

Kai Schöpe (Berlin)

## Unaufhörliches Suchen – Gaddas Roman *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* als *carmen perpetuum*

Gadda's novel *Quer Pasticciaccio brutto de Via Merulana* tells the tale of two crimes committed in Rome in the 1920s. The search for the perpetrators turns into a *pasticciaccio brutto* (an awful mess), challenging the reader with its linguistic complexity and a myriad of references to history and culture; the large number of allusions to antiquity is particularly striking. References to Virgil's *Aeneid* and to Rome's mythical past do not constitute a mere transfer, but document a creative approach of transformational nature. Deformation and inversion are part of this process, changing the *μορφή* not only in formal terms, but also within the plot itself. These transformations of both form and content are read as Metamorphoses and analysed in comparison to Ovid's homonymous work. The perpetual, never-ending quest for truth in Gadda's novel necessitates a perpetual, never-ending narrative, which is conceptually related to Ovid's *carmen perpetuum*.

La mia opera è modesta, non vale la pena di occuparsene. Per favore, mi lasci nell'ombra.  
C. E. Gadda, *Per favore mi lasci nell'ombra*

### 1. Einleitung

Ein Schattendasein fristet der Mailänder Schriftsteller und Ingenieur Carlo Emilio Gadda bis heute, wengleich die Forschung nicht müde wird, die Komplexität und den hohen Anspruch zu betonen, den Gadda an seine Leser stellt. Daran dürfte nicht zuletzt die stark ausgeprägte Präsenz der Antike großen Anteil haben, da sie doch die Moderne nicht eben zu charakterisieren scheint. Folgt man Emanuele Narducci, nimmt Gadda auch in seinem Antikezugriff eine Sonderstellung in der italienischen Literatur des *Novecento* ein:

Nella prima metà del Novecento il fermento della cultura classica nella letteratura, per quanto indebolito rispetto ai secoli precedenti, è stato pur sempre diffuso ed efficace; ma quello di Carlo Emilio Gadda costituisce in qualche modo un caso a sé, ed egli può ben essere definito uno degli ultimi scrittori italiani nella cui elaborazione letteraria gli autori greci e latini conservano un'importanza più che consistente. Il riflesso degli antichi lampeggia continuamente nella sua opera, dal nazionalismo giovanile alla denuncia dei miti velenosi del fascismo (Narducci 2004).

Unter den zahlreichen Antikereferenzen widment sich der Gadda-Editor Dante Isella dem Einfluss lateinischer Autoren, der «cari latini», wie Gadda sie nennt, und deren Funktion:

Esattamente come i colori sulla tavolozza del pittore: il rosso, il giallo, il blu eccetera non hanno di per sé nessun significato: acquistano significato, drammatico, elegiaco, idillico eccetera, nel rapporto che il pittore stabilisce tra loro. [...] Gli autori letti, riletti, ammirati e mandati a memoria nella giovinezza felice e sognante [...], sono i campioni di un'umanità ideale, con cui confrontarsi nella misura della propria dignità. La voce stessa di quella felicità sognante: prima dell'apocalissi (in senso etimologico) che retrospettivamente l'avrebbe negata. Qui erompe la liricità di Gadda, diciamo la sua poesia (1998: 131).

Die Grundidee eines Gesamtkunstwerks, in dem jede antike Referenz, jedes *vocabolo aulico* eine Funktion hat, wird für diesen Beitrag übernommen. Im System der Antikereferenzen tritt die *Aeneis* Vergils als inhaltlicher Bezugstext zum *Pasticciaccio* besonders deutlich hervor. Epische Namen und Figuren, wie Enea, Ascanio oder die Sibilla, finden sich in einem Romangeschehen wieder, das durch den Abstieg in eine verbrecherische Unterwelt zweigeteilt ist. Diese offenkundigen Hinweise auf die *Aeneis* als ein Hypotext (cf. Genette 1982) zu Gaddas Roman wurden bisher kaum beachtet.<sup>1</sup> Neben dem Aeneas-Mythos weist der Roman weitere Bezüge zur mythischen Frühzeit Roms auf, die noch nicht systematisch untersucht wurden.

<sup>1</sup> Das Interesse der Gadda-Forschung an Vergil beschränkt sich zumeist auf die vierte Ekloge. Cf. Gaddas Text *Psicanalisi e Letteratura* (enthalten in *I viaggi la morte*). Dazu Fo 2002 und Seibt: 1993. Eine Ausnahme stellt Westerwelle 2005 dar.

Grundlegend für die Mythenanalyse ist die Definition von Graf im *Neuen Pauly*, von der aus eine kontrastive Annäherung an den Mythos im *Pasticciaccio* erfolgt. Graf ergänzt die Burkert'sche Definition des Mythos als «traditionelle Erzählung von kollektiver Bedeutung» durch den Zusatz: «dabei werden wenigstens im Kontext mündlichen Erzählens nicht feste Erzählungen tradiert, sondern an bestimmte Akteure gebundene Erzählstrukturen (plots).» (2000: 633). Mythen sind demnach traditionelle, an bestimmte Akteure gebundene Erzählstrukturen von gesellschaftlicher und anthropologischer Relevanz. Indem man das Verhältnis von antikem Referenz- und modernem Aufnahmetext, also von *Aeneis* und *Pasticciaccio*, prozesshaft auffasst, können diese Prozesse «Transformationen» genannt werden; sie «sind bipolare Konstruktionsprozesse, in denen die beiden Pole einander wechselseitig konstituieren und konturieren» (Bergemann et al. 2011: 43). Dabei treten zwischen den Polen Reibungs- und Spannungsverhältnisse auf, die in Gaddas Text zu effektvollen Konflikten ausgestaltet werden. Denn gerade dort, wo im Roman von den tradierten Mythos-Strukturen abgewichen wird, tritt die Diskrepanz zwischen Antike und Moderne hervor und gibt Aufschluss über das Selbstverständnis derselben. Die Antikereferenzen fungieren demnach als Folie, vor der sich Handlung und Lektüre vollziehen.

Damit eine Transformation gegebener Sprachen, Texte, Stile und Muster als solche verstanden werden kann, müssen die *transformata*, also die Ergebnisse der Transformation, so fragmentarisch oder deformiert sie sein mögen, auf die *transformanda*, die Ausgangskonzepte, verweisen. Wie dies im Einzelnen ausgeführt ist und welche Bedeutung den *fabulae transformatae* in Gaddas Roman zukommt, zeigt dieser Beitrag, der Mythen transformationen in ihrer Deformation als Gestaltwandel begreift. Denn Transformation verändert die Signifikantenebene, die das Wahrnehmbare betrifft und somit Wandel sichtbar macht. Die zeichentheoretische Erfassung eines solchen Wandels ist jedoch schwierig, Metaphern drücken hier mehr aus als abstrakte Konzepte: Statt von einer Transformation des Mythos könnte man beispielsweise von einer Anamorphose sprechen, welche die Voraussetzung der Erkennbarkeit der *fabula transformanda* durch den speziellen Blickwinkel des Lesers schon in sich trägt. Die im

*Pasticciaccio* erkennbaren (transformatorischen) Gestaltwandel vollziehen sich allerdings nicht nur an den formalen Strukturen des Romans, das Changieren der *μορφή* erfasst vielmehr auch konkret die Handlungsebene. Terminologisch lassen sich beide Prozesse auf den etablierteren Begriff der Metamorphose hin abstrahieren, da er Gestaltwandel sowohl als Mythen transformation als auch als Verwandlung von Menschen und Gegenständen zu fassen vermag. Das bekannteste literarische Vorbild für Verwandlungserzählungen sind zweifelsohne die *Metamorphosen* Ovids:

Die Metamorphosen sind ein durchgängig komponiertes Epos [...]. Sie stellen eine Geschichte des gesamten Kosmos dar unter spezieller, leitmotivischer Benützung von Verwandlungssagen. Das entspricht etwa der von Galinsky vorgeschlagenen Reduktion auf das narrative Prinzip des *referre aliter idem*, also die stete Variation des Bekannten, ohne dabei aber außer Acht zu lassen, daß Ovid eine zwar durch Digressionen, Rückblenden und narrative Instanzen verschleierte, aber doch als Leitfaden kenntliche chronologische Abfolge zugrunde legt (Schmitzer 2001: 97).

Der beständige Wandel ermöglicht eine Aneinanderreihung der Erzählungen zum *carmen perpetuum* (Met. I, 4), zum 'unaufhörlichen Gedicht'. Dabei gibt der Dichter unter dem «Leitfaden» der Chronologie nie seine teleologische Absicht auf. Er will sein *carmen* vom Chaos bis in die Augusteische Zeit führen, in der die Metamorphose des Erzählers den textuellen Endpunkt darstellt. Diese Finalität ist es, die die Grenze eines Vergleichs zum *Pasticciaccio* markiert und zugleich zu einer vergleichenden Betrachtung reizt: Bei Gadda führen ähnlich aneinandergereihte Erzählpartien nämlich nicht zum Ziel. Vielmehr hat sein Roman eine *unaufhörliche Suche* zum Inhalt, die, so die These des Beitrags, durch die Poetik des *carmen perpetuum* beschrieben werden kann.

## 2. Mythos und mythisches Erzählen

Schon das erste Kapitel des Romans prägen Bezüge zur mythischen Frühzeit Roms sowie der Begriff des Mythos selbst. Das Incipit bietet in seiner Dreitei-

lung einen dreifachen Zugang zum Roman. Nach der Vorstellung des Protagonisten Kommissar Ingravallo, Don Ciccio genannt, eröffnet der zweite Teil die Handlung mit dem Mittagessen beim Ehepaar Balducci, zu dem Don Ciccio in die Via Merulana 219 eingeladen ist. Der Anlass für diesen *pranzo* birgt einen ersten Mythosbezug:

Per il 20 febbraio, domenica, Sant'Eleuterio, i Balducci lo avevano invitato a pranzo: «Alle tredici e mezzo, se le è comodo.» Era, disse la signora, «il genetliaco di Remo»: e infatti Remo, all'anagrafe, era stato inscritto come Remo Eleuterio, e poi battezzato per tale a San Martino ai Monti, così da rammentare il natalizio. «Due nomi poco graditi a chelli 'rrecchie.» pensò don Ciccio, «sia l'uno che l'altro» (Gadda 2007: 17-18).

Aus Don Ciccios Kommentar wird ersichtlich, dass der Roman zur Zeit des Faschismus angesiedelt ist, zu dessen offizieller Propaganda die Namen Remo und Eleuterio nicht passen. Dabei rekurriert der Kommissar auf das Wissen um die mythische Figur des Remo und die Bedeutung des Namens Eleuterio, ohne den Kontrast dieser Konnotationen zum Faschismus explizit zu machen. Remo, der Zwillingbruder des Romgründers Romolo, wurde von diesem erschlagen. Schon in der Antike wurde dieser Brudermord zu Beginn der Geschichte Roms als problematisch empfunden.<sup>2</sup> Denn der Name Remo gibt den Blick frei auf das Opfer, auf den anderen Bruder, der nicht in die Gründungssage des glanzvollen Rom passt. Gesteigert wird das Potential der Erwähnung dieses ungeliebten Bruders durch den zweiten Namen Eleuterio, der – aus dem Griechischen stammend – ‘frei’ bedeutet. Dem Zeus Eleutherios, dem «Befreier von Tyrannei und Aggression» (Henrichs 2002: 784), war im antiken Athen ein eigener Kult gewidmet. Opferperspektive und Freiheitsgedanke, römischer Mythos und griechischer Kult verbinden sich hier zu einer möglichen Kritik an der Propaganda Mussolinis, der wohl die Erwähnung des Namens Romolo bevorzugt hätte. Am

<sup>2</sup> «Der Romgründer Romulus erscheint in der pol. Propaganda seit dem späten 2. Jh. nicht nur als Vorbild für den Anspruch einzelner, die *res publica* politisch neu zu begründen, sondern auch als Paradigma des Tyrannen (Sall. hist. I, 55, 5; Plut. Pompeius 25, 4; Cass. Dio. 43, 45, 3) und in der Zeit der Bürgerkriege (Hor. epod. 7, 17-20) als Sinnbild des Brudermordes» (Bendlin 2001: 1132).

*exemplum* der Zwillingenbrüder wird eine Unterscheidung zwischen offiziell erwünschtem und unerwünschtem Antikebezug vorgeführt. Die gleich zu Beginn spürbare Präsenz des Unerwünschten deutet auf eine Inkongruenz in der Antikerezeption innerhalb der erzählten Welt hin. Etwas passt nicht in die offiziell verordnete Welt, das unterdrückte Andere drängt nach oben.

Dies lässt sich auch anhand des Kinderwunsches der Liliana Balducci zeigen. Ingravallo hat erkannt, dass die von Jahr zu Jahr wechselnden schönen Nichten der Liliana Balducci und der schnelle Wechsel der Dienstmädchen auf eine schwere Lebenskrise der Hausherrin schließen lassen: Sie leidet unter ihrer Kinderlosigkeit. Ihre Obsession nährt den Verdacht, dass sie die Nichten und Dienstmädchen ihrem Mann zuführt, damit dieser ein Kind mit ihnen zeuge. Seine 'potentielle' Zeugungskraft wird nämlich nicht in Frage gestellt:

Conosceva il Balducci per cacciatore, e cacciatore fortunato. Cacciatore in utroque. [...] Lei però lo amava: era il padre in imagine, il maschio e padre in virtù, in virtù se non in facto, in potenza se non in atto. Era stato il possibile padre di una prole sperata. [...] Per lo meno la δούραμυς del padre doveva avercela (Gadda 2007: 21-22).

Die aristotelische Unterscheidung zwischen Akt und Potenz (cf. Schlüter 1971) – «in virtù se non in facto» – kann auch hinter dem Mythosgebrauch Don Ciccios gesehen werden, wenn er über die Nichten und Dienstmädchen sinniert. Sie scheinen die Frühzeit Roms zu verkörpern und ihr doch nicht gerecht zu werden. So stellt Assunta, die Ingravallos besondere Aufmerksamkeit erfährt, für ihn eine ««verGINE» romana dell'epoca di Clelia» (ibid.: 19) dar. An Cloelias Namen sind bestimmte Erzählstrukturen gebunden, die bei dem römischen Historiker Titus Livius (*ab urbe condita* II, 13, 6-11) nachzulesen sind. Dort zeichnet sich die Jungfrau durch ihre Tapferkeit aus. Des Weiteren wird Assunta mit ihrer Vorgängerin verglichen:

Cercò di reprimere l'ammirazione che l'Assunta destava in lui: un po' come lo strano fascino della sfolgorante nipote dell'altra volta: un fascino, un imperio tutto latino e sabellico, per cui gli andavano insieme i nomi

antichi, d'antiche vergini guerriere e latine o di mogli non reluttanti già tolte a forza ne la sagra lupercale, con l'idea dei colli e delle vigne e degli scabri palazzi, e con le sagre e col Papa in carrozza, [...]. E al centro quegli occhi dell'Assunta: quell'alterigia: come fosse una sua degnazione servirli a tavola. Al centro... di tutto il sistema... tolemaico: già, tolemaico. Al centro, parlano co rispetto, quer po' po' de signorino. Gli bisognò reprimere, reprimere (ibid.: 20).

Beide Mädchen zeichnen sich durch einen besonderen Reiz aus. Dieser wird zunächst durch das Adjektiv «strano», dann durch die Apposition «un imperio tutto latino e sabellico» qualifiziert. Das Imperium Romanum wird aufgespalten und somit an seinen mythischen Anfang zurückversetzt, als es freilich noch kein Imperium gab. Die antiken Namen beziehen sich nur auf weibliche Personen, wobei der Ausdruck «antiche vergini guerriere» auf Clelia zurückverweist, während die «mogli non reluttanti già tolte a forza ne la sagra lupercale» auf den Raub der Sabinerinnen (nachzulesen bei Livius I,9-13) vorausdeuten. Die friedliche Konfliktlösung im Mythos – die Frauen wollen schließlich bei den Römern bleiben – stellt sich in Ingravallo's Gedanken eher als ohnmächtige Resignation der zukünftigen Ehefrauen dar, die er als faszinierende Objekte männlicher Begierde wahrnimmt, welche zwar kriegerische Züge aufweisen können, letztlich aber der männlichen Gewalt erliegen. Die antiken Namen, die durch ihre Genitivattribute an die Erzählstrukturen des Mythos erinnern, verbinden sich mit Bildern Roms und des Vatikan zu einem 'ptolemäischen System', in dessen ironischem Zentrum sich der 'Popo' der Assunta befindet. Alle Gedanken Ingravallo's laufen auf den Körper Assuntas zu. Er verspürt ein sexuelles Verlangen, will es jedoch 'unterdrücken'. Dennoch bleibt die Atmosphäre am Esstisch sexuell aufgeladen:

Per lei, dal Tevere in giù, là, là, dietro i diroccati castelli e dopo le bionde vigne, c'era, sui colli e sui monti e nelle brevi piane d'Italia, come un grande ventre fecondo, due salpingi grasse, zigriate d'una dovizia di granuli, il granuloso e untuoso, il felice caviale della gente. Di quando in quando dal grande Ovario follicoli maturati si aprivano, come ciche d'una melagrana: e rossi chicci, pazzi d'un'amorosa certezza, ne discendevano ad urbe, a incontrare l'afflato maschile, l'impulso vitalizzante, quell'aura spermatica di cui favoleggiavano gli ovaristi del Settecento. E a via Me-

rulana 219, scala A, piano terzo, ci rifioriva la nipote, nel meglio grumolo, proprio, del palazzo dell'Oro. La nipote! La nepote albana, fiore dell'eterna gente sabellica. L'afflato dei predatori. Già. Le sabine non c'era più bisogno di toglierle... così profonde! attesa della notte mediatrice, tepide carni dell'alba. Le albane ci pensavan loro, oggi, a scegne a fiume. E il fiume andava, andava, superati i clamori, a raggiungere, al lido, l'infettabile attesa dell'eternità (ibid.: 24).

Die Bevölkerung außerhalb von Rom, zu der die Nichten und Dienstmädchen der Balducci gehören, wird mit einem fruchtbaren weiblichen Leib verglichen, der seine Eier hinab zur Stadt schickt, wo sie dem 'männlichen Anhauch, dem belebenden Impuls der spermatischen Aura' begegnen. Es erfolgt also eine Befruchtung, ein Geschlechtsakt zwischen Land und Stadt. Dazu müssen die Frauen nicht mehr, wie im Mythos, geraubt werden; nein, sie kommen wie der Fluss freiwillig in die Stadt. Diese Variante passt weder zu Ingravallos Gedanken noch zum Mythos vom Raub der Sabinerinnen, wie ihn Livius tradiert hat. Der inverse<sup>3</sup> Eingriff in die Erzählstruktur des Mythos transformiert diesen, lässt aber gleichzeitig den Frauenraub, die *fabula transformanda*, erkennen. Diese Fabel trägt einen Plot, der bei der Aktivierung in der Moderne versagt.

Im dritten Teil des Kapitels begegnet man erstmals dem Begriff des Mythos selbst. Bereits in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Epoche wurde Mythos zur «Bezeichnung einer rein fiktionalen Erzählung im Gegensatz zum historischen Bericht» (Graf 2000: 634) verwendet und mit dem lateinischen Wort *fabula* übersetzt, welche von der *historia* zu unterscheiden war. Eine ähnliche Aufgabe kommt Ingravallo nach dem Raub zu, als er die Aussagen der Hausbewohner aufnehmen und bewerten muss. Doch findet sich der Begriff *mito* bereits zuvor bei der Beschreibung des Wohnhauses der Balducci:

E il palazzo, poi, la gente der popolo lo chiamaveno er palazzo dell'oro. [...] Questo, o press'a poco, il mito. Gli orecchi del dottor Ingravallo, che sotto alla parrucca nera e cresputa si confortavano d'una vitalità primave-

<sup>3</sup> Cf. Bergemann et al. Dort wird die Inversion als «Transformation, die Elemente der Referenzkultur als solche erkennbar bleiben lässt, zugleich aber semantische Verschiebungen erzeugt,» definiert. «Die Inversion erscheint als radikale Form der Umdeutung an der Grenze zur Negation» (2011: 53).

rile, lo avevano colto così, un po' nell'aria, come zirli di merli, o merule, dopo ogni frullo, da un ramo all'altro della primavera. Era sulle bocche di tutti, del resto, e in tutti i cervelli della gente, una di quelle idee che diventano, per la collettività fantasiosa, idee coatte (Gadda 2007: 19-20).

Das Gerede um den Reichtum der Hausbewohner wird vom Erzähler als «mito» bezeichnet. Zugleich wird angedeutet, was darunter zu verstehen ist: «mito» ist ein mündlich tradiertes Erzählen, das sich 'in allen Köpfen' abspielt und vermittelt der 'phantasiereichen Kollektivität' zum Gerücht, zur 'Zwangsidee' wird. Das Adjektiv *fantasiosa* rückt den Mythosbegriff in die Nähe der *fabula*-Konzeption, die auf die Zeugenaussagen nach dem Raub angewendet wird:

Dai congiunti e accavallati referti della portinaia e d'altre inquiline delle più precipiti a favola, che Ingravallo interrogò di fuori senza scrivere, indi nell'atrio da basso, dietro al portone e al portello piantonati dal brigadiere, poi da un agente, si poté alfine ricostruire l'accaduto (ibid: 34).

Die Zeugen aus dem Haus sind eher einer *favola*, einer rein fiktionalen Erzählung, zugeneigt, als einem nüchternen Bericht der Ereignisse.<sup>4</sup> Im Verlauf der Vernehmungen wird diese Erzählung gattungstechnisch als Epos qualifiziert. Mythos/*fabula* und Epos sind nicht identisch.<sup>5</sup> Letzteres setzt als «Arbeit am Mythos» (cf. Blumenberg 2006) diesen voraus; das Gerede der Leute, ihre Aussagen verdichten sich in der Situation der Vernehmung, gewissermaßen dem Augenblick der *performance*,<sup>6</sup> zu einem Epos:

<sup>4</sup> So wird der Dieb von den Schaulustigen als Mörder bezeichnet, ohne dass ein Mord geschehen ist.

<sup>5</sup> Dagegen Bremer: «Der Mythos und das Epos sind dasselbe» (1999: 148). Auch die Annahme Bremers, dass der Mythos bei Gadda als «Stimme des Volkes» «die Wahrheit» ausspreche (ibid.: 147), geht fehl.

<sup>6</sup> Mit *performance* ist der Moment des Vortrags gemeint, der «[k]raft seiner auf improvisierender Mündlichkeit beruhenden direkten Publikumsbeziehung [...] von den Anfängen bis Homer eine trotz Formelgebrauchs und Typizität jedesmal wieder originäre und damit lebendige Kunstübung und -schöpfung» (Latacz 1998: 19) darstellte.

Giù seguìtò la gran ciarla: le voci spiegate o addirittura canore delle femmine, emulate da qualche trombone maschio, a quando a quando ne venivano addirittura soprafatte: come le cervici chine delle vacche dalle gran corna del toro: la ragione della folla raccoglieva i trefoli delle testimonianze iniziali, dei <giuro che l'ho visto>: principiava a intortigliarli in un epos. Si trattava di un furto, più precisamente di una rapina a domicilio, manu armata (Gadda 2007: 29).

Il patema testimoniale, appiccato il foco alle anime, deflagrava ad epos. Parlavano tutte in una volta. Era una confusione di voci e di aspetti: serve, padrone, broccoli: enormi foglie di un broccolo uscivano da una sporta rigonfia, tumefatta (ibid.: 34).

Aufschlussreich sind die metaphorischen Verben *intortigliare* und *deflagrare*, die beide einen Bezug zu Feuer haben, ersteres durch den Prozess des Backens, letzteres wortwörtlich in Verbindung mit *foco*. Die Metapher der 'Epostorte' ist Teil der kulinarischen Sprache Gaddas, wie sie sich auch in der Titelmetapher *pasticciaccio* zeigt:

<Pasticcio>, ein Gericht aus Italien, bei dem viele Zutaten in einem Topf aufgeschichtet und solange gekocht bzw. gebacken werden, bis sie miteinander verschmelzen, ist durch den Titel des Romans zu einer Definition des Lebens geworden, das undurchschaubar wie das Verbrechen ist. <Pasticciaccio> ist ein Augmentativum (it. Accrescitivo), d.h. eine Wortbildung, in der eine hyperbolische Konnotation durch das Suffix -accio entsteht [...] (Bremer 1999: 150).

Nahrung und Sprache haben gemeinsam, dass sie im Mund bearbeitet werden bzw. entstehen. Im Mund kommt es zur Vermischung der Nahrung, aber auch der Sprache, die bei Gadda eine Mischung aus Dialekten und Schreibweisen der Mundart, aus lebendigen wie toten Sprachen darstellt. Es ist die «ragione della folla», die das Geschehen als Raub, oder genauer als «rapina a domicilio, manu armata» bezeichnet. Vor allem aber geht es in den anzitierten Stellen darum, eine Aussage über die «confusione di voci e di aspetti» zu machen, der sich Ingravallo ausgesetzt sieht. Das Durcheinander wird in Szene gesetzt, womit ein erster Zugang zum Verständnis des *Pasticciaccio* geschaffen sein dürfte: Sowohl der

unpassende Begriff des Epos als auch die Inkongruenzen in der Mythosrezeption weisen darauf hin, dass der Roman sich selbst vermittels dieser gewichtigen Vorbilder als ‘Epostorte’ oder als *pasticciccio epicizzato* inszeniert, um ein weiteres Wort aus dem Roman aufzunehmen:

Da quanto gli riferì Pompeo, apparve chiaro che pe tutto er vicinato le gioie della contessa Menegazzi erano passate a proverbio. Epicizzate, concupite, chiamate in causa a ogni momento dalla invidia e dalla fantasia delle donne, dei pupi. Se ne favoleggiava da anni (Gadda 2007: 51).

Die Juwelen der Menegazzi waren bereits zum «proverbio» geworden. In epischer Form spiegeln sie den Neid und die Phantasien der Frauen wieder, die in ihrem ‘Fabulieren’ Erzählungen hervorbringen und dadurch einer Aufklärung des Falls entgegenwirken. *Epicizzare* kann mithin als ein metanarratives Prinzip Gaddas verstanden werden, der durch den epischen Apparat – Namen, Strukturen, Orte – ein *pasticciccio* formt und in epischer Form darbietet.

### 3. Metamorphotische Strukturen im Romangeschehen

Bei Ovid vollzieht sich die Metamorphose im Spannungsverhältnis von Wandel und Bestand. So verlieren etwa Daphne und Actäon ihre menschliche Gestalt, offenbaren jedoch zugleich ihre *proprietas*. Das Spektrum der Verwandlungen reicht von Verwandlungen in Menschen und Tiere bis hin zu unbelebter Natur. Dabei dient die Verwandlung auch als narratisches Mittel des Übergangs und ist als solches konstitutiv für das *carmen perpetuum*. Diese Bemerkungen bilden die Grundlage für die Beobachtungen zu den metamorphotischen Strukturen im *Pasticciccio*. Der Kriminalroman ist *qua* Genre darum bemüht, Ereignisse und Personen deutlich zu klassifizieren, um den vorliegenden Fall zu lösen. Nachfolgend wird gezeigt, wie sich diese kriminalistische Aufnahme des Bestands in einem Milieu darbietet, in dem alles, sogar Signifikanten, einem steten Wandel unterworfen ist.

Im *Pasticciaccio* kommt Objektbeschreibungen derart viel Raum zu, dass eine «außergewöhnliche Eigendynamik» (Kleinhans 2005: 266; cf. *ibid.*: 266-288) entsteht. So wird etwa der Kimono der Menegazzi gleich zwei Mal beschrieben. Sie ist nach dem Überfall in Ohnmacht gefallen und bei Ankunft des Kommissars nicht ansprechbar. Ingravallo vernimmt daher zunächst einige Zeugen. Die Abwesenheit der Gräfin und ihr Betreten der Bühne erinnern an den Auftritt einer «Diva»; als solche wird die Menegazzi im Gegensatz zur «Beatricegestalt Lilianna» (*ibid.*: 271) inszeniert und ausgiebig beschrieben. Fokussiert wird vor allem auf ihre Kleidung:

Über die Metonymie des Kleidungsstücks – Mantilla oder Kimono – werden zwei divergente Typenbilder evoziert: die vornehme, züchtig sich verhüllende Spanierin und die japanische Geisha. Noch stärker wirkt freilich das Insistieren auf den feinen, flatternden Stoff von Foulards und *mantiglia-chimono*. [...] Mit dem Schlußsatz verläßt Gadda vollends die realistische Deskription. Sie evoziert nurmehr sich übereinanderlagernde, hauchdünne, wogende Stoffbahnen, die irritierenderweise ‘gepudert’ sind wie das faltige Gesicht ihrer Besitzerin. Es überwiegt der Eindruck des Changierenden, Unbestimmten, des Ineinanderfließens [...] (*id.*)

Weitergedacht kann dieser Prozess der Bewegung und der Veränderung als Metamorphose der Gräfin verstanden werden, als *Verdinglichung* ihrer Person, die sich langsam in den Stoffbahnen verliert und dabei den Puder aus ihrem Gesicht auf den Stoff überträgt. Die zweite Befragung der Menegazzi bringt eine erneute Beschreibung ihres Äußeren mit sich, das sich im Vergleich zu ihrem ersten Auftritt verändert hat:

Una policromatica sventatezza vaporava dai suoi foulards color lilla, dal suo baffo bleu, dal chimono tutto gorgheggiato di uccellini (non erano petali, erano strani volatili, tra gli uccelli e le farfalle), dai capelli giallastri con tendenza a un Tiziano scarruffato, dal nastro viola che li raccoglieva quasi in un cespo di gloria: sopra i vagotonici abbandoni dell’epigastro del volto vizzo, e i sospiri della scampata ahimè brutalizzazione ma non rubalizio degli ori (Gadda 2007: 38-39).

Im Gegensatz zur ersten Beschreibung wird der «Eindruck des Unbestimmten» (Kleinhans 2005: 271) durch die Vielfarbigkeit der Kleidung verdrängt. Die rotgefärbten Haare der Menegazzi bringen den Bezug zum *colorismo* Tizians hervor. Allerdings handelt es sich um einen «Tiziano scarruffato», eine deformierte Tiziangestalt. Ähnlich der Mythenadaption erscheint also auch das Bildzitat transformiert: Die Kultur der Vergangenheit ist in der Gegenwart der erzählten Welt nur noch deformiert präsent. Spielte das erste Kapitel im bürgerlichen Milieu der Großstadt, beginnt nun der Übergang in die Welt der Verbrecher. Protagonistin dieser Unterwelt ist die «sarta-sibilla» (Gadda 2007: 151) Zamira Pàcori aus Due Santi. Bei dieser wurde ein grüner Schal zum Färben abgegeben. Dieses Detail wird zum wichtigen Indiz im Fall Menegazzi: Der Dieb war mit einem solchen Schal getarnt («una sciarpa di lana verde-bruno», *ibid.*: 30). Mit Hilfe des Brigadiere Pestalozzi erfährt man, dass der Schal einem Enea Retalli, genannt Iginio, aus Torracchio gehöre. Dieser gab ihn der Zamira, welche ihn ihrerseits der «ditta Ciurlani» zum Färben übergab. Während der Schal schließlich gefunden wird, bleibt sein Besitzer, der mutmaßliche Täter, unauffindbar:

Dopo alquanto razzolare della titolare Cirulani (cioè la sora Mara medesima) in quel mucchio sur tavolo, ch'era di già cotto slavato, epurato in autoclave d'ogni eventuale quadrupede, n'era venuta fuori appunto la ciarpa, tirata da un capo, la fuscaccia: interminata: come un serpente tratto di buco dalla coda: verde; un giorno, sì, verde-nero, a puntini: ora non più verde, ma non ancora del color nuovo, che in idea doveva essere un marroncello, perché a perfezionare il marroncello si richiedeva una seconda immersione. Così la Ciurlani (*ibid.*: 143).

Wie bei der Beschreibung der Kleidung der Menegazzi überwiegt auch hier der «Eindruck des Changierenden» (Kleinhans 2005: 271). Der Prozess des Färbens hat begonnen, ist aber noch nicht abgeschlossen. Durch den Vergleich mit einer Schlange verliert der Schal seinen Objektbezug: «Von da ist der Sprung zur Metamorphose ins Symboltier des Weiblich-Bösen, der Schlange, nur allzu leicht.» (*ibid.*: 274).<sup>7</sup> Ein Ausdruck des 'Weiblich-Bösen' im Roman ist die Sexualität,

<sup>7</sup> Dazu passt die misogynie Einstellung des Kommissars: «E poi soleva [Ingravallo] dire, ma questo un po' stancamente, «ch'i femmene se retroveno addó n'i vuò trovà». Una tarda riedizione italiana del vieto «cherchez la femme.» (Gadda 2007: 17).

die eines von Zamiras Geschäften ist. In ihrem Keller befindet sich ein Bett, das eine besondere Metamorphose erfährt:

La cantina, o sala seminterrata, era provveduta d'un orinale: e, più d'un lettuccio: che però crocchiava per un nulla, sto coglione, e avevea tegumento d'una «coperta da letto» verde stinta: con damascatura di indecifrabili maculazioni: le quali, nel loro autentico ermetismo, tiravano al barocco: a un barocco pieno e fastoso e di primo getto, per quanto poi lavata e rasciugata nell'orto, la coperta [...] (Gadda 2007, 150).

Die Beschimpfung des Bettes anstelle der Personen als «sto coglione» personifiziert das Möbelstück und zeigt damit eine Übertragung vom Verursacher auf den Gegenstand, wodurch sich Gaddas Text von seinem sprachlichen Bezugsgegenstand entfernt. Gänzlich realitätsfern und künstlich erscheint die Beschreibung der Decke, deren 'nicht entzifferbare' Flecken ein 'barockes' Muster ergeben (cf. Kleinhans 2005: 269). Besonders irritiert der Hinweis, diese Beschaffenheit komme nach dem Waschen zum Vorschein. Zunächst schienen es gerade diese Flecken zu sein, die das Muster erzeugen. Laut Kleinhans will Objektbeschreibung hier keine realistische Darstellung sein, sondern sich «augenzwinkernd (*tegmento*) in die Tradition allegorischer Einkleidung, insbesondere die mittelalterliche *Integumentum*-Poetik fiktionaler Texte» (ibid.: 270) stellen. Sprache erfasst nicht den Gegenstand, sondern gerät über Vergleiche, Metaphern, Metonymien in eine amplifizierende Drift und verliert sich schließlich im Imaginären. Allen angeführten Metamorphosen ist gemein, dass sie innerhalb deskriptiver Erzählpartien stattfinden und wie ein Kamerazoom Details in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rücken:

We witness the transformation of the details: the detail has become a universe, and the universe has been reduced to a detail. The result is the abolition of any hierarchical order [...]. Evidently, the narrative magnification of detail is a transposition of the key idea of *Meditazione* for which the datum is never simple. Behind the minutiae there is always a «groviglio», and behind the apparent banality there are unknown depths (Santovetti 2001: 175-176).

Santovetti vereint somit das erzählerische Mittel der Deskription mit Gaddas sprachphilosophischen Annahmen. Hinter jedem Faktum wird ein unendliches Bündel von Ursachen vermutet. Das bedeutet, jede Veränderung eines Faktus zieht eine unendliche Veränderung der Ursachen nach sich. Dies führt zu einer Weltansicht der Zentrumslosigkeit, da jedes Detail *in potentia* ein Zentrum sein kann, was der Roman in den Detailtransformationen oder Metamorphosen vorführt. Für den Leser ergibt sich dadurch eine «mancanza di centralità del discorso»:

[...] il linguaggio si frammenta e parcellizza nella lentezza e nella dispersività delle digressioni e degli *excursus*. Il tentato cosmo gaddiano assume le apparenze di un caos, in cui strutture linguistiche e gnoseologiche presentano dirette relazioni con forme di logica diversa rispetto a quella regolata dai principi di causa e contraddizione. Il linguaggio, mentre vorrebbe padroneggiare la realtà nominandola nell'infinita complessità dei suoi reciproci rapporti, finisce per operarne una destrutturazione in frammenti privi di ordine gerarchico [...] (Alessandri 1996, 93-94).

Gadda bildet nicht Wirklichkeit ab, sondern versetzt sie in einen Prozess des Fabulierens und Imaginierens. Dieser Prozess deformiert Wirklichkeit, zerlegt sie in 'Bruchstücke ohne hierarchische Ordnung' und produziert Chaos, das bei Gadda folglich nicht in der Welt, sondern in der Art, ihr beizukommen, liegt.

## 4. Kriminalroman und Epos

### 4.1 Epische Figuren als Protagonisten des Verbrechens

Wesentlicher Bestandteil des Kriminalromans sind die Verbrecher. Im *Pasticciaccio* sind sie in den Außenbezirken Roms zu finden, während der Kommissar in Rom lebt, wo sich die Verbrechen ereignen. Um diese aufzuklären, begeben sich Don Ciccio und sein Helfer Pestalozzi aus der Stadt hinaus. Das Überschreiten dieser räumlichen Grenze markiert den Übergang in die Welt des Verbrechens, in die Unterwelt. Innen und Außen, Inklusion und Exklusion innerhalb der faschistischen Gesellschaft sind hier kontradiktorisch versinnbildlicht. Interessant

ist dabei folgende Beobachtung: «Im Sammelsurium der Figuren außerhalb der Stadtgrenzen Roms werden die Rand- und Außenseiterfiguren mit den Namen der Figuren des klassischen Epos benannt» (Westerwelle 2005: 201).

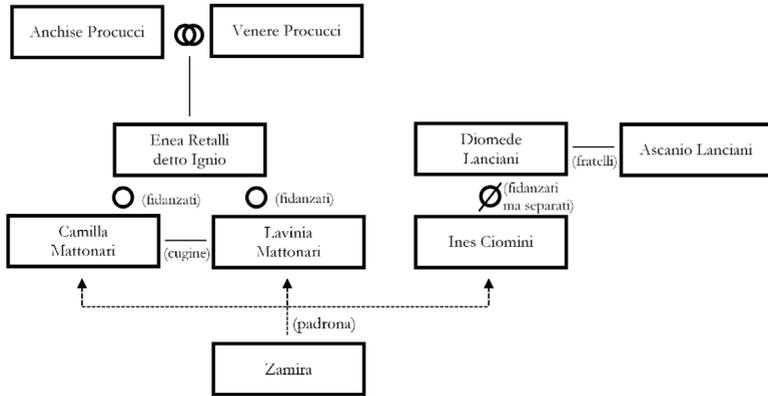


Abb. 1: Personenkonstellation im Epos Vergils (Eigene Darstellung)

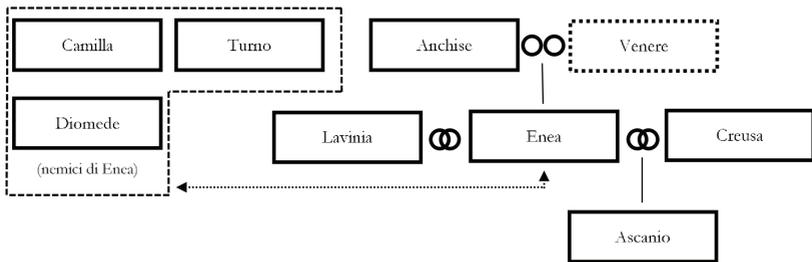


Abb. 2: Epische Verbrecher im *Pasticciaccio* (Eigene Darstellung)

Die in Abb. 2 dargestellten Außenseiter der Gesellschaft erfahren in Gaddas Roman durch ihre epischen Namen (vgl. Abb. 1) eine enorme Aufwertung, ja eine Überhöhung, die das Prinzip des *epicizzare* erneut anwendet. Darin liegt sicherlich, wie Westerwelle ausführt, ein «parodistischer Zug, der die faschistische Er-

neuerung im Zeichen des alten Roms ironisiert» (ibid.). Bremer meint gar, dass der Roman Züge einer *Eneide travestita* aufweise (1999: 129). Das *Pasticciaccio* inszeniert sich aber im Gegensatz zur Travestie Giovanni Battista Lallis gerade im inhaltlichen Kontrast zur *Aeneis*-Tradition. So ist Enea Retalli nicht der *pius Aeneas*, wie ihn die Literatur- und Kunsttradition<sup>8</sup> kennt, sondern der des Raubes verdächtige junge Mann aus Torracchio, Sohn von Anchise und Venere Procacci.<sup>9</sup> Durch die Namensgebung und die göttliche Abstammung ist die *fabula transformanda*, der von Vergil literarisch ausgestaltete Aeneas-Mythos, höchst präsent. Die *fabula transformata* oder *inversa*, wie man hier sagen könnte, bildet das Geschehen der erzählten Welt ab und weist zugleich auf die Inkongruenz zum Referenztext hin. Mythos und Gegenwart sind nicht miteinander in Einklang zu bringen, sie passen nicht zueinander<sup>10</sup> und verweisen somit auf das für Gaddas Faschismus-Satire zentrale Thema «Ideologie versus Wirklichkeit» (Brockmeier 1985: 44). Und dennoch kommt es vermittels der *fabula transformata* zu einer Reaktualisierung des klassischen Mythos (cf. Lorenzini 1995: 324), vor dem sich das Geschehen vollzieht.

#### 4.2 Das Verhör der Ines oder der Mythos von der Zamira

Als Vertreterin der «colletività fabulante» tritt im 5. und 6. Kapitel Ines Ciomini hervor, die bei der Zamira gearbeitet hat. Das Mädchen wird von den Beamten einem Verhör unterzogen, in dem sich überraschend und zufällig die Fäden zwischen dem armen Hinterland und der Stadt Rom verbinden. Breiten Raum nimmt dabei die bildgewaltige Beschreibung der Zamira ein, die schon zuvor als berühmt-berüchtigt eingeführt wird: «la Zamira! del di cui nome e di cui portamenti, palesi o velati, a non dir segreti o splendidi, il mito s'era fatto scopritore

<sup>8</sup> Cf. z.B. Vergil *Aen.* I, 378 et seq. Marmornen Ausdruck gab der Renaissancekünstler Gian Lorenzo Bernini der *Pietas Aeneae* Anfang des 17. Jh. Heute befindet sich die berühmte Statue in der Galleria Borghese in Rom.

<sup>9</sup> Cf. den Anfang des 6. Kapitels des *Pasticciaccio*.

<sup>10</sup> Fehl geht Benussi (2007: 315-323).

o troviere e poi divulgatore e trombettiere» (Gadda 2007: 142). Die Zamira ist in aller Munde, sie ist Gegenstand des *mito*, den Ines während ihres Verhörs in allen Farben erzählt. Ines selbst ist dabei nur das Medium und leistet ihren Beitrag zur proleptischen Einführung der mythischen Alten (cf. Confalonieri 2010: 104), die persönlich erst im 8. Kapitel auftritt. Bei diesem Auftritt werden Details aus dem Mythos der Ines erinnert und der Mythos somit aktualisiert. Dies wird anhand eines Charakteristikums der Zamira (a) und eines ihrer Hühner (b) gezeigt, weshalb diese hier *exempli gratia* zunächst aus den Aussagen der Ines hervorgehoben werden.

- (a) Della Zamira, sì: nota a tutti, tra Marino e Ariccia, per la mancanza degli otto denti davanti [...], quattro sopra e quattro sotto: di che la bocca, viscida e salivosa, d'un rosso acceso come da febbre, si apriva male e quasi a buco a parlare: peggio, si stirava agli angoli in un sorriso buio e lascivo, non bello, e, certo involontariamente, sguaiato. Per quanto, si mormorava, quel rictus, quel vòto, riuscissero a taluni reali o non reali di torbida illecebra. [...] La ruvidezza aspra e l'arruffio tempestoso de' capelli, e le rughe parallele e profonde di tutto il volto, ch'era bruno e scuro, di legno, e l'avida ambage dello sguardo a que' momenti ne designavano ulteriormente l'aspetto: come di maga antica in sacerdozio d'abominevoli sortilegi e di ràdiche, proprio radici cotte, di cui s'inveschi l'anima a Lucano, a Ovidio (Gadda 2007: 147-148).

«Nota a tutti» ist Zamira aufgrund fehlender Zähne, die sie einerseits beim Sprechen hindern, andererseits einen verführerischen Reiz ausüben. Das obszöne Potential dieses Reizes wird nicht direkt benannt, sondern als Teil des Geredes der Leute, des Mythos vorgestellt: «si mormorava». Dahinter verbirgt sich der Vorteil, den das fiebrig-heiße 'Mundloch' der Zamira beim Oralverkehr darstellt. Gleichzeitig kann diese Öffnung als Vaginalsymbol verstanden werden, aus dem heraus Zamira ihre Prophezeihungen und Zaubersprüche 'gebirt'. Denn auch auf solche Dienstleistungen versteht sie sich wie eine «maga antica», deren Aussehen an die Schilderungen Lukans und Ovids gemahnt. Die Anspielung bezieht sich auf die thessalische Hexe Erichto aus dem 6. Buch der *Pharsalia* Lukans, und auf Medea, die Ovid im 7. Buch der *Metamorphoses* behandelt (cf.

Narducci 2003: 103; Kleinhans 2005: 373). Die Nennung dieser antiken Autoren erlaubt es der Findungskraft des Lesers, die Konnotationen einer antiken Hexe auf die Figur der Zamira zu beziehen. Damit wird das Bild der «sarta-sibilla», als welche Zamira zuvor bezeichnet wurde, negativ umgedeutet. Im 6. Buch der *Aeneis* tritt die von Anchises im 5. Buch (V. 735 et seq.) angekündigte *casta Sibylla* aus Cumae als treue Unterweltsführerin des Aeneas auf. In Gaddas Roman wird die keusche Prophetin zu einem hexenartigen Wesen, das Diomedes, nicht Enea, hinabführt, und zwar in ihren Keller, wo es zwischen den beiden zu sexuellen Kontakten kommt. Trotz der offensichtlichen Unterschiede zur Sibylle aus Vergils Epos erinnert der «raccontino della discesa in antro» (Gadda 2007: 187) an die Katabasis in eben jenem Werk und markiert den für die Ermittler und den Leser anstehenden Abstieg in die Unterwelt der Zamira und ihrer Helfer. Diese Welt wird von Ines ebenso beschrieben wie ihre Herrin. So etwa der Garten:

- (b) L'orto – poca bieta scarruffata pure lei: un qualche cavolazzo spampanato nello scirocco, intignato dalle pieridi: con una bieca gallina a starnazzarvi di tempo in tempo, rattenuta per uno spago tutto groppi, a far l'ovo a Pentecoste – era a un livello più basso che la quota stradale ordinaria, dell'Appia (ibid.: 150).

Das Detail der Henne, die an einem Faden festgebunden ist, ist im Kontext des Verhörs völlig unbedeutend, erhält aber im 8. Kapitel Bedeutung.

### 4.3 Aktualisierung des Mythos: von der Unterwelt der Zamira zur Hühnertragödie

Nach dem Verhör der Ines begibt sich der Polizist Pestalozzi zur Behausung der Zamira:

- (a) La Zamira, poiché proprio lei era, così scarmigliata e discinta, una scopa a mano, cui precorreva adeguato gruzzolo di casalinghe lane e festuche e indefinibile pattume, accolse i due tipi con la salivosa lubricità del sorriso di mestiere e la falsità contadina dello sguardo (ibid.: 200).

Die Begegnung Pestalozzis und seines Begleiters mit der Zamira wird als wahrhaftige Epiphanie dargestellt. Nach den zahlreichen Erwähnungen und detailfreudigen Beschreibungen tritt hier die Aktualisierung des Mythos ein: Die Zamira erscheint wie eine Göttin, deren Auftreten von dem erstaunten Einschub «poiché proprio lei era» begleitet wird. In der nun folgenden Vernehmung der Zamira werden eben diejenigen Details und Epitheta erwähnt, die Ines in ihrem Verhör hervorgehoben hat. Bei näherer Betrachtung der Zamira wird zunächst die Bezeichnung «maga» wiederholt, bevor das zerzauste Haar, die Augen und vor allem der Mund beschrieben werden:

- (a) Guardò alla bellona, alla maga. Non s'era ancora pettinata. La zazzera, un arruffio: un intrico bigio di marruche e di rovi. Sotto le bozze della fronte e la grondaia dei due archi orbitali lo sfavillare puntuto delle iridi, nere, o quasi: paura vera o sospetto, reticenza, derisione, insidia. Fiancheggiato dai quattro canini superstiti il fornice, osceno: le labbra, agli angoli, fecero bava di schifose bollicine, tra l'irraggiare di mille rughe, non anco spianate o dissipate dalla crema. Pareva, quel fornice, la porticina mala donde avesse a nereggiar di fuori, come serpe, la capa, dapprima, e poi tutto il collo d'uno impreveduto stratagemma, un cavillo di contadina ruffiana (id.).

Neu bei der Beschreibung des Mundes ist die Verwendung des Wortes «fornice», welches als Verweis auf die fiebrige Hitze gelesen werden kann, die dem 'Mundloch' zugeschrieben wurde. Aus der Perspektive Pestalozzis erscheint dieses nicht nur obszön, sondern auch ekelhaft («schifose bollicine») und gar gefährlich, was durch die Apposition «la porticina mala donde avesse a nereggiar di fuori» zum «fornice» ausgedrückt wird. Das Austreten schwarzen Rauchs aus dem Ofenrohr verwandelt dieses durch den Vergleich mit einer Schlange in ein feuerspuckendes Schlangen- oder Drachenwesen, das man aufgrund der mit der

«porticina mala» assoziierten Höllenpforte als Ungeheuer der Unterwelt identifizieren kann. Anhand der *pars pro toto* Beschreibung des Mundes kann die aufreizend-abschreckende Wirkung der Zamira auf Pestalozzi abgelesen werden, dessen Aufmerksamkeit im Verhör auch durch ein herumflatterndes Huhn abgelenkt wird:

- (b) In quel punto, come evocata di tenebra, dall'uscio socchiuso della scaluccia approdante in bottega [...], si affacciò, e poi zampettò sul mattonato freddo qua e là con certi suoi chè chè chè chè tra due cumuli di maglie, una torva e a metà spennata gallina, priva di un occhio, e legato alla zampa destra uno spago, [...] (ibid.: 205).

Dieses Huhn ist durch seine Attribute eindeutig als dasjenige zu erkennen, von welchem Ines sprach: «una bieca gallina rattenuta per uno spago». Anscheinend hat es sich losgerissen und zieht nun den Faden hinter sich her. Während es durch das Zimmer flattert, verwickelt es sich in einem Wollfaden, der zu einem rhabarberfarbenen Schal zu gehören scheint. Dieser liegt auf einem Haufen frischgefärbter Kleidungsstücke, von dem aus das Huhn «le cose e le parvenze universe» mit seinem «supremo coccodè» kommentiert. Die verwickelten Fäden am Fuß des Huhns, der Kleiderhaufen, der Schal sowie die 'Dinge und Erscheinungen des Universums' bilden wiederum eine Metapher für das *pasticciccio*. Gleichzeitig wird aber auch ein anderer Modus der Transformation sichtbar – die substituierende Metonymie: Das Huhn ist in Kontiguität zur Zamira zu sehen und drückt durch sein 'Kacken' auf die Schuhe des Pestalozzi aus, was diese von der Aufklärung des Falls und der Polizei hält. In der metamorphotischen Substitution steht das Huhn sowohl für die Zamira als auch zwischen dieser und der eintretenden Lavinia:

[C]'è un rapporto di continuità, che la contiguità testuale segnala in modo inequivoco. [...] Inoltre, si scopre che l'incursione della gallina ha una ulteriore funzione, diversa dalla prima e insieme contemplare a essa. L'evento, infatti, da un lato costituisce la parte culminante del citato dialogo; dall'altro, anticipa, preludendovi, il teatrale ingresso di un nuovo personaggio femminile, la giovane Lavinia Mattonari. Inserita in questo

momento specifico, di passaggio tra le due sequenze, la gallina sta contemporaneamente *al posto* della Zamira e *al posto* di Lavinia e la contiguità-continuità [...] finisce quasi per congiungere le differenti figure, in una sorte di «fusione» che rimanda a significati altri, in quell'area fluida, paradigmatica o associativa, alla quale il testo conduce in quanto *suggestive* al suo fruitore (Confalonieri 2010: 105-106).

Am Finger der Lavinia erkennt Pestalozzi schließlich den gesuchten Topas. Er begibt sich mit ihr zur Hütte ihrer hässlichen Cousine Camilla. Auf der Fahrt muss der Brigadiere an einem Bahnübergang warten. Nachdem der Zug sich entfernt hat, richtet sich die Aufmerksamkeit des Erzählers erneut auf einige Hühner (Gadda 2007: 222-223). Dabei wird er Zeuge eines merkwürdigen Rituals, eines gespielten Selbstmords («simulato suicidio») der Hühner, der als «dramma», genauer als Tragödie inszeniert wird. Hierfür sind die Hühner besonders geeignet, sind sie doch «ex-alunne di Melpomene», der «Patronin der Tragödie, besonders der lyrischen Chorgesänge» (Walde 1999: 1197). Das Vokabular, mit dem diese alltägliche Szene beschrieben wird, erweckt den Eindruck eines Metadiskurses über Kunst und ihre Darstellungs- bzw. Ausdrucksmittel. Dem «rituale teatralizzato» der Hühner liegt eine «ragion poetica ben meditata» zugrunde, wodurch es die Klimax einer «sagacia pittorica» erreicht hat. Diese zur Beschreibung der Szene – einige Hühner flattern um Eisenbahnschienen herum – unpassenden Begriffe überhöhen dieselbe, *dramatisieren* sie, ähnlich dem schon bekannten Prinzip des *epicizzare*.<sup>11</sup> Auf der Bühne der Eisenbahnschienen erfahren die Hühner eine weitere Metamorphose: Stand das Huhn im Hause der Zamira für letztere und Lavinia, so vertreten die Hühner nun das Opfer. Bei diesem handelt es sich allerdings um eine «vittima finta», die, ohne bedroht zu werden, einen «orgasmo artificioso» erlebt. «Così come sul teatro» ist die Frage nach der Unterscheidung von «finzione» und «non-finzione» äußerst schwierig zu beantworten, evoziert

<sup>11</sup> Zur Überhöhung der Hühnertragödie gehört u.a. ein intertextueller Bezug auf das Prolog-Gedicht zum *Canzoniere* Petrarca. Dort heißt es, die «rime sparse» seien Frucht einer ersten jugendlichen Verirrung – «il mio primo giovanile errore». Gadda verändert das Zitat nur leicht, indem er die Adjektive durch ein *e* verbindet und das Possesivpronomen auf die Hühner bezieht (Gadda 2007: 223). Die Hühnerszene stellt in ihren zahlreichen Bezügen und Anspielungen gewissermaßen ein *pasticciccio in nuce* dar.

doch ein Drama ursprünglich stets den Anschein («sembrano essere ... di fatto») des Realen. Die Verschiebung von den Tätern auf die Opfer, die kollektiv als «galline» auftreten, verweist zurück auf das erste Kapitel des Romans. Denn von Anfang an unterstellt Ingravallo der Gräfin Menegazzi eine Lust an der Opferrolle, wie sie die Hühner in ihrem «rituale algolagnico» ausleben.

## 5. *Unaufhörliches Suchen: der Schluss des Pasticciaccio*

Obwohl der Roman am Ende offenbleibt, wird er doch in eine zirkuläre Struktur überführt, da sich das 10. Kapitel in mehrfacher Hinsicht auf den Anfang zurückbezieht. Im Mittelpunkt steht nun wieder Ingravallo, der sich zur Befragung der Assunta, des letzten Dienstmädchens der Balducci, ebenfalls ins römische Hinterland begeben hat. Ihrer ersten Begegnung bei den Balducci und dem Verhör am Ende des Romans sind gemein, dass sich der Kommissar von der Schönheit der jungen Frau gefesselt fühlt, wobei stets ihre Augen hervorgehoben werden. Im ersten Kapitel heißt es:

In quell'attimo sia la serva sia la padrona parvero a don Ciccio estremamente belle; la serva, più aspra, aveva un'espressione severa, sicura, due occhi fermi, luminosissimi, quasi due gemme, un naso diritto con il piano della fronte: una <vergine> romana dell'epoca di Clelia (Gadda 2007: 19).

Die Erinnerung an diese Begegnung scheint Don Ciccio zu überkommen, als er der Assunta in ihrem Heimatdorf gegenübersteht:

La porticina si dischiuse. Quando fu aperta al tutto Ingravallo si trovò di faccia... un viso, un par d'occhi! nella penombra lustravano: la Tina Crocchiapani! «È issa, è issa», meditò non senza un batticuore composito: la stupenda serva dei Balducci, con lampi neri sotto le ciglia nerissime dove la luce albana s'impigliava, si diffrangeva iridandosi (la tovaglia bianca, spinaci) dai capelli avviluppati neri su la fronte quasi ad opera del Sanzio, dalle azzurre, ai lobi e sulle guance, dondolanti scioccaje: con quel seno! (ibid.: 270-271).

Das Leuchten der Augen Assuntas ist nicht erloschen (das Adjektiv *luminosissimi* wird an dieser Stelle verbal ausgedrückt, vgl. die Verbform *lustravano*), doch scheint sich ihr jungfräuliches Aussehen verändert zu haben. Steht dieser Rückbezug in direkter Verbindung zum Fall, erinnert der Erzähler schon zu Beginn des letzten Kapitels (b) scheinbar unmotiviert an das erste (a), in dem das Verhältnis Ingravallos zu seiner Hauswirtin charakterisiert wurde:

- (a) E poi era riuscito a far chiudere un occhio alla questura su quella ridicola storia dell'ammenda... sì, della multa per la mancata richiesta della licenza di locazione... che se la dividevano a metà, la multa, tra governatorato e questura. «Una signora come me! Vedova del commendatore Antonini! Che si può dire che tutta Roma lo conosceva: e quanti lo conoscevano, lo portavano tutti in parma de mano, non dico perché fosse mio marito, bon'anima! E mo me prendono per un'affitacamera! Io affitacamera? Madonna santa, piuttosto me butto a fume» (ibid.: 15-16).

Der Erzähler reaktiviert das Wissen um die Sorge der Hauswirtin, als 'Zimmervermieterin' angesehen zu werden, zu Beginn des zehnten Kapitels. Während Ingravallo seiner Toilette nachgeht, beobachtet ihn die Witwe, was in folgender Szene gipfelt:

- (b) Un dolce orgasmo, dall'altra parte dell'uscio che il catenaccio precludeva, una delicata formidine, solevano in quei momenti impadronirsi della gentile ospite signora Margherita: Margherita Celli vedova del commendator Antonini: no no no non affitacamera, ohibò: una signora distintissima, cognata di Sua Eccellenza Barlani, il presidente Pier Calumèro Barlani: presidente, no... sì... non ricordava di che cosa (ibid.: 260).

Das Detailwissen wird erinnert und gleichzeitig um den Vornamen der Witwe erweitert, der bisher unbekannt war. Innertextuelle Wiederholung und Präzisierung von Detailwissen stehen einerseits der Tatsache gegenüber, dass das eigentliche Verbrechen nicht aufgeklärt wird, andererseits binden sie den Schluss zirkulär an den Anfang zurück, was im letzten Absatz durch zwei intratextuelle Bezüge verstärkt wird:

«No, nun so' stata io!» Il grido incredibile bloccò il furore dell'ossesso. Egli non intese, là pe llà, ciò che la sua anima era in procinto d'intendere. Quella piega nera verticale tra i due sopraccigli dell'ira, nel volto bianchissimo della ragazza, lo paralizzò, lo indusse a riflettere: a ripentirsi, quasi (ibid.: 276).

Von Ingravallo zur Rede gestellt, soll Assunta den Namen des Mörders nennen, den er ohnehin schon kenne. Mit entschiedener Gegenwehr streitet Assunta die Tat ab, worauf Ingravallo sich nachdenklich und reuevoll zeigt, «quasi». Gaddas Roman endet mit diesem Adverb und lässt offen, wie der Kommissar mit seiner Quasi-Reue umgeht. In der Literatur wurde dies als «mark of non-closure» (Pedriali 2001: 176) und als «invito a ripensare a un più vasto scenario di possibili movimenti» (Lucarelli 2004: 930) gelesen. Beide Deutungen lassen sich vereinigen, wenn man den intratextuellen Bezug zum ersten Kapitel berücksichtigt. Dort wird Ingravалlos Philosophie als «fissazione, quasi» (Gadda 2007: 16) bezeichnet. Die in beiden Fällen auffällige Postposition des Adverbs weist das Register dieser Äußerungen als umgangssprachlich aus. Gleichzeitig verstärkt sie den relativierenden Charakter. Es entsteht der Eindruck, als sei sich der Erzähler bezüglich der von ihm vermittelten Vorgänge nicht sicher. Diese Unsicherheit bestimmt auch den zweiten intratextuellen Bezug. Nachdem Ingravallo seine Überzeugung kundgetan hat, dass hinter jedem Verbrechen Frauen zu finden seien, heißt es: «E poi pareva pentirsi, come d'aver calunniato 'e femmene, e voler mutare idea» (ibid.: 17.). Wie an dieser Stelle, schämt sich der Kommissar also 'beinahe' am Ende des Romans, womit das Präfix *re-* durch die Wiederaufnahme des Verbs erklärt werden kann. Das *quasi* ist somit zugleich Ausdruck der inhaltlichen Offenheit des Romans und Einladung zum Nachdenken über denselben: Es geht nicht darum, tatsächlich den Mörder zu finden, sondern über das *pasticciccio* als einen möglichen epistemologischen Zugang zur Wirklichkeit zu reflektieren (cf. Alessandri 1996: 97). Durch die groteske Deformation der Narration und das Abdriften ins Imaginäre zeigt Gadda, dass dieser Zugang ein höchst subjektiver ist, den jeder Leser durch seine Findungskraft und Imagination in immer neuen Relektüren immer wieder neu finden muss.

## 6. Das *Pasticciaccio* als *carmen perpetuum*

Innertextuelle Wiederholungen und Variationen bewirken in Gaddas Roman eine Stellen-Reaktivierung und Amplifikation. Sie ist jedoch Resultat kontingenter Verbindungen und erlaubt keinen progressiven Wissenserwerb. Innerhalb eines traditionellen Kriminalromans verläuft Wissenserwerb synchron zur Bestandsaufnahme der Fakten, die der Kommissar oder Detektiv sammelt. Im *Pasticciaccio* herrscht jedoch eine starke Spannung zwischen Bestand und Wandel, da dem Geschehen eine Realitätsauffassung zugrunde liegt, die Alessandri treffend als «processo di continua trasformazione, di composizione e riagggregazione» (Alessandri 1999: 94) definiert. Kriminalistische Bestandsaufnahme zur Aufklärung des Falls und kontinuierlicher Wandel von Personen, Dingen und Bezeichnungen bilden ein Paradoxon, das mit der ovidischen Metamorphose vergleichbar ist. Ovid hat seine *Metamorphoses* als *carmen perpetuum* komponiert, dessen aneinandergereihte Mythenerzählungen unaufhörlich fortgeführt werden, wie das letzte Wort des Epos zeigt: «vivam» (cf. Schmitzer 2001, 139). Selbstbewusst verkündet der Dichter sein Fortleben und weist damit über den im Proöm gesetzten Zeitrahmen des Metamorphosenbuches hinaus. Diese Kontinuität ergibt sich bei Gaddas Roman aus der inhaltlichen Offenheit des zirkulären Schlusses. Das letzte Wort *quasi* lässt den Ausgang des Geschehens in der Schwebelage und verweist auf den Leser, dessen Aufgabe es ist, das Gelesene zu überdenken. Das *unaufhörliche Suchen* nach Wahrheit kann nicht mit dem Schluss des Romans enden, sondern wird an den Leser verwiesen. Auch diesem wird es freilich nicht gelingen, einen Täter auszumachen. Es kann ihm bloß darum gehen, die amplifizierenden Deskriptionen in ihrer Abdrift nachzuvollziehen und von Fall zu Fall, wie es dieser Beitrag anhand ausgewählter Beispiele gezeigt hat, neu miteinander zu verbinden. Letztlich handelt es sich dabei um den Nachvollzug eines Mobile, der spontan Rekurrenzen erkennt – etwa bei den Hühnern – und sie durch eigene Welterfahrung ausdeutet.

Ovid stellt die Verwandlungsgeschichten seines *carmen perpetuum* unter dem Prinzip der *variatio* zusammen und gibt dabei oft entlegenen Mythen-

varianten den Vorzug. Er fokussiert auf Details oder imitiert seine Vorgänger kontrastiv. Galinsky hat dieses narrative Prinzip auf die Formel des *referre aliter idem* gebracht (cf. Galinsky 1975). Im Vergleich zum ovidischen *carmen perpetuum* stellt die inversive Transformation des Epos' Vergils bei Gadda eine Weiterentwicklung des *referre aliter idem* dar, wobei der Akzent deutlich auf dem *aliter* liegt (cf. Alessandri 1999: 89). Dennoch wird vermittels des metanarrativen Prinzips des *epicizzare* eine epische Form angestrebt, wie an verschiedenen Stellen aufgezeigt wurde. Namen, Strukturen, Orte werden dem antiken Epos entnommen und zur Ausformung des *pasticciccio* herangezogen.

Neben der Transformation mythischer Erzählstrukturen wurden transformatorische Prozesse aufgedeckt, die aus der Deskription selbst hervorgehen (metaphorische Drifts, Amplifikationen, etc.) oder innertextuelle Rezitierungen vornehmen. Diese beiden narrativen Transformationen ergeben sich aus der für Gadda zentralen Zentrumslosigkeit der Welt und sind somit charakteristisch für ein Dichten, das unter dieser Voraussetzung notwendigerweise *unaufhörlich* sein muss. Gaddas Roman stellt mithin ein *carmen perpetuum* dar, das den Leser zu immer neuen Lektüren anregt, ihn aber in seiner zirkulären Anlage nie ans Ziel, sondern stets an den Anfang zurückverweist. Der Leser befindet sich wie der Kommissar auf einer *unaufhörlichen Suche* nach Wahrheit, die wie der Kriminalroman offenbleibt.

## Bibliographie

- Alessandri, Luca. 1996. «L'autore nel «Pasticciaccio»». In: *Lingua e stile*. Vol. 31, N° 1, 79-99.
- Bendlin, Andreas. 2001. «Romulus». In: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (edd.): *Der Neue Pauly (Altertum)*, Bd. 10, Pol-Sal. Stuttgart u.a.: Metzler, 1130-1133.
- Benussi, Christina. 2007. «Carlo Emilio Gadda. Narciso e Mussolini, Arianna e Richelieu». In: Marinella Cantelmo (ed.): *Il mito nella letteratura italiana. Vol. 4: L'età moderna*. Brescia: Morcelliana, 315-323.
- Bergemann, Lutz et al. 2011. «Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels». In: Hartmut Böhme et al. (edd.): *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*. München: Fink, 39-56.
- Blumenberg, Hans. 1979. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bremer, Alida. 1996. *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik des postmodernen Kriminalromans*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Confalonieri, Corrado. 2010. ««Infelix vates»». Sulla misoginia del «Pasticciaccio». In: Rinaldo Rinaldi (ed.): *Maratona Gadda*. Milano: UNICOPLI.
- Fo, Alessandro. 2002. «Virgilio nei poeti e nel racconto (dal secondo Novecento italiano)». In: Fernanda Roscetti (ed.): *Il classico nella Roma contemporanea. Mito Modelli Memoria, Atti del convegno di Roma, 18-20 ottobre 2000*. Vol. 1. Roma: Istituto Nazionale die Studi Romani, 181-239.
- Gadda, Carlo Emilio. 2007. *Romanzi e Racconti II*. A cura di Giorgio Pinotti, Dante Isella, Raffaella Rodondi. Milano: Garzanti.
- Gadda, Carlo Emilio; Vela, Claudio. 1993. *Per favore, mi lasci nell'ombra*. Milano: Adelphi.

- Galinsky, Karl. 1975. *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*. Berkeley: University of California Press.
- Genette, Gérard. 1993. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Graf, Fritz. 2000. «Mythos (Theorie des Mythos)». In: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (edd.): *Der Neue Pauly (Altertum)*, Bd. 8, Mer-Op. Stuttgart u.a.: Metzler, 633-635.
- Henrichs, Albert. 2002. «Zeus». In: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (edd.): *Der Neue Pauly (Altertum)*, Bd.12.2, Ven-Z. Stuttgart u.a.: Metzler, 782-789.
- Isella, Dante. 1998. «I «cari latini» di Gadda». In: *Aufidus*. Vol. 35, 119-131.
- Kleinhans, Martha. 2005. «*Satura* und «*pasticcio*». *Formen und Funktionen der Bildlichkeit im Werk Carlo Emilio Gaddas*. Tübingen: Niemeyer.
- Latacz, Joachim. 1998. «Epos (Klassische Antike)». In: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (edd.): *Der Neue Pauly (Altertum)*, Bd. 4, Epo-Gro. Stuttgart u.a.: Metzler, 11-22.
- Lorenzini, Niva. 1995. «Gadda, il mito, la «deformazione»». In: Fausto Curi, Niva Lorenzini (edd.): *Mito e esperienza letteraria. Indagini, proposte, letture*. Bologna: Pendragon, 319-51.
- Luccarelli, Massimo. 2004. «Un «giallo» compiuto e risolto: il «Pasticciaccio» di Gadda». In: Simona Costa, Marco Dondero, Laura Melosi (edd.): *Le forme del narrare. Atti del VII congresso nazionale dell'ADI, Macerata, 24-27 settembre 2003*. Vol. 2. Firenze: Ed. Polistampa, 927-939.
- Narducci, Emanuel 2004. «Gadda e gli antichi.», <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/ sup3atti1/articles/narduconf1.php> (zuletzt eingesehen am 24.11.2015).
- Pedriali, Federica. 2001. ««Gli occhi del Lazio». Symmetries of closure in Gadda's «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana»». In: *Italica*. Vol. 78, N° 2, 176-192.

- Santovetti, Olivia. 2007. *Digression. A narrative strategy in the Italian novel*. Oxford u.a.: Lang.
- Schlüter, Dietrich. 1971. «Akt/Potenz». In: Joachim Ritter (ed.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, A-C. Basel u.a.: Schwabe, 134-142.
- Schmitzer, Ulrich. 2001. *Ovid*. Hildesheim u.a.: Olms.
- Seibt, Gustav. 1993. «Der Schatz im Nachtopf. Andeutung zur Verwendung der Psychoanalyse bei Gadda». In: *Akzente*. Vol. 40, N° 5, 450-455.
- Walde, Christine. 1999. «Melpomene». In: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (edd.): *Der Neue Pauly (Altertum)*, Bd. 7, Lef-Men. Stuttgart u.a.: Metzler, 1197-1198.
- Westerwelle, Karin. 2005. «Carlo Emilio Gadda: «Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana»». In: Manfred Lentzen (ed.): *Italienische Romane des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*. Berlin: Schmidt, 182-207.