

4. Carlo Emilio Gaddas »groviglio conoscitivo«: Zerfaserung, Dopplung und Hybridisierung von Realität am Beispiel des Kriminalromans

La realtà sembra una città e la città è fatta
di case;
e la casa è fatta di muri: e il muro è fatto di
mattoni;
e il mattone fatto di granuli.
E il granulo è in sé, è nel mattone,
è nel muro, è nella casa, è nella città.
(Carlo Emilio Gadda, *Meditazione milanese*,
1928)

Carlo Emilio Gadda hat in der italienischen Literatur des 20. Jahrhunderts eine in verschiedenerlei Hinsicht herausragende Position inne, die unter anderem mit unterschiedlichen biografischen Faktoren in Verbindung gebracht werden kann.¹ Als einziger der in dieser Studie untersuchten Literaturschaffenden wurde er noch im ausgehenden 19. Jahrhundert geboren (*1893) und hat somit den Ersten Weltkrieg als junger Erwachsener (im Kriegsdienst und in anschließender Kriegsgefangenschaft im niedersächsischen Celle) durch- und überlebt – eine Erfahrung, die für seine Persönlichkeit wie auch für sein literarisches Werk von großer Relevanz war.² Autobio-

- 1 Einen literaturwissenschaftlich fundierten Einblick in das Leben und literarische Schaffen Carlo Emilio Gaddas gibt Giorgio Patrizis kompakte Untersuchung mit dem Titel *Gadda* (vgl. Patrizi 2014).
- 2 Ausgehend von Walter Benjamins bereits 1933 ausgerufenen *Krise der Erfahrung* infolge des Ersten Weltkriegs ergibt sich auch im Bereich der medialen und künstlerischen Darstellung die Frage nach einer Krise der Repräsentation und des Erzählers. Für den italienischen Kulturräum widmet sich diesem Thema beispielsweise der Sammelband *Rappresentare l'irrappresentabile. La Grande Guerra e la crisi dell'esperienza* aus dem Jahr 2017 (vgl. Amato et al. 2017). Die umfassende Untersuchung *Gadda contre Gadda. La littérature comme champ de bataille* von Christophe Mileschi (2007) fußt darüber hinaus im Wesentlichen auf der Hypothese, dass Gaddas literarische Produktion ein stetiges Anschreiben gegen die eigenen, im Krieg und durch die zeitweise Identifikation mit dem *Partito Fascista* erworbenen Gewissensbisse sei.

grafisches Zeugnis darüber legt er im *Giornale di guerra e di prigionia* ab, das erst nach seinem Tod veröffentlicht wurde und die Keimzellen von Gaddas Wirklichkeitskonzeption bereits enthält.³ Auch der erste literarische Versuch, den Gadda anlässlich des 1924 ausgelobten *Premio Mondadori* mit dem nie abgeschlossenen und posthum erschienenen *Racconto italiano di ignoto del novecento* unternahm, ist unmittelbar geprägt von den Wirren des Ersten Weltkriegs, wenngleich sich dieses Verhältnis ex negativo konstituiert.⁴ Als nahezu topisch für sein literarisches Schaffen gilt Gaddas Berufsstand: Gadda war zunächst nicht primär als Schriftsteller, sondern als Ingenieur tätig, obwohl sein literarisches und philosophisches Interesse von Jugend an groß war. Dem Wunsch der Mutter folgend schrieb er sich jedoch am Mailänder *Politecnico* für das Studium des Elektroingenieurwesens ein. Ein nach dem Ersten Weltkrieg aufgenommenes Philosophiestudium führte er nicht zu Ende, begann aber neben dem Ingenieursberuf bereits mit der Veröffentlichung von kurzen Prosastückchen in der Zeitschrift *Solaria*, die später in *La Madonna dei filosofi* (1931) und in *Il Castello di Udine* (1934) erschienen. Eine vollständige Loslösung von dem bürgerlichen Beruf des Ingenieurs schien Gadda allem Anschein nach erst nach dem Tod der Mutter im Jahr 1936 möglich: Von 1940 an widmete er sich ausschließlich dem Schreiben. Gaddas umfangreiches literarisches Werk umfasst zahlreiche, teils erst in den späteren Lebensjahren oder posthum veröffentlichte Erzählungen,⁵ Essays sowie den Erfolgsroman *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957 von Garzanti herausgegeben), der bereits in den Jahren 1946 und 1947 als Fortsetzungsroman in der Zeitschrift *Letteratura* erschienen war und Inspiration für den im Jahr 1959 unter dem Titel *Un maledetto imbroglio* von Pietro Germi produzierten Film lieferte.⁶

3 Das *Giornale di guerra e di prigionia* stellt nicht nur den Vorspann zu Gaddas späterem Schreiben dar, sondern kann als Motor aller später von Gadda aufgegriffenen Themen betrachtet werden (vgl. dazu etwa Verbaro 2005: 31ff.).

4 Im Fall des *Racconto italiano* zeichnet sich der Erste Weltkrieg als explizite Bezugsgröße durch Abwesenheit aus; an seinen Platz rückt, so beschreibt es Christophe Mileschi, das Thema eines unspezifisch geplagten Gewissens, das durch das Motiv des Bösen adressiert wird (vgl. Mileschi 2007: 85ff.).

5 Über Gaddas umfassende Kurzprosa hinaus seien zumindest einige der bedeutendsten längeren Titel in Prosa genannt: das »erste große Vorhaben, das er selbst als ›Romanprojekt‹ bezeichnet« (Goldmann 2018: 13) *La meccanica* (1928 in einer unvollständigen ersten Version angefertigt, erschienen Teile daraus im Jahr 1932 in der Zeitschrift *Solaria*; eine vollständige Version publizierte Gadda erst im Jahr 1970), *San Giorgio in casa Brocchi* (1931), *L'incendio di via Kepler* (1941) und die aus aufeinander aufbauenden Erzählungen bestehenden *Disegni milanesi* (1944 unter dem Titel *L'Adalgisa* erschienen) sowie der unvollständig gebliebene Roman *La cognizione del dolore* (Entstehung und erste Publikation in der Zeitschrift *Letteratura* 1938 bis 1941; erst 1963 bei Einaudi in Buchform erschienen).

6 Es wird in dieser Arbeit, sofern nicht anders angegeben, die überarbeitete Textfassung aus dem Jahr 1957 zitiert (= Gadda RR II: 11–276). Zum Verhältnis von Gaddas Romanvorlage und deren Verfilmung unter besonderer Berücksichtigung der Genres (des literarischen *giallo* und

Auch die besondere Rolle der Stadt Mailand im Leben und Schaffen des Autors hat die Gadda-Forschung in den Blick genommen. Sie ist nicht nur seine Herkunftsstadt und bis 1940 sein Wohnort gewesen (nach einer sich daran anschließenden Lebensphase in Florenz lebte Gadda dann von 1950 an in Rom, wo er 1973 starb), sondern auch Schauplatz einiger Werke, in denen die Rolle der Stadt als thematischer Nukleus und sogar als Topos angenommen werden kann. So postuliert etwa Julius Goldmann in seiner Untersuchung von Gaddas frühen Texten, dass der Mailänder Schriftsteller eine »Stadtdarstellung geplant hatte, die sich an den Traditionen der Literatur orientierte und in einer Art Collage sämtliche typisch mailändischen Merkmale zu einem Stadtpanorama bündeln sollte« (Goldmann 2018: 9). Gleichwohl existieren mehrere Hinweise darauf, dass Gaddas Verhältnis zur Stadt ein ambivalentes ist. Aufschluss darüber geben einerseits Gaddas eigene Polemiken in Bezug auf die Stadt Mailand: In einer Schrift aus dem Jahr 1938 mit dem Titel *Libello* lässt er beispielsweise verlauten, dass die Architektur der Stadt durch Hässlichkeit charakterisiert sei: »Milano è una brutta e mal combinata città.« (SGF I: 87) An anderer Stelle begrüßt Gadda die Umbaumaßnahmen innerhalb der Stadt, die durch Mussolini initiiert wurden und der Stadt die nationalistische Kultur durch Herstellung einer fiktiven Ordnung im Sinne der faschistischen Propaganda einschreiben sollen (Gaddas Einschätzung hierzu geht aus einem Zeitungsartikel aus dem Jahr 1936 mit dem Titel »Anno XIV, restauri del Duomo« hervor, vgl. SGF I: 807). Andererseits zeigen Untersuchungen wie diejenige von Raffaele Donnarumma (»Gadda e Milano: mito e demistificazione«), dass sich hinter Gaddas Invektiven gegen seine Geburtsstadt auch explizite antibürgerliche Kritik verbirgt, in der Gadda darauf verzichtet, tradierte Stereotypen des Bürgertums und – in Abgrenzung dazu – der Bauern und der Arbeiterschaft zu perpetuieren, sondern diese stattdessen satirisch aufgreift (vgl. Donnarumma 2006: 143f.). Insbesondere ist jedoch herausgearbeitet worden, dass die Stadt Mailand durch ihre sprachliche Polyphonie und die soziostatische Ausdifferenzierung ihres Sprachraums ausschlaggebende Impulse für Gaddas Schreiben gesetzt hat.

Am eindrücklichsten zeigt sich dies in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in dem, gleichwohl der Schauplatz der Handlung die Stadt Rom und deren Umland ist, zahlreiche italienische Varietäten in der Figuren- ebenso wie der Erzählerrede zur Sprache kommen. In der titelgebenden Via Merulana kommt es in Haus Nummer 219 in den 1920er Jahren im Abstand von nur wenigen Tagen zu zwei Verbrechen: In jenem bürgerlichen, im Volksmund als »palazzo dell'oro« (Gadda RR II: 19) bezeichneten Stadthaus werden zunächst der reichen Contessa Teresina Menegazzi

des filmischen *noir*) in hermeneutischer Perspektivierung vgl. Ricci 2005. Martha Kleinhans hingegen postuliert, dass es sich bei Germis Film nicht um eine regelrechte Verfilmung von Gaddas *Pasticciaccio* handele, sondern um ein vom Roman unabhängiges Produkt (vgl. Kleinhans 2005: 232).

ihre Juwelen entwendet, nur wenige Tage später wird dann eine weitere Hausbewohnerin, Signora Liliana Balducci, grausam ermordet aufgefunden – einiges deutet auf ein »delitto passionale« hin, wie die Zeitungen sodann berichten (vgl. Gadda RR II: 71). Mit den Ermittlungen in beiden Fällen, zwischen denen möglicherweise ein Zusammenhang besteht, wird der dienstbeflissene Kommissar molisanischer Herkunft (vgl. Gadda RR II: 15) der Präfektur am Collegio Romano (in unmittelbarer Nähe zur Kirche Santo Stefano del Cacco befindlich), Don Francesco »Ciccio« Ingravallo, von seinem Vorgesetzten Dottor Fumi betraut. Bei den diversen Vernehmungen und Untersuchungen treffen er und seine Kollegen, darunter der Vicebrigadie-re Pestalozzi sowie ein gewisser Gaudenzio und Pompeo sowohl im *palazzo dell'oro* selbst wie auch in der gesamten Stadt eine Vielzahl von Personen der verschiedensten sozialen Gruppierungen an. Auf diese Weise wird einerseits ein Mikrokosmos der italienischen Gesellschaft zwischen den beiden Weltkriegen skizziert (die Handlung des *Pasticciaccio* setzt im Jahr 1927 ein), andererseits deutet sich dadurch bereits der Aspekt der Polyphonie an, der strukturell maßgeblich für diesen Roman ist. Die komplexe sprachliche Anlage des *Pasticciaccio* und deren Implikationen haben seit Erscheinen des Romans die (italienisch dominierte) Gadda-Forschung stark interessiert und dazu geführt, dass Gadda, wenn auch erst zu seinem Lebensende hin, als einer der wichtigsten Vertreter des literarischen *secondo Novecento* erkannt wurde. Es scheint indes so, als habe die Sprachenfrage bis zum Erscheinen der unter Leitung von Dante Isella herausgegebenen Gesamtausgabe von Gaddas Werken im Jahr 1993 den Forschungsdiskurs dominiert, sodass erst seit Vorliegen der *Opere* – von einzelnen Kennern des Gesamtwerks schon vor deren Veröffentlichung bei Garzanti abgesehen⁷ – eine zunehmend werkübergreifende Untersuchung des Mailänder Schriftstellers stattgefunden hat, im Zuge derer auch weitere Filiationen und thematische Nukle – insbesondere die zahlreichen philosophischen Querverweise – identifiziert wurden. Eine unermessliche Stütze beim Durchdringen des *Pasticciaccio* bietet aufgrund der Fülle an Referenzen der von Maria Antonietta Terzoli 2015 vorgelegte zweibändige *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, der neben einer kenntnisreichen Vorstellung des Werks eine mikrophilologische Analyse des gesamten Romans vornimmt und durch einen umfassenden Anhang ergänzt wird. Ungeachtet der Schwierigkeiten in Hinblick auf die formale Vielgestaltigkeit und die editionsphilologische Situation von Gaddas schriftstellerischem Werk, das in deutscher Übersetzung nach wie vor nicht vollständig vorliegt,

7 Hierfür ist insbesondere die grundlegende und in der Gadda-Forschung konkurrenzlos anerkannte Monografie *La disarmonia prestabilita* von Gian Carlo Roscioni zu nennen, die bereits 1969 und somit noch zu Lebzeiten Gaddas erschien (vgl. Roscioni 1969). An Roscions Untersuchung angelehnt ist das im Titel des Kapitels aufgerufene Konzept des *groviglio conoscitivo*, das bei Roscioni als Gegenprinzip einer möglichen Ordnung angelegt ist (vgl. Roscioni 1969: 82ff.).

lassen sich trotz einer insgesamt noch verhaltenen deutschsprachigen Forschung zu diesem Autor in den vergangenen fünfzehn Jahren mindestens drei wichtige Monografien ausmachen: Die große Präsenz einer Bildlichkeit im engeren Wortsinn und deren tiefgreifende Implikationen in Gaddas Werk untersucht Martha Kleinhans in »*Satura*« und »*pasticcio*. Formen und Funktionen der Bildlichkeit im Werk Carlo Emilio Gaddas« (2005).⁸ Katharina List nimmt in ihrer Untersuchung die gegenseitige Bedingung von Ethik und Ästhetik bei Gadda unter der Formel »pensiero, azione, parola« in den Blick (vgl. List 2017). Den Stadt-Collagen in Gaddas Frühwerk (1919 bis 1944) im Kontext der Großstadtliteratur – in diesem Fall mit der Stadt Mailand verknüpft – widmet sich die Studie von Julius Goldmann, die intertextuelle und intermediale Bezüge des *Gadda milanese* kenntnisreich aufzeigt (vgl. Goldmann 2018).

Im Folgenden wird es darum gehen, die verschiedenen strukturellen Ebenen aufzuzeigen, an denen sich eine spezifische Konzeption der Wirklichkeit in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* erkennen lässt. Dabei nimmt der im Titel des Romans bereits enthaltene *pasticciaccio* eine zentrale Stellung und Funktion ein: Er stellt die bildliche und gleichzeitig theoretisch-philosophisch fundierte Grundlage von Gaddas literarischer Weltanschauung dar, die auf die Überlagerung, Vermischung und Uneindeutigkeit von Diskursen und damit von Ebenen der Wirklichkeit hindeutet, was sich in Bezug auf die Gattung des Kriminalromans gleichzeitig als strukturelle Unterwanderung des Genres erweist.

4.1 Wirklichkeit bei Gadda: Bestandsaufnahme von *disordine* und *pasticcio* einer multiformen Realität als ethische Herausforderung

Wenngleich die Wirklichkeitsthematik an einigen Stellen der Gadda-Forschung bereits anklingt (so findet sich bei Martha Kleinhans ein kurzes Teilkapitel mit dem auf ein Kapitel in Carlo Bos *Inchiesta sul neorealismo* zurückverweisenden Titel »Lo scrittore di fronte alla realtà«, das sich explizit Gaddas Neorealismo-Kritik widmet, vgl. Kleinhans 2005: 129ff.; auch bei Katharina List nimmt die Programmatik der Arbeit zwangsläufig Bezug auf das Verhältnis ethischer Überlegungen angesichts ei-

8 Die Ausgangsthese dieser Arbeit lautet, dass Gaddas Technik unter anderem im *Pasticciaccio* eine schöpferische Auseinandersetzung mit der Problemstellung der Mimesis angesichts einer nicht mehr in ihrer Komplexität darstellbaren Welt sei, weshalb der Aspekt der Bildlichkeit im Medium der Sprache entscheidende Relevanz einnimmt. In der konkreten Umsetzung äußere sich dies in der Technik der Amalgamierung nicht nur von sprachlichen Elementen, sondern ebenso von kompletten Zeichensystemen, die aber ihrerseits jenes Nicht-Greifbare zur Anschauung bringen (vgl. Kleinhans 2005: 6f.). Eine Zusammenschau der einzelnen von Kleinhans identifizierten und noch darüber hinausgehenden Gemälden, die im Roman auftauchen, ist auch am Ende des zweibändigen *Commento* von Maria Antonietta Terzoli vollständig bebildert abgedruckt (vgl. Terzoli 2015: 1008ff.).

ner gegebenen Wirklichkeit, in der Impulse für entsprechendes ethisches Handeln gesetzt werden, vgl. List 2017), ist das Thema der Realitätskonzeptionen im *Pasticciaccio* soweit ersichtlich bislang noch nicht fokussiert analysiert worden.⁹ Dabei ist Gaddas Positionierung in Bezug auf eine Konzeption des Realen sehr explizit, insbesondere in Abgrenzung von neorealistischen Tendenzen, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Gleichzeitig konnten diejenigen Untersuchungen, die Gaddas philosophische Prägung in der Nachfolge insbesondere Immanuel Kants (vgl. nachfolgendes Teilkapitel) herausgearbeitet haben, selbstverständlich einen Zusammenhang zwischen der philosophischen Weltanschauung und daraus abzuleitenden Implikationen für eine literarische Bezugnahme auf außersprachliche Wirklichkeit herstellen und bieten daher die Grundlage für eine weitergehende Untersuchung. Als motivische Grundannahme kann zunächst davon ausgegangen werden, dass die Welt in Gaddas Referenzkosmos einen Ort darstellt, an dem primär Chaos und *disordine* vorherrschen – und diese erweisen sich auch literarisch als insofern inkommensurabel, als Literatur diese Unordnung allenfalls reproduzieren kann. Jeden Versuch, sie zu bändigen oder in Wohlgefallen aufzulösen, bezeichnet Gadda in seinem Aufsatz »Come lavoro« aus dem Jahr 1949 als vergeblich; dies gelinge nur demjenigen, der auf infantile Art in gewisser Weise weltfremd und von kindlich-naiven Glaubenssätzen »immunisiert« ist und daher die Widersprüchlichkeit einer pluralen Wirklichkeit und gleichzeitig deren Unbeständigkeiten nicht zu erkennen vermag (»[L]e sue bambinesche certezze lo immunizzano [= l'uomo normale] dal mortifero pericolo d'ogni incertezza [...]«, Gadda SGF I: 440f.). Demgegenüber liegen Gaddas ethischer Anspruch und sein auktoriales Alleinstellungsmerkmal in Abgrenzung vom »uomo normale« genau darin, die Unzulänglichkeit der Wirklichkeit in Bezug auf eine angestrebte Ordnung aufzuzeigen und im Prozess des Aufdeckens von fragilen und

9 Wohl existiert eine ältere Arbeit aus dem Jahr 1969, deren Titel eine begriffliche Nähe hierzu nahelegt; es handelt sich hierbei um Markus Gersbachs Studie *Carlo Emilio Gadda. Wirklichkeit und Verzerrung*. Gersbach legt hiermit die erste monografische Auseinandersetzung mit Gaddas Werk in deutscher Sprache vor, die auf einer zur Entstehungszeit noch weitaus unvollständigeren Aufarbeitung des Gesamtwerks in einer kritischen Ausgabe in italienischer wie natürlich auch in deutscher Sprache basiert, verfolgt jedoch keine spezifische Fragestellung in Hinblick auf die Konzeption der Wirklichkeit bei Gadda. Gersbachs Analyse nimmt das Thema Realität unter verschiedenen Gesichtspunkten in den Blick und deutet bereits auf wichtige Aspekte einer fragmentarischen, verzerrten und zum Monströsen tendierenden »Realität als Chaos von Fragmenten« (Gersbach 1969: 74) hin, in der auch die schriftstellerische Bearbeitung nicht länger eine harmonisierende Einheit jener Fragmente erzeugen kann – allerdings primär auf Grundlage einer biografistischen Argumentationslinie. Es ist hingegen ein Verdienst dieser Arbeit, zumal angesichts der seinerzeit nur spärlich existenten Forschungslage zu Gadda, die Relevanz eines durch das Chaotische produzierten Vitalitätskonzepts in Gadda zumindest andeutungsweise zu erkennen, das in Opposition zu der als gesellschaftliche Norm konzipierten Erstarrung steht (vgl. Gersbach 1969: 115ff.).

partiellen Wirklichkeitselementen die einzelnen Teile eines Ganzen soweit möglich darzustellen.

Jedoch lässt sich ein ambivalentes Verhältnis Gaddas in Hinblick auf die Spannung zwischen dem Aushalten von *disordine* und dem eigenen Ordnungsdrang ausmachen, das insbesondere vor dem Hintergrund faschistischer Ordnungsbestrebungen und im Verlauf von Gaddas Leben und Werk einzuordnen ist.¹⁰ Die *disordine* wird, wie bereits Gaddas Kriegstagebuch zu entnehmen ist, schon früh zu einer immensen Herausforderung für den jungen Mailänder Ingenieur: Seine Ordnungsliebe sowie der Hang zur Pedanterie werden von ihm selbst als eine »*antica, intrinseca qualità [dello] spirito*« (Gadda SGF II: 570) bezeichnet, die Unordnung hingegen stellt eine empfindliche Störung dar, die ihn nahezu handlungsunfähig macht: »[i]l *pasticcio* e il *disordine* mi annientano« (ebd., meine Hervorhebungen). Bereits an dieser Stelle verwendet der junge Carlo Emilio Gadda das abstrakte Lexem *pasticcio* synonym zur konkreten Manifestation der *disordine*, was sich zu einem späteren Zeitpunkt als Dreh- und Angelpunkt seiner Ästhetik und Konzeption des Realen erweisen wird. Weiter notiert Gadda auch am 24. Juli 1916 anlässlich einer bürokratischen Angelegenheit in eigener Sache, dass es bereits im vorangehenden Jahr zu Zeiten seines Studiums aufgrund einer schlampigen Büroorganisation zu Verzögerungen gekommen sei, die damals zu seinem Nachteil ausgelegt worden waren: »[...] le mie carte languirono in un ufficio, per *disordine*, dal 1 aprile al 30 giugno, ritardando di 3 mesi la mia nomina [...].« (Gadda SGF II: 574, meine Hervorhebung) Auch in jenem Eintrag von 1916 steigert sich der Infanterist in eine Polemik gegen die Unfähigkeit der Bürokratie hinein: »Questo mi fa impazzire dalla rabbia, poiché la persecuzione che la burocrazia (personificata dal *disordine* e dall'insufficienza di tutti i miei compatrioti) esercita su di me, mi atterrisce.« (Gadda SGF II: 373, meine Hervorhebung) Die Kameraden, die signifikanterweise einen Querschnitt der Gesellschaft abbilden (»luridi compatrioti di tutte le classi, di tutti i ceti«, Gadda SGF II: 574) verärgern ihn ebenfalls durch ihre Unachtsamkeit und den Hang zum Chaotischen (vgl. ebd.). Dies kulminiert schließlich in der Feststellung einer allgegenwärtigen Unordnung: »Ma il *disordine* c'è: quello c'è, sempre, dovunque, presso tutti: oh! Se c'è, e quale orrendo, logorante *disordine*: Esso è il mare di Sargassi per la nostra nave.« (Gadda SGF II: 575)

Dem Chaos der modernen Welt, der Bürokratie sowie dem alltäglichen Miteinander steht jedoch ein intrinsischer Drang Gaddas, Ordnung herzustellen, gegenüber, den er bereits im Jahr 1927 im für die gleichnamige Sammlung aus dem Jahr 1958 titelgebenden Artikel »I viaggi, la morte« in der Zeitschrift *Solaria* zum Ausdruck gebracht hatte: Als auf einen gnoseologischen Erkenntnisprozess bezogene,

10 Auch hier erweist sich Mileschis bereits zitierte Hypothese von Gaddas Schreiben als individueller Aufarbeitung des Faschismus als relevant (vgl. Mileschi 2007).

ordnende Aktivität figuriert hier die Aufgabe des »mettere in ordine il mondo« (Gadda SGF I: 578). Diese impliziert gleichzeitig, wie an anderer Stelle untersucht worden ist, einen starken moralisch-ethischen Appell, der unmittelbar an die versuchsweise Annäherung an Erkenntnis geknüpft ist (vgl. List 2016: 92; List 2017). Gleichzeitig zeigen die oben zitierten Ausführungen Gaddas aus *Come lavoro*, dass eine vollständige Auflösung des Dilemmas weder möglich noch erstrebenswert scheint, sondern vielmehr die Gefahr birgt, durch vermeintliche Gewissheiten den Weg für eine vereinfachte Weltsicht zu ebnen, die ihrerseits den Nährboden für faschistische Tendenzen darstellt. Insofern ist die ordnende Betätigung vor allen Dingen als Sichtbarmachung und Offenlegung der komplexen Wirklichkeitsstrukturen innerhalb des vorherrschenden *disordine* und *pasticcio* realisierbar, nicht jedoch als deren Auflösung. Dass Gadda das eigene literarische Wirken als ein im weitesten Sinne engagiertes versteht, zeigt neben dem ethischen Impuls des »mettere in ordine il mondo« auch ein früher Essay mit dem Titel »Impossibilità di un diario di guerra«, der bereits 1934 in dem Erzähl- und Essayband *Il Castello di Udine* erschien. Hier heißt es in Hinblick auf die titelgebende Unmöglichkeit, ein Tagebuch des Krieges zu führen: »[...] non iscrivo per me, scrivo perché salti fuori qualche cosa che possa valere a farci più forti e più avveduti in ogni futura contingenza, nelle distrette del male.« (Gadda RR I: 134) Trotz des ambivalenten Verhältnisses Gaddas zum Kriegsgeschehen wird der Erste Weltkrieg hier als eine Maschinerie des Bösen präsentiert. Jene *contingenza* und *distrette del male* sind im Kontext des Kriegs in denjenigen Kräften zu suchen, die Vernunft zu überwinden, den Blick zu verstellen und die Sinne zu betäuben imstande sind: »Ho visto la volontà sommersa dal caso, come una barca dalla risacca: e il chiaro pensiero onnubilarsi e dissolversi nella stanchezza: Ho visto in altri, ho sentito in me.« (Gadda RR I: 135)

Noch deutlicher wird Gaddas Konzeption des multiformen Realen in der Literatur in den Äußerungen des Schriftstellers zu einer (neo-)realistischen Ästhetik, als auch er an der von Carlo Bo ausgegebenen *Inchiesta sul neorealismo* teilnahm; sein Beitrag hierzu wurde im Jahr 1950 im Radio ausgestrahlt. Gaddas Kritik an der Strömung bezieht sich nicht nur auf Themen, Motive und narrative Techniken, die er mit dem Bild der einzelnen Perlen eines Rosenkranzes als uniform und »eguali di fronte all'emergenza espressiva« (Gadda SGF I: 629) beschreibt. Unter Rückbezug auf Kants Philosophie erkennt er im Neorealismo eine literarische Form, in der Objektivierungsbestreben und jener chronistische Anspruch, der zum Beispiel in der zeitgleich im deutschsprachigen Raum populären Neuen Sachlichkeit schon im Wortlaut erkennbar wird, zu einer Verflachung von Figuren und Motiven und somit zu einer gewissen Leblosigkeit führen. Gadda selbst beantwortet die Frage nach dem Verhältnis der Literatur zur Wirklichkeit, indem er für die Polyperspektivität und eine damit einhergehende Lebendigkeit des literarischen Gegenstands plädiert:

Un lettore di Kant non può credere in una realtà obbiettivata, isolata, sospesa nel vuoto; ma della realtà o piuttosto del fenomeno, ha il senso di una parvenza caleidoscopica dietro cui si nasconde un ›quid‹ più vero, più sottilmente operante, come dietro il quadrante dell'orologio si nasconde il suo segreto macchinismo. Il dirmi che una scarica di mitra è realtà mi va bene, certo; ma io credo al romanzo che dietro questi due etogrammi di piombo ci sia una tensione tragica, una consecuzione operante, un mistero, forse le ragioni o le irragioni del fatto ... Il fatto in sé, l'oggetto in sé, non è che il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia ... Scusa tanto. Vorrei, dunque, che la poetica dei neorealisti si integrasse di una dimensione noumenica, che in alcuni casi da me considerati sembra alquanto difettarle. (Gadda SGFI: 630)

Die Implikationen von Gaddas Polemik gegenüber dem Neorealismus sind weitreichend und bereiten in ihrer Ablehnung eines auf stereotyper Darstellung basierenden erzählerischen Duktus (vgl. das o.g. Bild des *rosario*) den Boden für jene von ihm geforderte noumenische und auf Polyphonie ausgerichtete Dimension, die begrifflich wiederum auf seine direkt zu Beginn des Absatzes angedeutete Kant-Lektüren zurückgeht (vgl. dazu auch nachfolgendes Teilkapitel). Für den Aufbau seines eigenen Werks, insbesondere den Kriminalroman *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, erweist sich jene »parvenza caleidoscopica dietro cui si nasconde un ›quid‹ più vero« als narrativ zu vermittelnde, aus phänomenologischen Repräsentationen zusammengesetzte Wirklichkeit. So kommt auch Italo Calvino im Vorwort zur englischen Ausgabe des *Pasticciaccio* (*That Awful Mess on Via Merulana*, 1984) zur Erkenntnis, Gaddas Blick auf die Welt entspreche einer »universal complication«, sein Darstellungsanliegen sei folglich »the seething cauldron of life, the infinite stratification of reality, the inextricable tangle of knowledge« (Calvino 1984: vi) – ein Befund, den Calvino auch in der fünften und somit letzten realisierten der geplanten sechs *Lezioni americane*, jener zum Thema *molteplicità*, thematisch einfließen lässt (vgl. Calvino 1995: 715ff.). Hier wird, direkt eingangs folgend auf ein langes einschlägiges Zitat aus dem *Pasticciaccio*, ausgerechnet Gadda als Musterautor einer mehrschichtigen Epistemologie bemüht, dessen Detektivroman Calvino an dieser Stelle als Prototypen des Romans in der zweiten Hälfte des Novecento definiert. In seiner darauf aufbauenden Vorlesung zur *molteplicità* elaboriert Calvino anschließend die Wesensarten des zeitgenössischen Romans als »enciclopedia, [...] metodo di conoscenza, e soprattutto [...] rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo« (Calvino 1995: 717). Dieses mehrschichtige System von Verweisstrukturen innerhalb des Romans ist es schließlich, was Gaddas *Pasticciaccio* gleichsam als Vorboten der postmodernen Literatur erscheinen lässt.

4.2 Gadda als Kant-Leser: *Meditazione milanese* und die Krümmung des Realen

Eine eigene ästhetische Theorie lehnte Gadda selbst zwar zeitlebens ab, doch insinuiert ein im Jahr 1936 verfasstes Schriftstück zumindest das Vorliegen einer eigenen programmatischen Ästhetik Gaddas unter Rückgriff auf seine philosophische Grundlegung. So heißt es einleitend in der »Meditazione breve circa il dire e il fare«, die später in der Sammlung *I viaggi la morte* erschien: »Quando scriverò la Poetica, dovrà, ognuno che si proponga intenderla, rifarsi del leggere l'Etica: e anzi la Poetica sarà poco più che un capitolo dell'Etica: e questa deriverà dalla Metafisica.« (Gadda SGF I: 444) Passend dazu gibt die stilistisch stellenweise an die rinascimentale Dialogliteratur gemahnende¹¹ *Meditazione milanese*, die Gadda im Frühsommer 1928 anstelle seiner Abschlussarbeit im Fach Philosophie verfasste¹² und die erst posthum erschien, tiefe Einblicke in eine mögliche ästhetische Theorie Gaddas.

Die *Meditazione* greift inhaltlich insbesondere auf Kants *Kritik der reinen Vernunft*, Spinozas *Abhandlung über die Verbesserung des Verstandes* und Leibniz' *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand* zurück und nimmt hierdurch Bezug auf die Frage nach Erkenntnisfähigkeit und Wahrheit. Dass letztere in der Tradition Kants notwendigerweise nicht als eindeutig bestimmbar angenommen werden kann, zeigt sich bereits an Gaddas in der *Meditazione* vorgelegten Definition der Wirklichkeit als unstetem *bateau ivre*,¹³ das eines festen Fundaments entbehrt: »[I]l dato o realtà [...] è per gli altri uno stacco sicuro dalla terra ferma per spiccare un bel salto. Per me è lo stacco da una tolda traballante (*bateau ivre*): o una predella già essa smoventesi.« (Gadda SVP: 667) Eine zentrale Rolle in der *Meditazione milanese* spielt, wie spätestens dem Titel der *parte seconda* des unvollendet gebliebenen dreiteiligen Manuskripts zu entnehmen ist (»I limiti attuali della conoscenza e la molteplicità dei significati del reale. Teoria della deformazione del reale: Coinvoluzioni di sistemi reali«, Gadda SVP: 673), die Annahme einer Pluriformität des Realen basierend auf

11 An den Renaissancedialog lässt an dieser Stelle einerseits die Traktatform in der ersten Person Singular und Plural sowie andererseits die stellenweise als Zwiegespräch zwischen einem »critico« und dem argumentierenden Ich inszenierte Aushandlung der Konsensfindung denken.

12 Geplant war eine *tesi di laurea* mit dem Arbeitstitel »Teoria della conoscenza nei «Nuovi Saggi» di G.W. Leibniz«, vgl. Gadda SVP: 1302.

13 Mit der Verwendung des *bateau ivre*-Konzepts greift Gadda auf die symbolistische Tradition Arthur Rimbauds zurück, wie beispielsweise eine Lektüre des titelgebenden Beitrags der gleichnamigen Sammlung *I viaggi la morte* (Gadda SGF I: 419–667) zeigt: Dieser trägt den Untertitel »Da *Le voyage* di Charles Baudelaire a *Bateau ivre* di Arthur Rimbaud« (Gadda SGF I: 561). Explizit widmet sich auch Federico Bertoni in *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà* diesem Aspekt (vgl. Bertoni 2001: 94ff.).

einer Krümmung des Realen durch jedweden gnoseologischen Prozess als »deformazione conoscitiva« (Gadda SVP: 748).¹⁴ Diese Ästhetik der Krümmung des Realen findet sich auf vielgestaltige Weise in Gaddas späterer Prosa – insbesondere in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* – wieder und kann als eine Grundmatrix seines Œuvre verstanden werden, die in der *Meditazione* selbst wie auch als Grundlegung des *Pasticciaccio* nahezu ostentativ in allen Variationen moduliert wird. Den eindeutigsten Hinweis hierauf liefert die in der Forschung vielfach thematisierte Formel des »non datur casus, non datur saltus« (Gadda RR II: 185),¹⁵ die am Ende des siebten Kapitels des *Pasticciaccio* aufgerufen wird und die ein wörtliches Zitat aus Kants *Kritik der reinen Vernunft* darstellt. Als Verweis auf eine dem Kriminalroman zugrunde liegende Wirklichkeitskonzeption Gaddas zeigt das Kant-Zitat an dieser Stelle die Doppelstruktur der erzählten Welt als Kontinuum und gleichzeitig der im Roman selbst permanent umkreisten und problematisierten Frage nach eindeutiger Referenz, die sich als Spurensuche und Versuch der Auflösung beider Kriminalfälle manifestiert. Noch weitaus interessanter ist allerdings Gaddas auf die »deformazione del reale« aufbauende Überlegung einer »molteplicità dei significati d'un tessuto reale« (Gadda SVP: 748), die eine »attuazione d'un ermeneutica a soluzioni multiple: come un enigma che avesse un numero infinito di soluzioni« (ebd.) impliziert und sich somit in Bezug auf die späteren literarischen Werke als zentral erweist. Bereits an dieser Stelle wird der semantische Kern von Gaddas Konzept des *groviglio* vorbereitet, das als lexematische Verarbeitung eines pluriformen Realitätskonzepts dann ebenso prominent platziert ist:

Questa idea della molteplicità dei significati o posizioni attuali delle relazioni reali (o per meglio dire dei sistemi di relazioni, che già dissì non sussistere davanti a noi relazioni assolutamente semplici ma *nuclei o groviglio o gnocchi o gruppi o sistemi di relazioni*) nel nostro mezzo spaziale temporale ci avvia con potente suggestione all'idea e alla accurata contemplazione d'una storia, d'uno sviluppo (o regresso), d'un divenire, d'un attuarsi (se volontario o fatale lasciamo per ora). (Gadda SVP: 748; meine Hervorhebung)

Hieraus lässt sich schließlich auch ableiten, dass Wahrheit und Wirklichkeit bei Gadda konstruktivistisch gedacht werden und in diesem Sinne als fluide, kontext-abhängig, relational und interpretationsbedürftig angenommen werden müssen.

14 In der Folge wird hieraus direkt eingangs im einleitenden Unterkapitel des zweiten, neu angeordneten Manuskripts aus dem Hochsommer 1928: »Intendo solo chiarire e concludere: il flusso fenomenale si identifica in una deformazione conoscitiva, in un processo conoscitivo. Procedere, conoscere è inserire alcunché nel reale, è, quindi, deformare il reale.« (Gadda SVP: 862f.)

15 Zur Relevanz der Passage im Kontext der narrativen Anlage von *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* vgl. beispielsweise Pedriali 2007: 19ff. sowie Godioli 2015.

Abermals seinem Impuls folgend, sein Denken und damit die umgebende Welt in ein Ordnungsschema zu überführen, fasst Gadda dies in der folgenden Formel um die Variable *n* zusammen:

[...] data una realtà [...] l'attribuirle successivamente con penetrante intuito significati integranti, e cioè passare dal significato *n*-1 ad *n*, *n* + 1, *n* + 2, è costruire perciocché è inserire quella realtà in una cerchia sempre più vasta di relazioni, è un crearla e ricrearla, un formarla e riformarla. È ciò che fanno i commercianti, o i costruttori, o chiunque amplia o crea o fa; o acutamente interpreta una realtà. (Gadda SVP: 753)

In diesem Kontext wird Wirklichkeit zu einem *groviglio* in dem Sinne, dass ihre Essenz nicht herauskristallisierbar ist und die Vielgestaltigkeit ihrer Erscheinungsformen zur Grundkonstituente erhoben wird, die sich einer linearen Wirklichkeitskonzeption entschieden entzieht, wenn nicht gar widersetzt. Insofern stellt auch der *groviglio*, wie Christophe Mileschi es formuliert, als Multiformität der Welt nicht nur den Lektüreschlüssel zu Gaddas Werk dar, sondern ist der *Pasticciaccio* auch die Literatur gewordene Anschauungsmöglichkeit der philosophischen Vorarbeiten Gaddas (vgl. Mileschi 2007: 115).

4.3 Der *Pasticciaccio* als Strukturprinzip des ungelösten doppelten Kriminalfalls

Ausgehend von der erkenntnistheoretischen Annahme einer Krümmung des Realen, die ihrerseits die Pluralität von Wirklichkeitsebenen insinuiert, lässt sich Gaddas *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* auf mehreren Ebenen seiner Komposition auf diesen Aspekt hin untersuchen. Dies bietet sich zum einen mit Blick auf die Sprache und verwendete Sprachenvielfalt an, die traditionell (also insbesondere in der früheren Forschung zu Gadda) unter dem Vorzeichen des Experimentalismo untersucht wurde. Aber auch darüber hinaus lässt sich auf weiteren Ebenen ein plauraler und multiformer Wirklichkeitsdiskurs aufzeigen, der sich beispielsweise in der intertextuellen Bezugnahme auf andere Textsorten mit jeweils eigenen Codes offenbart, oder aber auf der konkreten Handlungsebene motivisch aufscheint. Dabei stellt sich das Identifizieren einer zugrunde liegenden Wahrheit – im Falle des *Pasticciaccio* in der konkreten Handlung der Spurensuche und des Versuchs, die beiden Verbrechen in der Via Merulana aufzudecken – als ein permanentes Abarbeiten an mannigfaltigen Manifestationen von Wirklichkeit dar, deren schlüssige Auflösung in einen einzelnen Sinnzusammenhang schlussendlich jedoch negiert wird.

Bei der Gadda-Lektüre offenbart sich bei genauem Hinsehen und vor allen Dingen unter Einbezug des Gesamtwerks des Mailänder Schriftstellers, dass der spätere

Verfasser der *Pasticciaccio* bereits in seinen frühen essayistischen Werken eine Konzeption der Pluriformität angelegt hat, die in wesensmäßigem Zusammenhang mit seinem erkenntnistheoretischen Interesse steht und, wie zu zeigen sein wird, auf einen konstruktivistischen und hybridisierenden Wirklichkeitsdiskurs im Roman vorausdeutet. Hinweise darauf geben die auch im *Pasticciaccio* selbst stets wiederkehrenden und auf verschiedenen Ebenen modulierten Lexeme¹⁶ *garbuglio* (»Viluppo intricato, confusione, imbroglio di cose o più raram. di persone [...], anche in ambiente sociale o politico, per trarne vantaggio«), *groviglio* (»Gruppo di fili arruffati, e per estens. d'altre cose che formino come un nodo o un ammasso intricato [...], insieme imbrogliato e confuso«) und *guazzabuglio* (»Mescolanza confusa di cose varie, materiali o astratte«), aber auch *gropo* (»Viluppo, groviglio, nodo intricato [...]«), *gomitololo* (»Palla di filo continuo rauvolto ordinatamente in modo da potersi agevolmente svolgere a mano a mano che si adopera [...]«) oder *gnocco* (»[...], estens. Nodo, grumo«), die ein knäuelartiges Beziehungsgeflecht von Diskursen repräsentieren und damit auf die Undefinierbarkeit einer objektiven Wahrheit und Wirklichkeit vorausdeuten. Denn noch bevor es zum ersten der beiden Verbrechen in der Via Merulana kommt, sinniert der später ermittelnde Kommissar Ingravallo in der Manier eines Philosophen signifikanterweise über das Wesen der »inopinate catastrofi« als multikausale Phänomene, denen nur selten ein einziger Auslöser zugrunde liege. Sie seien vielmehr ein Strudel, »un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti.« Auf diese bildliche Einlassung folgt direkt eine lexematische Veranschaulichung, indem spezifiziert wird, wie Don Ciccio diese Phänomene sprachlich auszudrücken pflegt: »Diceva anche *nodo* o *groviglio*, o *garbuglio*, o *gnommero*, che alla romana vuol dire *gomitololo*.« (Gadda RR II: 16, meine Hervorhebungen) Nicht zufällig fällt in diesem Zusammenhang auch unmittelbar die Rede auf »Emmanuele Kant« (ebd.) als denjenigen, der ebenjene Mehrzahl der *cause* an die Stelle der einzelnen *causa* setzt (vgl. ebd.).

Diesem Verhältnis von Entitäten zueinander entspricht auf einer übergeordneten Strukturebene gleichzeitig die Technik des Pastiche, die begrifflich wiederum auf das italienische *Pasticcio* zurückgeht: Diese in der Kunst im weitesten Sinne anzusiedelnde intertextuelle Technik beschreibt die überlagernde und überlappende Struktur eines Kunstwerks, in der Stile und Motivtraditionen verschiedener Genese vermischt werden, ohne dabei jedoch die entsprechenden Quellen zu verschleieren. Die Bezugnahme auf die Originale kann dabei entweder lobend-nachahmende oder aber parodistische Züge annehmen (vgl. RLW 2003, s.v. *PASTICCIO*, *PASTI-*

16 Die nachfolgend angeführten Definitionen der einzelnen Lexeme entsprechen allesamt den in der Online-Version der italienischen Enzyklopädie *Treccani* unter den entsprechenden Lemmata angegebenen.

CHE).¹⁷ Im titelgebenden *Pasticciaccio* des Kriminalromans schwingt dieses Strukturelement bereits mit; seine signifikantesten Ausprägungen finden sich in den offensichtlichen Rekurrenzen auf literarische Werke, aber auch, wie in den vergangenen Jahren anschaulich belegt worden ist, auf zahllose Werke der bildenden Künste und der Malerei (vgl. Kleinhans 2005; Terzoli 2015). Vor allem aber beinhaltet die pejorativ konnotierte Suffigierung des *Pasticcio* als Technik, *Pasticciaccio*, bereits eine erste Andeutung auf die Handlungsebene, auf der sich über Juwelenraub und den Mord hinaus noch weitere Implikationen verschachtelter und einander überlagernder Strukturen ergeben, die auf Undurchdringbarkeit, Verschleierung und schließlich Chaos hinweisen. Nicht zuletzt wird jedoch auch die Gattung des Kriminalromans durch das Strukturprinzip des *pasticciaccio* unterwandert, was sich in dem Spiel mit der Erwartungshaltung und dem schließlich offenen Ende des Romans manifestiert.

Ob dieses jedoch aus ideologischen Gründen offen belassen wurde (in dieser Lesart wäre das Ende des *Pasticciaccio* kongruent mit Gaddas Philosophie einer Vielgestaltigkeit von Wahrheit und Wirklichkeit, die keine finale Festschreibung auf eine Lösung der beiden Kriminalfälle zulässt) oder ob das Ende des Romans aus pragmatischen Gründen offen geblieben ist, wird in der Forschung kontrovers diskutiert (vgl. hierzu zum Beispiel List 2016: 93). Obschon ersteres sich nur konsequent in Gaddas Ästhetik einpassen ließe, der zufolge Wahrheit und Wirklichkeit als relational zu denkende und pluriforme Entitäten existieren, die nicht auf Eindeutigkeit reduzierbar sind, sprechen auch signifikante Gründe für die zweite These. Giancarlo Roscioni schreibt das offene Ende einer möglichen »stanchezza« (Roscioni 1969: 93) Gaddas hinsichtlich der Zusammenführung der Fäden zum Ende des Romans hin zu, die er im Nachgang auch nicht habe rechtfertigen wollen, keinesfalls jedoch einer programmatischen Entscheidung. In der jüngsten, bei Adelphi erschienenen Ausgabe des *Pasticciaccio* aus dem Jahr 2018 finden sich im von Giorgio Pinotti verfassten Nachwort außerdem weitere Hinweise, die Roscions These stützen, indem sie Gaddas eigene Äußerungen und Kokettieren zu der Causa stark machen, andererseits aber auch verlagsseitige Absprachen über eine Fortsetzung aufrufen, die zum Ende der 1950er Jahre hin Garzanti zugesagt war (vgl. QPM: 345ff.). Ausgehend von der philosophischen Grundlegung und den mitgeführten Referenzen verbieten sich eine Auflösung der Kriminalfälle und ein traditionelles Ende des Detektivromans geradezu. Im offenen Ende hingegen findet das Konzept des *groviglio conoscitivo* auch formell das passende Äquivalent.

17 Für den rein literarischen Bereich hat sich in der Forschung zum Pastiche primär die Romanistik hervorgetan. In diesem Zusammenhang sind insbesondere die inzwischen als Klassiker anzusehenden *Palimpsestes* Gérard Genettes (1982) zu nennen.

4.3.1 Plurilinguismo und Sprachenvielfalt als Chaos der Zeichen

Der editionsphilologischen Situation von Gaddas Werk und deren Implikationen ungeachtet (wie bereits thematisiert, lag der Fokus der Gadda-Forschung vormals primär auf linguistischen Aspekten im *Pasticciaccio*, mittlerweile ist dieser aber stärker auf das Gesamtwerk gerichtet – nicht zuletzt aus diesem Grund haben sich zahlreiche neue Untersuchungsräume eröffnet), ist die Sprache des *Pasticciaccio* ein grundlegendes Element von dessen Untersuchung und stellt, wie gezeigt werden soll, einen der Pfeiler des von Gadda vielfach bemühten Bildes des *groviglio* dar, der jedoch am explizitesten auf das Konzept der Mehrschichtigkeit und Polymorphie von Wirklichkeit verweist. In einem seinerzeit in der Zeitschrift *Solaria* erschienenen Artikel prägte Gianfranco Contini, der Gadda 1934 kennengelernt und mit dem ihn ein über dreißig Jahre andauernder Briefwechsel verband, noch im Jahr des Kennenlernens drei entscheidende Konzepte, die in der Forschung zu Gadda immer wieder aufgerufen werden, und zwar jene des Pastiche, des *espressionismo* sowie des makkaronischen Stils (vgl. Sbragia 2002). An dieser Stelle interessieren zunächst die beiden letztgenannten Aspekte, während das Pastiche an anderer Stelle detaillierter untersucht wird (vgl. Kapitel 4.3.2): Der *espressionismo* Gaddas manifestiert sich in einer sprachlichen Ausgestaltung des Romans, die in der Regel als *plurilinguismo* und damit als mehrstimmig im Sinne von Michail Bachtins Konzept der Dialogizität gefasst worden ist. So lässt sich im *Pasticciaccio* ein Sprachgemisch nachweisen, das alle Ebenen des Diasystems und mannigfaltige literarische, aber auch technische oder andere fachsprachliche Register abdeckt. Als makkaronisch wird hingegen jene Art der Dichtung bezeichnet, die einen gelehrt Sprachgebrauch (zumeist des Lateinischen) mit einem weniger gelehrteten, etwa einem Vulgäridiom, kombiniert, und damit mitunter burleske Effekte erzielt (vgl. RLW 2003, s.v. MAKKARONISCHE DICHTUNG). Es ist davon auszugehen, dass Gadda in seiner Konzeption der makkaronischen Dichtung eine vom italienischen Renaissancedichter Teofilo Folengo (teilweise unter dem Pseudonym Merlinus Cocaius in Erscheinung getreten) bis zur französischen Burleske rabelaisscher Prägung reichende Genealogie zugrunde legt (vgl. Sbragia 2002: 1ff.). Parallel dazu wird in der Gadda-Forschung auch das Konzept des *barocco* aufgerufen, das äquivalent zum makkaronischen Element ist und, wie Dombroski schreibt, bereits im Zeichen eines literarischen *impegno* steht: »The baroque [...] is Gadda's weapon against all that in life and in literature is counterfeit, artificial, and spurious: against the hollowness of *la retorica dei buoni sentimenti* and *le parole della frode*.« (Dombroski 1999: 3)

Insgesamt stellt sich auf diese Weise der *Pasticciaccio* in linguistischer Hinsicht, wie Hans Magnus Enzensberger es bereits vor sechzig Jahren formulierte, als ein »Dachsbau, ein[] unterirdisch verzweigte[s] Labyrinth von Gedanken- und Sprachgängen« (Enzensberger 1963: 242) dar. In seiner psychoanalytischen Lektüre von Gaddas Werk nimmt Elio Gioanola hingegen abschließend – wenn auch nur knapp

– den *Pasticciaccio* in den Blick und konstatiert in Bezug auf die Sprachvariation darin:

Dalle vette liriche al più basso gergalismo, dal rigore logico-matematico al furore barocco della sintassi, lo stile di Gadda è l'effetto di una deformazione che disancora la lingua dalle funzioni di rapporto con la realtà e la trasforma in una ricreazione metaforica dell'impossibilità di consistere nella vita così com'è, in quella che per tutti (quasi) è la >normalità<. (Gioanola 1987: 241f.)

Die Sprachen- und Dialektvielfalt des *Pasticciaccio* ermöglicht eine anschaulichere Darstellung von Objekten, Sachverhalten und gesellschaftlichen Umständen, durch die feine semantische Nuancen sichtbar gemacht werden können. Sie zeigt aber genau in dieser Funktion auch auf, dass die Suche nach einer allgemeingültigen Wirklichkeit und Wirklichkeit vergeblich ist: Objekte oder Tatsachen können nur bedingt in der Sprache fixiert werden; und geschieht dies doch, so ist dieser Versuch einer »Festschreibung« stets nur eine Facette eines größeren, abstrakteren Zusammenhangs. Die Wahrnehmung der Welt ist a priori perspektiviert und findet in dieser Wesensart auch Eingang in die sprachliche Form. Gleichzeitig werden in Gaddas Kriminalroman sprachliche Äußerungen, beispielsweise Beschreibungen von Sachverhalten in Verhören, auf rein sprachlicher Ebene permanent revidiert und damit in Hinblick auf einen kriminologischen Befund und gleichzeitig eine mögliche Lösung des Falls unbrauchbar, sodass sie notwendigerweise wieder verworfen werden oder aber ins Leere laufen. Zusätzlich erschwert wird die Wahrheitsfindung noch dadurch, dass, wie Helmut Meter bereits 1986 in einer komparatistischen Analyse von Robbe-Grilletts *Les Gommes* und dem *Pasticciaccio* aufgezeigt hat, jedes Verhör und jedes Detail, das zur potenziellen Klärung der Fälle beitragen soll, gleichzeitig auch eine Vielzahl neuer Anhalts- und damit Ausgangspunkte für weitere Verdachtsmomente und zu verfolgende Spuren aufwirft. Die Folge ist, dass »deren Fülle und mannigfache Verästelungen schließlich ins Grenzenlose anwachsen« (Meter 1986: 456), sodass die Auflösung sich immer deutlicher als unmöglich herausstellt.

Das Medium der Sprache erweist sich somit zumindest hinsichtlich einer eindeutigen und sauberen kriminologischen Aufarbeitung der beiden Verbrechen als unbrauchbar, was hinsichtlich der Gattung des Kriminalromans als »auch sprachphilosophischer Erkenntnispessimismus« (Vickermann-Ribémont 1998: 129) beschrieben worden ist. Die Implikationen hieraus passen allerdings zu dem starken Fokus auf erkenntnistheoretischen Überlegungen bei Gadda, die ihrerseits auf einen pluralen wirklichkeitskonstituierenden Diskurs verweisen und gleichzeitig die Freude am experimentellen Spiel mit der Sprache hervorheben. So heißt es in der *Meditazione milanese* bezugnehmend auf eine außerzeitliche Dimension der *deformazione conoscitiva*: »Il sistema della deformazione conoscitiva, qualora venga pensato fuori del tempo, ci si presenta necessariamente come un mostruoso lo-

gogrifo offrente infinite soluzioni ermeneutiche.« (Gadda SVP: 748) Dem Konzept des *logogrifo*, dem Buchstaben- oder Wortspiel, wohnt also neben dem Willen zum ludischen und rätselhaften Element, das abermals die Thematik der Verbrechensaufklärung aufgreift, auch und insbesondere der erkenntnistheoretische Horizont Gaddas inne. Insofern kann davon ausgegangen werden, dass der Schwerpunkt beim *Pasticciaccio* nicht so sehr auf dem Willen zu einer experimentellen Schreibweise liegt, die Dialekte, Register und Fachsprachen zu einem Kaleidoskop der Sprachen kombiniert, sondern vielmehr als Teil einer darüber hinaus verweisenden Agenda verstanden werden kann.

Der Tradition der makkaronischen Dichtung folgend, wird in der Sprach- und Stilmischung auf ironisierende Art und Weise eine dekadentistische, aber ebenso eine naturalistisch-veristische Literatur verballhornt. Die Sprache Gaddas steht einzig und allein im Dienst eines chaotischen Weltbilds; sie erscheint in seiner Optik ebenso als Pastiche verschiedener Ursprungsvarietäten wie die Wirklichkeit – oder die Unmöglichkeit einer endgültigen Festschreibung von Wirklichkeit, die sie abzubilden versucht.

4.3.2 Pastiche, Hypotyposen und Ekphrasen als intertextuelle Metaphern

Den philosophisch hergeleiteten Konzepten des *garbuglio*, *groviglio* und *guazzabuglio*, die auf einen pluralen Wirklichkeitsdiskurs hindeuten, entsprechen in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* in struktureller wie in motivischer Hinsicht auch die Konzepte des *pasticcio* sowie des titelgebenden *pasticciaccio*. Diese treten als materielle Manifestationen in Erscheinung (vgl. Kapitel 4.3.3), gleichzeitig aber auch in Form von Pastiche in intertextueller und intermedialer Perspektive. Wie Martha Kleinhans' ausführliche Untersuchung gezeigt hat, treten Pastiche im *Pasticciaccio* vornehmlich in Form von Hypotyposen in Erscheinung (vgl. Kleinhans 2005: 15ff.). Die Hypotype als ursprünglich in der klassischen Rhetorik anzusiedelnde Figur (vgl. Metzler Lexikon Philosophie 2008, s.v. HYPOTYPOSE) beschreibt in Kants *Kritik der Urteilskraft* ein prominentes Konzept zur Imagination abstrakter Begriffe. Nicht zufällig wird daher das Konzept der Hypotype von Gadda in der ersten Fassung der *Meditazione milanese* in Hinblick auf die Struktureigenschaften des Diskurses als ein textuelles Gewebe (im engeren Sinne eines *textus*) verwendet: Ausgehend vom multiformen und hinsichtlich seiner Hermeneutik offenen *groviglio*¹⁸ gilt eine Linearität der Handlung ebenso wie die Kausalität von Zusammenhängen als außer Kraft gesetzt. An deren Stelle tritt stattdessen ein Gewebe in Form einer Masche oder eines Netzes:

18 Eine umfassende Untersuchung von Giuseppe Bonifacino greift das Konzept des *groviglio* in Verbindung mit der Suche nach einer Wahrheit jenseits des Augenscheinlichen direkt im Titel auf: *Il groviglio delle parvenze. Studio su Carlo Emilio Gadda* (vgl. Bonifacino 2002).

L'ipotiposi della catena delle cause va emendata e guarita, se mai, con quella di una maglia o rete: ma non di una maglia a due dimensioni (superficie) o a tre dimensioni (spazio-maglia, catena spaziale, catena a tre dimensioni), sì di una maglia a rete o a dimensioni infinite. Ogni anello o grumo o groviglio di relazioni è legato da infiniti filamenti a grumi o grovigli infiniti. (Gadda SVP: 650)

In der mehrdimensionalen Gestalt der *maglia o rete* schließlich kann in Gaddas Ästhetik ein Wirklichkeitsdiskurs, wenn schon nicht eindeutig definiert, so doch zumindest andeutungsweise in seiner Unendlichkeit zeigbar gemacht werden. Dass der *Pasticciaccio* als literarische Technik auf mehreren Ebenen programmatisch für Gaddas Schreiben ist, belegen bereits die Notizen zum eigenen Schreiben in dem Essay »Come lavoro« aus dem Jahr 1949. Dies betrifft neben dem literarischen Produkt auch die schreibende Instanz, die in der öffentlichen Wahrnehmung einem genialischen Stereotypus unterliegt, wie Gadda postuliert: »L'immagine [sic!] tradizionale e ab aeterno romantica dello scrittore-creatore, dell'ingegnoso demiurgo che cava di sé liberamente la libera splendidezza dell'opera e nei liberi modi d'un suo stile ne propaga foco alle genti [...].« (Gadda SGF I: 427) Dieser wird ein Menschenbild gegenübergestellt, das in der autobiografischen Beschreibung des Literaten einerseits die Schwierigkeiten des Berufs adressiert (»Una confessione circa i problemi d'officina, o le angosce o i ragnateli d'officina, comporta di necessità dei riferimenti a una vita, a una biografia interna ed esterna [...].«, Gadda SGF I: 427), darüber hinaus vor allen Dingen aber auch fundamental für Gaddas Konzeption von dessen Erkenntnisfähigkeit in Abhängigkeit von der umgebenden Welt ist:

Ognun di noi mi appare essere un *groppo*, o *nodo*, o *groviglio*, di rapporti fisici e metafisici: (la distinzione ha valore d'espeditivo). Ogni rapporto è sospeso, è tenuto in equilibrio nel >campo< che gli è proprio: da una tensione polare. La quale, è chiaro, può variare d'intensità nel tempo, e talora di segno: può spegnersi. Accade che tanto l'operazione conoscitiva, cioè lo stabilirsi del suddetto rapporto, quanto gli impulsi (espressivi) che ne vengano liberati alla pagina, siano perturbati dal sistema storico (e gnoseologico) ambiente, da accadimenti del tutto esterni al processo analitico-sintetico che costruisce il testo, che intesse il tessuto del testo. (Gadda SGF I: 428f.; meine Hervorhebungen)

Die Auffassung einer fragmentarischen Konzeption des Individuums unter Anwendung des entsprechenden Vokabulars verstärkt sich zum Ende des Essays »Come lavoro« dahingehend, dass die produzierende Instanz des *scrittore* sich als wesensmäßig anders im Vergleich zum »Normalmensch« geriert:

Non sono, non riesco ad essere, un lavoratore normale, uno scrittore >equilibrato<. E tanto meno uno scrittore su misura. Il cosiddetto >uomo normale< è un groppo, o gomitolo o groviglio o garbuglio, di indecifrate (da lui medesimo) nevrosi, tal-

mente incavestrate (enchevêtrées), talmente inscatolate (emboîtées) le une dentro l'altre, da dar coàgulo finalmente d'un ciottolo, d'un cervello infrangibile: sasso-cervello o sasso-idolo: documento probante, il migliore si possa avere, dell'esistenza della normalità: da fornire a' miei babbioni ottimisti, idolatri della norma, tutte le conferme e tutte le consolazioni di cui vanno in cerca, non una tralasciata. Tra queste, l'idea-madre che quel sasso, o cervello normale, sia una formazione cristallina elementare, una testa d'angelo di pittore preraffaelita: mentre è, molto più probabilmente, un testicolo fossilizzato.

In realtà, la differenza tra il normale e lo anormale è questa qui: questa sola: che il normale non ha coscienza, non ha nemmeno il sospetto metafisico de' suoi stati nevrotici o paranevrotici, gli uni su gli altri così mirabilmente agguainati da essersi inturgiditi a bulbo, a cipolla: non ha dunque, né può avere, coscienza vero del contenuto (fessissimo) delle sue nevrosi: le sue bambinesche certezze lo immunizzano dal mortifero pericolo d'ogni incertezza: da ogni conato d'evasione, da ogni tentazione d'apertura di rapporti con la tenebra, co' l'ignoto infinito: mentrecché lo anomale raggiunge, qualche volta, una discretamente chiara intelligenza degli atti: e delle cause, origini, forma prima, sviluppo, sclerotizzazione postrema, e cessazione con la sua propria morte e delle sue proprie nevrosi. (Gadda SGF I: 440f.)

Es ergibt sich somit folgendes Bild: Die Literatur hervorbringende Instanz führt in ihrer Praxis das Wissen um die erkenntnisrelevante Wesensart des Wirklichen und des Individuums als »gropo, o gomitolo o groviglio o garbuglio« stets mit. Ohne dies explizit auf die Person Gadda zu beziehen, impliziert die Inanspruchnahme das »Anormalen« für die eigene Person neben einem narzisstischen Moment insbesondere die Verantwortung des Literaturschaffenden, der, anders als »il normale«, vom »sospetto metafisico« sowie von der eigenen »coscienza« angetrieben ist. Damit einher geht jedoch der zwangsläufige Verzicht auf jedwede absolute Sicherheit oder Wahrheit; vielmehr bedeutet die von Gadda vorgeschlagene Haltung ein Be-kennen zur »incertezza« und Vielschichtigkeit, die im Bild der Zwiebel aufgerufen wird. Das Konzept des *garbuglio* verweist nicht zuletzt auch auf die berühmte (Neben-)Figur des Rechtsanwalts Dottor Azzecca-garbugli im dritten Kapitel von Alessandro Manzonis *Promessi sposi*, der als Negativbeispiel eines Diskurses der Wahrheit gelesen werden kann: Der Name des Advokaten impliziert zwar das Lösen von Knoten und Verwirrungen; er steht qua Berufsstand im Dienste der Wahrheit, doch wird er präsentiert als korrupter und charakterschwacher Typus, der der Obrigkeit zu Diensten und nur auf den eigenen Vorteil bedacht ist.¹⁹ Eine Traditionslinie von

19 Der Anwalt Azzecca-garbugli figuriert im dritten Kapitel der *Promessi Sposi* als Verkörperung eines korrumptierten Rechtssystems, das zugunsten der Mächtigen und Wohlhabenden operiert und die »einfachen« Menschen, so etwa Renzo Tramaglino, der die Fürsprache des *avvocato* erbittet, leer ausgehen lässt. Giovanni Nardi nimmt in einer Untersuchung zur juristischen Auseinandersetzung Alessandro Manzonis mit dem Verlag Le Monnier um die Urhe-

Manzoni hin zu Gadda lässt sich, perspektiviert in Bezug auf einen Diskurs der Wahrheit – und damit der Gerechtigkeit – nachweisen.²⁰ Die Kontinuität zwischen den beiden Mailänder Autoren steht in direktem Zusammenhang mit der Sprachenfrage und somit mit einem referenziellen Zusammenhang zwischen der Materialität von Sprache und Dialekt sowie einem Diskurs der Wahrheit im Gegensatz zu dessen Verschleierung.

4.3.3 Besudelungen und »Darm-Bilder«: freudscher Intertext und organischer *pasticcio*

Ausgehend von Elio Gioanolas psychoanalytischer Lektüre Gaddas in *L'uomo dei topazi* (1987),²¹ in deren zweitem Kapitel unter der Formel des »Dirt is matter in the wrong place« die freudschen Ausführungen zur Analerotik und Hygieneerziehung in Gaddas Werk adressiert werden, kann die Relevanz des Themenkomplexes der Ordnung in *Quer pasticciacco brutto de via Merulana* unter diesen Vorzeichen interpretiert werden. So heißt es unter Rückbezug auf Freuds Überlegungen zum Ordnungszwang, welcher auch in Gaddas Werk wie bereits beschrieben häufig und prominent thematisiert wird:

Infatti, in una situazione caratteriale o nevrotica di tipo ossessivo, l'attrazione originaria per lo >sporco< è coperta dalla deformazione reattiva dell'impulso all'ordine. Gadda, che dell'osessione ha percorso tutte le tappe, fino alla paranoa, fu >spasmodicamente< attratto dallo >sporco<, [...] e sviluppò a tutti i livelli, comportamentali immaginativi intellettuali e anche politici, una fortissima mania dell'ordine [...]. (Gioanola 1987: 91)

Besonders augenfällig ist auch der freudsche Intertext in Bezug auf die Geld- sowie die Edelsteinthematik, der Gaddas *Pasticciacco* durchzieht. Bei der Untersuchung der entsprechenden im Roman aufgerufene Motivik (genannt seien an dieser Stelle zumindest die (geraubten) Juwelen an sich, außerdem Nachttisch und Nachttopf als entsprechende einschlägig konnotierte Topoi, vgl. Gioanola 1987: 120ff.) wird von

berrechte an seinem Werk das Verhältnis der juristischen Figur des *causidico* und einer parteiischen Rechtsprechung in den Blick (vgl. Nardi 1999). In diesem Kontext werden eine Rhetorik genuiner Wahrheit und ein ungerechtes, auf Bevorteilung der Mächtigen durch Verschleierung der Wahrheit beruhendes (und im sprechenden Namen des Anwalts offenbar werden-des) Rechtssystem gegenübergestellt.

20 Giorgio Patrizi etwa untersucht die Anleihen an Manzoni bei Gadda in seiner Gadda-Monografie (vgl. Patrizi 2014: 72ff.).

21 Der Titel verweist bereits auf die Dopplung von Edelsteinthematik und Analerotik, indem Freuds »Rattenmann« (*uomo dei topi*) analog auf den Ermittler Pestalozzi als »Topas-Mann« (*uomo dei topazi*) übertragen und lexematisch ausgeweitet wird (vgl. Gioanola 1987: 146).

Gioanola selbstverständlich auch das strukturgebende Konzept des *pasticciaccio* mitgeführt. Es lassen sich im *Pasticciaccio* allerdings noch zahlreiche weitere, über Gioanolas Beobachtungen hinausgehende Aspekte zu diesem Thema nachweisen, die ihrerseits tieferliegende Schichten der beiden Kriminalfälle offenbaren und gleichzeitig auf das strukturell-gnoseologische Konzept des *pasticciaccio* und damit eine Konzeption pluriformer Realität anwendbar sind. Dies betrifft zum einen den Themenkomplex der Eingeweide – insbesondere des Gastrointestinaltrakts, der allerdings von Gioanola hinsichtlich der Verknüpfung von lustvoller Essensthematik und Verdauungsprozessen aufgerufen wird (vgl. Gioanola 1987: 135ff.) – und zum anderen die konkrete Manifestation des *pasticciaccio* als blutige Besudelung, die ihrerseits unter anderem auf die Sphäre der Sexualität verweist.

Letzteres zeigt sich insbesondere in der detaillierten Beschreibung der ermordeten Liliana Balducci im zweiten Kapitel des Romans. Diese beginnt mit der Position des Körpers (»Il corpo della povera signora giaceva in una posizione infame, supino, con la gonna di lana grigia e una sottogonna bianca buttate all'indietro, fin quasi al petto [...].«, Gadda RR II: 58) und setzt sich einer detaillierten Beschreibung der Kleidungsstücke sowie einer Beschreibung des Gesichts und anschließend des Halses der Liliana Balducci fort. Hier materialisiert sich in dem vielen Blut, das ihre Leiche umgibt, ein regelrechter *pasticcio*:

Un profondo, un terribile taglio rosso le apriva la gola, ferocemente. Aveva preso metà il collo, dal davanti verso destra, cioè verso sinistra, per lei, destra per loro che guardavano: sfrangiato ai due margini come da un reiterarsi dei colpi, lama o punta: un orrore! Da nun potesse vede. Palesava come delle filacce rosse, all'interno, tra quella *spumiccia nera del sangue*, già *raggrumato*, a momenti; *un pasticcio!* Con delle bollicine rimaste a mezzo. Curiose forme, agli agenti: parevano buchi, al novizio, come dei maccheroncini color rosso, o rosa. »La trachea«, mormorò Ingravallo chinandosi, »la carotide! La iugulare... Dio!«

Il sangue aveva impiastato tutto er collo, er davanti della camicetta, una manica: la mano: una spaventevole colatura d'un rosso nero [...]. S'era *accagliato* sul pavimento, sulla camicetta tra i due seni: n'era tinto anche l'orlo della gonna, il lembo rovescio da quella vesta de lana buttata su, e l'altra spalla: pareva si dovesse *raggrinzare* da un momento all'altro; doveva da certo risultarne un *coagulato appiccicoso* come un *sanguinaccio*. (Gadda RR II: 59f.; meine Hervorhebungen)

Dem Blut scheint eine spezifische Materialität zu eigen zu sein, die als medizinischer Diskurs (etwa durch die Aufzählung der Schlagadern durch Don Ciccio und das aufgerufene koagulierte Blut), aber auch assoziiert mit Lexemen aus dem Bereich der Lebensmittel (*accagliato*, *sanguinaccio*) wie auch gleichzeitig als konkrete Manifestation des optischen wie auch des philosophischen *pasticcio* (als Knäuel) in Erscheinung tritt und somit nahezu überkodiert ist und über sich selbst hinaus verweist. Dies wird zusätzlich durch eine Reihe weiterer Referenzenebenen verkom-

pliziert, die in Zusammenhang mit dem Mord aufgerufen werden: Zum einen erscheint die minutiöse Beschreibung der toten Balducci umso grotesker, als sie den Anzeichen nach einem sexuellen Übergriff zum Opfer gefallen sein könnte (darauf deutet zumindest ihr bis auf die Unterwäsche entblößter Unterleib hin) – doch mischt sich in die überaus gründliche, vermeintlich objektive Inspektion eines Tatorts und der dort aufgefundenen Frauenleiche durch Don Ciccio Ingravallo die Andeutung eines erotischen Begehrens, welches sich bereits im ersten Kapitel des *Pasticciaccio* manifestiert hatte und den Ermittler befangen macht: Die Erzählerrede gemahnt angesichts der zum Teil entblößten Leiche an die *Aurora* von Michelangelo Buonarotti (vgl. Terzoli 2015: 158f.) und fokussiert auf den Intimbereich der Balducci (vgl. Gadda RR II: 59). Insofern überlagern an dieser Stelle im Bild des *pasticcio* als Besudelung objektivierende kriminologische Untersuchung, erotischer Diskurs des Begehrens sowie gelehrte Bezüge aus dem Bereich der bildenden Künste einander. Zum anderen evoziert auch die journalistische Berichterstattung über den Mord in der Via Merulana ein *pasticcio* von möglichen Motiven und Referenzen, indem sie von einem »delitto passionale« (Gadda RR II: 71) berichtet. Von der Tageszeitung werden in dieser euphemistischen Umschreibung des Tatbestands durch das mit »passionale« insinuierte Konzept des Leidenschaftlich-Affektiven mindestens vier mögliche Tatmotive beziehungsweise Hintergründe der Tat aufgerufen, die jedoch allesamt im Umfeld des Erotisch-Sexuellen anzusiedeln sind: eine Affekthandlung, ein Lustmord, ein Mord aus Eifersucht (im Sinne eines sogenannten Ehrenmordes) oder aber ein Mord infolge eines zuvor begangenen Sexualdelikts.

Neben der Besudelung durch Blut lassen sich jedoch bei Gadda und insbesondere im *Pasticciaccio* auch zahlreiche Bezugnahmen auf Verdauungsprozesse nachweisen, die ihrerseits motivisch ebenfalls in engem Zusammenhang mit dem Konzept des *pasticcio* stehen. Bereits in einer frühen Erzählung Gaddas aus dem Jahr 1940 wird eine Operation des Gastrointestinaltrakts geschildert; diese Darstellung des chirurgischen Eingriffs bildet die »mappa della poetica gaddiana« (Baldi 2010: 99), in der die einzelnen Elemente des Wirklichen gleich den Schlingen des Zwölf-fingerarms inspiert und gleichzeitig gewissermaßen narrativ anverwandelt werden. Die thematische Relevanz des ganzen Magen-Darm-Trakts in Gaddas Ästhetik hatte Hans Magnus Enzensberger in seinem Nachwort zu der von Toni Kienlechner besorgten Übersetzung von *La cognizione del dolore*²² ins Deutsche (1963 als *Die Erkenntnis des Schmerzes* bei Piper erschienen) in folgende Formel gefasst:

22 Die in der *Cognizione* thematisierte Problematik des Magengeschwürs, die hier allerdings narrativ auf die Todsünde der Völlerei und einen übermäßigen Genuss von Speisen und Wein bezogen wird, bildet unter Rückgriff auf biografische Zeugnisse Gaddas über das eigene Magenleiden den Auftakt zu Federico Bertonis Untersuchung *La verità sospetta* (vgl. Bertoni 2001).

Gaddas Zugriff aufs Inwendige der Welt, seine »Innerlichkeit« [...] ist die blutige Innerlichkeit der Eingeweide. Die Eingeweide – *i visceri*: ein Schlüsselwort zu allem, was Gadda geschrieben hat –, die Eingeweide der Realität sind das labyrinthische Urbild seiner Sprache. Er liest in ihren Kutteln und beschreibt ihren verborgenen Stoffwechsel. [...] Gadda gemahnt an eine antike Figur, den Haruspex, der das Geschick der Welt aus den Eingeweiden der Opfer las. (Enzensberger 1963: 248f.)

Beispiele verschiedenster Bezugnahmen auf den Verdauungsapparat, insbesondere auf den dem Duodenum nachgelagerten Teil des Dick- und Enddarms, finden sich auch im *Pasticciaccio* zuhauf: Schon zu Beginn des Romans fällt Don Ciccio, der direkt im zweiten Satz des Incipit als eine Person beschrieben wird, der das Ankämpfen gegen eine »laboriosa digestione« anzusehen ist (Gadda RR II: 15), erstmals einer der vielen im Roman in Erscheinung tretenden *po' po's* auf, der in diesem Fall das Gesäß der neuen Nichte Assunta beschreibt, von welchem Don Ciccio sich unterschwellig angezogen fühlt (vgl. Gadda RR II: 20). Das Lexem *popo* führt im Italienischen aber gleichzeitig auch schon die Fäkalthermatik mit, es wird insbesondere in der Kindersprache auch metonymisch zur Beschreibung der Defäkation benutzt. Der Themenkomplex der Verdauung wird zahlreich mehr oder weniger unterschwellig thematisiert und auch im Motiv der geraubten Juwelen und deren Fund an späterer Stelle prominent wieder aufgegriffen. Es lässt sich allerdings, weit über die burlesken Anklänge der im *Pasticciaccio* in vielfacher Variation geschilderten gastrointestinalen Prozesse und deren Produkte hinausgehend, eine tiefere Bedeutungs Ebene der »Darm-Bilder« Gaddas aufzeigen: In ihnen lassen sich die Aspekte des *groviglio* als konkrete Manifestation der Darmwindungen, Darmschlingen und Inneren erkennen, diese stehen aber wiederum auch in direktem Zusammenhang mit der versuchsweisen Erkenntnis von Wirklichkeit(en) und deren Pluralität. Gaddas »Darm-Bilder« können folglich im Kontext des *Pasticciaccio* als Universalmetapher eines Wirklichkeitsdiskurses angenommen werden.

4.3.4 Juwelenraub, Traum und verstellte Erkenntnis: Pestalozzis Topas-Traum

Zur Uneindeutigkeit der Sprache des *Pasticciaccio* hinsichtlich ihres referenziellen Status durch Hybridisierungsphänomene, Wortspiele und Dialekte gesellt sich zusätzlich auch die Unzuverlässigkeit der Erzählerinstanz, die durch Digressionen und Abschweifungen²³ eine gelingende Aufklärungsarbeit der Kriminalfälle immer wieder unterbricht und somit die Wahrheitsfindung blockiert respektive verzögert.

23 Helmut Meter postuliert in seiner frühen Untersuchung, dass es sich hierbei im Wesentlichen nicht um tatsächliche Exkurse handelt, sondern um »stilistisch motivierte Verzögerungen des Erzählduktus« (Meter 1986: 458).

Das augenfälligste Beispiel hierfür und eine der in der Forschung am häufigsten zitierten Passagen des Romans ist der sogenannte Topas-Traum des Brigadiere Pestalozzi im achten Kapitel des *Pasticciaccio*.²⁴ Insgesamt durchzieht die Präsenz von Edelsteinen mit nahezu motivischem Charakter nicht nur den *Pasticciaccio*, sondern das gesamte Werk Gaddas.²⁵ Unverkennbar scheint hierin Gaddas profunde Kenntnis der freudschen Traumdeutung durch: In psychoanalytischer Lesart sind die Beschreibungen der geraubten Juwelen ein zentrales Element des Romans, wie Elio Gioanola in seiner einschlägigen Untersuchung *L'uomo dei topazi* bereits im Jahr 1987 gezeigt hat (vgl. Gioanola 1987: 55 sowie 142ff.). Gioanola stellt eine direkte Verbindung zwischen dem wertvollen Schmuck und dem Eros, gleichzeitig aber auch dem an das Moment des Thanatos gebundenen doppelten Verbrechen in der Via Merulana her. Pestalozzis Topas-Traum selbst deutet er als erotische Fantasie, in der die Sphäre des Genitalen zwar präsent ist, jedoch durch die mitgeführte Erotik des Analen teils überlagert wird (vgl. Gioanola 1987: 147f.). Träume stellen, der Logik Freuds, aber auch jener von Erich Fromm in seiner auf Vorlesungen aufbauenden Schrift *Märchen, Mythen, Träume* (1951) folgend, ähnlich wie der Mythos ein Medium dar, das die umgebende Welt zu strukturieren versucht. Sie funktionieren allerdings nicht entsprechend den Gesetzen der Physik und den Werkzeugen der Logik, die im Wachzustand die Erkenntnisbildung vorantreiben, sondern setzen diese außer Kraft. Wie Mythen sind sie in einer »symbolischen Sprache geschrieben« (Fromm 1999: 174). Der Traum, an den sich Brigadiere Pestalozzi während seiner frühmorgendlichen Fahrt auf dem Moped wieder erinnert, bietet jedoch auch in symbolischer Hinsicht für die Handlung des Romans und die Ermittlungen in den Verbrechen in der Via Merulana keinerlei Anhaltspunkte, die zu einem weiteren Erkenntnisgewinn führen. Die erste Hälfte des achten Kapitels ist vielmehr eine verdichtete Veranschaulichung der narrativen Prinzipien von *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, die in Form eines Pastiche zutage treten. Die morgendliche Fahrt durch die Landschaft evoziert eine nahezu bukolische Stimmung und verweist intermedial auf Techniken der Landschaftsmalerei. In Pestalozzis Traum selbst überlagern sich die verschiedensten Anhaltspunkte aus den laufenden Untersuchungen sowie die unliebsamen Eindrücke aus seinem von Bürokratie geprägten Arbeitsalltag, in dem sich unbewältigte Aktenberge stapeln (vgl. Gadda RR II: 191). Sodann tritt der Topas in Erscheinung: Die Assoziationen, die der Stein in dem

24 Dem Thema der Juwelen widmet sich besonders ausführlich das erste Kapitel von Roscioni's Untersuchung *La disarmonia prestabilita* aus dem Jahr 1969 (»Conoscenza e deformazione«, vgl. Roscioni 1969: 3–23).

25 Zeugnis darüber legen ganze Monografien zu dem Thema ab (vgl. etwa die oben genannte von Elio Gioanola), aber auch einzelne Kapitel in anderen Gadda-Untersuchungen, so zum Beispiel »I gioielli« in Federico Bertoni's *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà* (vgl. Bertoni 2001: 151ff.).

Träumenden aufruft, verarbeitet sein Unbewusstes in freien Assoziationsketten, die auf der sprachlichen Ebene eine Art Kettenreaktion in Gang setzen und jene Mechanismen der sprachlichen Alternation und des Lautspiels wiederholen, die den *Pasticciaccio* insgesamt durchziehen und auf die Unzuverlässigkeit des Wortes hindeuten:

Avea veduto nel sonno, o sognato ... che diavolo era stato capace di sognare? ... uno strano essere: un pazzo: un topazzo. Aveva sognato un topazio; che cos'è, infine, un topazio? Un vetro sfaccettato, una specie di fanale giallo giallo, che ingrossava, ingrandiva d'attimo in attimo fino ad essere poi subito un girasole, un disco maligno che gli sfuggiva rotolando innanzi e pressoché al disotto della ruota della macchina, per muta magia. La marchesa lo voleva lei, il topazio, era sbronzata, strillava e minacciava, la faccia stranita in un pallore diceva delle porcherie in veneziano, o in un dialetto spagnolo, più probabile. Aveva fatto una cazzata al generale Rebaudengo perché i suoi carabinieri non erano buoni a raggiungerlo su nessuna strada o stradazia, il topazio maledetto, il giallazio. Tantoché al passaggio a livello di Casal Bruciato il vetrone girasole... per fil a dest! E' s'era involato lungo le rotaie cangiando sulla figura in topaccio e ridarellava topo-topo-topotopo: e il Roma-Napoli filava filava a tutta corsa dietro al crepuscolo e pressoché già nella notte e nella tenebra circèa, diademato di lampi e di scintille spettrali sul pantografo, lucanocervo saturato d'elettrico. Fintantoché avvedutosi come non gli bastava a salvezza chella rotolata pazza lungo le parallele fuggenti, il topo-topazio s'era derogato di rotaia, s'era buttato alla campagna nella notte verso le gore senza foce del Campo Morto e la macchia e l'intrico del litorale pometino [...]. (Gadda RR II: 192)

Der Juwelschatz wird im neunten Kapitel schließlich gefunden – signifikanterweise befindet er sich im Haus der Camilla Mattonari in einem Nachttopf, der wiederum in einem Nachtschrank gelagert wird (vgl. Gadda RR II: 228ff.), womit motivisch eindeutig auf Freuds *Charakter und Anererotik* verwiesen ist (vgl. abermals die Ausführungen von Gioanola 1987: 120ff.). Die Verwendung des freudschen Referenzapparats ist jedoch keineswegs für bare Münze zu nehmen und erweist sich tatsächlich im narrativen Kosmos des *Pasticciaccio* nicht als fruchtbar: Anders als bei Italo Svevo oder auch bei Elsa Morante sind Reminiszenzen an die Traumdeutung bei Gadda nicht als veristische Anleihen oder Hinweise auf eine entsprechende poetologische Grundlegung zu verstehen, sondern verstärken vielmehr die Absage an eine gesamte Literaturtradition. Gadda tritt aufgrund seines Spiels mit den einschlägig konnotierten Referenzen, wie Gustav Seibt es formuliert, vielmehr als »ein Rabelais, der Freud gelesen hat« (Seibt 1993: 454) in Erscheinung. Der überdeutlich aufscheinende psychoanalytische Intertext sei mithin keine Lektüreanweisung, sondern vielmehr Hinweis auf einen Bruch mit der literarischen Tradition, im Zuge dessen »die Freud-Anspielungen literarische Mittel in einem humoristischen

Erzählkosmos [sind], der alles Pathos und die für die literarische Tradition Italiens typische Neigung zur Rhetorik mit den leiblichen Gegebenheiten des Menschen konfrontiert« (ebd.). Abermals behält das im Nachtopf aufgerufene »Darm-Bild« gewissermaßen das letzte Wort, während eine eindeutige Auflösung des Falls weiterhin nicht möglich ist.

4.3.5 Der *Pasticciaccio* als politische Metapher: Gaddas Faschismusaufarbeitung

Gaddas ambivalentes Verhältnis zum italienischen *ventennio fascista* ist in der Forschung mehrfach adressiert worden. Nicht unwesentlich für Gaddas spätere Faschismuskritik ist seine eigene faschistische Vergangenheit und der damit verknüpfte Aspekt der Schuld (vgl. dazu beispielsweise Kleinhans 2005: 266), die literarisch aufgearbeitet werden soll. Wie die Untersuchung von Robert Dombroski aus dem Jahr 1999 allerdings zeigt, lässt sich die von Gadda selbst behauptete frühe Abkehr vom Faschismus an den Zeitschriftenartikeln und Fachtexten der 1930er Jahre noch nicht nachweisen; es sei im Gegenteil sogar erst im Jahr 1941 ein Höhepunkt in Gaddas bejahender Haltung zum Regime auszumachen (vgl. Dombroski 1999: 117ff.). Gleichzeitig ist in Gaddas literarischer Produktion und insbesondere in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* ein starkes antifaschistisches Engagement erkennbar. Für eine Lektüre des *Pasticciaccio* (des Romans wie des Konzepts) mit Blick auf Elemente, die im italienischen faschistischen Kontext anzusiedeln sind, sind mindestens zwei Aspekte relevant, die im Folgenden knapp beleuchtet werden: Zum einen lässt sich an dieser Stelle erneut ein Zusammenhang zur Ordnungsversus Unordnungsthematik herstellen, die bei Gadda wiederum ethisch – unter anderem als Ironisierung der faschistischen Stadtplanung – konnotiert ist. Zum anderen findet die Aufarbeitung explizit in Invektiven gegen die Figur des *duce* und in Form einer Medienkritik Gaddas statt, die als Kulturkritik formuliert ist.

Einer späteren Abwendung vom Faschismus und der Aufarbeitung dieser Erfahrung ging ein früheres Sympathisieren Gaddas mit faschistischen Tendenzen insbesondere in städtebaulicher Hinsicht voraus: In seinem Beruf als Ingenieur verfasste der Mailänder Schriftsteller als Teil seiner zahllosen, nicht nur literarischen Elaborate auch technische Artikel, die in Zeitungen und Zeitschriften erschienen. Dazu zählt beispielsweise der in der Tageszeitung *L'Ambrosiano* am 25. Oktober 1935 veröffentlichte Artikel »Le opere pubbliche di Milano«, in dem Gadda sich gleich eingangs zu dem direkten Zusammenhang zwischen der faschistischen Stadt und einem ordnenden Bestreben äußert:

Nell'armonioso convergere di tutti i motivi di sviluppo verso l'irrompente apparizione della realtà, tiene il primo posto, per la Milano fascista modello 1935, il problema urgentissimo della sistemazione urbanistica: donde le opere dette »di

piano regolatore»: una volontà ordinatrice, un preconcertato disegno (calcolo essendo stato tenuto degli interessi in conflitto, udito il richiamo delle risorgenti e pressanti esigenze pubbliche) hanno dato via libera, in definitiva, al piccone e all'ariete: così vediamo a ogni giorno i sacri muri del Bottoauto o di via Bergamini, imbibiti de' più sacri ricordi, catastrofizzarsi frantumati nel polverone sopra la fuga generale dei topi e l'anàbasi degli scarafaggi: duri questi ancora e crocchianti sotto la scarpa. (Gadda 25.10.1935)²⁶

Eine semantische Analyse dieser kurzen Textpassage lässt erkennen, dass das faschistische Stadtideal insbesondere deshalb vom Verfasser des Textes befürwortet wird, weil es seinem Bestreben nach Ordnung und Regelkonformität entgegenkommt, dem die soziopolitische Situation Mailands in der Mitte der 1930er Jahre gerade nicht entspricht. So verweist die Bezeichnung als »problema urgentissimo« auf die Dringlichkeit eines solchen Unterfangens, nämlich der »sistemazione«, welche auf Entwicklung und Fortschritt (»sviluppo«) einer gesamtgesellschaftlichen Transformation gerichtet ist, die sich bereits Bahn bricht (»l'irrompente apparizione della realtà«). Der Aspekt des Ordnens (»volontà ordinatrice«) auf der Grundlage ermittelter Bedarfe in der Bevölkerung löst gleichzeitig auch ein fortschrittliches Versprechen ein, indem er eingangs der Passage als »armonioso convergere« deklariert wird. Demgegenüber steht die Darstellung von »topi« und »scarafaggi« – dem Ungeziefer also, das aus den abgerissenen alten Gemäuern entfleucht und im Zuge einer Säuberung der neuen Ordnung weichen muss.

Auch nach seiner entschiedenen Abkehr von der Ideologie des Faschismus und deren vermeintlich fortschrittlicher städtebaulicher Propaganda bleibt Gaddas Blick auf Ordnung und Unordnung im urbanen Raum als literarisches Motiv von Interesse und gibt so den Blick auf eine weitere Dimension der *pasticcio*-Thematik frei. Diese äußert sich im *Pasticciaccio*, wie bereits gezeigt wurde, in der soziostatistischen und linguistischen Vielfalt, die ihrerseits stellenweise Missverständnisse produziert, Gerüchte befeuert und zu einer teils babylonischen Verwirrung führt. Gleichermassen spiegeln sich Ordnung und Unordnung jedoch auch in topografischer Hinsicht wider. So ist vor allen Dingen der Ort beider Verbrechen, der *palazzo* in der Via Merulana Nummer 219, aufgrund seiner räumlichen Anlage prädestiniert für ein leichtes Entwischen eines oder einer Kriminellen:

E il palazzo, poi, la gente der popolo lo chiamaveno er palazzo dell'oro. Perché tutto er casamento insino ar tetto era come imbottito de quer metallo. Drento

26 Dieser und neun weitere Artikel zu verschiedenen Themenkomplexen, die im weitesten Sinne als technisch-propagandistisch bezeichnet werden können, haben keinen Eingang in die Garzanti-Werksausgabe gefunden (vgl. Savettieri 2009). In versammelter Form erschienen sie 2003 in einem Supplement des *Edinburgh Journal of Gadda Studies* (EJGS), gerahmt von einem Aufsatz von Federica G. Pedriali (vgl. Pedriali 2003).

poi, c'ereno du scale, A e B, co sei piani e co dodici inquilini cadauna, due per piano. Ma il trionfo più granne era su la scala A, piano terzo [...]. (Gadda: RR II: 19)

Der *palazzo* hat durch die vielen Aufgänge einen nahezu labyrinthischen Charakter, und die doppelte Treppenführung ermöglicht es erst, dass keine der von Don Ciccio Ingravallo befragten Personen im Treppenhaus einen potenziellen Verbrecher hat entwischen sehen (die *portinaia* des Hauses, Manuela Pettacchioni, die am ehesten einen Überblick über die im Haus ein- und ausgehenden Personen haben sollte, hielt sich zum fraglichen Zeitpunkt in der Wohnung eines anderen Hausbewohners auf, mit dem sie möglicherweise ein frivoles Ritual unterhält – zumindest wird dies auf der lexematischen Ebene in der mehrdeutigen Formulierung insinuiert, durch die sich abermals der erotische Diskurs als entscheidender verkomplizierender und letztlich zur Unmöglichkeit der Auflösung des Falls beitragender Faktor bestätigt).²⁷ Von der Via Merulana ausgehend vergrößert sich im Zuge der Ermittlungen der Bewegungsradius der Ermittler innerhalb Roms immer mehr, womit gleichzeitig auch das Geflecht an Beziehungen und potenziellen Hinweisen zur Aufklärung der Verbrechen sich zunehmend vergrößert und somit abermals zu einer Steigerung der chaotischen Ermittlungslage beiträgt. Dabei ist der realistische Diskurs der Stadt Rom, wie gezeigt worden ist, keinesfalls ein geordneter: Zwar lassen sich die Bewegungen der Ermittler um Don Ciccio Ingravallo herum anhand real existierender Straßen und Gebäude nachvollziehen, doch reproduzieren diese Bewegungen auf der topografischen Ebene letztlich ebenjene Unordnung, die auch hinsichtlich der in multiple Auflösungsstränge und Mehrdeutigkeiten zerfaserten Detektivarbeit vorzufinden ist (vgl. Behrens 1997: 21). Durch die zunehmende Verlagerung in den peripheren Raum und das ungeordnete und nicht klar konturierte Rom-Bild evoziert Gadda nahezu das Gegenteil der faschistischen Raum- und Stadtplanung (vgl. Behrens 1997: 22). Gaddas Verzicht auf das vormalige innere Bestreben nach Ordnung stellt somit in diesem Fall – im literarischen Diskurs der Stadt – neben der Veranschaulichung des philosophischen Konzepts der Wirklichkeit auch als topografischer *pasticcio* gleichzeitig ein Mittel zur impliziten Kritik und Aufarbeitung des Faschismus dar.

Gadda gelingen seine Invektiven gegen den Faschismus und insbesondere gegen die Figur des *duce*, abgesehen von der Verwendung diverser Dialekte, die im Rahmen

27 »La portinaia dov'era? Non l'avete vista, sicché? E lei v'aveva visto? – >No, non credo...< – La Pettacchioni rientrò, confermò. Era sulla scala B, per le pulizie del giorno. Aveva principato dall'alto, naturalmente. In realtà, granata alla mano, prima stava a parlottà sur pianerottolo, co a sora Cucco der quinto, de la scala B [...]. Poi era annata su, co la scopa e cor secchio. Era entrata >un momento solo< dar generale, er Grand'Official Barbezzi, che stava all'attico: pe faje qualche faccendola. Aveva lasciato er secchio de fora, co la scopa.« (Gadda RR II: 61), vgl. dazu auch den entsprechenden Textkommentar in Terzoli 2015: 166f.

der faschistischen Sprachpolitik unerwünscht waren, insbesondere durch Techniken der Ironie. Seine wohl explizitesten Faschismuskritik findet sich in der bereits Mitte der 1940er Jahre verfassten, auf die antike Mythologie sowie Figuren der römischen Antike bezugnehmenden Kampfschrift *Eros e Priapo* (erschienen 1967), die als »markanteste[r], aber auch [...] politisch und kulturell zweideutigste[r] Ausdruck« und »regelrechte[r] ikonoklastische[r] Gefühlsausbruch« (Campi 2004: 113) gehandelt wird und ein dem *duce*-Kult entgegengesetztes Bild des italienischen Faschismus skizziert. Doch auch im *Pasticciaccio* mangelt es nicht an mehr oder weniger direkten Verweisen auf den *duce*, die entweder dessen Person oder aber seine Medienkultur ironisch aufgreifen.²⁸ So wird etwa zu Beginn des zweiten Kapitels eine Einordnung der internationalen und inneritalienischen politischen Situation vorgenommen, an die sich unmittelbar eine optische Beschreibung des *duce* anschließt:

Ereno i primi boati, i primi sussulti, a palazzo, dopo un anno e mezzo de novizzio, del Testa di Morto in stiffius, o in tight: ereno già l'occhiatacce, er vommuto de li gnocchi: l'epoca de la bombetta, de le ghette color tortora stava se po dì pe conclude: co quele braccette corte del rosso, e queli dieci detoni che je cascavano su li fianchi come du rampazzi de banane, come un negro co li guanti. I radiosì destini non avevano avuto campo a manifestarsi, come di poi accadde, in tutto il loro splendore. (Gadda RR II: 55f.)

Der Kleidungsstil Mussolinis wird hier ironisch aufgegriffen, ebenso wird seine Physiognomie durch die Schilderung der kurzen, krötenartigen Arme und der wulstigen Finger ins Lächerliche gezogen. Übersteigert wird dies unmittelbar danach noch durch die Aufrufung diverser Pathologien, die ihn befallen zu haben scheinen: »Gli occhi spiritati dell'ereditario luetico oltreché luetico in proprio, le mandibole da serratore analfabeta del rachitico acromegàlico riempivano di già *L'Italia illustrata* [...].« (Gadda RR II: 56) Mit der Beschreibung des einfältigen Blicks und der ausladenden Kinnlade werden einerseits Plumpheit und Analphabetismus, mit dem Thema der Lues andererseits der Sexualitätsdiskurs sowie implizit auch die Vorausdeutung auf eine mögliche Geisteskrankheit ins Spiel gebracht²⁹ und

28 Ein Artikel von Peter Brockmeier aus dem Jahr 1985 identifiziert auf einer abstrakten Ebene drei teils miteinander verwobene Aspekte, unter denen Gadda auf die faschistische Herrschaft in Rom Bezug nimmt: So äußere sich die sozialkritische Note in der Modellierung expliziter Gegendiskurse in den Bereichen der Rechtspflege, in der Beschreibung der Lebenswelten der Protagonisten, die nicht dem faschistischen Wertekanon entspricht, sowie im mitgeführten Sexualitätsdiskurs, der zwischen einem libidinösen Begehr als Triebfeder menschlichen Handelns und der Unfruchtbarkeitsthematik in der Person der ermordeten Liana Balducci oszilliert (vgl. Brockmeier 1985: 46ff.).

29 Die Lues respektive Syphilis kann unbehandelt im Spätstadium das Gehirn befallen und eine Enzephalitis auslösen sowie schwerwiegende neurologische Auswirkungen haben, darunter etwa Halluzinationen. Zu den Spekulationen über eine mögliche Syphilisinfektion Mussolini-

somit Mussolini vollends lächerlich gemacht. Mit dem Verweis auf die Zeitschrift *Italia Illustrata* deutet sich außerdem die Relevanz der faschistischen Medienpolitik bereits an, die dann unter anderem im dritten Kapitel des *Pasticciaccio* der Polemik zum Opfer fällt: Die Kritik an einer auf Einheitlichkeit und Schnörkellosigkeit ausgerichteten faschistischen Sprachpolitik schlägt sich hier in der medialen Berichterstattung über die Verbrechen in der Via Merulana 219 nieder. Abermals wird das Ordnungsprinzip aufgerufen, wenn es über die Zeitungsberichte am Morgen nach dem Mord an der Gräfin Balducci heißt:

La mattina dopo i giornali diedero notizia del fatto. [...] Nella cronaca, dentro, un titolo in neretto su due colonne: ma poi, sobrio e alquanto distaccato il referto: una colonnina asciutta asciutta, dieci righe ne la svolta, «le indagini proseguono attivissime» e quarc'artra parola pe contentino: di pretta marca neo-italica. (Gadda RR II: 72)

Die nachfolgend unverhohlen ausgedrückte Enttäuschung über die nüchterne Berichterstattung wird vor dem Hintergrund einer neuen städtischen Sittlichkeit verhandelt, die auf politischen Willen gegründet ist und auf eine faschistische Moralerziehung auch in den Medien abzielt: So wird ironisch jenen Zeiten nachgetrauert, in denen Verbrechen und Intrigen verschiedenster Art – insbesondere jene, die sexuell konnotiert sind – noch lustvoll ausgeschlachtet werden konnten:

Ereno passati li tempi belli... che pe un pizzico ar mandolino d'una serva a Piazza Vittorio, c'era un brodo longo de mezza paggina. La moralizzazione dell'urbe e de tutt'Italia insieme, er concetto d'una maggiore austerità civile, si apriva allora la strada. Se po dì, anzi, che procedeva a gran passi. Delitti e storie spørche erana scappati via pe sempre da la terra d'Ausonia, come un brutto insogno che se la squaja. Furti, cortellate, puttanate, ruffianate, rapina, cocaina, vetriolo, veleno de tossico d'arsenico per acchiappà li sorci, aborti manu armata, glorie de lenoni e de bari, giovenotti che se fanno pagà er vermutte da una donna, che ve pare? La divina terra d'Ausonia manco s'aricordava più che roba fusse. (Gadda RR II: 72)

Der hier postulierte neue, nüchterne Stil der Sittenstrenge und das dahinter stehende Gesellschaftsbild liegen jedoch quer zu den tatsächlichen Hintergründen der Verbrechen, die im Zuge der Ermittlungen immer wieder implizit oder explizit aufscheinen: Denn es wird deutlich, dass es gerade die libidinösen Triebe sind, die immer wieder aufgerufen werden und bei allen Figuren – sogar beim Commissario Ingravallo selbst – als eine wenn nicht dominierende, so doch zumindest unterschwellig mitgeführte Kraft wirken. Auf diese Weise wird in der Diskrepanz zwi-

nis, die seine geistigen Kräfte beeinträchtigte, vgl. die Hinweise im Kommentar von Maria Antonietta Terzoli (vgl. Terzoli 2015: 146).

schen der verordneten faschistischen Keuschheitsmoral und der erwünschten ehelichen Fortpflanzung auf der einen und dem narrativen Kosmos des Romans auf der anderen Seite eine weitere Dimension des *pasticcio* eröffnet, die in diesem Fall allerdings nicht primär auf die Multiformität von Wirklichkeit verweist, sondern die Doppelmoral im Faschismus am Beispiel der Stadt Rom im Jahr 1927 aufzeigt.

4.4 Zwischenfazit

Carlo Emilio Gaddas Konzeption der Wirklichkeit basiert in vielfältiger Hinsicht auf einem auf Kant zurückgehenden Verständnis einer Krümmung des Realen, die Gadda in der *Meditazione milanese* dargestellt hat. In der Folge werden Wirklichkeit und Wahrheit von Gadda nicht als absolute, sondern als relationale und multiple Entitäten gedacht, die perspektivisch auf Offenheit und Unabgeschlossenheit angelegt sind. Dieses theoretische Konzept findet sich in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* auf einer makro- wie auch mikrotextuellen Ebene wieder. Um dies zu belegen, wurden zunächst spezifische Lexeme herausgearbeitet, die mit auffallender Häufigkeit und motivischem Charakter in Gaddas Kriminalroman erscheinen. Anhand einer Untersuchung der Verwendung der Begriffe *groviglio*, *gnommero*, *garbuglio*, aber auch *pasticcio* und *pasticciaccio*, ließ sich zeigen, dass diese im Kontext des Kriminalromans einen der Gattungsstruktur zuwiderlaufenden pluralen Diskurs befördern und anstelle einer linearen Aufklärung der beiden Verbrechen in der Via Merulana 219 ein umfassendes Gesellschaftsbild zeichnen, das sich durch die Struktur eines *ragnatelo* am ehesten beschreiben lässt. Dieses umfasst linguistische Vielfalt und die Vielfalt von Dialekten, zeigt sich aber auch in der strukturellen Anlage des Textes selbst als Pastiche, in dem authentische Zeitungsartikel aus den 1930er Jahren ebenso wie Werke der bildenden Künste ekphrastisch oder durch Hypotyposen eingearbeitet wurden. Außerdem betrifft dies auch die Bewegungen innerhalb der Stadt und das Beziehungsgeflecht, das sich aus den Ermittlungen ergibt, in topografischer Hinsicht. Auf der Motivebene treten *pasticcio* und *groviglio* aber auch in Form von blutigen Besudelungen der Liliana Balducci oder aber als »Darm-Bilder« auf, in denen unter Rückgriff auf die Tradition des *barocco* sowie burleske Elemente das Inwendige gleichsam nach außen gekehrt und einer Untersuchung unterzogen wird. In dem im *Pasticciaccio* prominent platzierten Motiv der gestohlenen Edelsteine werden freudsche Intertexte und Assoziationen evoziert, die aber die Erkenntnis in Bezug auf die Auflösung der Kriminalfälle sowie die Wahrheitsfindung eher verstellen denn befördern.

Gaddas *écriture* deutet insofern bereits auf postmoderne literarische Tendenzen voraus, als sein Schreiben die Möglichkeit eines kausalen Zusammenhangs zwischen der außersprachlichen Welt und deren auf Referenzialität abzielender sprachlich-literarischer Repräsentation bereits in der Mitte der 1950er Jahre massiv

infrage stellt. Dem in früheren Schriften noch als Desiderat geäußerten eigenen ethischen Impuls gegenüber, die einzelnen Fäden der knäuelartigen Wirklichkeit zu entwirren und somit die Welt entsprechend zu ordnen, erweist sich die Wirklichkeit selbst als unzulänglich: Dies belegen die sprachlich-dialektale Polyphonie und Polyperspektivität ebenso wie jene Vielgestaltigkeit von Wirklichkeitsauffassungen, die innerhalb des erzählerischen Kosmos des *Pasticciaccio* gleichzeitig kursieren und miteinander konkurrieren.

In *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* spielt Gadda mit einer konstruierten referenziellen Überkodierung auf der einen und einem Mangel an tatsächlicher Referenz, Ratio und Evidenz auf der anderen Seite und formuliert somit eine Antithese zu dem vormals zum Ausdruck gebrachten Wunsch nach Ordnung. Der Anspruch eines *Pasticciaccio* wird folglich auf allen Ebenen eingelöst: Formal entspricht diesem die Überlagerung der aufgerufenen Diskurstraditionen verschiedenster Textsorten, künstlerischer wie literarischer Artefakte und linguistischer Varietäten. Erkenntnistheoretisch angeschlossen ist hieran eine Weltordnung, die sich in erster Linie als Unordnung geriert und deren eingangs des Romans aufgerufene »depressione ciclonica« alles Seiende umfasst, aber auch verschlingt. Die Welthaltigkeit des *Pasticciaccio* liegt daher nicht zuletzt in dem Zuviel an Referenz, dem magmatischen Wimmeln und Wabern im römischen Mikrokosmos, in dem sich gleichzeitig aber auch die Tendenz des im Jahr 1927 aufkeimenden faschistischen *finimondo* andeutet. Ausgehend vom *groviglio* als Grundmetapher der Weltordnung und als Referenzarchiv des Romans kann das Ende des Kriminalromans nur ein offenes sein – ein offenes Ende, das bis zum Schluss keinerlei zuverlässigen Hinweis auf die mögliche Auflösung der Kriminalfälle in der Via Merulana 219 zulässt.