

Andrea Brendler, Francesco Iodice, Hamburg

Interview mit Dacia Maraini über Namen*

Das vorliegende Interview eröffnet eine Reihe von Gesprächen mit italienischen Schriftstellern über Namenwahl, Namengebung und die Verwendung von Namen in ihren Werken. Die Absicht der Interviews besteht darin, die wissenschaftliche Methode der *mittelbaren* Untersuchung der Strategien literarischer Namengebung über den Text durch die *unmittelbare* Befragung der literarischen Namengeber zu bereichern.

Um überhaupt wissenschaftlich fundierte Schlußfolgerungen ziehen zu können, ist es – wie bei jeglicher wissenschaftlicher Arbeit – notwendig, diese auf Belegmaterial zu gründen. Die mit diesem Interview beginnende Gesprächsreihe soll das Belegmaterial für die zu gegebener Zeit vorzunehmende Herausarbeitung zu beobachtender Universalien der Namengebung in der italienischen Gegenwartsliteratur liefern. Darüber hinaus kann dieses Material auch als Interpretationshilfe für die Untersuchung literarischer Namen der entsprechenden Autoren dienen.

Eine eingehende Vorstellung dieses Projekts erfolgte während des 21. Internationalen Kongresses für Namenforschung in Uppsala im August 2002. Sie wird unter dem Titel „Interviste a scrittori italiani: Versuch einer unmittelbaren literarischen Onomastik“ in den Kongreßakten erscheinen. Deshalb wird an dieser Stelle auf weitere Erläuterungen verzichtet.

Das erste Interview wurde mit Dacia Maraini (geb. 1936), einer der bedeutendsten Gegenwartsautoren Italiens, am 21. Juli 2001 in Pescasseroli geführt.

Daß Sie ein gewisses Interesse an Namen zeigen, wird in Ihren die Namen betreffenden Beschreibungen deutlich, die Sie in Ihren literarischen Werken geben: sehr genaue Beschreibungen hinsichtlich des Klangs der Namen, worauf sie anspielen, woran sie erinnern und so weiter. In *Bagheria* schreiben Sie, daß, da Sie selbst keine Kinder haben konnten, die Figuren Ihrer Romane ihre eigenen Kinder sein sollen. Normalerweise wählt man für ein Kind einen Namen sehr genau aus. Haben Sie dasselbe auch mit den Namen für Ihre Figuren gemacht?

In *Bagheria* habe ich die Namen meiner Familie verwendet. Ich habe mir nichts ausgedacht. In den Romanen denke ich mir im allgemeinen die Namen der Figuren aus. Die Namen sind wichtig. Es handelt sich aber nicht um eine Wahl am grünen Tisch. Gewöhnlich ist es der Klang des Namens, der mich anzieht. Ich wiederhole jenen Klang und weiß sofort, ob er zu der Figur, die ich im Kopf habe, paßt. Es geschieht fast instinktiv. Wenn ich einmal einer Figur einen Namen gegeben habe, fällt es mir schwer, ihn zu ändern: Die Figur wird zu diesem Namen.

Ist es Ihnen dennoch schon passiert, daß Sie während des Schreibens eines Romans einen bereits gewählten Namen ändern mußten, damit das Gesamtgefüge der Namen im Roman erhalten bleibt?

Nein, fast nie. Wenn sich einmal ein Name gefestigt hat, ist es für mich schwierig, ihn zu ändern. Bei einer Nebenfigur kann es vorkommen, nie aber bei den Protagonisten, die ihre Namen vom Anfang bis zum Ende beibehalten. Dennoch ist mir vor einigen Jahren eine kuriose Sache passiert: Zu mir hier in die Berge, wo ich gerade meinen Roman *Voci* schrieb, kam ein Freund, der Schriftsteller Roberto Pazzi. Auch er schrieb gerade einen Roman und erzählte mir die Handlung, wobei er sich auf die Figuren mit ihren Namen bezog. Plötzlich höre ich ihn den Namen einer meiner Figuren aussprechen: *Giulio Bellini*. „Aber das ist meine Figur.“, sage ich ihm. Sehr erstaunt antwortet er mir: „Aber nein, das ist meine.“ Wir ähnelten zwei Kindern, die sich um ihr Spielzeug streiten. Beide Figuren trugen den Namen *Giulio Bellini*, nur daß es sich bei seiner Figur um den Protagonisten, bei mir hingegen nur um eine Nebenfigur handelte. Ansonsten ähnelten sich die beiden Romane nicht, es handelte sich nur um den Namen, der wirklich einprägsam ist wie *Vincenzo Rossi*, ein sehr italienischer und stark verbreiteter Name. Wir mußten lachen. Danach habe ich ihm großzügig gesagt: „Da ich weiß, daß deine Figur der Protagonist ist, lasse ich sie dir. Ich werde den Namen meiner Nebenfigur ändern.“ Und in der Tat habe ich es so gemacht. Ich habe sie *Giulio Carlini* genannt.

Sind Sie der Meinung, daß schon der Name die Romanfigur charakterisieren kann?

Sicher. Der Name, der zufällig geboren scheint, entsteht in Wirklichkeit aus Verwandtschaft und Ähnlichkeiten. Es gibt ein Schicksal der Namen. Ohne es zu sagen wie die Römer „nomen atque omen“, enthält jeder Name

sicherlich sein Schicksal. Nicht zufällig werden in der Geschichte Namen aufgegeben, die an tragische Leben erinnern. Eine Mutter zieht sich instinktiv von einem Namen zurück, der eine blutige Geschichte oder auch eine Geschichte von Schmerzen und Unglücken in sich trägt. Niemand nennt seine Tochter *Antigone*, auch wenn es sich um eine wunderschöne Figur handelt, die für Mut und Glanz steht. Aber sie erstickte in einem Raum durch den Willen des Königs Kreon, und das hält eine Mutter davon ab, die eigene Tochter *Antigone* zu nennen. Wie es auch nur wenige Phädras und keine Medea und keinen Judas gibt.

Nach den Kriterien der Namenwahl für seine Figuren gefragt, antwortete Italo Calvino in einem Interview im Jahre 1952 in der Zeitschrift *Epoca*, daß er zunächst den Namen der Figur auswählen muß, um im Schreiben fortfahren zu können. Ist das auch bei Ihnen so?

Ja, auch für mich steht der Name an erster Stelle. Selbst wenn ich noch nicht weiß, wie der Roman enden wird, was mir oft passiert, ist der Name von Beginn an gefestigt. Der Klang des Namens ist wie die Note, auf die sich die gesamte Musik des Romans stützt. Der Name begleitet die Geburt der Figur. Ja, ich würde sagen, daß auch bei mir, wie bei Calvino, die fehlende Taufe einer Figur ein Fortfahren in der Erzählung unmöglich macht.

In Ihren Romanen verwenden Sie fast immer allgemein gebräuchliche Namen, aber manchmal auch außergewöhnliche und unübliche: Denkt man beispielsweise an Namen wie *Amaranto*, *Lattanzio*, *Tunica*. Es fällt auf, daß besonders Figuren mit geringerer Bedeutung oft einen außergewöhnlichen Namen tragen. Welche Kriterien sind für Sie bei der Wahl der Namen für Ihre Figuren maßgebend? Ist es nur der Klang oder gibt es auch andere Aspekte?

Ich habe keine Regeln bei der Namenwahl. Wie ich schon gesagt habe, ist für mich der Klang des Namens der erste Annäherungsversuch. Ich muß hören, ob er gut im Ohr klingt. Dann gibt es natürlich die historische Bedeutung des Namens. Beispielsweise gibt es Namen mit aristokratischer Tradition. Namen, die bedeutend gewesen sind, als es die großen Landbesitztümer gab. Namen, die einer aus dem Volk nie seinem Kind gegeben hätte. Noch heute gibt es aristokratische Familien, die ihren Kindern außergewöhnliche Namen vom Typ *Selvaggia*, *Ginevra*, *Biancofiore* und so weiter geben. Namen, die das Kleinbürgertum lächerlich findet. Auch wenn die Klassen heute sehr vermischt und wenig erkennbar sind,

kann es vorkommen, daß ein Kleinbürger seine Kinder *Esmeralda* oder *Topazia* oder *Giotto* oder *Torquato* nennt, um sich ein wenig wichtig zu machen. Dann gibt es noch historische Namen, nämlich die römischen wie *Lavinia*, *Flaminia*, *Augusto*, *Cesare*. Und Namen, die aus der Bibel stammen wie *Sara*, *Lazzaro* und jene, die aus dem Evangelium kommen wie *Marco*, *Matteo*, *Maria* und so weiter. Jene, die aus der Literatur kommen wie *Orlando*, *Fiammetta*, *Rodrigo*, *Lucia*. Leider existieren auch Modeerscheinungen. Ich kenne eine Reihe von Frauen namens *Deanna*, die in den Jahren geboren wurden, als die Filme von Deanna Durbin großen Erfolg hatten und den italienischen Müttern offensichtlich sehr gefielen. Auch gibt es Bücher über die Herkunft der Namen, von denen ich mehr als eins besitze. Aber ich konsultiere sie nie, bevor ich einen Namen für meine Figur gewählt habe – wenn überhaupt, dann danach, um seine Herkunft nachzuprüfen und zu verstehen.

Und ziehen Sie nach der Wahl auch die etymologische Bedeutung in Betracht?

Sicher interessiert sie mich, aber immer im nachhinein. Es ist eine Überprüfung, keine Empfehlung, die ich vom Buch erfrage. Ich bevorzuge es, die Phantasie arbeiten zu lassen: Der Name einer Figur muß aus der Dichte der Erzählung entstehen. Danach suche ich dann die Bedeutung, die Geschichte, die Etymologie.

Daß der Roman *A memoria* bereits mit dem Tag Mariä Empfängnis beginnt, läßt einen gewissen Bezug zur Wahl des Namens *Maria* für die Protagonistin durchschimmern. Die Protagonistin hingegen zeigt sich als Gegenpol zur Jungfrau Maria. Sicherlich sind Sie bei der Wahl des Namens nicht nur von seinem Klang ausgegangen?

In diesem Fall gibt es, wenn man so will, ein Oxymoron. Ich habe das gemacht, was im Lateinischen *lucus a non lucendo* genannt wird: einen Wald *lucus* zu nennen, was Licht bedeutet, obwohl es in Wahrheit ein Ort des Schattens ist, wo es kein Licht gibt.

Elsa Morante behauptet, daß der Familienname einer Figur Auskunft über deren regionale und soziale Herkunft geben muß und nicht nur die Figur selbst, sondern auch die sie umgebende Welt beschreiben soll. Sind Sie auch dieser Auffassung?

So gesagt, scheint es eine zu lehrhafte Wahl. Ich bin sicher, daß sich auch Elsa Morante von der Eingebung des Klangs leiten ließ. Aber es ist wahr, daß es, wenn man von einer Frau aus dem Volk erzählt, wie es Elsa mit der weiblichen Protagonistin in *L'isola di Arturo* gemacht hat, sicherlich klug gewesen ist, sie *Nunziata* zu nennen. Nicht nur daß es ein volkstümlicher Name ist, sondern auch ein typisch neapoletanischer. Anderswo, zum Beispiel in *Menzogna e sortilegio*, hat sie die Protagonistin *Elisa* genannt. Das Warum besteht sicherlich darin, einen gewissen Willen zur Identifikation zu zeigen. Schließlich sind regionale Kennzeichen wichtig, aber nicht zwingend. Sicher, wenn ich eine Figur *Salvatore Sciamacca* nenne, versteht sich, daß ich ihr eine deutlich südliche Zugehörigkeit geben will. Aber die Geschichte Italiens hat sich im letzten Teil des vergangenen Jahrhunderts geändert. Es gab eine starke Migration vom Süden in den Norden, und heute gibt es Städte wie Turin oder Mailand, die voll sind von Menschen namens *Carmelo, Gaetano, Salvatore, Nicola*, die sogar stark im Mailänder oder Turiner Dialekt sprechen. Nunmehr reicht der Familienname nicht aus, um den Ort anzugeben, wo die Handlung spielt. Alles ist viel vermischter als vor hundert Jahren. Dann gibt es heute noch die Namenmoden, die von der Popularität der Seifenopern im Fernsehen kommen. So gibt es beispielsweise in den Grundschulen viele Kinder namens *Samantha, Deborah, Ariella*, wobei es sich um Namen handelt, die direkt vom Bildschirm kommen, keiner italienischen Tradition entsprechen.

In Italien ist es üblich, Übernamen zu benutzen. Auch Sie machen in Ihren Romanen davon Gebrauch. Sehen Sie im Übernamen eine Möglichkeit, sich wiederholt Charakterisierungen einer Figur zu ersparen, ihn sozusagen als Mikrotext zu verwenden?

Oft verweisen die Übernamen in den Romanen wie im Leben besser als jede Beschreibung auf den Charakter einer Person. Wenn jemand *Pertica* genannt wird, wird man verstehen, daß es sich um eine große und dünne Person handelt. Trägt ein Mädchen den Übernamen *Sirena*, soll ausgedrückt werden, daß es sinnlich und verführerisch ist. Schließlich gibt es Kennzeichen, die an die Bewegung, die Beschaffenheit des Körpers, die Art des Verhaltens der Person gebunden sind. Und wenn du Beschreibungen sparen willst, ist der Übername manchmal von Vorteil.

Der Name *Grammofono* in *Buio* läßt sofort an einen Übernamen denken. Sie verwenden ihn als Vornamen. Wie ist dieser Name entstanden?

Ich habe wirklich einen extravaganten Amerikaner gekannt, der seinen Sohn *Gramophone* genannt hatte. Zum großen Verdruß des Kindes natürlich, welches sich sofort einen sehr dummen, aber für jedermann geläufigen Übernamen gewählt hat. Mir schien es richtig, diesen absurden Namen dem unglücklichen Kind der Erzählung zu geben, das leidet, ohne die Gewalt der Erwachsenen zu verstehen: zuerst jene der Eltern, die ihm, obwohl sie ihn gern haben, einen untragbaren Namen verpassen, und dann jene des Erziehers, der sein Peiniger wird. Die Eltern haben ihn gern, aber jung und zügellos wie sie sind, hält es sie nicht davon ab, ihn tagelang allein zu Hause zu lassen, ihm einen Namen zu geben, für den er sich schämen wird, ihn ohne jemanden – nur in Gesellschaft der Modelleisenbahn – zu Hause sitzen zu lassen. Der Name ist Teil seines unglücklichen Schicksals.

Wie wählen Sie die Titel Ihrer Romane aus?

Das weiß ich nicht. Es ist ein Mysterium. Es ist keine einfache Wahl. Ich denke viel darüber nach. Aber die Wahl treffe ich immer, nachdem ich ein Buch geschrieben habe, niemals zuvor. Pasolini hingegen war sehr vorbildlich. Er hatte viele Romantitel bereit, selbst wenn er den Roman dann nicht schrieb. Wunderschöne Titel. Sehr eindrucksvolle. Er war so gut, daß er sie sogar seinen Freunden, Schriftstellern und Regisseuren, zur Verfügung stellte. Beispielsweise hat er Bertolucci den Titel *La commare secca* empfohlen. Selbst arbeitete er immer an drei oder vier Büchern, manchmal schrieb er sie jedoch nicht weiter und verwarf die Titel. Der Titel war ein Projekt für eine Erzählung oder einen Film. Dieses Projekt konnte aber auch nicht zu Ende geführt werden. Für mich hingegen ist es immer eine große Schwierigkeit, den richtigen Titel zu finden. Wenn ich einen Roman beendet habe, beginne ich mich abzumühen. Manchmal wähle ich einen Titel, dann ändere ich ihn, dann bereue ich es, alles in allem ein Desaster.

In den Titeln Ihrer Romane finden sich selten Eigennamen. Wann erachten Sie es als notwendig, im Titel oder als Titel einen Eigennamen zu verwenden?

Es gibt keine Regeln. *La lunga vita di Marianna Ucrìa* ist mit dem Namen entstanden. Ich muß sagen, daß meine Titel dahin tendieren, beschreibend zu sein. Gerade wegen einer gewissen Schwierigkeit, die ich im Finden symbolischer Titel habe. Nachdem ich das Buch veröffentlicht

hatte, habe ich entdeckt, daß *La lunga vita di Marianna Ucrìa* ein Elfsilber ist. Ich hatte nicht daran gedacht.

Ist es Ihnen jemals passiert, daß der Verlag die Änderung eines Titels wollte, um einen größeren Absatz des Buches abzusichern? Es gibt Schriftsteller, die bereits einen Titel vergeben haben, der Verlag jedoch darauf besteht, daß in diesem ein Name enthalten sein muß.

Die Verleger machen das, aber vor allem wenn ein Autor wenig bekannt und erpreßbar ist. Ich bin bevorteilt, da ich ein großes Publikum habe, und so kann ich meine Titel selbst wählen. Außerdem erkennt man die guten Verlage auch daran: Sie sind respektvoll gegenüber dem Willen des Autors. Ein seriöser Verleger zwingt seine Marketingstrategie nicht auf. Einige machen das, aber das sind die weniger seriösen. Manchmal passiert mir das mit Publikationen im Ausland. Beispielsweise haben viele Verleger auf den Titel mit dem Namen *Marianna* verzichtet, weil sie meinten, daß er für einen Engländer zu schwierig und unverständlich wäre. Und tatsächlich heißt der Roman im Englischen *The silent duchess*, im Deutschen *Die stumme Herzogin*. Die Franzosen hingegen haben den Namen beibehalten: *La vie silencieuse de Marianna Ucrìa*, und die Spanier haben den Roman *La vida larga de Marianna Ucrìa* genannt. Ich erinnere mich nicht, ob in Japan und den skandinavischen Ländern der Name beibehalten wurde oder nicht.

Die von Ihnen gewählten Schauplätze der Handlung sind meist real existierende Orte: Ortschaften, Städte, Straßen und so weiter. Manchmal verzichten Sie darauf, dem Leser den Namen des Ortes zu verraten, indem sie ihn entweder überhaupt nicht nennen oder aber nur sein Initial mitteilen. Weshalb diese Unterscheidung? Beabsichtigen Sie, damit etwas zu verbergen?

Das hängt vom Roman ab. In bestimmten Erzählungen ist der Ort Teil dieser und wird bis ins kleinste Detail beschrieben, in anderen ist der Ort allegorisch, und es reicht ein Hinweis, auch von nur einem Buchstaben, um ihn zu bezeichnen. In Theaterstücken verberge ich oft keine Ortsnamen. Vielleicht weil auf der Bühne alles metaphorisch und abstrakt wird. Der Roman hingegen ist viel beschreibender und an die Realität, auch die toponymische, gebunden.

Und wie erklären Sie, daß die Insel im Roman *Donna in guerra* unbenannt bleibt?

Hätte ich den wahren Namen der Insel verwendet, hätte ich mich getreu an die Orte, an die Namen der Dörfer und so weiter halten müssen, während ihre Anonymität es mir erlaubte, viel freier zu sein. Es handelte sich um eine bekannte Insel, aber es hätte auch jede andere Insel sein können. Es war nicht wichtig, sie wiederzuerkennen.

Und existieren die Ortsnamen auf der Insel wirklich? Auch nach einigen Recherchen war es uns nicht möglich, sie aufzufindig zu machen.

Nein, gerade im Fall der Insel hat es mir gefallen zu erfinden. Wie ich schon gesagt habe, interessierte mich nicht die Wirklichkeitsnähe der Erzählung, sondern daß sich die Ereignisse auf einer Insel mit allen Merkmalen einer Mittelmeerinsel abspielten. Als ich hingegen *Bagheria* geschrieben habe, habe ich mich an die Geschichte des Ortes, an die Erinnerungen des Ortes gehalten, und es war Bagheria, ich hätte dem Ort niemals einen anderen Namen geben können. Alles hängt von der Anlage ab, die du der Erzählung gibst, ob sie wahrheitsgetreuer oder symbolischer ist. Auch in *Voci* habe ich ein Stadtviertel in Rom genommen mit all seinen Straßen, seiner Toponymie, und ich bin den realen Gegebenheiten der Stadt treu geblieben. Ich habe nichts erfunden, außer der Form des Hauses.

Wie finden Sie einen Namen? Nehmen Sie einen bereits existierenden Ortsnamen als Bezug, den sie teilweise verändern, oder ist es ein Name, der aus dem Nichts entspringt?

Oft beginne ich mit einem Ort, der meinem Gedächtnis angehört und nicht der Geographie. Es gibt einen Prozeß von Metamorphosen, der der Erzählstrategie angehört. Der Schriftsteller folgt oft der einer inneren Geographie angehörenden Logik und bestimmten Vorstellungen, wobei diese nicht immer mit einer äußeren Geographie korrespondieren. Ein anderes Mal hingegen braucht er genaue Orte, spezifische Umgebungen, die er im Detail beschreiben kann und die alle nachprüfen können, da sich der Fortgang der Erzählung realistisch entwickelt. In *Isolina* zum Beispiel habe ich mich an die Örtlichkeiten, die Straßen, die Geschäfte, die Hotels von Verona gehalten. Aber von einem Verona Anfang des 20. Jahrhunderts, wofür ich Nachforschungen machen mußte. Tatsächlich hat sich heute in der Stadt vieles geändert: Viele Straßen sind verschwunden, ganze Stadtviertel sind komplett umgewandelt worden. Es ist für mich schwierig gewesen, jenes alte Verona, die militärische Stadt, zu rekonstruieren,

wo das Verbrechen an der jungen Isolina vorgefallen war. Aber da es eine Erzählung beschreibenden Typs ist, fast eine journalistische Chronik, habe ich mich an die Realität der Örtlichkeiten mit ihren Namen und Charakteristiken gehalten.

In *Amata scrittura* stellen Sie fest, daß man beim Schreiben von Kinderbüchern keine besondere, eingeschränkte und verniedlichende Sprache verwenden sollte, daß man einem Kind alles sagen kann, dies aber in klarer, linearer, logischer und ehrlicher Art und Weise. Das literarische Niveau von *Storie di cani per una bambina* scheint relativ anspruchsvoll zu sein, besonders hinsichtlich der Wahl einiger Namen und dem onomastischen Spiel zwischen diesen (*Armstrong – Hamlet – Dänemark*) sowie der Erwähnung der Etymologie von *Galeone*. Sind Sie der Meinung, daß ein Kind in diesem Alter dies interpretieren kann?

Ich glaube, daß die Kinder heutzutage viel reifer sind als wir denken, vor allem vom intellektuellen Standpunkt aus gesehen. Gefühlsmäßig stehen sie allerdings hinter den Kindern von einst zurück, die durch das Kennenlernen von Schmerz und Hunger früh erwachsen wurden. Heute sind die Kinder zu behütet, zu verwöhnt, kennen keine Not und Angst. Wenn überhaupt, dann leiden sie an Einsamkeit und inneren Ängsten. Außerdem gingen früher nur wenige Kinder in die Schule, heute gehen alle in die Schule, alle benutzen den Computer, alle haben Zugang zum Internet. Sagen wir, daß die intellektuelle Seite stark entwickelt ist, aber oft auf Kosten der gefühlsmäßigen und moralischen.

Glauben Sie nicht, daß für das auf dem Umschlag angegebene Alter, also 9 Jahre, zu viel verlangt wird?

Das glaube ich nicht. Außerdem ist dieses Buch oft von Schulen verwendet und von Kindern gelesen worden. Niemand hat mir jemals gesagt, daß es schwierig wäre. Vielmehr waren es oft die Mütter, die manchmal sagten, daß es zu „hart“, zu „bitter“ wäre, die Kinder nicht. Das, was sie im Fernsehen hören und sehen, ist tausendmal „härter“ und „bitterer“.

Auch wenn das Buch literarisch gesehen gar nicht schwierig ist, bezweifle ich, daß ein Kind diesen Alters fähig ist, das onomastische Spiel zwischen *Armstrong*, *Hamlet* und *Dänemark* zu verstehen.

Heute, auch durch das Fernsehen, sind die Kinder viel informierter, auch aus literarischer Sicht. Zum Beispiel ist *Hamlet* eine Figur, die die Kinder

kennen. Auch wenn sie nie Shakespeare gelesen haben, wissen sie, um wen es sich handelt. Hamlet finden wir sogar in Fernsehgewinnspielen. Letztendlich ist die Kultur umfassender geworden, aber sie hat an Qualität verloren. Die literarischen Figuren – ganz abgesehen von den Büchern, in denen sie leben – sind zu Filmstars geworden, von der Werbung und vom Showgeschäft in plumper Art und Weise mißbraucht.

Ich glaube schon, daß Hamlet bekannt ist. Aber ich glaube nicht, daß es möglich ist, die Verbindung zwischen Armstrong und Fortinbras wiederzuerkennen.

Die Kinder sind heute viel vorbereiteter, auch wenn ihre Kultur den Charakter eines Quiz trägt. Sie wissen viele Dinge, weil sie sie im Fernsehen gehört haben oder weil Walt Disney einen Film darüber gemacht hat. Letztendlich haben sie ein enzyklopädisches Wissen, sehr oberflächlich zwar, aber sie haben es. Sicher, um aus ihnen gebildete und auf das Leben vorbereitete Erwachsene zu machen, bedarf es des Studierens, des Vertiefens, was nicht jedermanns Sache ist.

Der Briefroman *Dolce per sè* hat offensichtlich einen stark autobiographischen Charakter. Wie haben Sie die Wahl der Namen für diesen Roman getroffen?

Es sind den wirklichen Namen ähnliche Namen. Nicht alles ist autobiographisch, es gibt auch erfundene Dinge, aber für die Hauptfiguren habe ich Namen gewählt, die die wahren nachahmen, nur ein wenig verändert sind. Außerdem ist es keine wirkliche Autobiographie. Es ist ein Roman, und viele Figuren sind erfunden, weshalb auch die Namen erdacht sind. Wenn man mit dem Wahren beginnt, muß man dem Wahren treu bleiben. Eine Autobiographie ist eine Autobiographie, ein Roman ist ein Roman.

Und wie ist es mit dem Namen *Vera*?

Vera ist eine Dramaturgin, die versucht, wahrheitsgetreu zu arbeiten, auch wenn es sich um eine vielgestaltige Wahrheit handelt, eine Wahrheit als Zeugin, eine persönliche Wahrheit. Deshalb heißt sie *Vera*. Ihr Name enthält etwas von ihrer Beziehung mit der Realität.

In *Il treno per Helsinki* verwenden Sie allgemein gebräuchliche Namen, nur eine Figur trägt einen ungewöhnlichen Namen: *Miele*. Daß dieser Name als erster gleich zu Beginn des Romans erscheint, verleiht dem Namenträger

bereits eine große Bedeutung. Es ist ein Name, der sprachlich verschiedene zugrundeliegende Bedeutungen erahnen läßt. Einerseits könnte es sich um die hypokoristische Form von *Michele* handeln, die dessen Etymologie 'Wer ist wie Gott?' in sich einschließt und die Figur als den Allmächtigen charakterisiert. Andererseits – wie Sie bereits im Roman angedeutet haben – suggeriert der Name etwas Süßes, Flüssiges, Klebendes, an dem alle haften bleiben. Es würde sich dann um eine ironische Charakterisierung der Figur handeln. Welche wirkliche Absicht hatten Sie mit der Vergabe dieses Namens?

Nein, meine Absicht war es, ein Wort zu wählen, das genau die Vorstellung von Süße in sich trägt. Außerdem hatte ich vor kurzem Stendhal gelesen, und mir hatte der Name *Amiel*, der wenig mit Honig gemein hat, sehr gefallen. Ich habe ihn ins Italienische umgewandelt zu *Miele*, was an etwas Süßes und Fädenziehendes denken läßt. So sieht ihn Armida im Roman, und deshalb liebt sie ihn, auch wenn sie später entdecken wird, daß diese Süße mehr Schein als Wirklichkeit ist.

Bei einigen männlichen Vornamen haben Sie eine Movierung vorgenommen, zum Beispiel *Tota* und *Giottina* in *Donna in guerra*. Handelt es sich dabei um eine feministisch motivierte Nameninnovation Ihrerseits oder hatten Sie andere Vorbilder?

Nein. Für mich klingen ausgefallene Namen nicht so ungewöhnlich. Ich komme aus einer Familie, in der alle ungewöhnliche Namen tragen. Meine Schwester hieß *Yuki*, ein japanischer Name, meine andere Schwester nicht, sie hat einen ziemlich üblichen Namen und heißt *Antonella*. Sie sollte *Akiko* heißen, aber da sie während des Faschismus geboren wurde, war es nicht erlaubt, italienischen Kindern ausländische Namen zu geben, und so gaben sie ihr den Namen des Großvaters Antonio. Meine Mutter heißt *Topazia*, mein Vater *Fosco*. Alles Namen völlig außerhalb des Gewöhnlichen. Auch mein Name ist seltsam: *Dacia*, niemand heißt so in Italien. Und somit ist es für mich natürlich, ungewöhnliche, wenig übliche Namen zu benutzen, auch wenn ich alltägliche Geschichten erzähle.

So weit uns bekannt ist, finden sich in der gängigen Fachliteratur folgende mögliche Etymologien für den Ortsnamen *Bagheria*: einerseits die bereits von Ihnen erwähnte Herleitung aus dem Arabischen mit der Bedeutung 'maritim', andererseits eine Herleitung aus dem Arabischen mit der Bedeutung 'nördlich'. Sie geben noch zwei weitere Möglichkeiten. Handelt es sich dabei um volkstümlich gebräuchliche Etymologien oder haben Sie selbst einen Beitrag zur Etymologie dieses Ortsnamens liefern wollen?

Nein, ich habe sie in verschiedenen Büchern über Bagheria gefunden. Ich bin auf diese unterschiedlichen Etymologien gestoßen, unter ihnen 'Tor des Windes', was mir sehr glaubhaft erschien. Mir haben die unterschiedlichen Interpretationen gefallen, und ich habe sie in mein Buch übernommen. Außerdem bin ich eine begeisterte Leserin des etymologischen Wörterbuchs. Es fasziniert mich, ich könnte stundenlang darin nachschlagen.

Anmerkung

- * Die Originalfassung des Interviews in italienischer Sprache ist erschienen in *Italian Quarterly* 155/156 (2003) 81–89.

Summary

This is the first in a series of interviews with Italian writers on literary names. The purpose of this series is to complement the indirect approach of investigating strategies of literary naming in literary texts by directly questioning those who give names to literary characters or places. The interviews are to provide evidence of tendencies in literary naming in contemporary Italian writers. General conclusions will in due course be drawn from the material to be presented in the series. The present interview with Dacia Maraini was conducted in Pescasseroli on 21 July 2001.