

mimesis

Untersuchungen zu den romanischen Literaturen der Neuzeit
Recherches sur les littératures romanes depuis la Renaissance

Herausgegeben von / Dirigées par
Reinhold R. Grimm, Joseph Jurt, Friedrich Wolfzettel

Martha Kleinhans

Satura und pasticcio

Formen und Funktionen der Bildlichkeit
im Werk Carlo Emilio Gaddas



Max Niemeyer Verlag Tübingen

2005

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 3-484-55045-7 ISSN 0178-7489

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2005
<http://www.niemeyer.de>

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: Büro Heimburger, Mössingen

Druck: Laupp & Göbel GmbH, Nehren

Einband: Industriebuchbinderei Nädele, Nehren

Inhalt

Vorwort	XI
1. Einleitung	1
1.1. Lebensetappen	1
1.2. Vorbemerkung	2
1.3. Zur Forschungssituation: Gadda und die internationale Forschung	4
1.4. Methodische Überlegungen und Aufgabenstellung	6
1.4.1. Bildlichkeit	7
1.4.2. Deskription	10
1.4.3. <i>Satura</i> und <i>Pasticcio</i>	15
1.4.4. Vorgehen	19
2. Selbstbilder und Bilder des Unbewußten	20
2.1. <i>Pasticcio</i> eines seltsamen Subjekts: Selbstbildnis im Brief	20
2.1.1. Ich-Inszenierung im Tierbild	25
2.1.2. Krankheit, Alter und Tod	28
2.1.3. Der imaginierte Selbstmord	30
2.2. <i>Il pregiudizio che ha nome persona</i> : Selbstbild und Namensobsession	36
2.2.1. <i>Bandelle</i> und <i>Schede autobiografiche</i>	40
2.2.2. Sprechende Blätter und sich aufbäumende Linie	43
2.2.3. Dialogaufspaltung	45
2.2.4. Interviews mit sich selbst	47
2.2.5. Gaddas Onomastik: Pseudonyme und andere phantastische Namen	49
2.2.6. Kindliches Namensspiel	50
2.2.7. Dott. Feo Avverois und Ali Oco de Madrigal	51
2.2.8. Ali Oco in <i>Eros e Priapo</i>	54
2.2.9. Mit Charon über den Acheron	55
2.3. <i>Il Copernico dell'indagine psicologica</i> : Gadda und Sigmund Freud	56
2.3.1. Gadda und der Narzißmythos	61
2.3.2. <i>Eros e Priapo</i>	68
2.3.3. <i>Cui non risere parentes</i> : Von der Macht des Lächelns	69
3. Metasprachliche Bilder: Über das eigene Schreiben und das Schreiben der Anderen	76
3.1. <i>Crogiuolo personale</i> : Gadda und der Futurismus	77

3.1.1.	Futuristische Poetik	78
3.1.2.	Gaddas Ironisierung des Futurismus	81
3.2.	<i>Mors ultima linea rerum</i> : Von der Ikonizität des Begriffs <i>fine</i>	85
3.2.1.	Eine unflätige Malerei der menschlichen «Herde»	91
3.2.2.	«Des Menschen Tage sind wie Gras» (Ps. 103,15)	93
3.3.	<i>Arte del Belli</i> : Poetologische Reflexion im Spiegel römischer Dialektdichtung	96
3.3.1.	Poetik und Biographie	97
3.3.2.	Bezug zur darstellenden Kunst	100
3.4.	<i>La bozza macaronica</i> : Folengo und Gaddas Poetik der Deformation	103
3.4.1.	Die Tradition des <i>maccheronico</i>	105
3.4.2.	Deformation und Metaphorik	106
3.4.3.	Literarische Schlüsselpassagen	109
3.4.4.	Transmedialität	112
3.5.	<i>Come lavoro</i> – Einblicke in Gaddas Schreibwerkstatt	113
3.5.1.	<i>Confessio</i>	115
3.5.2.	Idolon, Fetisch, Knäuel-Ich	117
3.5.3.	Gegen die Propheten und <i>vates</i>	120
3.5.4.	Über die Amor-Konzeption der «Stilnovisten»	122
3.5.5.	Zum Wort, das seine Unschuld verloren hat	124
3.5.6.	Narzißmus und autobiographische Selbstkonstruktion	126
3.5.7.	Exemplum: <i>Ritratto</i> eines Normalmenschen	128
3.6.	<i>Lo scrittore di fronte alla realtà</i> : Gaddas Kritik am Neorealismo	129
3.7.	<i>Barocco è il Gadda</i> : Zur Exemplifizierung barocken Schreibens	132
3.7.1.	<i>Fiera di Marino</i>	133
3.7.2.	Zum Begriff «barock»	135
3.7.3.	<i>L'editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'autore</i>	138
4.	Ekphrastische Bilder: Schreiben und Malerei	147
4.1.	<i>Scriver pittore</i> : Carlo Emilio Gadda und Roberto Longhi	148
4.2.	<i>Zucca mihi patria est</i> : – Gaddas Rezensionen zu Werken bildender Kunst	158
4.2.1.	Der Künstler im Beziehungsgeflecht der Traditionen: <i>Tirinnanzi</i>	158
4.2.2.	Die Masken des Künstlers: <i>Una mostra di Ensor</i>	161
4.2.3.	Zur ethischen Dimension der Kunst: <i>Il pasticciaccio</i>	163
4.2.4.	Sensibilität für das groteske Detail: <i>Il cetriolo di Crivelli</i>	165
4.3.	Gadda und Caravaggio	171
4.3.1.	<i>Conversione di Saulo</i>	173
4.3.2.	<i>Vocazione di San Matteo</i>	174

4.4.	Manzonis <i>Promessi Sposi</i> und Caravaggios <i>Bekehrung des Matthaeus</i> : eine groteske Kontamination	178
4.4.1.	Polemik gegen Moravia	191
4.4.2.	Gaddas tragische Symphonie	192
4.5.	Correggios, Foscolos und Gaddas Leda-Obsession	193
4.6.	Mythos und Ekphrasis: Veroneses <i>Raub der Europa</i>	197
4.7.	Die Qual der Erinnerung auf der Toteninsel: <i>Autografo per Giorgio De Chirico</i>	202
4.8.	Bilder und Maler im <i>Primo Libro delle Favole</i>	208
4.8.1.	Leonardo da Vinci als Modell	209
4.8.2.	Wucherungen eines Paratextes: Gaddas <i>Nota bibliografica</i>	211
4.8.3.	Mussolini, Faschismus und Zweiter Weltkrieg	212
4.8.4.	Leserirritationen	214
4.8.5.	<i>Romance sans paroles</i>	214
4.8.6.	Pferdebild als Selbstbild	217
4.8.7.	Kommentar zu den Fabel-Illustrationen	220
4.8.8.	Fabeln über Maler und Malerei	224
5.	Erzählte Bilder	231
5.1.	<i>La cognizione del dolore</i> und <i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i>	231
5.2.	<i>La grama felicità</i> : Gadda und seine Familie im (erzählten) Bild	236
5.2.1.	Namensnarzißmus	237
5.2.2.	Selbstbilder	239
5.2.3.	Christliche Pietà und antik-mythologisches Zwillingspaar	245
5.3.	<i>La Testa di Morte in stiffelius</i> : Demaskierung des Mussolini-Mythos	254
5.3.1.	Margherita Sarfattis <i>Dux</i>	255
5.3.2.	<i>Eros e Priapo (Da furore a cenere)</i>	258
5.3.3.	Mussolini im Romanwerk	260
5.4.	Barocke Bettdecken und schlangenartige Schals: Objektbeschreibungen	266
5.4.1.	Gaddas Bettdecken	268
5.4.2.	Der Kimono der Gräfin Menegazzi	270
5.4.3.	Grüner Schal und Schielhenne	273
5.4.4.	Die Brillanten der Mutter und die Uhr des Vaters	277
5.4.5.	Gaddas Nußwunder: Verwicklung von Körpern und Juwelen	281
5.5.	Blitz, Glocke und Topas: Futuristische Dynamik im <i>baroccaggine</i> -Gewand	288
5.5.1.	Komik und Tragik: Zur Akrobatik des Blitzes und der Sprache	289
5.5.2.	Gonzalos Glockendelirium: Besitzobsession und Zeitproblematik	295

5.5.3.	Der Auto-Blitz, ein Generator des Absturz-Bildes	298
5.5.4.	Gonzalos Träume	302
5.5.5.	Pestalozzis Topas-Traum: Parodierung von Psychoanalyse und Futurismus	305
5.6.	<i>Uno zucchero in una haute pâte</i> : Stadt- und Naturlandschaft	315
5.6.1.	Manzonis Resegone und Gaddas Serruchón	316
5.6.2.	Die Mauer	319
5.6.3.	Die Stadt Rom und ihr Umland	322
5.6.4.	Die Wahrnehmung, ein auf den Kopf gestellter Traum	322
5.6.5.	Trostloser Eros an Roms Peripherie	326
5.6.6.	Das Gewirr der Straßen und Toponyme, ein <i>Pasticciaccio</i>	327
5.7.	<i>L'evacuato e rinfarcito animale</i> : Essensbilder	332
5.7.1.	<i>Golosità</i> : Commendatore Angeloni und Gonzalo Pirobotirro	333
5.7.2.	Fiktive Realität und Tagtraum: Gonzalos karges Abendbrot wider das prunkvolle Tafeln der <i>Bourgeois</i>	338
5.7.3.	Sonntagsmahl im Hause Balducci	347
5.7.4.	Abschied vom Schlaraffenland	352
5.8.	<i>Voi site 'a Madonna pe mme</i> : Weiblichkeitsfigurationen	357
5.8.1.	Madonna versus <i>Femme fatale</i>	358
5.8.2.	Die Mutter des Gonzalo, ein <i>manichino</i> De Chiricos	360
5.8.3.	<i>Femmine tutte</i> : Frauen in <i>Quer Pasticciaccio</i>	361
5.8.4.	<i>La donna è un gran mistero</i> – Liliana Balducci	362
5.8.5.	Zamira Pàcori, ein Gesicht	367
5.8.6.	<i>Un'infilata di perle</i> : Lilianas und Zamiras <i>nipotine</i>	379
5.9.	<i>Con due fili rossi sui labbra</i> : Zu Gaddas Ästhetik des Todes	384
5.9.1.	Erste Versuche der Todesdeskription	385
5.9.2.	Die sterbende Mutter in <i>La cognizione del dolore</i>	386
5.9.3.	Die Leiche der Liliana Balducci: Von Baudelaires <i>Une martyre</i> zum <i>delitto Stern</i>	389
5.9.4.	<i>Accanto al male era seduta una vecchia</i> : das <i>Malum</i> des Sterbens	402
5.10.	Die Zehen von St. Peter und Paul: <i>Creatio</i> und <i>Mimesis</i>	409
5.10.1.	Proliferierende Namen: der Betrachter des <i>tabernacolo</i>	410
5.10.2.	Aufbau der Szene	411
5.10.3.	Ariosto und Manzoni	412
5.10.4.	Morellis Finger, De Chiricos <i>Homo orthopedicus</i> und Gaddas Zehen	413
5.10.5.	Margherita Sarfatti und Mario Sironi	418
5.10.6.	Longhis und Gaddas Manierismus	420
5.10.7.	Zeuxis und der glückliche Zufall	422
5.10.8.	Noch einmal Petrus und Paulus	424
6.	Schluß: Von der <i>Satura</i> zum <i>Pasticcio</i>	426

Anhang: Abbildungen	429
Literaturverzeichnis	461
Primärtexte/Werkausgaben – Carlo Emilio Gadda	461
Forschungsliteratur zu Gadda	462
Weiterführende Literatur	471

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde im November 2002 als Habilitationsschrift an der Universität Würzburg angenommen. Die nötige Muße für die Fertigstellung meines Habilitationsvorhabens hatte ich dank des einjährigen Habilitationsstipendiums aus Mitteln des HSP III zur Frauenförderung gefunden.

An dieser Stelle möchte ich Ernstpeter Ruhe für seine ermunternde Unterstützung sowie Rudolf Behrens und Richard Schwaderer für fachlichen Rat und Begutachtung danken. Stefan Kummer und seinen Mitarbeiterinnen sei für die Bereitstellung des Photoarchivs des kunsthistorischen Instituts gedankt.

Dank gilt auch allen Freunden und Kollegen, die mir durch vielfältige Hilfe zur Seite standen.

Verena Seißinger, Daniel Reimann und Kathrin Wenig sei für die Lektüre des Manuskripts, Beatrice Donin und Christiane Schneider für Hilfe bei Übersetzungsfragen gedankt.

Besonders möchte ich Angelo Marocco für seine wertvolle Hilfe in philosophischen und drucktechnischen Fragen danken. Den Herausgebern sei schließlich für die Aufnahme in die Reihe Mimesis gedankt.

In meiner Familie habe ich stets liebevolle Stütze und Ermutigung erfahren. Dem Andenken an meine Mutter möchte ich diese Arbeit widmen.

1. Einleitung

1.1. Lebensetappen

Der Mailänder Schriftsteller und Ingenieur Carlo Emilio Gadda zählt zu den herausragenden Prosaautoren des 20. Jahrhunderts. *Nato a Milano il 14 novembre 1893 da genitori lombardi,¹ visse dieci anni a Firenze: 1940–1950²* – und starb in der Via Blumenstihl in Rom am 21. Mai 1973, könnte man seine Worte vervollständigen. Damit sind die Eckdaten und auch die für sein Erzählwerk entscheidenden geographischen Räume Mailand, Florenz und Rom genannt.³ Lange Zeit schwankt Gadda zwischen den drei italienischen Metropolen, die jede auf ihre Weise für den Lombarden entscheidende Bedeutung haben.

Mailand, die Stadt seiner Kindheit und Jugend, ist nach dem Tod von Vater, Bruder Enrico und schließlich der Mutter mit leidvollen Erinnerungen besetzt. Mailand ist aber auch die Kulturmetropole, in der Filippo Tommaso Marinetti mit Freunden spektakuläre futuristische Aktionen organisierte und die entscheidenden futuristischen Manifeste veröffentlicht wurden.⁴ Benito Mussolini war hier als Journalist tätig, Margherita Sarfatti organisierte hier Kunstausstellungen von europäischer Ausstrahlung.

Neben Mailand bildete Florenz vor dem zweiten Weltkrieg ein wichtiges Kulturzentrum. Um Fuß im italienischen Literaturbetrieb zu fassen, suchte Gadda den Kontakt zur Zeitschrift *Solaria*, die in Florenz herausgegeben wurde. Florenz war die Stadt, in der die von ihm verehrten Dichterfreunde, allen voran Eugenio Montale, lebten und arbeiteten. Im Literatencafé *Giubbe Rosse* verkehrten neben Montale, u.a. Bonsanti, Delfini, Landolfi, Luzi, Bo und De Robertis.

In Rom schließlich arbeitete Gadda als Ingenieur für den technischen Betrieb des Vatikans, nach dem zweiten Weltkrieg für den italienischen Rundfunk als Kulturredakteur, bevor er dort bis zu seinem Tod als freier Schriftsteller lebte. In Rom erlebte Gadda die Etablierung und den Sturz des faschistischen Regimes, nach dem zweiten Weltkrieg endlich verkehrte er – allerdings eher als distanzierter, konservativer Beobachter – in den von Linksintellektuellen dominierten Zirkeln eines

¹ *Schede autobiografiche, II*, in: Carlo Emilio Gadda: *Opere, I–VI*. Edizione diretta da Dante Isella. Milano, Garzanti (I libri della spiga), 1988–1993, IV, p. 872.

² *Schede autobiografiche, III, ib.*, p. 873.

³ Dazu kommen noch berufsbedingte Aufenthalte in Sardinien – vier Monate im Jahre 1920 – und von 1922–1924 in Argentinien.

⁴ Cf. etwa den Bericht des *Corriere della Sera* über das futuristische Happening im Mailänder *Teatro Lirico* am 15. Februar 1910 (Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1993, p. 65–67).

Moravia und Pasolini. Rom bedeutete für den Ästheten Gadda aber auch die an Kunstschätzen überreiche Stadt des Barock.

Gaddas schwankende Persönlichkeit, wie sie sich in seiner Haß-Liebe zur Mutter, in seinen Zweifeln über die rechte Berufswahl oder in den häufigen Ortswechseln und Umzügen manifestiert, läßt sich auch in seinem vielseitigen Werk aufspüren, das neben seinen Romanen und Erzählungen auch einige Gedichte, ferner Tagebücher, philosophisch-essayistische Schriften, ein Hörspiel, ein Drehbuch, literarische Übersetzungen, Zeitungsartikel und literatur- und kunstkritische Essays umfaßt. Zeugnis einer hin- und herpendelnden Persönlichkeit gibt möglicherweise auch sein Stil, der zwischen Invektive, Ironie, Spott und Lyriismus hin- und herpringt.

Carlo Emilio Gadda stammt aus einer alten Mailänder Familie. Seinen in der Textilindustrie tätigen Vater bezeichnet er in Anspielung auf Manzonis Romanprotagonisten als *filatore di seta come Renzo, ma in forma leggermente più capitalistica* (IV, 873). Seine Mutter Adele Lehr arbeitete nach dem Tod ihres Ehemanns im Jahre 1909 als Gymnasiallehrerin, um ihren drei Kindern eine standesgemäße Ausbildung zu ermöglichen. Für den begeistert als Unteroffizier in den Krieg gezogenen Carlo Emilio wurden das Erlebnis der chaotischen Zustände an der Front, dann die Niederlage der Italiener bei Caporetto, die Kriegsgefangenschaft in Deutschland und schließlich nach seiner Heimkehr die Nachricht vom Tod seines Bruders Enrico kurz vor Kriegsende zu Traumata, die obsessiv in seinem späteren Werk wiederkehren. Das Hin- und Hergerissensein zwischen literarisch-philosophischen Neigungen⁵ und bürgerlichem Sicherheitsbedürfnis, das im Ingenieursberuf den angemessenen Ausdruck zu finden schien, wie auch die Haßliebe zur überstrengen Mutter und die lebenslange Einsamkeit schufen den Nährboden für eine *Scrittura*, die in der italienischen Narrativik des 20. Jahrhunderts einzigartig blieb.

1.2.

Vorbemerkung

Trotz intensiver Bemühungen der Forschung gilt Gaddas Werk aufgrund der hohen intellektuellen und sprachlichen Anforderungen, die es an seine Leser stellt, als schwer zugänglich und bleibt einem internationalen Publikum, das italienische Literatur primär über Übersetzungen rezipiert, verschlossen.⁶ Gadda denkt in großen zeitlichen Kontinuen und konfrontiert seine Leser mit einer extrem ausdrucksreichen sprachlichen Vielfalt. Die ihm zu Gebote stehende Sprache reicht vom klas-

⁵ Er studierte in den zwanziger Jahren bei Piero Martinetti in Mailand Philosophie und verfaßte eine *Tesi* über Leibniz, die allerdings nie eingereicht werden wird.

⁶ In der *FAZ* vom 29.9.1992, p. L 11 beklagt Gustav Seibt die im Vergleich zur Romania noch unbefriedigendere Forschungslage in Deutschland. Er vermißt in der deutschen Ausgabe von Gaddas Roman *La cognizione del dolore* ein kommentierendes Nachwort und fragt: «Wofür hält man sich eine mit Steuermitteln subventionierte Romanistik, wenn einer der fünf oder zehn größten italienischen Romane erst zwanzig Jahre lang nicht zu Ende übersetzt wird und dann ohne die einfachsten Handreichungen auf den Markt geworfen wird?».

sischen Latein bis zum modernen Italienisch des 20. Jahrhunderts, von der aulischen Literatursprache zu allen denkbaren Idiolekten und Dialekten. Das vorliegende Buch möchte durch den Zugriff auf Gaddas Bildersprache eine Tür zum besseren Verständnis seines Werkes öffnen.

Vi consiglio a non fidarvi troppo delle ipotiposi o almeno farne quel saggio uso che si addice al filosofo. Esse sono come l'ombrello, che serve finché piove.⁷

Gaddas imaginärer Gesprächspartner in *La Meditazione Milanese*, der doch nur wieder eine Ich-Abspaltung seiner Selbst repräsentiert, warnt zu Recht den Autor vor allzu großer Bilderseligkeit, um dann jedoch die Gefahr, die Unzulänglichkeit des Bildes, seinerseits mit einem neuen Bild zu erklären. Selbstironisch deutet sich hier Dilemma und Faszinationskraft der Sprachbilder an: Bilder vermögen einen Mehrwert in sich zu bergen, der über eine pragmatische Nützlichkeitsfunktion hinausgeht und verlangen gerade deshalb vom Künstler einen besonnenen Umgang.

Gaddas Romane und Erzählungen konfrontieren den Leser mit einer irritierenden Abundanz des Deskriptiven, mit einer Flut unterschiedlichster Bilder. Seine Romane und Erzählungen zeichnen sich nicht so sehr durch eine spannende Fabel, durch differenzierte Psychologisierung der auftretenden Charaktere oder eine aufrüttelnde ideologische Botschaft aus, als vielmehr durch ihre kunstvoll ausgestalteten Deskriptionen. Gadda schuf hochkomplexe, minutiös durchstilisierte Textgebilde, die von einer stark figuralen Sprache, einem den Eindruck der Leichtigkeit vermeidenden Geflecht von Bilderketten ihre Spannkraft beziehen und die die Kenntnis westeuropäischen Bildungsgutes (Höhenkammliteratur; Philosophie; Naturwissenschaften) wie auch spezifisch italienischer Kulturtraditionen voraussetzen (z.B. Dialektliteratur; italienische Geschichte). Von der Textoberfläche her betrachtet, kennzeichnen Fragmentcharakter, Iteration und proliferierende Digressionen Gaddas Gesamtwerk. Bei der ersten Lektüre wirken seine Erzählungen und Romane außergewöhnlich statisch, scheinen sich in höchst komplizierte Beschreibungen zu verstricken, wobei eine eigentümliche Distanz zwischen Bildobjekt und realem Objekt herrscht. Diese nach Innen gewendete Art der Deskription macht aber gerade, so werde ich zeigen, die Originalität seines Schreibens aus.

Herder charakterisierte einst den Menschen als «bilderdichtendes Wesen» und nannte das Dichten das «Erzeugen von Bildern durch das Hinübertragen unserer Empfindungen und Denkart in die Gegenstände».⁸ Ob noch Gadda an der Vorstellung festhielt, er könne seine Empfindungen und sein Denken in die Gegenstände übertragen, gilt es in der vorliegenden Arbeit zu überprüfen. Die Sprache wird zur «Chiffre», die auf etwas verweist, das jenseits von ihr liegt, und bemüht sich doch immer wieder neu, Kombinationen zu finden, um Facetten der Realität zu beleuchten. Faßt man mit Karlheinz Stierle Sprache nicht nur als «Transportmittel von Gehalten», sondern als «handelnde Instanz» auf,⁹ heißt das auf Gadda bezogen und mit Gadda gesprochen:

⁷ *Meditazione Milanese, Opere*, V, p. 709.

⁸ Zitiert nach Volker Meid (ed.): *Literatur Lexikon*, 13, p. 113 s.v. *Bild, Bildlichkeit*.

⁹ Cf. Gunter Gebauer über Stierles Ausführungen zu Lessings Medienästhetik (Gunter Gebauer (ed.): *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart, Metzler, 1984, p. 4).

Sprache muß sich, um zu einem künstlerischen Text führen zu können (*poema* zu werden), in Narration ent-falten, sich zergliedern (*articolare*).¹⁰

Wenn auch unbestritten ist, daß seine implizite Poetik rhetorisch ausgefeilte Sprachkonstruktion anstrebt, so wird diese doch verknüpft mit einem ständigen Erkenntnisprozeß: Erkennen heißt für ihn, «etwas ins Wirkliche einführen, also die Wirklichkeit deformieren» (*conoscere è inserire alcunché nel reale; è, quindi, deformare il reale*).¹¹ Zu Recht hat deshalb der Autor den Vorwurf des *calligrafismo* zurückgewiesen, denn sein Stil ist stets ethisch motiviert. Die Erfahrung menschlichen Leids und menschlicher Ungerechtigkeit setzt einen Reflexionsprozeß in Gang, der nicht in einer radikalen Sprach- und Erkenntniskepsis verharret. Er mündet vielmehr in das ambitionierte Streben, eine Literatursprache zu schaffen, die den Anspruch auf Wahrheitsfindung adäquat zum Ausdruck bringt. Gaddas Bildlichkeit entspringt einerseits einer lebensweltlichen Erfahrung und steht andererseits im Dienst der Erkenntnis. Der *scrittore-ingegnere* geht von der Erfahrung der Komplexität aus, die unsere Wirklichkeit strukturiert, einer Erfahrung, wie sie auch andere Autoren der Zeit formuliert haben. Seine Überzeugung vom Beziehungsgeflecht, von der Vernetztheit aller Dinge faßt Gadda in Bildern, die disparaten Fachdiskursen entnommen sind.

1.3.

Zur Forschungssituation: Gadda und die internationale Forschung

Gian Carlo Roscioni's Gadda-Monographie *La disarmonia prestabilita*¹² prägt bis heute entscheidend die internationale Forschung. Roscioni hatte Gaddas Systembegriff in spezifischen Traditionen der Philosophiegeschichte verankert und in besonderer Weise den Einfluß Gottfried Wilhelm Leibniz' (insbesondere seiner Monodologie) sowie Spinozas und Kants belegt. Erst der von ihm geführte Nachweis der erkenntnistheoretischen Dimensionen von Gaddas Schreiben verhalf dem Autor zu der ihm gebührenden Beachtung. Zwar erkannte Roscioni bereits, daß Gadda sich auf wenige *nuclei di immagini* (42) konzentriert, die er von Werk zu Werk immer wieder aufgreift und variiert. Eine eingehendere Untersuchung von Gaddas Bildkomplexen oder gar eine eigene Bildtheorie bietet Roscioni jedoch nicht.

Bis heute ist die Forschung stark an Gadda als philosophischem Autor interessiert, erprobt aber darüber hinaus weitgefächerte thematische und methodische Zu-

¹⁰ «[...] dove a disegno dello Scamozzi o del Panigarola s'è fatta rara la tarsia, l'immagine s'è articolata nel racconto, è divenuta poema» (*La cognizione del dolore*, p. 703). Cf. dazu meinen Beitrag «Vom Zergliedern des Bildes in der Erzählung – C. E. Gaddas Roman *La cognizione del dolore*», p. 83–113, hier p. 8.

¹¹ *Meditazione milanese* II, 1°, *Opere* V, p. 863.

¹² Torino, Einaudi, 1969, 1995.³ Er edierte und kommentierte zudem Gaddas philosophisch orientierte Reflexionen *Meditazione milanese* (Torino, Einaudi, 1974) und legte 1997 eine Biographie des jungen Gadda (*Il Duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori) vor.

griffe.¹³ Überwiegend konzentriert sie sich auf den italienischen Sprachraum. In deutscher Sprache sind lediglich wenige Zeitschriftenbeiträge und nur eine einzige Monographie erschienen.¹⁴ Ihrem Verfasser Markus Gersbach stand noch nicht die von Dante Isella betreute fünfbandige kritische Gesamtausgabe von Gaddas Werk zur Verfügung. Methodisch arbeitet er äußerst traditionell (*l'homme et l'œuvre*), seine Werkmonographie bleibt letztlich deskriptiv.

Angesichts von Gaddas wissensüberfrachteten, sprachlich hochkomplizierten Texten förderte die Forschung in akribischer Kleinarbeit eine Fülle von Einzelbeobachtungen zutage, die primär in Fachzeitschriften und Sammelbänden publiziert wurden. Ein umfassender Erklärungsansatz konnte freilich nach Roscionis bahnbrechender Studie bislang nicht vorgestellt werden. Mehrere Arbeiten beschäftigen sich mit Gaddas Rezeption der Schriften Sigmund Freuds.¹⁵ Gegenüber Gioanolas Monographie, die bisweilen recht gewagt aus Gaddas literarischen Texten den Befund des Freudischen Analerotikers deduziert, sichern Forscher wie Lucchini oder Amigoni ihre Analysen durch den exakten Nachweis von Gaddas Freud-Lektüren ab.¹⁶ Besonders Amigoni überzeugt ferner durch philologisch subtile intertextuell ausgerichtete Interpretationen zu *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*.

¹³ Cf. A. Ceccaroni: *Leggere Gadda. Antologia della critica*, Bologna, 1978. Sehr ausführlich und informativ: Andrea Cortellessa: «*Il punto su Gadda. Tentativo di ordinare la bibliografia gaddiana: 1993/1994 (I parte)*». In: *Studi novecenteschi* XXIII (1996), p. 51, p. 159–242. Andrea Cortellessa: «*Il punto su Gadda. Tentativo di ordinare la bibliografia gaddiana: 1993/1994 (II parte)*». In: *Studi novecenteschi* XXIV (1997), p. 53, p. 177–223. – Die schnellste Informationsquelle bietet das im Internet zugängliche, von Federica G. Pedriali herausgegebene *Edinburgh Journal of Gadda Studies* (www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/indexie.html).

¹⁴ Außer Gersbachs Monographie (Markus Gersbach: *Carlo Emilio Gadda. Wirklichkeit und Verzerrung*, Bern, 1969) verdienen der Beitrag der Gaddaübersetzerin Toni Kienlechner («Carlo Emilio Gadda»). In: Johannes Hösl / Wolfgang Eitel. *Italienische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, 1974, p. 176–196) und das *Akzente*-Sonderheft zum hundertsten Geburtstag Gaddas (Carlo Emilio Gadda. *Akzente*. Heft 5 (Oktober 1993) besondere Hervorhebung (cf. hier vor allem Max Grosse: «Der Käse auf den Makkaroni. Bemerkungen zu Sprachreflexion und Sprachgebrauch bei Gadda», p. 463–469, 463–469, Aldo Pecoraro: «Napoleon ist der Kugelblitz». In: *Akzente* 5 (1993), p. 417–429 und Gustav Seibt: «Der Schatz im Nachtpf. Andeutung zur Verwendung der Psychoanalyse bei Gadda.», p. 450–455). Einzelaspekte beleuchten ferner Rudolf Behrens: «Daidalos unter den Schreibern. Zur Semantik städtischen Raums im nachmodernen italienischen Roman». In: Schulz-Buschhaus, Ulrich / Stierle, Karlheinz, *Projekte des Romans nach der Moderne*, München, Fink, 1997 (Romanistisches Kolloquium 8), p. 11–38, Peter Brockmeier: «Leben unter dem Faschismus. Gaddas gräßliche Bescherung». In: *Italienisch* 14 (1985), p. 42–53, Hansjörg Graf: «Höchst kompliziert und äußerst einfallsreich». Das literarische Labyrinth von Carlo Emilio Gadda». In: *Merkur* 48/2 (1994), p. 155–161, Friedrich Wolfzettel: «Funktionsweisen des Mythos im modernen italienischen Roman (1940–1960)». In: *Romanische Forschungen* 93 (1981), p. 103–121.

¹⁵ Gioanola, Elio: *L'uomo dei topazi*. Interpretazione psicanalitica dell'opera di C. E. Gadda. Milano, Librex, 1987 (= Genova: Il Melangolo 1977). Ferdinando Amigoni: *La più semplice macchina. Lettura freudiana del «Pasticciaccio»*, Bologna, Il Mulino, 1995. – Cf. ferner Guido Lucchini: «Gadda's Freud». In: Manuela Bertone/Robert S. Dombroski (ed.): *Carlo Emilio Gadda. Contemporary Perspectives*. Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 1997, p. 177–194, Carla Benedetti: *Una trappola di parole. Lettura del «Pasticciaccio»*, Pisa, 1980, vor allem p. 123–142, und Seibt 1993, p. 450–455.

¹⁶ Auf ihre Untersuchungen der von Gadda besessenen und in der *biblioteca teatrale del Burcardo* in Rom einseharen Schriften Freuds kann sich auch meine Arbeit stützen.

Marina Fratniks in französischer Sprache abgefaßte, aber in Turin erschienene Monographie¹⁷ ist dagegen einem narratologischen und sprachwissenschaftlich orientierten Ansatz verpflichtet. Sie bietet Analysen der bis jüngst als Ersttext Gaddas angesehenen *passeggiata autunnale*, des aus poetologischen Überlegungen und Erzählfragmenten zusammengesetzten *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, der Erzählungen *Una buona nutrizione*, *L'Adalgisa*, *Novella seconda* und des Romans *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*. Zum einen analysiert sie die narrativen und deskriptiven Strukturen, zum anderen interessiert sie sich für die literalen und semischen Strukturen, die sich im Schreibprozeß konstituieren. Sie geht dabei von Schlüsselbegriffen wie *déviation* (*deviamento*) und *déformation* (*deformazione*) aus. Fratniks Stärke wie Schwäche liegt in minutiösen Analysen kleiner Textausschnitte.

Zwar interessieren sich neuerdings einzelne Forscher auch für die Beziehungen Gaddas zur bildenden Kunst¹⁸ und zur Photographie (Terzoli), untersuchen charakteristische Bildmotive in seinem Werk (Grassi, Lipparini),¹⁹ oder versuchen eine Annäherung über den Barockbegriff, wie Manganaros Monographie, die auf der Deleuzeschen Denkfigur der Falte basiert.²⁰ Eine systematische Darstellung von Gaddas Äußerungen zur bildenden Kunst, geschweige denn eine umfassende Erforschung seiner Bildlichkeit, bleibt jedoch ein Forschungsdesiderat.

1.4.

Methodische Überlegungen und Aufgabenstellung

Gadda gilt die Kunst als «Alternativwahrnehmung», die die Funktion hat, die Welt auf neuartige Weise wahrnehmen zu lassen. Deshalb ringt er um eine dem *Novecento* angemessene *Bildlichkeit*. Sein visuelles Schreiben darf als originelle Auseinandersetzung mit dem Problem der *Mimesis* verstanden werden.²¹ Gaddas *Scrittura*, so behaupte ich, eine Formulierung Wittgensteins aufgreifend, zielt darauf ab, mit Wörtern, die zu Sätzen zusammengestellt werden, Bilder zu schaffen, die mimetisch die ganze Welt darstellen. Gaddas Bilder drängen nach einer Totalität, von der der Au-

¹⁷ *L'écriture détournée. Essai sur le texte narratif de C. E. Gadda*, Torino, Meynier, 1990.

¹⁸ Salvatore Nigro: *Pontormo. Il libro mio / Zeichnungen / Fresken / Gemälde*, München/Paris/London, Schirmer/Mosel, 1996. Die Ausführungen zu Gadda sind äußerst knapp gehalten.

¹⁹ Letizia Grassi: «L'aspetto figurale-simbolico e la polifonia dei linguaggi nella *Cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda». In: *Lingua e stile* 24,2 (Juni 1989), p. 245–264. – Micaela Lipparini: *Le metafore del vero. Percezione e deformazione figurativa in Carlo Emilio Gadda*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, Editore 1994. – Maria Antonietta Terzoli: *La casa della «Cognizione». Immagini della memoria gaddiana*, Milano, Effigie, 1993 bzw. Id.: «Le immagini della memoria». In: Maria Antonietta Terzoli (ed.): *Le lingue di Gadda. Atti del Convegno di Basilea. 10–12 dicembre 1993*, Roma, Salerno editrice, 1995.

²⁰ Jean-Paul Manganaro: *Le Baroque et l'Ingénieur. Essai sur l'écriture de C. E. Gadda*, Paris, Seuil, 1994.

²¹ Zu Platons Unterscheidung zwischen *Mimesis* und *Diegesis* cf. Arthur C. Danto: «Abbildung und Beschreibung». In: Gottfried Boehm: *Was ist ein Bild?*, München, Fink, 1994, p. 125–147, hier p. 125–126.

tor weiß, daß sie der Roman des 20. Jahrhunderts eigentlich nicht mehr darstellen kann. In der Amalgamierung heterogener Wissensfelder und Sprachregister, in der bewußten Überreizung der traditionellen Darstellungsmittel, in der höchst konzentrierten Verflechtung verschiedener Symbolsysteme sucht seine Bildlichkeit einen Weg nicht nur nach Repräsentation, sondern auch nach der Darstellung des eigentlich Undarstellbaren.²² Gerade deshalb verharren Gaddas Deskriptionen nicht in der kalten Zeichnung bloßer Objekte, sondern umfassen immer auch den Menschen in seiner Körperlichkeit und seiner Intellektualität auf der Suche nach der *cognizione del dolore*.

1.4.1. Bildlichkeit

Meine Arbeit stellt sich die Aufgabe nachzuweisen, daß sich die Tiefendimension von Gaddas Texten seiner ›Bildlichkeit‹ verdankt, die sich aus unterschiedlichen medialen Quellen speist. Die Begriffe Bild bzw. Bildlichkeit²³ sind aufgrund ihrer vielseitigen Verwendung und Vielschichtigkeit nicht unproblematisch. In Gaddas Texten lassen sich folgende Dimensionen von ›Bildlichkeit‹ aufspüren:

- (1) Bildlichkeit verstanden als die übertragene Ausdrucksweise im Gegensatz zur wörtlichen Bedeutung,
- (2) Bildlichkeit als Überbegriff für die Gesamtheit aller Varianten des rhetorisch-poetischen Bildes,
- (3) Bildlichkeit im Sinne einer Qualität (z.B. Anschaulichkeit) eines sprachlichen oder durch Sprache evozierten Bildes und schließlich
- (4) Bildlichkeit als «durch die Vorstellung bewirkte Amalgamierung von vorgegebenen Zeichen in Repräsentationsfunktion mit einem vorgängigen Wahrnehmungswissen zu einem Bewußtseinsobjekt», wie Lobsien treffend definiert.²⁴

Allen genannten Varianten ist das Kriterium der ›Sichtbarkeit‹ gemeinsam. Diese bildet den Zielpunkt meiner Untersuchung: Gaddas literarisches Sprechen, so meine Hypothese, strebt eine Bildlichkeit an, die ein der Sprache vorgängiges ›quid‹ sichtbar macht, es zielt auf die Darstellung einer Wahrheit, die jenseits der sprachlichen Zeichen liegt. Gaddas Bildlichkeit kommt, so zeigt sich, eine epistemologische Funk-

²² Daher fasziniert Gadda etwa die Auseinandersetzung mit dem Freudschen Modell.

²³ Cf. Bernhard Asmuth, in: Ueding, Gert (ed.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 3, p. 10–21, s.v. ›Bild, Bildlichkeit‹ und Ansgar Kemmann, *ib.*, p. 33–47, s.v. ›Evidentia, Evidenz‹. K. Held., in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 2, p. 829–834, s.v. ›Evidenz‹. D. Schlüter / W. Hogrebe, in: *ib.*, 1, p. 913–919 s.v. ›Bild‹. Gerhard Kurz, in: *Literaturlexikon*, ed. Walther Killy, 13, p. 109–115, s.v. ›Bild, Bildlichkeit‹. Oliver Robert Scholz, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Ed. K. Barck et alii. Stuttgart: Metzler 2000, 1, p. 618–669, s.v. ›Bild‹.

²⁴ Eckhard Lobsien: ›Bildlichkeit, Imagination, Wissen: Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten‹. In: Volker Bohn: *Bildlichkeit*. Frankfurt, Suhrkamp. 1990, p. 89–114, hier: p. 101–102. Cf. auch François Wahl: *Introduction au discours du tableau*, Paris, Seuil, 1996.

tion zu, Bilder werden so zu einer Möglichkeit der Erkenntnis.²⁵ Mit seinem visuellen Schreiben leistet er einen wichtigen Beitrag zur Problematisierung der Mimesis im Roman der Moderne.

Meine Untersuchung geht von der Frage nach der ›Bildlichkeit‹ im Sinne von *Evidentia/Enargeia* aus, also ›Bildlichkeit‹ im Sinne der rhetorischen Tradition verstanden als eine «offensichtliche, sinnlich wahrnehmbare Präsenz»,²⁶ die durch bestimmte Verfahren der Verlebendigung erzielt wird. Wie erzeugt Gadda *Evidentia*? Wie funktioniert seine Beschreibungssprache, seine De-Skription? Welche literar-geschichtliche Traditionen lassen sich erkennen und wie werden Intertexte in seiner *Scrittura* eingesetzt? Welchen Einfluß spielt hierbei die bildende Kunst, die Kunst-ästhetik seiner Zeit, das darstellende Bild, das vom Schriftsteller als Ausstellungs-besucher wahrgenommen und als Rezensent beschrieben wird, oder das ihm über die Bildbeschreibung²⁷ anderer vermittelt wird?

Methodisch fußt die Untersuchung auf den Bildtheorien der semiotischen Ästhe-tik und Anthropologie. Zur Anwendung gelangen hermeneutisch-philologische Ver-fahren der induktiv vorgehenden Textanalyse. Mit Hilfe des hermeneutischen Zu-griffs auf seine theoretischen und fiktional-narrativen Texte soll Gaddas implizite Poetik ermittelt werden. Auf der Grundlage des semiotischen Textverständnisses wird eine Typologie von Gaddas Deskriptionen erstellt. Textanalysen ergründen die Semantiken der jeweils aufgerufenen Bilder und legen Verknüpfungsstrukturen im Textzusammenhang frei.

Im Vergleich zu Gian Carlo Roscioni's epistemologisch-erkenntniskritischem Ansatz schlage ich einen umgekehrten Zugriff vor und wende mich Gaddas Semiotik zu. Bewußt gehe ich von der Oberflächenstruktur der Texte aus und versuche induktiv voranschreitend die in Gaddas Briefen, Essays und Romanen übereinander gela-gerten und miteinander verknüpften Bildschichten abzutragen und die verschiedenen Dimensionen der jeweiligen Bildtypen auszuloten. Zu diesem Zweck gilt es zunächst, bezüglich Gaddas Werk zwischen folgenden ›Bildern‹ zu differenzieren:

- 1) Bilder im kunstgeschichtlichen Sinne, etwa Gemälde oder Skulpturen,
- 2) imaginative Bilder, Vorstellungsbilder, Tagträume, Träume und Erinnerungen,

²⁵ Rudolf Behrens spricht von Gaddas «epistemologisch umgelegte[r] Rhetorik» («Beschränkt oder konkret? Enge Kontextbildung und Vorbehalt gegenüber «der» Moderne in italienischer Erzählliteratur». In: Helene Harth, Barbara Marx, Hermann H. Wetzel(ed.): *Konstruktive Provinz. Italienische Literatur zwischen Regionalismus und europäischer Orientierung*, Frankfurt/M., Diesterweg, 1993, p. 11–34, hier: p. 23).

²⁶ Cf. Joseph Jurts Zusammenstellung der Begriffsgeschichte («Ekphrasis. Mit Worten zum Sehen bringen». In: Eva Kimminich / Claudia Krülls-Hepermann (ed.): *Zunge und Zeichen*, Frankfurt/M., Lang, 2000, p. 71–98, hier p. 79. – Cf. ferner Yves le Bozec: «Ekphrasis de mon cœur, ou l'argumentation par la description pathétique». In: *Littérature*, n° 111, oct. 1998, p. 111–124, hier p. 115: «L'émotion passe par un appel aux sens: L'hypotypose pour la vue, l'harmonisme pour l'ouïe. L'ekphrasis raconte et recompose une sensation.» Rüdiger Campe: «Vor Augen stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung». In: Gerhard Neumann (ed.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1997, p. 214sqq.

²⁷ In diesem engeren Sinne verwende ich den Begriff Ekphrasis.

- 3) konzeptuelle Bilder, sprachliche Verbildlichungen bestimmter Ideologeme (z.B. das futuristische Geschwindigkeitsideologem),
- 4) selbstreferentielle Bilder, Motive, Szenen, mittels derer der Autor sein eigenes Schreiben verbildlicht, und schließlich
- 5) sprachliche Bilder, Bilder als Verfahren im rhetorischen Sinne (z.B. die Metapher).

Die Beschreibung gemalter Bilder stellt im Gesamtkomplex der Deskription einen programmatischen Sonderfall von Beschreibung und Deutung phänomenaler Wirklichkeit dar. Der Kunstbeschreibung, das heißt der Beschreibung fiktiver und realer Kunstwerke, kommt unter Gaddas Deskriptionen besondere Bedeutung zu, treffen doch hier die zwei Medien von Bildkunst und Sprachkunst aufeinander und fordern zur Reflexion über das Verhältnis zwischen bildender Kunst und Sprachbild auf. Die Deskription von Kunstwerken wird deshalb in meiner Studie besondere Beachtung finden.

Jenseits einer allgemeinen Verständigung über den Bildbegriff und vor der eigentlichen Deutung von Gaddas romanesken Fiktionen soll geklärt werden, wie Gadda über den rhetorischen Bildbegriff hinaus über das Bild reflektierte. Zu diesem Zweck sollen insbesondere seine kunsttheoretischen und kunstkritischen Schriften befragt werden. Die Ableitung von Gaddas Bildkonzeption aus seinen Texten auf der einen und die Analyse der von Gadda geschaffenen <Bildnetze> auf der anderen Seite wird schließlich eine Bestimmung des Mehrwerts der Bilder, dessen, was seine Bilder <sichtbar> machen, erlauben. Wenn mit Gadamer gesprochen das Kunstwerk erst im <Vollzug> sein Sein erhält, so darf dieser Vollzug im besonderen für Gaddas <Euvre beansprucht werden, bewirkt doch erst die Aktivität des Lesers das <Hervorscheinen>, bringt erst sie die produktive Vieldeutigkeit von Gaddas *scrittura* zum Leuchten.²⁸

Aufgrund des oben definierten Bildlichkeits-Begriffes muß das Untersuchungsfeld auf erzählerische Deskription überhaupt ausgeweitet werden, auf das auf Anschaulichkeit und Bildkraft hin angelegte literarische Sprechen in Gaddas Romanen. Dies führt zu dem bei weitem umfangreichsten und interessantesten Komplex, den ich <erzähltes Bild> nennen will. Im <erzählten Bild> Gaddas spitzt sich das zu, was Helmut Pfotenhauer unter dem Begriff <Tableau> faßt, das heißt «jene bildhaften Unterbrechungen von Handlung und Geschichte, jene Zwischenräume, in denen alles, auch das Gegensätzliche, das in der Sprache sonst nur als Nacheinander Vorstellbare, simultan in Erscheinung tritt.»²⁹ Den Begriff <erzähltes Bild> fasse ich bewußt weiter als Bernard Dieterle, der darunter den Sonderfall der «Entfaltung oder Umwandlung von Gemälden (Stichen, Zeichnungen usw.) in erzählende Literatur»³⁰ verstand, Texte, «die ihre Existenz durch die Beziehung zu diesen Bildern legitimie-

²⁸ Cf. Hans-Georg Gadamer: «Bildkunst und Wortkunst». In: Boehm, 1994, p. 100.

²⁹ Helmut Pfotenhauer: «Die nicht mehr abbildenden Bilder. Zur Verräumlichung der Zeit in der Prosaliteratur um 1800». In: *Poetica* 28, 3–4 (1996), p. 345–355, hier p. 347. Cf. ferner: Helmut Pfotenhauer: *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000.

³⁰ Bernard Dieterle: *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*, Marburg, Hitzeroth, 1988, p. 10.

ren» und in denen «Bilder nicht nur als Motiv, sondern vor allem als Motivation, Anstoß, Veranlassung eine tragende Rolle spielen.» Sein Begrenzungsversuch erweist sich nämlich fast zwangsläufig bei der Behandlung moderner französischer Werke als zu eng, da seine Definition das Gemälde als notwendig voraussetzt. Seine für das «erzählte Bild» ermittelten Gegensatzpaare «Augenblicklichkeit vs. Zeitlichkeit, Statik vs. Handlung oder Bewegung, Nebeneinander vs. Nacheinander» (11) treffen aber zweifelsohne auch für Gaddas Bildtechnik zu.

1.4.2.

Deskription

Ein so verstandener Bildbegriff ist aufs Engste verknüpft mit dem Problem der Deskription. Eine systematische Untersuchung von Gaddas Bildlichkeit muß daher in den größeren Kontext literarischer Deskription integriert werden und vermag umgekehrt einen Beitrag zur Deskriptionstheorie zu leisten.³¹ Die *Encyclopédie* definiert *description* als *une figure de pensée par développement*, die einen Gegenstand, statt ihn einfach zu zeigen, aufgrund der lebendigen und belebten Darlegung seiner interessantesten Eigentümlichkeiten und Umstände sichtbar macht.³² Folgende Arten der Deskription müssen bezüglich des beschriebenen Referenten unterschieden werden: die *chronographie* – Beschreibung der Zeit, die *topographie* – Beschreibung von Orten und Landschaften, die *protopographie* – Beschreibung der äußeren Erscheinung einer Figur, die *éthopée* (Ethopoeie) – Beschreibung der Gemütslage einer Figur, die *protopopée* (Protopopoeie) – Beschreibung eines imaginären allegorischen Wesens, das *portrait* – Beschreibung der Physis und der Gemütslage einer Figur, *le parallèle* – Kombination zweier Beschreibungen, von Objekten oder Personen, entweder über Verfahren der Ähnlichkeit oder der Antithese, das *tableau* bzw. die *hypotypose* – «lebendige und belebte» Beschreibung von physischen oder moralischen Handlungen, Leidenschaften und Geschehnissen.³³

³¹ Philippe Hamon: *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981. Cf. auch: Eckhard Lobsien: *Landschaft in Texten. Zur Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung*, Stuttgart, 1981. Edmund Husserl: *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*, ed. Eduard Marbach (Husserliana 23), The Hague, 1980.

Émile Zola: «De la description». In: *Œuvres complètes*, Paris, 1880, 10, p. 1298sq. Monica Mayr (*Ut pictura descriptio? Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Belyj, Simon*, Tübingen, Narr, 2001) sucht bezogen auf ausgewählte Texte der französischen und russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts optische Kategorien der Kunsttheorie und Kunstpraxis auf die literarische Beschreibung anzuwenden. Die Studie lag mir leider erst unmittelbar vor Abschluß meiner Arbeit vor.

³² Beauzée, Marmontel, l'abbé Mallet, le chevalier de Jaucourt in: *Encyclopédie, s.v. Description (Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers. Nouv. impression en facimilé de la première édition de 1751–1780, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann Verlag, 1966, 4, p. 877–879.*

³³ Cf. Hamons Darstellung des Encyclopédieartikels, p. 9–10, die auf der um etliche Zusätze erweiterte Ausgabe Panckouke. *Encyclopédie méthodique. Grammaire et littérature*, Paris, 1782 beruht.

Wie Philippe Hamon ausführt, unterschieden die Theoretiker «Deskription» und «das Deskriptive», wobei sich die Kritik vor allem auf den Begriff des «Deskriptiven» konzentrierte. Das Deskriptive unterlag, jedenfalls was die Poesie betraf, jahrhundertlang harscher Kritik. Trotz oder gerade wegen der Poetik des *Nouveau Roman* und ihres Scheiterns, was die Leserkzeptanz einer solchen Poetik anbelangt, wirkt diese Negativbewertung des Deskriptiven bis heute fort und bedingt auch zum Teil die negative Einschätzung von Gaddas *Scrittura*. Gadda macht, so könnte man überspitzt formulieren, alles falsch, was man nach Boileaus Worten falsch machen kann:

Un auteur quelquefois trop plein de son objet
Jamais sans l'épuiser n'abandonne un sujet.
S'il rencontre un palais, il m'en dépeint la face;
Il me promène après de terrasse en terrasse;
Ici s'offre un perron; là règne un corridor;
Là ce balcon s'enferme en un balustre d'or.
Il compte des plafonds les ronds et les ovales;
«Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales»
Je saute vingt feuillets pour en trouver la fin,
Et je me sauve à peine au travers du jardin.
Fujez de ces auteurs l'abondance stérile,
Et ne vous chargez point d'un détail inutile.³⁴

Die Deskription neigt nach Boileau dazu, «fremdes» Fachvokabular – wie hier aus dem Architekturdiskurs – in den Text einzuführen, läßt damit das Werk in «Einzelstücke» zerfallen, verliert sich in unnützen Details und impliziert eine unkontrollierbare Freiheit, die es letztlich auch unmöglich macht, die Reaktionen der Leser zu kontrollieren. Vom 17. bis ins 20. Jahrhundert forderten Theoretiker eine Unterordnung des Deskriptiven, d.h. die Deskription sollte der Lesbarkeit eines Charakters dienen und im Dienste der Gesamtkomposition stehen. Auch die Malerei bleibt im 17. und 18. Jahrhundert von narrativen piktoralen Gattungen dominiert: Ein Gemälde erzählt sich bei Poussin wie in den Tableaubeschreibungen Diderots, die Malerei ist primär anthropomorph. Gemälde ohne Personen, wie die Landschaftsmalerei (Poussin) oder das Stilleben (Chardin) gelten als niedere Genres.³⁵ Francis Wey in seinen *Remarques sur la langue française* aus dem Jahre 1845 bezeichnet die Deskription als universelle Figur:

Presque toutes les figures sont des descriptions déguisées: toute allégorie, toute métaphore même, est une brève description; qui ne sait décrire ne sait écrire. L'imagination poétique se manifeste par la multiplicité des images; décrire, c'est peindre, et peindre, c'est former des images.³⁶

Man kann nun den Weg über Stendhal und Flaubert – mit seiner z.T. ironischen Beleuchtung der Deskription wie auch der Verteidigung seiner Deskriptionen in seinem Briefwechsel – Zola und Proust bis hin zu Robbe-Grillet verfolgen.³⁷

³⁴ Nicolas Boileau: *Art poétique*, T. I, v. 49–60.

³⁵ Cf. Hamon, p. 21.

³⁶ Francis Wey: *Remarques sur la langue Française*, II vol. Paris, Didot, 1845.

³⁷ Die Konzentration auf den französischen Roman findet ihre Legitimation in Gaddas stupender Kenntnis des Französischen und der französischen Literatur, auf die er immer wieder in seinen Texten rekurriert.

In *La Vie de Henri Brûlard* hatte Stendhal versucht, die Überquerung des St. Bernhard durch die italienische Armee zu beschreiben und war sich plötzlich bewußt geworden, daß seine Beschreibung möglicherweise gar nicht auf seiner Erinnerung basierte, sondern auf der Erinnerung an Erzählungen von Dritten, die in seiner Vorstellung ein Bild produzierten. In ähnlicher Weise könne sich die Erinnerung an einen Stich an die Stelle eines real beobachteten Landschaftsausschnittes oder an die Stelle eines gesehenen Gemäldes schieben:

Il me semble que nous entrâmes, ou bien les récits de l'intérieur de l'hospice qu'on me fit produisirent une image qui depuis trente-six ans a pris la place de la réalité.

Voilà un danger de mensonge que j'ai aperçu depuis trois mois que je pense à ce véridique journal.

Par exemple je me figure fort bien la descente. Mais je ne veux pas dissimuler que cinq ou six ans après j'en vis une gravure que je trouvai fort ressemblante, et mon souvenir n'est plus que la gravure.

C'est là le danger d'acheter des gravures des beaux tableaux que l'on voit dans ses voyages. Bientôt la gravure forme tout le souvenir, et détruit le souvenir réel.

C'est ce qui m'est arrivé pour la Madone de *San Sisto* de Dresde. La belle gravure de Müller l'a détruite pour moi, tandis que je me figure parfaitement les méchants pastels de Mengs, à la même galerie de Dresde, dont je n'ai vu la gravure nulle part.³⁸

Zu fragen wird sein, ob auch für Gadda wie für Claude Simon, der das Stendhal-Zitat zur Klarstellung seiner eigenen Poetik benutzte, gemalte Bilder bzw. Photographien in dieser Weise funktionieren.³⁹ Die Frequenz des Wortfeldes <Bild> jedenfalls ist im Werk Gaddas extrem hoch.

Flaubert bereits stellte in *Madame Bovary* eine Analogie vom *Tableau* der Malerei zum Erinnerungsbild her. Emma nimmt die Erinnerungen an verschiedene Stationen ihres Lebens als aus dem Zusammenhang gelöste, augenblicksartige *Tableaux* wahr:

Tout ce qu'il y avait en elle de réminiscences, d'images, de combinaisons, s'échappait à la fois, et d'un seul coup, comme les mille pièces d'un feu d'artifice. Elle aperçut nettement et par tableaux détachés, son père, Léon, le cabinet de L'Heureux, leur chambre là-bas, un autre paysage, des figures inconnues.⁴⁰

Flaubert erzählte nicht nur Bilder um, sondern setzte sich immer wieder implizit mit der bildenden Kunst seiner Zeit auseinander. Häufig lehnt sich seine Schreibweise am Phänomen des Bildes an, stellt er Imaginationsprozesse durch «implizite Verweise auf die zeitgenössische Bildergalerie» dar.⁴¹

³⁸ Stendhal: *Vie de Henry Brûlard*, in: *Œuvres intimes, II*, édition établie par V. Del Litto, Paris, Gallimard, 1982, p. 941–942.

³⁹ Cf. Claude Simon: *Colloque de Cerisy*, dirigé par Jean Ricardou, Paris, 1975, p. 416.

⁴⁰ Gustave Flaubert: *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1951, I, p. 680.

⁴¹ Cf. Dieterles auf Cora van Kleffens und André Stoll basierende Deutung von Flauberts *Tentation de Saint Antoine* und der *Trois Contes*, p. 125–132. Der Begriff «ikonoklastische Poetik» ließe sich, so meine ich, auch für Gaddas Zergliederungsverfahren anwenden, meint er doch, daß Bildkonzepte, die in der zeitgenössischen Kultur dominieren und so in die Imagination der Bevölkerung gelangen, kritisch auseinandergenommen werden.

Programmatisch negiert Émile Zola zwar die Beschreibung als Ziel seines Schreibens (*Décrire n'est plus notre but* (186))⁴² und definiert sodann die von ihm bejahte Deskription als *un état du milieu qui détermine et complète l'homme* (187). In Théophile Gautiers Deskriptionen kritisiert er den *silence sépulcral* (*il n'y a que des choses, aucune voix, aucun frisson humain ne monte de cette terre morte* (187)), lobt dagegen, daß die Brüder Goncourt stets die Rhetorik in den Dienst ihrer *humanité* (188) stellten: *Chez eux, la description respire* (188). Als nachahmenswertes Modell preist er Flauberts maßvolles Beschreiben. *Il est sobre, qualité rare; il donne le trait saillant, la grande ligne, la particularité qui peint, et cela suffit pour que le tableau soit inoubliable.* (188). Er selbst geht durchaus selbstkritisch auf die Vorwürfe ein, die man ihm bezüglich seiner fünf Parisdeskriptionen in *Une page d'amour* machte – den *cinq tableaux de même décor, vu à des heures et dans des saisons différentes* (189): Sie zeitigten eine *répétition fatigante* und stellten lediglich eine Fingerübung dar. Dennoch verteidigt Zola die genannten Paris-Tableaux:

Je cite le fait uniquement pour montrer que, dans ce qu'on nomme notre fureur de description, nous ne cédon's presque jamais au seul besoin de décrire; cela se complique toujours en nous d'intentions symphoniques et humaines. La création entière nous appartient, nous la faisons entrer dans nos œuvres, nous rêvons l'arche immense (189–190).

Wir benötigten nicht die berühmten Passagen über den Weißdorn von Tansonville, die Seegemälde Elstirs oder den Springbrunnen Hubert Roberts, um die herausragende Rolle der Deskription in Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* zu erkennen. Die Metaphern seiner Beschreibungen poetisieren, wie es Ernst Robert Curtius treffend formulierte, die Wirklichkeit, indem sie ein präzises <Anschauungsbild> erschaffen, und werden zu Werkzeugen der Erkenntnis.⁴³ Erzähltechnisch betrachtet, stellen Prousts Deskriptionen nicht so sehr deskriptive Pausen dar, die von der Geschichte des Romans unabhängig sind, sondern werden integraler Bestandteil der Narration, werden zu <erzählter Geschichte>, die die Wahrnehmungstätigkeit des Betrachters analysieren.⁴⁴ An Proust schulte sich auch Carlo Emilio Gadda. Er bewunderte vor allem die Kunst seines Periodenbaus. In einem einzigen expressiven Augenblick sucht Prousts Stil eine Fülle von Bildern zu sammeln, die zu einer überreichen Bedeutungsvielfalt konvergieren:

Una pagina di Proust, un periodo di Proust, è molte volte un tentativo (a mio giudizio riuscito) di raccogliere nella contemporaneità mentale, cioè in un unico momento espressivo, una folla di immagini cospiranti, convergenti a significazione ricchissima: è un imbuto sagace, che

⁴² Und weiter: «nous voulons simplement compléter et déterminer. [...] Cela revient à dire que nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et un plaisir de rhétoriciens. Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son cœur, sans en chercher les causes ou le contre-coup dans le milieu. De là ce qu'on appelle nos éternelles descriptions.» (Émile Zola: *Le roman expérimental*, Paris, F. Bernouard, 1928, p. 186).

⁴³ Cf. Ernst Robert Curtius: *Marcel Proust*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1973¹² (1952¹), p. 49–50.

⁴⁴ Cf. Gérard Genette: *Die Erzählung*, München, Fink, 1994, p. 71–76. In dem umfangreichen Proust-Kapitel ihrer Dissertation weist Andrea Mayr (p. 219–292) überzeugend die Relevanz der Gestaltungsprinzipien impressionistischer Malerei für Prousts Beschreibungen nach.

permette a lui stesso, e dopo di lui al suo lettore, di bere in una lenta sorsata i mille rivoletti, i mille apporti dell'analisi. È una nave soccorritrice che si carica di mille passeggeri, anziché di dieci. C'è un che di eroico nella libertà e nella spregiudicatezza della sua ricerca, un che di fatale e direi di logicamente predeterminato nell'amarezza della sua pittura.⁴⁵

Für Alain Robbe-Grillet schließlich wird 1963 in *Pour un Nouveau Roman* die Deskription zum zentralen Moment seiner poetologischen Reflexion. Über weite Strecken charakterisieren seine Bemerkungen treffend auch Gaddas Beschreibungspraxis.⁴⁶ Im modernen Roman begegne man nicht selten einer Deskription, die <von nichts> ausgeht. Statt eines Gesamteinblicks scheine diese Beschreibung von einem unscheinbaren Fragment auszugehen. Von da aus erfinde sie Linien, Pläne, eine ganze Architektur. Um so mehr habe man den Eindruck, hier werde etwas erfunden, als diese Beschreibung sich widerspricht, wiederholt, neu ansetzt, sich verzweigt. Robbe-Grillet benennt dann sehr klar, wie man als Leser plötzlich etwas <sieht>, wie sich etwas präzisiert. Wenn er von der Akkumulierung und Überlagerung der Linien in der Zeichnung spricht, bedient sich der *Nouveau Romancier* einer Diktion, die der Gaddas sehr ähnlich ist.⁴⁷ Auch Gadda kennt den Begriff des Delirium für die exzessive Präzisionsucht oder den Aspekt der Bewegung innerhalb scheinbarer Bewegungslosigkeit. Im *récit moderne* wird die Zeit ihrer Zeitlichkeit beschnitten: *Il ne coule plus. Il n'accomplit plus rien* (168). Die Deskription tritt auf der Stelle, widerspricht sich, dreht sich im Kreis. *L'instant nie la continuité* (168). Diese Bewegung der Deskription aber nimmt, so Robbe-Grillet, das Vertrauen in die beschriebenen Dinge. Ein solches neues Schreiben verlangt auch einen neuen, aktiven, kreativen Leser.

Robbe-Grillet's Insistieren auf der Bewegung der Deskription vermag auch Gaddas Deskriptionstechnik in treffender Weise zu charakterisieren. Gaddas Schreiben, so scheint es, siedelt sich in einem Zwischenbereich zwischen dem Narrativen und dem traditionellen Deskriptiven an. Er, so soll die folgende Untersuchung aufzeigen, schafft eine neue Form des deskriptiven Stils, der zwar immer noch eine dem *Novecento* angemessene Darstellung der von ihm als komplex und widersprüchlich

⁴⁵ C. E. Gadda: «I grandi uomini». In: *Scritti Dispersi. Opere, III*, p. 978 (erstmalig erschienen unter dem Titel «Variazioni sui grandi uomini»). In: *Il Popolo*, 23. 11. 1950, p. 5; dann unter dem jetzigen Titel in: *Letteratura / Arte contemporanea*, a.I., n.6 (nov.–dic. 1950), p. 58–60.

⁴⁶ «Pourtant, on commence à entrevoir quelque chose, et l'on croit que ce quelque chose va se préciser. Mais les lignes du dessin s'accroissent, se surchargent, se nient, se déplacent, si bien que l'image est mise en doute à mesure qu'elle se construit. Quelques paragraphes encore et, lorsque la description prend fin, on s'aperçoit qu'elle n'a rien laissé debout derrière elle: elle s'est accomplie dans un double mouvement de création et de gommage, [...]. Le souci de précision qui confine parfois au délire [...] ne parvient pas à empêcher le monde d'être mouvant jusque dans ses aspects les plus matériels, et même au sein de son apparente immobilité. Il ne s'agit plus ici de temps qui coule, puisque paradoxalement les gestes ne sont au contraire donnés que figés dans l'instant. (Alain Robbe-Grillet: *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963, p. 160–161).

⁴⁷ Zu Robbe-Grillet cf. Ernstpeter Ruhe: «Centre vide, cadre plein: les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet». In: Alfred Hornung; Ernstpeter Ruhe (ed.): *Autobiographie & Avant-garde. Alain Robbe-Grillet, Serge Doubrovsky, Rachid Boudjedra, Maxine Hong Kingston, Raymond Federman, Ronald Sukenick*, Tübingen, Narr, 1992, p. 29–51.

erfahrenen Realität intendiert, aber aufgrund der Selbstbezogenheit seiner *Scrittura* die traditionelle Mimesisvereinbarung in Frage stellt.⁴⁸

Bei der Ausbildung seines Stils wird Gadda in starkem Maße von der Bildästhetik des Jahrhundertbeginns – (Nach-)Impressionismus und Kubismus sowie vor allem vom Futurismus – geprägt. Dies verbindet ihn mit dem herausragendsten Kunsthistoriker seiner Zeit, Roberto Longhi, der ihn sehr beeindruckte, gegen den er aber trotzdem vehement anscrieb: Gaddas primäres Interesse gilt nicht, wie im Falle Longhis, der bildenden Kunst, dem Bild und Standbild, sondern dem sprachlichen Kunstwerk.

Gadda verwandelt, so meine These, die Postulate des Futurismus kritisch seinem literarischen Sprechen an, um die futuristische Schreibpraxis zu überbieten. Seine Erzählungen und Romane rezipieren, so zeigt sich, das innovative Potential des Futurismus, auch wenn sie vordergründig seine Ideologeme lächerlich machen. Den seines Erachtens mißglückten narrativen Versuchen futuristischer Dichter und Romaniers sucht er ein romaneskes Werk entgegenzusetzen, dem eine Einlösung dieser Postulate gelingt. Gaddas Manierismus, seine *baroccaggine*, stellt seine originelle Antwort auf die Herausforderung des Futurismus und anderer zeitgenössischer Avantgardebewegungen dar.

1.4.3.

Satura und Pasticcio

Gadda geht von der Erfahrung der Komplexität aus, die unsere Wirklichkeit strukturiert, eine Erfahrung, wie sie auch andere Autoren der Zeit, etwa Robert Musil, oder bezogen auf die Psyche des Menschen Sigmund Freud, formuliert haben. Seine Überzeugung vom Beziehungsgeflecht, von der Vernetztheit aller Dinge faßt Gadda in Bildern, die zum Beispiel dem textilen Bereich oder der Physiologie entnommen sind. Mittels der Sprache sucht er der Unordnung, die er in den Dingen selbst vorfindet, Herr zu werden. In der Schrift *Meditazione milanese*, einem erst postum veröffentlichten Werk, das weniger eine stringente philosophische Abhandlung, sondern eher ein Sammelbecken von Gedanken, Motiven und Beispielen präsentiert, erklärt Gadda seine Konzeption mit Hilfe einer konkreten, aber anspruchsvoll formulierten Verbildlichung und belegt dieses Vorgehen mit dem Begriff der Hypotypose:

L'ipotiposi della catena delle cause va emendata e guarita, se mai, con quella di una maglia a rete: ma non di una maglia a due dimensioni (superficie) o a tre dimensioni (spazio-maglia).

⁴⁸ Interessant wäre es auch, Claude Simons Deskriptionspraxis mit der Gaddas zu vergleichen. Simon radikalisiert, was sich bei Gadda andeutet (cf. z.B. Simons Poetik der *mots carrefour*, die Generierung einer Deskription aus der anderen oder die variierte Iteration von Deskriptionsteilen). Bei Simon scheint mir insbesondere der Anteil des Metadeskriptiven weit stärker ausgeprägt. Cf. Id.: *La leçon des choses*, Paris, 1975, p. 10: «La description (la composition) peut se continuer (ou être complétée) à peu près indéfiniment selon la minutie apportée à son exécution, l'entraînement des métaphores proposées, l'addition d'autres objets visibles dans leurs entiers ou fragmentés par l'usure, le temps, un choc (soit encore qu'ils n'apparaissent qu'en partie dans le cadre du tableau), sans compter les diverses hypothèses que peut susciter le spectacle.»

catena spaziale, catena a tre dimensioni), si di una maglia o rete a dimensioni infinite. Ogni anello o grumo o groviglio di relazioni è legato da infiniti filamenti a grumi o grovigli infiniti (*Meditazione Milanese, Opere, V, 650*).

Die *ipotiposi della catena delle cause* aus der Schrift *Meditazione milanese* deutet Gaddas Vorliebe für den Begriff Hypotypose an. Als Schlüsselbegriff taucht er in verschiedensten Texten und Kontexten auf und scheint häufig einfach verwandte Begriffe wie *immagine/simbolo* oder *metafora* zu ersetzen.⁴⁹ Bereits in dem erst jüngst veröffentlichten Fragment zum Mailandroman *Un fulmine sul 220* findet sich diese unspezifische Begriffsverwendung von *ipotiposi*.⁵⁰ Dort werden Adalgisas vier Lausbuben beschrieben, die von ihrer Mutter ob ihrer schmutzigen Hosen gerügt werden:

Questi quattro esseri non avevano ancora avuto occasione di manifestare la loro maschilità se non rincasando a pranzo dopo scorribande sporchi e frusti; e «con via il culo», come diceva con bella e casalinga ipotiposi lombarda la loro casalinga mamma, alludendo al fondo dei pantaloni.

Während hier der Begriff die bildlich-derbe, metonymische Ausdrucksweise Adalgisas umschreibt, meint *ipotiposi* im Roman *Quer Pasticciaccio* die durch die Geste der Hand veranschaulichte Vorstellung, wenn Kommissar Ingravallo mit seinen Fingern das Bild einer Tulpe formt:

Raccolte a tulipano le 5 dita della mano destra, altalenò quel fiore nella ipotiposi digitointerrogativa tanto in uso presso gli Apuli.⁵¹

Als rhetorischer Begriff kennzeichnet Hypotypose, gleichbedeutend mit *enargeia, evidentia, (illustratio, demonstratio)*, eine affektische Figur: die «lebhaft-detaillierte Schilderung eines rahmenmäßigen Gesamtgegenstandes durch Aufzählung wirklicher oder in der Phantasie erfundener sinnenfälliger Einzelheiten».⁵² Quintilian hebt bei seiner Definition von Hypotyposis auf die Kraft des Textes ab, den Zuhörer

⁴⁹ Cf. zum Beispiel in Gaddas Porträt des Schriftstellers Aldo Palazzeschi (*I tre imperi*, in: *Opere, III*, p. 933–942, hier p. 939): «L'immagine di Aldo, la sua malinconica o salace ipotiposi, quando pur denunciano intonazione o contenuto parodistico... voi avvertite che scaturiscono tuttavia dal reale, o almeno dal realmente veduto, o pensato, o patito».

⁵⁰ Cf. C. E. Gadda: *Un fulmine sul 220*, ed. Dante Isella, Milano, Garzanti, 2000, p. 16. Die sehr früh abgefaßte Skizze weist von Wortschatz und Syntax her noch nicht die komplizierte Struktur des späteren Gaddastils auf. Auch Sprachreflexionen sind hier noch recht klar und einfach formuliert und lassen bisweilen noch seine Croce-Lektüre durchschimmern. Cf. etwa: «Per spiegarsi il senso, ovvio d'altronde, delle tre locuzioni, bisogna ricordare che il simbolismo proprio di ogni linguaggio e di ogni ideazione esiste, per quanto la cosa possa parere incredibile, anche nell'ideazione lombarda, anche i lombardi cioè, per quanto non si direbbe, sono capaci di quel processo mentale che conduce alle rappresentazioni discorsive della coscienza, alle intuizioni-espressioni direbbe il decano dei filosofi della favella.» (p. 22).

⁵¹ Die deutsche Übersetzung übergeht den Terminus: «Die fünf Fingerspitzen der rechten Hand wie zu einer Tulpe zusammenlegend, schwenkte er sie, die Blüte gleichsam jenes Fingerfragespiels, das bei den Leuten aus Apulien so gebräuchlich ist» (C. E. Gadda: *Die gräßliche Bescherung in der Via Merulana*. Übers. v. T. Kienlechner, München, Piper, 1961, p. 70–71).

⁵² Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart, Steiner, 1990, § 110. Campe, p. 219 unterscheidete Evidenz als «deskriptive Qualität der Narration» von der Hypotypose als «figurative Narrativierung der Deskription».

zum Zuschauer zu machen. In seinen *Institutiones oratoriae* versteht er darunter «eine in Worten so ausgeprägte Gestaltung von Vorgängen, daß man eher glaubt, sie zu sehen als zu hören.»⁵³ Immanuel Kant benutzt den Begriff in seiner *Kritik der Urteilskraft* synonym mit «Darstellung, *subiectio sub adspectum*» als Ausdruck für die «Versinnlichung» reiner Verstandes- und Vernunftbegriffe neu. Zweifelsohne faßt Gadda den Begriff sehr viel weiter und unspezifischer als Kant, denkt aber die Kantsche Auffassung mit.⁵⁴

Die vorliegende Studie stellt Gaddas Werk unter das Doppelbild der bildkräftigen Begriffe von *Satura* und *Pasticcio*.⁵⁵ Die etymologischen Erklärungsversuche des *Satura*-Begriffes, die der spätantike Philologe Diomedes⁵⁶ gab, charakterisieren erstaunlich gut auch Gaddas *Scrittura*. Der Begriff *Satura*, so sagt er, könne entweder von den Satyrn her gebildet worden sein, da in der *Satura* Dinge zum Lachen und zum Schämen erzählt würden (*a satyris quod similiter in hoc carmine ridiculae res pudendaeque dicuntur*) oder leite sich – über das substantivierte Adjektiv *satur* gleich «satt» – vielleicht von der Opferschale mit ihrer Fülle von Erstlingsgaben ab (*a lance quae referta variis multisque primitiis in sacro apud priscos dis inferebatur et a copia ac saturitate rei satura vocabatur*) oder von einer Art Wurst, in die man allerhand Zutaten hineingestopft hat (*a quodam genere farciminis, quod multis rebus refertum*).

⁵³ Cf. hierzu Quintilians Ausführungen zur *enargeia* (Anschaulichkeit) Buch VIII 3, 61 (Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners*, 12 Bücher, ed. H. Rahn, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1988, 2, p. 176sqq.: «itaque *enargeian*, cuius in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est *evidentia* vel, ut alii dicunt, *repraesentatio* quam perspicuitas, et illud patet, hoc se quodam modo ostendit, inter ornamenta ponamus.» «62 magna virtus res, de quibus loquimur, clare atque, ut cerni videantur, enuntiare. non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio, si usque ad aures valet, atque ea sibi iudex, de quibus cognoscit, narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi. Cf. ferner Buch IX 2, p. 40sqq. die *Hypotyposis* unter den Gedankenfiguren: «40 Illa vero, ut ait Cicero, sub oculos subiectio tum fieri solet, cum res non gesta indicatur, sed ut sit gesta ostenditur, nec universa. sed per partis: quem locum proximo libro subiecimus *evidentiae*. Celsus hoc nomen isti figurae dedit, ab aliis *Hypotyposis* dicitur, proposita quaedam forma rerum ita expressa verbis, ut cerni potius videantur quam audiri: «ipse inflammatus scelere et furore in forum venit, ardebant oculi, toto ex ore crudelitas eminebat.» 41 nec solum quae facta sunt aut fiant. sed etiam quae futura sint aut futura fuerint, imaginamur. (p. 286). [Hervorhebungen M.K.]»

⁵⁴ Cf. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, *Werkausgabe*, X, ed. Wilhelm Weischedel, Frankfurt, Suhrkamp, 1989, p. 294–297. § 59, «Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit». Guido Lucchini bezweifelt im Gegensatz zu früheren Forschungsmeinungen, daß Gadda Kant aus unmittelbarer Textlektüre kannte und sieht ihn weniger als Philosophen als vielmehr als Schriftsteller. Die Seiten seiner Ausgabe der *Critica del giudizio*, Bari, Laterza, 1907 sind jedenfalls nur zu Buchbeginn aufgeschnitten. *Gadda hatte* also vielleicht die entscheidende Passage über die Hypotypose gar nicht in seiner Ausgabe der *Urteilskraft* gelesen, sondern nur vermittelt über seine Philosophielehrer bzw. Handbücher Kenntnis davon. Cf. auch meinen Lexikonbeitrag s.v. *ipotyposi*, in: *The Edinburgh Journal of Gadda Studies* (www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda).

⁵⁵ Explizit äußert sich Gadda allerdings meines Wissens nie zum römischen *Satura*-Begriff: über seine hervorragende Kenntnis und Wertschätzung der lateinischen Literatur besteht aber kein Zweifel (cf. z.B. *Il latino nel sangue*, III, p. 1153–1162).

⁵⁶ *Grammatici Latini* 485, p. 30sqq. – Zur antiken Satire cf. Ulrich Knoche: *Die römische Satire*, Göttingen, 1971.

All diese Aspekte finden wir in Gaddas *Pasticcio*-Konzeption wieder, in seinen Bildern des farcierten Täubchens oder des gefüllten Spanferkels. Das Wörterbuch⁵⁷ leitet den Begriff aus der Küchensprache ab: ein *pasticcio di lasagne, di maccheroni*, ein Gericht aus vielen zerkleinerten und verkochten Bestandteilen, die in eine Hülle aus Nudelteig gewickelt sind. Der Bezug zum Gastronomiediskurs ist evident:

Il me reste encore à dire quelque chose sur les tableaux qui ne sont ni originaux, ni copies, lesquels on appelle *pastiches*, de l'italien *pasticci*, qui veut dire pâtés; parce-que, de même que les choses différentes qui assaisonnent un pâté se réduisent à un seul goût, ainsi les faussetés qui composent un pastiche, ne tendent qu'à faire une vérité.⁵⁸

Im *Pasticcio*-Begriff treffen sich aber auch Malerei und poetologisch-ästhetische Begrifflichkeit. Der oben zitierte *Abrégé de la vie des peintres* erklärt im Rückgriff auf die etymologische Herleitung den Hybridcharakter der *Pastiches*, von Gemälden, die weder Original noch Kopie sind. Wie die unterschiedlichen Zutaten einer Pastete schließlich doch zu einem einheitlichen Geschmackseindruck führen, vermögen die ›Falschheiten‹ des gemalten *Pastiche* nach De Piles letztlich doch auch eine einzige ›Wahrheit‹ zum Ausdruck bringen. Der Begriff *Pasticcio* wurde schließlich auch zur Kennzeichnung eines intellektuellen Produkts verwendet, das entweder schlecht gemacht und aus vielen, verschiedenen Stilen zusammengesetzt war oder andere Autoren imitierte. Deshalb steht er bisweilen auch für Durcheinander oder für eine komplizierte Situation.⁵⁹

Pasticcio und *Satura* weisen trotz ihres völlig unterschiedlichen Entstehungskontextes zahlreiche strukturelle Parallelen auf. Die *Satura*-Brücke hilft zudem, Gaddas *Pasticcio*-Konzeption mit der Vielfalt der von ihm aufgerufenen Stillagen und Abtönungen zu verknüpfen. Von ihnen spricht er in seinem *Cahier d'Études* zu seinem *Racconto italiano di ignoto del novecento* (V, 396). Dem humoristischen Erzählen mißt er dabei besondere Bedeutung bei, nämlich der *maniera umoristico-ironica* in der Nachfolge von Dickens und Panzini und der *maniera umoristico seria manzoniana*.⁶⁰ Ohne Bachtins Rabelais-Studie⁶¹ zu kennen, mag Gadda sich für die Entwicklung seines ›barocken‹ Stils, der sich gerade in der Hyperbolik der Körper- und Essensmotive manifestiert, an Rabelais' Meisterwerk, das er beinahe ins Italienische übersetzt hätte,⁶² geschult haben.

⁵⁷ Z.B. Battaglia 12, p. 791.

⁵⁸ Roger de Piles: *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, 1699, p. 104, zitiert nach Roscioni 1969, p. 81.

⁵⁹ Diese Semantik wird Gadda im Romantitel *Quer pasticciaccio* durch die pejorative Suffigierung noch intensivieren.

⁶⁰ Cf. Gian Carlo Roscioni: «Gadda umorista». In: *Strumenti critici* IX, n. 2, (1994), p. 147–162.

⁶¹ Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt, Suhrkamp, 1987. Für Bachtin, p. 348 ist das Groteske immer auch Satire.

⁶² Cf. Gaddas Brief vom 24.10.1945 an Gianfranco Contini (*Carissimo Gianfranco: Lettere ritrovate*, Milano, Archinto, 1998, p. 23–27; 66), in dem er seine Gründe darlegt, das Übersetzungsangebot nicht annehmen zu können.

1.4.4. Vorgehen

Die vorliegende Studie zu Deskription und Bildlichkeit im Werk Carlo Emilio Gaddas schreitet in vier aufeinander aufbauenden Schritten voran.

In einem ersten Schritt geht es um den Entwurf von Selbstbildern. Als Textgrundlage dient zunächst Gaddas umfangreiches Briefkorpus. Bereits in der Schwellengattung des Briefes sind verschiedene Typen bildhaft fixierter Selbstbeschreibung auszumachen (2.1.). Ansätze zur Literarisierung und metapoetischen Reflexion werden sodann in verschiedenen Paratexten (z.B. Verlagsinformationen, Selbstinterviews) analysiert und in Bezug zu Gaddas auffälliger Auseinandersetzung mit dem eigenen Namen gesetzt (2.2). Die Rezeption des Freudschen Modells eröffnet für Gadda, so zeigt sich weiter (2.3.), neue Möglichkeiten reflektierter Ich-Aussage in verschiedenen Spielarten des Essays.

Ein zweiter Schritt setzt bei Gaddas Schriften über das eigene Schreiben und Schreiben anderer Dichter an. Die Untersuchung akzentuiert dabei besonders Gaddas metasprachliche Bilder (3.). Zunächst wird versucht Gaddas Beziehung zum Futurismus, der intermedialen Avantgardebewegung, die seine Jugendjahre in Mailand begleitete, zu klären, indem futuristische Postulate mit Äußerungen Gaddas zu Marinetti und dem Futurismus verglichen werden. Danach werden Gaddas Schriften über das eigene Schreiben und das Schreiben anderer Dichter einer eingehenden Analyse unterzogen. Diese Essays entwickeln nicht nur die eigene Poetik, sondern bilden dank ihrer Bildhaftigkeit diese ab und verweisen damit auf eine originelle Ästhetik.

Eine teilweise analoge Funktion kommt auch Gaddas Sprechen über Malerei zu (4.). Ausstellungsbesprechungen und Ekphrasen dienen der poetologischen und ästhetischen Selbstvergewisserung, aber darüber hinaus auch dem *paragone* zwischen den Künsten. Die Anlage der Kapitelfolge des vorliegenden Buches intendiert, den fortschreitenden Prozeß der Narrativisierung und Artefizialisierung von Gaddas Kunstdiskurs ersichtlich zu machen.

Die Ergebnisse aus den gewonnenen Beobachtungen münden schließlich in die exemplarische Analyse von Gaddas Deskriptionsstil in den beiden Romanen *La cognizione del dolore* und *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* ein (5.). Auch hier versucht die motivzentrierte, problemgeschichtlich orientierte Kapitelfolge die Entwicklung von der Selbstbekundung hin zur selbstständigen ästhetischen Sprachschöpfung zu unterstreichen.

2. Selbstbilder und Bilder des Unbewußten

2.1. *Pasticcio* eines seltsamen Subjekts: Selbstbildnis im Brief

Das nach den Bezügen zu seinen Mitmenschen jeweils unterschiedliche, schriftlich fixierte Ich Gaddas erhellt sich aus dem intensiven Briefwechsel, den er mit einigen Verwandten, Freunden und Kollegen geführt hat und der uns wenigstens teilweise in publizierter Form zur Verfügung steht. Carlo Emilio Gadda zählt zu den letzten großen Briefschreibern des italienischen Novecento. Seine Briefe geben uns nicht nur interessante Informationen über seinen Lebensweg, seine Freunde und wechselnde Stimmungen, sondern markieren einen Schwebезustand zwischen Privatsphäre und literarischer Elaborierung. So vermögen gerade seine Briefe wichtige Hinweise für die Entwicklung von Gaddas Bildlichkeit zu geben. Auch im Brief begegnen wir repetitiven Strukturen, in ihnen zeichnet er fast obsessiv bestimmte Momente seines Selbstbildes immer wieder. Im Gegensatz zum *Giornale di Guerra e di Prigionia*, das von Gadda zumindest zunächst als intimes Tagebuch intendiert und nicht zur Veröffentlichung bestimmt war, richten sich seine Briefe an einen Anderen, exteriorisieren seine innere Befindlichkeit, und suchen doch immer auch wieder zu verschleiern, was den Kern seines tragischen Ich ausmacht. Gadda ist sich, so verdeutlicht der Vergleich der verschiedenen Briefcorpora, sehr wohl immer der Präsenz des jeweiligen Adressaten bewußt, sein Ton, die Sprache, die Darstellungsweise einer bestimmten Situation ändert sich je nachdem, ob er an die Schwester, die vertraute Bekannte Lucia Rodocanachi, die Studienfreunde Domenico Marchetti, Ambrogio Gobbi und Luigi Semenza,¹ den Dichtergefährten in gemeinsamer Kriegsgefangenschaft Ugo Betti, den Germanisten und Kameraden aus der Kriegsgefangenschaft Bonaventura Tecchi, an seinen ebenfalls literarisch tätigen Cousin Piero Gadda Conti oder an den renommierten Florentiner Philologen und Kritiker Gianfranco Contini schreibt. Als Epistolograph zeichnet Gadda ein je anderes Selbstbild, je nachdem mit wem er jeweils korrespondiert. Gaddas *personalità pendolare*,² läßt sich auch in seinem Briefstil ausmachen, der zwischen Invektive, Ironie, Spott und Lyrismus hin- und herspringt.

Eine Sonderstellung nehmen die Briefe an seine Schwester Clara Ambrosi Gadda ein, die Gadda liebevoll Lalla nennt. Von 1912 bis 1971 soll Gadda 389 Briefe, 534

¹ Luigi Semenza (1893–1961) hatte schon mit Gadda das *liceo Parini* in Mailand besucht. Er soll Modell für Eucarpio in *La cenere delle battaglie (Accoppiamenti Giudiziosi)*, p. 857–865 gewesen sein.

² So Silvia Zancanella: *La parola in bilico. La scrittura intima nel Novecento e la produzione epistolare di Carlo Emilio Gadda*, Venezia, Il Cardo Editore, 1995, p. 64.

Karten und 28 Telegramme an sie gerichtet haben. Leider sind nur die Briefe aus den Jahren 1920–1924 veröffentlicht worden.³ Clara hatte den älteren, in finanziellen Angelegenheiten wenig erfolgreichen Paolo Ambrosi geheiratet (den Gadda in *Come lavoro* wenig schmeichelhaft porträtiert).⁴ Nach dem Verlust ihres Töchterchens zunehmend psychisch labil, hatte sich Clara Gaddas Neurose bis zur Angst gesteigert, vom eigenen Bruder ermordet zu werden, da sie glaubte, die im Roman *Quer pasticciaccio* ermordete Liliana Balducci zu sein. Die publizierten Briefe aus den 20er Jahren dagegen zeichnen noch ein Bild inniger Geschwisterliebe, wie es auch aus dem Kriegstagebuch hervortritt.

Von Interesse erscheint auch der Briefwechsel Gaddas mit der gebürtigen Triestinerin Lucia Rodocanachi, der die harten Kriegsjahre überdauerte und vom 31. Juli 1935 bis zum 29. Mai 1964 reicht.⁵ Über den Dichter Eugenio Montale hatte Gadda die *Sévigñé dei nostri dì*, wie ihre Brieffreunde sie nannten (27),⁶ 1935 in Florenz kennengelernt. In der Villa Desinge der Rodocanachis in Arenzano⁷ verkehrten bekannte Maler, Schriftsteller und Literaturkritiker.⁸ In Fragen der Literatur war sie eine anerkannte Ratgeberin. Nicht nur Gadda, sondern auch Vittorini ließen von ihr Texte aus dem Englischen oder Deutschen für Verlage übersetzen, ohne später ihren Namen als Mitübersetzerin zu nennen.⁹ Aus den Briefen des menschenscheuen,

³ Carlo Emilio Gadda: *Lettere alla sorella 1920–1924*, ed. Gianfranco Colombo. Nota biografica di Carlo Viganò, Milano, Archinto, 1987, p. 104. Für die Publikation ausgewählt wurden lediglich 51 Briefe und eine Karte aus dem Zeitraum vom 29.7.1920 bis zum 4. Februar 1924, die Gaddas berufliche Aufenthalte in Sardinien und Argentinien dokumentieren. Sämtliche Briefe sind im Besitz von Gaddas Verwandtem Carlo Viganò.

⁴ Cf. hierzu Gian Carlo Roscioni: *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997, p. 276.

⁵ 1935: 5, 1936: 11, 1937: 8, 1938: 17, 1939: 29, 1940: 7, 1941: 8, 1942: 9, 1943: 4, 1944: –; 1945: 1 (12. Juli), 1946: 4, 1947: 7, 1948: 3, 1949: 1 (30. Juni), 1950: –, 1951: 5, 1952–1955: –, 1956: 12 (der Brief vom 11. März berichtet über die Zeit ab Herbst 1953 und über 1954), 1957: 3, 1958: 6; 1959: 3, 1960: 1, 1961: 1, 1962: –, 1963: 1; 1964: 1.

⁶ Cf. den sensiblen Essay von Giuseppe Pontiggia (C. E. Gadda: *Lettere a una gentile signora*, ed. Giuseppe Marcenaro. Con un saggio di Giuseppe Pontiggia, Milano, Adelphi, 1983) über Gaddas Briefe an Lucia Rodocanachi, p. 9–24, der auf der Basis der Briefe eine erhellende Psychogramm des *rustico Lombardo* (Brief vom 16.2.1936) erstellt. Cf. insbesondere seine Bemerkungen über Gaddas «Erötten», Entschuldigungen für verspätetes Antworten und *le colpe*.

⁷ Gadda soll die Villa in der Erzählung *Prima Divisione della notte*, in *Opere*, II, p. 969 beschrieben haben: «Era la casa rossa tra le agavi: con le persiane verdi, col tetto di ardesia: con un lato che strapiombava sugli scogli.»

⁸ Allen voran Camillo Sbarbaro und Eugenio Montale, aber auch Elio Vittorini, der Kunsthistoriker Roberto Longhi, die Literaturkritiker und Literaturwissenschaftler Bobi Bazlan, Bonaventura Tecchi, Angelo Barile, Carlo Bo und andere.

⁹ In einem Brief rät Montale ihr, bei Vittorini auf die ihr zustehende Bezahlung für ihre Übersetzertätigkeit zu drängen (p. 40). – Cf. folgende Anfragen Gaddas: 5.1.1938: *Fletcher – die Welt in der Retorte* (p. 87); 18.11.1938: «2 libri inglesi di James Harpole» (p. 89), *Erinnerungen eines Chirurgen*; 8.1.1939: Walter Greiling: *Chemie erobert die Welt* (p. 93); 27.1.1939: Samuel Butler *The way of all flesh* (p. 95) (das Projekt zerschlug sich, da der Einaudi-Verlag vorher eine Übersetzung herausbrachte); 28.8.1939: «un libro (credo romanzo) dello Steinbek» (p. 105); 30.1.1940: «Mondadori mi bersaglia di libri inglesi da leggere. In questi giorni me ne ha mandati 4: (sempre atomi, scienza, elettricità, ecc.)».

schwierigen *ingegnere* an Lucia Rodocanachi spricht aufrichtige Zuneigung und Achtung.

Ugo Betti hatte als Schriftsteller Erfolg und zählte seit der gemeinsamen Kriegsgefangenschaft zu Gaddas engsten Vertrauten. Nach dem Tod Enricos übernimmt Betti ein wenig dessen Rolle: schön, von den Frauen geliebt, mit ausreichend Muße für seine literarischen Interessen. Vielleicht hielt ihn Gadda aufgrund seiner durchaus etwas ambiguen Zuneigung für geeignet, in einem Brief die Transformation von tragischer Selbsterfahrung in Literatur mitzuerleben. Nach diesem, im folgenden zu untersuchenden Briefzeugnis allerdings schreibt Gadda Betti nur noch zwei kurze Ansichtskarten. Der Grund für den Abbruch des intensiven Kontaktes liegt auf der Hand. 1930 heiratete Betti Andreina Frosini. Gadda muß dies als eine Art Treubruch empfunden haben, denn er zog sich in sich zurück. Lediglich in *Compagni di prigionia* taucht Betti zum apollinischen Gott mythisiert in einer doppeldeutig-anzüglichen Szene nochmals auf: *Serio, alto pallido, Betti rientrava, «subtilis atque elegans atque disertus puer.»*¹⁰

Wie Betti kennt Gadda auch den späteren Germanisten Bonaventura Tecchi aus der Zeit gemeinsamer Kriegsgefangenschaft. Ihm widmet er sein Kriegstagebuch: *A Bonaventura Tecchi ricordando la sua fermezza nei giorni difficili*. (IV, 435). In einer interessanten Selbstsytuierung glaubt Gadda, daß Tecchi sein kompliziertes Naturell besser als bisweilen seine eigene Mutter verstanden habe.¹¹ Vom 31. Juli 1918 datiert ein kurzes Porträt des Freundes mit deutlichem literarischem Anspruch. Sein enthusiastischer Lobpreis vergleicht den Kameraden mit seinem berühmten Namensvetter, den Hl. Bonaventura.¹² Besonders beeindruckt Gadda Tecchis Willenskraft und Standfestigkeit des Urteils wie auch seine herausragenden Leistungen im 1. Weltkrieg als mehrfacher Freiwilliger:

Dopo Sciajno viene Tecchi, (faccio il giro dei posti); Bonaventura Tecchi, magro, nervoso, dagli occhiali, ora un po' malato; è un signore del Lazio, al confine umbro: Bonaventura da Bagnorea. Come il suo grande omonimo e concittadino, ch'io venero nel 12.º del Paradiso con fervore immenso, è una volontà e un ingegno di prim' ordine, splendido esemplare della nostra stirpe dov'essa è migliore; e un animo oltremodo puro ed onesto. Volontario di guerra, volontario in fanteria e sul Carso, volontario sul Col di Lana, volontario dopo esser stato

¹⁰ «[...] con una impercettibile piega nei labbri, segno apollineo di crudeltà, come un dio che cogliesse, in peccato d'irriverenza il mortale. [...] «Io sono un dio», diceva crudelmente Ugo. «Stamane non mi hai salutato!». «Chiedimi subito perdono! Adora il mio piede sinistro!», e protendeva la gamba ed il piede, come per il bacio della pantofola. «Adóralo subito! adóralo tre volte!» Insaponato una terza volta, grugnivo, animale selvatico e malinconico, ferito e ingabbiato.» (*Compagni di prigionia, Il Castello di Udine, Opere*, I, p. 158). Cf. ferner die Szene, wie Gadda den von ihm gefürchteten «Betti-Apollo» beim Dichten entdeckt (p. 162).

¹¹ Tecchi mi è buon compagno delle ore di studio; ha un po' compreso il mio stato, ha penetrato il complicatissimo sistema morale che risponde all'etichetta del mio nome [...] riconosco in me difetti gravissimi, qualità negative: (ipersensibilità, timidezza, pigrizia, nevrastenia, distrazione fino al ridicolo). [...] La mia adorata mamma essa stessa non mi ha sempre compreso; ciò anche perché io sono essenzialmente infelice nel contegno e nell'espressione; l'unica espressione mediante il pensiero scritto. (IV, p. 789).

¹² Gadda würde wohl gern die Rolle seines noch berühmteren Biographen, nämlich die Dante Alighieris, im 12. Gesang des Paradieses übernehmen.

esentato, ha due medaglie e tre ferite e mi eguaglia nell'ardore per la guerra; mi supera certo per merito e per quello che si chiama lo «stato di servizio». Giudizio maturo, fermo, sicurissimo, in una età in cui sono rare queste qualità così nobili; è del '96 (IV, 80 – 804).

Anders als Betti bleibt Tecchi ihm ein guter Freund, mit dessen Hilfe Gadda Zugang zu den *Solaria*-Kreisen zu bekommen sucht.¹³

Die Briefe Gaddas an den herausragenden Philologen und Literaturkritiker Gianfranco Contini liegen in zwei Bänden dokumentiert vor.¹⁴ Die beiden hatten sich im Mai 1934 auf Vermittlung von Bekannten der Zeitschrift *Solaria* erstmals getroffen. Der Lyriker Eugenio Montale mußte Contini erst von Gaddas Qualitäten überzeugen, denn zunächst war auch Contini von Gaddas Schreibstil¹⁵ irritiert. Literaturkritisch beschäftigte er sich erstmals mit Gadda in einer Rezension des Buches *Il castello di Udine* (Firenze: Ed. di Solaria 1934) für die *Solaria*.¹⁶ Der Briefwechsel beider Männer spiegelt einen für beide Seiten überaus fruchtbaren Dialog:

la tua attenzione, così precisa, così acuta, è premio [...] e quasi movente della mia scrittura [...]. Io scrivo per due o tre persone, principe te, a cui concedo perché devo concedere, la precedenza trinitaristica, la preminenza.»¹⁷

Dank Continis Ermunterungen gewinnt Gadda langsam an Sicherheit. Er nimmt höchst aufmerksam Continis Lektüren seiner Texte zur Kenntnis, reagiert darauf in seinen Briefen, ebenso wie Contini Gaddas briefliche Informationen und Kommentare in seine Arbeiten einwebt.

Seinen Gefühlen, aber auch seiner Phantasie freien Lauf läßt er in den Briefen an seine Mailänder Freunde vom *Politecnico*. Die Jugendfreunde Luigi Semenza, genannt Lulù, Ambrogio Gobbi und Domenico Marchetti, genannt Meco stammten wie Gadda aus guter Familie, teilten die patriotische Begeisterung für einen Eintritt Italiens in den ersten Weltkrieg, liebten goliardische Sprachspiele und Scherze. Allerdings wurden sie im Erwachsenenalter ganz bürgerlich, übernahmen traditionelle Berufe (Ingenieur) und gründeten eine Familie.

Nicht erst in den fiktionalen Texten im engeren Sinn, sondern bereits in seinen Briefen drängt es Gadda immer wieder zur Selbstbetrachtung, zur Selbstanalyse. Die Selbstbeschreibung, die eigentlich immer eine Selbstklage oder Selbstanklage ist,

¹³ Cf. C. E. Gadda: *A un amico fraterno. Lettere a Bonaventura Tecchi*, ed. Marcello Carlino, Milano, Garzanti, 1984, p. 10.

¹⁴ C. E. Gadda: *Lettere a Gianfranco Contini*. A cura del destinatario, 1934–1967, Milano, Garzanti, 1988 und id.: *Carissimo Gianfranco: Lettere ritrovate*, 1943–1963, ed. Giulio Ungarelli, Milano, Archinto, 1998. Ungarellis Ausgabe enthält die Briefe an Contini, die nicht in dem ersten Band enthalten sind.

¹⁵ Er hatte, wie er in *Lettere a Gianfranco Contini*, p. 7 ausführt, den Text *Polemiche e pace nel direttissimo in Italia Letteraria* gelesen.

¹⁶ Heute abgedruckt in Gianfranco Contini: *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934–1988)*, Torino, Einaudi, 1989, p. 3–10. Gleich zu Beginn betont er, daß hinter dem «Kalligraphen» Gadda sehr viel *passione e nevrastenia* verborgen sei (p. 3). Die Selbstkritik, und sei es nur die einfache Geschichte des eigenen Stils, sei ein wesentliches Moment seines Schreibens, gleichsam ein «Doppelgänger». Des weiteren bemerkt er die *descrizione folta, quasi futuristica «sintesi»* (p. 7).

¹⁷ *Lettere a Gianfranco Contini*, p. 97 (lettera 67, vom 25. 9. 1957).

mündet fast zwangsläufig in die Übertreibung, ja oft in die Groteske. Narzißtisch setzt sich Gadda immer wieder ins Bild. Einige besonders markante Fälle sollen hier eingehender analysiert werden:

Nella lettera come pre-testo, invece, il destinatario, l'esterno, tutto il mondo dell'alterità vengono messi da parte; al dialogo si sostituisce un gioco di rifrazioni e rispecchiamenti legati alla propria immagine, al proprio tempo interiore, a quell'istante essenziale in cui anche l'io più disperso e disunito conquista miracolosamente senso e unità. Io-mondo coincidono in un pericoloso riassorbimento del reale nella dimensione interiore.¹⁸

Manche Briefe Gaddas können geradezu als ›Prätexthe‹ eingestuft werden.¹⁹ In ihnen bleibt die kommunikative Funktion aus, vielmehr treibt hier der Briefsteller sein Spiel mit den Widerspiegelungen des eigenen Bildes, der eigenen inneren Zeit, in der das zersplitterte Ich Sinn und Einheit erringt. Gadda amplifiziert bestimmte Stimmungen oder Facetten seines Ich und gestaltet sie imaginativ aus, wie Silvia Zancanella richtig beobachtet hat. Sie erwecken nicht nur den Eindruck, skizzenartige Vorstufen zu narrativen Texten zu sein, sondern tauchen in variiert Form in späteren Werken wieder auf.

Zwei große Stränge unterschiedlicher Art können wir im Briefcorpus unterscheiden: zum Einen das Selbstporträt als todesnaher Greis bzw. als bereits Verstorbener und zum Anderen das Selbstporträt als Tier – dieses allerdings zumeist auf wenige Worte hin, auf eine idiomatische Wendung, ein Vergleichsbild hin synthetisiert. Gaddas Verdienst ist m. E. hier vor allem in der Reaktualisierung ›toter Metaphern‹ zu sehen.²⁰ Bisweilen finden sich auch beide Stränge ineinander verwoben. Gaddas Selbstimagination präsentiert sich überaus häufig als Tierimagination. Seine im Roman oder im Fabelbuch proliferierende Tiermetaphorik findet sich also bereits im Bereich des Vor- und Halbliterarischen. Gadda macht nicht nur die von ihm geschätzten und gehaßten Zeitgenossen zum Tier, sondern transformiert auch sich selbst zum Adler, zum Pferd oder zum Känguruh. Mit seinem Kunstgriff, den Menschen zum Tier werden zu lassen, stellt er sich in eine vielschichtige anthropologische, literarhistorische und metaphorologische Tradition, die bis zu den Sexualmythen der Griechen reicht.²¹ Der belesene Autor kennt die Fabeltradition von der Antike, über Leonardo da Vinci und La Fontaine bis hin in seine Zeit. Der Mensch als Tier wirkt komisch, provoziert Lachen, das Tier erlaubt aber auch eine Distanzierung. Tierimaginationen (Tiermetaphern, idiomatische Wendungen oder Tiertableaus) verarbeiten Phobien und Obsessionen, helfen sie zu bannen, und können damit eine

¹⁸ Zancanella, p. 24.

¹⁹ Den Begriff prägte Zancanella, p. 24.

²⁰ Cf. Federica Casadei: *Metafore ed espressioni idiomatiche. Uno studio semantico sull'italiano*, Roma, Bulzoni, 1996. Leider bleibt in der hochinteressanten Studie im Kapitel zur metaphorischen Semantik idiomatischer Wendungen der Bereich ›Tier‹ ausgespart. Ihr kognitionslinguistischer Ansatz (*teoria cognitivista della metafora*), der die Beziehungen zwischen «sistema linguistico» und «sistema cognitivo» fokussiert, erscheint mir gerade bezüglich von Gaddas *Scrittura* als äußerst gewinnbringend.

²¹ «forse scrivo da cane. Ma credi che, quando scrivo, penso.» (Brief an Tecchi, Rom, 14. April 1926, in ed. Carlino, p. 47).

kathartische Funktion erhalten. Gioanola bietet in seiner psychoanalytischen Gadda-Interpretation erste Vorschläge zu einer Deutung von Gaddas Tierwelt, beschränkt sich freilich aber auf kurze Bemerkungen zum Pferd und zum Huhn.²²

Nur in einem frühen Brief an den Germanisten Bonaventura Tecchi vom 21. April 1927 charakterisiert sich Gadda über seine Genealogie, indem er sich dem Freund gegenüberstellt: von unterschiedlicher Physiognomie hätten sie doch gemeinsame Ziele und Ideale. Der Leser von *La cognizione del dolore* wird einzelne Aspekte in der Charakteristik des Protagonisten Gonzalo wiederfinden:

Abbiamo forse una fisionomia diversa in alcuni dettagli – pur avendo aspirazioni e ideali comuni. È giusto: Tu sei della buona razza italiana – del vecchio durissimo ceppo – appena screziato di qualche vena della profonda Etruria – forse reso più acre e tannato dal sangue umbro «ne' duelli atroce» – capace di affrontare le battaglie del Carso.

Io sono un bastardo di celtico sangue, germanico, spagnolesco e ungherese.

Puoi immaginare che zuppa. [...]

Questa varietà italiana è uno dei più meravigliosi doni nostri: noi viviamo realmente mille vite – dalla Saracena alla germanica (53).²³

Gern läßt der Epistolograph Gadda seiner Phantasie freien Lauf. Wie die Postkarte vom 2. September 1940 aus Florenz schließen läßt, hat Gadda seinen Sommerurlaub am Meer sehr genossen. Er gefällt sich darin, Gianfranco Contini seinen Traum vom sorgenlosen Faulenzertum auszumalen, katapultiert sich aber sogleich wieder in die wenig angenehme Realität seiner prekären Lage:

Vorrei «stare» (latinamente) su un poltronone, vestito d'uno zimarrone rosso, con pantofole ai piedi, e questi adagiati pian pianissimo su cuscini di damasco gonfio di mollicelle piumicine di cigno. Sorbendo squisiti aromi mokerecci e assaporando lontane musiche. Invece, inghiotti rospi!, Carlo Emilio (36).²⁴

2.1.1.

Ich-Inszenierung im Tierbild

Waren die Kröten im letztgenannten Brief lediglich Teil der idiomatischen Wendung, tritt das Tier in anderen Briefen in direkten symbolischen Bezug zum eigenen Ich. Am 14. Dezember 1922 erlebt Gadda nahe Rio de Janeiro auf dem Schiff die Äquatortaufe und erhält den <Taufnamen> *Pesce Spada* (47). *Mi hanno dato il brevetto, col nome di <Pesce Spada>*²⁵ schreibt er seiner Schwester Clara. Erst von diesem Namens-Ulk her aber wird eine Passage im späteren Roman *La cognizione del dolore* verständlich. Dort erinnert sich der Arzt auf dem Weg zu dem vermeintlich kranken Gonzalo an die Gerüchte, die über diesen im Ort kursieren. Das Schwert eines Schwertfisches habe Gonzalo die Darmwand durchbohrt:

²² Cf. Gioanola, p. 100–101 zum Pferd und p. 81 zu den Hühnern (bzw. zur *vacca* und *troia*) als Konfigurationen«bloßer Sexualität» der Frau.

²³ Brief aus Rom vom 21. April 1927.

²⁴ Wörtlich «schlucke Kröten», d.h. «beiße in den sauren Apfel» [M.K.].

²⁵ *Lettere alla Sorella*, Milano, 1987, p. 47 (*da bordo del Mafalda*, 14. dic. 1922): Gadda ist froh, daß man ihn nicht wie einen anderen Reisetilnehmer *salmon* nannte.

Nel mito e nel folklore locale [...] si seguì a credere e a sostenere, a Lukones, fosse stata la spada del pesce-spada a perforargli la parete del duodeno, all'incontro d'una svolta pericolosissima, che i notomisti la gabellano, come sogliono, per ansa duodenale o lobo duodenale del gastrico, o collo anseatico del perigurdio, questo nella terminologia più recente (604).

Im Roman führt Gadda also die identifikatorische Namensgebung bei der Äquator-taufe mit seinem psychosomatischen Magen-Darm-Leiden zusammen. Die Aggressivität des stechenden Schmerzes während einer Darmkolik visualisiert sich im Bild des zustoßenden, sein Opfer verletzenden *pesce spada*. Da der Fisch aber nur Allegorie für die eigene Person ist, enthüllt sich in der Szene der Vorwurf selbstverantworteten Leidens, eines *male*, das sich das Ich selbst zufügt.

Die Tendenz des Italienischen zum Tierbild erfährt eine derartige Intensivierung, daß es erst in Gaddas *Scrittura* wieder in seiner Ursprungsmetaphorik bewußt wird.²⁶ Bisweilen ist nicht ersichtlich, ob Gadda einfach ironisch übertreibt oder sich tatsächlich unter extremen psychischen Druck gesetzt fühlt. So vergleicht er etwa seine Verleger mit Aasgeiern, die sich über seine Leiche stürzen: *I vari editori si buttano su di me come avvoltoi su di una carogna: e mi dilaniano con promesse e imposizioni [...]* (157).

Mehrmals berichtet der Schriftsteller von den Qualen bei der Fertigstellung seines Romanes *Quer pasticciaccio* sowie seiner Sorgen bezüglich der Finanzierung des Projekts: Er sucht einen Verleger, der ihm das Buch vorfinanziert. Auch für Bonsantis *Giornale d'Italia* hat Gadda trotz Aufforderung noch keinen Artikel geliefert. Die Beschränkung auf eine Spalte erscheint ihm absurd. Er befinde sich, so schreibt er ein ungewöhnliches Bild bemühend, in der Lage eines Pferdes, das man auffordere, in ein Likörgläschen zu pinkeln: *mi trovo (massimo 1 colonna!) nelle condizioni di un cavallo che fosse invitato a far pipì in un bicchierino da liquore.*²⁷ Bereits diese Formulierung erhellt, wie das Pferd für Gadda figurativ Ordnung und Unordnung synthetisiert, wie sich – mit den Worten der Psychoanalyse gesprochen – Analimpuls und Ordnungszwang überschneiden. Gioanola ist einer der wenigen, der dieses Potential erkannte: Er schlägt vor, Gaddas Stil als mögliches Resultat kontrastierender *impulsi* zu deuten.²⁸ Die einen tendierten dahin, direkt die Dinge zu benennen, während die anderen dazu neigten, sie periphrastisch «zu decken». Barocke Umschreibungen und Formationen seien oft Ergebnis eines periphrastischen Kompromisses, einer *variatio callidissima*, die variierende Wiederaufnahme bestimmter Themen und Bilder habe Zwangscharakter. Eine der charakteristischsten Figuren der Überkreuzung von koprophilem Impuls und entgegengesetzter reaktiver Formation stelle das Pferd dar, das unzählige Male im Werk Gaddas auftaucht: *il cavallo rappresenta efficienza, forza, docilità obbediente, cioè «funziona» come simbolo di ordine,*

²⁶ Dies gilt besonders für die *espressioni idiomatiche*. Er wolle, so schreibt er beispielsweise Contini am 21.5. 1935 aus Rom (*Lettere a Gianfranco Contini*, p. 12), er selbst sein, und nicht der Papagei von irgendjemand anderem: «Io voglio essere io, e non il pappagallo d'alcuno» (p. 12).

²⁷ *Lettere a Gianfranco Contini*, p. 49 (Brief aus Florenz, vom 20.12.1946).

²⁸ Cf. Gioanola, p. 100–101.

sia nell'ambito della società umana, nella quale adempie perfettamente ai servizi e alle funzioni a cui viene adibito.²⁹ Auf der anderen Seite zieht es aber auch die Antipathien auf sich, es wird normalerweise dargestellt, wie es «Pferdeäpfel aussät» oder andere physiologische Bedürfnisse befriedigt. Die Darstellung erfolgt dabei stets aus einer Perspektive, die die hinteren Körperteile des Pferdes bevorzugt.

Eine solche obsessive Überkreuzung trifft man auch im Bild des Schwanes. In die Vorstellung vom hehren, berühmten Correggio-Gemälde schiebt sich Gaddas Sexualobsession (die *divaricazioni di poppe-chiappe*). Erst Continis Anmerkung erhellt den Sinn von Gaddas Äußerungen im Dankschreiben vom 3. April 1948 auf dessen Ostergrüße. Contini hatte Gadda eine Kunstpostkarte mit der Berliner Leda von Coreggio (oder einem ähnlichen Motiv) geschickt.³⁰ Dieser greift das Motiv des Schwanes, der sich um den Hals Ledas windet auf, «liest» seine Zwangsvorstellungen in das Gemälde «hinein»,³¹ indem er sie dem Maler zuschreibt und transformiert über Klangstruktursimilaritäten (das Phonem *-i* z.B.) das edle Dichtertier zum blöden Gänse- rich. Durch die Identifizierung mit dem Tier aber erfolgt zugleich eine narzißtische Selbstbeschuldigung:³²

Il volo pasquativo dei cigni-ocazzi e delle fulgide e molli e soavemente correggesche divaricazioni di poppe-chiappe ha lietamente oltreché stupendamente arriso alla mia Pasqua pocolieta di cigno, (come opini con caritatevole attenuazione), piuttosto oco e nemmeno, hélas ocazzo, come dich'io. (55)³³

Als exotisches Tier, als Giraffe und als Känguruh dagegen malt sich Gadda in einem Brief vom 6.3.1926 an seinen Freund aus der Kriegsgefangenschaft, den Germanisten Bonaventura Tecchi, um seine Fremdartigkeit gegenüber den Literaten der Zeitschrift *Solaria* zu unterstreichen, zu deren Zirkel er trotzdem so gerne gehören wollte:

L'unica cosa di buono che posso avere è che, vivendo fuori del campo letterario, in un campo di azizioni noiose e diligenti, posso portare qualche cosa della mentalità zotica del mestiere nella regione degli specialisti e dei raffinati: ne verrà un pasticcio curioso. Come soggetto strano, come giraffa o canguro del vostro bel giardino: ecco quello che posso valere.

E poi magari sarò tanto ignorante da non capire che non sono nemmeno un canguro, ma uno spelacchiatissimo brocco, da botticella.³⁴

Gadda fühlt sich als Fremdkörper unter den *Solariani*, als *diverso*. Es bleibt aber seltsam in der Schwebelage, ob er Minderwertigkeitskomplexe hat oder vielleicht etwas

²⁹ Gioanola, p. 101.

³⁰ «una cartolina illustrata di tema correggesco-manieristico, qualcosa come la Leda di Berlino (*ocazzo* figura qui per il vocabolo di cui, giusta un parere avanzato perfino da professionisti, sarebbe etimo)» (p. 46). Cf. Anhang, Abb. 12 (Antonio Correggio, *Leda*).

³¹ Daß nicht nur das Correggio-Gemälde, sondern auch pornographische Bilder des Sujets in der Zeit kursierten, belegt Klaus Theleweit: *Männerphantasien, II: Männerkörper – Zur Psychoanalyse des weißen Terrors*, Reinbeck, Rowohlt, 1980, p. 318 mit Paul Mathias Padua «Leda und der Schwan».

³² Zum Briefausschnitt cf. auch Kap. 4.5.

³³ Brief aus Florenz vom 3. April 1948, *Lettere a Gianfranco Contini*, p. 55.

³⁴ Ed. Carlino, p. 43–44. – Cf. C. E. Gadda: *An einen brüderlichen Freund*. Briefe an Bonaventura Tecchi, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, p. 13.

ironisch über die Clique um die *Solaria* spricht. Man findet in seinen Worten durchaus auch erhebliches Selbstbewußtsein versteckt. Es gilt festzuhalten: Der Brief entwirft ein Bild, das den Verfasser als verschiedene exotische, äußerlich etwas absonderliche Tiere inmitten eines schönen Parks zeigt: als Giraffe mit einem langen Hals, als aufrecht hüpfendes Känguruh mit einem Bauchbeutel und als alten, fast kahlen Droschkengaul. Dieses surrealistische Bild inszeniert eine Reibung, einen grotesken Gegensatz zwischen dem schönen Park und dem alten Gaul, der da nicht hineinpaßt. Gadda vervielfältigt sich gleichsam auf die drei Tiere und versetzt sich in einen Raum, in dem er aufgrund seiner Abstrusitäten negativ auf-fallen muß:

L'esaurimento nervoso è un compagno fatale, ai tempi nostri, della sensibilità: per non soffrire nel secolo ventesimo, e quelli della nostra generazione specialmente, bisognerebbe essere ippopotami.³⁵

Gadda weiß, daß seine Generation aufgrund historischer Gegebenheiten unendlich viel leiden mußte und daß nervliche Erschöpfung ein Zeichen erhöhter Sensibilität ist. Immer wieder rebelliert sein Körper gegen die dauernde physische und intellektuelle Überanstrengung, wird zur Antenne seiner Ich-Zustände. Die immer häufigeren Klagen über seinen Gesundheitszustand können so als Hilfeschreie des menschen-scheuen Schriftstellers gewertet werden.

2.1.2.

Krankheit, Alter und Tod

Se noi diciamo «malattia», in prima istanza è il sistema immediato d'una certa indigestione. Ma il paziente soffriva già... pativa già... aveva mille preoccupazioni: e allora eziologia profonda, storia del male, ricerche agnatizie, indagine morale e storica: ambiente, influsso della suocera, ecc.³⁶

Im Jahre 1928 gelingt es Gadda noch, über seine psychosomatischen Beschwerden zu scherzen und das eigene körperliche Leiden über die deformierende Einbettung in einen literarischen Kontext zu relativieren. Am 22. Februar 1928 richtet er einen Brief an Alberto Carocci, den Herausgeber der Zeitschrift *Solaria*, für die er seine Manzoni-Apologie geschrieben hatte, um ihm mitzuteilen, daß er in Mailand seine Magengeschwüre behandeln lassen muß. Vor der Folie von Manzonis weltberühmtem Abschiedsmonolog *Addio monti* (*Promessi Sposi*, Ende Kap. VIII) besingt er in einer grandiosen Parodie auf den ins nationale Gedächtnis eingegangenen elegischen Abschied Lucias und Renzos aus ihrem Heimatdorf seinen Abschied von der Schlemmerei. Seine Parodie folgt dabei in Aufbau, Syntax und teilweise sogar Vokabular dem Text der *Promessi Sposi*. Nicht umsonst hatte Gadda gegenüber Carocci die Auffassung vertreten, daß jeder Schriftsteller, der sich «starke Muskeln» antrainieren wolle, sich mit Manzoni auseinandersetzen sollte. *Credo poi che, tecnicamente,*

³⁵ Brief an Bonaventura Tecchi aus Mailand, vom 21. März 1928 (ed. Carlino, p. 62).

³⁶ *Meditazione Milanese, IV. Il carattere estensivamente indefinito dei sistemi reali* [Erstfassung], *Opere V*, p. 648.

*chi vuol prepararsi muscoli forti, dovrebbe cercare almeno di interpretarlo.*³⁷ Doch an Stelle der nächtlichen Szenerie am Comer See mit seiner idyllischen Landschaft finden sich in Gaddas Brief Berge unterschiedlicher italienischer Speisen, eine Art Schlaraffenland à la Folgone:

malattia di stomaco abbastanza noiosa, con cui Dio mi ha inaspettatamente ma giustamente punito della mia gola, della mia avidità, della mia rapacità da Vitellio! *Addio monti* di spaghetti *sorgenti dall'acque* salsose della pommarola che giungeva quasi 'n coppa e con cui m'imbrodolavo (nei momenti di oblio) il bavero della giacca e la mia poco rivoluzionaria cravatta! *Addio* care memorie di spigole, di vongole, di spiedini di maiale, di panforte, e di altri vermicciattoli mangiati nelle più nefande e saporose bettole della suburra, facendo finta di discutere lettere e politicaglia tanto per salvare un po' le apparenze, ma in realtà con l'occhio al piatto che arriva, fumante, trionfante, eccitante, concupiscente e iridescente di smeraldino prezzemolo. *Addio!* O, per lo meno, arrivederci.³⁸

Wie später seine Romanfigur Gonzalo zeichnet sich Gadda hier als gieriger Schlemmer, der sich mehr als einer der sieben Todsünden schuldig gemacht hat. Komik erzielt er eben durch die besonders visuelle Art der Darstellung. Fast meinen wir, die Berge von Spaghetti aus der Tomatensauce aufsteigen zu sehen und Gadda zu beobachten, wie er sich in seiner Gier damit das Revers seiner Jacke und seine altmodische Krawatte bekleckert. Weiter in der beliebten Figur der *Accumulatio* reihen sich Muscheln, Fleischspießchen und Süßigkeiten aneinander. Das Bild der römischen Künstlerkneipe, in der die literarische und politische Diskussion nur als Vorwand für genußvolle Prasserei dient, taucht vor den Augen des Lesers auf. Höhepunkt bildet die Ankunft der dampfenden Platte mit Speisen, die bis auf die Petersilie – das krönende Abschlußdetail – ungenannt bleiben. Was vorher die Häufung der Gerichte geleistet hat, bewirken nun die Homophonien auf der Signifikantenebene (-ante, -ante, -ente, -ente). Doch nicht Lucias Gottvertrauen (*Addio*), sondern die schelmisch vorgetragene Hoffnung auf ein Wiedersehen der einstigen Köstlichkeiten bilden den krönenden Abschluß des Tableaus.

Im Laufe der Jahre erscheinen die im Brief entworfenen Selbstbilder immer düsterer und schriller. Lucia solle ihm glauben, so formuliert der Autor in einem Brief des Jahres 1943, daß er Augenblick für Augenblick mit seiner Psyche außerhalb der eigenen Haut stehe.³⁹ Außerhalb des eigenen Körpers erhofft sich der Schreiber so etwas wie Geborgenheit, Annäherung an geliebte Menschen. Gadda erlebt sich als schizophoren und literarisiert ironisch diese Selbsteinschätzung durch die Amalgamierung konträrer Bilder aus Elektrotechnik und religiöser Kunst:

con la psiche, scusi la parola, un po' esterna alla pelle del suo proprietario, che son io: come l'elettricità che i fisici dicono si porti un po' al di fuori del conduttore (nello skean effet), come il nimbo dei santi. Non ch'io sia santo, ma la mia psiche vuole star di casa un po' fuori dell'alloggio corporeo, a metà strada dagli altri, da quelli che amo (151–152).

³⁷ Gadda an Alberto Carocci, Rom, 2. 11. 1926 (In: Giuliano Manacorda (ed.): *Lettere a Solaria*, Roma, Editori Riuniti, 1979, p. 15).

³⁸ Meine Hervorhebungen markieren die intertextuellen Bezüge zu Manzoni.

³⁹ Brief an Lucia Rodocanachi vom 22.6.1943, p. 151.

Bereits im Brief manifestiert sich Gaddas Fabulierfreude. Von der exteriorisierten Psyche über den physikalischen *Skean Effect* bis hin zum Heiligenschein schlägt er assoziative Purzelbäume.

2.1.3.

Der imaginierte Selbstmord

In seinen Briefen neigt Gadda zu Übertreibungen. Oft sind sie allerdings offen scherzhaft gemeint, wie etwa der Verweis auf die verschiedenen Möglichkeiten, Selbstmord zu begehen, die ihm bleiben, wenn seine Zukunftspläne sich nicht realisieren lassen: [...] *è inutile lamentarmi: posseggo sempre una rivoltella, ci sono sempre i treni, il quarto piano, i fiammiferi, la tintura di odio, ecc.* (119). Im Brief an Ugo Betti vom 16. Juli 1927 scheint Gadda den Tod noch nicht besonders ernsthaft ins Auge zu fassen. Hier delektiert sich der Schreibende in der Ausmalung seiner bedauernswerten Situation, hat aber noch Hoffnung, den Konflikt zwischen bürgerlichem Sehnen nach Wohleben und Künstlertum lösen zu können. Gänzlich unzufrieden mit seiner Ingenieurstätigkeit, die ihm keine Zeit für seine schriftstellerischen Neigungen läßt, wagt er es aber nicht, das Risiko des freien Schriftstellertums auf sich zu nehmen:

Atraverso un periodo terribile (non poso, ma soffro realmente) di lotta, di vigliaccheria, di paura, cercando una liberazione – che mi permetta di fare la mia vita. Ma, se socchiudo gli occhi per pensarci, vedo davanti a me la soffitta, le scarpe rotte, via i bottoni, il pane presso la fontana – e ciò mi fa terribilmente paura, perché i miei gusti vigliacchi sono per gli spaghetti alle vongole, le fragole al marsala, e buone scarpe. Povero me! Eppure così capisco che mi spererò certamente. Nell'altro caso ci sono due ipotesi: o riesco o mi sparo.

Handelt es sich im Brief an Ugo Betti vom 16. Juli 1927 aus Rom noch eher um ein spaßiges Kokettieren mit der Idee des Selbstmordes, scheint sich diese Situation nur wenige Jahre später geändert zu haben. Denn im Brief vom 11. Januar 1930 imaginiert er vor dem Freund die eigene Beerdigung (130 – 131).⁴⁰ Vergegenwärtigt man sich allerdings, daß Gadda in diesem Augenblick mit höchster Konzentration an dem erst 1970 erschienenen Roman *La Meccanica* arbeitete, dessen Publikation nur dank der aktiven Mitarbeit von Freunden möglich war, die verschiedene Fragmente hierfür zusammenfügten, und daß sich darin eine Beerdigungsszene des Protagonisten findet, die über weite Strecken identisch mit Gaddas Brief ist, erhält die briefliche Selbstdarstellung die Funktion einer ersten literarischen Auseinandersetzung mit dem Sujet, an dem er emsig weiterfeilte, wie *Al parco in una sera di maggio* und die nunmehr zugänglichen Redaktionsstufen zum Mailandroman *Un fulmine sul 220* belegen.

Gadda berichtet seinem Freund, daß er nach einer Pause wegen seines *mal di stomaco* und der Abfassung von *La Meccanica* nun wieder für die *Società Casale* arbeitet und für sie Auslandsreisen nach Deutschland, Frankreich, Belgien unterneh-

⁴⁰ Brief an Betti aus Rom, 11. Januar 1930, in: C. E. Gadda: *L'ingegner fantasia. Lettere a Ugo Betti 1919–1930*, ed. Giulio Ungarelli, Milano, Rizzoli, 1984, p. 129–131.

men muß. Der letzte Teil des Briefes läßt seinen Frustrationen freien Lauf. Der Autor scheint sich regelrecht an seinen Übertreibungen zu ergötzen. Er klagt in metaphorischer Sprechweise über sein tristes, armseliges Hungerleider-Leben⁴¹ und regt sich über seine Mitmenschen auf, die nichts besseres zu tun haben, als ihn dauernd zu fragen, weshalb er immer noch nicht verheiratet ist. Gadda ist bitter und zynisch im Urteil über seine Umwelt. Seiner Meinung nach erkennen seine Mitmenschen nicht, was in ihm vorgeht. Der Gedanke, daß sie ihn, wenn er einmal im Sterben liegen wird, fragen werden, ob er eine Brauselimonade möchte, löst eine breit angelegte Imagination seines zukünftigen Begräbnisses aus. Danach entschuldigt er sich bei seinem Freund für seine Darstellung. Betti werde bemerken, daß er «ein wenig übertrieben» habe.⁴² Es fällt auf, daß die surrealistisch anmutende Imagination mit einer genauen Beschreibung eines Pferdes anhebt:

Quando starò crepando, mi chiederanno se ho bisogno una limonata.

Al funerale ci sarà probabilmente uno scheletrito cavallo, con gualdrappa nera argento, paraocchi, e pennacchio nero: il quale lì per lì non si capirà bene che cosa diavolo possa simboleggiare. A ogni passo del comatoso quadrupede il pennacchio gli oscillerà su quella testa carcassa, vuota d'ogni imagine: e dagli occhi velati gli verrà fuori una specie di marmellata di susine: sulla serpa avranno issato un cochiere ottantreenne con una feluca neroverde per lunghe acquate novembrine, non senza prima avergli messo in mano delle redini, (in omaggio a una vecchia consuetudine locale), raccomandandogli che le tenga più strette che può e che non si pisci addosso.

Arrivando tireranno il fiato tutti perché quel cochiere mummificato, nonostante la feluca di contrammiraglio, tutti temevano che potesse rotolar giù di cassetta da un momento all'altro, e allora ce n'erano da portar via due invece di uno.

Questo funerale potrebbe riuscire insomma una cosa molto decorosa: qualche signora potrebbe tentare una piangitina (o piantarello), soffiandosi il nasetto in un fazzolettino listato di nero: qualche semizio o ex-cugino si sarà provveduto d'una cravatta nera proprio per la circostanza. Ci saranno forse anche degli erbaggi e qualcheduno «dirà due parole di saluto» belando un'adeguata porzione di luoghi comuni in italiano-naviglio, con trenta o quaranta errori di grammatica al massimo.

L'ufficiale dello stato civile sbaglierà per l'ultima volta il cognome straniero di mia madre, che in mia vita ho letto sui passaporti come Levi, Lelli, Ledi, Leliri, scritto da analfeti⁴³ calabro-siculi della questura.

Intanto suonerà mezzogiorno e tutti potranno finalmente andare a far colazione.

Strenggenommen haben wir hier kein Selbstporträt vor uns, denn Gadda selbst ist nicht präsent, andere haben eine Stellvertreterrolle übernommen: der Kutscher und das Pferd. Beide zusammen bilden das, was Gadda eine *Hypotyposis* des Todes nennen würde. Die Leichenkutsche fungiert hier nicht nur als Psychopompos, sondern auch als Selbstimagination des zum Tode abgleitenden Gadda, der sich nicht nur hier, sondern auch im *Primo Libro delle Favole* immer wieder als alten Klepper darstellen wird.⁴⁴ Auch hier finden wir koprolalische Momente, wie wir sie bereits

⁴¹ «Passano gli anni, e vado ancora ciabattando per il mondo, per racimolare una minestra al giorno, da defecarsi poche ore dopo.» (p. 130).

⁴² «Come vedi, nel mandarti le mie ultime notizie, ho esagerato un po'. Perdonami e ricorda il tuo aff.mo Gadda».

⁴³ Man beachte neben Gaddas Karikierung der Rechtschreibschwäche den bösen Seitenhieb auf das Freudsche Analstadium, in dem die Genannten verharrten (*anal-feti*).

⁴⁴ Cf. Kap. 4.8.

vorher festgehalten haben: aus den Augen des Pferdes tropft ein ekliges Sekret, das an Pflaumenmarmelade erinnert, dem Kutscher wird geraten, die Zügel straff zu halten, damit das Pferd nicht auf sie pißt. Über die grüspanige Kopfbedeckung des Kutschers werden zudem die tristen Novemberregen evoziert, die den Gedanken an den Tod heraufbeschwören. Die Beerdigungsteilnehmer schließlich werden als dumme Masse karikiert, der Leichenredner blökt wie ein Schaf (*belando*) und der Verwaltungsbeamte wird nicht nur als Analphabet beschimpft, sondern über die absichtliche Verschreibung mit dem Analbereich in Verbindung gebracht. Die Rolle des mumifizierten Kutschers im Betti-Brief übernimmt 1947 Gadda explizit selbst.

Zwei Briefe können dies belegen. In einem Brief an den Ingenieur Domenico Marchetti vom 19. März 1947, der ihn längere Zeit wegen eines Auslandsaufenthaltes nicht gesehen hat, warnt er den Freund vor seinem veränderten Aussehen und gefällt sich in der Beschreibung eines altersschwachen Greises, in der er seinen Abscheu vor sich selbst masochistisch auskostet:

Bada che troverai un vecchio nonagenario e completamente rimbambito, che non è assolutamente più in grado di fare discorsi seri, non ricorda più i nomi delle persone, confonde la sequenza dei Santi nelle litanie dei Santi, e l'inglese col francese. I miei capelli sono d'un bianco-sporco, e la mia pochissimo veneranda canizie non incute rispetto a nessuno, assolutamente a nessuno. Non c'è nessuno che mi prenda sul serio. Spero dunque solo nella tua amicizia, gentilezza e carità (52).

Ein noch interessanteres Beispiel findet sich im Brief vom 27. Juni 1947 an Gianfranco Contini. Ausgelöst von einer Bemerkung in einer Rezension Continis, über deren Bedeutung Gadda nachgrübelt (*per urgenza di pratica ed ostinazione d'intelletto, che evidentemente non facevano e ancora non fanno difetto*⁴⁵), interpretiert Gadda seine eigenen Ängste über seine nachlassende Geisteskraft (*un mio non escluso imminente rincitrullimento*) in sie hinein und imaginiert sich selbst als alten Mann in einer grotesken Situation mit einer Schwester im Florentiner/Mailänder Altenheim. Lebensverachtung stellt sich im Modus der Körperverachtung dar. In der humoristischen Selbstzeichnung scheint sich Gadda eine Möglichkeit zu eröffnen, bestimmte Realitätsbeobachtungen gleichsam in sich aufzusaugen, die übermächtigen Ängste vor dem individuellen Verfall zu bannen und in der rabelaisken Selbstkarikatur kathartisch aufzuheben:

Il che mi spaventa: tanto più in quanto realmente mi sento ronzare pel capo un non so che ... quasi il preannuncio della chaise-longue e della fase «premio Nobel» nella carriera magerrima della mia capa. O, no, nessun Nobel procurerà sedielunghe ai miei anni sbrodoloni. All'ospizio di Montedòmini (= Loèk pi Tri-ülzi)⁴⁶ mi metteranno al collo una «bavetta» (= bavaglino) con su scritto «buon appetito» in calligr. inglese ... e per non intrigrarsi a ripulirmi tutti i momenti mi collocheranno in pianta stabile su un pitalone falstaffiano sive càntaro, dove trombazzèrò a mio agio, vate d'Italia a la stagion più bella,⁴⁷ di tant'in tanto ... Mi metterò delle ciliege doppie agli orecchi. Una suora energica passerà di tant'in tanto con un secchiello di acqua e lysoform: con dentro uno scopettino piuttosto lungo di manico, di quelli

⁴⁵ Gianfranco Contini: *Varianti e altra linguistica – Una raccolta di saggi (1938–1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 582.

⁴⁶ *Milanese: Loèugh pij Triulz, Luogo pio Trivulzio, nota istituzione benefica ambrosiana.*

⁴⁷ Carducci, *Piemonte*, p. 63.

che ci sono nei cessi vicino al trono: fattomi alzare con una semplice guardata, mi solleverà il camicione da notte, dietro, e mi darà un tre o quattro strisciate molto approssimative su e giù, sul culo, con lo scopetto, come un imbianchino sul muro. Poi, con nuova perentoria guardata, mi farà risedére, lasciandomi libero di rimettermi a succhiare il pollice: o, invece, di cantare

Bandiera rossa – la s'inàlse rà,
oppure

Per danùnsio e musso lini

èia èia à là là ..., more mediolàneo, a mio
piacimento. Beninteso il canto andrà alternato da qualche sporadica reviviscenza del rauco suon della tartarea tromba⁴⁸ nel pitalone di ferro smaltato ... il quale, è noto, funziona da risonatore, cospicua cassa armonica metallizzante il timbro ... d'ogni magno gaudio e d'ogni angoscia intestina. (*Lettere ritrovate*, 42 – 43 (*lettera XII* vom 27.6. 1947)).

Gadda berichtet Contini weiter, daß er verzweifelt aus dem *forno-maialaio-letamaio di via Re-petti* (il nome *inverecondo del corògrafo*) geflüchtet sei und es seinem zwangseinquartierten Untermieter *il rosaravanello* überlassen habe, *a sfruonare la sua maiala di moglie* (seine schweinische Ehefrau auszuputzen). Drastischer kann man seinem Abscheu vor seinen Mitmenschen aus den unteren Schichten kaum Ausdruck verleihen: für Gadda sind die ungeliebten Mitbewohner nichts als Tiere, Schweine, die ihren niederen Sexualtrieben nachgehen. Die von der Sommerhitze unerträglich gewordene Wohnung bezeichnet er als *buchenwaldiano organo crematorio* (44). Bereits am 20. Dezember 1946 war Gadda mit seinen Mitbewohnern scharf ins Gericht gegangen. In der detaillierten, grotesk-giftigen Beschreibung des Ehepaares, das bei ihm, dem Junggesellen, zwangsweise einquartiert worden war, macht er seinem Ärger Luft. Dabei überschreitet sein Wüten ungeniert die Grenzen zur Obszönität, die freilich in der zugleich phantastisch-konkreten Bildlichkeit aufgefangen wird. Die versteckten Anspielungen auf Genitalien (*polluti – eccitanti – membro – zebedei*⁴⁹), Analbereich und Schmutz scheinen Freuds Schrift über den Analerotiker zu bestätigen. «Die von Marcello beschmutzten Laren [...] finden keine Kakaobutter, um den entzündeten After mit Bechamelsauce zu beschmieren»:

Sarei lieto dei cari compagni: ih! se le mie scarpe non fossero più vergognose di quelle di Beethoven e la mia casa non vedesse girare in pigiama il Rosamarcello e la menopausa della su' signora e donna! I lari polluti dal Marcello (piccolo borghese adorno di senso del diritto e di forza d'animo di tipo italiota-rivendicativo) non trovano burro di cacao valevole a imbesciamellargli l'esulcerato ano. Per sbrattar la casa da così eccitante pigiama, bisognerebbe essere un membro della direzione del Partito d'Azione, Raffaello Ramat o Piero Pantalamandrei in persona. Ma io non Piero io non Raffaello sono, e devo rassegnarmi ad essere il Calapantalamandrei⁵⁰ del nuovo jus della res pubblica de' mia zebedei. bà (50)

Wenn Gadda übrigens über seine schamerregenden Schuhe klagt, die die Beethovens noch überträfen, wird klar, daß er damit einem Beethovenbild anhängt, das die Romantik geprägt hat.⁵¹

⁴⁸ Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, IV, 3° ottava, 2.

⁴⁹ *zebedei = testicoli*.

⁵⁰ Nach Continis Kommentar (p. 51) handelt es sich hier um eine burleske Verzerrung von Piero Calamandrei.

⁵¹ Beethoven wird an anderer Stelle in der Reihe bedeutender Junggesellen der Weltgeschichte mitaufgeführt. Zum angeblich verwahrlosten Aussehen Beethovens cf. Arnold Schmitz: *Das Romantische Beethovenbild*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1978, p. 43sqq.

Doch zurück zu Gaddas Selbstzeichnung: Besondere Relevanz erhält die Altersheimpassage dadurch, daß sie in amplifizierter, elaborierter Form in völlig anderem Kontext in *Eros e Priapo* wiederaufgenommen wird als Exemplifizierung des alternden, Speichel sabbernden *schizofrenico* im Gegensatz zum jugendlichen *narcistico* (IV, 324 – 325). Hier versagt sich der Ich-Erzähler freilich sowohl den Verweis auf die eigene Person wie auch die Namen der respektiven Altersheime: *Mi han raccontato, non so se sia vero, che le monache di un certo mirabile ospizio di deficienti, animate da quello zelo di carità attiva anzi di carità perentoria e sbrigativa che è proprio delle ordini femmini [...]*. Dort baut die *voce narrante* allerdings die sadico-analen Anspielungen und koprolalischen Elemente der Vorlage noch weiter aus. Sehr viel knapper, aber immerhin literarisch ambitioniert, wie die rhetorisierte Verbkette zeigt, schildert Gadda wenige Jahre nach dem zweiten Weltkrieg, im Jahre 1949, dem Literaturwissenschaftler Contini in manierter Überzeichnung seine Geistesverfassung:

Invecchio. Declino. Discendo. Rammollisco. Rincitrullisco. Rincoglionisco. Perdendo bava da un angolo della bocca, con lingua penzoloni, arriverò finalmente in porto? (64).⁵²

Sechs Jahre vor seinem Tod, am 7. Juni 1967, wird die Klage über das Alter immer pathetischer, die Todesbesessenheit immer dominanter. Einer Einladung, in Paris zu sprechen, glaubt er nicht mehr nachkommen zu können:

Incorrere nel rischio di trasferire un legnoso mannequin, già smemorato d'ogni antica e recente e attuale nozione, è quanto mi angustia e mi preoccupa: per te, per gli ospiti. Non si tratta di una iperbole figurativa: è la spiacevole verità. Attendo la fine: da quell'«apprenti cadavre» che sono ben consapevole di essere. L'organismo, più del medico, sente a che punto è: non so se il cuore o il cervello arriverà prima: infarto o ictus. (109)⁵³

Ein äußerst temperamentvolles, polemisches Selbstporträt, das in seiner Vehemenz der berühmten Ich-Invektive aus dem Roman *La cognizione del dolore* an die Seite gestellt werden könnte, finden wir im Brief an Ambrogio Gobbi vom 18.8. 1948. Als Generator fungiert die Rechtfertigung, so lange nicht geschrieben zu haben:

I miei silenzi, una nebbia artica, non hanno altra causa che la paralisi progressiva da cui sono stato preso per mano per esser condotto alla tomba: ciò fin dalle prime avvisaglie della Grande Maialata: (come la Grande Mutine o il Long Parlamento); e sebbene la infinita gente e le quadrate legioni degli spirocheti⁵⁴ del Predappiomera non alberghino tuttavia nel mio liquor (ch'io sappia) e nelle ampole delle meningi, sento che la zona del silenzio sta per circondare definitivamente i miei timpani. Valetudinario, nevrastenico, ultramisanthropo, desiderioso di schiacciare a colpi di ciabatta i quaranta-sei milioni di mangiamaccheroni, giunto alla miseria, con addosso le prediche milanesi e borromëiche di quell' Arcitanghero di Lulù (Semenza ing. Luigi), e le crisi isteriche di mia sorella che ce l'ha con l'Inghilterra perché una signora inglese l'ha urtata nel gomito all'Hotel Villa Olga di Cernobbio nel 1936, e vorrebbe sterminata Albione perché probabilmente non avrà inteso il «I'm sorry» che quella avrà sussurrato nelle penombre dell'Olga, con una caterva di ex-parenti ex-predappiöfilii, con pazze rabbie contro el mè Milan, el Milàn e poeu pù, Milan l'è on gran Milan, cara el mè Milanàsh, ch'el me salüda la mia Madonina, ecc.. ecc. ecc., e con l'ulcera gastrica che a

⁵² *Lettere a Gianfranco Contini*, p. 63 (Brief vom 14. Januar 1949 aus Florenz).

⁵³ Brief an Contini vom 7. Juni 1967.

⁵⁴ = krankheitserregende Bakterien.

quando a quando mi butta a terra e uno zampone gonfio come il confratello di Modena, discendo lentamente nel sepolcro, avvolto d'una nuvola di rabbia, sprigionando maledizioni e giuroni alla facciazza dei vicini di casa che mi disturbano, con la loro prole, con le loro gitarre, con le loro radio. Ti manderò più analitico resoconto della mia vita, notizia sulla Repetti (Via), su Firenze, sui Fiorentini e Fiorentine, sul mio lavoro e non-lavoro, sul liber (quan l'è che te scrivet el liber? El Gadda l'ha scrivù el liber? El G. l'è drée a scrèf el liber?) auspicato dagli ammiratori, e dai predicatori milanesi. (56–57)⁵⁵

Für sein langes Schweigen – hier ins Bild des «arktischen Nebels» gehüllt – macht Gadda die altersbedingte Lähmung seiner Person verantwortlich. Er strebt nicht mehr dem *fine* (wie seinem Essay aus dem Jahre 1931) zu, sondern sieht sich direkt vor dem Grab. Schuld an seinem beschleunigten Verfall wird aber in hohem Maße Mussolinis «großer Schweinerei» zugeschrieben. Wie in *Eros e Priapo* wütet Gadda gegen die vergangene faschistische Diktatur und gegen all die Italiener, die dem Duce bedingungslosen Gehorsam leisteten. Sie werden im medizinischen Diskurs als krankheitserregende Bakterien, als *spirocheti*, bezeichnet. Obgleich sie sich weder in seinem Liquor noch in seinem Gehirn befänden, fühlt Gadda, daß sich die Zone des Schweigens ausbreitet. Schonunglos beschreibt er sich als «gebrechlich, neurasthenisch, ultramisanthrop, vom Wunsch erfüllt, die 46 Millionen Makkaronifresser mit Schlappenhieben zu vertreiben, ich, der ich ins Elend gelangt bin mit den mailändischen und borromäischen Predigten jenes *Arcitanghero* Lulu (Ing. Luigi Semenza) und den hysterischen Anfällen meiner Schwester am Hals [...] und mit dem Magengeschwür, das mich immer wieder zu Boden wirft und einem geschwollenen Haxen wie der Mitbruder aus Modena, steige ich langsam ins Grab hinab, eingehüllt in einen Nebel aus Wut, Verwünschungen und Flüche gegen die Visage meiner Hausnachbarn ausstoßend, die mich mit ihrer Brut, ihren Gitarren und ihren Radios stören.» Selbst die Digressionstechnik ist hier bereits mit der Erzählung über seine hysterische Schwester Clara präsent, die durch *con* eingeleitete Kette reiht die Faktoren auf, die seinen desaströsen Zustand bedingen, während seine wahnsinnige Wut auf seine Heimatstadt in der Hypotypose der dialektalen Zitation ihren Ausdruck findet. Ein anderes, aus Gaddas Narrativik bekanntes Bild stellt der Abstieg nach Unten dar, dem durch die variierende Wiederholung von *tomba – sepolcro* besonderes Gewicht verliehen wird. Aus dem arktischen Nebel bildet sich schließlich die Wolke aus Wut. Wie ein Gewitter entladen sich seine Verwünschungen gegen die Mitmenschen, gegen die als Störenfriede empfundenen Mitbewohner. Wir haben hier eine subjektivistische Kurzskizze von Gaddas Florentiner Wohnung in der Via Repetti vor uns. Freilich: so zornig und hämisch spricht kein Autor, der mit einem Bein schon im Grabe steht. Ein typisch gaddaesker Bandwurmsatz, in dessen Verschlingungen Seitenhiebe auf seine Schwester Clara und seinen Freund Lulù gewunden sind. Mit höchster Wonne ahmt er die Sprechweise seiner Mailänder Zeitgenossen nach und findet in der Invektive ein Ventil für seinen Ärger. Im nächsten Brief, vom 5. Dezember, scheint er seinen Ausbruch schon wieder zu bedauern, er rät zum Verbrennen der Seite des neurasthenischen Freundes.

⁵⁵ C. E. Gadda: *Lettere agli amici milanesi*, ed. E. Sassi. Milano. Il Saggiatore. 1983.

Am Tag seines Schreibens sei er äußerst schlechter Laune gewesen. Im Brief vom 10. Juni 1947 an seinen Cousin Piero treffen sich Tiermetaphorik und Altersimagination im grotesk-trostlosen Krötenbild. Gadda haßt nun alle, angefangen vom Papst bis hin zu den Literaten der *Giubbe Rosse*. Schließlich haßt er auch sich selbst. Sein Gemüt vergleicht er mit vom Verkehr niedergewalzten, vertrockneten Kröten, die man in der Augusthitze im Straßenstaub findet:

Il mio animo si dissecca rapidamente: e fra poco sarà come quelle pelli secche di rospi appiattiti che si trovano, in agosto, nel polverone delle strade di campagna e non arrivano neanche a putrefare, tanto son secche. (Piero Gadda Conti, 67)

Bereits 1928 hatte er in *Meditazione Milanese* seine «jämmerliche Substanz» als «harten und ledernen Teil eines Hähnchens, das hier und da schon in Verwesung übergeht» bezeichnet.⁵⁶ So bietet die Tierimagination bereits in der Schwellengattung des Briefes dem Schriftsteller eine Möglichkeit der plastischen Selbstaussage, wie sie sich spätestens seit Charles Baudelaires *Charogne* in der Literatur eingebürgert hat.

Das erhaltene Briefkorpus zeichnet insgesamt das Bild einer komplizierten Persönlichkeit, das Psychogramm eines überaus höflichen, förmlichen Mannes, der sich in umständlichen Entschuldigungen für verspätetes Antworten ergeht, der beständig über verschiedenste körperliche und psychische Gebrechen sowie über seine Geldknappheit wehklagt. Die Briefe legen aber auch klares Zeugnis ab von Gaddas subtiler Beobachtungs- und Deskriptionsgabe, von seiner Vorliebe für Manierismen, obszöne Anspielungen, Überzeichnungen und groteske Selbstdeskriptionen. Nicht zuletzt geben sie seinen vielfältigen Ängsten beeindruckenden Ausdruck.

2.2.

Il pregiudizio che ha nome persona: Selbstbild und Namensobsession

Bild heißt für Carlo Emilio Gadda zunächst einmal Selbstbild. Schreiben bedeutet für ihn, immer wieder neu Ich-Bilder zu entwerfen. Mit der Metapher eines Mannes, der sich in einem verzerrenden Jahrmarktsspiegel betrachtet, der ihn bald vergrößert, bald verkleinert, versuchte Gian Carlo Roscioni den Begriff «hyperbolische Autobiographie» zu erläutern. Sie sei charakteristisch für humoristische Schriftsteller. Der *scapigliato* Carlo Dossi definierte den *umorista* als *persona incostante e fantastica*⁵⁷ und erkor Giordano Brunos Motto *in tristitia hilaris, in hilaritate tristis* zum Motto des *umorismo*.⁵⁸ Ein *umorista* beschreibt eher sich selbst als seine Helden und vervielfältigt sein Bild gern bis ins Unendliche.⁵⁹ In diesem Sinne darf auch C. E. Gadda in die Reihe humoristischer Schriftsteller wie Swift oder Sterne gestellt

⁵⁶ *Meditazione Milanese, Opere*, V, p. 868: «La mia grama sostanza [...] è la parte ancora dura e coriacea di un pollo qua e là putrescente».

⁵⁷ *Note azzurre*, ed. Dante Isella, Milano, Adelphi, 1988, p. 103.

⁵⁸ *Ib.*, p. 197.

⁵⁹ *Ib.*, p. 325.

werden.⁶⁰ Weil sich Gadda bereits im Kriegstagebuch als sehr viel größer wie auch sehr viel kleiner als seine Mitmenschen fühlt, in Bezug zu denen er sich als extrem andersartig empfindet, kann er einen Text *Viaggi di Gulliver, cioè del Gaddus* nennen. In seinem Werk, das die Kategorie der klassischen Autobiographie ausspart, findet eine dauernde Interaktion der äußeren und inneren Geschichte Gaddas mit seinem Schreiben statt. Andreini schlug deshalb den Begriff *autoritratto* vor, bei dem die Technik von *Repetitio* und *Amplificatio* vorherrscht.⁶¹ Oft wohnen wir in Gaddas Erzählungen Verfahren der Übereinanderlagerung und Figurenverdoppelung bei, die häufig mit seltsamen Namensspielen einhergehen.⁶²

Zum Verständnis eines individuellen Selbst gehört wesentlich auch der Eigename. Er steht gemeinhin für die Unverwechselbarkeit und Singularität des Individuums. Da aber, wo sich die Eigennamen vervielfältigen und nur noch verzerrt in Erscheinung treten, indizieren sie auch das Brüchigwerden von Identität. Im Falle Gaddas ist mit dem Roman *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* aufgrund der Variierung und Multiplizierung der Figurennamen ein Endpunkt dieser Entwicklung erreicht, die nur noch die Auflösung des Namens überbieten kann. Die Figuren sind nicht mehr eindeutig identifizierbar, da sie eine Vielzahl von Namen bzw. Variationen ein und desselben Namens besitzen. Einen gesonderten Fall, der diesem Vorgang freilich durchaus verwandt ist, stellt die Setzung des Autorennamens im Text dar, die Selbstbenennung innerhalb des Textes oder die Firmierung des geschriebenen Textes durch den eigenen Namen.

Wir wollen im folgenden Kapitel einen doppelten Weg verfolgen: Zum einen sollen von Carlo Emilio Gadda verfaßte Kurztexte zur eigenen Person in Form von Verlagsnotizen, Interviews und Selbstdialogen analysiert werden. Zum anderen soll seine narzißtische Manie, den eigenen Namen oder – noch häufiger – Pseudonyme und Deformierungen des Namens in seine Texte einzustreuen an einigen weniger bekannten Texten aufgezeigt werden.

Selbstbespiegelung und anthropologische Reflexion gehen bei Gadda Hand in Hand. Wenn er 1928 in *Meditazione Milanese* seine «Zerstörung des Vorurteils namens Person» (V, 651)⁶³ an einem Individuum Carlo exemplifiziert, dann kann das bei dem stets äußerst subtil auf Namen achtenden Schriftsteller kein Zufall sein,

⁶⁰ Cf. Roscioni: «Gadda umorista», vor allem p. 156–157.

⁶¹ Cf. Alba Andreini: «L'autoritratto di C. E. Gadda attraverso i suoi personaggi». In: Reimar Klein/ Rossana Bonadei (ed.): *Il testo autobiografico nel Novecento*, Milano, Guerini, 1993, p. 93–100, hier p. 93. Sie ordnet auch Gaddas problematischen Lyrismus hier ein. Bis hin zu *Quer Pasticciaccio* stellt sie einen zunehmenden Rückgang des Lyrismus innerhalb der Autorepräsentation fest. Gaddas weises Spiel der Maskenrotation signalisiert, so Andreini, eine klare Kontrolle über das ihn bedrängende persönliche Material. Leider lotet Andreini Gaddas diesbezügliche Bemerkungen nicht weiter aus.

⁶² Cortellessa, p. 193 drängt sich hier eine Annäherung an Pirandello *Il fu Mattia Pascal* oder *Uno, nessuno, centomila* auf.

⁶³ «Per ora già ci basta di aver demolito il pregiudizio che ha nome «persona» o «cosa»». (*Meditazione Milanese*, V, p. 650) – Die Erstfassung der *Meditazione Milanese* datiert auf den Zeitraum zwischen dem 2. Mai 1928 und dem 28. Juni 1928 nach den Angaben Gaddas (*Opere*, V, p. 851).

sondern darf als Selbstreflexion über das eigene Ich gewertet werden. Philosophische Reflexion heißt bei Gadda stets Selbsterforschung. Wenn er dem Individuum Carlo die Einheit abspricht, spricht er sie auch sich selbst ab. Dabei greift er zu Vergleichen («Postpaket»; «die Hennen auf dem Bauernhof»), die für den behandelten Gegenstand ungewöhnlich erscheinen und der ernsthaften Betrachtung eine komische Note verleihen:

Esempio: l'individuo umano p.e. Carlo, già limitatamente alla sua persona, non è un effetto ma un insieme di effetti ed è stolto il pensarlo come una unità: esso è un insieme di relazioni non perennemente unite: (p.ex. il suo amore per una certa ragazza dura in lui tre mesi e la sua ira contro un debitore otto giorni.)⁶⁴ Ma poi è assolutamente impossibile pensare Carlo come persona, come uno, come un pacco postale di materia vivente e pensante. Ciò vien praticato su larga scala: eppure è cosa grottesca, puerile, degna di mentalità pleistoceniche.

Il suo apparire nel mondo ha dato luogo a rapporti sociali, economici, psicologici, ecc.: le galline della fattoria 'si sono accorte di lui' sparnazzando spaventate ai suoi primi strilli, il testamento d'uno zio è stato mutato a suo favore, la levatrice, il prete, la balia, il medico, il sindaco, l'ufficio anagrafe e l'ufficio leva hanno dovuto scomodarsi per lui, accorgersi della sua presenza. Poi volle mangiare, bere, giocare, lavorare. Sono intervenuti nel mondo, dal fatto Carlo, milioni di miliardi di nuovi rapporti. La realtà totale ha in lui un nucleo deformante e introducente in essa una infinità di rapporti. – Così dicasi della morte dei cosiddetti individui, che muta e perverte miliardi di trilioni di rapporti. Essa non avviene in un attimo: e ciò è stato largamente avvertito, e ripetutamente cantato fino dai più insulsi menestrelli. La perenne deformazione che si chiama essere vita, giunge talora ad apparenze così difformi dalle consuete che noi ne facciamo nome speciale e diciamo morte. (*Meditazione Milanese, Opere, V, 649*).

Die paraliterarischen und literarischen Selbstbilder Gaddas versuchen diesem Verständnis der Person als Gesamtheit von sich ständig neu formierenden Beziehungen Rechnung zu tragen: Das dauernde Rotieren der Gesichter und Stimmungen der Zentralfigur führt zu einer beständigen Derealisation seiner Selbst und der von ihm verschiedenen Bilder, wobei das eine ins andere in geradezu frenetischer Dynamik verschachtelt ist.

Der italienischen Forschung blieb die enge Interrelation zwischen Struktur der Autorenpersönlichkeit und Textstruktur nicht verborgen.⁶⁴ Hatte Gadda noch 1924 im *Cahier d'Etudes* die Spaltung zwischen Text und Selbstkommentar, zwischen Text und Paratext als Problem artikuliert, geht er mit der pseudodialogischen Struktur der *Meditazione Milanese* bereits einen Schritt weiter. Im *Castello di Udine* schließlich hat er mit der Aufspaltung in zwei Figuren, die des *narratore* C. E. Gadda und die des *commentatore* Feo Averrois eine befriedigende Lösung gefunden. Bereits im Kriegstagebuch experimentierte Gadda mit Pseudonymen (*vecchio Gaddüs, il Duca di Sant' Aquila*), wobei er hier teilweise auf die phantasiebeladenen Imaginationen des kindlichen Spiels mit Geschwistern und Verwandten in Longone zurückgreift, wie sie uns Roscioni in seiner Gaddabiographie vor Augen führt. Mit Bertone gesprochen⁶⁵ bedeutet Gaddas Verfahren des Sich-Aufspaltens eine Art Sammlung, den Versuch, die *disiecta membra* seines Ich wieder zusammenzufügen, vor allem aber

⁶⁴ Cf. Cortellessa, p. 199.

⁶⁵ Cf. Bertone, p. 30 (zit. nach Cortellessa, p. 200).