bilden hierzu eine Gegenwelt, bleiben aber immer der ihm vertrauten Umwelt

³⁷ Ebd., 215-216.

³⁸ Ebd., 220.

³⁹ Vgl. Schutte 1993, 183.

verhaftet. Der gemeinsame Nenner der kindlichen Phantasien besteht darin, einmal im Leben sich am blauen Himmel und grünen Feldern sattzusehen sowie natürliche Geräusche zu hören. Visuelle und akustische Reize vermitteln Eindrücke von Höhe und Tiefe, Schwerelosigkeit und unendlicher Weite. In seinen Visionen nimmt er als Bauer inmitten ausgedehnter Felder Vogelstimmen in der Luft, einen dichtbewachsenen Johannisbrotbaum über ihm und das dunkelblaue Meer in der Ferne wahr. Als Handlanger auf einem Baugerüst zwischen Himmel und Erde schwebend, verspürt er die warmen Sonnenstrahlen im Rücken und hört dabei die Vögel über sich in den Wolken singen.

Die zahlreichen, häufig in Gegensatzpaaren verwendeten Präpositionen *auf* und vor allem *über*: „sui ponti“, „sulla schiena“, „sulla testa“, „sotto i folti carrubbi“, „sotto i loro piedi“ neben den Adverbien „in alto“, „in mezzo“, „là in fondo“ zeigen an, dass die Landschaft für die Figur keine beschauliche Kulisse oder romantische Seelenlandschaft bildet. Vielmehr entspringt der regelrechte Genuß von Erde, Wasser, Luft einem Wunschgedanken der Titelfigur. Die Phantasie resultiert aus den unmenschlichen, aber qua Geburt vorgegebenen und damit für unveränderlich geltenden Arbeits- und Lebensbedingungen. Die Akzeptanz derselben schließt den in einer Außensicht mitgeteilten Gedanken Rotschopfs bezeichnenderweise ab: „Ma quello era stato il mestiere di suo padre, e in quel mestiere era nato lui“. Der schöne Traum, bei dem die Figur Tierlaute, Licht, Wärme wahrnimmt, Tiefe und Höhe, Nähe und Ferne erlebt, wirft ein um so greller Licht auf sein elendes Dasein unter Tage: „Ei pensava che era stato sempre là, da bambino, e aveva sempre visto quel buco nero, che si sprofondava sotterra, dove il padre soleva condurlo per mano“.⁴⁰ Froschs religiöse Heilserwartungen sind ebenfalls verräumlicht, denn sie sind mit dem Himmelszelt über ihm assoziiert.⁴¹

Der Radius in dem sich die Erzählung abspielt, ist äußerst begrenzt. Weil weder andere Teile des Landes noch Insignien technischer Entwicklung wie Motorisierung zur Sprache kommen, trägt der eng umgrenzte Schauplatz maßgeblich zu dem erzählerischen Effekt von Zeitlosigkeit, Archaik, Statik des Geschehens bei.

⁴⁰ Verga 1980, 221.

⁴¹ Vgl. ebd., 225.

5 Anthropomorphisierung der Natur, Naturalisierung der Figuren

Nicht nur haftet Rotschopf von der Lava versengter roter Sand an, sondern zahlreiche Tiermetaphern setzen ihn der belebten Natur gleich: „sembrava fatto apposta per quel mestiere persin nel colore dei capelli, e in quegli occhiacci di gatto che ammiccavano se vedevano il sole“.⁴² Auf seine Mitmenschen wirkt er wie ein „cane arrabbiato“.⁴³ Seine Mutter „era disperata di aver per figlio quel malarsene, come dicevano tutti, ed egli era ridotto veramente come quei cani, che a furia di buscarsi dei calci e delle sassate da questo o da quello, finiscono col mettersi la coda fra le gambe e scappare alla prima anima viva che vedono, e diventano affamati, spelati e selvatici come lupi“.⁴⁴ Die tote Materie vermenschlicht sich, empfindet Schmerzen, unterliegt wechselhaften Stimmungen, wirkt trübsinnig: „qualche operaio [...] osservava curiosamente come fosse capricciosa la rena“.⁴⁵ Unter Tage „il grosso pilastro rosso, sventrato a colpi di zappa, contorcevasi e si piegava in arco, come se avesse il mal di pancia, e dicesse *ohi!* anch’esso“;⁴⁶ [die Lavadecke], „si stendeva malinconica e deserta“.⁴⁷

Gemäß der sozialdarwinistischen Lehre von einer „lotta per l’esistenza“⁴⁸ unterliegen die körperlich und geistig Schwächeren den Stärkeren. Dabei findet in *Rosso Malpelo* der Kampf unter den erwachsenen und kindlichen Arbeitern statt⁴⁹, während der Eigentümer und der Ingenieur in diesen weder eingreifen, noch in ihn verwickelt werden. Das Motiv von körperlicher Über- und Unterlegenheit taucht im Zusammenhang mit dem sich abzeichnenden Tod von Frosch mehrfach auf. Während entweder der eingeschränkt allwissende Erzähler Rotschopf die Attribute „stark“, „gesund“, „robust“ zuschreibt oder dieser sich in der direkten Rede jene Eigenschaften zuerkennt, gilt Frosch als schwach und kränklich.⁵⁰ Der seit seinem Arbeitsunfall gehbehinderte, und deshalb Frosch genannte kleine Junge, welcher in der Grube eine kräftezehrende Tätigkeit verrichtet und aus ärmlichen, zerrütteten Familienverhältnissen stammt, ist somit mehrfach dazu prädestiniert, der „lotta per l’esistenza“, wie es im Vorwort

⁴² Ebd., 220.

⁴³ Ebd., 216.

⁴⁴ Ebd., 220.

⁴⁵ Ebd., 221.

⁴⁶ Ebd., 214.

⁴⁷ Ebd., 224.

⁴⁸ Zu Vergas teilweise, wie im Fall des „lotta per l’esistenza“, sogar wortwörtlichen Übertragungen von Charles Darwins Begriffen und Denkfiguren aus seiner Theorie der natürlichen Selektion auf das eigene, in Vorworten oder Briefen formulierte literarische Programm vgl. Baldi 1980, 97-99.

⁴⁹ Verga 1980, 212.

von *I Malavoglia* heißt, zum Opfer zu fallen. Die Erzählerinstanz präsentiert diesen Ausleseprozess als unveränderlichen, schicksalhaften Vorgang, ohne ihn zu beschönigen, zu rechtfertigen oder zu bedauern.⁵¹

Marea lautet der Arbeitstitel des fünfteiligen Romanzyklus, dessen Auftakt *I Malavoglia* bildet. Wenn die „lotta per l’esistenza“ als eine Naturgewalt wie Ebbe und Flut gilt, entzieht sie sich den moralischen Kategorien von Gut und Böse. Dem Dichter in der offenbar privilegierten Position eines unbeteiligten Beobachters obliegt allein die Aufgabe, dieses „spettacolo“ zu studieren und aufzuzeichnen.⁵² In dieses zu intervenieren, es gar aufhalten zu wollen, wäre nach Vergas Verständnis ebenso vermessen und sinnlos, wie zu beabsichtigen, die Schwerkraft aufzuheben.

⁵⁰ Ebd., 226-227.

⁵¹ Ebd., 227-228.

⁵² Laut des Vorworts von *I Malavoglia* ist der Künstler in den Existenzkampf verstrickt, strebt wie seine Mitmenschen nach Macht und Wohlstand. Dem widersprechend, behauptet Verga, dieses 'Naturgesetz' durchschaut zu haben und ihm wenigstens vorübergehend nicht zu unterliegen: „Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo, è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione“, Verga 1972, 7.