

Autoren und ihre Pseudonyme:
Wenn Schriftsteller verschwinden

Es gibt viele Gründe, warum Autoren ihre Texte nicht unter ihrem bürgerlichen Namen veröffentlichen. Selten sind die Fälle so komplex wie bei Elena Ferrante, die vor über einem Vierteljahrhundert beschloss, ihre wahre Identität geheim zu halten, und bis heute mit neu hinzugekommenen Motiven daran festhält.

Selten auch waren Autoren mit ihren Pseudonymen erfolgreicher als Elena Ferrante. Ferrantes Werke werden 70 Jahre über ihren Tod hinaus urheberrechtlich geschützt bleiben. Die schon jetzt hohen Auflagen ihrer Bücher weltweit und die vielen zusätzlichen Einnahmen durch die Verkäufe beispielsweise von Filmrechten erhöhen die Komplexität der Anonymität dadurch, dass die Marke *Ferrante Made in Italy* nicht nur zu einem literarischen Phänomen, sondern auch zu einem Exportschlager geworden ist. Sollten Klarnamen fallen, könnte das für die Beteiligten (Agenten, Ko-Autoren, Erben) ökonomische Folgen haben: Im Zivilrecht ist die persönliche Unterschrift des amtlich eingetragenen Künstlernamens (beim Einwohnermeldeamt, im Pass usw.) rechtswirksam, damit kann man beispielsweise Konten eröffnen. Ein Pseudonym kann so auf vielfältige Weise Schutz bieten. Im Strafrecht wird aber nur nach dem bürgerlichen Namen gefragt. Unter welchem Namen werden Elena Ferrantes Honorare verwaltet? Wer und mit welchem Namen unterschreibt ihre vielen Verträge? Claudio Gattis Fragen und Rechercheergebnisse scheinen ausgerechnet der enormen finanziellen Dimension des Phänomens Ferrante nicht gerecht zu werden: Zwei Wohnungen und ein Ferienhäuschen für weltweit über zehn Millionen Leser sind wenig.

Elena Ferrante selbst hat sich in vielerlei Hinsicht Gedanken über Namensänderungen in der Literatur und die gesetzlichen Folgen gemacht. Das zeigt schon die außergewöhnlich lange Ausschlussklausel zu Beginn jedes der vier Bände der Tetralogie: »Die Personen und die Handlungen [...] frei erfunden. Jede Ähnlichkeit [...] nicht beabsichtigt. Auch die Erwähnung [...] unterliegt der rein fiktionalen Gestaltung des Werkes.« Dieser letzte Satz ist im italienischen Original sogar

noch ausführlicher als in der deutschen Übersetzung, weil zusätzlich »Zeitungen, Zeitschriften, Bücher« explizit genannt werden. Könnten sich die echten Familien Carracci und Solara in Ferrantes Prosa wiedererkennen? Die literarische Figur Elena Greco bekommt nach der Veröffentlichung ihres Debüts nicht nur persönliche, sondern auch juristische Unannehmlichkeiten, gerade weil sich Menschen aus dem Rione in ihrer Prosa wiedererkennen. Die Ausschlussklausel ist hier keine Floskel. *Meine geniale Autorin* umgeht dank ihres Pseudonyms und dank dieser Formulierungen die Urfunktion des Urhebers, die strafrechtliche Verantwortung für das Geschriebene. Ein Blick ins Impressum ihrer Bücher zeigt zudem: Das Copyright für alle Buchveröffentlichungen Elena Ferrantes liegt nicht bei ihr, sondern beim Verlag e/o.

Vor allem durch die Begeisterung in den USA wird Ferrante nun von einigen Medien wie ein Rockstar gehandelt. Es war eine Buchhandlung in New York, die den Begriff »Ferrante Fever« erfand. Wie bei zeitgenössischen Persönlichkeiten der Popkultur trägt auch bei Ferrante das Rätsel um ihre Identität zum steigenden Bekanntheitsgrad bei. In Italien profitiert beispielsweise die Rapperin Myss Keta vom Identitätseffekt. In Deutschland lässt sich Patrick Süskind nicht mehr blicken, der radikaler als Ferrante beschlossen hat, von Preisverleihungen nicht nur fernzubleiben, sondern Auszeichnungen gar nicht erst anzunehmen. In den USA erhöhte Jerome David Salinger seinen Ruhm durch Abgeschlossenheit: Ein Literaturkritiker schrieb, Salinger habe die Privatsphäre in eine Kunstform verwandelt. Sein um 18 Jahre jüngerer Landsmann Thomas Pynchon zog sich nach Erscheinen seines Debütromans *V* 1963 aus der Öffentlichkeit zurück. In *V* spielt ein Agent in Florenz eine Rolle, der Ferrante heißt. Einige von Pynchons Büchern sind in Italien beim Verlag Ferrantes e/o erschienen. Bemerkenswert ist auch Henri-Marie Beyle, der mehrfach von Ferrante zitiert wird: Der frühe Meister des literarischen Realismus Beyle wählte Stendhal als Pseudonym. Der Name rührt von der Stadt Stendal in der Altmark, in deren Nähe er einige Zeit lebte, und der Reim sollte die Leser an »Skandal« denken lassen. Mit Pseudonymen spielte auch Anne Cécile Desclos, die als Dominique Aury bekannt wurde, ihren durchschlagenden Erfolg aber als Pauline Réage mit dem erotischen Roman *Histoire d'O* hatte. Marguerite de Crayencour veröffentlichte ein Leben lang als Marguerite Yourcenar (ein

Anagramm ihres Nachnamens), ebenso Friedrich Freiherr von Hardenberg als Novalis.

Das sind einfache Fälle im Vergleich zu B. Traven, alias Herrmann Albert Otto Max Feige, alias Ret Marut, alias Hal Croves, alias Traven Torsvan, dessen Identität bis heute nicht restlos geklärt ist. Einer seiner viel zitierten Sätze lautet: »Wenn der Mensch in seinen Werken nicht zu erkennen ist, dann ist entweder der Mensch nichts wert oder seine Werke sind nichts wert.« Fest steht, dass B. Travens Kreativität sehr von den Pseudonymen profitierte.

Das eigene Ich abgrenzen

Das gilt nicht zwangsläufig für die Pseudonyme vieler weiterer Autoren, aber alle, die ihren Namen ändern, versprechen sich davon Vorteile: Józef Teodor Konrad Korzeniowski (Joseph Conrad); Samuel Langhorne Clemens (Mark Twain); Paul Ancel (Paul Celan); Kurt Tucholsky (Peter Panter u. a.); Neftalí Ricardo Reyes Basoalto (Pablo Neruda); Charles Lutwidge Dodgson (Lewis Carroll); Eric Arthur Blair (George Orwell); Doris Lessing (Jane Somers); David John Moore Cornwell (John le Carré); John Banville (Benjamin Black); Natalia Ginzburg (Alessandra Tornimparte); Sylvia Plath (Victoria Lucas); Aron Hector Schmitz (Italo Svevo); Gore Vidal (Edgar Box u. a.); Pascal Bieri (Pascal Mercier); Stephen King (Richard Bachman); Paul Auster (Paul Benjamin); Mohammed Moulessehoul (Yasmina Khadra). Diese und viele weitere Autoren zeichnen eher aus taktischen, manchmal aus kulturellen Gründen oder aus Selbstschutz, manchmal nur für ein Buch, manchmal für lange Zeit nicht mit eigenem Namen.

Jane Austen veröffentlichte ihre Bücher nicht unter Pseudonym, sondern anonym, sie trugen statt des Autorennamens die Angabe »by a lady«. Für den Londoner Verlag The Folio Society schrieb Elena Ferrante das Vorwort für Jane Austens *Verstand und Gefühl*. Darin erklärt sie, dass die anfängliche Anonymität die Bücher Austens für sie noch interessanter gemacht hätten: »Die Tatsache, dass Jane Austen im Lauf ihres kurzen Lebens nur anonym veröffentlichte, beeindruckte mich schon als 15-jähriges Mädchen sehr.« Sie habe sich damals aber noch nicht für Austens Romane begeistert, sondern erst fünf Jahre später,

was der Suhrkamp Verlag zum Anlass nahm, einen Satz Ferrantes zu Werbezwecken für die neue Insel-Ausgabe zum 200. Todestag Jane Austens 2017 zu nutzen: »Seitdem ich mit zwanzig Jane Austen wiederentdeckt habe, liebe ich alles, was sie jemals geschrieben hat.«

Bemerkenswert sind auch die Fälle von Frauen, die sich männliche Namen gaben, um bessere Chancen auf dem Buchmarkt zu haben, wie Charlotte Brontë (Currer Bell), Emily Brontë (Ellis Bell), Anne Brontë (Acton Bell), Amantine-Aurore-Lucile Dupin de Francueil (George Sand) oder Mary Ann Evans (George Eliot). Die Romane von Karen (Tania) Blixen erschienen im englischsprachigen Raum unter dem Pseudonym Isak Dinesen. Als 1954 verkündet wurde, dass der Nobelpreis für Literatur an Ernest Hemingway gehen würde (und wieder nicht an Tanja Blixen, die jahrelang nominiert wurde), sagte er unmittelbar nach der Bekanntgabe in einem Interview mit der *New York Times*: »I would have been happy – happier – today if the prize had gone to that beautiful writer Isak Dinesen«. Blixen sagte später, dass dieser Satz wohl wertvoller war, als den Preis selbst zu bekommen.

Der erste Harry-Potter-Roman erschien unter dem Namen J.K. Rowling, was für Großbritannien bis heute für alle Potter-Romane gilt: Die Abkürzungen sollten die Buchkäufer und vor allem die Jungen an einen Mann denken lassen. Joanne Rowling nutzte später für ihre Kriminalromane das männliche Pseudonym Robert Galbraith. Es gibt viele weitere Schriftsteller und Künstler, die alle ihre spezifischen Gründe für eine (meist kurzfristige Wahl) eines Pseudonyms haben und es mit der Geheimhaltung längst nicht so ernst nehmen wie Ferrante oder wie vor ihr B. Traven. Und es gibt Sonderfälle wie beispielsweise Donna Leon, deren Brunetti-Kriminalromane nicht in Italien erscheinen, damit sie sich weiterhin in Venedig frei bewegen und vor Ort recherchieren kann.

Weltweit sorgen das Elektro-Duo Daft Punk oder der Streetart-Künstler Banksy für Aufsehen, indem sie ihre Gesichter in der Öffentlichkeit nicht zeigen. Sie stehen für einen Trend, das eigene Antlitz (das aus dem Althochdeutschen hergeleitete »Entgegenblickende«) zu verfremden oder ganz zu entfernen und durch andere Motive zu ersetzen, was auch als Reaktion auf die inflationäre Selbstentäußerung in sozialen Netzwerken verstanden werden kann. Das Duo Daft Punk

nutzt das kommerziell, indem es das Copyright für die Robotermasken besitzt, hinter denen es sich versteckt.

Gesichts- und Namenlosigkeit wird mal befürchtet, mal ersehnt. Im Selfie-Zeitalter wünschen sich Selbstvermarkter viele Fans und Follower und sind gleichzeitig damit beschäftigt, sie von Trollen zu unterscheiden: Die Vermengung von Individualität und Anonymität ist im Internet ein Massenphänomen. Einige Künstler heben sich davon durch ihren Rückzug ins Private ab. Sie blicken ihr Publikum nicht an oder können nicht angeblickt werden. Diese Kreativen verschwinden dabei meist nicht gänzlich, sondern verbergen sich hinter neu geschaffenen Identitäten, die geeignet sind, die Aufmerksamkeit ihres Zielpublikums und der Medien anders und stärker auf sich zu lenken.

Viele vermeiden dabei auf originelle Art den Eierkopf auf Twitter und anderen Kommunikationsplattformen: Sie leben geschützt vor ihrem Publikum und exponieren sich ihm gleichzeitig aktiv und oft erstaunlich offensiv. Auf der offiziellen Banksy-Webseite beispielsweise findet sich unter »Q + A« ein Foto, das mit dem Motiv der verborgenen Identität spielt: Neben einer Grünanlage arbeitet ein Porträtmaler vor seiner Staffelei. Auf dem Gehsteig sind seine bisherigen Werke ausgestellt, darunter Johnny Depp als Jack Sparrow. Dem Maler gegenüber sitzt ein Mann in einer schwarzen Kapuzenmaske Modell. Er wirkt wie ein entspannter Bankräuber, der stolz auf sich ist und dieses Gefühl nun gerne verewigt wissen möchte. Auf dem Blatt Papier ist das originalgetreue Werk des Schnellzeichners weit fortgeschritten. Der Vermummte wird als Vermummter reproduziert. Hat Ferrantes Verlag für den Umschlag von *La frantumaglia* rabiät den Kopf Anna Achmatowas aus dem Porträt Natan Altmans wegretuschiert, so löscht hier Banksy nicht das fehlende Gesicht, er denkt es weiter: Die Leerstelle wird gefüllt, indem die Abwesenheit durch eine Präsenz ersetzt wird, die ihrerseits das Versteckspiel fortführt.

Zu den literarisch interessantesten Sonderfällen gehören Fernando Pessoa und Roman Kacew (Romain Gary). 1928 verließ Roman Kacew mit 14 Jahren Warschau und zog mit seiner Mutter nach Nizza. Später studierte er in Paris Rechtswissenschaften. 1935 veröffentlichte er als Romain Kacew die Novelle *L'Orage* und 1937 *Le Vin des morts* bei Gallimard. 1938 ging er zur französischen Luftwaffe. Romain Gary (benannt nach Gary Cooper) war dort sein Kampfname. Seit 1943 bis zu seinem

Suizid 1980 und danach postum erschienen unter dem Namen Romain Gary zahlreiche Romane. 1951 gelang es ihm, seinen neuen Namen Romain Gary als seinen bürgerlichen Namen gesetzlich festzulegen. 1956 erhielt er für den Roman *Les Racines du ciel* den Prix Goncourt. 1958 veröffentlichte er einen Roman unter dem Pseudonym Fosco Sinibaldi, 1974 einen weiteren unter dem Pseudonym Shatan Bogat und von 1974 bis 1979 vier Romane unter dem Pseudonym Émile Ajar. Als solcher gewann er für *La Vie devant soi* den Prix Goncourt ein zweites Mal, obwohl das Reglement besagt, dass ein Autor ihn nur einmal gewinnen darf. Dass Kacew hinter Ajar steckt, wurde aber erst nach seinem Tod bekannt.

Kacew ging ähnlich verwegen mit den Medien und seinem Lebenslauf um wie B. Traven: Ständig änderte er Angaben zu seiner Herkunft. Mehrere seiner Verlage beteiligten sich an dem Verwirrspiel, wurden aber ihrerseits von Kacew genarrt. Kurz vor seinem Tod schloss er den Roman *Vie et mort d'Émile Ajar* ab, der postum 1981 erschien und in dem er sich pessimistisch über den Zustand der Literatur äußerte, die Wahl seines Pseudonyms erklärte und beispielsweise auf James MacPherson hinwies, der im 18. Jahrhundert den gälischen Sänger Ossian erfand, um unter diesem Namen eigene Gedichte zu veröffentlichen. Die Motive Kacews für die Wahl seiner Pseudonyme sind vielfältig. Eines aber ist besonders stark: In seinem literarischen Testament zitiert Kacew den polnischen Schriftsteller Witold Gombrowicz und weist darauf hin, wie sehr ein Autor »der Gefangene des Gesichts, das man ihm gab« bleiben kann. Daher nutzte Kacew sein letztes Pseudonym Émile Ajar, mit dem er noch einmal den bedeutendsten französischen Literaturpreis gewann. Kacew ahnte, dass das der Höhepunkt seiner Karriere war, und versteht den Autor Ajar als literarische Figur, mit der ihm »der totale Roman geglückt« sei.

Natürlich ist es nur ein Zufall, dass Ajar ein Anonym von Raja ist, aber die Vorstellung, dass Anita Raja selbst ein Pseudonym sein könnte, dass also jemand Anfang der 1980er Jahre *Vie et mort d'Émile Ajar* gelesen und sich entsprechend benannt hat, ist bemerkenswert. Zeit genug für die Konstruktion der später von Gatti enthüllten Biographie wäre gewesen. Diese sich hinter dem Pseudonym Anita Raja verbergende Autorin hätte die serielle Konstellation Kacew–Gary–Ajar überboten, indem sie sich vorab, also vor der ersten Buchveröffentlichung,

mit einem zweiten Parallel-Pseudonym – Elena Ferrante – doppelt abgesichert hätte.

Fernando Pessoa schuf mehrere Heteronyme. Einige der auch hier leichtfertig von mir als Pseudonyme bezeichneten Namen sind streng genommen Heteronyme, so auch »Elena Ferrante«, denn mit Heteronymen werden Autorennamen bezeichnet, die fiktive Biographien besitzen. Pessoa schrieb seine fast alle erst postum veröffentlichten Werke als Ricardo Reis, Alexander Search oder Alberto Caeiro. Diesen und anderen erfundenen Figuren (es sind rund siebzig Parallelexistenzen) dichtete er manchmal ausgefeilte Lebensläufe an, die authentischer wirken als sein eigener. Nicht lange vor seinem Tod notierte Pessoa: »Der geistige Ursprung meiner Heteronyme beruht auf meiner angeborenen, beständigen Neigung zu Entpersönlichung und Verstellung«. Schwierigkeiten, das eigene Ich abzugrenzen, zunehmende Formlosigkeit und vieles mehr erinnert bei Pessoa an Lila. Mit Ferrante könnte man sagen: Pessoa schildert milde Formen von »Smarginatura«. Ein Jahr vor seinem Tod erschien der Gedichtband *Mensagem* unter seinem Namen Fernando Pessoa, seine einzige Buchveröffentlichung zu Lebzeiten. Auf seinem Grabstein jedoch befinden sich drei Zitate von dreien seiner Heteronyme, keines von Pessoa selbst.

Digital Humanities

Der Dozent und Journalist Luigi Galella veröffentlichte 2005 eine aufsehenerregende Untersuchung, die den Roman *Via Gemito* von Domenico Starnone mit *L'amore molesto* von Elena Ferrante vergleicht. Die Übereinstimmungen sind frappierend. Ein Jahr später untersuchte der Physikprofessor Vittorio Loreto mit Kollegen anhand eines mit Erfolg getesteten neuen Algorithmus zur Zuschreibung von Autorschaft die Texte des niederländischen Schriftstellers Marek van der Jagt, ein bis dahin rätselhafter Autor, den Loreto mit seinem neuen Tool als Arnon Grünberg identifizieren konnte. (Grünberg hatte gehofft, mit dem Pseudonym ein zweites Mal einen Preis für Debütromane gewinnen zu können.) Daraufhin setzten Loreto und Galella gemeinsam das mehrfach erprobte Analysewerkzeug auf Ferrante an, und wieder wies alles auf Starnone hin. Man nennt diese literaturwissenschaftlichen

Forschungen mit Hilfe elektronischer Datenverarbeitung Digital Humanities. Die Forschungsansätze stecken noch in den Kinderschuhen, aber Franco Morettis Methode des *distant reading* wird ständig weiterentwickelt, und mit wachsender Rechnerkapazität sind den Digital Humanities auf dem Gebiet der linguistischen Identitätssuche große Erfolge zuzutrauen. Der sprachliche Fingerabdruck von Ferrantes und Starnones Frühwerk ist jedenfalls nach diesen Berechnungen fast austauschbar. Starnone erklärte die Ähnlichkeiten damit, dass Ferrante und er beide neapolitanische Schriftsteller sind, die in ihren Romanen über Neapel in den 50er Jahren geschrieben haben. Damals habe es eben sehr viele Näherinnen und auch Maler in der Stadt gegeben. Lebens- und Ausdrucksweise, Kultur, Architektur und vieles mehr habe sich aufgrund ähnlicher Milieuschilderungen überschritten. Das klingt glaubhaft, allerdings war Starnones Roman acht Jahre nach Ferrantes Debüt erschienen. Was Alter und Herkunft betrifft, würde man auf der Suche nach Ferrante hier nicht nur auf Starnone tippen, sondern zusätzlich auf Marcella Marmo, weniger auf Anita Raja. Aber Marmo kam erst 2016 ins Gespräch.

Galella hatte sehr viele stilistische Überlappungen auch bei den Dialogen festgestellt. Seit seiner Studie gilt Starnone bis heute als einer der wichtigsten Kandidaten, Ferrante zu sein. Dazu trägt er trotz der Dementis selbst bei, indem er immer wieder Themen von Ferrante in seinen Romanen aufgreift. Er wirkt manchmal wie ein Trittbrettfahrer, der vom Erfolg Ferrantes profitieren möchte. Allerdings gibt es eine entscheidende Ausnahme: Starnones Debüt *Salto con le aste* erschien 1989, zwei Jahre vor Ferrantes Debüt *Lästige Liebe*. Weitergehende Analysen zeigen auch im Vergleich dieser beiden Bücher thematische und stilistische Überschneidungen. Eine gegenseitige Beeinflussung von Ferrante und Starnone ist offensichtlich, eine Abhängigkeit aber nicht eindeutig. Marcella Marmo sagte mir 2018, dass sie Domenico Starnone sehr schätzt.

Im Januar 2018 veröffentlichte Oxford University Press in ihrer Zeitschrift *Digital Scholarship in the Humanities* den Aufsatz »What is Elena Ferrante? A comparative analysis of a secretive bestselling Italian writer« der Professoren an der Universität Padova Arjuna Tuzzi und Michele Cortelazzo. Die beiden verglichen Ferrantes Romane mit denen von 36 anderen Autoren (nicht dabei Marcella Marmo und Anita

Raja, da die beiden – unter ihren Namen – keine Prosa veröffentlicht haben). Die Algorithmen stießen dabei immer wieder auf Domenico Starnone. Das betrifft auch die Texte aus *La frantumaglia* und Starnones Non-Fiction-Texte. Fast gleichzeitig arbeitete das Schweizer Unternehmen OrphAnalytics mit Luigi Galella zusammen. Auch deren computerbasierte statistische Methode zur Enttarnung von Ghostwritern anhand stilometrischer Profile führte zu Starnone. Was allerdings noch aussteht, sind gattungsspezifische Vergleiche mit Hilfe der Computerphilologie der Texte Ferrantes mit denen Rajas, Ramondinos und Marmos.

Die Leser-Funktion

Wie wichtig für Elena Ferrante Autorenbiographien sind, habe ich hier schon mehrfach gezeigt. Wie wichtig ihr gleichzeitig die Geheimhaltung ihrer Privatsphäre und ihrer wahren Identität ist, wurde ebenfalls deutlich. Ferrante zitiert in *La frantumaglia* Roland Barthes und seine Interpretation von Honoré de Balzacs Novelle *Sarrasine*.

Barthes nutzt erstmals 1968 in seinem Aufsatz *Der Tod des Autors* einige Zeilen Balzacs, um auf einer knappen halben Seite nach deren Urheber zu fragen und ihn damit nachhaltig zu zerlegen. (In späteren Schriften wird Barthes auf *Sarrasine* zurückkommen.) Diese Miniatur einer Dekonstruktion bildet den Auftakt seines folgenreichen Essays. Barthes wählt Balzacs Beschreibung eines als Frau verkleideten Kastraten und fragt hartnäckig: »Wer spricht so?«

Sarrasine erschien 1830 als Teil von Balzacs *Comédie Humaine* und wurde kurz vor Barthes' Einlassung in Frankreich mehrfach und wirkungsvoll auf literarische und psychologische Weise interpretiert, wodurch die fast vergessene Novelle wieder große Aufmerksamkeit erhalten hatte. Barthes' Aufsatz mit dem einprägsamen Titel beschäftigt die Literaturwissenschaft bis heute und funktioniert auch deshalb so gut, weil Barthes schon ganz am Anfang der Kategorie des Schriftlichen die des Mündlichen hinzufügt. Hätte Barthes sich auf das Schreiben und das Lesen und den Text beschränkt, wäre die Wirkmacht deutlich geringer gewesen. Nur dank der sofortigen Einführung der »Stimme«, dank der Vermischung also oraler und schriftlicher Erzähltradition,

kann er wirkungsvoll den Erzähler (eher den Sprecher, weniger den Texter) töten.

Hätte Barthes »Wer schreibt so?« gefragt, wären seine sich daran anschließenden Hypothesen (der Held der Novelle, das Individuum Balzac, der Autor Balzac, die universale Weisheit, die romantische Psychologie) weniger stimulierend gewesen. So aber definiert Barthes über den Umweg des Sprechens das Schreiben als »Zerstörung jeder Stimme, jedes Ursprungs«. Vermutlich sei dem immer so gewesen, schreibt Barthes, denn der Autor trete in seinen eigenen Tod ein, sobald das Schreiben beginne. Dementsprechend kritisiert er »die größte Bedeutung«, die im Bereich der Literatur der »Person« des Autors beigemessen werde: »Der *Autor* herrscht auch noch in den literaturgeschichtlichen Lehrbüchern, den Schriftstellerbiographien, den Zeitschrifteninterviews und im Bewusstsein der Literaten selbst, die danach trachten, dank ihres Tagebuchs ihre Person und ihr Werk zu verschmelzen«, so Barthes. Das Bild der Literatur sei »tyrannisch auf den Autor ausgerichtet, auf seine Person, seine Geschichte, seine Vorlieben und seine Leidenschaften«. Die Erklärung eines Werks werde aufseiten desjenigen gesucht, der es hervorgebracht hat. So sei »das Reich des Autors noch sehr mächtig«. Doch Mallarmés Poetik habe es ins Wanken gebracht und die Position des Lesers gestärkt. Bei Mallarmé agiere nicht das erzählende Ich, sondern die Sprache allein. Das Schreiben stehe im Vordergrund, nicht der Autor. Vor allem Proust, der nicht sein Leben in den Roman eingebracht, sondern aus seinem Leben ein Werk gemacht habe, und die Surrealisten mit ihren Experimenten zum automatischen und zum Schreiben zu zweit und zu dritt hätten dazu beigetragen, den Autor zu zerstören.

Barthes bezweifelt das zeitliche Gefüge, also die Existenz des Autors, der für seinen Text lebt und denkt und ihn danach hervorbringt. Barthes plädiert für den »modernen Schreiber«, der gleichzeitig mit seinem Text entstehe. Er besitze kein Sein, das vor oder über seinem Schreiben läge; er sei nicht das Subjekt, dessen Prädikat sein Buch wäre; Schreiben könne nicht mehr als ein Vorgang des Aufzeichnens, des Feststellens, des Darstellens bezeichnet werden. Der Schreiber, der die Nachfolge des Autors antrete, habe keine Leidenschaften, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke mehr in sich, sondern »ein gewaltiges Wörterbuch, aus dem er ein Schreiben schöpft, das keinen Stillstand

kennen kann: Das Leben imitiert immer nur das Buch, und dieses Buch ist selbst nur ein Geflecht aus Zeichen, verlorene, endlos aufgeschobene Imitation«, so Barthes. Sei der Autor einmal entfernt, werde der Anspruch, einen Text zu »entziffern«, überflüssig: »Einem Text einen ›Autor‹ begeben heißt, diesen Text einrasten lassen, ihn mit einem letzten Signifikat versehen, das Schreiben abriegeln [...] Im vielheitlichen Schreiben ist alles zu *entwirren*, aber nichts zu *entziffern*.«

Elena Ferrante schreibt nur sehr kurz über Roland Barthes und äußert ihr Gefallen an seiner *Sarrasine*-Interpretation. Sie geht nicht auf die Einzelheiten des Aufsatzes ein. Das überrascht nicht: Sie müsste in vielen Punkten vehement widersprechen. Ferrantes gesamte Prosa ist Barthes' Vision eines »modernen Schreibers« diametral entgegengesetzt: Ferrante lebt, fühlt, erfährt *zuerst*, und *danach* schreibt sie *darüber*. Andererseits kokettiert Ferrante mit der Reduktion der Bedeutung des Autors wie bei Barthes: Dessen Tötung kommt ihr bei der Geheimhaltung ihrer Identität gelegen. Mehr noch: Barthes mordet nicht nur den erinnernden, fühlenden und nach einem individuellen sprachlichen Ausdruck suchenden Autor, er erhebt den Leser zu einem unpersönlichen Bestimmungsort, zu einem »*jemand*, der in einem einzigen Feld alle Spuren zusammenhält, aus denen das Geschriebene besteht«. Der Text bestehe aus vielfachen, mehreren Kulturen entstammenden Schreibweisen, die untereinander in einen Dialog treten. Es gebe einen Ort, an dem sich die Vielfalt sammle, der sei nicht mehr der Autor, sondern der Leser. »Will man dem Schreiben seine Zukunft zurückerstatten, muss man den Mythos des Schreibens umkehren: Die Geburt des Lesers muss mit dem Tod des ›Autors‹ bezahlt werden.« Die Stärkung der Leser-Funktion wünscht sich auch Ferrante, allerdings weniger aus sprachphilosophischen, mehr aus persönlichen Gründen.

Roland Barthes hoffte, dass Kunst-, Musik- und Literaturkritik ihre Herangehensweise an Werke dementsprechend ändern würden. Er hoffte, man werde nicht mehr sagen, »das Werk Baudelaire ist das Scheitern des Menschen Baudelaire, das Van Goghs sein Wahnsinn, das Tschaikowskis sein Laster«. Die Deutung des Werkes werde fälschlicherweise immer noch beim Urheber gesucht, bedauerte Barthes. Fünfzig Jahre später erweist sich die Lektüre von *La frantumaglia* als ein beständiges Kreisen um die Urheberin Elena Ferrante: Die Autorin

lebt, und ihre Leser auch. Dass sich Barthes' Konzept nicht in der von ihm geforderten Weise durchsetzen würde, zeigten seine späteren Korrekturen und die sich auf Barthes beziehenden Schriften von Michel Foucault, Gilles Deleuze und vielen anderen. Aber schon Jorge Luis Borges hatte 1938 in seiner Kurzgeschichte *Pierre Menard, Autor des Quijote* die unüberwindbare Bedeutung des Autors demonstriert: Der fiktive Schriftsteller Menard versucht, Wort für Wort Cervantes' Werk noch einmal zu schreiben. Indem Borges Fragen nach der Identität des Textes aufwirft, trägt er bis heute zur Konsolidierung der prästrukturalistischen Autorschaft bei.

Phantom Ferrante

Der 1965 in England geborene Literaturwissenschaftler James Wood lebt in den USA, wo er seit 2007 fester Mitarbeiter beim *New Yorker* ist. Dort veröffentlichte er im Januar 2013 einen hymnischen Artikel über Elena Ferrante, der damit begann, dass er ihren Namen erst ohne und dann mit Anführungszeichen schrieb. Sie sei eine der bekanntesten am wenigsten bekannten italienischen Autorinnen der Gegenwart: »Elena Ferrante, or “Elena Ferrante,” is one of Italy’s best-known least-known contemporary writers.« Der für damalige US-amerikanische Leser rätselhafte Einstieg wird von Wood wenig später erklärt: Im Vergleich zu Ferrante sei Thomas Pynchon in Sachen Publicity geradezu verschwenderisch. Man vermute, Elena Ferrante sei nicht der wirkliche Name der Autorin.

Auch der wichtigste Artikel für Ferrantes Karriere (ihre Freude darüber äußerte Ferrante in einem Interview) beginnt also mit der Frage nach dem Pseudonym. Dann zählt Wood auf, was Ferrante über sich selbst bislang in Interviews verraten hat – in Neapel aufgewachsen; zeitweise außerhalb Italiens gelebt; Studium der klassischen Philologie; Mutter mehrerer Kinder; vermutlich nicht (mehr) verheiratet; schreibt, studiert, übersetzt, unterrichtet – und Wood folgert: »And that is it.« Wood nimmt diese Informationen von Ferrante über Ferrante für bare Münze, um dann ihre Anfänge zu schildern und aus dem »Befana«-Brief zu zitieren. Noch im fünften Absatz steht Ferrantes Anonymität im Mittelpunkt von Woods Überlegungen, sie diene dem

Selbstschutz. Auch später greift er das Thema mehrfach auf, man könne gut verstehen, dass Ferrante ihr Privatleben von ihren Büchern fernhalten wolle.

Bis zum Erscheinen von Woods Artikel waren die ersten drei Romane und der erste Band der Tetralogie ins Englische übersetzt worden. Ferrantes Prosa sei klar, ernsthaft, furchtlos, ehrlich und bereit, alles bis zum radikalsten Ende zu denken, sagt Wood. Er lobt auch Ann Goldstein und erwähnt, dass sie als Redakteurin beim *New Yorker* arbeitet. Wood zitiert derbe Passagen aus *Tage des Verlassenwerdens* und sagt, dieser Roman sei zu Recht der erfolgreichste in den USA (also noch vor *Meine geniale Freundin*), weil der literarisch gelungenste. Zudem legt er Wert auf die Fähigkeiten Ferrantes, das Leben immer streng aus weiblicher Sicht zu schildern, ohne plakativ zu wirken wie in Texten, in denen sich der Feminismus der 1970er Jahre spiegelt. Ferrante erinnert ihn an Hélène Cixous und ihre Theorie der *écriture féminine*.

James Wood ist mit der Autorin Claire Messud verheiratet, von der einige Romane ins Deutsche übersetzt wurden. Messuds Prosa ist stilistisch und inhaltlich nicht weit von der Tetralogie entfernt, weshalb Wood mit seiner Ferrante-Hymne indirekt auch seine Frau lobt. Messuds Roman *Das brennende Mädchen* (2018) erzählt die Geschichte zweier scheinbar unzertrennlicher Freundinnen und das schleichende Ende ihrer Beziehung.

James Woods Besprechung der vier ersten Romane Ferrantes bedeutete den Durchbruch für Elena Ferrante in den USA, worauf der Erfolg zurück nach Italien und in die ganze Welt strahlte. Michelle Obama, Hillary Clinton und viele Prominente auch aus dem Showbusiness äußerten sich begeistert über Ferrantes Bücher. Auch Schriftstellerkollegen wie Elizabeth Strout, Jonathan Franzen und viele andere lobten Ferrantes Erzählkunst und Ausdruckskraft, was im Dokumentarfilm »Ferrante Fever« (2017) von Giacomo Durzi festgehalten ist. Die Rechte für die Tetralogie wurden zuletzt auch nach Russland, China, Island, Bulgarien und Taiwan verkauft.

Gibt man »Elena Ferrante« in Deutschland in die Suchmaschine ein, taucht meist ganz oben *Alles rund um »Meine geniale Freundin« von Elena Ferrante* – www.elenaferrante.de auf. Die offizielle Webseite des Suhrkamp Verlages, der das Gesamtwerk Ferrantes in Deutschland seit

2016 veröffentlicht, ist aufwendig gestaltet und bietet nebst werblichen Inhalten auch grundlegende Informationen über die Bücher und die Autorin. Ein Buchtrailer (darin der Satz: »Elena Ferrante, die große Unbekannte der Weltliteratur, niemand kennt sie, alle lesen sie«), ein monatliches Gewinnspiel, Anmeldung zum Newsletter, Informationen über deutschlandweite Lesungen und der Link zum Hashtag #FerranteFever. Dort gibt es lustige Fundstücke, beispielsweise eine Weiterdichtung von Joseph von Eichendorffs Gedicht *Mondnacht* durch Clemens J. Setz: »Und meine Seele spannte / weit ihre Flügel aus / flog durch Elena Ferrante / als flöge sie nach Haus.«

Gleich zu Beginn steht auch ein Hinweis auf das Pseudonym: »Elena Ferrante hat sich mit dem Erscheinen ihres Debütromans im Jahr 1992 für die Anonymität entschieden.« Das ist irreführend und wird von Elena Ferrante selbst vehement bestritten, als sie sich 2003 außerhalb ihrer Prosa mit der ersten Ausgabe von *La frantumaglia* zu Wort meldet und damit eine Autobiographie konstruiert. Elena Ferrante sagt von sich selbst, sie habe sich nicht für die Anonymität entschieden. Mit der Formulierung des Verlages wird gleich zu Beginn die wichtigste Eigenschaft der Anonymität, nämlich das Fehlen der Zuordnung der Schriftstellerin zu ihren Texten, in Frage gestellt. In Wirklichkeit werden sehr viele Zuordnungsmöglichkeiten zwischen Autorin und Werk geschaffen, auch wenn der Name der Person, die dahintersteht, geheim gehalten wird. Es ist naheliegend, dass viele dieser Zuordnungen nicht frei erfunden sind.

Die Tetralogie ist somit kein anonymes Werk wie beispielsweise die Romane von Jane Austen bei ihrem ersten Erscheinen. *Meine geniale Freundin* ist ein namentlich gekennzeichnete Roman. Elena Ferrante wird als Autorin genannt, und sie besitzt eine vielschichtige, von ihr selbst geschilderte Biographie, in der – wie bei so vielen anderen Autoren auch – Wahrheit und Fiktion ineinander übergehen. Der Suhrkamp Verlag schreibt weiter: »Zur ›Enthüllung‹ der Autorin haben wir HIER einen Beitrag erstellt.« Ruft man HIER die Seite auf, ist dann nicht mehr von »Enthüllung« die Rede, sondern von »Enttarnung«. Das ist eine bemerkenswerte Steigerung von Webseite zu Webseite, von Klick zu Klick.

Der Beitrag stammt vom 4. Oktober 2016, trägt die Überschrift »Zur ›Enttarnung‹ Elena Ferrantes« und nimmt Bezug auf den Artikel in der

Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung vom 2. Oktober 2016, der unter dem Titel *Wer ist Elena F.?* erschienen war. Zudem schreibt der Verlag: »Da die Autorin es vorzieht, ihre Anonymität zu wahren, werden auch wir uns zu Fragen, die ihre Identität betreffen, nicht äußern.« Das ist ein klares Statement. Allerdings wird es sogleich aufgeweicht, denn es folgen drei »weiterführende Beiträge«.

Im ersten Beitrag kommt Suhrkamp-Lektor Frank Wegner zu Wort, der Elena Ferrantes Tetralogie im Suhrkamp Verlag betreut. Für die *Literarische Welt* wurde Wegner von Richard Kämmerlings interviewt. Das Gespräch erschien am 5.10.2016. Wegner äußert darin zum Bericht des Investigativjournalisten Claudio Gatti sein »akutes Missbehagen«. Ein Recht der Öffentlichkeit, die Identität der Autorin hinter dem Pseudonym zu erfahren, gebe es seiner Meinung nach nicht. Zudem äußert sich der Lektor im Interview zu der Frage, warum die Tetralogie in Deutschland erst seit Herbst 2016 erscheint, obwohl die Bände im Original, in den USA und in verschiedenen europäischen Ländern Jahre früher erschienen waren. Der Verlag verlinkt direkt zum Artikel.

Frank Wegner, zum Zeitpunkt des Interviews 44 Jahre alt und bei Suhrkamp Programmleiter für internationale Literatur, sagt auf die Frage, ob ihn die Recherche Gattis überzeugt habe oder ob er als Ferrantes Lektor die Identität etwa schon vorher gekannt habe: »Ich kannte alle möglichen Gerüchte, habe aber nichts gewusst.« Danach wechselt der Interviewer das Thema, so dass diese Aussage so stehen bleibt.

Die übernächste Frage lautet, ob die Enthüllung den Blick auf das Werk verändere. Dies ist ein zentrales Thema bei der Annäherung an das Phantom Ferrante. Umso erstaunlicher ist Frank Wegners Antwort: »Nein, dadurch verändert sich gar nichts.« Der Interviewer bleibt jedoch hartnäckig und verweist darauf, dass viele die Tetralogie als autobiographischen Roman gelesen hätten. Die Enthüllungen könnten doch gravierend sein, zumal sich nun vieles doch nicht als authentische Erinnerung erweise. Wegner stellt eine Gegenfrage: »Wozu bräuchte es hier eine Beglaubigung per Autobiographik?« Ihm erscheine es viel entscheidender und wirkmächtiger, dass Ferrante ein Narrativ gefunden habe, das so wirke, dass die Leser die in der Tetralogie verdichteten Erfahrungen auf sich selbst beziehen könnten, als die Frage, ob hier möglicherweise »authentische Erinnerungen« den Romanen zugrunde lägen.

Eine gewisse Koketterie

Im zweiten Beitrag werden »internationale Reaktionen auf Claudio Gattis Bericht« abgebildet, etwa ein Dutzend Tweets, davon allerdings mehrere aus Deutschland, darunter die Feuilletonchefin der *Zeit* (»Ein Journalist hat die Identität von Elena Ferrante enthüllt, als ginge es um eine Kriminelle. Eine Anmaßung«), Margarete Stokowski auf *Spiegel Online* (»Kein Ruhm für Stalker«), Maike Albath für die *Süddeutsche Zeitung* (»Seine [Claudio Gattis] Geschichte liest sich sensationslüstern«), Dirk Knipphals für die *taz* (»Nun wurde der echte Name der Autorin Elena Ferrante bekannt. Gewonnen ist dadurch nix«), die Sängerin Sophie Hunger (»Upset that journalists unveiled #Elena Ferrante identity. Why disrespect somebody's wish to be unknown? It's a form of violence«), die Bestsellerautorin Jojo Moyes (»Surprised at how angry I feel about @NYBooks' unmasking of Elena Ferrante. Esp its justification that her success made it inevitable«) oder der britische Autor Neil Gaiman (»Watching righteous anger at the Elena Ferrante outing. Remembering the sad lack of it when Stephen King was revealed to be Richard Bachman«).

Rasches Twittern im Anschluss an wichtige Nachrichten fördert impulsive Äußerungen. Sicher würde der eine oder die andere heute, mit Abstand, die obigen Sätze relativieren. Allerdings sind einige Ansichten in diesen Statements von fortdauerndem Interesse: Ist durch die Enthüllung wirklich nichts gewonnen? Hat die Enthüllung etwas verändert? Lässt sich die Enthüllung rechtfertigen? Überraschend ist es, dass an dieser Stelle auch zwei Stimmen genannt werden, die die Enthüllung befürworten. Links verweisen auf Wieland Freunds Artikel in der *Welt* vom 5. Oktober 2016, »Natürlich darf man ein Pseudonym lüften«, und auf Arno Widmanns Bericht in der *Frankfurter Rundschau* vom 6. Oktober 2016, »Die Identität des Autors hinter dem Pseudonym Elena Ferrante ändert nicht die Qualität der Werke, aber das Verständnis von ihnen«.

Im dritten Beitrag wird auf den »Fall Ferrante« auf SWR2 verlinkt. Dort diskutierte Burkhard Müller-Ullrich mit Maike Albath, Iris Radisch und Hubert Winkels über die »Enthüllungsreportage« Claudio Gattis. Zusammenfassend schreibt der Verlag, Iris Radisch empfinde Gattis Reportage als »absolut verwerflich«, die »kriminalistischen und

unstatthaften Methoden«, mit denen hier gearbeitet wurde, seien für die Steueraffären eines Donald Trump geeignet, nicht jedoch für eine Schriftstellerin. Auch Müller-Ullrich empfindet das Vorgehen Gattis für unangemessen und vergleicht es mit »Verfahren, die man normalerweise bei Ermittlungen gegen die Mafia anwendet«. Hubert Winkels stimmt zu: Gattis Artikel sei »nicht nur moralisch verwerflich«, sondern vermutlich »auch im juristischen Sinne eine Straftat«. Hier schlagen vier renommierte Literaturkritiker im Sinne des Verlages in eine Kerbe. Schade, dass der SWR nicht wenigstens einen Befürworter der Enthüllung eingeladen hat (Wieland Freund, Arno Widmann u. a.). Schließlich, so der Suhrkamp Verlag, habe Iris Radisch auch noch bemängelt, dass der Text des italienischen Journalisten von der FAZ nicht redigiert und bearbeitet wurde: »Ich kann mir nicht vorstellen, dass mir das nicht klar gewesen wäre, dass man eine Frau bloßstellt, dass man in eine Intimsphäre eindringt, in der man nichts zu suchen hat«, so Radisch.

Das SWR2-Gespräch fand unter dem Titel »Namensjagd im Feuilleton« am 6.10. 2016 statt und dauerte etwa eine Dreiviertelstunde. Gastgeber Burkhard Müller-Ullrich bezeichnete die Enthüllungsgeschichte in der FAZ als eine »ziemlich überzeugende Beweisführung [...] Die Beweise des Journalisten Claudio Gatti sind erdrückend. Sie stützen sich auf Honorarzahlen und Immobilienkäufe«. Burkhard Müller-Ullrich weiter: »Im Literaturbetrieb gibt es doch keine Geheimnisse [...] So ein Pseudonym ist doch eigentlich immer bloß ein Spiel auf Zeit.« Damit sprach er Hubert Winkels an, Literaturredakteur im *Deutschlandfunk*, der irrtete, als er darauf antwortete: »Na ja, man kann so ein Spiel spielen, auch von Autor- oder Verlagsseite, aber hier wurde es ja eindeutig nicht gespielt.« Dieses Fehlurteil fällt Winkels ganz offensichtlich in Unkenntnis von Elena Ferrantes Buch *La frantumaglia*. Das darin minutiös gezeichnete Selbstporträt Elena Ferrantes ist hinsichtlich einer vermeintlichen Anonymität eines Autors ein auf die Spitze getriebenes Spiel, das vom Verlegerpaar – es verfasste das Vorwort und veröffentlichte im Buch die eigene Korrespondenz mit Elena Ferrante – gerne mitgespielt wird, wie ich in den vorhergehenden Kapiteln gezeigt habe.

Später im Gespräch sagte Maike Albath, die hinter Elena Ferrante das Ehepaar Anita Raja und Domenico Starnone vermutet, sehr tref-

fend: »Man kann alles als einen Hypertext deuten. Da gibt es Interviews, die angeblich auch noch in Neapel geführt werden. Das ist doch wunderbar. Ich denke, die beiden hatten einen riesigen Spaß dabei, auch die ganze Inszenierung aufzubauen und sich auszudenken, was für eine Person Elena Ferrante ist.«

Die Entwicklungsdynamik dieser klug von Burkhard Müller-Ullrich geführten Gesprächsrunde von Literaturkritikern wirkte jedoch stellenweise widersprüchlich: Einerseits wurde Gattis Artikel grundsätzlich abgelehnt, andererseits diente er als Grundlage für neue Spekulationen. Außer Müller-Ullrich verloren alle Teilnehmer in kürzester Zeit ihre anfängliche Distanz zum Thema. Zunächst empörten sich die drei Gäste über Andreas Platthaus, den FAZ-Redakteur, der mitverantwortlich für den Scoop war. Noch heftiger griffen sie Claudio Gatti an. Maike Albath sagte, der Artikel sei »im Tonfall der Bezeichnung« geschrieben. Iris Radisch bestätigte: »Ich finde, das ist absolut verwerflich«. Hubert Winkels erinnerte an den damaligen Leiter des S. Fischer Verlages Jörg Bong, der erfolgreiche Krimis bei KiWi veröffentlichte: »das weiß jeder, der Käufer aber nicht«. Danach beteiligten sie sich am Ratespiel und dringen erneut in die Intimsphäre Rajas ein, indem sie Gatti ausführlich zitieren, wobei die Kritikerinnen gar kein Verständnis für die Methoden des Wirtschaftsjournalisten zeigten, die Kritiker schon eher. Burkhard Müller-Ullrich sagte, ein zentrales Element der literarischen Tätigkeit Ferrantes sei es, sich zu verstecken. Hier handle es sich auch um das Verschwinden einer Figur: »Wenn man das konsequent will, dann gibt man auch keine Interviews. Ich habe das Gefühl, dass da auch eine gewisse Koketterie dabei ist«.

Ich finde, der Begriff passt gut zu Elena Ferrante, so wie sie heute lebt und schreibt. Als ich Eva Ferri, die kurz zuvor Publishing Director bei e/o geworden war, in einem Interview für das *Börsenblatt* im Dezember 2018 danach fragte, was der Verlag tun könne, um die Aufmerksamkeit der Medien weg von der Person Ferrante und mehr auf ihr literarisches Werk zu lenken, antwortete sie mit einer Gegenfrage: »Ahah! Wenn Sie das herausfinden, dann sagen Sie es uns?« Rückblickend denke ich, dass mein ganzes Buch der Versuch ist, das zu sagen.

Anita ist nicht Elena

Es gibt mehrere Namen, die immer wieder fallen, wenn es darum geht, das Pseudonym Elena Ferrantes zu lüften: Fabrizia Ramondino, Marcella Marmo, Domenico Starnone oder Goffredo Fofi gehören dazu. Weit verbreitet ist die Vermutung, ein Autorenkollektiv könnte sich hinter Elena Ferrante verbergen. Der Verlag Elena Ferrantes in Rom e/o fand von Anfang an Gefallen am Rätselraten und fördert es seit 1992, seit dem Erscheinen ihres ersten Romans *L'amore molesto* (*Lästige Liebe*), das auf dem Original-Cover eine in Rot gekleidete Frau ohne Kopf zeigt. Inzwischen ist die meistgenannte Kandidatin die Bibliothekarin, Lektorin und Übersetzerin Anita Raja. Sie soll laut internationalen Medienberichten Elena Ferrante sein, hat dies jedoch – genauso wie Ferrantes Verlag e/o – bis heute weder dementiert noch bestätigt.

Im Oktober 2016 veröffentlichten zeitgleich die *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, *The New York Review of Books* in den USA, *Mediapart* in Frankreich und *Il Sole 24 ore* in Italien einen Artikel des Wirtschaftsjournalisten Claudio Gatti, der von vielen Lesern mit Bestürzung zur Kenntnis genommen, jedoch inhaltlich nicht in Frage gestellt wurde. Scheinbar waren die genannten Immobilienkäufe und Umsatzzahlen des Verlages Beweis genug, dass Anita Raja die große Unbekannte der Weltliteratur, die Schöpferin des vierbändigen Romanzyklus *Meine geniale Freundin* sein soll.

Seit Claudio Gattis Artikel hat sich Anita Raja aus der Öffentlichkeit zurückgezogen. Sogar ihr Eintrag in der italienischen Wikipedia wurde gelöscht. Die Aussagen Claudio Gattis verärgerten wegen der Verletzung der Privatsphäre Anita Rajas viele Journalistenkollegen und Ferrante-Leser in der ganzen Welt. Zudem hatte Elena Ferrante angekündigt, sie würde nicht mehr schreiben, sollte das Geheimnis ihrer Identität gelüftet werden, was viele Ferrante-Fans beunruhigte. Da sie seither nach Aussage ihrer Verlegerin Eva Ferri jedoch weiter schreibt und ein Jahr lang im *Guardian* eine Kolumne veröffentlichte, mehren sich die Zweifel an Gattis Enthüllung. Eine ernsthafte Analyse der Aussagen Claudio Gattis fand in jener damals emotional aufgeladenen Situation nicht statt: Sein Hinweis, Anita Raja habe hohe Honorare vom Verlag e/o bekommen und damit teure Immobilien gekauft, galt als Beweis. Aber in Claudio Gattis Artikel steht nichts

über die Höhe der Honorare und nichts über die Auflagen der Bücher Elena Ferrantes.

Die Verkaufszahlen der Bücher Elena Ferrantes, auf die hier Bezug genommen wird, wurden durch den e/o-Verleger Sandro Ferri auf dem *Salone del Libro di Torino* am 20. Mai 2017 genannt. Auf dem Podium befand sich auch der Suhrkamp-Verleger Jonathan Landgrebe (bei Suhrkamp erscheinen die deutschen Übersetzungen der Bücher Elena Ferrantes). Diese Zahlen wurden also ein halbes Jahr nach Claudio Gattis Enthüllung öffentlich gemacht. Gatti selbst nennt keine einzige Verkaufszahl. Er hat stattdessen minutiös und auf indiskrete Weise Anita Rajas Familiengeschichte recherchiert. Damit hat er aber nicht Elena Ferrantes Privatsphäre verletzt, sondern die Anita Rajas, die in Wirklichkeit nicht Elena Ferrante sein kann: Biographische Fakten Anita Rajas und ihres Ehemannes Domenico Starnone verknüpft mit den inzwischen öffentlichen Verkaufszahlen, die Gatti ausgeklammert hat oder damals nicht kannte, widerlegen die Behauptungen des italienischen Wirtschaftsjournalisten.

Kreative Beamte

1977 organisierte die Germanistin und Übersetzerin Lia Secci an der Universität von Perugia einen Kongress zur DDR-Literatur. Dort lernten sich zwei junge Frauen, Anita Raja und Sandra Ozzola (die spätere Ehefrau Sandro Ferris und seit der Gründung 1979 bis heute mit ihm gemeinsam die Leiterin des Verlages e/o), bereits in literarischem Kontext kennen. Kongressthema waren u. a. die Schriften Christa Wolfs. 1982 erschien Rajas erste Übersetzung für e/o, Irmtraud Morgners *Hochzeit in Konstantinopel*, und 1984 ihre erste Übersetzung Christa Wolfs für e/o, *Kassandra*. Raja übersetzte seither regelmäßig, manchmal zwei Bücher im Jahr, die sich nach Aussagen des e/o-Verlegers Sandro Ferri im Schnitt zwischen 3000 und 15.000 Mal verkauften und für die sie manchmal auch Vor- und Nachworte schrieb: Christa Wolf, Ilse Aichinger, Sarah Kirsch, Bertolt Brecht, Christoph Hein oder Hans Magnus Enzensberger gehörten dazu.

Anita Raja heiratete den zehn Jahre älteren Ex-Lehrer und Schriftsteller Domenico Starnone und bekam eine Tochter, Viola Starnone.

Wie ihre Mutter übersetzte Viola mehrere Bücher aus dem Deutschen ins Italienische, u. a. *Ente, Tod und Tulpe* von Wolf Erlbruch oder *Ein Bär namens Sonntag* von Axel Hacke. Beide Bücher sind bei e/o erschienen. (Der Verlag änderte den Titel Hackes von »Sonntag« in »Samstag«: *Un orso di nome sabato*.) Gelegentlich veröffentlichte Anita Raja Aufsätze und Zeitungsartikel vor allem zur deutschen Literatur und zur Problematik des literarischen Übersetzens. Sie gründete 1991 eine Reihe für den Verlag e/o, die aber über drei Bücher nicht hinaus kam. Allerdings erschien in dieser Reihe *Azzurri* 1992 das Romandebüt *Lästige Liebe* der späteren Bestsellerautorin Elena Ferrante. Anita Raja war nach Auskunft des Verlages zu keinem Zeitpunkt bei e/o fest angestellt, sondern immer nur als freie Mitarbeiterin tätig.

Seit den frühen 1990er Jahren war Anita Raja bis 2016 festangestellte Bibliothekarin in leitenden Positionen in Rom. Sie übersetzte in dieser Zeit weiter und erhielt 2008 den erstmals verliehenen und damals mit 7500 Euro dotierten Deutsch-Italienischen-Übersetzerpreis für das Lebenswerk. Die Auszeichnung wird seither jährlich in verschiedenen Kategorien vom Auswärtigen Amt und dem Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut Italien ausgeschrieben und vergeben. 2017 beglückwünschte dementsprechend die Kulturstaatsministerin Monika Grütters die Preisträger.

Anita Rajas Mann Domenico Starnone hatte viele Jahre als Lehrer gearbeitet, war – und ist immer noch – journalistisch tätig und schreibt Drehbücher und Romane. Er geht auf Lesereisen, ist Gastdozent an vielen Institutionen vor allem zum Thema »Creative Writing«. Seine Bücher werden in viele Sprachen übersetzt. Er hat zahlreiche renommierte Literaturpreise gewonnen. Beide Elternteile von Anita Raja hatten ein gutes und festes Einkommen als Beamter bzw. als Lehrerin; der Vater von Domenico Starnone war bei der Bahn angestellt und später ein international renommierter Maler.

Ferienhaus und Wohnung für 20.000 Bücher

Anita Raja kaufte laut Claudio Gatti im Jahr 2000 eine Wohnung in Rom und 2001 ein kleines Ferienhaus auf dem Land. Aufgrund von Gattis Hinweisen, es befände sich in einem Dorf in der Toskana, das für seine Journalisten und Literaten bekannt sei, vermutete im *Corriere Pievese* der Journalist Gianni Fanfano im Oktober 2016, bei diesem Dorf handle es sich um das idyllische Cetona, Fanfanos Nachbarort. Fanfano selbst lebt in Città della Pieve (knapp 8000 Einwohner), wo u. a. der EZB-Präsident Mario Draghi oder der britische Schauspieler Colin Firth Villen besitzen. Città della Pieve gehört zur Organisation *Cittàslow* (»langsame Stadt«), die entsprechend der Slow-Food-Bewegung durch Entschleunigung und Ruhe die Lebensqualität erhöhen will. Die Wohlfühlfaktoren von Cetona (knapp 3000 Einwohner) wurden von Autoren wie Guido Ceronetti noch höher eingeschätzt als in den »langsamen Städten«. Ceronetti, der selbst eine Zeitlang als der Schriftsteller hinter Elena Ferrante galt, lebte in seinem Haus in Cetona über 30 Jahre lang und starb dort 2018 mit 91 Jahren.

Weder die Kosten für das Haus in der Toskana noch für die Wohnung in Rom sind bekannt. Ob Anita Raja vor diesen Immobilienkäufen in den Jahren 2000 und 2001 vielleicht eine Erbschaft gemacht oder ob sie ein Darlehen aufgenommen hat usw., weiß Claudio Gatti nicht. Bekannt ist hingegen, dass das Debüt der Schriftstellerin Elena Ferrante, das 1992 in Anita Rajas Reihe *Azurri* erschienen war, 1995 für das Kino verfilmt wurde, worauf die verkaufte Auflage des Buches bis 2002 auf insgesamt etwa 20.000 Exemplare stieg. Der dritte von Gatti genannte Immobilienkauf fand erst 2016 statt. Domenico Starnone kaufte damals eine Wohnung (möglicherweise mit dem Geld seiner Frau, ein legaler Vorgang, um Steuern zu sparen) für ca. 1,5 Millionen Euro.

Die Frage, die von der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* und den Medienpartnern Claudio Gattis bei ihrem vermeintlichen Scoop nicht geprüft wurde, lautet: Wie hängen diese drei von Gatti erwähnten Immobilienkäufe mit den Büchern von Elena Ferrante zusammen? Nach Erscheinen von *Lästige Liebe* verkaufte sich der Roman in den ersten drei Jahren nur ca. 10.000 Mal. In den ersten zehn Jahren werden dann nur insgesamt 20.000 Exemplare verkauft: Die sich dar-

aus ergebenden Autorenhonorare können weder für den Kauf einer Wohnung in Rom im Jahr 2000 noch für den Kauf eines Ferienhauses in der Toskana 2001 ausreichend gewesen sein. Mit seinen Hinweisen erzeugt Gatti jedoch den Eindruck, Elena Ferrante sei schon zu jenem Zeitpunkt eine Bestsellerautorin gewesen. Ein direkter Zusammenhang zwischen dem – zum damaligen Zeitpunkt geringen – Autorenhonorar Elena Ferrantes und den Immobilienkäufen Anita Rajas wird von Claudio Gatti lediglich behauptet. Das konnte bei den Lesern der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* nur deshalb eine gewisse Überzeugungskraft entfalten, weil Gatti die Verkaufszahlen nicht nennt. Stattdessen verweist er auf die Verfilmung.

Die unbekannte Mittlerin

Wird das in einem Kleinverlag – e/o war damals ein sehr kleiner, unabhängiger Verlag – erschienene Romandebüt einer unbekannten Autorin verfilmt, das sich nur 10.000 Mal verkauft hat, ist das Honorar dafür eine überschaubare Summe, besonders im vergleichsweise kleinen Kino-Land Italien, zwischen 5000 und höchstens 25.000 Euro. Diese Summe muss sich der Autor mit dem Verlag teilen. Für Nebenrechte gilt oft eine Teilung im Verhältnis 50:50. Kein Autor wird sich von den geringen Buchverkäufen und dieser Verfilmungspauschale eine Wohnung und ein Ferienhaus kaufen können.

Erst nach diesen beiden Immobilien-Käufen und zehn Jahre nach dem Debüt erscheint im Jahr 2002 der zweite Roman von Elena Ferrante *Tage des Verlassenwerdens*, der sich im ersten Jahr ca. 35.000 Mal verkauft. 2005 wird er für das Kino verfilmt, wodurch weitere 40.000 Exemplare verkauft werden. 2003 erscheint der Sammelband mit Briefen, Aufsätzen und Interviews von Elena Ferrante, die erste Ausgabe von *La frantumaglia*, der sich nur 3000 Mal verkauft. 2006 erscheint der dritte Roman Ferrantes, der nicht verfilmt wird. Er verkauft sich in den ersten Jahren 30.000 Mal.

Die Verkäufe im Ausland verbessern sich allmählich: Bis 2007 betragen sie 30.000 Exemplare. Der entscheidende Durchbruch der Autorin gelingt aber erst, als sie ihren vierten Roman 2011 veröffentlicht. Er verkauft sich auf Anhieb in Italien 35.000 Mal. Er ist der Beginn der

Tetralogie *Meine geniale Freundin*. Die Folgebände erscheinen in Italien 2012, 2013 und 2014. Sie werden in viele Sprachen übersetzt und führen bald in vielen Ländern die Bestsellerlisten an. Ende 2014 hat sich der Zyklus allein in Italien etwa 235.000 Mal verkauft. Bis 2016 haben sich die Bücher von Elena Ferrante dann weltweit bereits 5 Millionen Mal verkauft, Tendenz sehr stark steigend. Die Rechte wurden in über 50 Länder verkauft. Es folgten Lizenzverkäufe für Theateraufführungen und für weitere Verfilmungen.

Der Verlag e/o ist eine GmbH, und die Umsätze sind bekannt. Claudio Gatti nennt sie: Der Jahresertrag 2014 betrug etwas mehr als 3.087.000 Euro, eine fünfundsechzigprozentige Steigerung gegenüber dem Vorjahr. 2015 stieg er dann noch einmal um ungefähr 150 Prozent und erreichte über 7.600.000 Euro. Dieselbe Entwicklung kann man laut Gatti den Überweisungen des Verlages an Anita Raja ablesen. Claudio Gatti nennt aber immer nur Verhältniszahlen, nie konkrete Beträge, die Anita Raja von e/o bekommen hat. Gatti nennt auch keine Quelle für seine Informationen oder die Art und Weise, wie er an diese Verhältniszahlen gekommen ist.

Die Höhe der Honorare von e/o an Anita Raja wurden von Claudio Gatti bis heute auch auf mehrfache Nachfrage hin nicht veröffentlicht. Gatti schreibt lediglich, dass im Jahr 2014 diese Zahlungen an Anita Raja um fast 50 Prozent und 2015 im Vergleich zum Vorjahr um mehr als 150 Prozent angestiegen sind. Dadurch sei der siebenfache Betrag erreicht worden, den Raja 2010 vom Verlag erhalten habe, als der kommerzielle Erfolg der Bücher von Elena Ferrante noch bescheiden war und sich weitgehend auf Italien beschränkte. Das sind Relationen, die auf die Einkommenssteigerung von Anita Raja hinweisen, nachprüfbar Zahlen der Überweisungen an Anita Raja fehlen. Aber sind das die starken Einkommenssteigerungen einer Übersetzerin, wie Gatti ironisch bemerkt, oder die Einkommenssteigerungen einer prozentual am Erfolg Elena Ferrantes beteiligten Herausgeberin?

Kann man aus den Daten Gattis ablesen, dass die Bibliothekarin und Übersetzerin Anita Raja mit der Autorin Elena Ferrante gleichzusetzen ist? Müssen die Überweisungen vom Verlag e/o an Anita Raja zwangsläufig Autorenhonorare sein? Oder könnte es sich nicht viel mehr um Agenten- und Herausgeberprovisionen handeln, die Anita Raja dafür erhält, dass sie die Schriftstellerin Elena Ferrante 1991 ent-

deckt, lektoriert und betreut hat und seither auch ihre Autorenrechte vertritt und ihr Pseudonym schützt?

Wichtige Auslandsrechte werden heute vom Verlegerehepaar Ferri selbst verhandelt, weniger wichtige wie beispielsweise das Kinderbuch *Der Strand bei Nacht* wurden von der Clementina Liuzzi Literary Agency verhandelt. Seit 2018 kümmert sich Emanuela Anechoum um die Auslandsrechte von e/o, wie die Programmleiterin Eva Ferri im November 2018 mitteilte. Diese Entwicklung, die mehrere Verhandlungspartner notwendig macht, war in den 1990er Jahren noch nicht absehbar. Damals brauchte Elena Ferrante eine Mittelsfrau ihres Vertrauens, die vom Ehepaar Ferri ja auch mehrfach genannt wird, wenn sie erzählen, dass sie das erste Manuskript *Lästige Liebe* von einer Freundin bekommen haben.

Provision kontra Autorenhonorar

Claudio Gatti behauptet, die Einkünfte von Anita Raja entsprächen den Tantiemen, die mit den Ferrante-Büchern eingespielt worden seien. Controller in Konzernverlagen und renommierte Agenten, die schon mit Weltbestsellern zu tun hatten, widersprechen: Die naheliegende Annahme, dass Anita Raja die Herausgeberin, Lektorin und Unterhändlerin Elena Ferrantes ist, erklärt die von Claudio Gatti angedeuteten Honorare sehr viel besser als Gattis Annahme, Anita selbst sei Elena. Der Abgleich von Gattis Aussagen mit den ihm damals nicht bekannten Verkaufszahlen ergibt, dass die in diesem Zusammenhang einzig relevante von Gatti genannte Zahl betreffend Anita Raja, nämlich der Kauf einer etwa 1,5 Millionen Euro teuren Wohnung im Jahr 2016 angesichts des »planetarischen Erfolgs«, wie Sandro Ferri zu sagen pflegt, einer Agentenprovision gleichkommt, nicht einem Autorenhonorar.

Aufgrund von weltweit etwa fünf Millionen verkauften Exemplare (umfangreiche Prosabände ohne Bildmaterial – Auslandslizenzen und Nebenrechte noch nicht eingerechnet) sowie weiter stark steigender Verkaufszahlen entspricht jener Wohnungskauf der bei Agenten üblichen 15 bis 20 Prozent Provision des damaligen Gesamthonorars von Elena Ferrante. Bestärkt wird das durch die Aussage der Verlegerin

Sandra Ferri vom 16. November 2017 in einem Interview mit *Rai cultura* anlässlich des *Premio Elsa Morante 2017*, worin sie sagt, dass sich die Bücher Elena Ferrantes weltweit inzwischen etwa 10 Millionen Mal verkauft haben. Das sind 5 Millionen verkaufte Exemplare mehr, als von ihrem Mann Sandro Ferri beim *Salone internazionale del libro di Torino* im Mai 2017 genannt, also eine Verdoppelung innerhalb eines halben Jahres. Ergänzt man zu Claudio Gattis Angaben diese Verkaufszahlen sowie die persönliche Situation, also die Arbeitsbelastung Rajas und Starnones während der Entstehungszeit der Tetralogie, wird klar: Claudio Gatti hat die falsche Frau enttarnt. Anita Raja ist nicht Elena Ferrante. Anita Raja ist Elena Ferrantes Herausgeberin, Lektorin und wohl auch Unterhändlerin.

Elena Ferrante ist eine Andere

Im Oktober 2006 wurde in Rom in der Via Savoia die *Biblioteca Europea* eröffnet. Sie bietet den Besuchern rund 30.000 Bücher in verschiedenen Sprachen auf etwa 600 Quadratmetern an. 65 Sitz- und 8 Internetplätze laden die etwa 50.000 Leser pro Jahr zum Verweilen ein. Anita Raja war von Anfang an die Leiterin der *Biblioteca Europea* und behielt die Stelle bis 2016. Es ist schwer vorstellbar, dass jemand diese Ganztagsarbeit leistet, nebenher als Übersetzerin tätig ist und darüber hinaus noch die umfangreiche Tetralogie *Meine geniale Freundin* schreibt.

Die *Biblioteca Europea* war zuvor die Bibliothek des Goethe-Instituts, das sich direkt daneben befindet. Anita Raja arbeitete schon vor 2006 viele Jahre lang als Leiterin einer Stadtteilbibliothek in Rom und gehörte als Koordinatorin der Direktion der *Istituzione Biblioteche di Roma* an. Innerhalb des Zeitraums, in dem Anita Raja ganztags als Bibliothekarin in leitender Funktion arbeitete, nämlich von 2011 bis 2014, erschienen die vier umfangreichen Bände der Tetralogie auf Italienisch. Anita Raja war währenddessen voll berufstätig. Hinzu kommen die Übersetzungen für den Verlag e/o: 2012, also mitten in der Schreibphase Elena Ferrantes zu *Die Geschichte der getrennten Wege* erscheint in Italien in Anita Rajas Übersetzung das Buch *Stadt der Engel* von Christa Wolf. Die italienische Ausgabe *Città degli angeli* umfasst 416 Seiten

und war eine besondere Herausforderung für die Übersetzerin Anita Raja. *Storia di chi fugge e di chi resta* umfasst 382 Seiten und beansprucht seinerseits die Autorin Elena Ferrante. Rajas Bibliothekarinnen- und Übersetzerinnen-Pensum waren enorm. Sie kann darüber hinaus nicht all dies gleichzeitig geleistet haben: festangestellte Bibliothekarin, vielbeschäftigte Übersetzerin und Autorin der Tetralogie. Sie hat viel mit Elena Ferrante zu tun, aber Elena Ferrante ist eine Andere.

Zwischen Omertà und Erfolg

Domenico Starnone berichtet mehrfach, dass sein Vater Eisenbahnangestellter mit künstlerischen Ambitionen war. Das entspricht in Ferrantes neapolitanischer Tetralogie der Romanfigur Donato Sarratore, Ninos Vater. Bei Starnones Vater handelt es sich um den Kunstmaler Federico Starnone, der von 1917 bis 1998 lebte und es mit seinen Bildern zu internationalem Ansehen brachte. Starnones Mutter sei Näherin und Hausfrau gewesen, was an Lenùs Mutter Immacolata erinnert. Starnone heiratete zweimal. Aus der ersten Ehe gingen zwei Söhne hervor, aus der zweiten mit Anita Raja eine Tochter. Bei gefilmten Veranstaltungen in Buchhandlungen ist gut zu beobachten, mit welcher Nonchalance Domenico Starnone bis 2016 auf die Fragen seiner Leser nach Elena Ferrante eingeht. Starnone ist dabei nicht wirklich verärgert, im Gegenteil, er wirkt geschmeichelt wegen der Aufmerksamkeit, die ihm dank Elena Ferrante zuteil wird. Starnone kokettiert allenfalls mit der Verärgerung, immer wieder auf dieselben Fragen antworten zu müssen. Er antwortet in Wirklichkeit gerne und ausführlich, erklärt inhaltliche, stilistische und biographische Gemeinsamkeiten zwischen Elena Ferrante und ihm als Zufälle, weist aber weit von sich, selbst jemals Texte von Elena Ferrante verfasst zu haben: »Ich habe absolut nichts mit Elena Ferrante zu tun«, wiederholt er mehrfach. Er präzisiert auch überzeugend: »Ich bin absolut sicher, dass Elena Ferrante eine Frau ist. Es ist unmöglich als Mann so wie Elena Ferrante über Frauen zu schreiben«, sagt einer, der schon mehrfach versucht hat, als Erzähler in weibliche Rollen zu schlüpfen. Dabei verkörpert Starnone bei öffentlichen Auftritten den Typus Lehrer, der sich gerne selbst reden hört und über die eigenen Sätze sinnierend deren Enden für das Publi-

kum hörbar echot, um seine Botschaft gut rüberzubringen und um sich Zeit für die nächsten Sätze zu verschaffen.

Seitdem aus dem literarischen Rätselspaß im Oktober 2016 wegen Claudio Gattis Recherche ein ökonomischer Ernstfall wurde, geht Domenico Starnone nicht mehr auf die Fragen nach Elena Ferrante ein. Die Idee, das Ratespiel ließe sich auf unbestimmte Zeit fortsetzen, hat sich mit Claudio Gattis Enthüllung als problematisch erwiesen. Die Verärgerung ist jetzt echt, wirkt doch Starnones schon sehr gutes Einkommen als (Drehbuch-)Autor, Journalist und pensionierter Lehrer neben den vermutlich weit höheren Honoraren des Verlages e/o für seine Frau Anita Raja eher bescheiden. Inzwischen wird er in italienischen Medien gerne als der »Gatte Elena Ferrantes« belächelt, der selbst verglichen mit Elena Ferrante immer ein zweitklassiger Autor bleiben werde. Selbstverständlich hat Starnone oft die Unwahrheit gesagt, als er jegliche Nähe zu Ferrante bestritt, denn es besteht doch zumindest eine finanzielle Nähe wegen Anita Raja. Diese allein genügt, um Starnones neues Schweigen zu erklären. Er könnte leicht »das größte literarische Rätsel unserer Zeit« (*Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*) lösen, aber er will oder darf nicht, genausowenig wie seine Frau Anita Raja oder der Verlag e/o. Omertà ist allen vermuteten Autoren hinter Elena Ferrante im Zusammenhang mit der Camorra geläufig. Viele der mutmaßlichen Personen hinter Ferrante wurden in Neapel geboren oder haben enge Beziehungen zu Neapel, haben enge Verbindungen zu Roberto Saviano und thematisieren mit Insiderwissen die Camorra. Geschätzt 80 Prozent aller Gewerbetreibenden in Neapel – vom kleinen Schuster bis zum großen Touristikunternehmer – bezahlen Schutzgelder an die Camorra. Natürlich ist der international operierenden Organisation nicht verborgen geblieben, dass eine Tochter Neapels einen Weltbestseller mit entsprechenden Einnahmen veröffentlicht hat. Anita Raja und Domenico Starnone hätten es sich nicht träumen lassen, dass sie eines Tages gezwungen sind, selbst eisern schweigen zu müssen, wenn auch nicht wegen eines organisierten Verbrechens, sondern lediglich im Zusammenhang mit gewinnträchtiger Literatur.

Der Übersetzungsfehler

Ohne höchste Diskretion hätte das Geheimnis um Elena Ferrante nicht über ein Vierteljahrhundert aufrechterhalten werden können. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, warum bis heute niemand versucht hat, Claudio Gattis Aussagen zu widerlegen. Das mag an einem Satz Gattis liegen, der jeden Zweifel auszuräumen scheint, in Wirklichkeit aber zweifelhaft ist, auch weil ein Übersetzungsfehler vorliegt. Der Satz lautet in der deutschen Fassung der *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*: »Die uns zugänglich gemachten Unterlagen weisen nach, dass niemand sonst im Verlag, nicht dessen Eigentümer, Angestellte, Autoren oder sonstige Beiträger, ein vergleichbares Einkommen oder eine ähnliche Steigerung des Einkommens seitens der Edizioni e/o erzielt hat.«

Was, wenn die ihm »zugänglich gemachten Unterlagen« unvollständig waren? Das ist bei der jahrzehntelangen Verschwiegenheit der Geheimnisträger bei Edizioni e/o naheliegend. Solange Gatti die Unterlagen nicht veröffentlicht und solange er die Vollständigkeit dieser Unterlagen nicht beweisen kann, erscheint es sehr viel wahrscheinlicher, dass Gatti sich irrt, dass also Raja nicht Ferrante ist. Wichtiger noch: Im italienischen Original ist von »Unterlagen« nicht die Rede. Dort existieren schlicht keine »Unterlagen«. Gattis Formulierung lautet im italienischen Original sehr viel vorsichtiger: »Dieser Gewinnsprung ist *nach unserer Kenntnis ...*«, oder anders übersetzt, »*Es stellt sich heraus*, dass dieser Gewinnsprung ...«. (Italienisch: »Questo balzo, di cui *non ci risulta* abbia beneficiato alcun altro dipendente ...«.) Die Original-Formulierung »non ci risulta« ist defensiv und vorsichtig. Sie verweist auf einen Mangel an Beweisen und fordert daher die Kritik heraus. Sie impliziert, dass Leser – die Verleger, Anita Raja, Elena Ferrante – auch zu anderen Resultaten kommen können. Was sich nach Gattis Erkenntnis auf eine gewisse Weise darstellt, ist also alles andere als gesichert. Entweder hat die *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* die »Unterlagen« hinzuerfunden, um die vermeintliche Beweiskraft zu erhöhen, oder Gatti hat seinen internationalen Partnern einen riskantere Text-Variante mit behaupteten »Unterlagen« vorgelegt. Dafür spricht, dass auch Die *New York Review of Books* Unterlagen nennt: »*In the records I obtained*, no other of the publishing house's executives, staff, writers, and freelance contributors are shown as receiving such generous compensation ...«.

Gatti – oder seine Medienpartner – versuchten mit dieser Steigerung von »nach unserer Kenntnis« zu »Unterlagen« jegliche Kritik an der These, Ferrante sei Raja, im Keim zu ersticken. Es ist höchst unwahrscheinlich, dass Gatti den kompletten Einblick in den gesamten Zahlungsverkehr von e/o hatte. Auch auf mehrfache Nachfrage äußert er sich nicht dazu. Die Versuchung muss für ihn und seine Partner groß gewesen sein, diesen einen Satz, diese Unterlagen noch einzufügen, um scheinbar auch wirklich alle Zweifel auszuräumen. Gerade weil der vermeintliche k.o.-Satz in Wirklichkeit sehr fragwürdig ist, verliert Gattis Konstruktion seine Überzeugungskraft. Denn ebenso wenig wie Raja kommt auch Starnone bei genauer Betrachtung nicht in Frage, den neapolitanischen Romanzyklus geschrieben zu haben.

Domenico Starnone war während der Tetralogie-Jahre von 2010 bis 2014 mit Lesereisen, als Journalist und als Dozent beschäftigt. 2010 erschien sein Roman *Fare scene – Una storia di cinema* (»Szenen machen – Eine Kinogeschichte«). 2011 erschien der über 400 Seiten umfassende Roman *Autobiografia erotica di Aristide Gambia* (»Erotische Autobiografie von Aristide Gambia«). 2013 erschien zudem die Erzählung »Condom«. Diese drei Bücher wurden nicht ins Deutsche übersetzt. 2014 erschien sein Roman *Lacci*, der auf Deutsch 2018 unter dem Titel *Auf immer verbunden* (DVA) veröffentlicht wurde. Es ist mehr als unwahrscheinlich, dass Domenico Starnone bei dieser intensiven schriftstellerischen Tätigkeit nebenbei den neapolitanischen Zyklus (mit)geschrieben hat, zumal er in diesen Jahren auch noch als hauptverantwortlicher Drehbuchautor für die Fernsehserie *Fuoriclasse* gearbeitet hat, eine Produktion des Fernsehsenders Rai, die auf seinen frühen Lehrerromanen beruht. Die erste Staffel wurde 2011 mit zwölf Folgen, die zweite 2014 mit acht und die dritte 2015 wieder mit acht Folgen à je 50 Minuten ausgestrahlt. Domenico Starnones Ko-Drehbuchautor war sein Sohn Federico Starnone, der hauptberuflich als Mathematiklehrer arbeitet. Das Schreiben und Drehen von *Fuoriclasse* geschah also in den Entstehungsjahren der Tetralogie. Dass Starnone bei diesem Pensum als Journalist, (Drehbuch-)Autor und Referent noch den Kopf für die rund zehn Familien mit den fast sechzig Personen rund um Lila und Lenù in der neapolitanischen Tetralogie frei gehabt haben könnte, ist abwegig. Damit entfallen zwei der meistgenannten Kandidaten, die sich angeblich hinter dem Pseudonym Elena Ferrante verbergen.

2019 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Made in Germany 2019
RECLAM ist eine eingetragene Marke
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
www.reclam.de

