

JULIUS GOLDMANN

Gaddas Mailand

Ein Beitrag zur
Großstadtliteratur



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



STUDIA ROMANICA

Band 210

Herausgegeben von

Marc Föcking

Robert Folger

Sybille Große

Edgar Radtke



JULIUS GOLDMANN

Gaddas Mailand

Ein Beitrag zur Großstadtliteratur

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugl.: Würzburg; Univ., Diss., 2017

Verlag und Autor haben sich bemüht, sämtliche Bildrechte einzuholen; in den wenigen
Fällen, wo dies nicht möglich war, bitten wir etwaige Rechteinhaber sich mit dem Verlag
in Verbindung zu setzen.

UMSCHLAGBILD

C. E. Gaddas Mitgliedsausweis für die Mailänder Sektion des Touring Club Italia 1929-1931
© Archivio Liberati

ISBN 978-3-8253-6652-0

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

© 2018 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Danksagung

In besonderem Maße danke ich meinen Mentoren Martha Kleinhans, Brigitte Burrichter und Richard Schwaderer für ihre vielfältige Unterstützung und ihre hilfreichen Anregungen, mit denen sie die vorliegende Dissertationsschrift drei Jahre lang begleitet haben. Arnaldo und Raffaella Liberati danke ich für die Bereitstellung von Archivalien aus dem Nachlass Carlo Emilio Gaddas. Ebenso waren die Hinweise von Emilio Manzotti, Claudio Vela, Mario Aldo Toscano, Maria Antonietta Terzoli, Ornella Selva-folta, Caterina Sala Vitale, Wolfgang Weiß, Gerhard Penzkofer, Waltraud Weidenbusch und Gerhard Droesser sehr wertvoll für das Zustandekommen dieses Buches.

Laura Gatti und Nadia Piccirillo vom *Civico Archivio Fotografico di Milano* haben diese Arbeit mit der Bereitstellung von Fotodokumenten sehr bereichert.

Marc Föcking und Robert Folger gilt mein Dank für die Aufnahme der Arbeit in die Reihe der *Studia Romanica*. Für die Unterstützung bei der Vorbereitung der Publikation danke ich Dorothe und Wolfgang Weiß, meinen Eltern Birgit und Dietmar Goldmann sowie meiner Ehefrau Margaretha.

Inhalt

A: Einführung und Zielsetzung.....	8
1. Carlo Emilio Gadda und sein Mailand	8
2. Zum Textkorpus	9
2.1 Gaddas ‚Frühwerk‘	9
2.2 Vorstellung der Mailand-Texte	10
2.3 Zur literarischen Einordnung der Mailand-Texte	19
3. Zum Stand der Forschung	23
4. Fragestellung und Vorgehensweise.....	27
B: Gadda und die Tradition der Großstadtliteratur – Intertextuelle Bezüge	29
1. Gaddas ‚Tableau de Milan‘	30
2. „Un attacco di zolianésimo“ – Intertextuelle Verweise auf die Stadtliteratur	47
3. Il ventre di Milano – Mailands Stadtliteratur als Vorbild	52
4. Die Stadt als Organismus – „la vorace fame cittadina“	58
4.1 Der städtische Schlachthof bei Gadda und Döblin	59
4.2 Der Mailänder Gemüsemarkt als „Organ“ der Stadt	66
C: Gaddas Darstellung der Gesellschaft	71
1. Die Milieus der Großstadt als Untersuchungsobjekt.....	71
2. Mailands Gesellschaftsstruktur – Una „piramidale dinastia“	74
2.1 Der „ceto popolare“ – „Nella Milanaccio senza vergogna“	77
2.1.1 Körperlichkeit und Ekel	78
2.1.2 Mailands Arbeitermilieu	85
2.1.3 Die Società Umanitaria	86
2.2 Die „Borghesia“ – „Il cervello pleistocenico della borghesuccia“	94
2.2.1 Der Notar Velaschi.....	96
2.2.2 „Il povero Carlo“.....	101
2.3 Die Mailänder Aristokratie – Dei „can[i] di razza“	107
2.3.1 Die Rolle der Aristokratinnen	109
2.3.2 Die Aristokratenfamilie der „eroici Vigoni“	114

3.	Sozialer Aufstieg in Mailand – „fatti [...]un po' fuori della norma“	119
D:	Mailands Architektur	127
1.	Der architekturinteressierte Ingenieur	127
2.	Gebäude als Physiologien	131
3.	Die soziale Bedeutung der Bauten Mailands	136
4.	Mailands «faciàda»	141
5.	Roberto Longhis und Carlo Emilio Gaddas Architekturkritik	143
5.1	Gaddas „Gesso caramellato“ und Longhis „stucchi zuccherini“	143
5.2	Gaddas und Longhis Stadtkritik	147
E:	Intermediale Bezüge und ihre Funktion.....	153
1.	Mailands Zeitungswelt.....	153
2.	Gaddas sprachliche Bilder.....	157
2.1	Bewegte sprachliche Bilder – „La successione cinetica delle immagini“ ...	158
2.2	Futurismuskritik über Bildmotive – „come [...] nei miracolosi quadri“	166
2.3	Die Funktion der intermedialen Referenzen.....	175
3.	Mailands Karikaturisten als Vorbild	187
3.1	Giuseppe Scalarini – „le ipotiposi di Scalarini“	190
3.2	Giuseppe Novello – „esimio caricaturista di «interni» [...] borghesi“	198
4.	Gaddas Mailand-Collage – „un fotomontage iridata di saette rosse“	227
F:	Fazit	235
	Literaturverzeichnis.....	239
	Namensregister.....	250
	Titelverzeichnis der behandelten Originaltexte	253

N.b.: Die in der vorliegenden Arbeit angewandte Kurzzitierweise der von Dante Isella kuratierten Gadda-Gesamtausgabe im Garzanti-Verlag richtet sich nach den Gepflogenheiten der italienischen Gaddaforschung. Die sechs Bände werden durch folgende Siglen unterschieden:

RR I = Gadda, Carlo Emilio: *Romanzi e racconti I*, 2011 [¹1988].

RR II = Gadda, Carlo Emilio: *Romanzi e racconti II*, 2007 [¹1989].

SGF I = Gadda, Carlo Emilio: *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, 2008 [¹1991].

SGF II = Gadda, Carlo Emilio: *Saggi Giornali Favole e altri scritti II*, 2008 [¹1992].

SVP = Gadda, Carlo Emilio: *Scritti vari e postumi*, 2009 [¹1993].

BI = Gadda, Carlo Emilio: *Bibliografia e Indici*, 1993.

„Tu nota qualmente per alcune sue battute
abbia inteso l’A. osservantissimo
accompagnarsi a [...]“¹
(SGF I, S. 100)

A: Einführung und Zielsetzung

1. Carlo Emilio Gadda und sein Mailand

Der in Mailand geborene Schriftsteller und Ingenieur² Carlo Emilio Gadda (1893-1973) gilt in Italien als einer der bedeutendsten Prosaautoren des literarischen Novecento. Mit seinem Kriminalroman *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* wurde ihm ab 1957 internationale Anerkennung zuteil. Die deutsche Romanistik hat sich mit Gaddas Texten bisher nur sehr vereinzelt befasst, denn sein Werk gilt als sehr komplex und teils kryptisch. Hinzu kommt eine sehr schwierige editorische Situation, die es oft erforderlich macht, mehrere Alternativversionen des zu untersuchenden Textes zu berücksichtigen. Bis heute ist Gaddas Nachlass nicht abschließend für die Forschung aufgearbeitet. Daher wurden für die vorliegende Arbeit auch bisher unveröffentlichte Archivalien untersucht³ und hier erstmals wiedergegeben. Obwohl Auszüge aus Gaddas Mailand-Texten bereits in den 1980er Jahren ins Deutsche übersetzt wurden, hat dies den Zugang zu seinen fragmentarisch wirkenden und mit viel Fachwissen überfrachteten Darstellungen nicht erleichtert. Gaddas Sprache ist derart komplex, dass selbst die Übersetzerinnen eigene Fußnoten hinzufügen mussten, um eine annähernd angemessene Übertragung und ein Textverständnis zu ermöglichen. Diese Arbeit soll einen Beitrag dazu leisten, sich seinen frühen Schriften weiter zu nähern.

¹ „Du sollst Acht darauf geben, auf welche Weise der sehr genau beobachtende Autor durch einige seiner konzisen Sätze dem [...] exakt zu entsprechen sucht.“ (Übersetzung Vf.) Dieser Aufforderung von Gaddas Leserapostrophe aus *Ronda al Castello* (1939) soll im Rahmen dieser Arbeit im Hinblick auf seine Mailand-Texte durch die Identifizierung und Untersuchung einiger seiner Quellen nachgekommen werden.

² Das stellt auch Harenbergs Lexikon der Weltliteratur im Beitrag zu Gadda als Besonderheit heraus und zitiert in Übersetzung Gianfranco Continis Vorwort zur Ausgabe der *Adalgisa* von 1963: „Bei Gadda handelt es sich nicht um einen Schriftsteller, sondern um das Exemplar einer selteneren Spezies: Den Ingenieur-Schriftsteller, ja vielmehr den Elektrotechniker-Schriftsteller.“ (François Bondy/Ivo Frenzel: *Harenbergs Lexikon der Weltliteratur: Autoren, Werke, Begriffe*. Dortmund, 1989, t. 2, S. 1036.) Interessant ist, dass Gianfranco Contini dabei bei beiden Varianten Gadda primär als Techniker beschreibt.

³ Hierzu wurden insbesondere einige neue Dokumente aus dem Archivio Liberati in Villafranca di Verona herangezogen. Dort befindet sich zum Beispiel die von Gadda handschriftlich annotierte Druckfahne der Sammlung *L’Adalgisa*. Sie ist in der jüngsten Auflage (2014) des Werkes dank der Arbeit von Claudio Vela wiedergegeben und um einen kritischen Apparat ergänzt. (Carlo Emilio Gadda: *L’Adalgisa*. Milano, 2014)

Gadda hat zwischen den beiden Weltkriegen intensiv an seinen ersten literarischen Werken gearbeitet. Möglicherweise können diese frühen Texte etwas mehr Aufschluss über Gaddas Entwicklung als Schriftsteller geben. Sein Frühwerk hat, so meine These, einen thematischen Zusammenhang. Ein Großteil der in dieser Phase entstandenen Werke scheinen Stadttex te über Gaddas Heimatstadt Mailand zu sein. Dort hat er seit seiner Geburt bis 1940 mit einer kurzen Unterbrechung auch gelebt. Die auffällige Ausrichtung seiner Texte auf Mailand legt die Vermutung nahe, dass Gadda als erstes Ziel seiner schriftstellerischen Tätigkeit 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. Inwieweit Gadda dies gelungen ist, soll hier überprüft werden. Dank der jüngsten Publikationen seiner Manuskripte liegt dazu seit kurzem ein – in weiten Teilen noch unerforschtes – Untersuchungskorpus vor, das ein möglichst umfassendes Bild zu Gaddas Intention ergeben könnte. In dieser Arbeit sollen die auffälligsten Charakteristika seiner Mailand-Texte zusammengetragen und beschrieben werden. Ein Ansatz zum besseren Verständnis seiner komplexen und sehr heterogen angelegten Texte ist die Identifizierung und Erforschung seiner Quellen. Eine anschließende Analyse seines Umgangs damit soll möglichst viele von Gaddas Darstellungsstrategien zur Großstadt offenlegen.

2. Zum Textkorpus

2.1 Gaddas ‚Frühwerk‘

Die vorliegende Arbeit behandelt Texte, die nach Gaddas Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft 1919 bis ins Jahr 1944⁴ entstanden sind. In Anlehnung an ähnliche Einteilungen bei anderen Autoren wird dieses Arbeitsintervall im Folgenden als ‚Frühwerk‘ bezeichnet. Die Unterteilung in ein Früh- und Spätwerk hat Gadda in den frühen 1960er Jahren selbst vorgenommen. Für die Erstpublikation der *Accoppiamenti giudiziosi*, die auch einige seiner Texte aus den 1930er Jahren enthalten, weist er im Vorwort auf diese Trennung hin: „[...] che segni il distacco di questa seconda fase della mia vita dalla prima.“⁵ Alberto Moravia übernimmt für ein mit Gadda geführtes Interview dessen Unterteilung: „Qual è il nesso interno, dialettico, tra il tuo primo periodo «milanese» e quello posteriore non milanese?“⁶ Moravia hat dabei die erste Phase sehr treffend mit „mailändisch“ charakterisiert. Dabei bezieht er sich nicht nur auf Gaddas Wohnort, sondern vor allem auf Mailand als Schauplatz und Akteurin seiner Texte.

⁴ Diese zeitliche Beschränkung ergibt sich aus der Publikation der Textsammlung unter dem Titel *L'Adalgisa – Disegni milanesi* im Verlag Le Monnier zum Jahreswechsel 1943/1944, die Gaddas letzte Beschäftigung mit Mailand darstellt. Im Anschluss beschäftigt sich Gadda mit Rom.

⁵ Claudio Vela/Carlo Emilio Gadda: *«Per favore, mi lasci nell'ombra»*, 1993, S. 75.

⁶ Loc.cit.: Claudio Vela/Carlo Emilio Gadda: *«Per favore, mi lasci nell'ombra»*, 1993, S.75, S. 148.

Die in dieser Zeit entstandenen Texte mit konkretem Mailand-Bezug bilden das Untersuchungskorpus dieser Studie. In Abgrenzung zu den wenigen Schriften Gaddas, die in dieser Phase an einem anderen Schauplatz verortet sind⁷, nenne ich sie „Mailand-Texte“. Sie scheinen als Vorläufertexte für sein späteres literarisches Werk ein lohnenswertes Untersuchungsobjekt zu sein. Aus ihnen lassen sich, so hoffe ich zeigen zu können, Schreib- und Denkstrategien des Schriftstellers Gadda ableiten. Als eine Art literarisches „Versuchsmotiv“ für seine Darstellung dient ihm in dieser Schaffensphase vor allem die Stadt Mailand und ihre Gesellschaftsstruktur. Da bisher zu den frühen Texten Gaddas und dem Umgang mit seinen Quellen keine übergreifende Studie existiert, soll die vorliegende Arbeit versuchen diese Lücke zu schließen.

2.2 Vorstellung der Mailand-Texte

Gaddas Mailand-Texte sind im betreffenden Zeitraum so zahlreich, dass im Rahmen dieser Arbeit nicht auf alle ausführlich eingegangen werden kann. So dienen einige Texte hier lediglich als Beleg zu Analysen ähnlicher Passagen. In diesen Fällen werden der Inhalt und der Kontext zum besseren Verständnis jeweils vorangestellt.⁸ Hier soll ein Inventar der Mailand-Texte zunächst zeigen, wie umfangreich Gaddas Großstadtprojekt angelegt war. Dabei erweist sich eine Kategorisierung als schwierig, denn eine rein chronologische Wiedergabe nach Entstehung oder Publikationsdatum wird den Texten aufgrund ihrer mehrfachen Überarbeitung und den jeweiligen Mehrfachpublikationen samt Varianten und Titeländerungen nicht gerecht. Gadda hatte seine Darstellungen in

⁷ Dazu zählen insbesondere Gaddas technische Beschreibungen zu seiner Arbeit als Ingenieur im Vatikanstaat 1933 und 1934. Cf.: BI, S. 22-23.

⁸ Ein Register im Anhang verzeichnet die Titel der behandelten Texte in dieser Arbeit. Weitere an dieser Stelle nicht inhaltlich zusammengefasste Mailand-Texte Gaddas sind in chronologischer Reihenfolge nach Erstpublikation folgende: *Madonna dei Filosofi (Novella borghese)* (1928), In: RR I, S. 71-107 [partielle Übersetzung in Carlo Emilio Gadda/Toni Kienlechner: *Mein Mailand*. Berlin, 1993, S. 23-27]; *Tirreno in crociera* (1931), In: RR I, S. 181-185; *Della musica milanese* (1931), In: RR I, S. 221-224 [Übersetzung in Carlo Emilio Gadda/Toni Kienlechner: *Mein Mailand*. Berlin, 1993, S. 47-53]; *A zozzo per la fiera* und *Ultimo giro alla fiera* (1932), In: SGF I, S. 347-354 [partielle Übersetzung in Carlo Emilio Gadda/Toni Kienlechner: *Mein Mailand*. Berlin, 1993, S. 66-75]; *Le opere pubbliche di Milano* (1935), In: Carlo Emilio Gadda: *Le opere pubbliche di Milano*. In: *Edinburgh Journal of Gadda Studies (EJGS)*. 3, 2003; *Anno XIV, restauri del Duomo* (1936), In: SGF I, S. 802-812; *Cronaca della serata* (1936), In: SGF I, S. 63-66; *Case ed uomini in un mondo che dura quindici giorni* (1936), In: SGF I, S. 67-73; *Una tigre nel parco* (1936), In: SGF I, S. 74-79 [Übersetzung in: Carlo Emilio Gadda/Toni Kienlechner: *Die Wunder Italiens*. Berlin, 1985, S. 9-18]; *I materiali da costruzione* (1936), In: SVP, S. 114-119; *La cognizione del dolore* (1938-1941), In: RR I, S. 565-772 [Teilübersetzung in Carlo Emilio Gadda/Toni Kienlechner: *Die Erkenntnis des Schmerzes*. München, 1985; Carlo Emilio Gadda/Heinz Riedt: *Erzählungen*. Frankfurt a.M., 1965; Carlo Emilio Gadda/Toni Kienlechner: *Cupido im Hause Brocchi*. Frankfurt am Main, 1987]; *Fulmini e parafulmini* (1938), später in *La cognizione del dolore*; *Autografo per Giorgio De Chirico* (1938), In: SGF I, S. 824-825; *Ronda al Castello* (1939), In: SGF I, S. 97-101; *Fiera a Milano* (1940), In: SGF I, S. 231-235 als *Carabattole a Porta Ludovica*) [Übersetzt in Carlo Emilio Gadda/Toni Kienlechner: *Mein Mailand*. Berlin, 1993, S. 27-32].

der Zwischenkriegszeit hauptsächlich für die Publikation in Literatur- und Tageszeitungen als kurze Prosatexte angelegt. Als solche wurden sie auch alle erstveröffentlicht. Ich kategorisiere seine Texte in dieser Kurzvorstellung daher über die Textlänge. Gadda hat neben dem Verfassen solcher Beiträge, die später leicht modifiziert von einer Sammlung in die nächste „wanderten“, offensichtlich wiederholt versucht größere Texte anzulegen. Dazu gehören *San Giorgio in casa Brocchi* (1931)⁹ und *L'incendio di via Keplero* (1941). Zwei großen Projekten widmet sich Gadda mit *La meccanica* und *Un fulmine sul 220*. Aus letzterem wird später ein Großteil der Textstücke in *L'Adalgisa* übernommen. Gaddas Manuskripte legen nahe, dass die beiden Projekte zu zusammenhängenden Texten hätten verbunden werden sollen. Die meisten Bruchstücke daraus werden aber noch während der Arbeitsphase ebenfalls als einzelne unabhängige Artikel publiziert.

Für meine Untersuchung dienen zwei theoretische Texte als zusätzliche Quellen, da sie Gaddas Denkweise ein Stück weit offenlegen können. Ab 1928 hat der Autor in der *Meditazione Milanese* seine Gedanken gesammelt. Angelegt als ein philosophisches Traktat, finden sich darin unter anderem Überlegungen zur Gesellschaft und teils auch zu Mailand sowie einige Hinweise auf seine literarischen Vorbilder. Daher wird im Rahmen dieser Arbeit auf diesen zu Lebzeiten nie publizierten Text Bezug genommen. *Tendo al mio fine*¹⁰ (1931) ist eine fertig ausgearbeitete, knappe literaturtheoretische Abhandlung Gaddas zu seinem eigenen Schaffen und kann als Programm für sein Schreiben über Mailand angesehen werden.

Die typische Form für Gaddas Texte ist die Kurzprosa. So ließen sie sich leicht an die Verleger der Mailänder Literaturzeitschriften zur Publikation weitergeben. Der erste Text dieser Art, der für seine Beschäftigung mit Mailand grundlegend ist, heißt *Cinema* (1928), der gemeinsam mit *Teatro* (1927) in der jungen Literaturzeitschrift „Solaria“ erschien. *Cinema*¹¹ stellt einen klassischen Stadttext dar. Er schildert den Weg eines durch Mailand schlendernden Flaneurs, und endet mit dessen spontanem Kinobesuch. Gadda nutzt diese Situation für eine lange und minutiöse Beschreibung der Kinobesucher. Eine ähnlich sachliche Beschreibung, erneut fokussiert durch einen Flaneur, ist *Mattinata ai macelli d'una grande città*¹² (1934). Darin widmet sich Gadda dem neu erbauten Schlachthof von Mailand in einer sehr genauen Wiedergabe des Schlachtvorganges. Ergänzt wird diese

⁹ Die Jahresangaben in Klammern geben die Erstpublikation an. Die genauen Angaben finden sich chronologisch geordnet in Dante Isellas Inventar in BI, S. 17-34.

¹⁰ Übersetzung in: Carlo Emilio Gadda/Heinz Riedt: *Erzählungen*. Frankfurt a.M., 1965, S. 7-13.

¹¹ Ein kleiner Ausschnitt aus *Cinema* liegt unter dem Titel *Corso Garibaldi* in deutscher Übersetzung vor: Carlo Emilio Gadda/Toni Kienlechner: *Mein Mailand*. Berlin, 1993, S. 17-21.

¹² Es existieren zwei Übersetzungen: Carlo Emilio Gadda/Heinz Riedt: *Erzählungen*. Frankfurt a.M., 1965, S. 198-213; sowie Carlo Emilio Gadda/Toni Kienlechner: *Die Wunder Italiens*. Berlin, 1985, S. 71-88.

Serie von Stadtartikeln¹³ durch *Panorami di città: Mercato frutta e verdura*¹⁴ (1935). Dieser Text zum Mailänder Gemüsemarkt geht in Teilen schon über die sachliche Beschreibung hinaus und setzt den Ort in den übergeordneten Zusammenhang mit den Kreisläufen der Stadt, so wie Gadda es mit dem kapitalistischen System in *La Borsa di Milano*¹⁵ (1935) versucht. Einem speziellen Thema widmen sich *Pianta di Milano*¹⁶ (1936) und *Libello* (1938). In ihnen übt Gadda sehr konkrete Architekturkritik an Mailands modernen Bauten. Deutlich zeichnet sich in diesen Artikeln eine zunehmende Literarisierung ab. Sie werden in der Forschung zumeist als essayistisch oder journalistisch eingeordnet. Gian Carlo Roscioni bezeichnete die ihm zu seiner Zeit bekannten Artikel noch etwas vorsichtiger als „pezzi-inchiesta.“¹⁷ Emilio Manzotti spricht von einem „interscambio possibile tra alto giornalismo e letteratura – la cui importanza per la prosa descrittiva gaddiana non è stata sufficientemente valutata.“¹⁸ Manzottis Annahme bestätigt sich durch die hier vorgenommenen Analysen.

Gaddas erster längerer Mailand-Text ist die Erzählung *San Giorgio in casa Brocchi*¹⁹ (1931). Sie widmet sich der noch weitgehend tabuisierten Thematik der verkappten Sexualmoral der Mailänder Aristokratie. Der verkrampte Umgang mit einem aufgeklärten modernen Sexualverständnis²⁰ ist für Gadda daher Ausdruck der Rückständigkeit des Milieus und seiner Werte. *San Giorgio in casa Brocchi* lässt sich als einziger Mailand-Text größtenteils in klassische Erzählkategorien einordnen. Gadda thematisiert darin die sexuelle Initiierung des Aristokratensohnes Gigi, dessen Eltern ihn

¹³ Gadda betitelt seine Stadttex-Reihe nur für die Veröffentlichung in L'Ambrosiano vom 26.12.35 mit *Panorami di città*. Alle in der Gazzetta del popolo zuvor erschienenen Stadtpanoramen wie *Macello di una grande città* vom 24.10.1934 oder die *Mattinata alla borsa* tragen diesen Titelzusatz nicht. Erst nach der Zweitpublikation der beiden Texte in L'Ambrosiano erhält der neue – exklusiv für den Ambrosiano geschriebene – *Mercato di frutta e verdura* den Zusatz „Panorami“ im Plural. Das lässt darauf schließen, dass die übrigen Stadttex-Reihe hinzuzurechnen sind. Darauf folgt *Anno XIV, restauri del Duomo*, allerdings in La lettura am 1.1.1936. Erst das nächste „Panorama“ der *Pianta di Milano* erscheint wieder am 7.1.1936 in L'Ambrosiano. Die Publikation innerhalb weniger Wochen legt nahe, dass Gadda diese Texte tatsächlich als Stadtpanoramen angelegt und den Mailänder Zeitungen angeboten hat. Siehe zur Publikationsgeschichte BI, S. 27-28.

¹⁴ Eine Teilübersetzung findet sich in: Carlo Emilio Gadda/Toni Kienlechner: *Mein Mailand*. Berlin, 1993, S. 34-47.

¹⁵ Übersetzung in: Carlo Emilio Gadda/Toni Kienlechner: *Die Wunder Italiens*. Berlin, 1985, S. 63-71.

¹⁶ Übersetzung in: Carlo Emilio Gadda/Toni Kienlechner: *Die Wunder Italiens*. Berlin, 1985, S. 49-55.

¹⁷ Gian Carlo Roscioni: *La disarmonia prestabilita*. Torino, 1969, S. 39.

¹⁸ Emilio Manzotti: *Carlo Emilio Gadda-I*, 2007.

¹⁹ Übersetzung in: Carlo Emilio Gadda/Toni Kienlechner: *Cupido im Hause Brocchi*. Frankfurt am Main, 1987.

²⁰ Die in direkter Rede wiedergegebenen Ermahnungen der Eleonora Vigoni aus *L'Adalgisa* thematisieren das aristokratische Sexualverständnis ebenfalls: „È un diritto naturale!... [...] «Ma lo spirito deve dominare la materia...»“ (RR I, S. 487).

um jeden Preis von allen Versuchungen fernhalten wollen. Das unausweichliche Scheitern dieses Vorhabens inszeniert Gadda unter anderem über ein an Ciceros *De officiis* angelehntes Erziehungsbuch, das Gigi zu seinem Namenstag als moralische Stütze erhalten soll. Gaddas Satire steuert auf die Verführung Gigis durch das Hausmädchen Jole zu, die ihm das Erziehungsbuch überbringen soll. Der Text ist linear auf dieses Ereignis ausgerichtet und weist nur durch die Beschreibung einer Ausstellung für moderne Kunst in Mailand eine Abweichung vom Erzählstrang auf. Im Falle des längeren Textes *Incendio di via Keplero*²¹ (1940) ist diese narrative Stringenz nicht mehr gegeben. Schon der Titel der Erstpublikation in der Zeitschrift *Il tesoretto* weist deutlich auf den Fragmentcharakter hin: *Studio 128 per l'apertura del racconto inedito: L'Incendio di via Keplero*. Dieser Text nun ist eine satirische Beschreibung eines Wohnungsbrandes im Zentrum der Stadt. Sukzessive zeigt Gadda die einzelnen Bewohner in ihren Wohnräumen, die den Brand bemerken und sehr unterschiedlich reagieren. Vom Handwerker bis zu angesehenen Bürgern liefert er damit einen Querschnitt durch die Bevölkerung der Stadt. Die Aufzählung der beteiligten Personen endet mit dem Abtransport der Opfer durch die Ambulanz des Mailänder „Croce Verde.“²²

Gaddas erstes großes Vorhaben²³, das er selbst wiederholt als „Romanprojekt“ bezeichnet, ist *La meccanica*²⁴. Eine erste Version hat Gadda Ende 1928²⁵ fertig gestellt. *La meccanica* ist eine Art Stimmungsbild der Mailänder Gesellschaft zur Zeit des Kriegseintrittes von Italien in den Ersten Weltkrieg. Die entworfenen Kapitel haben ein Hauptmotiv, das für Gadda nach seiner eigenen Kriegserfahrung sehr zentral war. Seine Darstellung thematisiert aus verschiedenen Perspektiven die Versuche zweier junger Männer – Gildo und Franco – dem Einsatz an der Front zu entgehen. Dem Kleinkriminellen Gildo gelingt es nicht, sich dem Kriegsdienst zu entziehen, da er nicht über die nötigen Beziehungen zu Entscheidungsträgern verfügt²⁶. Franco wird von seinen

²¹ Übersetzung in: Carlo Emilio Gadda/Heinz Riedt: *Erzählungen*. Frankfurt a.M., 1965, S. 99-116.

²² Die Schlusszene liegt in Übersetzung unter dem Titel *Die Feuerwehr* vor: Carlo Emilio Gadda/Toni Kienlechner: *Mein Mailand*. Berlin, 1993, S. 83-88.

²³ Ein erstes Projekt ist *Racconto italiano di ignoto di novecento* von 1924, das Gadda über die Entwurfsphase hinaus nicht weiter ausgeführt hat und das erst 1985 publiziert wurde. (SVP S. 385-613)

²⁴ Eine Übersetzung auf Basis der italienischen Ausgabe von 1970 fertigte Marianne Schneider für den Suhrkamp Verlag an: Carlo Emilio Gadda/Marianne Schneider: *Die Liebe zur Mechanik*. Frankfurt am Main, 1993.

²⁵ Cf.: Dante Isella, RR II, S. 1175.

²⁶ Erst nach der späten Publikation des kompletten Materials von *La meccanica* 1970 wurde nachvollziehbar, dass die Texte um ein Hauptmotiv kreisen, das für Gadda nach der Erfahrung des Krieges als extrem emotional beladen gelten muss: die sogenannten „imboscati.“ (Cf.: Nicola Zingarelli/Marco Brazzali: *Lo Zingarelli 2007*. Bologna, 2006, S. 1055, s.v. ‘imboscato’: „Chi, spec. in tempo di guerra, si nasconde per sottrarsi al servizio militare [...]“; sowie: Luisa Giacomini/Susanne Kolb: *Il nuovo dizionario di tedesco*, 2014, S. 1842, s.v. ‘imboscato’: „mil. Deserteur [...], Fahnenflüchtige“). Der Begriff bezeichnet

einflussreichen Eltern und einem befreundeten Fabrikanten zunächst noch protegiert. Während dieser Zeit beginnt Franco eine Liaison mit der Ehefrau von Luigi, der als einer der Wenigen tatsächlich seinen Dienst an der Front versieht. Nachdem Franco dann doch noch eingezogen wird, darf er aufgrund seiner gesellschaftlichen Stellung als Bürgersohn die Versorgungslastwagen fahren und muss nicht in den Schützengraben. Gadda inszeniert eine satirische Kriegssituation, in der Franco während seines Einsatzes Nasenbluten bekommt und letzten Endes dafür ungerechtfertigterweise mit einer Medaille belohnt wird. *La meccanica* endet mit einer pathetischen Szene, in der der bereits tuberkulosekranke Luigi seine Frau inflagranti im Bett mit Franco überrascht, zu Boden sinkt und stirbt. Damit wird *La meccanica* zu einer Moralsatire, die zeigt, dass der integre Mensch in der Mailänder Gesellschaft fast immer zum Scheitern verurteilt ist und im Gegensatz dazu die soziale Elite fast immer die besseren Handlungsmöglichkeiten besitzt. Die offene Sozial- und Kriegskritik hat Gadda dazu bewogen, den Text im faschistisch regierten Italien der 1930er Jahre nicht zu publizieren. Er hat daher einige Kapitel zu isolierten kurzen Passagen überarbeitet, die in ihrer Kritik im Vergleich zum Urtext stark zurückgenommen sind. 1932 erscheinen sie unter den Titeln *Le novissime armi, Papà e mamma*²⁷ und *L'armata se ne va* in der Literaturzeitschrift *Solaria*. Der ursprünglich thematische sowie narrative Zusammenhang dieser Texte ging so wieder verloren. Erst 1962 veröffentlicht Gadda ein weiteres, neu überarbeitetes Teilstück aus *La meccanica* unter dem Titel *Cugino barbiere*²⁸ in der Sammlung der *Accoppiamenti giudiziosi*. 1970 schließlich gibt er das ursprüngliche Manuskript von *La meccanica* nur geringfügig überarbeitet in den Druck. Erst diese Version, die auch die Entwürfe der letzten Kapitel umfasst, lässt die ursprüngliche Konzeption und Intention von Gaddas Darstellung der Mailänder Gesellschaft und ihrer „Mechanismen“ zur Zeit des Ersten Weltkriegs erkennen. Durch den Vergleich der Versionen bieten die Texte interessante Einblicke in seine Arbeitsweise.

Noch während der Überarbeitung der 1932 publizierten Auszüge aus *La meccanica* plant Gadda ab Ende 1931 eine neue Darstellung der Mailänder Gesellschaft, die seinen Notizen zufolge eine „Novelle wie *San Giorgio in casa Brocchi* und *L'incendio di via Keplero*“²⁹ hätte werden sollen. Gadda arbeitet bis 1936 in drei Phasen mit längeren Unterbrechungen an diesem Vorhaben, das er bald ein „Romanprojekt“ nennt.³⁰ In *Un fulmine sul 220* will er eine nicht standesgemäße Liebesbeziehung zwischen dem Metzgergesellen Bruno und der mit einem Schokoladenfabrikanten zwangsverheirateten

dennach Rekruten, die ihrem Kriegseinsatz mit List und Tücke aus dem Wege gehen. Gadda zeichnet die Versuche der „imboscatura“ anheind seiner Figuren Franco und Gildo nach.

²⁷ Übersetzung in: Carlo Emilio Gadda/Toni Kienlechner: *List und Tücke*. Berlin, 1988, S. 9-29.

²⁸ *Ibid.*, S. 65-85.

²⁹ Cf.: Carlo Emilio Gadda/Dante Isella: *Un fulmine sul 220*. Milano, 2000, S. 308. (Übersetzung Vf.)

³⁰ Eine detaillierte Darstellung der Genese der Texte samt Umschrift der Manuskripte liefert Dante Isella in den folgenden zwei Werken: Carlo Emilio Gadda/Dante Isella: *Un fulmine sul 220*. Milano, 2000; Carlo Emilio Gadda/Dante Isella/Paola Italia/Giorgio Pinotti: *Disegni milanesi*. Pistoia, 1995.

jungen Elsa ausarbeiten. Der Ehebruch soll abschließend als „Katharsis“³¹ durch einen Stromschlag gesühnt werden, bei dem die Liebenden sterben. Aus dieser Idee leitet sich der Arbeitstitel ab. Ebenso wie im Fall von *La meccanica* kommt dieses Vorhaben nicht zur Ausführung. Gadda verfasst eine Reihe von Mailand-Beschreibungen und ansatzweise narrativ angelegten Einzelepisoden, in denen Elsa und Bruno auftreten. Ab 1938 entsteht aus der Gesprächspartnerin von Elsa namens Adalgisa eine neue Figur, der Gadda einen eigenen Text widmet. Die Geschichte der Sängerin Adalgisa, die in die feine Gesellschaft Mailands aufsteigt, führt Gadda gänzlich von seinem ursprünglichen Projekt weg. 1941 publiziert er ihre Geschichte als *L'Adalgisa (Disegno su tre fogli espunto dal romanzo inedito «Un fulmine sul 220»)* in der Zeitschrift *Il Tesoretto*. Während er aus dem Material des *Un fulmine sul 220* weitere isolierte Kurztexte herausarbeitet³² und sie mit Auszügen aus der parallel entstehenden *Cognizione del dolore* publizieren lässt, arbeitet er die typisch mailändische Vita seiner Figur Adalgisa in *Al parco, in una sera di maggio* weiter aus und kreiert darin die Figur ihres Ehemannes Carlo. Das Projekt des *Un fulmine sul 220*³³ lässt Gadda hinter sich und stellt die bereits publizierten Auszüge und Episoden gemeinsam mit dem Text *Notte di luna* von 1924 und zwei Ausschnitten aus *La cognizione del dolore* zu seiner Textsammlung³⁴ *L'Adalgisa – Disegni milanesi* zusammen, die Ende 1943 im Verlag Le Monnier erscheint. Der Inhalt und der Charakter dieser Einzeltexte werden in der Reihenfolge von Gaddas Zusammenstellung nun kurz vorgestellt.

Gaddas *Mailänder Skizzen*³⁵ werden eingeleitet durch den stilistisch an den Ästhetizismus des Fine secolo erinnernden Text der *Notte di luna*³⁶. Darin beschreibt Gadda lyrisch eine mondbeschiedene Ebene im Einzugsgebiet der Stadt. Am Ende erscheinen Pendler, die zu Fuß, mit dem Fahrrad und dem Zug Richtung Mailand ziehen, um ihrer Arbeit nachzugehen. Damit führt *Notte di luna* auf die Stadt hin, auch wenn sich der teils kryptische Text als Incipit stilistisch völlig von den übrigen Einzeltexten der Sammlung unterscheidet und aus einer weit zurückliegenden Arbeitsphase stammt.

³¹ Carlo Emilio Gadda/Dante Isella: *Un fulmine sul 220*. Milano, 2000, S. 321. (Übersetzung Vf.)

³² Als bearbeitete Auszüge aus *Un fulmine sul 220* erscheinen nach *L'Adalgisa* (1941) *I ritagli di tempo* (1942); *Quattro figlie ebbe e ciascuna regina* (1942); *Un «Concerto di 120 professori» - Disegno su due fogli arancio pallido* sowie *Quando il Girolamo ha smesso* (1943) in verschiedenen Zeitschriften.

³³ Erst 1995 arbeiteten Dante Isella, Paola Italia und Giorgio Pinotti nach akribischer Recherche die Manuskripte zur Publikation von *Un fulmine sul 220* auf: Carlo Emilio Gadda/Dante Isella/Paola Italia/Giorgio Pinotti: *Disegni milanesi*. Pistoia, 1995. Auch in diesem Fall verleiht erst die Kenntnis des ursprünglich geplanten Kontexts vielen Teilen der Texte ihren Sinn.

³⁴ N.b.: Da diese Sammlung homonym zu einem der enthaltenen Texte ist, wird im Laufe dieser Arbeit zwischen dem Text, der nur mit ‚*L'Adalgisa*‘ bezeichnet wird, und der ‚Sammlung *L'Adalgisa*‘ unterschieden.

³⁵ So die treffende Übersetzung des Titels von Toni Kienlechner: Carlo Emilio Gadda/Toni Kienlechner: *Vier Töchter - und jede eine Königin*. Berlin, 1991.

³⁶ Übersetzung in: Carlo Emilio Gadda/Heinz Riedt: *Erzählungen*. Frankfurt a.M., 1965, S. 13-23.

In *Quando il Girolamo ha smesso...*³⁷ taucht Gadda ins private Mailand ein. Über die Parkettbohnerer Girolamo und Zavattari erhält der Leser einen intimen Einblick in die Bürgerwohnung der Cavenaghi. Der Konkurs der Bohnerfirma mit dem sprechenden Namen „Confidenza“ führt Gadda zu einem langen Exkurs über die Finanzpolitik und die Ursachen der Wirtschaftskrise am Beispiel der Banca di Milano. Abschließend wird die Figur Bruno vorgestellt, der seine Arbeit in der Metzgerei verloren hat und sich fortan mit Gelegenheitsarbeiten über Wasser halten muss.

*Claudio disimpara a vivere*³⁸ ist ein ebenfalls aus einem früheren Projekt übernommener Ausschnitt, der in keinem narrativen Zusammenhang zu den restlichen Texten steht. Hier thematisiert Gadda die Unfähigkeit der Mailänder Architekten, die er – ausgehend von einem Zeitungsbericht über den Einsturz eines Gerüsts, bei dem einige Studenten zu Tode gekommen waren – in eine kurze Episode einbettet. Sie handelt vom Verschweigen des Ereignisses in der Familie des Verursachers, der so nach außen hin sein Ansehen und seinen Ruf wahren kann.

Aus *Un fulmine sul 220* übernimmt Gadda *Quattro figlie ebbe e ciascuna regina*³⁹. Hauptmotiv ist das bürgerliche Streben nach männlichem Nachwuchs. Darin werden satirisch die verzweifelten Versuche der adeligen Familie Marpioni beschrieben, endlich einen Stammhalter zu haben. Nach der Geburt von vier laut Gadda unerwünschten Töchtern gelingt dies schließlich.

In *Strane dicerie contristano i Bertoloni* betrachtet er die Mode der Landvillen im Mailänder Umland, die für die Bürger der Stadt zum Statussymbol werden. In diesem Ausschnitt aus der stark autobiographisch geprägten *Cognizione del dolore* bildet Gadda damit eine Eigenart der Bürgerschaft ab und übt gleichzeitig Kritik an den Mailänder Architekten, die diese Landvillen entwerfen. Damit fügt sich dieser Ausschnitt thematisch in die oben beschriebenen „Mailänder Skizzen“ ein.

*I ritagli di tempo*⁴⁰ ist eine Zusammenschau einer Reihe von Mailänder Institutionen und Vereinen wie beispielsweise das Polytechnikum, die Wohltätigkeitstees, die „Società Patriòtica“ oder die „Famiglia Artistica Meneghina“. Gadda zeichnet ein kurzes, karikatureskes Bild des Mailänder Circolo Filologico, in dem er selbst Mitglied war. Es handelt sich um einen exklusiven Männerverein, in dem den Mitgliedern zahlreiche Fortbildungsmöglichkeiten, Sprachkurse, sowie eine große Bibliothek zur Verfügung stehen. Zunächst liefert Gadda dem Leser einen historischen Abriss zur Gründung der Gesellschaft, sodann eine Beschreibung des Jugendstilgebäudes und stellt abschließend mit ironischem Unterton die in Plüschsesseln sitzenden, über ihrer Triviallektüre schlafenden Mitglieder zur Schau.

Bei *Navi approdano al Parapagàl* handelt es sich ebenfalls um ein aus der *Cognizione del dolore* übernommenes Versatzstück. In seiner Invektive führt Gaddas Protagonist Gonzalo eine lange, groteske und konsequent negativ konnotierte Aufzählung der

³⁷ Übersetzung in: Carlo Emilio Gadda/Toni Kienlechner: *Vier Töchter - und jede eine Königin*. Berlin, 1991, S. 7-53.

³⁸ Ibid., S. 53-62.

³⁹ Ibid., S. 62-87.

⁴⁰ Ibid., S. 87-103.

heterogenen Bevölkerung auf Mailands⁴¹ Straßen aus. Es folgt eine Beschreibung, die schonungslos auf die zahlreichen Ticks und Allüren der Restaurantgäste aus der feinen Gesellschaft zielt⁴².

Einer der längeren Texte in der Sammlung stellt *Un «concerto» di 120 professori*⁴³ dar. Über die Figur der Elsa ist er mit den übrigen aus *Un fulmine sul 220* übernommenen Ausschnitten oberflächlich verbunden. Im Wesentlichen handelt es sich um die chronologische Beschreibung eines Sonntagskonzerts im Teatro Giuseppe Verdi, das als Großereignis die Mailänder Bürgerschaft zusammenbringt. Gadda nutzt bereits die Ankunft wie auch abschließend den Rückweg der Menschenmassen „per le vie della città egemone“⁴⁴ für seine Milieustudie. Die lange Via del Conservatorio, durch die die Besucher ins Theater strömen, wird grotesk zu einer „fistola in succhio“⁴⁵ – einer „saugenden Darmfistel“ verformt. Das Theater selbst wird personifiziert und verschlingt gierig die Menschenmassen als „antipasto“⁴⁶. Nach einer Baubeschreibung des Theatersaales lässt Gadda den „Minestrone“ aus Mailänder Bürgern „zum Kochen“⁴⁷ kommen. Als zentrales rituelles Ereignis beschreibt er das Zeremoniell des Sehens und Gesehenwerdens vor dem Konzert. In langen Aufzählungen sammelt er die Namen der wichtigsten Mailänder Familien und zeichnet literarische Porträts einer ebenso langen Reihe von Personen und Berufssparten, die durch ihre satirische Darstellung an Karikaturen erinnern. Die knappe Wiedergabe des Konzertereignisses selbst ist eine Persiflage auf die Opernkritik seiner Zeit. Der Text schließt mit einem Blick auf die jugendlichen neuen Mitglieder der Gesellschaft, die den Konzertsaal nach einer „«lustratio» solenne“⁴⁸ als Aufnahmezeremonie zuerst verlassen.

Gänzlich anders strukturiert hat Gadda *Al Parco, in una sera di maggio*, der als einziger zuvor unveröffentlichter Text in der Sammlung erscheint. Darin beobachtet die auf einer Parkbank sitzende Elsa zunächst die Vorüberfahrt der Adeligen Eleonora Vigoni in ihrer Kutsche. Die Erzählstimme liefert zunächst ein vollständiges Porträt von der Figur Eleonora Vigoni, die in einem wörtlich wiedergegebenen Monolog ihre Ansichten mitteilt. Abrupt führt Gadda den Text wieder zurück zur Situation auf der Parkbank. Zu Elsa gesellt sich Adalgisa mit ihren beiden Kindern. Während die Kinder im Park spielen, klagt Adalgisa ihr in langen Monologen – teils im Mailänder Dialekt – ausführlich ihr Leid, das sie als nie akzeptierte Aufsteigerin in der Mailänder Gesellschaft habe ertragen müssen. Ihr Wutausbruch endet mit einem hysterischen Anfall, in dem sie die Mailänder wüst und laut beschimpft.

⁴¹ Hier als „Pastrufazio“ chiffriert.

⁴² Dieser Ausschnitt liegt als Übersetzung vor: Carlo Emilio Gadda/Toni Kienlechner: *Mein Mailand*. Berlin, 1993, S. 75-80.

⁴³ Übersetzung in: Carlo Emilio Gadda/Toni Kienlechner: *Vier Töchter - und jede eine Königin*. Berlin, 1991, S. 103-144.

⁴⁴ RR I, S. 451.

⁴⁵ RR I, S. 453.

⁴⁶ RR I, S. 455.

⁴⁷ RR I, S. 457.

⁴⁸ RR I, S. 471.

Die titelgebende Episode *L'Adalgisa*⁴⁹ ist inhaltlich eine Fortsetzung von *Al Parco, in una sera di maggio* und spielt am gleichen Schauplatz. *L'Adalgisa* hebt sich deutlich durch den größten Textumfang der Sammlung ab, was die Übertragung auf den Sammlungstitel sinnvoll erscheinen lässt. Möglicherweise wollte Gadda durch die Abtrennung von *Al Parco, in una sera di maggio* ein noch größeres Ungleichgewicht in der Textlänge verhindern. In *L'Adalgisa* gibt die Protagonistin zunächst in ihrem Dialog mit Elsa rückblickend ihre Ehejahre mit Carlo wieder. Carlo wird so zu einer weiteren typisch mailändischen Figur der Sammlung, die ausführlich beschrieben wird. Inmitten des Textes ändert Gadda die Art der Wiedergabe, ergänzt und kommentiert über die Erzählstimme, die vorgibt Adalgisa und Carlo gekannt zu haben, weitere Episoden aus dem Eheleben. Nach einer letzten Invektive der Adalgisa auf die Mailänder folgt ein Bericht der Beerdingung Carlos, wodurch *L'Adalgisa* eine abgeschlossene exemplarische Vita eines Mailänder Bürgers enthält. Die Schlusszene verlegt Gadda auf den Mailänder Friedhof, wo der Erzähler Adalgisa am Familiengrab der ehemaligen Arbeitgeber ihres Mannes zeigt, das sie instand halten soll. Damit wird deutlich, dass die Gesellschaftsschicht ihres Mannes und seiner Arbeitgeber sie nie als ihresgleichen akzeptiert hat. Adalgisa reagiert auf diese Erkenntnis mit einem letzten Wutanfall und schreit im Dialekt zwei Friedhofsgärtner an, die sie allerdings für verrückt halten.

Diese kurze Vorstellung der wichtigsten hier untersuchten Mailand-Texte kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, da Gaddas Texte mit Exkursen und Nebenepisoden durchwirkt sind. Daher wird vor den folgenden Textanalysen – falls nötig – jeweils noch eine kurze Einordnung in den Kontext vorgenommen.

⁴⁹ Von diesem Text existieren zwei Übersetzungen: Carlo Emilio Gadda/Heinz Riedt: *Erzählungen*. Frankfurt a.M., 1965, S. 23-99; sowie Carlo Emilio Gadda/Toni Kienlechner: *Adalgisa*. Berlin, 1994.

2.3 Zur literarischen Einordnung der Mailand-Texte

Ein kontrovers geführter Diskurs um die hier untersuchten Texte ist ihre Zuordnung in die klassischen Kategorien literarischer Texte. Gadda selbst spricht in Bezug auf die Form unter anderem sehr unscharf von „racconti“⁵⁰, also *per definitionem* kurzen Erzählungen. In seinem Briefwechsel⁵¹ sowie den später geführten Interviews⁵² spricht er ebenso häufig von Novellen; gelegentlich von Romanprojekten und dem ‚romanzo‘⁵³ als solchen. Es scheint, als hätte Gadda als Kriterium für die Vergabe der Bezeichnungen vornehmlich die Textlänge angesetzt. Seine Äußerungen über die Gattung Roman⁵⁴ lassen erkennen, dass er nicht nur detaillierte Kenntnis der Romantheorie besaß, sondern diese auch bewusst in seinem Werk zu modernisieren beabsichtigte. In der Forschung werden seine Texte häufig unter der Prämisse betrachtet, dass sie zu einem nicht zur Ausführung gekommenen Roman gehörten oder im Hinblick auf einen solchen konzipiert wären. In seiner methodisch an der Theorie der Mehrstimmigkeit des russischen Formalisten Michail Bachtin orientierten Analyse von Gaddas *L'Adalgisa* führt Jean-Paul Manganaro aus, dass Gaddas Texte nach Bachtin Romancharakter aufweisen würden, da Gadda seine Texte „mehrstimmig“ aufbaue:

⁵⁰ Die bekanntesten von Gadda derart betitelten Prosatexte sind der frühe *Racconto italiano di ignoto del Novecento* oder die *Racconti dal Ducato in Fiamme*. „Racconti“ verwendet Gadda ebenso für in sich allerdings sehr unterschiedliche Werke: „Per i racconti [dal Ducato in Fiamme] non ho avuto possibilità di rielaborazione. [...] Quanto ai nuovi racconti, che scrivo ora [Quer pasticciaccio brutto di via Merulana] sono tentato verso il genere del romanzo “giallo”-psicologico.“ (Claudio Vela/Carlo Emilio Gadda: «Per favore, mi lasci nell'ombra», 1993, S. 29)

⁵¹ Beispielsweise charakterisiert Gadda seinem Freund Ambrogio Gobbi seine heterogene Textsammlung *Il Castello di Udine* folgendermaßen: „sono scritti di guerra e di viaggio e due novelle, e qualche altra cosa.“ (Carlo Emilio Gadda/Emma Sassi: *Lettere agli amici milanesi*. Milano, 1983, S. 47) Im gleichen Brief gibt er an, an einer Novelle zu arbeiten, die nach dem gleichen Muster konstruiert sei wie *San Giorgio in casa Brocchi*. Es wird deutlich, dass Gadda keinen Wert auf eine exakte begriffliche Bestimmung seiner eigenen Werke nach den Regularien des Kanons legt, dem er bewusst entgegenarbeitet. Dies zeigt auch die Mischung verschiedener Textarten in einer Publikation, was zu einem Spezifikum seiner Literatur wird. Die treffendste von ihm selbst geprägte Bezeichnung für seine Mailand-Texte ist das ‚disegno‘. Auch im Briefwechsel mit Gianfranco Contini finden sich zahlreiche Bezeichnungen für Gaddas Texte. Siehe hierzu insb. Gianfranco Contini: *Quarant'anni d'amicizia*. Torino, 1989, S. 47-49.

⁵² Gadda sieht die klassischen Genrezuordnungen als überholt an und versteht den Roman als im Wandel begriffen: „Il «romanzo» non vive in un tempo assoluto, in una regione astratta dello spirito [...] Il «genere letterario» si modifica, si evolve, approda a quella particolare forma del suo non essere, che è la parodia.“ (Claudio Vela/Carlo Emilio Gadda: «Per favore, mi lasci nell'ombra», 1993, S. 56)

⁵³ Ein Beispiel wäre Manuela Bertone Gadda-Lektüre, die den Systemcharakter seiner ‚Romane‘ untersucht. (Manuela Bertone: *Il romanzo come sistema*. Roma, 1993)

⁵⁴ Für Gadda sind die klar umrissenen literarischen Grenzen des Romans zu einengend und sämtliche Möglichkeiten in deren Rahmen bereits ausgeschöpft: „[...] direi che un determinato

Nous renvoyons, ici, aux analyses de Mikhaïl Bakhtine sur le plurilinguisme, in *Esthétique et Théorie du roman, op. cit.*, p. 122-151 : «Si le romancier perd le terrain linguistique du style de la prose, s'il ne sait se placer sur la hauteur d'une conscience du langage relativisée, galiléenne, s'il n'entend pas la bivocalité organique et le dialogue interne du mot vivant en devenir, *il ne comprendra ni ne réalisera jamais les possibilités et les problèmes réels du genre romanesque*» (p. 147).⁵⁵

Auch Dante Isella spricht nach der Auswertung der Manuskripte zu *Un fulmine sul 220* von einem „Versuch Gaddas einen historisch-sozialen Roman“⁵⁶ schaffen zu wollen. Eine solche Deutung impliziert aber ein Scheitern des Romans⁵⁷. Die Gattungsfrage stellte sich damit durch den Ausschluss des Romans erneut. Eduardo Melfi analysiert sehr präzise, dass eine bewusst angelegte Aufhebung der Gattungsgrenzen in Gaddas Mailand-Texten stattfindet und die klare Abgrenzung oder Einordnung somit nicht möglich sei:

Quali sono dunque le implicazioni più profonde di queste intrusioni dei romanzi nelle raccolte dei racconti? (E si ricordi che, inoltre, lo stesso nucleo principale dell'*Adalgisa* è costituito dai frammenti del mancato romanzo «milanese»). In primo luogo, il fenomeno rinvia alla «*traversata dei generi*» che si compie nella scrittura gaddiana. In altre parole, le annessioni in questione sono possibili in quanto si

genere letterario può, come una susina, pervenire a maturazione, indi a stanchezza.” (Claudio Vela/Carlo Emilio Gadda: *«Per favore, mi lasci nell'ombra»*, 1993, S. 56)

⁵⁵ Jean-Paul Manganaro: *Le baroque et l'ingénieur*. Paris, 1994, S. 209 (Hervorhebung Vf.). Eine Bachtin-Lektüre von Gaddas Texten ist im Hinblick auf den Begriff der Mehrstimmigkeit sehr passend. Bachtin geht jedoch für sein Konzept von einem klassischen Roman aus und bezieht dabei die Stimmen auf die Protagonisten. Lässt man diese Prämisse außer Acht, so deckt sich Gaddas Mailand-Projekt mit Bachtins Mehrstimmigkeitskonzept: „Im Roman müssen alle sozioideologischen Stimmen der Epoche vertreten sein, das heißt, alle wesentlichen Sprachen der Epoche, kurz, der Roman muß ein Mikrokosmos der Rede Vielfalt sein.“ (Michail Bachtin/Adelheid Schramm: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München, 1971, S. 290) Der Verweis auf Bachtins Theorien als Folie für Gaddas Schreiben als „polyphon“ ist dennoch in der Gaddaforschung seit Cesare Segre grundlegender Betrachtung (Cesare Segre: *Intrecci di voci*. Torino, 1991) weit verbreitet. Differenziert stellt Guido Guglielmi diesen Umstand dar: „la lingua di Gadda non è infatti, direbbe Bachtin, direttamente intenzionale. Essa contraffà lingue altre (altrui): che vengono così oggettivate – trattate metalinguisticamente – e rese convenzionali.“ (Guglielmi, Guido: „Sulla parola del Pasticciaccio.“ In: Federica Pedriali: *Edinburgh journal of Gadda studies*. Edinburgh, 2001: <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/coursematerial/lectures/guglielmiintornopasticcio.php>, 24.06.2016) Auch Marina Fratnik geht auf Gaddas Mehrstimmigkeit in ihrem Kapitel „Les détours du récit: relais de narration, choralité, focalisation multiple et plurilinguisme“ ein. (Marina Fratnik: *L'écriture détournée*. Torino, 1990, S. 31-35)

⁵⁶ „[...] fin lí i suoi due tentativi maggiori sono andati *nella direzione del romanzo storico-sociale*“. (In: Maria Antonietta Terzoli: *Le lingue di Gadda*, 1995, S. 49, Hervorhebung Vf.)

⁵⁷ Christophe Mileschi spricht in Bezug auf Gaddas frühen Text *Racconto italiano di ignoto del Novecento* von einer „Involontaire faillite du roman“. (Christophe Mileschi: *Gadda contre Gadda*. Grenoble, 2007, S. 85-87)

verifica, nei testi di Gadda, una situazione di «permeabilità» dei confini dei generi, in questo caso il genere-romanzo e il genere-racconto [...].⁵⁸

Die stilistische Transgressivität und Vielfalt ist im Schreiben Gaddas Programm. Mit der Herausgabe seines Manuskriptes *Un fulmine sul 220* durch Dante Isella und Paola Italia zeichnete sich das noch deutlicher ab, denn auch in ihrem Vorwort zur Genese des ihr zufolge „gescheiterten Romans“ geht Paola Italia auf das aus den Notizen hervorgehende Vorhaben Gaddas ein, diesen Roman gemeinsam mit zwei weiteren Mailand-Texten edieren zu wollen.⁵⁹ Dabei erscheint es meines Erachtens nach der gängigen Romantheorie fast paradox, einen vermeintlich abgeschlossenen und kohärenten Romantext gemeinsam mit zwei zu dieser Handlung gänzlich disparat stehenden Texten herausgeben zu wollen. Gadda hat dies wohl so nie ernsthaft in Erwägung gezogen.⁶⁰ Seine von ihm selbst nahezu arbiträr gebrauchten Begriffe für seine Mailand-Texte wie *racconti*, *romanzi*, *novelle*, *studî*, *abbozzi*, *panegirici*, *satire*, *articoli*⁶¹, *impromptus*, *disegni* etc. suggerieren seinen Herausgebern eine Art Zuordnungsmöglichkeit mit der Zielsetzung, die Publikation seiner Texte zu erwirken. In seinem privaten Briefwechsel mit seinem Freund Gianfranco Contini nennt Gadda sie explizit als nicht klar definierte Texte, die ihre äußere Form dynamisch-kreativ änderten: „[Sono] «studî», cioè «pezzi di composizione, da inserire nel romanzo o da rifiutare o da modificare».“⁶² Hier wird deutlich, dass sich Gadda die Gattungsfrage bewusst nicht stellen will.⁶³ Ihm selbst liegt an der wiederholten Betonung des eigenen Fragmentarismus und des Entwurfscharakters seiner Texte. Schon in den Titeln weist er seine Leser mit Untertiteln wie *Studio 128 per l'apertura del racconto inedito*⁶⁴ oder *L'Adalgisa (Disegno su tre fogli espunto dal romanzo inedito «Un fulmine sul 220»)* darauf hin.

⁵⁸ Eduardo Melfi: *Per leggere C.E. Gadda*. Roma, 1986, S. 53. (Hervorhebung Vf.)

⁵⁹ „La recente scoperta di *Un fulmine sul 220* - il romanzo pensato e scritto da Gadda dal 1931 al 1934, che lo scrittore voleva pubblicare con *San Giorgio in casa Brocchi* e *l'Incendio di via Keplero*, e da cui trasse i racconti pubblicati dieci anni dopo *nell'Adalgisa* - porta a ridisegnare la produzione letteraria del periodo milanese.“ (Paola Italia: *Glossario di Carlo Emilio Gadda "Milanese"*. Alessandria, 1999, S. XII.)

⁶⁰ Legt man unter anderem das von Gadda formulierte Kriterium einer umfassenden Darstellung der Stadt Mailand als Schreibmotiv zu Grunde, macht die genannte Zusammenstellung aber sehr wohl Sinn.

⁶¹ So bezeichneten Gadda und sein Verleger Alessandro Bonsanti die Texte lapidar als „articoli milanesi“. (Cf. I-71-18, Archivio Liberati.)

⁶² Gianfranco Contini: *Quarant'anni d'amicizia*. Torino, 1989, S. 48.

⁶³ In seinem Artikel *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche* stellt Gadda seinen literarischen Nonkonformismus zur Schau. Keinesfalls möchte er als Autor in Kategorien wie der des *Dictionnaire Larousse* einordenbar sein: „Non mi occupo, com'è ovvio, del problema [della tecnica letteraria, Anm. Vf.], se non in modo generale e in un intento che chiamerò poi e poi costruttivo, senza volermi riferire a casi tipici, antichi o medioevali o moderni o contemporanei. [...] La vostra domanda, se chiede l'affermativa, è gravida d'un mostruoso parto: lo scrittore Larousse.“ (SGF I, S. 478)

⁶⁴ Zu diesem Untertitel schreibt Gianfranco Contini in einem Kommentar: «Studio 128» indica in forma iperbolica che questo è un rifacimento avanzato, conforme all'incontentabilità dell'autore.“ (Gianfranco Contini: *Letteratura dell'Italia unita, 1861-1968*, 1968, S. 1051)

Die Mailand-Texte lassen sich nach den klassischen Kategorisierungen nicht widerspruchsfrei definieren.⁶⁵ Gadda selbst schreibt in einem Brief an Gianfranco Contini von einem Scheitern seiner narrativen Versuche: „Il mio lavoro è *narrativamente sbagliato*“⁶⁶. Die Etikettierung seiner experimentellen Texte als Novellen, Erzählungen oder Romane suggerieren dem Leser wie auch dem Philologen die Existenz einer narrativen Abfolge.⁶⁷ Über kurze, ansatzweise erzählend wirkende Episoden kommt aber keiner seiner zu Lebzeiten publizierten Mailand-Texte hinaus. Wenn Gadda allerdings feststellt, dass sein Werk „aus erzählerischer Sicht“ verfehlt sei, so bedeutet das nicht, dass seine Stadtexte ebenfalls als gescheitert anzusehen sind. Sie sind im Gegenteil in einer für Gadda adäquat heterogenen Textform abgefasst, die ihm zufolge in der Lage sei, die vielen Facetten von Mailand abzubilden. Seine Art der Stadtdarstellung erfordert primär eine präzise und detaillierte Beschreibung und eine Einordnung des Beschriebenen durch die Erzählstimme.

Gadda scheint dennoch dem stetigen Drängen seines Umfeldes nachgekommen zu sein, die Texte in ein romanhaftes oder anderweitig narrativ geordnetes Gesamtkonzept einzubinden. Wie neue Dokumente zeigen, hat beispielsweise sein Förderer und Freund Alessandro Bonsanti Gadda kontinuierlich suggeriert, dass sich seine „disegni“, „abbozzi“, „articoli“ und Essays aufgrund ihres Status als literarische Texte von geringem Niveau und ohne Prestige allein ihrer formalen Bezeichnung wegen schlecht publizieren und vermarkten ließen. Gadda versieht sie deshalb *pro forma* mit dem Etikett ‚racconti‘ oder eben ‚romanzi‘. Ein hier erstmals publizierter Brief Bonsantis an Gadda bestätigt die Wichtigkeit der Gattungsbezeichnung der Texte für deren Verkaufschancen. Die im Brief

⁶⁵ Auch Gianfranco Contini spricht in seinen Texten zu Gadda von „«frammenti» narrativi, di quelli che in altre lingue si direbbero grandiosi «torsi».“ (Gianfranco Contini: *Quarant'anni d'amicizia*. Torino, 1989, S. 13) oder gar von „finitissimi disegni e cartoni“ (Gianfranco Contini: *Quarant'anni d'amicizia*. Torino, 1989, S. 18), die in ihrer skizzierend-zeichnenden Eigenschaft mit der Bezeichnung ‚Tableaux‘ vergleichbar sind. Cristina Savettieri unternahm 2008 den Versuch, Gaddas Schreiben als romanhaft darzustellen, da sein Gründe-Netzwerk ihr zufolge dem Gewebe des „Plots“ einer Narration vergleichbar sei. Dieses in Gaddas *Meditazione Milanese* genannte „Netz“ liefere einen Leseschlüssel, der Gaddas Romanwerk erkläre. (Cristina Savettieri: *La trama continua*. Pisa, 2008, S. 94) Eine abschließende Einordnung, welche Texte Gaddas romanhaft sind und welche nicht, erweist sich als äußerst schwierig. Einige von ihr vorgenommene Begriffsverschiebungen, die die Texte als „Romanzi di racconti“ (S. 97) sowie anschließend als „Racconti di romanzi“ (S. 131) klassifizieren, zeigen die Problematik der präzisen Einordnung recht deutlich. So bezeichnet Savettieri beispielsweise Gaddas *Racconto di ignoto del Novecento* als seinen „ersten Roman“ und *La meccanica* als „nuovo romanzo [che] costituisce il primo tentativo narrativo pressoché compiuto.“ (S. 49) Savettieri räumt an gleicher Stelle ein, dass es sich bei den publizierten Teilen aus *La meccanica* um Fragmente handelt.

⁶⁶ Gianfranco Contini: *Quarant'anni d'amicizia*. Torino, 1989, S. 42 (Hervorhebung Vf.)

⁶⁷ Eine Studie über Gaddas „narrative Texte“ hat Marina Fratnik 1990 vorgelegt. Sie kommt zu dem Schluss, dass Gadda zwar als ein erzählender Autor anzusehen sei, räumt aber ein, dass ihm primär an einer Mimesis durch Einsatz von Ambivalenzen, Abschweifungen und Deformationen gelegen ist. (Marina Fratnik: *L'écriture détournée*. Torino, 1990, insbesondere S. 265-305)

genannten Parenti-Brüder waren die Inhaber der Florentiner Zeitschrift „Letteratura“, in der Gadda den Großteil seiner frühen Texte publiziert hat:

[...] i Parenti, rinunciando a un volume di *racconti* per un volume di *articoli* (come resta ora le Meraviglie ecc.) riducono di molto le loro probabilità di vendita.⁶⁸

Gadda war wohl wider Willen bemüht, die Texte über ihre Titel in den meist nicht vorhandenen Rahmen eines Roman- oder Novellenprojektes zu stellen, jedoch entsprach das letztlich nie seiner Intention. In Anlehnung an Zolas Idee des *Roman expérimental* definiert er seine frühen Texte im Rückblick in einem Interview von 1962 ebenso als experimentell:

„Non è stilismo, non è scrittura ricercata, è un *esperimento*. Molti riconoscono che lo sia, ma attribuiscono a questa parola un significato spregiativo.“⁶⁹

Seine experimentellen Texte sollen keine schwierige Thematik entwickeln und lösen, sondern einen komplexen Sachverhalt beschreibend veranschaulichen. Eine genaue Einordnung seiner frühen Texte kann daher nicht vorgenommen werden, sondern ist auch weiterhin allenfalls im Einzelfall für einige konkrete Texte oder Ausschnitte daraus möglich. Eduardo Melfis Feststellung kann somit durch die neuen Archivalien bestätigt werden.

3. Zum Stand der Forschung

Gaddas Texte gelten auch über das Formale hinaus als komplex und teils sehr schwer entschlüsselbar. Eine schwierige editorische Situation und eine Vielzahl von noch immer nicht abschließend aufgearbeiteten Textmanuskripten, die über mehrere italienische Archive verteilt sind, erschweren die textphilologische Arbeit. Meist wird Gaddas Zeitgenosse Robert Musil⁷⁰ als Vergleichsautor herangezogen, da er ebenfalls als ausgebildeter Ingenieur schriftstellerisch tätig war und mit seinem unvollendeten Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* und einer Vielzahl fragmentarischer und komplexer Texte eine ähnliche Forschungssituation hinterlassen hat. Da im Falle Gaddas Übersetzungen ins Deutsche nur von einigen ausgewählten Texten und Textteilen vorliegen, hat die deutsche Italianistik bisher seine Texte noch nicht eingehend untersucht. Drei Qualifikationsschriften⁷¹ und einige Aufsätze⁷² tragen allerdings zur Bekanntheit von Gaddas

⁶⁸ Archivio Liberati I-71-34, Brief vom 10.09.1938. (Hervorhebung Vf.)

⁶⁹ Claudio Vela/Carlo Emilio Gadda: *«Per favore, mi lasci nell'ombra»*, 1993, S. 79. (Hervorhebung Vf.)

⁷⁰ Zuletzt: Alberto Godioli: *Non datur saltus: Romanzo e filosofia in Gadda e Musil*, 2015.

⁷¹ Markus Gersbach: *Carlo Emilio Gadda, Wirklichkeit und Verzerrung*. Zürich, 1969; Martha Kleinhans: *Satura und pasticcio*. Tübingen, 2005; Katharina List: *Pensiero, azione, parola. Ethik und Ästhetik bei Carlo Emilio Gadda*, Frankfurt a.M., im Druck.

⁷² Kurt Ringger: *La trama e il caleidoscopio - Per una lettura dell' Incendio di via Keplero di Gadda*. In: *Italianisch* 7, 1982, S. 2-10; Michael Schwarze: *Rhetorische Wege aus der Kontingenz: Giuseppe A. Borgese und Carlo E. Gadda*, 2006; Georges Güntert: *L'Adalgisa: Carlo Emilio Gaddas «Mailänder Skizzen»*, 2013.