

Materielle Kultur im italienischen Roman um 1900

Intermateriale Dingwelten bei Gra-
zia Deledda, Gabriele D'Annunzio
und Antonio Fogazzaro

Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades (Dr. phil.)
des Fachbereichs Sprach- und Literaturwissenschaft
der Universität Osnabrück

vorgelegt
von

Anja Scholler-Schärf

aus Pretoria

Osnabrück 2016

Danksagung

Mein Dank gilt der Erstgutachterin Prof. Dr. Andrea Grewe für die exzellente Betreuung und der Zweitgutachterin Prof. Dr. Susanne Schlünder für die gründlichen Korrekturen. Prof. Dr. Stephan Heilen danke ich für die Hinweise zu den lateinischen Autoren und Prof. Dr. Trudel Meisenburg für die Anregungen und Hilfestellungen verschiedenster Art. Für die freundlichen Auskünfte während meiner Forschungsaufenthalte bedanke ich mich bei den Institutionen Il Vittoriale (Gardone Riviera) und Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari (Rom). Prof. Dr. Barbara Vinken verdanke ich die Empfehlung als wissenschaftliche Mitarbeiterin. Bei der Tagung *Geschlechterrollen im Spiegel von textilen Objekten der Alltagskultur*, im Promotionskolloquium, beim Gastvortrag *Salz* von Prof. Dr. Thomas Strässle und im D'Annunzio-Seminar von Prof. Dr. David Nelting an der LMU München habe ich zahlreiche Anregungen für diese Arbeit erhalten. Meine Studierenden haben mich in meinen Seminaren zu einer möglichst einleuchtenden Argumentationsweise angehalten. Meinen Kolleginnen und Kollegen, darunter Dott. Andrea Palermo, Prof. Fr. UC Ana Maria Bieritz, Dr. Annette Clamor, Elisa Orta Galindo und Dr. Majana Grueter danke ich für die gute Arbeitsatmosphäre. Claudia Reiter, Nikola Johannsen sowie Imke und Reinhart Haug haben dankenswerterweise Korrektur gelesen. Besonders bedanke ich mich bei meinen Eltern. Zudem gilt mein Dank meiner Schwiegermutter und meiner Schwester. Meine Familie und mein Freundeskreis haben mich stets unterstützt. Ohne den Rückhalt meines Mannes und meiner Kinder wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	1
1.1. Materielle Kultur und Intermaterialität	1
1.2. Weltausstellungen und Kaufhäuser im 19. Jahrhundert.....	20
1.3. Corpus.....	32
1.4. Epochenmarker im 19. Jahrhundert.....	36
2. ANTIKE UND FRÜHNEUZEITLICHE DINGWELT-PRÄTEXTE.....	47
2.1. Dingsymbole im <i>Decameron</i> (1352) von Boccaccio als Vorläufer literarischer Leitmotive im 19. Jahrhundert.....	49
2.2. Requisiten in der <i>Palliat</i> , in der Renaissancekomödie und im 19. Jahrhundert.....	67
2.3. Waffen der Frau im <i>Orlando furioso</i> (1532) von Ariosto und im Dekadenzroman.....	82
3. INTERMATERIALE NETZWERKE IM 19. JAHRHUNDERT.....	89
3.1. Dingwelt-Realismus im 19. Jahrhundert.....	89
3.2. Genderdinge in <i>La curée</i> (1872) von Zola und in <i>L'éducation sentimentale</i> (1869) von Flaubert.....	101

II

3.3. Quasi-sakrale Waren in <i>Au bonheur des dames</i> (1883) von Zola.....	109
4. GRAZIA DELEDDAS ALLTAGSDINGE IN <i>LA VIA DEL MALE</i> (1896), IN <i>ELIAS PORTOLU</i> (1903) UND IN <i>LA MADRE</i> (1920).....	121
4.1. Deledda als Vertreterin des <i>verismo patetico</i>	121
4.2. Materielle Übergangsrituale in <i>La via del male</i>	124
4.3. Materielle Kultur in <i>Elias Portolu</i>	143
4.4. Sakrale und profane Dingwelten in <i>La madre</i>	150
4.5. Deleddas Dingwelten.....	167
5. GABRIELE D'ANNUNZIOS REQUISITEN IN <i>IL PIACERE</i> (1889).....	181
5.1. Dekadente Prestigegüter und die Farballegorie des Mittelalters.....	182
5.2. Dandy-Dingwelten.....	192
5.3. Autobiographische Dingwelten.....	197
5.4. Dandys als Sammler.....	207
5.5. Antiquitäten	212
5.6. Leitmotive des dekadenten Wagnerismus.....	221
5.7. Dandy-Dingwelt als dekadenter Epochenmarker.....	238

III

6. ANTONIO FOGAZZAROS HYBRIDE DINGWELTEN IN SEINEM ROMAN <i>MALOMBRA</i> (1881).....	257
6.1. <i>Malombra</i> als Hybrid.....	257
6.2. Saetta und die Romantik.....	274
6.3. Materielle Metamorphosen im <i>Canzoniere</i> (1374) von Petrarca und in <i>Malombra</i>	282
6.4. Die schauerromantischen Memorabilia.....	286
6.5. Das dekadente Requisit.....	301
6.6. Der Gebrauchsgegenstand des Realismus.....	305
6.7. Die komische Dingweltrevolution gegen die Schauerromantik.....	310
7. FAZIT.....	316
8. LITERATURVERZEICHNIS.....	326

1. Einleitung

1.1. Materielle Kultur und Intermaterialität

Illic res Italas Romanorumque triumphos
 haud uatum ignarus uenturique inscius aevi
 fecerat ignipotens, illic genus omne futurae
 stirpis ab Ascanio pugnatatque in ordine bella.¹

Der Schild des Aeneas in Vergils Epos *Aeneis* (29–19. v. Chr.) wird von dem Feuer- und Schmiedegott Vulcanus angefertigt und dient fortan einem der wichtigsten Helden der europäischen Literatur. Vergil hat Gransden zufolge bereits in der Vorrede zum dritten Buch der *Georgica* ein Werk der bildenden Kunst als Dichtungsmetapher verwendet; auch der Schild kann als Dichtungsmetapher eingestuft werden.² Die wohl bekannteste Dichtungsmetapher im antiken Epos bezieht sich gleichwohl nicht auf den Schild, sondern auf das Schiff. Dabei fährt der Epiker laut Curtius „mit großem Schiff über das weite Meer, der Lyriker mit kleinem Kahn auf dem Fluß“, wobei das Schiff beziehungsweise der Kahn das Werk des Dichters darstellen.³ Anders als das große Schiff des Epikers ist der Schild als Dichtungsmetapher untrennbar mit der Ekphrasis verbunden. Die Ekphrasis des Schilds

¹ Vergilius Maro, Publius: *Aeneid*, hrsg. von Karl W. Gransden, 8. Buch, V. 626–629. Cambridge 1976 [29–19 v. Chr.], S. 73. Im folgenden zitiert als Vergil: *Aeneis*.

² Siehe die Anmerkungen von Gransden ebd., S. 162.

³ Vgl. Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen 1993, S. 138.

von Aeneas in der *Aeneis* bezieht sich auf den Schild des Achill im Epos *Ilias* von Homer, der als Prototyp der literarischen Bildbeschreibung gilt.⁴ Wobei aber der Schild des Achill als „practical weapon“ und der Schild des Aeneas als „symbolic object“ angesehen wird.⁵ Weiter erläutert Gransden, in der *Aeneis* Sorge die Beschreibung des Schildes für einen dekorativen, retardierenden Moment vor dem finalen Konflikt. Die chronologisch auf dem Schild dargestellten Legenden rund um die Gründung Roms, die Schlacht von Actium und die dreimaligen Triumphe des Augustus weisen Analogien zu den Kämpfen des Aeneas als Gründungsvater Roms auf. Daher folgert Gransden: „The shield thus provides a summing-up both of book VIII and of the whole poem.“⁶ Somit fungiert der Schild des Aeneas als Mise en abyme des Epos und ist als unverzichtbares Erzählelement in der *Aeneis* einzustufen.

Die materielle Kultur in der *Aeneis*, in der *Ilias* von Homer und in den auf die *Aeneis* Bezug nehmenden Texten in den nachfolgenden Jahrhunderten ist in ein komplexes Netzwerk von Dingen eingebunden.⁷ Bereits im ersten Buch der *Aeneis* repräsentieren unzählige Ar-

⁴ Wandhoff, Haiko: *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*. Berlin 2003, S. 39. Zur Ekphrasis um 1900 vgl. Schneider, Sabine: *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*. Tübingen 2006.

⁵ Zu dieser und den folgenden Ausführungen siehe Gransden in: Vergil: *Aeneis*, S. 161.

⁶ Ebd.

⁷ Vergils Epos *Aeneis* beeinflusst kanonische Texte der italienischen Literatur wie beispielsweise die *Divina Commedia* von Dante und das Epos *Orlando furioso* von Ariosto. Dante Alighieri beruft sich in seiner *Divina Commedia* (1304–1321) auf Vergil als Führer durch das Inferno und das Purgatorio. Damit stellt er den Verfasser der *Aeneis* nicht nur als Begleiter durch die Jenseitsreiche, sondern auch als mustergültiges Dichtervorbild „de li altri poeti onore e lume“ heraus. Dante Alighieri: *Commedia. Inferno*, Canto I, V. 82. Milano 2000, S. 5.

tefakte als Wissensobjekte den damaligen Wissenskosmos.⁸

1.1.1. Materielle Kultur

Der Schild des Aeneas und Helenas Schleier in der *Aeneis* sind dichterische Fiktionen der materiellen Kultur und betonen deren ästhetische Funktion.⁹ Zu dieser *material culture* gehören „alle berührbaren und sichtbaren Dinge, die den Menschen umgeben, wobei der Umgang mit diesen Dingen eine hervorgehobene Rolle spielt“.¹⁰ Wesentlich ist, in welchem rituellen oder sozialen Zusammenhang die materielle Kultur verwendet wird. Sie kann als Bestandteil von Grenzzitualen oder auch als Geschenk zur Anbahnung und Festigung sozialer

Vergils Canto-Formel „Arma virumque cano“ (Vergil: *Aeneis*, 1. Gesang, V. 1 f.) findet ihren parodistischen Niederschlag in *Orlando furioso* (1516–1532) von Ludovico Ariosto: „Le donne, i cavallier, l’arme, gli amori/le cortesie, l’audaci imprese io canto [...]“ Ariosto, Ludovico: *Orlando furioso*, Bd 1. Milano 2000, S. 11.

⁸ Hans-Jörg Rheinberger zieht den Begriff „epistemische Dinge“ dem allgemeineren Terminus „Wissensobjekt“ vor. Vgl. Rheinberger, Hans-Jörg: „Epistemische Dinge“. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred K.H./Hahn, Hans Peter (Hgg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart 2014, S. 193.

⁹ Zur ästhetischen Funktion vgl. Mukarovsky, Jan: *Schriften zur Ästhetik, Kunsttheorie und Poetik*. Tübingen 1986, S. 10. Der Begriff Dingwelt oder Dingkultur dient als generischer Begriff für die literarischen Erscheinungsformen der materiellen Kultur. Holm, Christiane: „Dingkultur“. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 4. aktual. und erw. Aufl. Stuttgart 2008, S. 132. Siehe beispielsweise Hofmann, Franck: „Siegelringe. Über Stoff und Stil in Cassirers symbolischer Kulturphilosophie“. In: Strässle, Thomas/Torra-Mattenklott, Caroline (Hgg.): *Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie*. Freiburg 2005, S. 167–184, Strässle, Thomas „Kristallisationen des Leidens. Salz und Gedächtnis in der deutschsprachigen Literatur nach 1945“. In: Ebd., S. 207–224 und Strässle, Thomas: *Salz. Eine Literaturgeschichte*. München 2009

¹⁰ Hahn, Hans Peter: *Materielle Kultur*. Berlin 2005, S. 19 f. Vgl. auch Hahn, Hans-Peter: „Dinge als Zeichen. Eine unscharfe Beziehung“. In: Veit, Ulrich (Hg.): *Spuren und Zeichen. Interpretationen materieller Kultur*. Münster 2003, S. 29–51.

Bindungen vorkommen. Hahn unterscheidet zwischen der Sache, dem Ding, dem Objekt und dem Gegenstand.¹¹ Er zählt auch aus der Natur entstammende Dinge, Tiere und Pflanzen zu der materiellen Kultur, solange sie den kulturellen Handlungen des Menschen unterworfen sind.¹² Beispielsweise ist das Pferd als domestiziertes Tier laut Eggert ein kulturelles Artefakt.¹³ Zu den „kunstfertig vom Menschen geschaffenen“ Artefakten (lat. *ars* Kunst, Geschick; lat. *facere* machen) können Schmuck oder Waffen ebenso wie Kunstwerke, Erfindungen oder Haustiere gehören.¹⁴ Das *Handbuch Materielle Kultur* unterscheidet außer dem Artefakt noch andere Begriffe und Konzepte im Zusammenhang mit materieller Kultur: Haushaltsdinge sichern die „Identität eines Hauses“ und „strukturieren häusliche Handlungen“.¹⁵ Gerade diejenigen sozialen Gruppen, die am Rande der Gesellschaft stehen, können mit Hilfe ihrer Alltagsdinge eine

¹¹ Ebd., S. 19. Ist von einer Sache die Rede, betont der Sprecher Hahn zufolge den unmittelbaren Verwendungszweck des vom Menschen geschaffenen Artefakts. Im Gegensatz zu den Sachen können die Dinge ein autonomes Eigenleben entwickeln. Das Objekt und den Gegenstand definiert Hahn in Opposition zueinander. Dabei seien Objekte (von lat. *obicere* = entgegenwerfen, vorsetzen) scheinbar unabhängig vom Betrachter da. Gegenstände stünden dem Betrachter gegenüber. Einzelne Aspekte zum Baum als Bestandteil der materiellen Kultur vgl. Rival, Laura: *The social lives of trees. Anthropological perspectives on tree symbolism*. Oxford 1998. Zu den Methoden der Ethnologie vgl. Heidrich, Hermann: „Von der Ästhetik zur Kontextualität: Sachkulturforschung“. In: Götsch, Silke/Lehmann, Albrecht (Hgg.): *Methoden der Volkskunde*. Berlin 2007, S. 43.

¹² Hahn, Hans-Peter: „Sachbesitz, Individuum und Gruppe. Eine ethnologische Perspektive“. In: Burmeister, Stefan (Hg.): *Soziale Gruppen, kulturelle Grenzen*. Münster 2006, S. 59–80. Die Sachkulturforschung bedient sich einer kulturhistorischen Methodik und beschäftigt sich vorwiegend mit Alltagsobjekten. siehe Heidrich 2007, S. 35.

¹³ Siehe Eggert, Manfred K.H.: „Artefakte“. In: *Handbuch Materielle Kultur* 2014, S. 169.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Düllo, Thomas: „Häusliche Dinge“. In: *Handbuch Materielle Kultur* 2014, S. 214.

„Geschichte von unten“ schreiben, die sich besonders im veristischen Roman wiederfindet.¹⁶ Prestigegüter (oder Repräsentationsobjekte) symbolisieren hingegen nicht nur den sozioökonomischen Status der Besitzer, sondern auch das „nationale Selbstverständnis“.¹⁷ Im italienischen Roman um 1900 lassen sich die Dingwelten je nach ihrem Material (Zinn), ihrem Nutzungszweck (Küchengeschirr), ihrer Herkunft (Sardinien) und der jeweiligen Epoche (Verismus) systematisieren. Zusätzlich zu solchen „Funktions-, Material- und Stilbeschreibungen“ setzt sich die Analyse materieller Kultur jedoch aufgrund ihrer Handlungsorientierung mit „dynamischen wie sozial- und genderbasierten situativen Sinnkonstitutionen“ auseinander.¹⁸ Daher spielen rund um die materielle Kultur Themen wie Schrift, Sprache, Macht, Geschlecht, Sozialstruktur und Netzwerke eine wichtige Rolle.¹⁹ Die

¹⁶ Ortlepp, Anke: „Alltagsdinge“. In: *Handbuch Materielle Kultur* 2014, S. 162.

¹⁷ Ebd., S. 163. Dieses nationale Selbstverständnis bringt in Italien die Bialetti-Espressokanne *Moka Express* (1933) für den Privatgebrauch zutage, deren achteckiges Art Decò-Design bis heute gleich geblieben ist. „La Moka. Nascita di un'icona.“ In: http://www.bialetti.it/it/il_brand/la_moka.html. Stand 1.6.14. „La Moka“ bezieht sich auf die zeitgenössischen Schönheitsideale für Frauen in Italien, denn sie besitzt eine genauso schlanke Taille wie die modischen Italienerinnen zu jener Zeit. Derartige Analogien zu dem Frauenkörper weist auch die amerikanische Teekanne im 18. Jahrhundert auf, die aus der Vogelperspektive an eine weibliche Brust erinnert: „The teapot is revealed [...] as a structural metaphor for the female breast“, vermerkt Prown in Prown, Jules David: „The truth of material culture. History or fiction?“ In: Lubar, Steven/Kingery, W. David (Hgg.): *HISTORY from THINGS. Essays on Material Culture*. Washington 1993, S. 10. Die zeitlose Form, das langlebige Material aus Aluminium und die Funktionalität der Bialetti-Espressokanne stehen für gelungenes italienisches Design als materieller Träger nationalen Selbstverständnisses.

¹⁸ Siehe König, Gudrun M.: „Geschlecht und Dinge“. In: *Handbuch Materielle Kultur* 2014, S. 65.

¹⁹ Zu den Bedeutungen der materiellen Kultur vgl. *Handbuch Materielle Kultur* 2014, S. V und Tischleder, Bärbel/Christoph Ribbat: „Material Culture Studies“. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 4. Aufl. Stuttgart: Metzler 2008, S. 464.

interdisziplinäre Forschung rund um die materielle Kultur beschäftigt sich mit dem Sammeln, dem Tauschen und dem Konsum von materieller Kultur ebenso wie mit der Authentizität und dem Inszenierungscharakter der Dinge.

Das Sichtbarmachen des Konkreten, das Erfühlen und Er tasten des haptisch Erfahrbaren, Handhabbaren erlebt derzeit eine erstaunliche Konjunktur, ob in der Mode [...] oder in den neueren Tendenzen der Kulturwissenschaften.²⁰

Die Historiker beschäftigen sich seit dem 19. Jahrhundert mit der materiellen Kultur. 1945 ist dieser Trend abgerissen und wurde erst 1992 mit der „Bilderwende“ der Historischen Bildwissenschaft und einem erweitertem Quellenbegriff (z.B. textile Stoffe) wiederaufgenommen. Neil MacGregor gelingt mit der populärwissenschaftlichen Monographie *A history of the world in 100 objects* (2010) ein anschaulicher Blick auf die Weltgeschichte von der Steingöttin der Huasteken über den mittelalterlichen Hedwigsbecher bis zur Kreditkarte der Gegenwart.²¹ Die „Mass Production“ und „Mass Persuasion“ im Zeitraum von 1780 bis 1914 erklärt MacGregor anhand des viktorianischen Teegeschirrs, des Chronometers der HMS Beagle und eines Suffragetten-Pennys vom Beginn des 20. Jahrhunderts.²²

²⁰ Simonis, Annette: „Der Traum von der Materialität. Ein ästhetischer Diskurs über Visualität und Materialität in den Künsten“. In: Strässle, Thomas/Kleinschmidt, Christoph/Mohs, Johanne (Hgg.): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien, Praktiken, Perspektiven*. Bielefeld 2013, S. 221.

²¹ MacGregor, Neil: *A history of the world in 100 objects*. London 2010.

²² Die 1903 geprägte Penny-Münze mit dem Bild einer Suffragette erinnert an den Kampf der britischen Frauen um das Wahlrecht, der seit 1896 von der National Union of Women's Suffrage Societies (NUWSS) und seit 1903 von der Women's Social and Political Union (WSPU) geführt wird. Auf der Rückseite trägt der Penny den Slogan „Votes for Women“, der erst 1928 durch eine ent-

Dabei werden die gesellschaftlichen Umbrüche in den einzelnen Objekten unmittelbar sichtbar. MacGregor konstatiert: „A history through things is impossible without poets.“²³ Beispielsweise beschreibe Shelley die Statue des Ramses II. in Ägypten und gebe dabei die Faszination preis, die man im frühen 19. Jahrhundert angesichts der Vergänglichkeit von Dynastien empfindet. Die Ethnologie verfügt über eine besonders differenzierte Terminologie zur materiellen Kultur und setzt sich intensiv mit ihren Bedeutungen und Konzepten auseinander, wie das interdisziplinäre *Handbuch Materielle Kultur* von Samida, Eggert und Hahn demonstriert.²⁴ Als Hybridwissenschaft nimmt die Literaturwissenschaft derartige Anregungen gerne auf und beschäftigt sich mit der literarischen Darstellung und Funktion der materiellen Kultur.²⁵

sprechende Reform des Wahlrechts umgesetzt wird. Die unrechtmäßig zum Werbeträger der Frauenrechtlerinnen umfunktionierte Münze veranschaulicht die gesellschaftlichen Umbrüche im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert griffiger als jegliches Manifest.

²³ MacGregor 2010, S. 13.

²⁴ Vgl. *Handbuch Materielle Kultur* 2014.

²⁵ Zur Literatur als Hybriddiskurs vgl. Küpper, Joachim: „Was ist Literatur?“. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 45/2000, S. 187–215. Über Hybridkultur als Medienkombination siehe Tholen, Georg Christoph: „Dazwischen. Zeit, Raum und Bild in der intermedialen Performance“. In: Hillgärtner, Harald/Küpper, Thomas (Hgg.): *Medien und Ästhetik. Festschrift für Burkhard Lindner*. Bielefeld 2015, S. 276.

1.1.2. Intermaterialität

Ähnlich wie die *Intermedialität* die Relation zwischen den Medien und dem Text beschreibt, kann man das Verhältnis zwischen der materiellen Kultur und dem jeweiligen Text als *Intermaterialität* bezeichnen. Im italienischen Roman um 1900 schreiben sich die Codes der materiellen Kultur, das heißt die Form, die Farbe, der Geruch und die Textur der Gegenstände, in den Text ein. Die synästhetischen Sinnesreize der Prestigegüter sind maßgeblich am elitären Hedonismus des Fin de siècle-Dandys beteiligt.

Die literarischen Konstruktionen der materiellen Kultur beziehen sich aufeinander und schaffen wie intertextuelle Verweissysteme ein Netzwerk von miteinander in Beziehung stehenden Dingwelten. Die in dieser Arbeit verwendeten italienischen Romane des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts rekurren auf antike und frühneuzeitliche Modellierungen der materiellen Kultur und zitieren die mittelalterliche Farballegorie in scherzhafter Weise oder mit dem Ziel der eigenen Aufwertung.

Strässles Erläuterungen zur Intermaterialität orientieren sich an der Kunstwissenschaft und legen besonderen Wert auf das jeweilige Material, dessen Eigenarten erst im Verlauf der künstlerischen Prozesse entstehen.²⁶ Bei Strässle heißt es: „Der Begriff des Materials bezeich-

²⁶ Siehe Strässle, Thomas: „Einleitung. Pluralis materialitatis“. In: Strässle, Thomas/Kleinschmidt, Christoph/Mohs, Johanne (Hgg.): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien, Praktiken, Perspektiven*. Bielefeld 2013, S. 14. Vgl. auch Strässle, Thomas: „Intermaterialität. SNF-Förderungsprofessur, Projektbeschreibung. [www.forschungsportal.ch], Strässle, Thomas: *Intermaterialität. Homepage*. [<http://www.intermaterialitaet.ch>] und Strässle, Tho-

net folglich weniger den Ausgangsstoff, als vielmehr das Produkt künstlerischer Modellierung und Inszenierung, und ist der Analyse nur in seiner jeweiligen medialen, kulturellen und symbolischen Präsenz zugänglich.²⁷ Anders als bei Strässle geht es in den folgenden Intermaterialitätsanalysen weniger um die Materialien als um die Endprodukte, deren Bedeutung sich durch eine intermateriale Lektüre erschließt.

Strässle interessiert sich für die Intermaterialität nicht zuletzt unter dem Aspekt der materiellen Eigenschaft der Sprache.²⁸ Er geht zunächst von der Intermedialitätstheorie aus, strebt aber darüber hinausgehend statt einer „verschärften Form der Intermedialität“ vielmehr eine „Expansion des Materialitätsdenkens“ an.²⁹ Es sind demgemäß drei Intermaterialitätskategorien zu unterscheiden: Erstens die Materialinteraktion, zweitens der Materialtransfer und drittens die Materialinterferenz.³⁰ Unter der Materialinteraktion versteht Strässle das Zusammenwirken verschiedener Materialien z.B. bei der Collage. Wesentlich hierbei ist, daß sich die einzelnen Materialien erkennbar voneinander unterscheiden. Die zweite Kategorie der Intermaterialität ist der Materialtransfer, den Strässle am Beispiel des Goldle-

mas/Torra-Mattenkloft, Caroline: „Einleitung“. In: Strässle, Thomas/Torra-Mattenkloft, Caroline (Hgg.): *Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie*. Freiburg i. Br. u. Berlin 2005, S. 9–18.

²⁷ Strässle 2013, S. 14.

²⁸ „Denn in Anlehnung an die Konkrete Kunst geht es der Konkreten Poesie unter der Losung des Konkreten um eine möglichst konsequente Fokussierung auf das Material (concrete matter/matière concrète).“ Strässle, Thomas: „Von der Materialität der Sprache zur Intermaterialität der Zeichen“. In: Ebd., S. 88.

²⁹ Strässle: „Einleitung. Plurualis materialitatis“. In: Ebd., S. 13.

³⁰ Ebd., S. 13–15.

ders erläutert.³¹ Hierbei überantwortet sich das eine Material der Materialsemantik des anderen Materials. Bei der dritten Kategorie der Materialinterferenz verschmelzen die Materialien miteinander oder überlagern einander, etwa in der „Lösung“.³² Aus dem Zusammenspiel verschiedener Materialien entsteht eine neue Materialsemantik, die Strässle als „Intermaterialsemantik“ bezeichnet.³³ Diese spielt im italienischen und im französischen Roman des 19. Jahrhunderts eine nicht unwesentliche Rolle. Der Dandy Des Esseintes versteht es beispielsweise meisterhaft, in *À rebours* mit der Intermaterialsemantik der ästhetizistischen Dingwelten in seinem quasi-sakralen Schlafzimmer zu spielen.

Die auf den italienischen Roman um 1900 angewandte Intermaterialitätsanalyse bindet das einzelne Ding in ein Geflecht aus unterschiedlichen Elementen der materiellen Kultur ein, die in verschiedenen Prätexten der Antike und der frühen Neuzeit, in zeitgenössischen Texten und in außerliterarischen Wissensordnungen, beispielsweise der Ethnologie, Soziologie und Psychoanalyse, vorkommen.

Auch der interkulturelle Vergleich ist hierbei von Interesse, was an zwei Beispielen belegt werden kann. Erstens kann man die Beobachtungen des französischen Ethnologen Mauss zum kollektiven Gabentausch mit gewissen Einschränkungen auf den italienischen Roman

³¹ Der Ursprung des Begriffs Goldleder bezieht sich auf mit goldlackierter Silberfolie gestaltete Ledertapeten, die dem Betrachter suggerieren sollen, sie seien aus Gold gefertigt. Sie finden sich seit der Renaissance in diversen Repräsentationsbauten. Dies erläutert Hausmann, Stella: „Goldleder. Es ist nicht alles Gold, was glänzt“. In: Ebd., S. 153.

³² Letztlich bezeichnen Materialtransfer und Materialinterferenz ein ähnliches Phänomen, nämlich den Verlust der ursprünglichen Materialsemantik zugunsten einer neuen Materialsemantik.

³³ Strässle 2013, S. 15.

um 1900 übertragen.³⁴ Zweitens werden die Eigentümlichkeiten der unsichtbare Dinge als allzu gewöhnliche Alltagsgegenstände erst aus der interkulturellen Perspektive sichtbar.³⁵ Intermateriale Analysen legen solche interkulturellen Differenzen und Gemeinsamkeiten in Bezug auf ästhetische und soziokulturelle Funktionen der materiellen Kultur in literarischen Texten offen.

Ähnlich wie die Sprache des Films kann die Sprache der materiellen Kultur in der Literatur lediglich mit den sprachlichen Mitteln des Textes nachvollzogen werden.³⁶ Der Film kommuniziert mit seinen Zuschauern über die sprachliche und die außersprachliche Informationsvergabe.³⁷ Postmoderne Romane verweisen gerne auf den Blick des Protagonisten, der wie durch eine Kamera erfolgt, wie dies im Incipit des postmodernen Romans *Uccelli da gabbia e da voliera* (1982) von Andrea De Carlo zu lesen ist.³⁸ Die intermediale Schreibweise simuliert in *Uccelli da gabbia e da voliera* laut Rajewsky das „camera eye“.³⁹ *Uccelli da gabbia e da voliera* spare weitgehend in-

³⁴ Siehe Mauss, Marcel: „Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften.“ In: *Soziologie und Anthropologie. Gabentausch, Todesvorstellung, Körpertechniken*. Wiesbaden 2010 [1923], S. 11–148.

³⁵ Die Ausstellung „Unsichtbare Dinge. Typisch chinesisches. Typisch deutsch“ wurde im Museum für Völkerkunde Hamburg von Mai bis November 2014 gezeigt.

³⁶ Zur Intermedialität vgl. Rajewsky, Irina O.: *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*. Tübingen 2003, S. 58.

³⁷ Pfister, Manfred: *Das Drama*. München 2001, S. 26.

³⁸ De Carlo, Andrea: *Uccelli da gabbia e da voliera*. Torino 1982.

³⁹ De Carlo, Andrea: *Uccelli da gabbia e da voliera*. Torino 1982. Vgl. Rajewsky 2003, S. 155. In *Uccelli da gabbia* dient der Blick durch die Scheibe analog zum Blick durch die Kameralinse als zentrales Leitmotiv. Zu dem entsprechenden Phänomen in *Treno di panna* siehe Cornelia Klettke: „Hyperrealistische Wahrnehmung und Intermedialität in Andrea De Carlos Roman *Treno di panna*“. In: *Horizonte. Italienische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur* 1/1996, S. 107.

neren Vorgänge aus. Damit herrsche statt des menschlichen, „binokularen und fließenden“ Sehens die „monokulare und szenische“ Sichtweise der Kamera vor. In *Uccelli da gabbia e da voliera* nimmt der Ich-Erzähler die Geschehnisse aus der Distanz wahr; sein Blick beruht laut Klettke „auf der Übertragung eines der bildenden Kunst entlehnten Verfahrens ästhetischer Verfremdung: dem [...] Hyperrealismus.“⁴⁰ De Carlo selbst bezeichnet seine Schreibweise als „ricerca sulla narrazione visuale, basata sui segnali esterni più che sulle interiorità.“⁴¹

Der Film bevorzugt wie das Drama die optischen und akustischen Kanäle.⁴² Die materielle Kultur spricht hingegen die optischen, akustischen, haptischen, olfaktorischen und gustatorischen Kanäle der Informationsübertragung und damit alle fünf Sinne an. Dabei verfügt sie ausschließlich über nonverbale Codes, die in der literarischen Beschreibung der materiellen Kultur versprachlicht werden. Der opti-

⁴⁰ Zum hyperrealistischen Blick siehe Klettke 1996, S. 95. „Dieser hyperrealistische Blick enthüllt die vollkommene Anpassung des Menschen an ein kommunikationstechnologisches Milieu (Flugzeug, Auto, Telefon, Fernseher) [...],“ erläutert Klettke. Beispielsweise erlebt Fiodor Barna den Autounfall zu Beginn des Romans nahezu als Unbeteiligter und kann zwischen der filmischen Realität und seiner lebensweltlichen Realität nicht unterscheiden. De Carlo zitiert in dieser Anfangsszene im Zuge seiner intermedialen Erzählung auch den Comic, denn die Unfallbeteiligten gehen aus der Szene ebenso unverletzt hervor wie die Comicfiguren Tom und Jerry: „non c'è sangue, o schifo di alcun genere“. De Carlo: *Uccelli da gabbia e da voliera*, Kap. 1, S. 4. Zum Incipit in *Uccelli da gabbia e da voliera* vgl. Scholler, Dietrich: „Inizi difficili. Das Incipit als Problemzone im italienischen Roman der Moderne“. In: Kuhn, Helke/Nickel, Beatrice (Hgg.): *Erschwerte Lektüren. Der literarische Text im 20. Jahrhundert als Herausforderung für den Leser*. Frankfurt 2014, S. 107-120.

⁴¹ Diese Aussage von Andrea De Carlo entstammt folgendem Zeitungsartikel: Bentivoglia, Leonetta: „Il Malinteso. De Carlo: Il Giorno che Fellini non mi parlò più“. In: *La Repubblica* 3.9.2013, S. 35.

⁴² Pfister 2001, S. 26.

sche Code der materiellen Kultur verweist erstens auf die Farbe, das Volumen, die Stoffe und die Ornamente des jeweiligen Dings. Zweitens gibt es den außersprachlich-akustischen Code wie etwa das Rascheln eines Seidenstoffs. Der haptische Code umfaßt die Weichheit oder Härte des jeweiligen Materials. Der gustatorische Code beschreibt diverse Geschmacksrichtungen von Speisen.

Die allegorische Farbendeutung in der europäischen Literatur und Kultur beruht unter anderem auf der spätantiken und mittelalterlichen Biblexegese, die sich mit der Farbensemantik auseinandersetzt.⁴³ Für den Dekadenzroman sind die poetologischen und literarästhetischen Strategien von Interesse, mit denen das mittelalterliche Heldenepos Farben zur Inszenierung von Heldentum und Herrschaft nutzt.⁴⁴

Liturgische Farben bekommen in den abendländischen Liturgiedeutungen des 9. bis 13. Jahrhunderts von Amalar von Metz bis zu Durandus einen allegorischen Zweitsinn. Die Autoren gehen von der augustinischen Vorannahme aus, dass nicht nur Worte, sondern auch Dinge Zeichencharakter haben. Die Liturgie und in ihr die liturgischen Gewänder sind zeichenhaftig und dadurch deutungsfähig.⁴⁵

Die Deutung der Liturgie und der jeweiligen Gewänder erfolgt aus

⁴³ Hierzu wird das *Handbuch der Farbenbedeutung im Mittelalter*, das 2018 erscheint und aus einem historischen und systematischen Band und einem *Lexikon der allegorischen Farbendeutung* besteht, wichtige Anregungen geben. Vgl. Meier-Staubach, Christel/Suntrup, Rudolf: *Handbuch der Farbenbedeutung im Mittelalter*. Köln: Böhlau 2018.

⁴⁴ Klein, Mareike: *Die Farben der Herrschaft. Imagination, Semantik und Poetologie in heldenepischen Texten des deutschen Mittelalters*. Berlin 2014, S. 33.

⁴⁵ Suntrup, Rudolf: *Liturgische Farben im Kontext der mittelalterlichen Farbendeutung. Vortrag auf der Tagung »Farbensymbolik II«*. Zürich: Schweizerische Gesellschaft für Symbolforschung 2009 [<http://www.symbolforschung.ch>].

dem jeweiligen Kontext der liturgischen Handlung heraus und orientiert sich an folgenden Elementen: „Farbe, Stoffqualität, Schnitt, Vorder- und Rückseite, Verzierungen, Trageform.“⁴⁶ Die nonverbalen Codes der materiellen Kultur vereinnahmt der literarische Text als Instrumente seiner literarischen Inszenierung. Klein beschäftigt sich mit der allegorischen Semantisierung von Farben im *Rolandslied*.⁴⁷ Beispielsweise gehören Gold und Herrschaft laut Klein in der Heldenepik zusammen.⁴⁸

Die gattungstypische Verwendung von Gold im Zusammenhang mit Herrschaft gemäß der Regel, daß der Mächtigste und herrschaftlich Höchste das meiste Gold besitzt, wird dabei von christlichen Deutungsschemata überlagert [...].⁴⁹

In *Anna Karenina* von Tolstoj ist der goldene Farbcode, der im *Rolandslied* noch als Farbe der Helden prunkte, ironisch gebrochen. Die goldenen Pantoffeln des untreuen Ehegatten verkörpern die luxuriösen Wohltaten einer komfortablen Ehe, transportieren eine gewisse Komik und stellen somit kein bloßes Spiegelbild realer Pantoffeln dar.⁵⁰

Aus der mittelalterlichen Bibelallegorese kann man Anregungen für die Analyse der materiellen Kultur in der europäischen Literatur beziehen. Dabei sind die Codes der materiellen Kultur relevant, die sich in den Text einschreiben. Die hieraus resultierenden intermaterialen

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Klein, Mareike: *Die Farben der Herrschaft. Imagination, Semantik und Poetologie in heldenepischen Texten des deutschen Mittelalters*. Berlin 2014.

⁴⁸ Ebd., S. 40.

⁴⁹ Ebd., S. 86.

⁵⁰ Tolstoj, Leo N.: *Anna Karenina*. Frankfurt am Main 1980 [1878].

Relationen sind von Interesse für die Interpretation des italienischen Romans im 19. Jahrhundert. Er bezieht sich in ironischer Distanz oder mit historisierender Ehrfurcht auf die vorgängigen literarischen Traditionen und deren Relation zur materiellen Kultur.

1.1.3. Intermaterialität, Intertextualität und Intermedialität

Die Intermaterialität steht in einer engen Beziehung zu den beiden prominenten Konzepten der Intertextualität und der Intermedialität.⁵¹

Die Interpretation von Intermaterialitätserscheinungen im italienischen Roman um 1900 setzt die Beschäftigung mit der Intertextualität voraus. Das einzelne Dingweltelement im Ottocento-Roman steht in Beziehung zu den anderen Dingweltelementen innerhalb eines Textes (intratextuell) und in den Prätexten (intertextuell).⁵² Unter *Intertextualität* versteht man bekanntlich „die Eigenschaft von Texten, sich auf andere Texte zu beziehen“, während *Intermaterialität* die Beziehung zwischen diversen Elementen der materiellen Kultur beschreibt.⁵³ Genette unterscheidet in *Palimpsestes* fünf Kategorien von

⁵¹ Kleinschmidt, Christoph: „Die Literatur, das Material und die Künste. Intermaterialität aus literaturwissenschaftlicher Perspektive“. In: *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten* 2013, S. 80.

⁵² Zur Erzählung vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*, 2. Aufl. München 1998.

⁵³ Julia Kristeva begreift außer konkreten Einzeltexten auch kulturelle Codes als Texte. Daraus resultiert, daß das autonome literarische Werk „zum bloßen Abschnitt in einem universalen, kollektiven Text entgrenzt“ wird. Vgl. Pfister, Manfred: „Konzepte der Intertextualität“. In: Iroich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hgg.): *Intertextualität*. Tübingen 1985, S. 7–9. Einführend zur Intertextualität vgl. Schlünder, Susanne: „Intertextualität“. In: Kroll, Renate (Hg.): *Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechter-Forschung*. Stuttgart 2002, S. 191; zur In-

Textbezügen, und zwar die Intertextualität (*intertextualité*), Paratextualität (*paratexte*), Metatextualität (*métatextualité*), Hypertextualität (*hypertextualité*) und Architextualität (*architextualité*).⁵⁴ Erstens erläutert er die von ihm *Intertextualität* genannte Kopräsenz zwischen zwei oder mehreren Texten. Damit meint er die erkennbare Präsenz eines Textes in einem anderen Text in Form von Zitaten, Plagiaten und Anspielungen. Zweitens spricht er von der Beziehung eines Textes zu seinen Paratexten, zum Beispiel dem Titel, dem Untertitel, den Illustrationen oder den Autographen. Drittens nennt er die *Metatextualität*, worunter man einen Kommentar zu einem Text versteht, der nicht notwendigerweise zitiert wird. Die vierte Kategorie der *Hypertextualität* bezeichnet den Bezug eines Hypertextes (*hypertexte*) auf einen vorangegangenen Text (*hypotexte*) als nachahmender oder komischer Bezug, beispielsweise der Parodie als nicht-satirische Transformation des Hypotextes. Als fünfte Kategorie erläutert Genette die Bezüge eines Textes auf eine Textgattung in Form der *Architextualität*; diese sei die abstrakteste und indirekteste Relation, die oftmals nur durch einen paratextuellen Hinweis wie beispielsweise der Titel *Divina Commedia* angedeutet wird. Dem allgemeinen Begriff der *Intertextualität* entspricht bei Genette die Transtextualität, die sowohl Einzeltext- als auch Gattungsbezüge beinhaltet.

tertextualität in der Renaissance-Lyrik vgl. Hempfer, Klaus W.: „Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel. Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik“. In: Titzmann, Manfred (Hg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen 1991, S. 7–43.

⁵⁴ Zu den folgenden Ausführungen vgl. Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1982, S. 8–13 und S. 36. Hierzu vgl. Pfister 1985, S. 17.

Der qualitative und quantitative Einfluß der materiellen Kultur auf den jeweiligen Text (*Intermaterialität*) kann mit Hilfe der Terminologie der Intermedialitätstheorie von Rajewsky beschrieben werden.⁵⁵ Es geht um den Einfluß des außerliterarischen Dings und der entsprechenden Diskurse auf den Text.⁵⁶ Dabei läßt sich das betreffende Ding entweder der materiellen Kultur als System mit einer eigenen Gesetzmäßigkeit zuordnen oder als einzelnes Ding in seiner Bedeutung für sich betrachten. Die Dingwelt kann sowohl als Teil der Hintergrundatmosphäre den Text veranschaulichend begleiten als auch als Handlungsträger das Geschehen maßgeblich mitbestimmen.

Intermediale Interpretationen untersuchen Bezüge zwischen verschiedenen „medialen Ausdrucksformen“, beispielsweise zwischen dem Roman *Uccelli da gabbia e da voliera* von Andrea de Carlo und dem Kriminalfilm als filmische Gattung. Rajewsky unterscheidet zwischen der intermedialen Systemreferenz und der Einzelreferenz. Im Zuge der intermedialen Systemreferenz verweist *Uccelli da gabbia e da voliera* auf filmische Codes und Konventionen. Das System Film wird angesprochen, wenn der Protagonist das Unfallgeschehen zu Romanbeginn wie durch eine Kamera wahrnimmt. Wenn sich ein

⁵⁵ Zu den folgenden Ausführungen vgl. Rajewsky, Irina O.: *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*. Tübingen 2003, S. 54 fff. Weiter vgl. Ochsenner, Beate: „Zwischen Intermedialität und Hybridisierung. Zur ästhetischen Funktionalisierung kalkulierbarer Grenzen.“ In: *Tagung Intermediale Inszenierungen. Fallstudien und theoretische Konzepte* am 10.7.2008, Audiodatei. [<http://blogs.mewi.unibas.ch/archiv/78>]. Siehe auch Leschke, Rainer: *Einführung in die Medientheorie*. München 2003 und Wolf, Werner: „Intermedialität“. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 4. Aufl. Stuttgart 2008, S. 327 f.

⁵⁶ Vgl. Schröter, Jens: *Intermedialität und Intermaterialität*. [<http://blogs.mewi.unibas.ch/archiv/73>].

Text auf einen bestimmten Film bezieht und in *Uccelli da gabbia e da voliera* von Andrea de Carlo der Film *Pulp Fiction* (1994) von Quentin Tarantino erwähnt wird, kann man dies laut Rajewsky als intermediale Einzelreferenz bezeichnen. Die intermediale Systemreferenz könne nur im Zug einer Systemerwähnung, nicht aber einer Systemaktualisierung erfolgen, da der Text nicht über die Instrumente des Films verfüge, sondern nur im Zuge eines „als-ob“ auf diese Bezug nehmen könne.

Analog zu Rajewsky kann man bei der Intermaterialitätsanalyse den jeweiligen Text auf die intermateriale System- und Einzelreferenz untersuchen. Ebenso wie in der intermedialen Literatur besteht auch bei der intermaterialen System- oder Einzelreferenz eines Textes auf die lebensweltlichen Dinge eine mediale Differenz zwischen dem kontaktgebenden und dem kontaktnehmenden Medium.⁵⁷ Denn die materielle Kultur ist plurimedial ausgelegt und somit visuell, olfaktorisch und haptisch zu begreifen. Die Schildkröte in dem Dekadenzroman *À rebours* von Hysmans ist nach den ästhetizistischen Vorgaben des Dekadenzhelden gestaltet und spricht den Leser mit Hilfe von visuellen Codes wie beispielsweise der genauen Beschreibung des artifiziellen Schmucks auf dem Schildkrötenpanzer an. Derartige dreidimensionale, greifbare Dingweltcharakteristika kann die Beschreibung der literarischen Dingwelt nur im Rahmen ihrer begrenzten Mittel mit Hilfe der geschriebenen Sprache wiedergeben. Die Codes der materiellen Kultur mögen weniger offensichtlich als die filmischen Codes Eingang in den Text finden. Der Leser liest je-

⁵⁷ Zur medialen Differenz in Bezug auf die Intermedialität vgl. ebd., S. 59.

doch die Differenz zwischen den Systemen bereits mit.⁵⁸

Wird der Text durch die Dingwelt zwingend beherrscht, soll von der intermaterialen *Systemtransponierung* die Rede sein. Von einer solchen intermaterialen Systemtransponierung ist zu sprechen, wenn der Text ohne das Dingweltelement nicht lesbar ist. Besonders offensichtlich ist die Systemtransponierung im italienischen Dekadenroman des 19. Jahrhunderts, sobald leitmotivisch eingesetzte Dingsymbole, Personifikationen und abundante Dingweltbeschreibungen die gesamte Erzählung beherrscht. Dann wird das System Text durch das System materielle Kultur gänzlich dominiert und erhält von ihm entscheidende bedeutungsgenerierende Anregungen. Der Begriff *Systemerwähnung* bezeichnet hingegen die lediglich punktuelle Benennung der Dingwelt, die sich vornehmlich bei der Generierung der Hintergrundatmosphäre hervortut und kulturhistorische Zusammenhänge verdeutlicht.

Kimmich erläutert, daß die jüngste Konjunktur der materiellen Kultur in der Literaturwissenschaft sowohl mit dem *cultural turn* der Literaturwissenschaft als auch mit der veränderten Ekphrasis in der modernen Literatur zusammenhänge.⁵⁹ Die Bedeutungen, die Konzepte und die Terminologie der materiellen Kultur werden auf interdisziplinären Tagungen diskutiert. Aufgrund dieser Entwicklungen kann eine Analyse des italienischen Romans um 1900 durch eine Interpretation der Darstellung und der Funktionen der materiellen Kultur und der intermaterialen Relation zwischen dem Text und der ma-

⁵⁸ Vgl. ebd, S. 59.

⁵⁹ Kimmich, Dorothee: „Literaturwissenschaft“. In: *Handbuch Materielle Kultur* 2014, S. 305.

teriellen Kultur gewinnbringend erweitert werden.

1.2. Weltausstellungen und Kaufhäuser im 19. Jahrhundert

Man kann behaupten, dass das 19. Jahrhundert auch das Saeculum der Dinge ist. [...] Die Industrialisierung führt zu einer Vermehrung künstlicher Dinge im täglichen Gebrauch [...] nicht nur bei Oberschichten.⁶⁰

Das 19. Jahrhundert dreht sich um die außerliterarischen und um die literarischen Dinge, denn „niemals zuvor war die dingliche Umwelt vergleichbar dicht, mannigfaltig und faszinierend.“⁶¹ Nun werden die Dinge als erzählerisches „Füllmaterial“ häufiger; immer wieder werden Kleidung, Interieurs und Genußmittel umfassend beschrieben.⁶² Sie unterliegen ebenso wie ihre realhistorischen Vorbilder diversen

⁶⁰ Böhme, Hartmut: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 17. Zum Fetischismus vgl. auch Böhme, Hartmut: „Fetisch/Fetischismus“. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart 2008, S. 196–198. Zur zeitgenössischen Sicht auf den Fetisch vgl. Meiners, Christoph: *Allgemeine kritische Geschichte der Religionen*, Bd. 1. Hannover 1806, S. 157–158. Bischoff setzt sich mit dem Fetischismus in kanonischen Texten wie z.B. *Fräulein von Scuderi* von Hoffmann oder *Faust II* von Goethe auseinander. Bischoff, Doerte: *Poetischer Fetischismus. Die Macht der Dinge im 19. Jahrhundert*. Paderborn 2013.

⁶¹ Vgl. ebd., 18. Zwar stellt die Moderne, so Böhme, in der Ökonomie der Dinge den welthistorisch einzigen Bruch dar, den es je gab. Denn sie versucht das zuvor irrationale Verhältnis zu den Dingen zu rationalisieren. Die seit den Zeiten der Aufklärung abgeklärte Objektbeziehungen des Subjekts der Moderne entlarvt Böhme als Trugschluß. Gerade die Paradoxie zwischen Nicht-Glauben und Glauben an die Macht des Fetisch charakterisiert das aufgeklärte Subjekt der Moderne in seinem Verhältnis zu der Dingkultur.

⁶² Kaube, Jürgen: „Hamlet war im höfischen Netzwerk gut aufgestellt“. In: *FAZ* 15.1.14, S. N3. Zu literarischen Dingweltdarstellung vgl. Brown, Bill: *A Sense of Things. The Object Matter of American Literature*. Chicago 2003, S. 4.

soziokulturellen und zeithistorischen Umwälzungen.⁶³ Die Ware mu-
tiert im Zuge der Industrialisierung zum Fetisch des Kapitalismus.⁶⁴
Weltausstellungen und Warenhäuser können als neue, kulturge-
schichtlich bedeutsame Dispositive des 19. Jahrhunderts angesehen
werden.

1.2.1. Weltausstellungsexponate

Was macht das Besondere der Dinge in der Moderne aus? Laut
Bosch prägt der Warencharakter die Dinge in der Moderne.⁶⁵ Die auf
den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts präsentierten Dinge kön-
nen als „Indikatoren der Moderne“ angesehen werden.⁶⁶ Die Weltaus-
stellungen geben den materiellen Indikatoren der Moderne in Lon-
don, Paris, New York, Wien und Mailand die Gelegenheit, ihre Län-
der als international bedeutsame Erfindungen von weltweitem Nut-
zen zu repräsentieren. Bei der ersten Weltausstellung in London 1851

⁶³ Vgl. Heidrich 2007, S. 42. Die kontextuelle Forschungsperspektive der Ethno-
logie beschäftigt sich mit der materiellen Kultur hinsichtlich ihres Kommunika-
tions- und Tradierungsprozesses vor dem Hintergrund der Kategorien Zeit,
Raum und Ordnung.

⁶⁴ Vgl. Böhme 2006.

⁶⁵ Bosch, Aida: *Konsum und Exklusion. Eine Kultursoziologie der Dinge*. Biele-
feld: 2010, S. 111. „Der Warencharakter schreibt sich den Dingen materiell und
symbolisch ein, bestimmt ihre Beschaffenheit [...] sowie den Arbeits-, Gestal-
tungs- und Fertigungsprozess in der Massenproduktion. Die Objektwelt unter-
liegt damit ökonomischen Gesetzen und spezifischen Bedingungen und Re-
striktionen.“ König, Gudrun: *Konsumkultur. Inszenierte Warenwelten um 1900*.
Wien 2009.

⁶⁶ Vgl. Leemann, Noemi: „Die Geburt der Massenkultur. Weltausstellungen, Me-
dien und Musik im 19. Jahrhundert“. Nürnberg“. In: *H-Soz-u-Kult*. [[http://hsoz-
kult.geschichte.hu-berlin.de](http://hsoz-kult.geschichte.hu-berlin.de)]. Die Massenwaren im 19. Jahrhundert im Kontext
der Moderne vgl. Zander-Seidel, Jutta/Prügel, Roland (Hgg.): *Wege in die Mo-
derne. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert*. Nürnberg
2014. Zu dem Fetisch als Schlüssel zur Moderne siehe Böhme 2006, S. 25..

sind Frankreich, der deutsche Zollverein und norddeutsche Staaten, der Orient, Österreich, USA, Rußland und Großbritannien mit seinen Kolonien vertreten. Ziel der Weltausstellungen ist zunächst, die industrielle, gewerbliche, künstlerische und kunsthandwerkliche Produktion möglichst vieler Staaten und ihrer Kolonien auszustellen. Unter den sechs Gruppen und 30 Klassen der ersten Weltausstellung, die sich in Maschinen, Rohstoffe, Fabrikate, bildende Kunst, Kunsthandwerk und viele weitere Produkte aufgliedern, finden sich äußerst gegensätzliche Dinge wie beispielsweise Pfeil und Bogen neben der Kanone von Krupp.⁶⁷ Die auf der Weltausstellung präsentierten Gegenstände sind somit einer festen Ordnung unterworfen, nach Materialklassen, Produktionsweisen und Herstellerländern.⁶⁸ Besonders die Länderpavillons, die ab 1867 in Paris auftreten, stellen die jeweiligen Länder vor dem Hintergrund volkstümlichen Brauchtums dar. Jedes Land wirkt mit seinen besonderen Produkten. Beispielsweise feuert der Kimono aus Japan maßgeblich die europäische Exotismusbegeisterung an.⁶⁹ In der ersten Weltausstellung 1851 in London zeigt die Schweiz ihre Uhren, zum Beispiel eine Spieluhr mit einem Kanarienvogel, der stündlich mit den Flügeln schlägt und dabei singt; Österreich gewinnt die goldene Verdienstmedaille mit vier vollständig mit Möbeln und Dekorationsgegenständen eingerichteten Zimmern, und der russische Zar präsentiert der Weltöffentlichkeit riesige Vasen und

⁶⁷ Hamm, Wilhelm (Vorr.): *Illustrierter Katalog der Pariser Industrieausstellung von 1867*. Leipzig 1868, S. 2.

⁶⁸ Kohler, Georg/von Moos, Stanislaus (Hgg.): *Expo-Syndrom. Materialien zur Landesausstellung 1883–2002*. Zürich 2002, S. 22.

⁶⁹ Grossmann, Ulrich/Zander-Seidel, Jutta: „Vorwort“. In: Prügel, Roland (Hg.): *Geburt der Massenkultur*. Nürnberg 2014, S. 6–11.

mit Juwelen verzierte Luxusgegenstände.⁷⁰ Zudem werden Erfindungen ausgestellt, die bis heute zu unserer Lebenswelt gehören wie beispielsweise das Schlauchboot. Dieses erfand Halkett seinerzeit noch als Umhang aus Kautschuk, der zum Schlauchboot aufgeblasen werden kann. Daneben gibt es kuriose Dinge wie ein Bett mit einem Rüttelmechanismus für Langschläfer.⁷¹ Aber die Weltausstellungen bieten auch die Gelegenheit, die eigene Warenproduktion kritisch zu reflektieren. Glänzende Tapeten auf Gold- und Silbergrund aus der Toskana, Brokat und Tuch aus Venedig, Samt und Damast aus Genua und zarte Gewebe aus der Lombardei waren dereinst in den Kirchen und Höfen halb Europas zu sehen. Jedoch zum Zeitpunkt der Pariser Weltausstellung im Jahr 1867 ist Italien quantitativ von den Fabriken in Großbritannien und den Luxusprodukten in Frankreich überrundet worden.⁷² Immerhin zeigt die Weltausstellung laut dem Band *L'Italia all'esposizione universale di Parigi nel 1867*, daß die italienische Produktion nach wie vor qualitativ unübertroffen sei, wenngleich ihre wirtschaftliche Potenz nachgelassen habe.⁷³ Italien bemühe sich darum, die „verlorengegangene Tradition früherer Kunstgröße wiederzufinden.“⁷⁴ Zu derlei ökonomischen und kulturellen Reflexionen geben die Exponate der Weltausstellungen ebenso Anlaß wie zur Darstellung von Länder-Klischees. Diese bieten dem Besucher im-

⁷⁰ Kretschmer, Winfried: *Geschichte der Weltausstellungen*. Frankfurt am Main 1999, S. 39.

⁷¹ Ebd., S. 36.

⁷² Sabbatini, Giovanni/Fiorioli, Eusebio/Cannaro, Giuseppe (Hgg.): *L'Italia all'esposizione universale di Parigi nel 1867. Rassegna critica, descrittiva, illustrata*. Paris 1868, S. 368.

⁷³ Ebd., S. 368.

⁷⁴ Hamm 1868, S. VII.

merhin erste Orientierung im Gewirr der neuen Weltläufigkeit und schüren das Interesse für das Fremde. Jedoch dient beispielsweise die Weltausstellung 1889 in Paris weniger der Völkerverständigung als vielmehr der Selbstvergewisserung der französischen Kolonialherren.⁷⁵ Denn die Tempeltänzerinnen aus Java und der Kaffee aus Arabien sind noch keine Zeichen einer interkulturellen Grenzüberschreitung, sondern ziehen die Besuchermassen als fremde Exotika in ihren Bann. Laut Roland Prügel gibt es vier Charakteristika für die Weltausstellungen: „erstens technischer Fortschritt, zweitens Geschmacksbildung durch Stilvorbilder, drittens Konstruktion nationaler Identitäten und viertens Blick auf ferne Welten“.⁷⁶ Einen solchen „Blick auf ferne Welten“ wagen auch die Wunderkammern der Spätrenaissance und des Barock sowie die Enzyklopädien. Während die auf der Weltausstellung präsentierten Gegenstände einer festen Ordnung unterworfen sind, präsentieren die barocken Sammler wie z.B. Erzherzog Ferdinand in Schloß Ambras eine heterogene Vielfalt von Kuriositäten, Waffen, Kunst und Antiquitäten. Sie verfolgen dabei den Anspruch, das damalige Weltwissen sichtbar zu machen und als „enzyklopädische Sichtbarkeit“ auszustellen.⁷⁷ Im Gegensatz hier-

⁷⁵ Finck, Almut: „1889. Eröffnung der Weltausstellung in Paris“. In: *WDR 5 Zeit-Zeichen* vom 6.5.14.

⁷⁶ Prügel, Roland (Hg.): *Geburt der Massenkultur. Wege in die Moderne. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert*, Tagung des Germanischen Nationalmuseums 8.–10.11.2012. Nürnberg 2014.

⁷⁷ Neumeister, Sebastian: „Enzyklopädische Sichtbarkeit. Eine problemgeschichtliche Skizze“. In: Koch, Hans-Albrecht (Hg.): *Welt der Information. Wissen und Wissensvermittlung in Geschichte und Gegenwart*. Stuttgart 1990, S. 49–61. Zu diesem Themenkomplex vgl. Scholler, Dietrich: „Mais on ne voit chez vous que des choses lugubres. Enzyklopädische Sichtbarkeit in Flauberts *Bouvard et Pécuchet*“. In: *PhiN Philologie im Netz* . 1/1997, S. 43–62. [www.phin.de].

zu sind die Weltausstellungen eine Veranstaltung für ein modernes Massenpublikum und ein Forum für die Selbstdarstellung der Industrieländer, die sich gegenüber ihren Konkurrenten und den Entwicklungsländern mit ihren scheinbar überlegenen zivilisatorischen Errungenschaften brüsten. Sie inszenieren eine opulente Schau der Exotika und der Erfindungen, die erst im 19. Jahrhundert als Keimzelle des Warenfetischismus zur Massenveranstaltung für Millionen werden kann.⁷⁸

1.2.2. Warenhäuser im 19. Jahrhundert

Opulent inszeniert innerhalb prunkvoller Architektur, innen mit Marmor, kostspieligen Säulen, [...] kostbaren Leuchtern [...], Lese- und Ruheräumen ausgestattet, kann das Warenhaus des 19. Jahrhunderts als Vorläufer des heutigen Erlebnisparks angesehen werden. [...] Das Erlebnis des Konsums, prachtvoll inszeniert, als Teil kultureller Phantasmagorien, erhält so zentralen Stellenwert in der modernen Lebensweise.⁷⁹

Ende des 19. Jahrhunderts transformieren die Waren- und Kaufhäuser Benjamin zufolge den Gebrauchsgegenstand in ein begehrenswertes Phantasieobjekt, das die Phantasmagorien der Moderne prägt.⁸⁰ Die Warenhäuser des 19. Jahrhunderts sind „Produkte des modernen

⁷⁸ Finck, 2014. Vgl. Scholler, Dietrich: *Umzug nach Encyclopaedia. Zur narrativen Inszenierung des Wissens in Flauberts Bouvard et Pécuchet*. Berlin 2002, S. 171.

⁷⁹ Bosch 2010, S. 129.

⁸⁰ Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, 2 Bde. Frankfurt am Main 1983, S. 43 ff. Vgl. Wegmann, Thomas (Hg.): *Walter Benjamin. Aufsatzsammlung*. München 2009. Zu der Illusionskraft der quasi-religiösen Objektwelt im Kapitalismus vgl. Bosch 2010, S. 126–139.

Massenkonsums, der im 19. Jahrhundert entstand.⁸¹ Erst im 19. Jahrhundert kann es sich die große Masse leisten, ausgiebig zu konsumieren, weil die Industrie die Waren in großer Anzahl und verhältnismäßig billig herstellt.⁸² Die entstehenden Warenhäuser werden zu „Kathedralen der Waren“, die sie in großer Stückzahl günstig einkaufen und damit den Preiskampf mit den Boutiquen gewinnen. Mit ihrem breit angelegten Sortiment unterscheiden sie sich von den spezialisierten Geschäften und können ihre Kundinnen besonders zum ungeplanten Kauf nutzloser Dinge erfolgreich animieren.⁸³ Statt der qualitativen Wertigkeit der Ware und der fachkundigen Verkaufsberatung in den Fachgeschäften alten Stils kaufen die Pariser Damen vielmehr das Einkaufserlebnis im Kaufhaus als Konsumtempel, dessen Schaufenster sie zum Konsum verführt.⁸⁴ Freilich verschlingt das riesige Kaufhaus mit seinen billigen und verlockend angepriesenen Waren zum Festpreis den Einzelhandel ringsum. Aber als profane Kathedrale bietet es mit seinen Produkten den Kunden auch einen

⁸¹ Lehnert, Gertrud: „Das Paradies der Damen. Nachwort“. In: Emile Zola: *Das Paradies der Damen*. Berlin 2005, S. 560. Der Begriff Kaufhaus wird oftmals synonym zum Warenhaus verwendet. An einer historischen Begriffsdefinition zum konventionellen Warenhaus im Gegensatz zum Kaufhaus versucht sich Nieschlag. Siehe Nieschlag, Robert: *Binnenhandel und Binnenhandelspolitik*. Berlin 1980, S. 109. Die Warenhäuser bieten ein größeres Sortiment als Kaufhäuser an, welche sich ein höheres „Qualitätsniveau“ zuschreiben. Warenhäuser haben oftmals im Gegensatz zu Kaufhäusern eine Lebensmittelabteilung an und machen im Gegensatz zum Gemischtwarengeschäft einen höheren Umsatz. Ebd., S. 110.

⁸² Vgl. ebd., S. 561.

⁸³ Vgl. Bosch 2010, S. 129; vgl. auch Böhme 2006, S. 18.

⁸⁴ Mit derartigen Inszenierungen der Warenwelt um 1900 beschäftigt sich Gudrun König. Vgl. König, Gudrun: *Konsumkultur. Inszenierte Warenwelten um 1900*. Wien 2009. Jedem Konsumgegenstand sind Marketingpotential und Funktionalität eingeschrieben. Siehe Dorfles, Gillo: „Intervista con Antonio Gnoli. Da Svevo all'arte contemporanea“. In: *La Repubblica* 6.1.2013, S. 49.

vielgestaltigen Identitätsanker, der für die Massen erschwinglich ist und sich im Gegensatz zum Einzelhandel nicht nur an die kaufkräftige Elite richtet.

Im Kauf werden differenzierte sinnliche wie Bedeutung generierende Erfahrungen gemacht, deren Qualität von [...] der sinnlichen Kultur, den Codes des Begehrens und der Imagination der Konsumenten ebenso abhängen wie von den inszenatorischen Qualitäten der Warentempel oder der Waren selbst.⁸⁵

In dem Kaufhausroman *Au bonheur des dames* (1883) von Émile Zola prägen die Verkaufsausstellungen und Schaufenster die eigentliche Haupthandlung zur Zeit des Second Empire.⁸⁶ Denn sie unterliegen einer permanenten Ortsveränderung, Neudekoration und Umschichtung, welche die Ereignishaftigkeit des Romans ausmachen. Die banale Liebesgeschichte zwischen dem Kaufhausbesitzer Mouret und der Verkäuferin Denise wird ebenso wie der Aufstieg der Verkäuferin Denise zur Verkaufsleiterin zur Nebenhandlung degradiert. Statt der jungen Liebenden korrespondieren eigentlich die billigen Lockangebote und die Luxuswaren im Paris des 19. Jahrhunderts miteinander, konkurrieren um die flanierenden Pariserinnen und fungieren als materielle Handlungsträger.

⁸⁵ Ebd., S. 349.

⁸⁶ Zola, Émile: *Au bonheur des dames*. Paris 1980 [1883].

1.2.3. Konsumgüter im 19. Jahrhundert

Böhme spricht den Konsumgütern ein bedeutendes Identifikationspotential zu; sie würden vor „Dissoziation, Anomie und Zugehörigkeitsverlust“ in der modernen Gesellschaft schützen und zu den sinnlichen Eindrücken unserer Zivilisation beitragen.⁸⁷ Damit versuchen sie, den weitgehend verlorenen Glauben an Gott im 19. Jahrhundert zu ersetzen. Die Ware vereint als Fetisch Immanenz und Transzendenz miteinander und der Konsumfetischist verfällt dem „Begehren, mit der Versprechenssemantik der Ware zu verschmelzen“.⁸⁸ Ohne den Konsumfetisch kann man sich nicht in der Gesellschaft behaupten; die soziale Identität wird Bosh zufolge zu einer „gekauften“ Identität.⁸⁹

Dinge haben soziale Aussagewerte, das heißt, sie verweisen durch ihre materiellen und ästhetischen Werte auf schichtspezifische Hintergründe, auf ökonomisches oder kulturelles Kapital. Persönliche Dinge können deshalb methodisch als symbolische Schnittstellen von Identitätsentwürfen und sozialstruktureller Verortung gelten.⁹⁰

Mit der soziostrukturellen Bedeutung der Dinge in der Moderne und in der Spätmoderne setzt sich Bosh ausführlich auseinander. Die soziale Selbstverortung und den sozialen Status des Individuums in der

⁸⁷ Böhme 2006, S. 25. Siehe auch Bosh 2010, S. 140.

⁸⁸ Ebd., S. 287.

⁸⁹ „Bedarf die nüchterne Spätmoderne mit ihren [...] hochdifferenzierten [...] und kalten Funktionsabläufen des symbolischen, wärmenden ‚Klebstoffs‘ [...] der verführerischen Dinge? Bedarf sie der Fetische des Konsums, um als soziales Gebilde zu existieren [...]? Ist die soziale Identität dann in erster Linie eine gekaufte?“ Bosh 2010, S. 10.

⁹⁰ Ebd., S. 264.

Gesellschaft repräsentieren die in der Öffentlichkeit präsentierten Statussymbole. Sie stehen Bosch zufolge im Gegensatz zu den allein der Privatheit vorbehaltenen Erinnerungsstücken als Teil der nostalgischen Rückbesinnung und der individuellen Identität. Kleidungsstücke und Accessoires besitzen öffentlichkeitswirksame Signalfunktion und werden auch im semiprivaten Raum vorgezeigt.

Der ‚objektsoziologische‘ Zugang von Bosch ermöglicht eine ganz eigene Interpretation von sozialen Inklusions- und Exklusionsprozessen. Die soziale Inklusions- und Exklusionskraft der Dingwelt in der Moderne und in der Spätmoderne ist unbestritten, und zwar konstituieren die Dinge die soziale Identität entscheidend: „Soziale Identitäten werden durch die Kombination von Markenimages kreiert, soziale Zugehörigkeit durch den Besitz bestimmter Dinge symbolisiert.“⁹¹ Die soziostrukturellen Implikationen der Dinge als Übergangsobjekte bestehen etwa in der Symbolisierung einer stabilen Bindung zwischen Personen beispielsweise mittels des Eherings. Zudem markieren die Dinge soziale und kulturelle Zugehörigkeit. Sie dienen laut Bosch der Selbststabilisierung und der sozialen Identität, die etwa durch den Besitz von Statussymbolen wie beispielsweise der Rolex oder dem Porsche zum Ausdruck kommt. Das Objekt verdinglicht Bosch zufolge Identitätsentwürfe, Vorlieben und biographische Wendepunkte bzw. Lernprozesse. Dinge, die etwa von Generation zu Generation weitergegeben werden, verorten das Individuum in seiner Familie. Bosch bezeichnet Dinge als „symbolische Speicher von Erfahrungen, von Relevanzstrukturen und ästhetischen und kognitiven

⁹¹ Ebd., S. 9.

Präferenzstrukturen“.⁹² Sie sind an ein bestimmtes soziales Milieu in Form von Schicht- und Interessensgruppen gebunden und kennzeichnen derart die jeweilige soziale „Platzierung“.⁹³

Die soziostrukturelle Funktion der Dinge als Übergangsobjekte und symbolischen Speichern von Erfahrungen ist in der archaischen Gesellschaft der Hirten und Bauern von großer Bedeutung und findet sich im veristischen Roman wieder. In der Dekadenzliteratur erfüllen die elitären Kunstsammelobjekte vorwiegend die von Bosch beschriebene Funktion der Selbststabilisierung durch Statussymbole.

Giolittis Sozialreformen und die Demokratisierung in Italien eröffnen von 1903 bis 1914 der Allgemeinheit den Zugang zu Alltags- und Luxusgütern und erschweren die Ambitionen der italienischen Aristokratie erheblich, sich mittels ihres Besitzstandes abzuheben. Die Industrialisierung fördert die Massenproduktion und Distribution von künstlichen Dingen nicht nur in der sozialen Elite, wobei der zunehmende Konsum wiederum den „Anstieg von Artefakten“ befördert.⁹⁴ Während der Süden Italiens Ende des 19. Jahrhunderts an der Landwirtschaftskrise leidet, befördert die Industrialisierung in Norditalien zunächst die Entstehung des „Industrieproletariats und sozialer Probleme“.⁹⁵

Die Industrialisierung erreicht das Bürgertum in Italien erst in den

⁹² Ebd., S. 86.

⁹³ Vgl. Heidrich 2007, S. 42. Zudem wird sicher Heidrichs kontextuelle Perspektive zu bedenken sein. Diese betrachtet die Dinge unter den Kategorien Raum, Zeit und Ordnung, stellt sie in einen Kommunikations- und Tradierungsprozess und bezieht das jeweilige soziale Milieu als „Zugangschance oder -restriktion“ mit ein.

⁹⁴ Vgl. Böhme 2006, S. 18.

⁹⁵ Vgl. Grewe, Andrea: *Einführung in die italienische Literaturwissenschaft*. Stuttgart 2009, S. 246.

1930er Jahren.⁹⁶ Nicht seine finanziellen Mittel, sondern seine bürgerlichen Tugenden ermöglichen es dem Bürger, sich vom Adel zu emanzipieren und die politische Macht zu erringen.⁹⁷ Die dekadente aristokratische Überflußgesellschaft in dem Fin de siècle-Roman *Il piacere* führt einen verzweifelten Kampf gegen ihren unaufhaltsamen Bedeutungsverlust.⁹⁸

Die Moderne erreicht Grazia Deleddas Heimat Sardinien nach dem Zweiten Weltkrieg.⁹⁹ Heute noch identifizieren sich die Sarden laut Angioni mit ihrer „costanza immutabile“ und sind stolz auf den Widerstand, den sie den Einflüssen des italienischen Festlands entgegensetzen.¹⁰⁰ Entsprechend schlägt sich die Traditionsverhaftung der sardischen materiellen Kultur um 1900 erkennbar in den Romanen Deleddas nieder.

⁹⁶ Meriggi, Marco: „Italienisches und deutsches Bürgertum im Vergleich“. In: Kocka, Jürgen (Hg.): *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Einheit und Vielfalt Europas*. Göttingen 1995, S. 150.

⁹⁷ Ebd., S. 150.

⁹⁸ Die Funktion der Realität gegenüber der Fiktion im italienischen Roman des 19. Jahrhunderts kann auch im Zuge einer intermaterialen Textinterpretation ausgelotet werden. Besonders bietet sich dies in Bezug auf den historischen Roman *I promessi sposi* von Alessandro Manzoni an. Vgl. Penzenstadler, Franz: „Geschichte und Fiktion. A. Manzonis historischer Roman und A. Thierrys Programm einer neuen Historiographie“. In: Rajewsky, Irina O./Schneider, Ulrike (Hgg.): *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht*. Stuttgart 2008, S. 223–272. Zum historischen Roman siehe auch Ihring, Peter: *Die beweinte Nation. Melodramatik und Patriotismus im romanzo storico risorgimentale*. Tübingen 1999.

⁹⁹ Vgl. Angioni, Giulio: „Parole per immagini“. In: Sin-Pfältzer, Marianne (Hg.): *Sardegna. Paesaggi umani*. Nuoro 2012, S. 7 und Klüver, Henning: „Exotisches Italien“. In: *Süddeutsche Zeitung* 26.03.15, S. 31.

¹⁰⁰ Ebd., S. 7.

1.3. Corpus

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um keine literaturhistorische Gesamtschau der Dingwelten im italienischen Roman des 19. Jahrhunderts, sondern um eine exemplarische Funktionsanalyse intermaterialer Darstellung und Funktion der Dingwelt im italienischen Roman um 1900. Zahlreiche italienische Romane des 19. Jahrhunderts wie beispielsweise *L'innocente* von Gabriele D'Annunzio sind für eine exemplarische Intermaterialitätsanalyse ungeeignet, weil sich ihre Dingwelt in einer erzählerischen Grauzone bewegt, die eine klare Argumentationslinie verunmöglicht hätte.

Die in Küppers Ausführungen zum Roman des 19. Jahrhunderts angeführten Romane *Il piacere*, *Mastro-don Gesualdo*, *I promessi sposi* und *Ultime lettere di Jacopo Ortis* und der von Ihring besprochene Roman *Malombra* werden hier in mehr oder weniger umfassender Gestalt behandelt oder zumindest ergänzend erwähnt, weil sie zum Kanon der wichtigsten italienischen Romane des 19. Jahrhunderts gehören.¹⁰¹ Über die ausführlich besprochenen Romane hinaus werden viele Prätexte wie beispielsweise *Anna Karenina* von Tolstoj oder *Au bonheur des dames* und *La curée* von Zola hinzugezogen, die den dominanten literarischen Strömungen des 19. Jahrhunderts Rechnung tragen.

Als dem l'art pour l'art-Credo gewidmeter Dekadenroman bietet

¹⁰¹ Küpper, Joachim: *Zum italienischen Roman des 19. Jahrhunderts. Foscolo, Manzoni, Verga, D'Annunzio*. Stuttgart 2002; Ihring, Peter: *Einführung in die italienische Literatur des 19. Jahrhunderts*. Berlin 2005.

sich *Il piacere* (1889) von Gabriele D'Annunzio besonders für die Analyse der ästhetizistischen Dingwelt an, obwohl in der Dingweltdarstellung und -konzeption freilich auch zahlreiche Bezüge zu Realismus und Naturalismus ausgemacht werden können. Grazia Deledda Romane *La via del male* (1896), *Elias Portolu* (1903) und *La madre* (1920) wurden herangezogen, um die möglichst realitätsgereue Modellierung der materiellen Kultur Sardinien als Beispiele für die Dingwelten des *verismo patetico* zu erläutern.

Die Dingwelt im 19. Jahrhundert fungiert als Epochenmarker. Um dies zu belegen, repräsentieren die hier interpretierten Romane jeweils eine für das 19. Jahrhundert wichtige, literarische Stilrichtung, und zwar die Dekadenz (*Il piacere*), den Verismus (*La via del male*) und die Schauerromantik (*Malombra*). Der Roman *Malombra* (1881) von Fogazzaro wird hier zuletzt besprochen, obwohl er zuerst publiziert wurde, weil er in systematischer Hinsicht als Hybrid zwischen Schauerromantik, Realismus und Dekadenz an die jeweils spezifischen Dingwelten von Deledda und D'Annunzio anschließt. Besonders vor dem Hintergrund des französischen Romans *À rebours* (1884) von Joris-Karl Huysmans läßt sich die Darstellung und Funktion der Dandy-Dingwelt im italienischen Roman des Ottocento deutlich umreißen. Zweifellos beeinflussen die Dingwelten französischer Romane des 19. Jahrhunderts den italienischen Ottocento-Roman.¹⁰² Im intermaterialen Abgleich mit dem französischen Roman,

¹⁰² Zum Einfluß des französischen Realismus und Naturalismus auf den italienischen Roman des Verismus siehe Meter, Helmut: *Figur und Erzählauffassung im veristischen Roman. Studien zu Verga, de Roberto und Capuana vor dem Hintergrund der französischen Realisten und Naturalisten*. Frankfurt am Main 1986.

und zwar dem Roman des Realismus am Beispiel von *Eugénie Grandet* (1834) von Honoré de Balzac soll die materielle Kultur in dem Roman *La via del male* untersucht werden. Zudem bietet sich im Zuge der Intermaterialitätsbetrachtung des Romans *Anna Karenina* (1878) von Leo Tolstoj als Beispiele für den russischen Realismus an. Denn Tolstojs Roman *Anna Karenina* beeindruckt Deledda und verstärkt ihr Interesse für realitätsnahe Beschreibungen des Landlebens.¹⁰³ Auch die Dingwelt in *Malombra* kann nicht allein auf der Basis soziokultureller Gegebenheiten zu der Handlungs- und Entstehungszeit des Romans interpretiert werden. Denn die Gemeinsamkeiten von Fogazzaros Erinnerungsgegenständen mit der Dingwelt in dem englischen Schauerroman *The mysteries of Udolpho* (1794) von Ann Radcliffe und *The dead secret* (1857) von Wilkie Collins sind unübersehbar.

Abgesehen von unterschiedlichen europäischen Romanen aus dem 19. Jahrhundert werden im ersten Teil der Arbeit die Dingwelt aus der Novellensammlung *Decameron* (1352) von Giovanni Boccaccio, den beiden commedie erudite *La cassaria* (1508) von Ludovico Ariosto und *La mandragola* (1518) von Niccolò Macchiavelli sowie der *Palliata Aulularia* von Plautus (um 250–184 v. Chr.) berücksichtigt. Literarische Gender-Gegenstände werden am Beispiel der parodistischen Beziehung zwischen der Waffe und Kriegerin in dem Epos *Orlando furioso* (1532) von Ariosto erkundet.

Außer auf die *Aeneis* beziehen sich die ausgewählten Ottocento-Romane in ihrer Dingweltkonzeption auf die *Metamorphosen* des

¹⁰³ Anna Dolfi: „Introduzione“. In: Deledda: *La via del male*, S. 7.

Ovid, auf mittelalterliche und frühneuzeitliche Texte wie die Novellensammlung *Decameron* und auf Texte des 19. Jahrhunderts wie beispielsweise auf *Anna Karenina* oder *À rebours*. Immer wieder bietet sich somit bei der Analyse der Darstellung und der Funktion der materiellen Kultur im italienischen Roman um 1900 ein Ausflug in die Literatur der Antike, der frühen Neuzeit und des französischen Romans des 19. Jahrhunderts an. Das gesamte Corpus läßt das breite Spektrum der Dingwelten im italienischen Roman um 1900 und seinen Prätexten aufscheinen.

1.4. Epochenmarker im 19. Jahrhundert

Die Analyse der Dingwelt im italienischen Roman des 19. Jahrhunderts berücksichtigt epochenspezifische Eigenarten der Dinge. Sie können auf die jeweiligen literarischen Strömungen, beispielsweise auf die Dekadenz, den Realismus und die Schauerromantik, zurückgeführt werden. Eine solche Ausrichtung der Dingweltanalyse auf die Epochen kann die disparaten Erscheinungsformen der literarischen Dinge schematisch kategorisieren.

Je nach Mimesis-Verständnis versucht sich der Text dem realhistorischen Objekt möglichst weit anzunähern. Dies ist beispielsweise beim realitätsnahen Gebrauchsgegenstand im Roman des russischen Realismus und des Verismus der Fall. Dies soll an den Beispielen *Anna Karenina* von Leo Tolstoj und *La via del male* von Grazia Deledda belegt werden. Hingegen bricht der Dekadenzroman *Il piacere* von Gabriele D'Annunzio stellenweise aus seinem realistischen Beschreibungsduktus aus und stilisiert die materiellen Artefakte zu ästhetizistischen Akteuren des Dandy-Liebestheaters.¹⁰⁴ Im naturalistischen Roman, wie etwa in *Le ventre de Paris* von Émile Zola, wuchern die Dinge im Zuge phantastischer Imaginationen. *Malombra* wiederum ist von schauerromantischen Memorabilia geprägt. Damit spiegeln die literarischen Dinge diverse literarische Stile und Epo-

¹⁰⁴ Febel schildert die Anthropomorphisierung und Aufwertung der Objekte gegenüber dem anthropozentrischen Blick am Beispiel von Ponge. Siehe Febel, Gisela: „Stein und Text oder vom Paradox der Beschreibung. Eine Lektüre von LE GALET von Francis Ponge“. In: Febel, Gisela/Joly, Françoise/Pflüger, Silke (Hgg.): *Paradox oder Über die Kunst anders zu denken*. Kemnat 2001, S. 200–201.

chen und werden als ‚Epochenmarker‘ bezeichnet.

Objekte öffnen laut Bosch den Zugang zu Kulturen.¹⁰⁵ Zudem bildet sich die Dingwelt vor dem Hintergrund der jeweils herrschenden gesellschaftspolitischen Gegebenheiten aus; beispielsweise kann man den Stellenwert des Falken in der Novellensammlung *Decameron* von Boccaccio als unverzichtbares Statussymbol der Adligen eruieren.

Die materielle Kultur spiegelt die jeweilige Epoche wieder, der sie entstammt. Hierzu vermerkt Grillo Dorfles in *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*: „Sono la base della nostra vita di relazione e riflettono molto bene l’epoca che li ha prodotti.“¹⁰⁶ Die von ihrer Epoche geprägten Luxus- und Alltagsobjekte tragen selbst zum äußeren Erscheinungsbild der jeweiligen Zeit bei. Zum Beispiel assoziiert man angesichts einer lilienförmigen Jugendstilvase das Fin de siècle. Zudem offenbaren die Dinge den zeithistorischen und kulturellen Kontext, in den sie im Zuge der Produktion gestellt werden. Beispielsweise zitiert ein im Stile des historistischen Neorokoko gestaltetes Interieur aus der Mitte des 19. Jahrhunderts den Rokoko-Stil des 18.

¹⁰⁵ Weiter erläutert Bosch: „Gerade in der historischen Rückschau auf lang vergangene Kulturformen des Menschen wird dies besonders deutlich: die verschiedenen historischen Epochen lassen sich durch die Art von Objekten charakterisieren, die die Menschen anfertigen konnten, von den frühen Steinwerkzeugen bis zu den industriellen Massenprodukten. [...] Die Herstellung von Dingen ist eine kreative Ordnungsleistung, auf der materiellen wie der symbolischen Ebene, auf der individuellen wie der kollektiv-kulturellen Ebene. Diese Ordnungsleistung [...] bleibt relativ lange als Kulturprodukt „lesbar“, zumindest wenn man über das notwendige Kontextwissen verfügt.“ Bosch 2010, S. 86. Dorfles geht auf die gesellschaftlichen Aspekte der Mode ebenso wie des Designs ein: „L’arredamento, la moda del vestire e il design sono le spie di ciò che una società è in un determinato momento. [...] Ma lo studio del design e della moda è importante per capire come cambia la società contemporanea.“ Dorfles 2013, S. 49.

¹⁰⁶ Ebd., S. 49.

Jahrhunderts.

1.4.1. Narrative Requisiten

Theatralität erscheint demnach als ein komplexes mediales Dispositiv, ein relationales Gefüge, das nur durch die Interferenz von Körperpraktiken und technisch-materiell gestützten Inszenierungs-, Interaktions- und Wahrnehmungsformen beschreibbar ist, wobei sich je nach historischem und kulturellem Kontext divergierende Relationierungen der genannten Teilaspekte theatraler Performanz ergeben.¹⁰⁷

In der *Giulio Cesare in Egitto*-Inszenierung der barocken Händeloper an der Bayerischen Staatsoper fällt besonders ein riesiger Dinosaurier ins Auge.¹⁰⁸ Der Tyrannosaurus Rex ist allein aufgrund seiner Ausmaße eindeutig ein Teil der Bühne; die grandiose Bühnenausstattung sollte zu Zeiten der Barockoper im 17. Jahrhundert die „barocke Repräsentationskunst“ zum Ausdruck und den Zuschauer zum Staunen bringen.¹⁰⁹ Wendet man Fischer-Lichtes Ausführungen auf die barocke Komödie *L'avare* von Molière an, gehört die Brille des geizigen Alten Harpagon zu seinem Kostüm.¹¹⁰ Schwarz hingegen würde die

¹⁰⁷ Kramer, Kirsten/Dünne, Jörg: „Theatralität und Räumlichkeit“. In: Dünne, Jörg/Friedrich, Sabine/Kramer, Kirsten (Hgg.): *Theatralität & Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*. Würzburg 2009, S. 17.

¹⁰⁸ Händel, Georg Friedrich: *Giulio Cesare in Egitto* (1724), inszeniert von Richard Jones. Bayerische Staatsoper München 1994.

¹⁰⁹ Tröndle-Weintritt, Isolde/Scharnagl, Herrmann: „Die römische Barockoper“. In: Scharnagl, Herrmann (Hg.): *Operngeschichte in einem Band*. Berlin 1999, S. 49.

¹¹⁰ Molière: *L'avare*, 3. Akt, 9. Szene. In: Molière: *Oeuvres complètes*, Bd. 3. Paris 1965 [1668], S. 317–388. Zu den Charakteristika des Requisites siehe Fischer-Lichte, Erika: *Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen 1988, S: 242–243.

Brille den Requisiten, und zwar den sogenannten ‚Attributsrequisiten‘, zuordnen, die „zur Verdeutlichung einer dramatischen Figur“ dienen.¹¹¹ Die Attributsrequisiten unterscheiden sich von denjenigen Requisiten, die eine tragende dramaturgische Funktion einnehmen. Umgekehrt können handliche Dinge statt zu den Requisiten auch zur Bühne gerechnet werden, sofern sie vorwiegend als Ausmalung des atmosphärischen Hintergrunds dienen, wie beispielsweise Blumen oder Geschirr. Ein theatraler Gegenstand kann somit in den Hintergrund treten, als unscheinbarer Teil der Bühne oder als Kostümbestandteil in Form des Attributsrequisits. Aber sobald das Requisit, laut Pfister ein plurimediales Zeichen, auf der Bühne in das Geschehen integriert ist, kann es als Mit- oder Gegenspieler der Figuren agieren.¹¹² In der Komödie *Il servitore di due padroni* (1753) von Carlo Goldoni agiert ein schlecht verschlossener Brief als Gegenspieler. Als Mitspieler-Requisit fungiert der Löffel des Dieners Truffaldino, der ihm als ständiger Begleiter die Verkostung der Speisen seines Herren erleichtert.

Derart unentbehrlich wie das Requisit im Drama kann die Dingwelt im Roman nicht sein, denn dessen wesentlich umfangreichere Makrostruktur verleiht dem einzelnen Detail einen weniger herausragenden Stellenwert als in kürzeren Texten. Aber auch den Roman kön-

¹¹¹ Siehe Schwarz, Hans-Günther: *Das stumme Zeichen. Der symbolische Gebrauch von Requisiten*. Bonn 1974, S. 1.

¹¹² Zu den plurimedialen Eigenschaften des Requisits siehe Pfister 2001, S. 41. sowie S. 27. Vgl. Klotz, Volker: *Gegenstand als Gegenspieler. Widersacher auf der Bühne: Dinge, Briefe, aber auch Barbieri*. Wien 2000, S. 11. Vgl. auch Böhme, Gernot: „Inszenierte Materialität“. In: *Daidalos* 56/1/1995, S. 36–44. Auch Schwarz sieht das Requisit (lat. *requisitum* Erfordernis) als genuines Element des Dramas als „auf die visuelle Wirkung angelegte“ Gattung an. Schwarz 1974, S. 1.

nen die Dinge grundlegend transformieren. Ein wichtiges Beispiel hierfür ist das ‚narrative Requisit‘ in der Dekadenzliteratur. Das narrative Requisit im Roman ist analog zum Requisit im Drama ebenfalls Teil einer theatralen Inszenierung.¹¹³ Denn es bildet den wesentlichen Bestandteil der Wohnungsausstattung des dekadenten Dandys, der die Rolle eines Regisseurs bei der Inszenierung seines Liebesspectacles einnimmt. Die quasi-theatrale Raumkonstruktion im Dekadenzroman legt den Einsatz von Accessoires, Möbeln und Geschirr als Bestandteile der plurimedialen Liebeskomödie des Dandys nahe. Das narrative Requisit fungiert als materielles Kosymptom des literarischen Wagnerismus, dem der Dekadenzroman vielfach verfallen ist. Aufgrund seiner besonders für die Dekadenz charakteristischen ästhetizistischen, plurimedialen und synästhetischen Darstellung kann das narrative Requisit als Epochenmarker des Dekadenzromans bezeichnet werden.

1.4.2. Realitätsgetreue Objekte

Das realitätsgetreue Objekt strebt danach, ein möglichst der außerliterarischen Wirklichkeit entsprechendes Abbild eines wirklichen Gegenstandes darzustellen. Es positioniert sich gegenüber den imaginären Märchendingen, die der dichterischen Phantasie verpflichtet sind, und entspricht somit der realistischen Dingweltpoetologie. Realitätsgetreue Objekte sind Alltagsgegenstände in einem Roman, bei

¹¹³ Das narrative Requisit gesellt sich zu den quasi-religiösen Dingen in dem Dekadenzroman *Il piacere*. Vgl. Föcking, Marc: „Fra le pura dita l’ostia santa. Die Sakralisierung des Profanen in den Romanen Gabriele D’Annunzios“. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 41/1991, S. 189–213.

deren literarischer Darstellung das Faktum vor der Fiktion, die größtmögliche Annäherung an den Realismus gegenüber der Subjektivität Vorrang gewinnt. Das realitätsgetreue Objekt fungiert meistens als Bestandteil der atmosphärischen Hintergrundhandlung. Ein Beispiel für das realitätsgetreue Objekt in der italienischen Literatur des 19. Jahrhunderts sind die Hochzeitsgeschenke in *La via del male* (1896) von Grazia Deledda, die als Grenzritualgegenstände bezeichnet werden.¹¹⁴ Diese Dingweltelemente in *La via del male* bilden die sardische Kultur ab und sind der Mimesispoetologie des veristischen Romans unterworfen.

Sicher hat man die Texte der sogenannten Realisten und Naturalisten zu oft mit den in ihnen massenhaft vorhandenen Realien kurz geschlossen. Rainer Warning hat sich daher zu recht für ein Kontrastprogramm zur „Phantasie der Realisten“ stark gemacht.¹¹⁵

Pfeiffer verweist auf die Problematik, die realitätsgetreuen Objekte (beziehungsweise die Realien) mit dem Roman des Realismus ohne weiteres in Verbindung zu bringen, ohne diverse Brüche zwischen dem Text und dem Objekt aufzuzeigen.¹¹⁶ Ähnliches gilt wohl auch für den Roman des Verismus. Auch das realitätsgetreue Objekt selbst gehört zu den literarischen Modellierungen der materiellen Kultur, denen im Realismus und im Verismus imaginäre Welten zugrunde

¹¹⁴ Deledda: *La via del male*, S. 188.

¹¹⁵ Pfeiffer, K. Ludwig: „Schwellen der Medialisierung zwischen Erfindung und Tatsächlichkeit. Vergleichende Skizzen zu Deutschland und Japan um 1900 und 2000“. In: Pfeiffer, K. Ludwig/Schnell, Ralf (Hgg.): *Schwellen der Medialisierung. Medienanthropologische Perspektiven – Deutschland und Japan*. Bielefeld 2015, S. 31.

¹¹⁶ Vgl. hierzu die Ausführungen zum nicht ganz unproblematischen Verhältnis zwischen dem Realismus und Balzac in dieser Arbeit.

liegen.

Hahn bezeichnet die „materielle Kultur als Medium individueller und kollektiver Identität“.¹¹⁷ Die Grabbeigaben in dem Roman *Canne al vento* von Grazia Deledda bringen eine solche kollektive Identität zum Ausdruck.¹¹⁸ Denn als Übergangsritualgegenstände entsprechen sie den kollektiven Normen und dienen der Festigung der Gemeinschaft. Die individuelle und kollektive Verwendung von Dingen lässt Rückschlüsse auf die jeweilige Kultur zu.¹¹⁹ Somit sind Sachen nach Heidrichs Verständnis „Indikatoren von kulturellen Prozessen“.¹²⁰ Entsprechend trägt die sardische Dingwelt in den Romanen Grazia Deleddas zur literarischen Konstruktion der sardischen Kultur bei.

Hierbei spielt die sogenannte „Reziprozität der materiellen Kultur (Menschen formen Dinge, Dinge formen Menschen)“ eine wichtige Rolle.¹²¹ Beispielsweise schreiben Grazia Deleddas Frauenfiguren

¹¹⁷ Hahn, Hans-Peter: „Sachbesitz, Individuum und Gruppe. Eine ethnologische Perspektive“. In: Burmeister, Stefan (Hg.): *Soziale Gruppen, kulturelle Grenzen*. Münster 2006, S. 60.

¹¹⁸ Deledda, Grazia: „Canne al vento“. In: Grazia Deledda: *Romanzi e novelle*, Kap. XVII. Milano 2007, S. 385. Vgl. Sanuginetti Katz, Giuliana: „Canne al vento“. In: Marrone, Gaetana (Hg.): *Encyclopedia of Italian literary studies*. London 2006, S. 594–595.

¹¹⁹ Siehe Heidrich 2007, S. 33.

¹²⁰ Ebd., S. 34.

¹²¹ Ebd., S. 37. Mit der Wechselwirkung zwischen den Dingen und dem Bewegungsverhalten des Menschen setzt sich Pöppers Design-Tagung *Dinge im Kontext* auseinander. „In der bedingten Gebrauchsgeste gilt es Haltungsmuster von bildgebendem, ikonischem Wert zu erkennen und zu analysieren. Dabei wird davon ausgegangen, dass die handlungsästhetische Gebrauchsgeste dem Ding vom Designer bewusst [...] eingeschrieben wurde [...]“. Pöpper, Thomas: *Design-Erkundungen. Dinge im Kontext*, Tagungsankündigung, Westsächsische Hochschule Zwickau 15./17.11.12. [<http://arthist.net/archive/3917>]. Auch Alltagsdinge wie etwa Sicherheitsgurte können das Verhalten ihrer Benutzer generieren. Zehentbauer, Markus: „Die Diktatur der Dinge. Wie Objekte das Verhalten von Menschen formen“. In: *Süddeutsche Zeitung* 21.11.12, S.13. Unter der Leitung der Literaturwissenschaftlerin Gisela Ecker setzt sich das interdisziplinäre

den weiblichen Näharbeiten ihre kulturell-geschlechtsspezifische Codierung ebenso ein wie die Formgebung und Materialien der Utensilien die Näherinnen beeinflussen.¹²² Dem Nähzeug kommt, wie für das realitätsgetreue Objekt im veristischen Roman üblich, vorwiegend eine unmittelbare Gebrauchsfunktion zu, denn es wird als Gebrauchs- und Alltagsgegenstand für einen bestimmten Handlungszweck verwendet, der zur Erleichterung basaler Lebensbedürfnisse dient. Die Art und Weise der Beschreibung derartiger Alltagsgegenstände im italienischen Roman des 19. Jahrhunderts, auch in wesentlich früher entstandenen Texten, wie etwa der hölzerne Armsessel des Anwalts oder der Sessel des komischen Priesters in *I promessi sposi* (1827), sind ein Beispiel für die realistische Detailgenauigkeit und „atmosphärische Qualität“ des jeweiligen Textes.¹²³ Die materielle Kultur ist in literarische Inszenierungen des Alltäglichen eingebunden, die laut Solte-Gresser Alltagsmythen als „Erzählgeneratoren“ entstammen.¹²⁴

näre NRW Forschungsprojekt „Kulturelle Transformation von Dingen“ mit „Bedeutungszuweisungen und -transformationen“ von Dingen in Literatur, Photographie, Malerei und Design“ auseinander. Vgl. das Vorwort von Gisela Ecker und Susanne Scholz zum Sammelband Ecker, Gisela/Scholz, Susanne (Hgg.): *Umordnungen der Dinge*. Königstein/Taunus 2000, S. 11.

¹²² Ebd., S. 37.

¹²³ Manzoni, Alessandro: *I Promessi Sposi*. Milano 1966 [1827]. Ihring vermerkt: „Von Manzonis Beschreibung des Ohrensessels, auf dem sich der von Renzo konsultierte Advokat zum Aktenstudium niederzulassen pflegt, geht eine ähnliche atmosphärische Qualität aus wie zuvor von der erzählerischen Präsentation der verstaubten Bücherregale und des überladenen Arbeitstisches.“ Ihring 2005, S. 70.

¹²⁴ Solte-Gresser, Christiane: *Spielräume des Alltags. Literarische Gestaltung von Alltäglichkeit in deutscher, italienischer und französischer Erzählprosa (1929–1949)*. Würzburg 2010, S. 371. Statt als existentielle Grunderfahrung wird der Alltag laut Solte-Gresser als atmosphärisches Merkmal realistischer Texte angesehen und fungiert lediglich als Hintergrund für die eigentliche Ereignishaftigkeit eines außergewöhnlichen Ereignisses. Ebd., S. 372. Immerhin setzt sich

Die Nähutensilien bei Deledda werden, wie für das realitätsgetreue Objekt charakteristisch, nur einmal erwähnt und unterliegen keiner weitergehenden Beschreibung. Wenn sie aus dem Text ausgeschnitten werden, ist kein wesentlicher Bedeutungsverlust zu befürchten, ungeachtet ihrer recht interessanten Rolle bei der Konsolidierung von Geschlechterstereotypen. Auch in *Elias Portolu* und in *La via del male* von Deledda nutzen die Protagonistinnen die sardischen Gebrauchsgegenstände zumeist gemäß stereotyper Genderaufgabenteilung; zuweilen aber brechen die Figuren aus dem identitätsstabilisierenden Gerüst der traditionellen Geschlechterrollen bei der Dingweltverwendung aus, was zu verheerenden Folgen führt. In *Krieg und Frieden* von Leo Tolstoj und in *La madre* von Grazia Deledda dient der Fetisch als Alibigegenstand für Figuren, die sich schon längst vom sakralen Gegenstand abgewendet haben und doch noch dessen Dienste in Anspruch nehmen, um religiöse Hinwendung vorzuspiegeln.¹²⁵

Der kargen Bauernwelt Sardinien in den Romanen von Deledda steht nur eine beschränkte Anzahl von Dingen zur Verfügung; somit bezieht das jeweilige soziale Milieu die „Zugangschance oder -re-

Lizium mit Manzoni erstmals überregional akzeptierten Vokabeln für Alltagsgegenstände ausführlich auseinander. Lizium, Karin: *Die Darstellung der historischen Wirklichkeit in Alessandro Manzoni's I Promessi Sposi*. Tübingen 1993. „Für Alltagsgegenstände wie seggiolone a braccioli (Armsessel), spalliera (Rückenlehne), vacchetta (Rindsleder) [...] gab es vor Manzoni keine überregional akzeptierten Vokabeln [...]. Schließlich ist es ja erst die realistische Ästhetik der italienischen Romantiker, welche die konkrete Dinglichkeit zu einem vollgültigen literarischen Gegenstand von eigener Dignität aufwertet.“ Ihring 2005, S. 71.

¹²⁵ Tolstoj, Leo N.: *Krieg und Frieden*. München 1975 [1869]; Schreibweise mit i (Tolstoj) oder j (Tolstoj) möglich. Deledda, Grazia: *La madre*. Milano 1970.

striktion“ zu den Dingen mit ein.¹²⁶ Besonders augenscheinlich wird dies in *Elias Portolu* und *La via del male*. Die Gegenstände in den Romanen von Deledda sind karg ausgestattet und in gerade nötiger Zahl vorhanden. Somit verpflichtet sich das realitätsgetreue Objekt als Gebrauchsgegenstand in den Romanen von Grazia Deledda der mimetischen Abbildung der materiellen Kultur in Sardinien und dient als Epochenmarker für den Realismus.

1.4.3. Schauerromantische Erinnerungsgegenstände

Die materielle Kultur im hybriden Roman *Malombra* von Antonio Fogazzaro bezieht sich auf die Schauerromantik, den Realismus und die Dekadenz, wobei die schauerromantischen Erinnerungsgegenstände den Roman dominieren. Zu den Charakteristika der Schauerromantik im europäischen Roman des 18. und 19. Jahrhunderts zählen laut Klein die mit Dunkelheit und Licht spielende Lichtregie, die erhabene Natur und verschiedene übernatürliche Phänomene.¹²⁷ In *The mysteries of Udolpho* von Radcliffe beschwören die Memorabilia die Geister der Verstorbenen herauf und lassen das Phänomen des Übernatürlichen anklingen. In *Malombra* lösen die Erinnerungsgegenstände die Reinkarnationsphantasien der titelgebenden Protagonistin Marina di Malombra aus.

Dem Romantikstereotyp, das beispielsweise von dem Gemälde *Mondaufgang am Meer* (1822) von Caspar David Friedrich verkör-

¹²⁶ Vgl. Heidrich 2007, S. 42.

¹²⁷ Klein, Jürgen: *Schwarze Romantik. Studien zur europäischen Literatur im europäischen Kontext*. Frankfurt 2005, S. 11. Zum *romanzo nero* vgl. einführend Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München 1970.

pert wird, entspricht das Boot Saetta im Mondschein, mit dem Marina di Malombra im pathosgeladenen Schlußbild in *Malombra* dem Nirgendwo entgegenfährt. Das Boot Saetta verweist als topisches Bild dichterischer Inspiration und durch seine weiblichen Kurven auf die weibliche Autorschaft Marinas, die sich in ihren sentimental Briefen als Pseudo-Autorin stilisiert. Auf diese Weise wird die romantische Dingwelt für metapoetische Aussagen zum weiblichen Schreiben funktionalisiert.

Zusammenfassend steht die Dingwelt im jeweiligen Einzeltext in Relation zu den epochentypischen Dingwelten im italienischen Roman um 1900 und zu der jeweiligen materiellen Kultur der Lebenswelt. Dabei kann die Dingwelt sowohl metapoetischer (Ver-) Mittler zwischen der Erzählung und dem Rezipienten sein als auch fiktionintern als Medium fungieren.¹²⁸ Der Erinnerungsgegenstand läßt auf den Schauerroman schließen. Das realitätsgetreue Objekt markiert den realistischen Diskurs. Das narrative Requisite überrollt den Text, nimmt den Status einer Figur ein und kann aus der Erzählung ohne einen erheblichen Bedeutungsverlust nicht entfernt werden. Es prägt die theatrale Rauminszenierung des Dandys in der Dekadenzliteratur. Alle genannten Dingweltelemente fungieren als Epochenmarker; das bedeutet, die Dinge können die Zuordnung eines italienischen Ro-

¹²⁸ Heider legt den Schwerpunkt auf die materiale Vermittlungsfunktion des Dings als Medium. Nach Heider kann sich ein Ding unter bestimmten Bedingungen als Medium verhalten: „Innerhalb der Dinge läßt sich also schon ein stärkeres und schwächeres Hervortreten der Medieeigenschaften feststellen. [...] Durch einen weichen Körper können wir einen harten durchfühlen. Der Stoff bedeutet für uns ebenso Medium wie die Luft, durch die wir durchhören und durchsehen.“ Heider, Fritz: „Ding und Medium“. In: Pias, Claus (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. München 1999, S. 319–333.

mans des 19. Jahrhunderts zu einer bestimmten literarischen Epoche erleichtern.

2. Antike und frühneuzeitliche Dingwelt-Prätex-te

Die Dingwelt im italienischen Roman des 19. Jahrhunderts beruft sich auf die Darstellung und die Funktion der Dingwelten in antiken und frühneuzeitlichen Prätex-ten. In dem Dekadenzroman *Il piacere* von Gabriele D'Annunzio kann man die Renaissancebezüge an drei Beispielen festmachen. Erstens tritt der Protagonist Andrea Sperelli als Verehrer der Renaissance auf. Die quasi-theatralen Funktionen des narrativen Requisites in *Il piacere* können zweitens vor dem Hintergrund der Requisiten in den Renaissancekomödien *La cassaria* von Ariosto und *La mandragola* von Macchiavelli gelesen werden. D'Annunzios florale Dingsymbole lassen sich drittens auf die Novellensammlung *Decameron* von Boccaccio zurückführen; sie gehören zu den literarischen Leitmotiven.

Die Leitmotive in *Il piacere* treten wie musikalische Leitmotive mehrfach im Laufe eines Textes auf und können an der Strukturierung des umfassenden Textes beteiligt sein.¹²⁹ Denn das Leitmotiv in der Literatur hat, so Wilpert, unter anderem die Funktion inne, einen Text zu gliedern und bestimmte Aspekte zu betonen.¹³⁰ „Textuelle

¹²⁹ Vgl. Boekhorst, Peter: *Das literarische Leitmotiv und seine Funktionen in Romanen von Aldous Huxley, Virginia Woolf und James Joyce*. Frankfurt am Main 1987, S. 21. Siehe auch Lubkoll, Christine: „Das literarische Motiv“. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* 2008, S. 515 f.

¹³⁰ Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1979.

Äquivalenzen, die nur innerhalb eines einzelnen kurzen Abschnittes in Erscheinung treten, sind nicht im eigentlichen Sinne als Leitmotive zu verstehen.”¹³¹ Der Wortlaut des Leitmotivs könne sich partiell verändern, so Boeckhorst, wodurch die Einbettung in verschiedene Kontexte und die Herstellung neuer Sinnzusammenhänge erleichtert werde.¹³² Zu den literarischen Dingsymbolen können neben leblosen Gegenständen und Tieren auch Pflanzen gehören; sie besitzen einen mehr oder minder bedeutenden Symbolgehalt. Das Leitmotiv dient als Darstellungsmittel des literarischen Wagnerismus.

Inwiefern nun die Kenntnis von der materiellen Kultur in antiken und frühneuzeitlichen Texten für die Analyse der Dingkultur um 1900 von Interesse sein kann, werden die folgende Ausführungen am Beispiel der *Metamorphosen* von Ovid, der Palliata *Aulularia* von Plautus, der *Vita nova* von Dante, des *Decameron* von Boccaccio, der Renaissancekomödien *Cassaria* von Ariosto und *Mandragola* von Macchiavelli sowie des Epos *Orlando Furioso* von Ariosto aufzeigen.

¹³¹ Boeckhorst 1987, S. 22. Ebenfalls nicht als Leitmotiv zu verstehen sind laut Boeckhorst Dingsymbole in Form von expandig symbols wie der weiße Wal in Melvilles “Moby Dick”, welcher zu den allein in ihrer Gegenständlichkeit, nicht aber in ihrer sprachlichen Fixierung klar umrissenen Symbolen gehört.

¹³² Ebd., S. 21.

2.1. Dingsymbole im *Decameron* (1352) von Boccaccio als Vorläufer literarischer Leitmotive im 19. Jahrhundert

Um die Bedeutung des Dingsymbols im literarischen Wagnerismus des 19. Jahrhunderts hinreichend nachvollziehen zu können, kann man die Dingsymbolparodie in der Novellensammlung *Decameron* (1348–1352) von Giovanni Boccaccio (1313–1375) näher betrachten.¹³³ Das leitmotivische Dingsymbol prägt den italienischen Roman des 19. Jahrhunderts und trägt zu der Strukturierung des Romans als epischer Großgattung bei. An der Figurencharakterisierung ist es genauso beteiligt wie an der Hintergrundatmosphäre. Besonders im Roman des literarischen Wagnerismus ist es unverzichtbar, weil es im Sinne des Wagnerschen Gesamtkunstwerks die synästhetische Vielfalt der erzählerischen Ausdrucksmittel erzeugt. Der Vorfahre dieses wichtigen repetitiven Erzählinstruments im italienischen Dekadenzroman ist das Dingsymbol im *Decameron*, das im Zuge der intermaterialen Systemtransponierung die Handlung dominiert und im Gegensatz zum ernsthaften Dingsymbol des 19. Jahrhunderts nicht selten unterhaltsame Züge trägt.

¹³³ Boccaccio, Giovanni: *Decameron*, hrsg. von Vittore Branca, Bd 1. Torino 1992.

2.1.1. Der Falke und die profane Heiligenlegende

Im *Decameron* kommen als Dingsymbole sowohl der Falke in einer profanen Heiligenlegende (Novelle 9/V) vor als auch der Sperber als Dingsymbolparodie des Falken (Novelle 9/VII).¹³⁴ Die Dingsymbol-Verkehrung von dem Falken als edlem Jagdvogel zum Sperber als feistem Nutztier geschieht im Zuge einer autoreferentiellen Parodie innerhalb des *Decameron*. Das Spiel mit dem ernsthaften und dem komischen Dingsymbol dient zur Unterhaltung der an Liebeskummer leidenden Damen als idealen Leserinnen.

Federigo degli Alberighi ama e non è amato, e in cortesia spendendo si consuma e rimangli **un sol falcone**, il quale, non avendo altro, dà a mangiare alla sua donna venutagli a casa; la qual, ciò sappiendo, mutata d'animo, il prende per marito e fallo ricco.¹³⁵

Die Falkenovelle, die neunte Novelle des fünften Tages im *Decameron*, ist besonders durch das in ihr enthaltene Dingsymbol bekannt geworden.¹³⁶ Die entscheidende Rolle des Falken in dieser Novelle wird bereits in der Handlungszusammenfassung (*sommario*) Boccaccios deutlich: Ein einziger Falke bleibt dem Edelmann Federigo degli Alberighi, weil er für die *cortesia*, die einem wahren Edelmann geziemende Werbung um eine Edeldame, sein gesamtes Hab und Gut ausgibt. Federigo treibt seine Opferbereitschaft für Monna Giovanna gänzlich auf die Spitze, indem er seinen geliebten Jagdfalken seiner

¹³⁴ Boccaccio, Giovanni: *Decameron*. Torino 1982.

¹³⁵ Boccaccio: „Sommaro della novella IX“. In: Ebd., S. 681.

¹³⁶ Ebd., Giornata V, Novella 9, S. 681–691.

Dame als Mahlzeit vorsetzt.¹³⁷ Die Liebesverweigerung der Monna Giovanna, so kann man aus Fiammettas Einleitung folgern, ist nicht etwa als tugendhafte Handlung einzustufen. Vielmehr tadelt Fiametta die Eitelkeit der Dame, die mit ihrer keuschen Verweigerung lediglich einer verheerenden Tradition folgt. Mit diesem Tadel fordert Fiametta die Damen zum für die Renaissance charakteristischen, selbstbestimmten und reflektierten Handeln auf.

Der Falke ist laut Branca das Symbol des Sieges über die Leiden-schaften.¹³⁸ Der Edelmann Federigo gibt seinen gesamten materiellen Besitz inklusive des kostbaren Falken für seine Dame auf und bringt damit sein Hab und Gut als profanes Opfer für die Dame dar. In der Lebenswelt sind die Falkenweibchen weitaus erfolgreicher bei der Jagd als die Falkenmännchen; vermutlich beschreibt die Falkennovelle tatsächlich ein solches Tier. Mit dem Tod des Falken richtet der Edelmann nunmehr all seine Aufmerksamkeit und Zeit auf seine Dame statt auf die Falkenjagd; ein solches Opfer entspricht vollkommen den Wünschen der an Liebeskummer leidenden Damen, denen die Novellensammlung *Decameron* gewidmet ist. Zudem gibt er sein

¹³⁷ Monna Giovannas Sohn findet Gefallen an dem kostbaren Falken, dem einzigen Besitztum, das Federigo noch geblieben ist. Als der Knabe lebensgefährlich erkrankt, wünscht er sich zur Genesung eben jenen Falken, und seine Mutter sucht ihren ehemaligen Verehrer auf. Trotz aller Skrupel bittet sie Federigo beim Essen, ihrem Sohn den Jagdfalken zu überlassen. Daraufhin beginnt Federigo zu weinen, weil er den Falken der donna amata als Gastmahl vorgesetzt hat und somit ihr diesen Wunsch nicht erfüllen kann. Betrübt, aber tief beeindruckt von der grandezza des Mannes, verläßt die Dame Federigos Haus und eilt zu ihrem Sohn, der bald darauf stirbt. Monna Giovanna erbt daraufhin den gesamten Besitz und heiratet Federigo.

¹³⁸ Branca bezieht sich hierbei auf das *Dictionnaire des Symboles*. Vgl. Branca, Vittore: "Kommentar", in: Boccaccio: *Decameron*. Giornata V, novella 9, S. 681.

letztes verbliebenes Statussymbol auf. Die Bedeutung der Jagdfalken als Statussymbol bereits im Duecento zeigt das berühmte Falkenbuch *De arte venandi con avibus* (1241–1248). In *Guillaume au Faucon*, einer von Chrétien de Troyes bearbeiteten Falken-Fabel, ist von einem Falken die Rede, der getötet wird, um den kranken Knappen seines Herren zu heilen.¹³⁹

Der *Decameron* spielt bekanntlich laut Neuschäfer zum einen mit intertextuellen Bezügen, beispielsweise mit orientalischen und mit mittelalterlichen Texten wie etwa der Heiligenlegende und dem Exemplum.¹⁴⁰ Zum anderen beziehen sich aber auch die Novellen des *Decameron* untereinander im Zuge der Intratextualität aufeinander. Beispielsweise positioniert sich der niedere Stil der neunten Novelle des siebten Tages, die sich um den skrupellosen Ehebruch einer listigen Gattin dreht, gegenüber dem mittleren Stil der neunten Novelle des fünften Tages, die sich mit der Selbstaufopferung eines Edelmannes mittels seines Falken beschäftigt. Die erstgenannte krude Novelle 9/VII setzt allein auf das *divertimento* der Damen und entkräftet damit die moralisch einwandfreie, erbauliche Wirkung der Falkennovelle 9/V.

Fiammetta selbst, die Königin des fünften Tages, erzählt die Falkennovelle. Doch gibt sie vor, sich ihrerseits auf die Erzählung einer

¹³⁹ Branca, Vittore: „Kommentar“. In: Boccaccio: *Decameron*. Giornata V, Novella 9, S. 681.

¹⁴⁰ Neuschäfer, Hans-Jörg: *Boccaccio und der Beginn der Novelle*. München 1969, Zur Falkennovelle vgl. Heyse, Paul: *Deutscher Novellenschatz*. Oldenbourg 1871. Siehe auch Küpper, Joachim: „Affichierte Exemplarität, tatsächliche A-Systematik. Boccaccios Decameron und die Episteme der Renaissance“. In: Hempfer, Klaus W. (Hg.): *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*. Stuttgart 1993, 47–93.

wahren Begebenheit zu beziehen, die der alte Edelmann Coppo di Borghese Domenichi zum Besten gibt. Dadurch verleiht sie ihrer Geschichte einerseits Authentizität und andererseits *auctoritas*, denn es handelt sich bei Coppo di Borghese Domenichi um einen angesehenen Edelmann vornehmen Geblüts.

A me ormai appartiene di ragionare; e io, carissime donne, da una novella simile in parte alla precedente il farò volentieri, non acciò solamente che conosciate quanto la vostra vaghezza possa ne' cuor gentili, ma perché apprendiate d'esser voi medesime, dove si conviene, donatrici de' vostri guiderdoni senza lasciarne sempre esser la fortuna guidatrice, la qual non discretamente ma, come si avviene, smoderatamente il più delle volte dona.¹⁴¹

Für die Lektüre der Falkennovelle ist deren Einbettung im *Decameron* von Interesse. Die zehn am fünften Tag erzählten Novellen des *Decameron* handeln von glücklichen Ereignissen, die den Liebenden nach erlittenem Unglück widerfahren.¹⁴² Bevor Fiammetta mit der Falkennovelle beginnt, verknüpft sie die neunte Novelle des fünften Tages mit der vorausgehenden Novelle, indem sie auf die Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Novellen verweist. Tatsächlich handeln beide Erzählungen von der höfischen Liebe eines Edelmannes zu einer schönen Edeldame, die erst nach langer Zeit dessen Werbung nachgibt und dabei den Liebenden all seinen Reichtum kostet.

In der achten Novelle wird in der binnenliterarischen Geschichte ein kaltherziges Mädchen für die Zurückweisung ihres Ritters bestraft. Die Geschichte wird in Form eines mittelalterlichen ‚Ex-

¹⁴¹ Boccaccio: *Decameron*, Giornata V, Novella 9, S. 681–692.

¹⁴² Ebd., Proemio zur Giornata V, S. 590.

emplums' präsentiert, aber ohne dessen religiöse Implikationen. Die grausame Geliebte des Nastagio wird durch eben dieses Exemplum zur Umkehr gezwungen. Statt einer religiösen *conversio* bewegt sie eine durch und durch profane Konversion dazu, den hartnäckig Werbenden endlich zu erhören. Ähnlich wird auch in der neunten Novelle die Edeldame Monna Giovanna dazu veranlaßt, ihren Bewerber Federigo zu erhören.

Nachdem sie die achte und die neunte Novelle des fünften Tages kunstvoll miteinander verknüpft hat, erklärt Königin Fiammetta den zuhörenden Damen die Wirkungsabsicht der Falkennovelle. Damit sendet sie zugleich auch an den idealen Leser eine rezeptionslenkende Botschaft. Demnach erfährt man, die Damen sollten sich in ihrem Verhalten nach der Lehre der Novelle richten, ganz wie der Leser des Exemplums. Doch die Verhaltensrichtlinie besteht nicht in einer tugendhaften Zähmung der Triebe. Vielmehr sind die Damen dazu aufgefordert, der Werbung der Herren zügig nachzugeben, ohne lange Bedenken zu hegen und damit die Herren allzu sehr zu drangsalieren. Die zuhörenden Damen sollen aus der Falkennovelle die Lehre ziehen, nicht Fortuna als *ministra dei* des Mittelalters und „guidatrice“ im Auftrag des göttlichen Willens über ihr Geschick entscheiden zu lassen. Stattdessen sind sie dazu angehalten, eine freie und individuelle Entscheidung zu treffen, wie es dem Renaissancemenschen gebührt.

2.1.1.1. Die Falkennovelle als Heiligenlegende

In der Falkennovelle werden die beiden Grundkonstituenten der Heiligenlegende, das Martyrium und das Wunder, profanisiert.¹⁴³ Federigo durchläuft ein durch den Verlust seiner Güter und sein Liebesleid verursachtes Martyrium und ist daher als weltliche Version des für seinen Gottesglauben leidenden Heiligen einzustufen. Auch das Wunder als konstitutiver Handlungsbestandteil der Heiligenlegende kommt in der Falkennovelle gänzlich ohne Gott aus; es ersetzt die Gnade Gottes durch die wundersame Milde der *donna amata* Monna Giovanna. Denn nicht Gott, sondern die verehrte Edeldame Giovanna erlöst Federigo unerwartet und wundersam von seinem Martyrium, indem sie ihn gleichermaßen für die erlittenen Qualen wie auch für sein Wohlverhalten belohnt. Die profane Erlösung des Federigo besteht schlichtweg darin, daß Giovanna beschließt, den derart Opferbereiten zu ehelichen und ihn damit in das durchweg irdische Paradies des Reichtums einzulassen. Diese nur noch zitathafte Erwähnung der Heiligenlegende in der Falkennovelle weist damit auf die Renaissance voraus.

Erst die Verortung der Falkennovelle in den Gesamtkontext der anderen Novellen rückt diese in den richtigen Interpretationshorizont. Die Falkennovelle wird in der neunten Novelle des siebten Tages parodiert, indem der hehre Falke zum niederen Spatz mutiert. Auch die auf die Falkennovelle folgende zehnte Novelle des fünften Tages,

¹⁴³ Laut Küpper folgen einzelne Novellen lediglich formal, nicht auf der Ebene der Botschaft, dem Exemplum. Vgl. Küpper 1993, S. 48.

die von dem Spaßmacher Dioneo erzählt wird, ist von Interesse für die Lektüre der Falkennovelle. Der interne Erzähler Dioneo erfüllt zumindest gegenüber den Figuren der Brigata das in der Vorrede angekündigte Bestreben, die an Liebesmelancholie leidenden Damen durch die vergnüglichen *casi d'amore* zu unterhalten.¹⁴⁴ Denn Dioneo berichtet über eine Geschichte, die den Damen großes Vergnügen bereitet, auch wenn sie aus Scham nicht zu lachen wagen. Tatsächlich ist die Novelle recht krude und rückt den von der Falkennovelle und ihrem Dingsymbol zunächst fälschlich erweckten Anschein, der *Decameron* wolle belehren und dem Leser gute Verhaltensbeispiele präsentieren, schnell ins richtige Licht. Es geht zunächst um eine Vernunfttheirat zwischen dem eigentlich homosexuellen Pietro di Vincio-
lo und einem stämmigen rothaarigen Mädchen, das lieber zwei Männer als einen hätte haben wollen. Entsprechend sorgt sie für diverse Liebhaber. Einer dieser jungen Männer ist gerade zu Besuch, als ihr Mann Pietro früher als gedacht nach Hause kommt. Der Liebhaber muß sich unter einem Hühnerkorb verstecken, wobei seine Hand noch aus dem Korb herausragt. Die Gattin empfängt ihren Mann und empört sich scheinheilig über eine Binnenerzählung, eine Geschichte in der Geschichte, über die untreue Ehefrau des Ercolano. Fast gelingt es ihr, ihren Gatten ins Bett zu schicken, doch einer der Esel tritt dem Liebhaber auf die Hand. Der gehörnte Ehemann ist jedoch über den Fund nicht böse, denn eben dieser Liebhaber seiner Frau hatte es ihm selbst schon lange angetan. Er rügt seine Frau ob ihres scheinheiligen Verhaltens, woraufhin diese sich wegen der Vernachlässi-

¹⁴⁴ Boccaccio: *Decameron*, Proemio, S.9.

gung ehelicher Pflichten verteidigt. Daraufhin verspricht der Gatte, Abhilfe zu schaffen, und es folgt eine lange Nacht zu dritt. Die Gewitztheit der als Individuen gezeichneten Figuren steht im Vordergrund, die sich selbstbestimmt aus ihrer Misere retten und Fortuna zur Dienerin ihres Verstandes machen, statt sich auf die Schicksalgöttin als *ministra dei* zu verlassen. Diese nachfolgende zehnte Novelle legt nahe, die Falkennovelle nicht zuletzt auch im Kontext der zum *divertimento* geschriebenen Novellen des *Decameron* zu lesen.

2.1.1.2. Das Motiv des verspeisten Herzens im *Decameron* und in der *Vita nova*

Das Motiv des verspeisten Herzens findet sich sowohl in den Novellen IV.9. und IV.1. des *Decameron* von Boccaccio als auch im ersten Sonett des Prosimetrum *Vita nova* (1292–1293) von Dante Alighieri (1265–1321), dessen Gedichte der elitären Gruppenlyrik der Stilnovisten zuzuordnen sind.¹⁴⁵ Die Novellensammlung *Decameron* wendet sich als Trostbuch an die weibliche Leserschaft, während Dantes Prosimetrum *Vita nova* dem Dichter Cavalcanti gewidmet ist und sich im ersten Teil an die *fedeli d'amore* richtet.¹⁴⁶

Amor erscheint Dante im ersten Sonett der *Vita nova* in einer Vision; er trägt die schlafende *donna gentile* Beatrice gemeinsam mit dem Herzen Dantes. Beatrice erwacht und verspeist das Herz Dantes.

¹⁴⁵ Dante Alighieri: *La vita nuova*, Sonett 1, hrsg. von Tommaso Casini. Firenze 1885, S. 19–20. Zum Frauenlob bei Dante vgl. Kablitz, Andreas: „Intertextualität als Substanzkonstitution. Zur Lyrik des Frauenlobs im Duecento: Giacomo da Lentini, Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri“. In: *Poetica* 23/1991, S. 20–67.

¹⁴⁶ Friedrich, Hugo: *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt am Main 1964, S. 95.

Damit verleibt sie sich mit der einer *donna gentile* zukommenden Demut Dantes Liebe ein, derer sie sich durch das heftige Glühen seines Herzens bewußt wird: „d’esto core ardendo lei paventosa umilmente pascea“.¹⁴⁷ Ganz anders als Beatrice agieren die Frauenfiguren in den beiden Novellen (IV.9. und IV.1.) des *Decameron*, die das Motiv des verspeisten Herzens beinhalten, selbstbestimmt auf der Grundlage eigener Wertvorstellungen. In der neunten Novelle des vierten Tages gibt Guiglielmo Rossiglione seiner Frau das Herz ihres Liebhabers Guiglielmo Guardastagno zu essen.¹⁴⁸ Daraufhin stürzt sie sich aus dem Fenster, denn als Frauenfigur des *Decameron* ist sie der außerehelichen Liaison mit Leib und Seele verfallen. Endet die Liaison, hat die Figur innerhalb der Novelle und auf dem äußeren Kommunikationsrahmen zwischen Text und Leser ihre Daseinsberechtigung verloren.

In der ersten Novelle des vierten Tages wird das Thema des verspeisten Herzens variiert.¹⁴⁹ Gemeinhin handelt das womöglich aus dem Keltischen stammende und im Orient gebräuchliche Thema von dem Herzen eines Liebhabers, das die untreue Gattin auf Geheiß ihres Gatten verspeisen soll, woraufhin sie sich umbringt.¹⁵⁰ In der abgewandelten Fassung des Themas erhält die Tochter des Fürsten Tancredi das Herz ihres Geliebten nunmehr von ihrem Vater in einer goldenen Schale. Der Versuch des liebenden Vaters, sich des Konkurrenten um die Liebe seiner Tochter zu entledigen, schlägt fehl. Seine

¹⁴⁷ Dante: *La vita nuova*, Sonett 1, V.13, S. 20.

¹⁴⁸ Boccaccio, Giovanni: *Decameron*, Giornata IV, Novella 9. Torino 1992, S. 563–569.

¹⁴⁹ Ebd., Giornata IV, Novella 1, S. 471–486.

¹⁵⁰ Siehe Kommentar von Vittore Branca in: Ebd., Giornata IV, Novella 9, S. 563.

Tochter küsst und preist das Herz des Geliebten, bevor sie aus der goldenen Schale Gift trinkt und sich mit dem geliebten Herzen auf der Brust zur letzten Ruhe bettet. In dieser Version wird nicht das Herz selbst verspeist, sondern aus der Schale mit dem Herzen ein giftiger Trank getrunken. Entgegen dem vierten Gebot („Du sollst deinen Vater und deine Mutter ehren“) gehorcht sie ihrem Vater nicht, sondern vereinigt sich ein letztes Mal mit ihren Geliebten, indem sie aus der Schale mit seinem Herzen trinkt.¹⁵¹ Damit beendet sie ihr Leben als selbstbestimmtes Individuum. Der Freitod der eigenwilligen Tochter in der ersten Novelle des vierten Tages vereitelt deren erneute Einbindung in die religiöse Wertegemeinschaft.

Auf das Motiv des verspeisten Herzens bezieht sich womöglich die Falkennovelle, wenn Monna Giovanna den Falken Federigos als Gastmahl erhält, doch sind erhebliche Unterschiede auszumachen. Statt seines Herzens opfert der Edelmann Federigo im *Decameron* seinen Falken als weltliches und materielles Statussymbol; sein Lohn für dieses Opfer besteht nicht nur in der Liebe der Monna Giovanna, sondern auch in seiner materiellen Absicherung durch den Reichtum Monna Giovannas. Monna Giovanna ist ganz und gar im Weltlichen verankert und hat als vielgestaltige Renaissancevorläuferfigur mit der engelsgleichen Beatrice und deren überirdischer, engelsgleicher Aura wenig gemeinsam.¹⁵²

Im *Decameron* vermittelt nicht Amor zwischen Monna Giovanna

¹⁵¹ Vgl. *Die Bibel*, Lutherübersetzung in der revidierten Fassung von 1984, Altes Testament, 2. Mose 20.12. Stuttgart 1999, S. 78. Siehe die Anmerkung im dritten Kapitel.

¹⁵² Kablitz erwähnt die „überirdische, religiöse Sphäre“, in die das stilnovistische Modell die Dame hebt. Kablitz 1991, S. 66.

und Federigo. Denn im Gegensatz zu den Stilnovisten, die der Amortheologie des Dolce stil novo folgen, lenken Boccaccios Figuren ihr Liebesgeschick selbst dank ihres *ingegno*. Dabei werden sie von potenten Dingsymbolen begleitet, die sich im Zuge der intermaterialen Systemtransponierung mit ihren materiellen und immateriellen Konnotationen in den Text einschreiben.

2.1.1.3. Die Falkennovelle und die *Metamorphosen*

Als Prätext der Falkennovelle sind die von Boccaccio geschätzten *Metamorphosen* des Publius Ovidius Naso (Ovid) erhellend. Im achten Buch der *Metamorphosen* findet sich die Geschichte von Philemon und Baucis. Diese zwei armen alten Leute erweisen Jupiter und dem Götterboten Mercur ihre Gastfreundschaft und sind sogar bereit, ihren Gästen zuliebe ihre geliebte Gans zu schlachten.

unicus anser erat, minimae custodia uillae,
 quem dis hospitibus domini mactare parabant;
 ille celer penna tardos aetate fatigat
 eluditque diu. tandemque est uisus ad ipsos
 confugisse deos. superi uetere necari
 di que sumus, meritasque luet uicinia poenas
 impia, dixerunt; uobis immunibus huius
 esse mali dabitur. [...] ¹⁵³

Die Gans nimmt die wichtige Funktion eines Wachhunds ein und ist deshalb auf dem Hof von Philemon und Baucis unentbehrlich, was entsprechend im Vers 684 betont wird: „unicus anser erat“. Die Gans

¹⁵³ Ovidius Naso, Publius: *Metamorphoses*, hrsg. von Richard John Tarrant. Oxonii 2004, liber VIII, V. 684–691, S. 242. Im folgenden wird das Werk mit dem Kurztitel Ovid, *Metamorphosen* bezeichnet.

in den *Metamorphosen* und der Falke im *Decameron* sind zwar in gewisser Weise Prestigegüter, werden aber auch als Nutztiere eingesetzt, und zwar zur Jagd (Falke) beziehungsweise als Wächter (Gans). Die Protagonisten in den *Metamorphosen* und im *Decameron* sind trotz ihrer Armut gastfreundlich und lassen die Schlachtung ihres wertvollsten Tieres vor dem Hintergrund ihrer wirtschaftlichen Verhältnisse als umso größeres Opfer erscheinen. Für ihre Opferbereitschaft werden Philemon und Baucis von Jupiter belohnt; ihre bescheidene Hütte wird in einen goldenen Tempel verwandelt. Da keiner der beiden ohne den anderen leben möchte, erfahren beide nach einigen Jahren eine Metamorphose in Bäume. Ebenso wird auch der Edelmann in der Falkennovelle des *Decameron* entschädigt; als Ausgleich für den Verlust seines Falken erhält er den Ehestand mit einer begüterten Dame seiner Wahl.

Die Falkennovelle suggeriert zunächst einmal, es ginge darum, die Heiligenlegende zu zitieren und das Wohlverhalten der Figuren herauszustellen. Die Lektüre der Falkennovelle vor dem Hintergrund eines ihrer Prätexte, eben jener *Metamorphosen* des Ovid, entkräftet aber diese Vermutung. Die schillernden Verwandlungserzählungen in den *Metamorphosen* räumen der geopferten Gans von Philemon und Baucis allenfalls eine Randstellung ein. Auch der Gesamtkontext des *Decameron* entkräftet die Vermutung einer dominant moraldidaktischen Intention der Falkennovelle. Die auf den Falken und seine symbolischen Implikationen ausgerichtete Liebeskonzeption der Falkennovelle findet zwar eine gewissen Entsprechung in der letzten Novelle des *Decameron*, der Griseldis-Novelle (X.10.), in der Novel-

le um Giletta von Narbonne (III.9.), in der Novelle um den Fürsten Tancredi (IV.1.), in der Lisabetta-Novelle (IV.5.), in der Girolamo-Novelle (IV.8.) und in der Gostanza-Novelle (V.2.). Die tugendhaften Protagonistinnen und Protagonisten in diesen Novellen scheinen den mittelalterlichen Anforderungen an ein ethisch einwandfreies Verhalten zu entsprechen. Die Falkennovelle ist aber nicht vor diesem Hintergrund zu deuten. Es geht hier nicht nur darum, die aufopfernde Werbung des Edelmannes Federigo um seine verehrte Dame als vorbildlich zu markieren als vielmehr um das implizite Bestreben, die zerstörerische Verweigerungshaltung der Dame anzuprangern. Die ungeschriebene Norm im *Decameron* besteht nämlich im Diktat des Vergnügens, das die spröde Dame in der Falkennovelle durch ihr allzu zögerliches Verhalten nach höfischen Verhaltensnormen trübt. Denn in den meisten Novellen des *Decameron* weicht die Keuschheit der *donna angelicata*, die noch im *dolce stil novo* erwünscht war, der Vergnügungssucht. Die Ehefrauen verstecken ihre Liebhaber in Fässern (VII.2.) oder im eigenen Ehebett (VII.8.) und sehen in der Verschleierung ihrer außerehelichen Eskapaden eine Herausforderung ihres Verstandes. Damit werden sie dem Bestreben des *Decameron*, als Trostbuch für an Liebeskummer leidenden Damen zu dienen, gerecht. Gerade vor diesem Hintergrund wird deutlich, daß es sich bei der Opferung des Falken im *Decameron* wie bei der Schlachtung der Gans in den *Metamorphosen* um punktuelle tugendhafte Entgleisungen handelt.

2.1.2. Der Sperber als Falkenparodie

Die neunte Novelle des siebten Tages im *Decameron* wendet die ernsthaften Komponenten der Falkennovelle ins Komische. Statt des edlen Jagdfalken als Zentrum einer höfischen Liebeswerbung findet man nun lediglich einen gewöhnlichen Sperber als Dingsymbol vor, der eine ganz und gar auf die Sinnenlust beschränkte Liaison befördert. Zu Beginn der Novelle wirbt Lidia, die Ehefrau des Greisen Nicostrato, um den jungen Angestellten Pirro. Sie wird durch das Motiv des *piacere* gesteuert. Ihr Liebhaber in spe verlangt von Lidia drei Dinge als Liebesbeweis:

E quelle tre cose che io voglio son queste: primieramente che in presenza di Nicostrato ella uccide il suo buono sparviere, appresso che ella mi manda una ciochetta della barba di Nicostrato, e ultimamente un dente di quegli di lui medesimo, de' migliori.¹⁵⁴

Als Dingsymbol ist hier der *buono sparviere*, der geliebte Jagdvogel ihres Ehemannes Nicostrato von Bedeutung. Der Sperber (lat. *accipiter nisus*) ist laut Zingarelli ein schlanker Greifvogel mit kurzen Flügeln.¹⁵⁵ Nicostrato verwendet seinen Sperber für die Jagd, wie aus dem Novellenkontext hervorgeht. Der Sperber ist weniger edel und wertvoll als der Falke und bietet sich schon aufgrund dieser Tatsache als komisches Dingsymbol an. Es gibt einige Parallelen zu dem Dingsymbol des Falken in der Falkennovelle: In beiden Novellen steht ein Greifvogel im Fokus der Novellenhandlung, der für seinen

¹⁵⁴ Boccaccio: *Decameron*, Giornata VII, Novella 9, S. 863.

¹⁵⁵ Vgl. Zingarelli, Nicola: *Lo Zingarelli*. Bologna 2004, S. 1753.

Herren von gewichtigem materiellen wie auch affektivem Wert ist. In beiden Fällen findet der edle Vogel aufgrund einer geliebten Dame den Tod. Beim Falken handelt es sich jedoch um ein ernsthaftes Dingsymbol, um ein wahrhaftes Opfer des jungen Mannes zum Zeichen seiner untertänigen Liebe zu seiner Dame; hierbei wird die Heiligenlegende anzitiert. Hingegen ist der Sperber ein komisches Dingsymbol. Einen ersten Hinweis auf den Sperber als komisches Dingsymbol gibt das entsprechende Proemio zum siebten Tag:

[...] incomincia la Settima [giornata], nella quale, sotto il regimento di Dioneo, si ragiona delle beffe, le quali o per amore o per salvamento di loro le donne hanno già fatte a' suoi mariti, senza esserne avveduti o sí.¹⁵⁶

Die Novelle vom Sperber wird unter der Herrschaft des Königs Dioneo erzählt. Sie dreht sich um Streiche, mit denen sich die schlaunen Damen aus ihren (Liebes-) Affären ziehen und die unter einer amorali-schen, unterhaltsamen Wirkungsabsicht stehen. Der König Dioneo als normkonträre Figur ist bereits als Erzähler der haarsträubenden zehnten Novelle des fünften Tages hervorgetreten. Selbstredend werden in der unter seiner Herrschaft erzählten neunten Novelle des siebten Tages über den Ehebruch der treulosen Lidia mit dem jungen Mann Pirro hinaus zahlreiche Tabubrüche begangen. Dabei wird auch vor dem edlen Falken aus der Falkennovelle nicht Halt gemacht. Die Umwertung des Falken als ernsthaftes Dingsymbol zu einem komischen Dingsymbol verläuft mit Hilfe von Handlungsanalogien; auch in Panfilos Erzählung soll ebenso wie in der Falkenovel-

¹⁵⁶ Boccaccio: *Decameron*, Proemio zu der Settima Giornata, S. 785.

le ein geliebter Vogel geopfert werden, um eine Liebeswerbung zu vollziehen. Zudem trägt der Vogel in beiden Novellen entscheidend zur Erfüllung der Liebeshoffnung bei. Aber der Falke verbleibt im Korsett der höfischen Liebe, während der Sperber sich als Liebesbeweis in einer normkonträren Liebesnovelle positioniert.

In der Sperber-Novelle ist die Protagonistin Lidia ganz und gar auf den Sperber als Mittel zur Lust fixiert, ohne dem Vogel selbst irgendeinen Wert beizumessen. Lidia überläßt dank ihres *ingegno* bei der Vorbereitung ihres Liebesbeweises, der in der Tötung des Sperbers besteht, nichts dem Zufall. Zum einen wartet sie den rechten Zeitpunkt ab, und zwar ein Mittagessen, zu welchem Nicostrato einige adlige Männer eingeladen hat. Zu diesem Anlaß hüllt sie sich in einen *sciamito verde e ornato molto*, in ein samtenes Tuch, dessen grüne Farbe laut Branca eine der feierlichsten und ehrbarsten Farben ist.¹⁵⁷ Lidia wartet zunächst ab, bis das Mittagessen beendet ist, damit Gastgeber und Gäste in wohlwollender Stimmung sind. Anschließend tötet sie den Sperber ohne jegliche Gefühlsregung und hält nach der Tötung des Sperbers eine gewitzte Verteidigungsrede: „Voi dovette sapere che questo uccello tutto il tempo da dovere esser prestato dagli uomini al piacer delle donne lungamente m’ha tolto.“¹⁵⁸ Als Grund für die Tötung des Sperbers führt sie an, ihr Gatte erhebe sich schon früh am Morgen, um mit seinem Sperber auf sein Pferd zu springen und reite zur Ebene, wo er den Sperber freilasse. Der Vogel raube ihr somit die Zeit mit ihrem Gatten. Sie selbst sei unzufrieden

¹⁵⁷ Branca, Vittore: „Kommentar“. In: Boccaccio: *Decameron*, S. 867.

¹⁵⁸ Boccaccio: *Decameron*, S. 868.

und alleine in ihrem Bett. Hier rekurriert die Novelle auf einen berühmten Prätext, die lateinische Sammlung mittelalterlicher Exempel *Gesta Romanorum*. In der Erzählung 84 der *Gesta Romanorum* tötet eine Dame einen Falken, den sie ihrem Geliebten zuvor geschenkt hatte. Denn sie fühlt sich vernachlässigt, seit ihr Geliebter seine Freizeit mit dem Falken verbringt. Mit dieser listigen Anspielung gibt Lidia in der neunten Novelle vor, eine treue Ehefrau zu sein, um hinter der Maske der Normerfüllung beliebig ihren sexuellen Neigungen folgen zu können.

Im Gegensatz zu der Opferung des Falken in der Falkennovelle ist der Sperber in einen derb-komischen Kontext eingebunden. Ohne ihn ließe sich die krude Zielstrebigkeit, mit der sich Lidia ihrer Ziele vergewissert, schwerlich veranschaulichen. Der gewöhnliche Sperber erdet die Höhenflüge des edlen Jagdvogels und ruft den Damen die eigentliche Wirkungsabsicht des *Decameron* ins Gedächtnis zurück.

Der Falke im *Decameron* ist das prominenteste Beispiel für Dingsymbole in der europäischen Literatur. Das Dingsymbol wirkt besonders eindrücklich in der Novelle als Kurzerzählung, deren einsträngige Handlung sich auf einige wenige Erzählelemente ausrichtet. Der Roman hingegen weist als epische Großgattung eine Vielzahl von Handlungssträngen auf und kann sich nicht auf ein einziges handlungsrelevantes Dingsymbol konzentrieren. Aber dafür sorgt das Dingsymbol gerade in dem komplexen Dickicht der Haupt- und Nebenhandlungen des Romans für Struktur und Klarheit. In *Il piacere* von Gabriele D'Annunzio steht das quasi-theatrale Dingsymbol im Zusammenhang mit den Symptomen und Kosymptomen des deka-

denen Wagnerismus. Das ursprüngliche Dingsymbol in Gestalt des Falken im *Decameron* von Boccaccio liefert für eine solche Analyse des Dingsymbols im 19. Jahrhundert die entsprechende Vorlage.

2.2. Requisiten in der Palliata, in der Renaissancekomödie und im 19. Jahrhundert

Der Dandy in dem Dekadenzroman *Il piacere* stellt die theatralen Requisiten der Renaissance in seinem Liebestheater nach. Daher liegt es nahe, zur Erklärung der narrativen Requisiten der Dekadenz in *Il piacere* die Requisiten der *commedia erudita* namens *La cassaria* (1508) von Ariosto ebenso wie die Requisiten der womöglich noch prominenteren *commedia erudita*, und zwar *La mandragola* (1518), von Macchiavelli heranzuziehen. Ebenfalls trägt zur Erhellung der modernen Dingweltfunktionen das antike Vorbild in Gestalt der *Palliata*, der lateinischen Adaption der griechischen Neuen Komödie, wie beispielsweise die Komödie *Aulularia* von Plautus bei.

2.2.1. Das ernsthafte Requisit in *La cassaria* (1508) von Ariosto

Die erste *commedia erudita* namens *La cassaria* (1508) von Ludovico Ariosto ist nach einer wertvollen Kiste benannt.¹⁵⁹ *La cassaria* wird von Ariosto selbst im Rahmen des Karnevals in Ferrara uraufgeführt und ist in einer neuartigen Sprache („linguaggio comico teatrale“) verfaßt.¹⁶⁰ Föcking zufolge vermischt die Komödie des Cinquecento die antike Neue Komödie mit der Novellistik.¹⁶¹ Die griechische Neue Komödie wurde von lateinischen Dramatikern wie beispielsweise Plautus übernommen. Plautus lateinische Adaption wird *Palliata* (Pl. *Palliaten*) genannt.

Die handlungstragende Funktion des Requisites in *La cassaria* wird schon im Titel angekündigt. Die mit allerlei Wertgegenständen reich gefüllte Kiste raubt der Sklave Volpino seinem alten Herren Crisobolo und übereignet sie dem Mädchenhändler Lucramo als Pfand, um für seinen jungen Herren Erofilo und dessen Freund die Mädchen

¹⁵⁹ Ariosto, Ludovico: „La Cassaria“. In: Ariosto. *Commedie e satire*. Milano o.J., S. 27–158. Zu den Geschlechterrollen im Theater der frühen Neuzeit vgl. Grewe, Andrea: „Rollenspiele. Zum Wandel der Geschlechterrollen im Theater der Frühen Neuzeit“. In: Rode-Breyman, Susanne (Hg.): *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*. Köln 2007, S. 185–199; Zur Komödie vgl. Greiner, Bernhard: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung*. Tübingen 1992.

¹⁶⁰ Ferroni, Giulio: *Storia della letteratura italiana. Dal Cinquecento al Settecento*. Milano 1999, S. 69.

¹⁶¹ Vgl. Föcking, Marc: „Von der Macht des Lachens zum Lachen der Macht: Kontingenz und Ordnung in der Komödie zwischen italienischer Renaissance und französischer Frühklassik“. In: Föcking, Marc/Huss, Bernhard (Hgg.): *Varietas und Ordo. Zur Dialektik von Vielfalt und Einheit in Renaissance und Barock*. Stuttgart 2003, S. 168.

Eulalia und Corisca zu erringen.¹⁶² Diverse Funktionen des Requisites in *La cassaria* erschließen sich nur im Abgleich mit den beiden zu der *Palliata* gehörenden Prätexen *Aulularia* und *Cistellaria* von Plautus und der zeitgenössischen Renaissancekomödie *La mandragola* von Macchiavelli.

Im Sinne Pfisters kann die Kiste in *La cassaria* als duratives, visuelles Zeichen angesehen werden, wenngleich sie oftmals in der verdeckten Bühnenhandlung vorkommt, weil sie lange im Haus eines Mädchenhändlers versteckt ist.¹⁶³ Sie erfüllt die Voraussetzungen des szenischen Wirkens des Requisites. Dieses szenische Wirken beruht laut Wagner zum einen auf der dinglichen Konkretheit und zum anderen auf der Handlichkeit.¹⁶⁴ Demnach darf ein Requisit ein gewisses Ausmaß nicht überschreiten, um Orts- und Szenenwechsel leicht zu ermöglichen und um zwischen den Dramenfiguren wechseln zu können.¹⁶⁵ Denn dasjenige Requisit, welches eine handlungstragende

¹⁶² Die List gelingt zunächst, der Mädchenhändler gibt Eulalia dem Komplizen von Volpino mit und behält die Kiste als Pfand. Doch Volpinos alter Herr Crisobolo kehrt zurück, bestraft Volpino nach der Entdeckung des Diebstahls und holt sich die Kiste aus dem Haus des Mädchenhändlers zurück. Die Komödie endet mit einem *lieto fine*, die jungen Liebenden werden vereint und der Mädchenhändler flieht aus der Stadt.

¹⁶³ Vgl. Pfister 2001, S. 39–41. Das Requisit gehört zu der literarischen Dingwelt; es ist ein plurimediales Zeichen und von den Kostümen und der Bühne als optische Zeichen der Inszenierung abzugrenzen. Ebd., S. 27. Das Requisit paßt zum Drama als „auf die visuelle Wirkung angelegte“ Gattung. Schwarz, Hans-Günther: *Das stumme Zeichen. Der symbolische Gebrauch von Requisiten*. Bonn 1974, S. 1.

¹⁶⁴ Diese drei Voraussetzungen des szenischen Wirkens des Requisites stammen von Wagner, Horst: *Der zentrale Gegenstand im Drama Lessings, Kleists und Grillparzers. Untersuchungen zur Dramaturgie des 18. u. 19. Jahrhunderts*. Frankfurt 1967, S. 7.

¹⁶⁵ Zu den folgenden Ausführungen siehe ebd., S. 7–8. Zum theatralischen Raum vgl. Herrmann, Max: „Das theatralische Raumerlebnis.“ In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hgg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kul-*

Rolle einnehme, solle handlich genug sein, um an der Dramenhandlung flexibel teilnehmen zu können. Dies wird in *La cassaria* offenbar, denn die Kiste muß beweglich sein, um in das Haus des Sklavenhändlers transportiert werden zu können. Die Handlichkeit des Requisites ist demnach wesentlich, um dem Requisite eine tragende Rolle im Drama zuweisen zu können. Hiermit hängt das dritte von Wagner benannte Kriterium für das szenische Wirken des Requisites entscheidend zusammen, dessen „Aktivierungsfähigkeit“. Unter dieser versteht Wagner das „geschehensauslösende und vorantreibende Vermögen des spieldominierenden Dinges“. Die Kiste in *La cassaria* erfüllt Wagners Forderung an den „zentralen Gegenstand“. Dieser müsse das Geschehen in Gang setzen und gehöre unabdingbar zur Handlung des Dramas:

Der Versuch eines Entzugs dieses Gegenstandes hätte eine Verflüchtigung des jeweiligen Stückes in seiner ästhetischen, geformten Ganzheit zur Folge, da keine Szene außerhalb des vom Gegenstand ausgehenden Motivgeflechts steht, und sich allen Geschehnissen seine dingliche Konkretheit mitteilt.¹⁶⁶

Der Diener Volpino stellt die Goldkiste in *La cassaria* in das Zentrum seiner Intrigenhandlung. Mit seinen listigen Plänen im Interesse der jungen Liebenden entspricht er den Dienerfiguren der *Palliata*. Allerdings läßt sich die Kiste nicht bis zur letzten Konsequenz von dem Diener instrumentalisieren. Ihr Verlust verleitet ihren Besitzer dazu, die Intrigen des Dieners zu durchkreuzen; damit setzt das Re-

turwissenschaften. Frankfurt am Main 2006, S. 501–513.

¹⁶⁶ Ebd., S. 8.

quisit den Interaktionsprozeß zwischen den Figuren in Gang.¹⁶⁷

Die Kiste in *La cassaria* präsentiert sich vorwiegend im Kontext mit der ernsthaften Komödienhandlung, während das entsprechende Requisit in der Palliata *Aulularia* von Plautus oft in paradigmatisch komischen Handlungen erscheint; einen möglichen Grund hierfür liefern die Ausführungen von Föcking zur *commedia erudita*.

Das Lachen, das die Renaissance-Komödie provoziert, kann folglich kein bloßes Verlachen komischer, weil fehlerhafter Charaktere sein. [...] Das Lachen der Renaissance-Komödie speist sich nicht aus der Positivierung der eigenen Negativität, sondern aus der Überlegenheit des Humanum über die Zufälligkeit einer ungeordneten Welt.¹⁶⁸

In der *commedia erudita* ist laut Föcking die Bedrohung des Kollektivs durch Fortuna dominant, gegen die sich die Figuren mit Hilfe ihres Verstandes auch mit amoralischen Mitteln zunächst zu wehren verstünden.¹⁶⁹ Letztlich aber bleibe die „latente Unordnung einer kontingenten Welt“ in der *commedia erudita* bestehen. In der antiken

¹⁶⁷ Die potentiellen Interaktionsprozesse beschreibt Fischer-Lichte 1988, S. 152. sowie S. 154. Dient ein Requisit als Interpretationshilfe für die Beziehungen zwischen den Figuren, muss laut Fischer-Lichte außer dem Zeichencharakter des Requisites die jeweilige Geste des Requisitenverwenders miteinbezogen werden. Lasse etwa eine Dame ihren Handschuh fallen und hebe ein Herr diesen auf, könne einerseits eine Höflichkeitsgeste und andererseits als eine versteckte Liebeswerbung intendiert sein. Werfe hingegen ein Herr dem anderen einen Handschuh vor die Füße, bereite sich der Zuschauer auf ein bevorstehendes Duell vor. Unterschiedliche Gegenstände wiederum könnten auf dieselbe Handlung verweisen, sowohl mit einem Dolch als auch mit einer Bratpfanne können Morde auf der Bühne verübt werden. Volker Klotz erläutert, das Requisit komme auf der Bühne als handlungstragender Gegenspieler zur Wirkung. Vgl. Klotz, Volker: *Gegenstand als Gegenspieler. Widersacher auf der Bühne: Dinge, Briefe, aber auch Barbieri*. Wien 2000, S. 11.

¹⁶⁸ Föcking 2003, S. 171.

¹⁶⁹ Zu den folgenden Ausführungen siehe ebd., S. 170–171.

Neuen Komödie beziehungsweise deren lateinischer Adaption namens *Palliata* werde die Ordnung und Stabilität wiederhergestellt, indem die Alten in der Rolle der Opponenten bekehrt werden. Daher könne der Zuschauer der Renaissancekomödie die komischen Alten nicht aus einer gewissen Distanz heraus verlachen. Entsprechend verorte die *commedia erudita* die Komödienhandlung in realen Städten wie etwa Rom oder Florenz und somit in einer gewissen Nähe zum Zuschauer.

Der urbane Handlungsort von *La cassaria* spielt auch laut Ferroni eine wichtige Rolle.¹⁷⁰ Denn Ariosto bilde Analogien zwischen der Theaterstruktur, der raschen Szenenfolge und dem paradigmatischen Komödienwitz einerseits und dem „ritmo di vita veloce“ in der Stadt Metellino andererseits. Die Städte werden laut Föcking in der jeweiligen Inszenierung realistisch nachgebildet. Damit wird der Zuschauer weitaus mehr ins Geschehen miteinbezogen als in der antiken Komödie.

Das Requisite ist laut Schwarz als historisch bedingtes Ideogramm von Autor und Epoche anzusehen.¹⁷¹ Es kann die jeweiligen epochenspezifischen Gegebenheiten aufzeigen, wie Fischer-Lichte erläutert.¹⁷² Ihr zufolge unterscheiden sich sowohl die Bedeutung als auch

¹⁷⁰ Siehe Ferroni, Giulio: *Storia della letteratura italiana. Dal Cinquecento al Settecento*. Milano 1999, S. 69.

¹⁷¹ Siehe Schwarz 1974, S. 29.

¹⁷² Siehe Fischer-Lichte 1988, S. 135. Klotz beschäftigt sich mit den Unterschieden der Requisiten im offenen Drama und im geschlossenen Drama. Er konstatiert für die Figuren des offenen Dramas, diese verschwisterten sich durch „enge körperliche Berührung“ mit den Dingen im Innenraum. Vgl. Klotz 1980, S. 135. Die Dingwelt im geschlossenen Drama setzt sich Klotz zufolge meist aus aristokratisch erlesenen Kostbarkeiten zusammen, die über sich selbst hinausweisen, wie Adler, Purpur, Gold, Lorbeer. Ebd., S. 51. Die Dingwelt im of-

die Häufigkeit der Requisitenverwendung je nach dem jeweiligen Zeitalter.¹⁷³

Die Requisiten können gemeinsam mit der Bühnengestaltung eine bestimmte Atmosphäre kreieren: „De toutes les fonctions que les objets peuvent remplir sur la scène tragique, la plus simple et la plus manifeste consiste à créer une atmosphère.“¹⁷⁴ Stellenweise werden solche Requisiten, die der Hintergrundatmosphäre dienen, zu der Bühne gerechnet.¹⁷⁵

Die antike Palliata nutzt das komische Potential des Requisits weitaus stärker als die Renaissancekomödie *La cassaria*. Plautus etwa kann das komische Fehlverhalten der Alten mit der wahrhaften Fixierung auf das Requisit verknüpfen und damit das Verlachen der Figur durch den Zuschauer provozieren. Es gibt zwar sprachkomische Szenen in *La cassaria*, in denen die Requisiten eine Rolle spielen. Der Diener Volpino faßt beispielsweise eine List, die zur Ergreifung der Mädchen Eulalia und Corisca führen soll, unter dem metaphorischen Bild der Schere zusammen, die das Schaf scheren soll. Eben dieses Bild nimmt Erofilo in seiner Antwort auf: „Sarien forbici

fenen Drama sei hingegen keineswegs erlesen und unterwürfe sich statt der jeweiligen Bedeutung dem Geschehen: „Die Dinge haben also wie der Raum die Aufgabe, die Vorgänge zu charakterisieren, ihnen gleichsam eine optische Tonart zu geben [...]“ Ebd., S. 136. Franziska Sick erläutert die Bühne bei Beckett, die sich vielfach mit Hilfe von Objekten erschließen lasse: „Um die Leere des Raums zu füllen, hantieren die Protagonisten häufig mit belanglosen Dingen, mit »Trostobjekten«, die den leeren, ereignislosen Raum mit zumeist streng ritualisierten Abläufen beleben sollen.“ Sick, Franziska: „Einleitung“. In: Sick, Franziska (Hg.): *Raum und Objekt im Werk von Samuel Beckett*. Bielefeld 2011, S. 11.

¹⁷³ Ebd., S. 155.

¹⁷⁴ Weisgerber, Jean: *L'épée, la pomme et le mouchoir. Essai sur les objets dans la tragédie européenne du XVIIe siècle*. Bruxelles 2009, S. 19.

¹⁷⁵ Vgl. Fischer-Lichte 1988.

da tosar noi coteste, non la pecora che detto m'hai.“¹⁷⁶ Die Sprachkodik dieser Szene fällt aber sehr verhalten aus.

Der Besitzer der Kiste ist in *La cassaria* vorwiegend in der verdeckten Handlung präsent. Damit wird die Figurencharakterisierung des geizigen Alten als topisch-komische Figur vermieden. Die Konfiguration als „Teilmenge des Personals, die jeweils an einem bestimmten Punkt des Textverlaufs auf der Bühne präsent ist“ gibt hier Aufschluß über das Verhältnis der Figuren zu den komischen und zu den ernsthaften Handlungen der Komödie *La cassaria*.¹⁷⁷

Die Kiste in *La cassaria* kann nicht komischen Objektfunktionen wie etwa mit der Tücke des Objekts in Verbindung gebracht werden. Auch ist sie kein phänotypisch-komisches Requisit wie beispielsweise das überdimensionale Schwert des Capitano in der Commedia dell'arte. *La cassaria* verzichtet insgesamt weitgehend auf komische Szenen mit Figuren und Requisiten zugunsten einer ernsthaften syntagmatischen Handlung.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Ariosto: *La cassaria*, 2. Akt, 3. Szene, S. 63.

¹⁷⁷ Pfister 2001, S. 235. Zur paradigmatisch komischen Handlung gegenüber der ernsthaften Handlung in der Komödie siehe Warning, Rainer: „Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie“. In: Preisendanz, Wolfgang/Warning, Rainer (Hgg.): *Das Komische*. München 1976, S. 279–335.

¹⁷⁸ Vgl. Föcking 2003, S. 170. Zur ernsthaften syntagmatischen Handlung vgl. Warning 1976, S. 279-335.

2.2.2. Die Palliata *Aulularia* von Plautus

Die volkssprachliche *commedia erudita* wie beispielsweise die Komödie *La cassaria* von Ariosto ist aus der Novellistik und der Palliata entstanden. Unter Palliata versteht man die lateinische Komödie im griechischen Gewand, Zu den Vertretern der Palliata zählt T. Maccius Plautus (um 250–184 v. Chr.) mit seinen zahlreichen Komödien, darunter die nach Requisiten benannten Theaterstücke *Aulularia* und *Cistellaria*.¹⁷⁹ In der nach dem Vorbild von Menander gestalteten Komödie *Aulularia* von Plautus steht ein Goldtopf im Vordergrund.¹⁸⁰ Wie *La cassaria* ist auch diese Komödie nach einem titelgebenden Requisit benannt. Der Vorgänger von Molières *L'avare*, ein komischer Alter namens Euclio, verteidigt sein Gold gegen vermeintliche und tatsächliche Diebe und gerät wegen seines Geizes in zahlreiche situations- und charakterkomische Szenen.

Im nicht erhaltenen griechischen Original von Menander kommt das Gold wohl erst im späteren Stückverlauf ins Spiel und dient in erster Linie als Mitgift für Euclios Tochter. Plautus hingegen interessiert sich für das komische Potential des Goldtopfes. Vermutlich stammt die Idee, den Goldtopf als komisches Objekt einzusetzen, nicht vom griechischen Vorbild, sondern von Plautus selbst. Lefèvre vermerkt: „die transportierbare *aula* und die Darstellung aller mit ihr verbundenen Ängste und Rennereien Euclios ist rundum eine geniale

¹⁷⁹ Ebd., S. 170.

¹⁸⁰ Plautus, T. Maccius: *Comoediae. Aulularia*, hrsg. von W.M. Lindsay, Bd. 1. Oxonii 1904. Der Entstehungszeitpunkt der Komödie ist umstritten.

plautinische Erfindung“.¹⁸¹

Der Goldtopf in der Komödie *Aulularia* erfüllt ebenso wie die Kiste in *La cassaria* die drei Voraussetzungen des szenischen Wirkens des Requisits.¹⁸² Wagners Kriterium der Handlichkeit erfüllt das Requisit in *Aulularia* eindeutig. Der geizige Alte verändert mehrfach das Versteck seines Goldtopfes, den er zunächst im Haus, später im Tempel und anschließend im Garten versteckt. Diese Szene soll zum einen die Charakterkomik des geizigen Alten unterstreichen, und zum anderen die dramaturgische Funktion erfüllen, die Handlung voranzutreiben. Auf seinen Topf fixiert sich der komische Alte Euclio nahezu manisch. Die absurde Vermutung, die Magd Staphyla habe Augen im Hinterkopf („*quae in occipitio quoque habet oculos pessuma*“) und versuche mit Hilfe dieser körperlichen Vorzüge, seinen Goldtopf zu stehlen, offenbart seine charakterkomische Fixierung auf seinen Goldtopf.¹⁸³ Er vernachlässigt seinetwegen nicht nur seine sozialen Umgangsformen, sondern entwickelt sogar irrige Wahnvorstellungen, die im ersten Akt in der ersten Szene bereits deutlich auftreten.¹⁸⁴ Immer wieder jagt er die Magd begleitet von groben Beschimpfungen und Stößen aus dem Hause, um nachzusehen, ob der Goldtopf wirklich noch an Ort und Stelle ist. Die Komik liegt dabei in der starken Übertreibung und der Wiederholung. Indem Euclio mitten im Gespräch wegrennt, verstößt er im Bergsonschen Sinne gegen die sozia-

¹⁸¹ Lefèvre, Eckard: *Plautus' Aulularia*. Tübingen 2001, S. 38.

¹⁸² Diese drei Voraussetzungen des szenischen Wirkens des Requisits stammen von Wagner 1967, S. 7.

¹⁸³ Plautus: *Aulularia*, 1. Akt, 1. Szene, V. 64.

¹⁸⁴ Ebd., V 40–75.

le Verhaltensnorm.¹⁸⁵ Seine Auf- und Abtritte erfolgen weitaus häufiger als diejenigen des Protagonisten Dyskolos aus der griechischen Komödie.¹⁸⁶ Er läuft hastig hin und her und unterstreicht durch seine hektische Proxemik auf der Bühne seine ständige Angst um den Verlust seines Goldtopfes. Plautus überzeichnet gegenüber dem griechischen Vorbild das Bewegungsverhalten seiner Figur und erhöht deren Auf- und Abtritte, um ihre komische Fixierung auf das Requisit nicht nur verbal, sondern auch szenisch veranschaulichen zu können; eine gewisse Verwandtschaft mit der *Commedia dell'arte* ist dabei unverkennbar.¹⁸⁷

Folglich schöpft die *Aulularia* die komischen Möglichkeiten des Requisites zur Gänze aus. Die von Fuhrmann ausführlich beschriebene Oppositionsstruktur Alte versus Junge gilt als Gemeinsamkeit zwischen der lateinischen Komödie und der *commedia erudita*.¹⁸⁸ „Die dem Helden und seinen Wünschen im Wege stehenden Hinder-

¹⁸⁵ Siehe Bergson, Henri: *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris 1972, S. 15.

¹⁸⁶ Vgl. Lefèvre 2001, S. 105.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 105.

¹⁸⁸ Fuhrmann, Manfred: „Lizenzen und Tabus des Lachens. Zur sozialen Grammatik der hellenistisch-römischen Komödie“. In: Preisendanz, Wolfgang/Warrior, Rainer (Hgg.): *Das Komische*. München: Fink 1976, S. 65–102. Den dreiteiligen Handlungsaufbau der römischen Neuen Komödie beschreibt Frye folgendermaßen: „Die Dreisätzigkeit besteht also darin, daß eine feste harmonische Ordnung durch Torheit [...] umgestoßen und dann wiederhergestellt wird.“ Frye, Northrop: „Der Mythos des Frühlings. Komödie“. In: Grimm, Reinhold/Berghahn, Klaus L. (Hgg.): *Wesen und Formen des Komischen im Drama*. Darmstadt 1975, S. 170. Der Handlungsaufbau der Neuen Komödie beginnt mit der Ordnungsphase, und zwar der vor der eigentlichen Bühnenhandlung einsetzenden Liebesbeziehung. Diese Beziehung der jungen Liebenden wird in der zweiten Handlungsphase, der Phase der Unordnung, gefährdet, weil die Alten aus Geiz oder lächerlicher Liebe die Heirat verhindern. Siehe Föcking 2003, 168.

nisse bilden also die Handlung der Komödie.¹⁸⁹ Die listigen Diener beherrschen die Komödienphase der gestörten Ordnung im Hauptteil der Komödie.¹⁹⁰ Schließlich gelingt es den Dienern im *lieto fine* der Komödie, die Ordnung wiederherzustellen, und die jungen Liebenden können heiraten. Dieser Zustand der Ordnung am glücklichen Ende birgt kein komisches Potential mehr. Das komische Requisit verliert deshalb in dieser letzten unkomischen Komödienphase seine Funktion.¹⁹¹

Doch in der komischen Phase der gestörten Ordnung treten die Requisiten in zahlreichen sprach- und situationskomischen Szenen auf. Meist steht der titelgebende Goldtopf im Vordergrund, doch stellenweise kommen auch andere Requisiten wie beispielsweise das Messer des Kochs in der zweiten Szene des dritten Aktes, zur Sprache. Das Messer bietet den Anlaß zur Prügelkomik.¹⁹² Oft paaren sich die Requisiten mit grotesken Hyperbeln, die ebenso wie das römische Lokalkolorit von dem griechischen Prätexat abweichen.¹⁹³ Dabei kommen auch Requisiten in der verdeckten Handlung zur Sprache wie beispielsweise jener Raubvogel. Dieser Raubvogel soll laut dem Sklaven Strobilus dem Alten Fleisch gestohlen habe, woraufhin ihn der alte Euclio beim Prätor anklagt.¹⁹⁴

Der materielle Besitz ist Euclio ganz im Sinne der Typologie des alten Geizigen wichtiger als immaterielle Güter, wie die zehnte Sze-

¹⁸⁹ Frye 1975, S. 160.

¹⁹⁰ Vgl. Föcking 2003, S. 169. Zur komischen und zur ernsthaften Handlung in der Komödie siehe Warning 1976, S. 279–335.

¹⁹¹ Ebd., S. 168.

¹⁹² Plautus: *Aulularia*, 3. Akt, 2. Szene, V. 417.

¹⁹³ Rädle, Herbert: „Anmerkungen“. In: Plautus: *Aulularia*. Stuttgart 1978, S. 93.

¹⁹⁴ Plautus: *Aulularia*, 2. Akt, 4. Szene, V. 315–320.

ne des viertes Aktes unter Beweis stellt. Der junge Liebende Lyconides beichtet in dieser Szene dem Euclio einen Diebstahl. Während Euclio sofort an seinen Goldtopf denkt, meint Lyconides Euclios Tochter. Auf die nun folgende Nachricht, seine Tochter sei verschwunden, reagiert der Alte gelassener als auf den vermeintlichen Raub seines Goldtopfes. Der Doppelsinn der unerlaubten Berührung („quod non tuom esset tangeres“) sowie die Komik des Aneinander vorbeiredens erschließen sich dem Zuschauer aufgrund seines Informationsvorsprungs.¹⁹⁵ Das Requisit stellt sich mit der jungen Tochter auf eine Stufe und erringt damit den vollwertigen Status einer handelnden Figur. Relevant für die Komödie ist die Tücke des Objekts, das über das komische Subjekt die Herrschaft gewinnt und dieses derart zum Objekt seiner Widerständigkeit degradiert.¹⁹⁶ Der Goldtopf bestimmt über den Geizigen und wird zum eigentlichen Handlungsträger.¹⁹⁷

Die Figur des komischen Alten Euclio verliert ohne ihr Requisit ihre literarische Daseinsberechtigung. Euclio zentriert sein gesamtes Handeln auf seinen Goldschatz. Als ihm sein Goldtopf abhanden kommt, spiegelt sich seine Verwirrung in seinem fragmentarischen

¹⁹⁵ Ebd., 4. Akt, 10. Szene, V.740.

¹⁹⁶ An der jeweiligen Beschaffenheit des Objektes stößt die Freiheit seines Besitzers laut Simmel an ihre Grenzen. Vgl. Simmel, Georg: „Philosophie des Geldes.“ In: Georg Simmel: *Gesamtausgabe*. Frankfurt am Main 1989, S. 347–349. Vgl. von Flotow, Paschen: *Geld, Wirtschaft und Gesellschaft. Georg Simmels Philosophie des Geldes*. Frankfurt am Main 1995.

¹⁹⁷ Zu der vom Requisit fremdbestimmten Figur vgl. Stierle, Karlheinz: „Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie“. In: Preisendanz, Wolfgang/Warning, Rainer (Hgg.): *Das Komische*. München 1976, S. 237–268.

Monolog wider: „quo curram? quo non curram? [...] quem? quis?“¹⁹⁸ Dabei fordert er sogar einen Zuschauer auf, ihm bei der Suche nach seinem Goldtopf zu helfen und durchbricht durch diesen epischen Einschub die Grenze zwischen dem Drama und dem Publikum. Zuletzt beklagt er nicht nur den Diebstahl, sondern auch sogar den Verlust seines Lebens, das ohne seinen Goldtopf nichtig geworden ist. Diese Verknüpfung zwischen Leben und materiellem Besitz berührt laut Rädle die Schnittstelle zwischen der Tragödie des Euripides und der Komödie Menanders, nach deren Vorbild Plautus seine *Aulularia* gestaltet.¹⁹⁹ Euclios Fixierung auf den Goldtopf ist zudem metapoetisch zu verstehen. Ohne ihr Requisit ist Plautus' Figur in der Komödie zur Bedeutungslosigkeit verurteilt. Ebenso ist die antike Palliata auf das Requisit als theatraler Zeichenträger und als materielles Zentrum paradigmatisch-komischer Szenen angewiesen.

2.2.3. *La mandragola* (1518) von Macchiavelli

In *La mandragola* (1518), einer *commedia erudita* von Macchiavelli, beruht die Komik der materiellen Kultur zum einen auf der Tücke des Objekts und zum einen auf der Komik der Verkleidung.²⁰⁰ Der komische Alte namens Nicia verhilft dem Requisit zu seiner komischen Wirkung, indem er der Tücke des Objekts arglos auf den Leim geht. Die Wachskugel („una palla di cera“), die er einnehmen soll, um seine Stimme zu verändern, sperrt sich gegen seine Intention, er verschluckt sich und das zum Subjekt gewordene Objekt beherrscht

¹⁹⁸ Plautus: *Aulularia*, 4. Akt, 9. Szene, V 713.

¹⁹⁹ Rädle, Herbert: Anmerkungen zu Plautus: *Aulularia*. Stuttgart 1978, S. 95.

²⁰⁰ Machiavelli, Niccolò: *Mandragola*. Milano 1965 [1518].

fortan die Figur.²⁰¹ Zudem speisen sich die paradigmatisch-komischen Szenen wie schon in der antiken Komödie aus der Verkleidung.²⁰² Der komische Alte Nicia verkleidet sich mit einem kurzen Mantel, der den Po nicht bedeckt, und trägt ein kleines Schwert. Letzteres verweist auf der Kommunikationsebene zwischen der Komödie und dem Zuschauer auf die Impotenz Nicias. Gerade mit dieser Verkleidung aber brüstet er sich stolz: „Chi mi conoscerebbe? Io paio maggiore, più giovane, più scarzo: e’ non sarebbe donna, che mi togliessi danari di letto.“²⁰³ Damit ist sich Messer Nicia wie zahlreiche lustige Figuren in der Komödie seiner eigenen komischen Wirkung nicht bewußt. Die Komik der Herabsetzung verlacht den komischen Alten aufgrund seiner lächerlichen Verkleidung und seines komischen Scheiterns an der Tücke des Objekts. Zur Modellierung der paradigmatisch-komischen Handlungen leisten die Requisiten und die Kostüme in *La mandragola* einen wesentlichen Beitrag.

2.2.4. Zusammenfassung

Die antike Palliata *Aulularia* und die commedia erudita *La mandragola* stellen die Requisiten und die Kostüme der komischen Alten in den Kontext von paradigmatisch-komischen Handlungen. Abgesehen von einigen wenigen sprachkomischen Einschüben bindet die Renaissancekomödie *La cassaria* hingegen ihr titelgebendes Requisit vorrangig in die syntagmatisch-ernsthafte Handlung ein. Der Diener

²⁰¹ Ebd., 9. Szene, S. 27. Zur Tücke des Objekts vgl. Stierle 1976, S. 237–268.

²⁰² Zu den paradigmatisch-komischen Szenen in der Komödie vgl. Warning 1976, S. 279–335.

²⁰³ Machiavelli: *Mandragola*, 4. Akt, 8. Szene.

Volpino nutzt die Kiste in *La cassaria* nämlich, um den Zustand der Harmonie zwischen den Liebenden wiederherzustellen. Sie erfüllt Wagners drei Kriterien für das szenische Wirken eines Requisites, weil sie dinglich konkret, handlich und aktivierungsfähig ist. Außerdem ist sie als spieldominierender, „zentraler Gegenstand“ im Sinne Wagners geschehensauslösend und zieht die Handlungsintentionen sämtlicher Figuren auf sich, ohne deren komische Fremdbestimmtheit herauszustellen. Denn der Besitzer der Kiste wird anders als in der Palliata *Aulularia* nicht der Lächerlichkeit preisgegeben und auch nicht zum komischen Alten gestempelt. Das komische Potential der Kiste wird damit nicht ausgeschöpft. Den herkömmlichen Mechanismen der Komik wird in der Renaissancekomödie *La cassaria* der Nährboden entzogen zugunsten einer zunehmenden Individualisierung und Ernsthaftigkeit der Figuren.

2.3. Waffen der Frau im *Orlando furioso* (1532) von Ariosto und im Dekadenroman

Der souveräne Umgang der *Femme fatale* mit Aphrodisiaka und die zerstörerische Wirkung ihrer materiellen Verführungsinstrumente im italienischen Dekadenroman hat mit der Waffengewalt der Amazonen und Kriegerinnen in der antiken und frühneuzeitlichen Literatur wenig gemeinsam und kann doch als vielfach gebrochene, dekadente Nachfolge derselben verstanden werden.

Vergils Amazone Penthesilea metzelt mit ihren Speeren im elften Gesang der *Aeneis* von Vergil zahlreiche Phrygier nieder und erweist sich als erfolgreiche Nahkämpferin. Der Speer an sich ist in seiner

wirkungsvollen Nutzung in der *Aeneis* nicht auf Männer (oder Frauen) festgelegt. Der elfte Gesang der *Aeneis*, der den Kampf der Amazone Penthesilea beschreibt, konstruiert die Relation zwischen den Waffen und dem weiblichem Figurenarsenal ganz und gar heroisch: die maskuline Waffenwelt tritt in Symbiose mit der effizienten Kriegerin. Penthesilea steht damit als erfolgreiche Kämpferin in der Tradition der Amazonen im griechischen Epos *Ilias* von Homer, die nichts weiter als eine weibliche Variation von ruhmreichen Heldenfiguren sind.

Ganz im Gegensatz hierzu steht das scherzhafte Verhältnis zwischen Kriegerin und Waffe in der Bradamante-Episode in dem Epos *Orlando furioso* 1532) von Ludovico Ariosto (1474–1533). Komik, Ironie und Parodie sind wesentliche Kennzeichen des *Orlando Furioso*, ebenso wie des Vorläufers, Boiardos Epos *Orlando Innamorato* (1506). Die Komisierung des Epos bedeutet laut Gérard Genette die Herabsetzung, und zwar einerseits des Stils mittels Travestie und andererseits des Inhalts mittels Parodie.²⁰⁴

non pensando però che sia donzella,
 che nessun gesto di donzella avea.
 Bradamante ricusa, come quella
 ch' in fretta già, né soggiornar volea.
 Pur tanto e tanto fur molesti, ch' ella,
 che negar senza biasmo non potea,
 abbassò ò' asta, ed a tre colpi in terra
 li mandò tutti; e qui finì la guerra.²⁰⁵

²⁰⁴ Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. Main 1993, S. 40.

²⁰⁵ Ariosto, Ludovico: *Orlando furioso*, Bd. 2, 33. Canto, Strophe 69. Milano 2000, S. 915.

Allzu mühelos überwältigt Bradamante im 33. Gesang von *Orlando furioso* jene drei nordischen Könige, die eine geheimnisvolle nordische Abgesandte namens Ullania begleiten.²⁰⁶ Die drei außerordentlich starken und kampferprobten königlichen Ritter lauern Bradamante nach dem Verlassen der Tristansburg auf, weil sie nach ihrer Niederlage im ersten Kampf mit der Kriegerin nach Rache trachten. Die schöne Dame bringt die an Zahl und Stärke überlegenen Herren gerade im eiligen Vorübergehen mit drei Schlägen zur Strecke. Äußerlich ist sie in ihrer Ritterrüstung mit geschlossenem Visier von einem männlichen Ritter nicht zu unterscheiden.²⁰⁷ Sie fungiert damit als Parodie eines erfolgreichen Kriegsritters.²⁰⁸ Der titelgebende Protagonist Orlando repräsentiert selbst auch lediglich das Zerrbild eines hehren Ritters.²⁰⁹ Die liebestollen Ritter von Karl dem Großen richten ihren Begierde in *Orlando furioso* auf magische Schwerter, edle Schlachtrösser und Damenröcke statt auf den Sieg der Christen im Kreuzzug, wie Kremers erläutert.²¹⁰ Sie kämpfen um das Pferd Fron-

²⁰⁶ Der für den parodistischen Ritterroman charakteristischen „Poetik der Pluralisierung“ (Regn) entsprechen in *Orlando furioso* die zahlreichen Handlungsstränge, die einen bunten Reigen von phantastischen Szenen bieten. Vgl. Regn, Gerhard: „Schicksale des fahrenden Ritters. Torquato Tasso und der Strukturwandel der Versepeik in der italienischen Spätrenaissance“. In: Tietzmann, Michael (Hg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen 1991, S. 45–68.

²⁰⁷ Zu Bradamante vgl. Huss, Bernhard: „Il Cavaliere intertestuale. Intertextuelle Relationen zwischen Italo Calvino und Ludovico Ariosto“. In: *Romanische Forschungen* 113/2001, S. 320–351.

²⁰⁸ Ariosto: *Orlando furioso*, S. 915.

²⁰⁹ Denn er vernachlässigt das Streben nach dem Gemeinwohl in seinem Kampf für Karl den Großen als Vertreter des Christentums gegen den Sarazenen König Agramante und sein Heer gänzlich; in seiner selbstsüchtigen Fixierung auf das eigene Liebeswohl entspricht er dem *cavaliere errante* des *roman courtois*, der sich allein auf Zweikämpfe mit Rittern und Fabeltieren konzentriert, um seine Dame zu erringen. Siehe Regn 1991, S. 45–68.

²¹⁰ „Ferrau möchte den Helm Orlandos, Sacripante den Renner Frontino, Gradasso

tino oder das Schwert Durlindana keineswegs, um sich im Sinne der Gemeinschaft für den Sieg des Christentums über die Heiden zu engagieren: „La pugna lor [...] non è per acquistar terre né imperi, ma perché Durindana il più gagliardo abbia ad avere, e a cavalcar Baiardo.“²¹¹ Das berühmte Pferd und das magische Schwert verkommen zu bloßen Trophäen eines eitlen Gecken, der die Parodie eines edlen Ritter „als Mitglied einer erlesenen ideellen Gemeinschaft“ darstellt.²¹²

E da lo sdegno e da la furia spinti,
l'arme si spoglian, quante n'hanno indosso;
né si lascian la spada onde eran cinti,
e del castel la gittano nel fosso:
e giuran, poi che gli ha una donna vinti,
e fatto sul terren battere il dosso,
che, per purgar sì grave error, staranno
senza mai vestir l'arme intero un anno;²¹³

Nachdem die drei von Bradamante besiegten Ritter im Canto 33 zum zweiten Mal besiegt werden und auch noch erfahren müssen, daß sie ausgerechnet von einer Frau geschlagen wurden, legen sie in den Strophen 75 und 76 sämtliche Ritterattribute ab. Der Verlust des männlichen Stolzes und die daraus entstehende „furia“ (V.1.) zentrieren sich besonders auf die Tatsache „che gli ha una donna vinti“ (V.5.). Die Ritter verzichten aufgrund ihrer Niederlage auf ihr Pferd

das Schwert Durlindana [...] erringen. [...] Nicht nur um schöne Frauen also geht es, sondern um alle möglichen Gegenstände und Trophäen, die oft das eigentlich Ziel der Kämpen sind [...].“ Kremers, Dieter: *Der rasende Roland des Ludovico Ariosto. Aufbau und Weltbild*. Stuttgart 1973, S. 80

²¹¹ Ariosto: *Orlando furioso*, S. 918.

²¹² Kremers 1973, S. 80 f.

²¹³ Ariosto: *Orlando furioso*, S. 917.

und möchten fortan ihre Rüstung und ihre Waffen nicht mehr tragen. Mit den ritterlichen Attributen verlieren sie nicht nur ihr Rüstzeug im Kampf, sondern vor allem ihre Statussymbole. Denn die Rüstung und die Waffen signalisieren dem gesellschaftlichen Umfeld die erhabenen Aufgaben des Ritters.²¹⁴ Der Ehrverlust durch den Verlust des Schlachtrosses, der Waffen und der Rüstung steht vielfach im Kontext von Komik und Ironie im heroischen Epos.²¹⁵ Mit ihrem Schwert legen die drei nordischen Ritter nach Bradamantes Sieg ihre kriegerische Handlungsmacht ab. Nunmehr nackt signalisieren sie angesichts der schönen Kriegerin ihre kriegerische und womöglich implizit auch ihre sexuelle Unterwerfung.²¹⁶

Bradamante vermag sich somit besser als ein gestandener Ritter der maskulinen Kriegswaffen zu bedienen. Aber sie stellt mit ihrem allzu mühelosen Sieg Sinn und Zweck des Ritterdaseins auf komische Weise in Frage. Daher geht es bei Bradamantes Gefecht gegen die drei fremden Krieger keineswegs um einen Kampf aus ernsthaften Motiven für das Gemeinwohl, sondern lediglich um ein scherzhaftes Geplänkel. Hierbei steht die Parodie des heroischen Epos im Vorder-

²¹⁴ „Das Requisit vermag also auf der Subjektebene sowohl auf den allgemeinen Typ bzw. Charakter der Rollenfigur, als auch auf ihre soziale Stellung, einzelne Eigenschaften, Gefühle, Einstellungen, Werthaltungen und ihre jeweilige Weltauffassung zu verweisen.“ Fischer-Lichte, Erika: *Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen 1988, S. 153.

²¹⁵ Regn bezeichnet die Ironisierung in *Orlando furioso* nicht zuletzt auch als Konsequenz der hybriden Verwendung von Heldenkonzeptionen der *chanson de geste* (Karlszyklus) einerseits und des *roman courtois* (höfischer Roman) andererseits. Regn 1991, S. 45–68. Vgl. auch Hempfer 1976, S. 77–99.

²¹⁶ Zu den handlungstragenden Funktionen von Requisiten vgl. Fischer-Lichte 1988, S. 242–243. Demnach kann das blutbeschmierte Schwert für die bereits vollzogene Ermordung stehen, während das gezogene Schwert potentielle Gewalttaten ankündigt.

grund. Immer wieder wird deutlich, es handelt sich bei dem erfolgreichen Krieger um die Travestie eines Ritters, um eine Frau mit naturgemäß geringeren physischen Kräften, die für ihre Siege die goldene Zauberlanze benötigt.²¹⁷ Das verzauberte Objekt wie etwa die goldene Lanze der Kriegerin Bradamante gleicht die mangelnde physische Stärke der Kriegerin durch seine übernatürlichen Kräfte aus. Mit diesem märchenhaften Zitat aus dem *roman courtois* wird die ureigene Heldenkraft durch übernatürliche Hilfsmittel außer Kraft gesetzt.²¹⁸ Mit ihrer normkonträren Handlung übersteigert sie die ohnehin schon hybride Heldenkonzeption (Regn) im *Orlando Furioso*. Die Episoden rund um den Sieg Bradamantes mit maskulinen Kriegsutensilien sind als komische Elemente im parodistischen Ritterroman zu bewerten. Ebenso wie Ariosto in seinem Incipit das Epos *Aeneis* von Vergil parodiert, beruft er sich auch bei der Modellierung

²¹⁷ Die Zauberin Alcina bekämpft mit ihren Zauberdingen die Ritter in *Orlando furioso*. Sie siegt ebenso wie Bradamante über die allzu wankelmütigen Herren. Damit steht sie in einer langen Tradition von Zauberinnen und ihren verführerischen Dingwelten im Ritterepos. Torquato Tasso markiert laut Föcking in seinem klassischen Epos *Gerusalemme liberata* den Palast der Zauberin als lasterhafte Wohnstätte, deren Luxusdinge den verzauberten Ritter von seinen eigentlichen Zielen des Ritters ablenken. Die Wunderkammer der Venus ist alles andere als ein wahlloses Sammelsurium, sie wird für Adone zur begehbaren Enzyklopädie des Wissens und der Ordnung der materiellen Welt. Föcking, Marc: „Marmor, Stein und Sprache. Marinos Adone (1623) und die Ordnung der materiellen Welt“. In: *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien, Praktiken, Perspektiven*. Bielefeld 2013, S. 142. Föcking beschäftigt sich mit dem Palast der Venus in Adone als positivierte Wunderkammer, die die Ordnung der Welt sinnfällig macht. Ebd., S. 132. Zu Marinos poetologischer Konzeption siehe Nelting, David: *Frühneuzeitliche Pluralisierung im Spiegel italienischer Bukolik*. Tübingen 2007.

²¹⁸ Dem *roman courtois*, wie beispielsweise dem Artusroman *Perceval* von Chrétien de Troyes, sind die märchenhaften Szenen rund um den Zauberer Atlas mit seinem Fabeltier Hippogryph und die Zauberin Alcina ebenso wie Astolfos Mondfahrt entnommen. Vgl. Regn 1991, S. 45–68.

seiner Bradamante scherzhaft auf Vergil und dessen Amazone Penthesilea.²¹⁹ Der sichere Umgang von Vergils Amazonen mit dem Schwert ist aber ein Bestandteil ernsthafter Handlungen, während im *Orlando furioso* die Kriegerin gegen die stereotype gender-Codierung der Schwerter verstößt. Die Komik in diesem Kontext kann nur entstehen, weil das Schwert im Epos *Orlando furioso* eigentlich nur den Männern vorbehalten ist und die erfolgreiche Nutzung des Schwertes durch eine Dame als normkonträrer Witz angesehen wird.²²⁰

²¹⁹ Zu *Orlando furioso* als parodistisches Epos siehe Hempfer, Klaus W.: „Textkonstitution und Rezeption. Zum dominant komisch-parodistischen Charakter von Pulcis *Morgante*, Boiardos *Orlando Innamorato* und Ariosts *Orlando furioso*“. In: *Romanistisches Jahrbuch* 27/1976, S. 95 f.

²²⁰ Vgl. Stierle, Karlheinz: „Die Komik des Objekts in Ariosts *Orlando furioso*“. In: Göller, Karl Heinz (Hg): *Spätmittelalterliche Artusliteratur*. Paderborn 1984, S. 151–160.

3. Intermateriale Netzwerke im 19. Jahrhundert

3.1. Dingwelt-Realismus im 19. Jahrhundert

3.1.1. *Anna Karenina* (1878) von Tolstoj

Die sardische Literaturnobelpreisträgerin Grazia Deledda (1871 Nuoro– 1936 Rom) beruft sich in ihrer ersten Schaffensphase Ende des 19. Jahrhunderts auf die französische Romantik.²²¹ In ihrer zweiten Schaffensphase verlegt sie den Handlungsort ihrer Romane von Sardinien auf das Festland. Besonders diese späteren Romane, beispielsweise *La fuga in Egitto* (1925) und *Il paese del vento* (1931) lassen laut De Giovanni Analogien zu den Romanen von Tolstoj und Dostojewskij erkennen.²²² Ebenso wie Deledda unterliegen auch verschiedene französische Autoren dem Einfluß Tolstos und Dostojewskijs, mit deren Hilfe nach und nach der Naturalismus überwunden und die französische Kultur befeuert werden soll.²²³ Die russischen Autoren werden ihrerseits durch ihre Leser in Frankreich und Italien aufgewertet.²²⁴

²²¹ Vgl. Ferroni 1991, S. 470.

²²² De Giovanni 1999, S. 15. „E, dunque, pure nella coscienza di Deledda, il cui fatalismo fu certamente irrobustito dalle letture dei grandi narratori russi (soprattutto Tolstoj e Dostojewsky) e dei veristi italiani, i quali, tuttavia, giocavano la carta del destino all'interno di una concezione deterministica dai risvolti più economici che morali.“

²²³ Ruhe, Cornelia: *Invasion aus dem Osten. Die Aneignung russischer Literatur in Frankreich und Spanien (1880–1910)*. Frankfurt am Main 2012.

²²⁴ Vgl. Stemberger, Martina: „Rund um den Roman russe: Zur westeuropäischen Rezeption russischer Literatur aus kulturwissenschaftlicher Perspektive. Rezen-

Krieg und Frieden (1869) und *Anna Karenina* (1878) von Lev Nikolaevič Tolstoj (1828–1910) sind für Grazia Deledda von erheblicher Bedeutung.²²⁵ Sie hatte laut Birgit Wagner beide Romane nachweislich gelesen.²²⁶

Texte wie *Anna Karenina* bestärkten womöglich Deleddas Interesse für die Beschreibung ländlicher Lebensbedingungen und der entsprechenden materiellen Kultur. „Authentizitätseffekte“ entstehen durch den „Eindruck von Unmittelbarkeit“ und stehen im „Spannungsverhältnis zum Inszenierungscharakter“ der Texte.²²⁷ Besonders die realitätsgetreue Darstellung von Alltags- und Gebrauchsgegenständen ist Deledda und Tolstoj gemeinsam, auch wenn natürlich die Bandbreite an Dingen in den monumentalen Romanen Tolstojis weitaus größer als in Deleddas Erzählungen über die kargen Lebensbedingungen Sardinien ist.

sion und Reflexionen zu Cornelia Ruhes Band *Invasion aus dem Osten. Die Aneignung russischer Literatur in Frankreich und Spanien (1880–1910)*“. In: *PhiN Philologie im Netz* 68/2014, S.85. [www.phin.de].

²²⁵ Vittorio Spinazzola erläutert: „[...] attraverso Tolstoj e Dosto[j]evskij si compie l'affascinante rivelazione di esperienze di vita collettiva e dimensioni di coscienza largamente inedite per i nostri scrittori.“ Spinazzola, Vittorio: „Dalla narrativa d'appendice al premio Nobel“. In: Deledda, Grazia: *La madre*. Milano 1970, S. 8. Tolstoj, Leo N.: *Anna Karenina*, hrsg. von Gisela Drohla. Frankfurt am Main 1980 [1878]; Tolstoj, Leo N.: *Krieg und Frieden*, mit einem Nachwort von Heinrich Böll. München 1975 [1869]. Lavrin, Janko: *Lev Tolstoj, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg 2008. Vgl. auch Braun, Maximilian: *Tolstoj. Eine literarische Biographie*. Göttingen 1978.

²²⁶ Wagner, Birgit: „Das Meer überschreiten, aus Liebe. Grazia Deledda und Maria Giacobbe, zwei Schriftstellerinnen aus Sardinien“. In: Bauer, Ingrid/Lämmerle, Christa/Hauch, Gabriella (Hgg.): *Liebe und Widerstand. Ambivalenzen historischer Geschlechterbeziehungen*. Wien 2009, S. 113. Siehe auch King, Martha: *Grazia Deledda. A legendary life*. Leicester 2005.

²²⁷ Saupé, Achim: „Authentizität“. In: *Handbuch Materielle Kultur* 2014, S. 183. Vgl. Fischer-Lichte, Erika/Pflug, Isabel (Hgg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen 2007.

3.1.1.1. Tolstoj und der russische Realismus

Tolstoj zählt zu den Vertretern des russischen Realismus. Der Realismus bildet neben dem Imaginären den „poetologischen Kern“ des Romans im 19. Jahrhundert.²²⁸ Balzac bewegt sich als einer der bekanntesten Autoren des Realismus zuweilen „an den Grenzen realistischer Welterzeugung“.²²⁹ Die Auseinandersetzung mit Tolstoj und dem Realismus setzt voraus, daß man sich der Begrenztheit derartiger Begriffe bewußt ist. Küpper hebt die „begriffliche Unschärfe“ des Terminus Realismus hervor.²³⁰ Nichtsdestotrotz sei dem Realismusbegriff unstrittig seine historische Evidenz zuzugestehen.²³¹

Der moderne Realismus macht Klein zufolge seit dem 18. Jahrhundert die Details der „als Außen verstandenen Welt“ zur Grundlage seiner „Konstruktionen“ und gilt als Gegenbegriff zum Idealismus.²³² Der französische Realismus im 19. Jahrhundert beschreibt das „detailgetreue Darstellen sozialer Wirklichkeit in der Kunst“, das auf

²²⁸ Nelting, David: „Positivismus und Poetik. Überlegungen zur doppelten Wirklichkeitsmodellierung in *Germinie Lacerteux* und *Giacinta*“. In: *Romanistisches Jahrbuch* 59/2008, S. 238. Nelting bezieht sich auf Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern u.a. 1988. Siehe auch Klein, Wolfgang: „Realismus“. In: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5. Stuttgart 2003, S. 151 und Küpper, Joachim: *Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung und Evolution des Romans von der französischen Spätaufklärung bis Robbe-Grillet*. Stuttgart 1987.

²²⁹ Schlünder, Susanne: „An den Grenzen realistischer Welterzeugung. Balzacs figurale Ästhetik am Beispiel von *Le Chef-d'Œuvre inconnu*“. In: Febel, Gisela/Joly, Françoise/Pflüger, Silke (Hgg.): *Paradox oder Über die Kunst anders zu denken*. Kernat 2001, S. 441–455.

²³⁰ Küpper, Joachim: *Balzac und der effet de réel*. Amsterdam 1986, S. 15.

²³¹ Ebd., S. 20. Problematisch ist laut Küpper „der unvermittelte Sprung von der historischen auf die systematische Ebene.“

²³² Klein 2003, S. 151.

eine empirische Repräsentation der Alltagswirklichkeit im jeweiligen Zeitalters abzielt.²³³ Besonders die Gattung Roman bietet sich dazu an, Vorstellungen von Wirklichkeit literarisch zu erfassen und ausgreifend zu reflektieren.²³⁴

Tolstoj nimmt in *Krieg und Frieden* und in *Anna Karenina* eben diese besondere Neigung des Romans zur Repräsentation von Wirklichkeit und zur realitätsnahen Dingweltdarstellung auf. Dabei betont er die Eigenart russischer Dinge und verzichtet in seiner stilistischen Ausgestaltung auf regionale Dialekte zugunsten individueller Besonderheiten der Sprechweise.²³⁵

3.1.1.2. Die realitätsgetreue Dingwelt in *Anna Karenina*

Anna Karenina hält sich selten im Spielzimmer ihrer Tochter auf und entspricht damit einem Trend des 19. Jahrhunderts, im Zuge einer „pathetischen Sentimentalisierung“ die Kinder „aus der Lebenswelt der Erwachsenen“ auszuschließen und sie in einer „Spezialwelt für Kinder“ zu isolieren.²³⁶ Das aus England importierte Spielzeug soll die immer noch namenlose, uneheliche Tochter, die aus der Verbindung zwischen Anna und ihrem Liebhaber Wronskij stammt, für die

²³³ Ebd., S. 163.

²³⁴ Nelting 2008, S. 239.

²³⁵ Auerbach 1988, S. 484. „Eine weitere Eigentümlichkeit [...] ist die Einheitlichkeit der Bevölkerung und ihres Lebens in diesem großen Lande, eine [...] Einheit alles Russischen, so daß es sehr oft überflüssig scheint anzugeben, in welcher Gegend die Handlung sich jeweils abspielt.“ Ebd., S. 484.

²³⁶ Im Mittelalter beruht die christliche Erziehung des Kindes noch auf harter Arbeit, um seinen „Eigenwillen“ zu brechen. Seit der Aufklärung richten sich auf die Kinder die Hoffnungen einer „neuen bürgerlichen Utopie“. Dies verkehrt sich im 19. Jahrhundert zu einer „pathetischen Sentimentalisierung“ von Kindheit. Siehe Gestrich, Andreas: *Geschichte der Familie im 19. und 20. Jahrhundert*. München 1999, S. 38.

entgangene Mutterliebe entschädigen. Das Spielzimmer und dessen realitätsgetreue Objekte werden ausführlich beschrieben, und zwar aus der Sicht der Nebenfigur Darja Alexandrowna.

Die Ausstattung des Kinderzimmers überraschte Darja Alexandrowna noch mehr als der Luxus in den anderen Räumen des Hauses. Da waren Wägelchen, die Wronskij aus England hatte kommen lassen, ein Polster zum Kriechen, das wie ein Billard aussah, Wiegen und moderne Badewannen. Das alles war englischer Herkunft, solide und dauerhaft und offensichtlich sehr teuer.²³⁷

Graf Wronskij und Anna Karenina kaufen nicht zufällig ausgerechnet englisches Spielzeug. Ab dem späten 18. Jahrhundert wird in England ausgehend von den Theorien von John Locke das didaktische Potential von Spielzeug erörtert.²³⁸ Im Zimmer von Anna Kareninas Tochter findet sich keinerlei Spielzeug, das von einer Gefühlsbindung der Mutter zu ihrem Kind zeugen würde. Stattdessen finden sich vornehmlich Repräsentationsobjekte. Die englischen Wägen, Badewannen und Wiegen sind im Gegensatz zu der Mutter-Kind Beziehung solide. Sie sind in Überzahl vorhanden und scheinen allein aufgrund ihres hohen Preises und ihrer Außenwirkung angeschafft worden zu sein. Denn das Kinderspielzeug ist vornehmlich zur Repräsentation der Eltern gedacht. Die Modellierung der materiellen Kultur im Kinderzimmer veranschaulicht das Bedürfnis des normkonträren Paares nach gesellschaftlicher Repräsentation.

Die materielle Kultur der Bauern ahmt in *Anna Karenina* die mate-

²³⁷ Tolstoj: *Anna Karenina*, S. 914. Lavrin, Janko: *Lev Tolstoj, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg 2008.

²³⁸ Vgl. Kuznets, Lois R.: *When Toys come alive*. Narratives of Animation, Metamorphosis and Development. New Haven 1994, S. 12. f.

rial culture der russischen Lebenswelt nach und entspricht damit dem für den Realismus charakteristischen realitätsgetreuen Objekt. Die konträren Figurenkonzeptionen des soliden Gutsbesitzers Lewin gegenüber dem Lebemann Wronskij spiegeln sich in antithetischen Dingwelten. Auf der einen Seite steht die auf den agrarischen Gebrauch ausgerichtete materielle Kultur wie die neue Dreschmaschine für Saatkorn, die sich ihr Besitzer Lewin souverän und mit der nötigen Fachkenntnis bedient. Er lehnt die Mähmaschinen aus Europa als unnütze Accessoires ab, ist der russischen materiellen Kultur verbunden und pflegt als Identifikationsfigur den russischen Nationalstolz.

Auf der anderen Seite mutet die Episode einer ländlichen Spazierfahrt des Grafen Wronskij zu seinen neuen Mähdreschern wie eine Lustspielsszene an. In landwirtschaftliche Gerätschaften aus Europa investiert er erhebliche Summen, wobei sie für ihn als kuriose Importwaren interessant sind. Auch bei der Ausstattung seines Krankenhauses legt er mehr Wert auf die technischen Feinheiten der Rollstühle als auf die tatsächlich nötigen Gebrauchsfunktionen und die Bedürfnisse der Kranken. Der Rollstuhl legt ebenso wie die Mähdrescher seine komische Fixierung auf neuartige, in Rußland bislang unbekannte Importwaren offen und wertet die Figur in gewisser Weise ab. Der urbane Lebemann Wronskij mit seinen modernen Ansichten bezüglich technischer Errungenschaften wird vom Traditionalisten Lewin übertrumpft, der dem russischen Produkt den Vorzug gibt. Dies drückt sich auf der Metaebene des Romans aus, der die Realitätstreue russischer Dinge zum Maß aller Dinge erhebt.

Und als er den Lichtstreif sah, [...] tastete [er] mit den Füßen nach den goldfarbenen Saffianpantoffeln, die seine Frau ihm letztes Jahr zum Geburtstag gestickt hatte, und streckte nach alter neunjähriger Gewohnheit ohne aufzustehen die Hand nach der Stelle aus, wo im Schlafzimmer sein Schlafrock hängen mußte.²³⁹

In *Anna Karenina* dienen Gebrauchsgegenstände als Strukturgerüst des Alltags. Erst als Fürst Stepan Arkadjitsch Oblonskij seine geliebten Alltagsobjekte vermißt, erkennt er, wie bequem er es sich doch in seiner Ehe mit seiner Frau Dolly eingerichtet hat. Der zwischen nai-
ver Heiterkeit, unverblümter Selbstsorge und Pflichtvergessenheit schwankende Lebemann Oblonskij wird nirgends besser charakterisiert als an dieser Stelle, die sein Verhältnis zu der Dingwelt herausstellt. Gebrauchsgegenstände strukturieren seinen Alltag und fungieren als stabilisierendes Gerüst seines Lebens. Ebenso selbstverständlich stehen ihm die von seiner Frau bestickten goldfarbenen Saffianpantoffeln jeden Morgen zur Verfügung, wie auch der Schlafrock stets an derselben Stelle hängt. Das Ding und sein Besitzer verstärken sich gegenseitig negativ. Eine wesentliche Motivation für die spätere Versöhnung des Ehepaares bietet die immer gleiche Dingwelt, die in den Wirren des Alltags Stabilität und Verlässlichkeit garantiert.

²³⁹ Tolstoj: *Anna Karenina*, S. 8.

3.1.2. *Le père Goriot* (1835)

Grazia Deledda hat den Roman *Eugénie Grandet* von Honoré de Balzac (1799–1850) aus dem Romanzyklus *La Comédie humaine* übersetzt. Es liegt daher nahe zu untersuchen, inwiefern sich die Modellierung der materiellen Kultur in den Romanen des Realisten Balzac auf die Dingweltkonstruktionen der *verismo patetico*-Romane von Deledda auswirkt. Wenn man die Darstellung und die Funktionen der Dingwelten in *Eugénie Grandet* und darüber hinaus auch in dem Roman *Le père Goriot* betrachtet, erweisen sich die Beschreibungen jener Pension der Witwe Vauquer und die Abhängigkeit der Witwe und der Töchter Goriot vom Konsumfetisch in *Le père Goriot* als besonders ergiebig. Inwiefern es sich bei der materiellen Kultur in diesem Roman um realitätsgetreu gestaltete Dinge handelt, ist nicht in jeder Hinsicht eindeutig zu beantworten. Der Realismus stößt in verschiedenen Texten des scheinbar mustergültigen Realisten Balzac an seine Grenzen.²⁴⁰ Seine Novelle *Le Chef-d'oeuvre inconnu* problematisiert laut Schlünder die „(Nicht-) Abbildbarkeit der Welt“, auch wenn Balzac grundsätzlich von der „Möglichkeit einer mimetischen Wiedergabe der Welt“ ausgeht.²⁴¹ In *Le père Goriot* klingen nichtsdestotrotz zahlreiche Aspekte des realitätsgetreuen Objekts inmitten von soziokulturellen Beschreibungen an, die den französischen Roman des 19. Jahrhunderts häufig ausmachen. Dabei stehen

²⁴⁰ Zu Balzacs Beschreibungsverfahren vgl. Warning, Rainer: *Die Phantasie der Realisten*. München 1999, S. 77.

²⁴¹ Schlünder 2001, S. 455.

besonders die ausführlichen Beschreibungen der Raumausstattungen und deren Relation zu den Figuren im Mittelpunkt:

Bei Honoré de Balzac etwa sind es insbesondere die Interieurs von Häusern [...], welche [...] zu breiten Umstandsschilderungen ausgeweitet werden und dabei nicht ganz zufällig einen mehr oder weniger direkten Bezug zu den Romanfiguren stiften, wie zum Beispiel in *Le père Goriot*.²⁴²

Le père Goriot (1835) ist ebenso wie *Eugénie Grandet* Teil der *Comédie humaine*. Der Titel läßt bereits vermuten, daß zentrale Handlungselemente auf *King Lear* (1608) von William Shakespeare Bezug nehmen.²⁴³ *Le père Goriot* und *King Lear* thematisieren die Verletzung des vierten Gebots.²⁴⁴ Eigentlich verfügt Vater Goriot über ausreichend finanzielle Mittel für seinen Ruhestand, den er in der Pension der Madame Vauquer verlebt. Er ruiniert sich jedoch für die Ballkleider und Accessoires seiner Töchter, obwohl sie sich von ihm abwenden und nicht einmal an seinem Sterbebett rechtzeitig zur Stelle sind. Sie werden durch den urbanen Warenfetisch korrumpiert, bis ihre Gier nach den materiellen Lockungen der Metropole Paris ihre moralische Urteilsfähigkeit außer Kraft setzt. Damit thematisiert *Le*

²⁴² Scholler 2013, S. 61.

²⁴³ Balzac, Honoré de: *Le père Goriot*. Paris 1961 [1835]; *King Lear* erscheint zuerst in einer Quarto-Ausgabe 1608 und wird 1623 in einer Folio-Ausgabe in einer überarbeiteten Version veröffentlicht. Shakespeare, William: *The History of King Lear*. Quarto“. In: Shakespeare, William: *The Complete Works*, hrsg. von Stanley Wells/ Gary Taylor. Oxford: Oxford University Press 1988 [1608], S. 909–942. Shakespeare, William: *The Tragedy of King Lear*. Folio“. In: Ebd. 1988 [1623], S. 943–974.

²⁴⁴ „Du sollst deinen Vater und deine Mutter ehren, auf daß du lange lebest in dem Lande, das dir der HERR, dein Gott, geben wird.“ Hierbei handelt es sich nach Luther um das 4. Gebot, nach der Bibel um das 5. Gebot. *Die Bibel*, Altes Testament, 2. Mose 20.12. Stuttgart 1999, S. 78.

père Goriot die Verführungskünste der materiellen Kultur.

Küpper bezeichnet Goriot als „monomanischen Vater“, Georg Lukács beschäftigt sich in *The historical novel* mit dem an König Lear erinnernden Schicksal von Vater Goriot; auch Reich-Ranicki sieht Vater Goriot als eine „von seiner Vaterliebe geblendete“ King Lear-Figur.²⁴⁵ Es ist aber fraglich, ob nicht die vorgebliche Selbstaufopferung des Vaters für seine Töchter eigentlich als narzisstische Selbstsorge gesehen werden müsste. Denn mit Hilfe des Warenfetischismus beabsichtigt er, statt der christlichen Transzendenz eine profane Erlösung zu erreichen.

Der Wunsch der komischen Witwe Vauquer, durch eine Heirat mit Vater Goriot sozial zu reüssieren, ist ihrer Hörigkeit gegenüber der fetischisierten Pariser Mode geschuldet. Zusammen mit der ebenfalls verwitweten 36-jährigen Comtesse de l'Ambermesnil besucht sie die Läden in den Galerien des Palais Royal sowie in der zwischen der *Rue de Richelieu* und dem *Boulevard des Italiens* gelegenen, seinerzeit bei der *à la mode* gekleideten Pariserin beliebten Boutique *La Petite Jeannette*. Mit ihrem federgeschmückten Hut, ihrem ausladenden Kleid und ihrer auffallenden Schärpe erreicht sie statt einer Verschönerung eine komische Wirkung: „elle ressembloit parfaitement à l'enseigne du *Bœuf à la Mode*.“²⁴⁶ Die Abhängigkeit der Witwe Vauquer von der Mode als Konsumfetisch stellt Balzac in *Le père Goriot* als lächerlich dar und offenbart doch an einigen Stellen unfreiwillig

²⁴⁵ Küpper, Joachim: *Balzac und der effet de réel*. Amsterdam 1986, S. 72. Vgl. Lukács, Georg: *The historical novel*. London 1962, S. 143; vgl. Reich-Ranicki, Marcel: *Für alle Fragen offen. Antworten zur Weltliteratur*. München 2009, S. 31.

²⁴⁶ Balzac: *Le père Goriot*, S. 30 f.

seine eigene Leidenschaft für modische Kleidung. Schließlich ist Balzacs auffälliger Spazierstock mit einem goldenen Knauf und Türkisen als Accessoire eines wahrhaftigen Schriftsteller-Dandys bekannt. Balzacs Leidenschaft für die materielle Kultur äußert sich in *Le père Goriot* nicht nur in kundigen Darstellungen der zeitgenössischen Mode, sondern auch in zahlreichen Interieurbeschreibungen.

Das von Vater Goriot in *Le père Goriot* verwahrte Medaillon mit den Haarlocken seiner Töchter Anastasie und Delphine ist nicht nur ein sentimentales Erinnerungsstück, sondern es besitzt aus der Perspektive des Vaters die Wirkungsmacht eines sakralen Objekts. Die eigentliche transitorische Potenz des goldenen Medaillons erweist sich am Sterbetag Goriots:

Lorsque le médaillon toucha sa poitrine, le vieillard fit un ban prolongé qui annonçait une satisfaction effrayante à voir.²⁴⁷

Aber im Gegensatz zum religiösen Fetisch erschließt sich die immaterielle Kraft des Fetisch Goriots nicht einer religiösen Glaubensgemeinschaft, sondern allein dem Vater als Individuum. Nachdem Vater Goriot verstorben ist, bemächtigt sich Frau Vauquer des goldenen Medaillons, in welchem sie und ihre Dienerin Sylvie allein den materiellen Wert erkennen. Ebenfalls auf den Geldwert der Dinge fixiert sich der Vater der titelgebenden Protagonistin Eugénie Grandet in *Eugénie Grandet* (1834) von Honoré de Balzac. Er gerät in die Fänge eines verführerischen Goldkästchens.²⁴⁸ Als er das Kästchen mit goldenen Beschlägen erblickt, das der Cousin seiner Tochter Eugénie

²⁴⁷ Ebd., S. 310.

²⁴⁸ Balzac, Honoré de: *Eugénie Grandet*. Paris 1921 [1834].

anvertraut hat, preist er die Verdienste seiner Tochter, der er sonst wenig abzugewinnen vermag. Im weiteren Verlauf der Erzählung mutiert das goldene Kästchen zum Fetisch, der die Vater-Tochter-Beziehung korrumpiert. Die anziehende Wirkung der Mode und der Dinge als Waren- und Konsumfetisch auf Balzacs Figuren trägt zwar unzweifelhaft sozial- und kapitalismuskritische Züge. Aber ihre Schwäche für die Dinge verleiht dem Vater von Eugénie Grandet in *Eugénie Grandet* und der Witwe Vauquer in *Le père Goriot* liebenswerte schrullige Züge, die dem Leser die Identifikation mit den Figuren erleichtern und zum reichen Erzählkolorit der Romane beitragen.

Weitaus ertragreicher als in *Eugénie Grandet* ist die Lektüre der Intérieurs in *Le père Goriot*. Abgesehen von den Kleidern der Witwe Vauquer beschreibt Balzac in *Le père Goriot* nämlich besonders ausgreifend die Ausstattung von ihren Pensionsräumen. Die Erzählung beginnt mit dem Außenraum und betritt anschließend mit dem Leser Schritt für Schritt die verschiedenen Stockwerke der Pension.

Vous y verriez un baromètre à capucin qui sort quand il pleut, des gravures exécrables qui ôtent l'appétit, toutes encadrées en bois verni à filets dorés [...].²⁴⁹

Die Schilderung des „baromètre à capucin“ oder der „gravures exécrables“ im Speisezimmer der Witwe fallen recht detailverliebt aus. Das Speisezimmer kann einerseits zahlreiche Paradebeispiele für realitätsgetreue Objekte bieten. Andererseits liegt es nahe, die schmutzige und abgegriffene Ausstattung der Witwe als allegorische Darstellung ihres wohl ganz ähnlich beschaffenen Innenlebens zu lesen. Da-

²⁴⁹ Ebd., S. 10.

mit kann man in dieser Episode von *Le père Goriot* eine dezente Überschreitung realitätsgetreuer Nachahmung der außerliterischen Wirklichkeit zugunsten imaginärer Beschreibungen vermuten. Die Neuankömmlinge können immer wieder Rückschlüsse von der materiellen Kultur auf die noch unbekanntes Hausbesitzer ziehen. Madame Vauquers nachlässige Pensionsführung erschließt sich durch das mit abgelegtem Hausrat gefüllte Eßzimmer. Die intermateriale Relation zwischen materieller Kultur und Text kann man in dieser Episode von *Le père Goriot* als Systemtransponierung bezeichnen, weil sich die Codes der materiellen Kultur mit weitreichenden Konsequenzen in den Text einschreiben. Im gesamten Roman herrscht aber die Systemerwähnung der materiellen Kultur vor, weil sie vorwiegend zur Hintergrundhandlung gehört. Die detailverliebten Schilderungen gewähren den Dingen nichtsdestotrotz eine verhältnismäßig prominente Stellung unter den Elementen der Erzählung.

3.2. Genderdinge in *La curée* (1872) von Zola und in *L'éducation sentimentale* (1869) von Flaubert

Die Geschlechterforschung setzt sich ausgehend von Themen wie *Geschlechterrollen im Spiegel von textilen Objekten der Alltagskultur* damit auseinander, „wie über Dinge geschlechterkulturelles Handeln dar- und hergestellt wird.“ (König)²⁵⁰ Die Frauenforschung er-

²⁵⁰ Zu den folgenden Ausführungen vgl. König, Gudrun M.: „Geschlecht und Dinge“. In: *Handbuch materielle Kultur* 2014, S. 64 f. Der interdisziplinären Tagung *Geschlechterrollen im Spiegel von textilen Objekten der Alltagskultur* an der Universität Osnabrück 2007 verdanke ich einige Anregungen zur Bedeutung und der Terminologie der materiellen Kultur. Zur Performanz und Repräsentation, die im genderstereotypen Umgang mit den Dingen eine gewisse Rol-

weitert seit den 1970er Jahren die Geschichtswissenschaft um typisch weibliche Objekte wie beispielsweise Haushaltsdinge.²⁵¹ An derartigen Forschungsansätzen kritisieren die postkolonialen Studien und die Geschlechterforschung laut König, daß soziokulturelle Unterschiede zwischen verschiedenen Frauen bei solchen Untersuchungen zugunsten einer einfachen Mann-Frau-Opposition vernachlässigt und binäre Geschlechterordnungen untermauert würden.

Für den Versuch, in die Ordnung der Dinge Geschlechterkategorien systematisch einzulesen, scheint eine strikte Trennung der Geschlechter durch die Variabilität der kulturellen Kodierungen fragwürdig. Bei der Rede über die Bedeutungslogik der Geschlechter im Reich der Dinge muss daher auf den relationalen Charakter der Materiellen Kultur der Geschlechter verwiesen werden.²⁵²

Kleidung und Gebrauchsgegenstände gehören zu den Bestandteilen materieller Kultur, die besonders häufig für geschlechtsspezifische Dingweltdarstellungen genutzt werden.²⁵³ Dabei sind sowohl die Artefakte selbst wie beispielsweise die Nähmaschine als auch die mit ihnen zusammenhängenden Handlungen wie beispielsweise das Nähen von Interesse. Heidrich konstatiert jedoch, die „kulturell-ge-

le spielt, vgl. von Hoff, Dagmar: „Performanz/Repräsentation“. In: *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Köln 2005, S. 162–179. Darüber hinaus vgl. von Hagen, Kirsten: „Von der Kinematik der Körper zur Performativität der Objekte: Charlot und die Moderne“. In: Erstic, Marijana/Schuhen, Gregor/Schwan, Tanja (Hgg.): *Avantgarde, Medien, Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2005, S. 79–98.

²⁵¹ Hauser, Andrea: „Erb-Sachen. Historische Sachkulturforshung als Geschlechterforschung“. In: Mentges, Gabriele (Hg.): *Geschlecht und materielle Kultur. Frauen-Sachen, Männer-Sachen, Sachkulturen*. Münster 2000, S. 21–48.

²⁵² König 2014, S. 65.

²⁵³ Zu den folgenden Erläuterungen vgl. ebd., S. 65.

schlechtsspezifische Codierung“ stecke „stets in der Bedeutung [...], nicht im Ding selbst“.²⁵⁴

Das karnevalistische Spiel mit der Travestie nach den Regeln der Pariser Mode wird in *La curée* von Émile Zola und in *L'éducation sentimentale* von Gustave Flaubert dargestellt. Dabei ist von Interesse, inwiefern die Transgender-Kostümierungen in diesen beiden Beispielen für den französischen Roman des 19. Jahrhunderts die herrschenden Geschlechterbilder unterlaufen oder bestätigen; auch hier basiert die Gender-Codierung in erster Linie auf der jeweiligen kulturellen und gesellschaftlichen Lesart der materiellen Kultur.

In dem naturalistischen Roman *La curée* (1872) von Émile Zola präsentieren die Stiefmutter Renée und ihr Stiefsohn Maxime in der offenen Kutsche während ihrer Spazierfahrten durch Paris die neueste Mode (lat. *modus*: Art und Weise).²⁵⁵ Ähnlich wie sie halten es

²⁵⁴ Heidrich 2007, S. 37.

²⁵⁵ Zola, Émile: *La curée*. Paris 1970 [1872]. Hierzu vgl. meine Ausführungen in Scholler-Schärf, Anja: „Das prädekadente Treibhaus als antibürgerlicher Raum. Theatrale Häuslichkeit in *La Curée* von Émile Zola“. In: Neuhofer, Monika/Ackermann, Kathrin (Hgg.): *Von Häusern und Menschen. Literarische und filmische Diskurse über das Haus im 19. und 20. Jahrhundert*. Würzburg 2011, S. 129–144. Vgl. auch Wolfzettel, Friedrich: „Vertikale Symbolik in Emile Zolas *La Curée*“. In: *Germanisch-romanische Monatschrift* 19/1969, S. 435–443, Michel, Karl Markus: „Das Spiel mit dem Bösen“. In: Emile Zola: *Die Beute*. Düsseldorf; Zürich 1998, S. 355–391. Bosch definiert Mode als „periodisch wechselnde ästhetische Stile von Kleidung“, die über Geschlechterkonzepte ebenso wie über Körperbilder und sozialen Status Auskunft geben. Bosch 2010, S. 17. Zur weiblichen Selbstinszenierung mittels der Kleidung vgl. Sielke, Sabine: „Self-Fashioning und Cross Dressing: Strategien weiblicher Selbstinszenierung von der viktorianischen Verkleidungskunst zum postmodernen Zitatentheater“. In: Lehnert, Gertrud (Hg.): *Mode, Weiblichkeit und Modernität*, Dortmund 1998, S. 107–139. Vgl. auch Mathys, F.K.: *Ewig wandelbare Mode*. Stuttgart 1985. Die Mode fungiert als Ausdruck des kulturellen und des individuellen Gedächtnisses, wie Lehnert erläutert. Lehnert, Gertrud: „Mode, Weiblichkeit und Modernität“. In: Lehnert, Gertrud (Hg.): *Mode, Weiblichkeit und Modernität*. Dortmund 1998, S. 9–11. Vgl. auch Jenß, Heike: „Ethnogra-

zahlreiche andere Pariser, mit denen sich ihre Wege kreuzen. Für sie ist der öffentliche Raum der Pariser Parks und Boulevards ein willkommener Mode-Schauplatz.²⁵⁶ Zwischen 1852 und 1870, zur Handlungszeit des Romans, nimmt Baron Hausmann einschneidende Änderungen im Stadtbild vor und es entstehen öffentliche „fashion arenas“, auf denen die Pariser die neueste Mode wie auf dem Laufsteg vorführen.²⁵⁷

Auf dem Weg zu den im 19. Jahrhundert beliebten Kostümbällen zeigt sich Renée in *La curée* gerne en travestie, ohne dabei die Überwindung der binären Geschlechterkonstruktion zu beabsichtigen. Ihre Abendkleider wählt sie in Hinblick auf deren Publikumswirksamkeit während ihrer öffentlichen Abendeinladungen aus.

Selbstinszenierungen sind Positionierungen, die die Verortung innerhalb der Geschlechterverhältnisse und eine Revision oder eine Reproduktion der klassischen Bilder von Weiblichkeit und Männlichkeit ermöglichen.²⁵⁸

Mit ihrer materiellen Selbstinszenierung bekräftigt sie den Sozialsta-

phische Modeforschung“. In: Mentges, Gabriele (Hg.): *Kulturanthropologie des Textilen*. Bamberg 2005, S. 395. Zur Damenmode im 21. Jahrhundert äußert sich Vinken folgendermaßen: „Der klassischen und klassisch-modernen Herrenmode steht eine historistische Damenmode gegenüber, die aus einem unendlichen Zitatfundus der Mode wie aus einer Klamottenkiste auf dem Speicher beliebig zu schöpfen scheint.“ Vinken, Barbara: *Angezogen. Das Geheimnis der Mode*. Stuttgart 2013, S. 12 f. Die Mode wird laut Mann durch den Dualismus von Distinktion und Integration bestimmt. Siehe Mann, Karin: „Stark und soft. Mode, Medien und Geschlecht am Beispiel der Modefotografie in der Vogue“. In: Mentges, Gabriele (Hg.): *Kulturanthropologie des Textilen*. Bamberg 2005, S. 408.

²⁵⁶ Vgl. Steele, Valerie: *Fashion and Eroticism. Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age*. New York 1985, S. 135.

²⁵⁷ Ebd., S. 136.

²⁵⁸ Jenß 2005, S. 395 f.

tus ihres Ehemannes Aristide und verschafft ihm seine Bonität bei den Pariser Finanziers.²⁵⁹ Aristide huldigt als erfolgreicher Geschäftsmann aus pragmatischen Erwägungen dem Diktat der Mode. Er präsentiert seine kostbar gekleidete Frau Renée sowohl im semi-privaten Rahmen seiner Abendgesellschaften als auch im öffentlichen Raum der Pariser Parks und Boulevards als Sinnbild seiner geschäftlichen Erfolge. Renées feminine Kleidung entspricht den von der Pariser Mode diktierten Körperbildern im öffentlichen Raum der Pariser Straßen. Renées aufreizendes Dekolleté entspricht den damaligen Gepflogenheiten. Denn im Paris des 19. Jahrhunderts tragen die verheirateten Frauen ausgeschnittene Kleider aus Seide, während den ledigen jungen Frauen nur hochgeschlossene Kleider gestattet sind.²⁶⁰ Somit verhält sich Renée in Übereinstimmung mit der gängigen Mode.

Im Zuge der normkonträren Inzestszenen im Treibhaus unterläuft sie mit ihrem Stiefsohn jedoch die Pariser Modekonventionen ihrer Zeit, weil deren Brechung die Überschreitung der gesellschaftlichen Tabus erleichtert.²⁶¹ Beispielsweise verführt sie ihren Stiefsohn Maxime nicht mit einem ihrer freizügigen Kleider, sondern mit ihrem Domino aus schwarzem Satin.²⁶² Renées Männerkleidung erlaubt ihrem

²⁵⁹ Siehe Gaugele, Elke: „Drags, Garçons und Samtgranaten. Mode als Medium der Gender(de)konstruktion“. In: Mentges, Gabriele (Hg): *Kulturanthropologie des Textilen*. Bamberg 2005, S. 305–319., S. 307.

²⁶⁰ Marguerites, Julie de: *The Ins and Outs of Paris, or Paris by day and night*. Philadelphia 1855, S. 110–111, zit. in: Steele 1988, S. 157.

²⁶¹ Zu der zeitgenössischen Bedeutung der Gewächshäuser vgl. Koppelkamm, Stefan: *Künstliche Paradiese. Gewächshäuser u. Wintergärten d. 19. Jahrhunderts*. Berlin 1988; Kohlmaier, Georg: *Das Glashaus. Ein Bautypus des 19. Jahrhunderts*. München 1988.

²⁶² Zola: *La curée*, 4. Kap., S. 175. Zur Intersexualität vgl. Runte, Annette: „Zwitt-

Körper mehr Bewegungsfreiheit als ihre eng taillierten Abendkleider. Der Männerkleidung ist die gesellschaftliche Erwartung an ein entsprechend raumgreifendes Verhalten eingeschrieben.²⁶³ Diese körperliche Ungezwungenheit erlöst Renée von dem Normenkorsett der Pariser Gesellschaft, dem sie sich üblicherweise unterwirft.

Meistens verwendet Renée den größten Teil ihrer Ausgaben auf den Schneider, der für sie raffinierte Abendroben herstellt, die keineswegs eine Überwindung bipolarer Geschlechternormen signalisieren. In der Bekleidung des 19. Jahrhunderts festigt sich gemeinhin die zweigeschlechtliche heterosexuelle Ordnung in ästhetischer Hinsicht und im Bereich der soziokulturellen Normen.²⁶⁴ Sowohl Maxime als auch Renée richten sich nach den gängigen Kleidungskonventionen, die auch durch die damalige Gesetzeslage untermauert werden. Gaugele vermerkt gar, es sei im 19. Jahrhundert unmöglich gewesen, sich „durch männlich kodierte Kleidung der Sexualisierung weiblicher Subjektivität zu widersetzen“.²⁶⁵ Renée trägt den Domino allenfalls bei einem Kostümfest und markiert ihre maskuline Kleidung damit als karnevalistische Normüberschreitung.

rige Engel. Androgynie und Hermaphroditismus in französischer Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts“. In: Dirk Naguschewski/Sabine Schrader (Hgg.): *Sehen. Lesen. Begehren. Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*. Berlin 2001, S. 52. Vgl. auch Sullivan, Andrew: *Ein Diskurs über Homosexualität*. München 1996.

²⁶³ Vgl. Jenß 2005, S. 396.

²⁶⁴ „Die Ordnung des „Systems der symbolischen Zweigeschlechtlichkeit“ materialisiert sich über Bekleidung nicht nur in ihrer ästhetisch-leiblichen Dimension, sondern auch auf der Ebene der Festigung von Verhaltensnormen.“ Gaugele 2005, S. 307. Mit Hilfe des Performanz-Begriffs von Judith Butler läßt sich Kleidung als Medium der Geschlechterkonstruktion untersuchen. Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main 1999, S. 49.

²⁶⁵ Gaugele 2005, S. 310.

In *L'éducation sentimentale* (1869) von Gustave Flaubert kommt die Frau-zu-Mann-Travestie ebenfalls nur punktuell im Rahmen eines Kostümfestes zur Sprache.²⁶⁶ Bei der Gastgeberin Mademoiselle Rose-Annette handelt es sich um eine Halbweltdame. Die sonstigen Ballgäste sind Tänzerinnen, Schauspielerinnen, Sängerinnen, Bohemiens, verarmte Offiziere und Lebemänner. Für ihr Kostümfest verkleidet sich nicht nur Mademoiselle Rose-Annette Bron en travestie im Kostüm eines Dragoners aus der Zeit Ludwigs XV; außer ihr gibt es zahlreiche andere Damen in Männerkostümen zu bestaunen. Besonders ausführlich schildert Flaubert das Kostüm der Tänzerin Mademoiselle Loulou, die eine schwarze Samtjacke mit Spitzenkragen und eine weite Hose aus roter Seide trägt. Insbesondere Loulous Hose beschreibt Flaubert in allen Details: In der Taille wird die Hose von einer Schärpe aus Kaschmir zusammengehalten. Sie ist mit weißen Kamelien bestückt. Die maskuline Kleidung wird durch eine Männerhaarperücke und einen Männerhut komplettiert. Auch die mit Diamantenschnallen geschmückten Schuhe bleiben nicht unerwähnt. Die gesamte Kleidung zitiert maskuline Kleidungskonventionen, um sie mit femininen Accessoires wie z .B. den Kamelien als koketten Kurtisanenblumen zu unterlaufen. Wie Renée lockt auch Flauberts Protagonistin Loulou die Herren mit ihrer Männerkleidung an, die ihr mehr Bewegungs- und Verhaltensfreiheit gewährt. Aber eine Frau-zu-Mann Travestie im eigentlichen Sinne liegt nicht vor und ist auch

²⁶⁶ Flaubert, Gustave: *L'éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme*. Paris 1889 [1869]. Hierzu siehe Hülk-Althoff, Walburga: „Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857) und *L'éducation sentimentale* (1869)“. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *19. Jahrhundert. Französische Literatur*. Tübingen 1999, S. 219–244.

gar nicht beabsichtigt. Denn ihre vorgebliche Männerkleidung besteht aus einer roten Hose aus Seide und aus einer Samtjacke mit einem Spitzenkragen und ist mit Kamelien und Schnallen aus Diamanten versehen.

But at fancy-dress parties, women could wear skirts as short as those of fishwives. Sometimes they could even wear trousers[...]. All players understood the rules of the game. Here, in semiprivate setting, they were in no danger of really being taken for jockeys or peasants.²⁶⁷

Weil die Kostümbälle dem Alltag enthoben sind, können sich zu diesem Anlaß aber selbst die Damen der besseren Gesellschaft *en travestie* kleiden. Die Funktion des Kostümballs besteht laut Steele darin, ein karnevalistisches Entlastungsprogramm für die Franzosen des Second Empire zu bieten.²⁶⁸ Erotisch aufreizend wirkt nicht nur das Spiel mit der Travestie, sondern auch mit dem Exotismus, denn in die Kostüme finden sowohl historische Details aus vergangenen Epochen als auch exotische Kleidungskomponenten aus nahe und ferner gelegenen Ländern wie etwa Spanien oder Algerien Eingang.

Mit der Männerkleidung will Renée in *La curée* ebenso wie Flauberts Loulou nicht in eine männliche Geschlechterrolle schlüpfen, sondern ihre weiblichen Reize mit der gewonnenen Bewegungsfreiheit umso stärker ausspielen. Sie überschreitet die geltende Norm nur zum Schein, um ihre bestehende Rolle als verführerisches Statussymbol ihres Ehemannes Aristide umso mehr zu festigen. In *L'éducation*

²⁶⁷ Steele, Valerie: *Paris Fashion. A Cultural History*. Oxford 1988, S. 143. Vgl auch Steele, Valerie: *Fashion and Eroticism. Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age*. Oxford: 1985.

²⁶⁸ Steele 1988, S. 176.

sentimentale wird ebenso wie in *La curée* die normkonträre Kleidung nur punktuell bei karnevalistischen Anlässen getragen, denn die geschlechterstereotypen Modekonzeptionen in beiden Romanen festigen letztlich konventionelle Geschlechterkonstrukte.

3.3. Quasi-sakrale Waren in *Au bonheur des dames* (1883) von Zola

Im Roman *Au bonheur des dames* (1883) von Zola entdeckt die Verkäuferin Denise in einem Schaufenster einen Samtmantel mit einem Besatz aus Silberfuchsfell.²⁶⁹ Der Mantel ist inmitten von Brüsseler Spitzen platziert, die an eine Altardecke erinnern. Neben ihm sind Tuchballen wie die Säulen einer Kathedrale geschickt drapiert. Dieses quasi-sakrale Arrangement wirkt aus der internen Perspektive von Denise wie eine *chapelle élevée au culte des grâces de la femme*.²⁷⁰ Es handelt sich hier um spektakuläre Inszenierungen von Massenwaren, die zwischen phantastischer Imagination und möglichst objektiver naturalistischer Beschreibungsweise balancieren. Die lite-

²⁶⁹ Zola, Émile: *Au bonheur des dames*. Paris 1980 [1883], S. 32 f. Siehe Vinken, Barbara: „Temples of delight. Consuming Consumption in Émile Zola’s *Au bonheur des dames*“. In: *Spectacles of Realism. Gender, Body, Culture*. Minnesota 1995, S. 258. Vgl. auch Vinken, Barbara: „Pygmalion à rebours: Fetischismus in Zolas Œuvre“. In: Mayer, Matthias/Neumann, Gerhard (Hgg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg im Breisgau 1997, S. 593–621. Der Maler Claude richtet in dem Roman *L’Œuvre* (1886) von Émile Zola laut Vinken „seine ganze Leidenschaft auf die Bilder [...], in denen sich die fetischistische Übertragung vom belebten auf das unbelebte Objekt vollzieht.“ Vgl. Vinken, Barbara: „Zola: Alles Sehen, Alles Wissen, Alles Heilen: Der Fetischismus im Naturalismus“. In: Behrens, Rudolph/Galle, Roland (Hgg.): *Historische Anthropologie und Literatur*. Würzburg 1996, S. 220.

²⁷⁰ Zola: *Au bonheur des dames*, 1. Kap., S. 32.

rarische Modellierung des Kaufhauses in *Au bonheur des dames* kann man sich vor dem Hintergrund der realhistorischen Pariser Kaufhäuser Le Bon marché (1852) einerseits und Les Grands Magasins du Louvre (1877) andererseits vorstellen. Zu deren modernen Verkaufstrategien stellte Émile Zola umfangreiche Recherchen an.

An die Stelle einer intriganten Figur treten in *Au bonheur des dames* die billigen Paradies-Seiden; die Kaufhauswaren und deren aggressive Vermarktung zerstören mit Hilfe einer skandalösen Preispolitik die Existenz des Einzelhandels. Das riesige Kaufhaus erdrückt mit seinen unzähligen Massenwaren die konkurrierenden Räume der Geschäfte in seiner Umgebung. Es erringt mit Hilfe der Marketingfinessen seines Besitzers Octave Mouret den vitalistischen Sieg über die kleinen Läden, die sich in seinem Schatten ducken und die angesichts seiner wirtschaftlichen Potenz kapitulieren.²⁷¹ In der räumli-

²⁷¹ Zum Vitalismus bei Zola vgl. Stöber, Thomas: *Vitalistische Energetik und literarische Transgression im französischen Realismus-Naturalismus. Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola*. Tübingen 2006. Laut Stöber herrscht bei Balzac die punktuelle „euphorische Energiefülle der Vitalkraft“ anlässlich eines Festes vor. Hingegen bricht Zola die Balance zwischen der Norm und der Vitalkraft des Körpers (Transgression). Beispielsweise prägen laut Stöber den Roman *Assomoir* kannibalistische Gewaltphantasmen, die sich in Zolas Roman *Nana* fortsetzen. Ebd., S. 149. Die Gegensätzlichkeit zwischen dem Vitalismus und dem Verfall ist laut Leopold charakteristisch für den Naturalismus, während der Realismus den ungebrochenen Vitalismus in Gestalt der Aufsteiger- und Verbrecherfiguren von Balzac feiere. Leopold, Stephan: „Die III. Republik zwischen Kataklysmus und Heilserwartung. Einleitung“. In: Leopold, Stephan/Scholler, Dietrich (Hgg.): *Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen. Französische Literatur und Kultur zwischen Sedan und Vichy*. München 2010, S. 12. Dem realistischen Romanzyklus *Comédie humaine* von Balzac und dem naturalistischen Romanzyklus *Rougon-Macquart* von Zola seien Mimesis („mimetische Oberfläche“) und Vitalismus („epistemologische Tiefendimension“) gemeinsam. Ebd., S. 12. Zu Balzac im Kontext des Realismus siehe Schlünder, Susanne: „An den Grenzen realistischer Welterzeugung. Balzacs figurale Ästhetik am Beispiel von *Le Chef-d’Œuvre inconnu*“. In: Febel, Gisela/Joly, Françoise/Pflüger, Silke (Hgg.): *Paradox oder Über die Kunst an-*

chen Expansion des sich stetig vergrößernden Kaufhauses offenbart sich seine nahezu zerstörerische Vitalität ebenso wie in der „soleil de victoire“, die das im Kampf um die Kunden siegreiche Kaufhaus erstrahlen. Zudem ist das strahlende Licht gemeinsam mit den leuchtenden Farben in den Schaufenstern an Monets urbane Stadtvisionen angelehnt.²⁷² Der Kaufhausbesitzer Mouret denkt sich immer neue Erlebniswelten aus; die Kunden können im Kaufhaus ihre Korrespondenz erledigen, sich an erlesenen Speisen laben und in luxuriöser Umgebung promenieren. Sie werden von solchen Parallelwelten angezogen und trachten danach, sich in den überbordenden Luxus hineinzustürzen und darin unterzugehen.

Die Erzählung selbst bezieht ihre eigene Anziehungskraft nicht zuletzt aus den Hyperbeln wie etwa „l'irrésistible envie de s'y jeter et de s'y perdre“.²⁷³ Ihre „sprachliche Fülle“ entspricht laut Stöber dem Reichtum der literarischen Bilder.²⁷⁴ Die Spannungskraft der Erzählung speist sich aus ihren antithetischen Bildern des Wachstums und des Verderbens. Sie betont besonders die „exzessive animalistische Vitalkraft“ des Kaufhauses, das mehr und mehr Raum von den umliegenden Läden und Bewohnern erobert.²⁷⁵

Wenige Autoren widmen sich derart hingebungsvoll wie Zola der für das 19. Jahrhundert neuen Warenfülle im Kaufhaus. Die arabi-

ders zu denken. Kemnat 2001, S. 441–55.

²⁷² Zola: *Au bonheur des dames*, 4. Kap., S. 120. Hierzu siehe Vögle, Theresa: „Die Boulevards als impressionistische Oberflächen“. In: Hülk, Walburga/Schuhen, Gregor (Hgg.): *Hausmann und die Folgen. Vom Boulevard zur Boulevardisierung*. Tübingen 2011, S. 195–214.

²⁷³ Ebd., S. 141.

²⁷⁴ Stöber 2006, S. 153.

²⁷⁵ Zur vitalistischen Energetik bei Zola siehe ebd., S. 127.

schen, indischen und türkischen Orientteppiche fachen im orientalischen Salon des Paschazelts die Exotismusbegeisterung der Kaufhauskunden in *Au bonheur des dames* an. Mit diesen Teppichen aus Agra und Mekka wirbt das Kaufhaus um die Kunstkenner; die Schnäppchenjäger locken billige Teppiche aus Ghiordes und Kula für fünfzehn Francs. Die Weißwarenausstellung im 14. Kapitel ist der Höhepunkt der Verkaufsausstellungen; zugleich mit ihr reifen die Hochzeitspläne von Mouret und Denise. Samt und Atlas, Knöpfe aus Perlmutter, Bänder und Halstücher bilden eine weiße Flut aus verführerischen Weißwaren. Daunendecken werden wie Kirchenbanner aufgehängt und bilden ein pseudo-religiöses Konstrukt. Von der Decke hängt ein riesiges Zelt aus Seide, Gaze, Musselin und Tüll. Die Kundinnen verlassen das Kaufhaus mit Sträußen weißer Veilchen und wirken, als hätten sie nun endgültig Hochzeit mit dem Kaufhaus gehalten.

La gorge ronde des mannequins gonflait l'étoffe, les hanches fortes exagéraient la finesse de la taille, la tête absente était remplacée par une grande étiquette, piquée avec une épingle dans le molleton rouge du col; tandis que les glaces, aux deux côtés de la vitrine, par un jeu calculé, les reflétaient et les multipliaient sans fin, peuplaient la rue de ces belles femmes à vendre, et qui portaient des prix en gros chiffres, à la place de têtes. Elles sont fameuses ! murmura Jean, qui ne trouva rien autre pour dire son émotion.²⁷⁶

Während sich die Schaufensterdekoration vor allem an die potentiellen Kundinnen richtet, üben die kopflosen Schaufensterpuppen auf die Herren als Träger der Kaufkraft ihre Reize aus. Als sexistischer

²⁷⁶ Vgl. Zola: *Au bonheur des dames*, 1. Kap., S. 32 f.

Kommentar, der sich exklusiv an die verständigen Gatten richtet, tragen die wohlgeformten Schaufensterpuppen statt Köpfen die Preisschilder der von ihnen präsentierten Waren. Dadurch repräsentieren sie vor den Augen der ins intime Einverständnis gezogenen Herren ihre kostspieligen Gattinnen und Mätressen. Tatsächlich investieren die Herren für Damengeschenke zu Zeiten Zolas durchaus stattliche Summen und dürften sich daher in der Illusion wiegen, sie hätten zugleich mit der Ware auch ihre Dame gänzlich in ihren Besitz gebracht.²⁷⁷ Indem sie den Kopf als Sitz der *ratio* durch den Warenpreis ersetzen, suggerieren die Dekorateure die Käuflichkeit der Damen. Raffiniert fängt Mourets Kaufhaus mit derartigen Dekorationen auch diejenigen vorübergehenden Herren ein, die sich von den Schaufensterartikeln selbst nicht beeindrucken lassen.

Statt wie die kleinen Pariser Läden auf den qualitativen Eigenwert der Dinge zu setzen, speist sich die Verkaufskunst Mourets aus seinem Bestreben, die Pariserinnen weniger mit den Waren selbst, sondern mit einer ausgeklügelten, sexualisierten Verkaufsphilosophie zum Kauf zu veranlassen. Über die innovative Warenpräsentation hinaus werden die Waren vornehmlich deshalb erfolgreich angepriesen, weil sich in der Vorstellungskraft der Kundinnen die Waren mit der Verführungskraft des attraktiven Kaufhausbesitzers verquicken. Er und seine Verkäufer erfinden damit schon vor den Zeiten des Cybersex ein kapitalistisches Glücksversprechen durch unkörperlichen Sex.

Mouret besucht die Pariserinnen in ihren Häusern und preist mit

²⁷⁷ Vgl. Steele 1988, S. 77.

der Gelassenheit eines stets erfolgreichen Eroberers den goldenen Taft von unvergleichlichem Glanz an, der zugleich kostbar und preiswert sei. Solche Erzählungen wecken die Begierde der Damen und lassen über ihre Nacken nahezu orgiastische Schauer des Entzückens laufen: „un léger frisson courait sur leurs nuques.“²⁷⁸ Derartige Passagen feiern die Verführungsmacht der Teppiche, Sonnenschirme und Atlasschleifen in anziehenden Bildern; demgegenüber sind die Waren des Kleinhandels in düstere Szenen des todgeweihten Elends eingebunden.

Besonders empfänglich für die Valenciennespitzen, Fächer und seidenen Mäntel mit Jettbesatz ist die alterslose Frau Marty, die stets von einer fieberhaften Nervosität angetrieben wird. Für ihre vierzehnjährige Tochter Valentine und für sich selbst läßt sie sich von allen Modeneuheiten verlocken und verfällt dabei in eine wahrhaftige Raserei.

On la connaissait pour sa rage de dépense, sans force devant la tentation, d'une honnêteté stricte, incapable de céder à un amant, mais tout de suite lâche et la chair vaincue, devant le moindre bout de chiffon.²⁷⁹

Die Paris-Paradies-Seide zieht das fiebrige Begehren der kaufsüchtigen Frau Marty auf sich, das eigentlich einem Liebhaber als „normalem Sexualobjekt“ gebühren würde; dabei nimmt ihre Leidenschaft pathologische Züge an. Die Kaufhausware ersetzt ihr als sexueller Fetisch vollends den Liebhaber. Ihr Begehren wird nach Freud vom

²⁷⁸ Zola: *Au bonheur des dames*, S. 115.

²⁷⁹ Ebd., S. 95.

Mann ‚aus Fleisch und Blut‘ als eigentlichem Sexualobjekt zum Fetisch als Ersatzobjekt verschoben.²⁸⁰ Zum Grenzgang des sexuellen Fetischismus zwischen Normalität und Pathologie erläutert Freud: „Der pathologische Teil tritt erst ein, wenn sich das Streben nach dem Fetisch an die Stelle des normalen Zieles setzt, ferner wenn sich der Fetisch von der bestimmten Person loslöst, zum alleinigen Sexualobjekt wird.“²⁸¹ Tatsächlich ist der Fetisch für Frau Marty zum alleinigen Sexualobjekt geworden und hat ihren Ehemann, den Lehrer, als normales Sexualziel ersetzt. Ihre fieberhafte Obsession für Seidenmäntel und Schuhe gipfelt im Lustgewinn durch den Akt des Kaufens.

Die erotische und taktische Verkaufsberatung der Kundinnen beherrscht besonders der Verkäufer Mignot. Er demonstriert in der Handschuhabteilung seine Verkaufskunst an Madame Desforges, der er bereits zwölf Paar Glacéhandschuhe verkauft hat.²⁸² Die erzählerische Darstellung dieses Verkaufsgesprächs setzt mit einem topischen Bestandteil der literarischen Liebeswerbung ein, der Lobpreisung der körperlichen Vorzüge der Dame: Der zierlichen Hand der Madame Desforges gebühren laut Mourets süßer Werbungsrede nur Wildlederhandschuhe in der allerkleinsten Größe. Seine um die Gunst der Dame werbenden Worte unterstreicht der Verkäufer, indem er seiner eigentlich schnarrenden Stimme einen sanften Tonfall verleiht, schließlich sogar die Hand der Dame ergreift und ihr mit nachdrück-

²⁸⁰ Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke*, Bd. 5, Werke aus den Jahren 1904–1905. Frankfurt am Main 1942, S. 64.

²⁸¹ Ebd., S. 64.

²⁸² Zola: *Au bonheur des dames*, S. 137.

lichem Streicheln den Handschuh überstreift. Angesichts dieser raffinierten Verführungs- und Verkaufskunst verliert die Beschaffenheit der Ware selbst nahezu ihre Bedeutung. Selbst die Empfindsamkeit des erfolgreichen Verführers, der den Erfolg seiner Bemühungen an den Reaktionen der Damen abzulesen vermag, stellt Mignot zur Schau. Das Begehren der Madame Desforges wird ganz im Sinne der Verkaufsphilosophie Mignots nicht auf ihn selbst als Sexualobjekt, sondern auf die Handschuhe als fetischisierte Ware übertragen. Der Erfolg seiner verbalerotischen Künste besteht darin, daß die Kundin die derart kunstvoll angepriesene Ware tatsächlich auch kauft. Im Anschluß an den Verkauf der Wildlederhandschuhe an Madame Desforges spricht er ganz wie ein Liebhaber über seine eben gemachte Eroberung in nahezu vulgären Andeutungen. Das ursprünglich in dem Sexualakt bestehende Sexualziel besteht somit in dem erotisch aufgeladenen Verkaufsgespräch und in dem Kaufakt als vorläufigem Höhepunkt. Hierbei wird der eigentliche Genuß des Fetisch auf den Privatraum verschoben. Im privaten Raum berauscht sich Madame Desforges an dem maskulinen Moschusgeruch der Wildlederhandschuhe, während sie im Kaufhaus vorgeblich nichts zu riechen vermag. Doch diese Leugnung jeglicher sinnlicher Komponenten des Verkaufsaktes vermag den Leser letztlich nicht zu täuschen. Indem sie den aufreizenden Moschusgeruch vorgeblich nur in ihrer Intimsphäre wahrnehmen kann, leugnet sie, Opfer der raffinierten Verkaufsstrategie Mignots geworden zu sein. Diese richtet sich bis ins Privatleben der Verkäufer hinein auf die Verführung der Kunden. Die Verkäufer verkaufen neben der Ware sich selbst als Projektionsfläche

der erotischen Phantasien der von Langeweile geplagten Bourgeoisie.

Während der samstäglichen Empfangsstunde der Madame Desfor- ges erläutert der Kaufhausbesitzer Mouret dem Baron Hartmann, dem Direktor der Grundstückskreditbank *Crédit Immobilier*, seine Verkaufsstrategie.²⁸³ Der Baron bietet als potentieller Finanzier den erzählerischen Anlaß für Mourets kapitalistische Beichte. Zuerst ver- drehen die Schaufensterauslagen den vorübergehenden Damen den Kopf, dann gehen sie in die Falle der billigen Sonderangebote für Spitzen, Strumpfbänder und Unterröcke im Eingangsbereich, bis sie immer tiefer in die Kaufhausabteilungen eindringen und dort ihrer Koketterie endgültig erliegen werden. Mouret bezweckt schlichtweg „l'exploitation de la femme“; dies gelingt auch mit Hilfe der schieren Masse der Luxus- und Alltagsobjekte, ihre Fülle befördert deren Ver- kauf. Denn das Kaufhaus reizt im Gegensatz zum auf bestimmte Wa- ren spezialisierten Einzelhandel seine Kundschaft in jeder Kaufhaus- abteilung von neuem zum Kauf an, wie Mouret dem zunehmend fas- zinierten Baron verrät. Gekauft wird demnach nicht wie im Einzel- handel ein einziges maßgeschneidertes Hemd, sondern vor allem die eigentlich nicht benötigte Atlasschleife oder der dekorative Sonnen- schirm. Immer wieder betont die Erzählung die Wirkungsmacht die- ser Strategien, der sich mit wenigen Ausnahmen keine Kundin ent- ziehen kann. Dies liegt vor allem an der Preispolitik des Kaufhauses, mit der die kleinen Geschäfte nicht mithalten können. Mouret been- det seine Erläuterungen mit einem leidenschaftlichen, nahezu bruta- len Ausbruch, in welchem er darlegt, er habe die Frau in seiner Ge-

²⁸³ Ebd., S. 91.

walt, verstehe sich auf das, was der Frau in Fleisch und Blut liege: „il ne pensait qu’à elle, cherchait sans relâche à imaginer des séductions plus grandes.“²⁸⁴ Den Baron nimmt weniger die rational vorgetragene Verkaufsstrategie Mourets für sich ein als vielmehr dessen vitalistisches Begehren, nicht die Frau an sich, sondern die Kundin wie eine Geliebte zu überwältigen.

Das mit erotischen Konnotationen aufgeladene Kleid gibt den Kundinnen ihren verlorengegangenen Status als Objekt der Begierde und damit ihre vormalige Identität zurück. Die ursprünglich dem privaten Raum vorbehaltene Verführungsszenerie, die allenfalls in das quasi-private Szenarium des Separées im Edelrestaurant transferiert wird, findet hier im öffentlichen Raum statt.

Das Diktat des Fetischismus beherrscht nicht nur die Kundinnen, sondern auch die Verkäuferinnen. Die Verkäuferin Denise wird in der Konfektionsabteilung zu einer Schaufensterpuppe degradiert und im Dienste des Warenfetisch instrumentalisiert, als sie den vornehmen Damen diverse Kleidungsstücke vorführen muß.²⁸⁵ Folgerichtig kristallisiert sich in den gegensätzlichen Welten des Kaufhausbesitzers Mouret und seiner Verkäuferin Denise die soziale Inklusions- und Exklusionskraft der Dingwelt heraus.²⁸⁶ Wegen ihrer ärmlichen Kleidung wird Denise von ihren Kolleginnen gehänselt. Ihren sozialen

²⁸⁴ Ebd., S. 111.

²⁸⁵ Vgl. Schober, Rita: „Sachsymphonie und Sozialkritik in Zolas Roman vom Warenhaus. Nachwort.“ In: Zola, Émile: *Paradies der Damen*. Gütersloh 1970, S. 695. In ihrem Nachwort zu *Au bonheur des dames* stellt Schober heraus, Zola schildere in diesem Roman den „Verdinglichungsprozeß, dieses Umwerten und Entwerten des Menschen im Warenhaus zu einem Verkaufsmittel von vielen“. Im Kaufhaus würden menschliche Beziehungen in dingliche Beziehungen umgekehrt, das Grundgesetz des Kapitalismus nach Marx offenbart. Ebd., S. 694.

²⁸⁶ Vgl. Bosch 2010, S. 130.

und beruflichen Aufstieg innerhalb des Kaufhauses bedingt und begleitet der materielle Zuwachs.

Puis, quand elle y était enfin entrée, pour échapper aux commis du blanc qui riaient, elle avait comme buté tout d'un coup contre l'étalage de Mouret; et, malgré son effarement, la femme se réveillant en elle, les joues subitement rouges, elle s'oubliait à regarder flamber l'incendie des soies.²⁸⁷

Denise kann sich der Faszinationskraft der Seidenstoffe ebenso wenig wie ihre Kaufhauskundinnen entziehen und reagiert auf den Anblick der Waren wie auf einen Geliebten. Die Seide und die Spitze bewegen sie immer wieder dazu, sich nach diversen Ablösungsversuchen wieder dem Kaufhaus anzunähern und sich letztlich sogar mit dem Kaufhauschef Mouret zu verbinden. Mit der Heirat korrumpieren die urbanen Luxusdinge das unverdorbenes Landmädchen Denise endgültig. Die Strahlkraft des Fetisch verfährt auch bei ihr.

Aber das Streben nach mehr Besitz in *Au bonheur des dames* kann nicht nur als sozialdarwinistischer Wettbewerb der Reichen angesehen, sondern auch im Sinne Simmels als energetischer Impetus einer aufstiegsorientierten Gesellschaft gewertet werden.²⁸⁸ Schließlich verbindet sich selbst Denise als ehemals unbeugsame Verfechterin der Bürgerrechte und des traditionellen Kleinhandels mit dem Kapitalisten Mouret und steigt damit in der Kaufhauhierarchie immer weiter auf. Würde man den Roman allegorisch lesen, könnte man Denise als Allegorie von Paris sehen. Die Weltstadt gibt sich letztlich der unwiderstehlichen Strahlkraft der Modeimperien und deren Ver-

²⁸⁷ Zola: *Au bonheur des dames*, 2. Kap., S. 55.

²⁸⁸ Siehe Simmel 1989, S. 325.

kaufsstrategien hin.

Der Kaufhausbesitzer Octave Mouret stachelt in *Au bonheur des dames* die Fetischisierung der Waren immer weiter an. Der Warenfetischismus im Kaufhaus des 19. Jahrhunderts kann längst nicht mehr als Ausdruck ‚primitiver Kulturen‘ angesehen werden, wie Böhme erläutert.²⁸⁹ Vielmehr sei er statt einer „befremdlichen Alterität“ archaischer Völker und ihrer Kultur „ins Zentrum europäischer Gesellschaften“ gerückt. Die Abhängigkeit vom Fetisch nach moralischen Maßstäben als verdammenswerte Verblendung anzusehen, wird der Pracht der Kaufhäuser Ende des 19. Jahrhunderts ebenso wenig gerecht wie der Verführungsmacht der prächtigen Waren selbst. Daher malt Zola die Kaufhausprodukte in prächtigen Bildern als Ausdruck vitalistischer Lebensfülle, die den Pariser Kunden schlichtweg zum lustvollen Konsumleben verhelfen.

²⁸⁹ Böhme 2006, S. 19.

4. Grazia Deleddas Alltagsdinge in *La via del male* (1896), in *Elias Portolu* (1903) und in *La madre* (1920)

4.1. Deledda als Vertreterin des *verismo patetico*

Die sardische Literaturnobelpreisträgerin Grazia Deledda (1871–1936) äußert sich in ihrem autobiographischen Roman *Cosima* (1937) nahezu abfällig über ihre Bewunderer.²⁹⁰ Nichtsdestotrotz wehrt sie es dem renommierten Veristen Luigi Capuana (1839–1915) keineswegs, ihrem Werk Beifall zu zollen.²⁹¹ Ihr Erfolg in Italien wird durch den Verismus wesentlich befördert, wie De Giovanni vermerkt:

Il successo della Deledda in campo nazionale fu senz'altro facilitato dalla corrente letterario del verismo, che aveva portato alla ribalta la vita effettuale delle classi popolari [...]“²⁹².

Deleddas Werk kann dem *verismo patetico*, einer Strömung des Ve-

²⁹⁰ Deledda, Grazia: „Cosima“ In: Grazia Deledda: *Romanzi e novelle*. Milano 2007 [1937], S. 819.

²⁹¹ Von D.H. Lawrence stammt das Vorwort zu der englischen Übersetzung *The woman and the priest* (1928) von Deleddas Roman *La madre* (1920). Deledda, Grazia: *The mother*, mit einem Vorwort von DH Lawrence. Whitefish 2005 [1928]. Zu Deledda vgl. Heyer-Caput, Margherita: *Grazia Deledda's Dance of Modernity*. Toronto 2008. Vgl. auch Ferroni, Giulio: *Storia della letteratura italiana, dall'Ottocento al Novecento*. Milano 1991, S. 469, Kozma, Jan: „Grow Up! Grazia Deledda's Adult-Adolescent Males of Arrested Maturation“. In: *Annali d'italianistica* 15/1997, S. 329–340 und Merry, Bruce: *Women in Modern Italian Literature. Four Studies based on the Work of Grazia Deledda, Alba De Céspedes, Natalia Ginzburg and Dacia Maraini*. Townsville 1990.

²⁹² De Giovanni 1999, S. 6.

rismus, zugeordnet werden.²⁹³ Ihre Romane *La via del male* (1896) und *Elias Portolu* (1903) entsprechen diversen veristischen Charakteristika wie der Auswahl regionaler Handlungsorte und der Beschreibung regionaler Sitten und Gebräuche.²⁹⁴ Sie entstammen der ersten Schaffensphase von Deledda und spielen hauptsächlich in der näheren Umgebung von Nuoro auf Sardinien. Deleddas Muttersprache ist das *sardo logudorese*, eine Makrovariante des Sardischen. Ihre Romane lassen ein ausgeprägtes Interesse für sardische Themen, Legenden und Folklore erkennen.²⁹⁵ Sie handeln von dem Bauern- und Hirtenleben auf Sardinien und verschiedenen sardischen Übergangsritualen wie beispielsweise Hochzeiten. Deledda beobachtet in Nuoro Hochzeitsprozessionen, die Geschenke wie etwa eine große Matratze und den Fruchtbarkeits- und Glücksduft namens *inghiria-letto*, in die künftige Wohnung des Hochzeitspaares bringen.²⁹⁶ Sie hat selbst die ethnologische Schrift namens *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna* (1894) zu sardischen Volksbräuchen verfaßt.²⁹⁷

Die Alltagsobjekte in der sardischen Hirten- und Bauernwelt in den Romanen *Elias Portolu* und *La via del male* von Deledda sind laut

²⁹³ Ferroni, Giulio: *Storia della letteratura italiana, dall'Ottocento al Novecento*. Milano 1991, S. 469.

²⁹⁴ Diverse Forschungsbeiträge sprechen Deledda eine mimetische Darstellung Sardinien ab und ordnen ihr vielmehr eine raum- und zeitlose pathetische Schreibweise zu. Zu der Rolle des Verismus bei Deledda vgl. Leone, Giuseppe: „La narrativa di Grazia Deledda tra verismo e decadentismo“. In: *Rassegna di Varia Umanità* 38.3.1996, S. 96–99; Gunzberg, Lynn M.: „Ruralism, Folklore and Grazia Deledda's Novels“. In: *Modern Language Studies* 12/1983, S. 112–122. Vgl. auch Massaiu, Mario: *La Sardegna di Grazia Deledda*. Milano 1972.

²⁹⁵ Zur sardischen Lebenswelt vgl. Baldassarre, Luciano: *Cenni sulla Sardegna, ovvero usi e costumi amministrazione, industria e prodotti dell'isola*. Torino 1843.

²⁹⁶ Hallengren, Anders: *Grazia Deledda. Voice of sardinia*. [www.nobelprize.org].

²⁹⁷ Deledda, Grazia: *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*. Roma 1894.

De Giovanni auf das Essentielle beschränkt, während die Leidenschaften wuchern, die in der Industriegesellschaft von den Waren geradezu überdeckt würden.²⁹⁸ Die Nachahmung der sardischen Sitten führt zwangsläufig zu einer mimetischen Beschreibung der regionalen materiellen Kultur:

[...] sull'esempio di Verga, la Deledda è tratta a chinarsi con commossa partecipazione sulla vita effettuale del suo popolo, osservandone i costumi, meditandone la sorte.²⁹⁹

Deleddas Vorbild Verga beschäftigt sich De Giovanni zufolge im Zuge seines „fatalismo“ mit den wirtschaftlichen Problemen des Individuums, das sich aus seiner einmal festgelegten gesellschaftlichen Rolle nicht befreien kann.³⁰⁰ Er thematisiert gesamtgesellschaftliche Konflikte, die in Deleddas Werk allenfalls in den Romanen der ersten Schaffensphase wie beispielsweise *La via del male* (1896) anklingen.³⁰¹ Deledda interessiert sich mehr für die Konfrontation ihrer Figuren mit den ethischen Normen und den Verhaltensnormen der Gesellschaft und verlegt sich in ihren Romanen *La via del male*, *Elias Portolu* und *La madre* auf das „dramma affettivo ed etico“.³⁰² Sape-

²⁹⁸ Vgl. De Giovanni 1999, S. 12.

²⁹⁹ Spinazzola 1970, S. 8.

³⁰⁰ De Giovanni beschreibt die Unterschiede zwischen der Schreibweise Deleddas und der Veristen: „Se costoro, infatti, accentravano la attenzione sugli aspetti utilitaristici delle vicende (il guadagno, la roba, la lotta per il soldo, l'eros nei suoi eccessi carnali), la scrittrice sarda sottolineava, invece, i rapporti emozionali ed etici fra gli individui, ineludibilmente connotati da passioni primarie (amore, sentimento religioso, odio, vendetta).“ Ebd., S. 6.

³⁰¹ Vgl. Spinazzola, Vittorio: „Dalla narrativa d'appendice al premio Nobel. La Deledda fra Ottocento e Novecento. Introduzione“. In: Deledda: *La madre*, S. 17.

³⁰² Ferroni 1991, S. 470 und De Giovanni 1999, S. 13.

gno entdeckt Einflüsse des *decadentismo* in Deleddas Werk, aber diese seien derart verfremdet und fragmentiert, daß vielmehr ein archaischer Gesamteindruck entstehe.³⁰³ Spinazzola wiederum macht den Einfluss der Dekadenzliteratur in der Hypersensibilität von Deleddas Figuren aus.³⁰⁴ Trotz diverser Anklänge an dekadente Autoren ihrer Zeit gehört Deledda aber letztlich doch dem Verismus an. Letzte Zweifel in der Epochenzuordnung beseitigt eine intermateriale Dingweltanalyse, die deutliche Einflüsse des Verismus auf die Modellierung der materiellen Kultur in Deleddas Romanen *La via del male*, *Elias Portolu* und *Canne al vento* ausmachen kann.

4.2. Materielle Übergangsrituale in *La via del male*

4.2.1. Materielle Hochzeitskultur in *La via del male*

In ihrem veristischen Roman *La via del male* (1896) strebt Grazia Deledda nach einer bildkräftigen Mimesis von sardischen Hochzeitsbräuchen, die sich mit ihren kulturhistorischen Ausführungen in *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna* decken.³⁰⁵ Die materielle Hochzeitskultur ist eine Unterkategorie der Ritualdinge. Diese Ritualdinge sind laut Bräunlein religiöse Dinge sowie Dinge, die Charakteristika religiöser Dinge aufweisen und in einem ritualisierten,

³⁰³ Vgl. Sapegno, Natalino: Prefazione. In: Grazia Deledda: *Romanzi e novelle*. Milano 1971, S. XII.

³⁰⁴ Spinazzola 1970, S. 8.

³⁰⁵ Vgl. Deledda 1894, S. 84–86.

gemeinschaftsstiftenden Handlungskontext auftreten.³⁰⁶ Sie sind in Transformationsprozesse eingebunden, die durch Rituale markiert und stimuliert werden.³⁰⁷ *La via del male* ist Deleddas wichtigstes Werk aus der ersten Schaffensperiode. Er dient laut Amoia als Modell für die folgenden Romane und weist insbesondere zu *Schuld und Sühne* (1866) von Dostojewsky thematische Analogien auf:

She stresses, as does Dostojewsky in *Crime and Punishment*, purification and redemption through sorrow and suffering.³⁰⁸

La via del male dreht sich um die verhängnisvolle Liebe zwischen der reichen Zia Maria Noina und ihrem Knecht Pietro Benu in Sant'Ussula am Stadtrand von Nuoro.³⁰⁹ Pietro wirbt vergeblich um die schöne Maria, weil sie aus Rücksicht auf die Dorfgemeinschaft den reichen Bauern Francesco heiratet. Während eines Gefängnisaufenthaltes gerät er in die Gesellschaft eines zwielichtigen Betrügers, der ihn zum Mord an Marias Gatten Francesco anstiftet. Nach dem Mord umwirbt Pietro die junge Witwe Maria erneut. Der ‚via del male‘ bestimmt seit dem Beginn des Romans Marias und Pietros Schicksal, denn der normkonträren Verbindung ist das Scheitern unaufhaltsam eingeschrieben. Im folgenden interessieren weniger die Figuren, die dem *verismo patetico* entstammen, als vielmehr die ma-

³⁰⁶ Vgl. Bräunlein, Peter J.: „Ritualdinge“. In: *Handbuch Materielle Kultur* 2014, S. 245.

³⁰⁷ Ebd., S. 247.

³⁰⁸ Amoia, Alba: *20th century Italian Women Writers. The Feminine Experience*. Carbondale 1996, S. 8.

³⁰⁹ Deledda, Grazia: *La via del male*. Milano 1987 [1896]. Aus den Briefen Deleddas geht hervor, daß sie von 1892 bis 1893 an *La via del male* arbeitet. Die Erstausgabe von *La via del male* erfolgt 1896, 1916 erscheint eine überarbeitete Fassung.

terielle Kultur. Die Bandbreite der materiellen Kultur in *La via del male* wird, teils mit Hilfe des *Handbuch Materielle Kultur*, systematisch in ‚Alltagsdinge‘, ‚Ritualdinge‘, in ‚Materielle Hochzeits- und Trauerkultur‘ und in ‚Gendergegenstände‘ unterteilt.

4.2.1.1. Alltagsdinge

Con ordine quasi simmetrico stavano qua e là disposti molti attrezzi contadineschi: un carro sardo, vecchie ruote, aratri, zappe, gioghi, pungoli, bastoni.³¹⁰

Der Neuankömmling Pietro erblickt in dem Hof der Familie Noina ausschließlich Landwirtschaftsgerätschaften, die den Außenstehenden auf die bäuerliche Lebensweise der Hausbewohner hinweisen, und zwar ein sardischer Karren, alte Räder, Pflüge, Hacken, Geschirre, Ochsenziemer und Stöcke. Hierbei wird der Ordnungssinn der Familie Noina deutlich. Denn die bäuerlichen Gerätschaften sind fast symmetrisch angeordnet, an der Wand. Sie sind für die Dorfgemeinschaft ebenso wie für Außenstehende sichtbar ausgestellt. Die Küche ähnelt laut dem Erzählerkommentar jeder beliebigen sardischen Küche, mit einem aus Ziegelsteinen bestehenden Fußboden, einer Decke aus Schilf, blank geputzten Kupfertöpfen, Spießern, Schneidbrettern aus Holz und Gerät zum Brotbacken. Die Küchenutensilien tragen die Spuren des alltäglichen Gebrauchs und dienen einem unmittelbaren Gebrauchszweck. Das Schilf ist rußgeschwärzt, die kupferne Kanne wird in Gebrauch genommen, um Kaffee zu kochen. Die

³¹⁰ Ebd., S. 43.

Kargheit des Bauern- und Hirtenlebens wird in *La via del male* auch daran deutlich, daß es keinerlei Tische und Stühle gibt. Der Knecht Pietro und der Familienvater sitzen bei ihren Trinkgelagen selbstverständlich ebenso auf dem Boden wie die junge Herrin Maria. Die Haushaltsdinge für die Küche und die Gerätschaften für die Landwirtschaft in *La via del male* müssen mühsam von Hand bewegt werden und zeugen von den archaischen Lebensbedingungen in Sardinien, das von der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts weitgehend unberührt geblieben ist. Dabei bewegen sich die Figuren im Rahmen konventioneller Handlungsskripte, die den häuslichen Dingen ihre traditionellen Funktionen zuweisen. Von einer Ent-Tabuisierung im Umgang mit den Dingen oder von deren Umnutzung, die im 20. und 21. Jahrhundert im Zuge eines „ironischen, postmaterialistischen und statusnegierenden Lebensstils“ um sich greifen, kann noch nicht die Rede sein.³¹¹

4.2.1.2. Ritualdinge

Grazia Deledda legt aufgrund ihrer ethnologischen Schrift *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna* eine Untersuchung der materiellen Hochzeitskultur in ihren Romanen besonders nahe. Die im Zusammenhang mit der Hochzeit verwendete Kleidung, das Essen, die Geschenke, der Schmuck und die entsprechenden sakralen Gegenstände und Ritualdinge sind wichtige Bestandteile sardischer Übergangsrituale. Zu den überregionalen Hochzeitselementen gehören die Aussteuer und die Mitgift, die im 19. Jahrhundert bei den „Hochzeitsmo-

³¹¹ Vgl. Düllo 2014, S. 216.

tiven“ und der „Gattenwahl“ im gesamten westlichen Europa eine große Rolle spielen.³¹² Neben solchen überregionalen Hochzeitsbräuchen sind die Speisen und einzelnen Kleidungsstücke auf eine bestimmte Region zurückzuführen. In Sardinien sind die Brautschuhe wichtiger als in anderen Gegenden. Zudem unterscheidet sich die Zurschaustellung materieller Güter anlässlich der Hochzeit in Deutschland und Italien. Bei ländlichen Hochzeiten in Deutschland fährt ein Kammerwagen im 19. Jahrhundert durch das Dorf, bevor die Braut beim Bräutigam einzieht.³¹³ Auf diesem Wagen wird der Besitz der Braut und damit ihre Wertigkeit ausgestellt.

Die *material culture* der Hochzeit in *La via del male* besteht aus der Hochzeitskleidung des Bräutigams und der Braut, dem Hochzeitsmahl und den Hochzeitsgeschenken. In ihrer Schrift *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna* vermerkt Deledda: „Le case delle sposi vengono rinfrescate, rimesse a nuovo, quasi per significare, oltre la vanagloria, che una nouva vita sta per cominciare.“³¹⁴ Im Vorfeld der ersten Hochzeit Marias im 14. Kapitel des Romans *La via del male* werden keine neuen Dekorationen angeschafft, sondern die vorhandenen Gebrauchsgegenstände werden so lange poliert, bis sie aus der Perspektive der Protagonisten wie aus Gold und Silber gemacht erscheinen.³¹⁵ Man bringt den Hausrat auf Hochglanz, um die Bedeutung der Hochzeit als Übergangsritual zwischen dem Status

³¹² Siehe Remberg, Annette: *Wandel des Hochzeitsbrauchtums im 20. Jahrhundert dargestellt am Beispiel einer Mittelstadt. Eine volkskundlich-soziologische Untersuchung*. Münster 1995, S. 4.

³¹³ Weber-Kellermann, Ingeborg: *Frauenleben im 19. Jahrhundert. Empire und Romantik, Biedermeier, Gründerzeit*. München 1998, S. 79.

³¹⁴ Deledda 1894, S. 84.

³¹⁵ Deledda: *La via del male*, S. 188.

der Unverheirateten und dem Status der Verheirateten mit Hilfe der *material cultur* zu markieren. Nun sollen einige Beispiele für eine solche materielle Hochzeitskultur angeführt werden.

4.2.1.3. Hochzeitsgeschenke

In Italien investiert das Hochzeitspaar besonders in das *pranzo di nozze* und in die Geschenke in Form von Speisen, die den Hochzeitsgästen zum Dank für ihre Geschenke und ihren Besuch mitgegeben werden. Das *pranzo di nozze* ist bis heute der Höhepunkt der Hochzeitsfeier. Das gemeinsame Mahl bekräftigt die „*unione spirituale*“ zwischen den beiden Familien und integriert das junge Paar in die soziale Gemeinschaft.³¹⁶

Auch vom eigentlichen Hochzeitsmahl abgesehen sind Nahrungsmittel bei einer italienischen Hochzeit bis heute als Gastgeschenke und Hochzeitsmitbringsel der Gäste zudem im Überfluß vorhanden. Kaffee und Likör, bunte Torten und Gattòs (maurisches Gebäck aus Mandeln und Honig) stehen auf Tischen, Betten und Stühlen für die Gäste bereit.³¹⁷ Zudem bringen Frauen in landesüblicher Tracht sogenannte Asphodelenkörbe als Hochzeitsgeschenke in das Haus der Brauteltern. Eben diese mit Getreide und blumengeschmückten Weinflaschen gefüllten Körbe beschreibt Deledda auch in ihrer ethnologischen Schrift *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*.³¹⁸

Der Austausch von Geschenken wird im Dorf anlässlich von Übergangsritualen wie beispielsweise der Hochzeit in *La via del male ze-*

³¹⁶ *Il Folklore* 1967, S. 23.

³¹⁷ Ebd., S. 188.

³¹⁸ Deledda 1894 S. 84.

lebriert. Der kollektive Gabentausch, den der französische Ethnologe Marcel Mauss (1872–1950) beschreibt, läßt sich mit gewissen Abstrichen auf den Austausch von Gaben zwischen den Familien im Rahmen der Brautwerbung sowie auf Übergangsrituale wie beispielsweise die Hochzeit übertragen.³¹⁹ Das wesentliche Charakteristikum des Gabentausches besteht laut Mauss in dem obligatorischen Charakter des Austauschs von Geschenken.³²⁰ Daraus ergeben sich die drei Verpflichtungen vom „Geben, Nehmen und Erwidern“.³²¹ Die Dorfbewohner entsprechen in *La via del male* den drei Verpflichtungen „Geben, Nehmen und Erwidern“, die laut Mauss den Austausch von Geschenken bereits in den Urvölkern ausmachen.³²² Auch das Brautpaar muß in *La via del male* das erhaltene Geschenk annehmen und erwidern. Der Zusammenhalt im Dorf wird durch die Geschenke und Gegengeschenke in *La via del male* gesichert.

Die Frauen aus dem Freundes- und Verwandtenkreis des Brautpaares, die die Geschenke entgegennehmen, dürfen kein Zeichen der Trauer an sich tragen, betont Deledda in *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*.³²³ Die einheitliche Kleidung der Hochzeitsgäste führt zu einem ganzheitlichen Erscheinungsbild und damit zu einer Stärkung der Außenwirkung des Grenzrituals Hochzeit.

³¹⁹ Siehe Mauss, Marcel: „Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften.“ In: *Soziologie und Anthropologie. Gabentausch, Todesvorstellung, Körpertechniken*. Wiesbaden 2010 [1923], S. 11–148. Der Orginaltitel lautet: Mauss, Marcel: „Essai sur le don“. In: *L'Année Sociologique*, second série, 1923–1924, S. 30–186. Hierzu vgl. Böhme 2006, S. 289.

³²⁰ Vgl. Mauss 2010, S. 20–29.

³²¹ Ebd., S. 71–79.

³²² Vgl. ebd., S. 20–29 (Austausch von Geschenken) sowie 71–79 (drei Verpflichtungen des Schenkens).

³²³ Deledda 1894, S. 84.

Nicht der materielle Wert und die Beschaffenheit des Geschenkes ist von Bedeutung, sondern die Intention des Schenkenden. Dabei wird die Asymmetrie zwischen Gabe und Gegengabe tunlichst vermieden.³²⁴ Denn das unerwiderte Geschenk kann dem Schenkenden Macht über den Beschenkten verleihen. Diese Macht des Schenkenden versucht der zweite Ehemann Marias später gegenüber seiner Schwiegermutter in spe mit einem kostbaren Mieder zu erreichen. Er zielt auf seine soziale Inklusion mit Hilfe des Mieders.

Der Wunsch nach einem glücklichen Eheleben materialisiert sich in der Anzahl der Getreidekörner, die die Gäste als Geschenk in *La via del male* mitbringen. Aus der Menge des Getreides läßt sich die Anzahl der Gratulanten bemessen und damit das soziale Umfeld einschätzen, das die Ehe stützt. Je mehr Körner die Eheleute erhalten, auf umso mehr gesellschaftlichen Rückhalt können sie hoffen. Die zweite, zum Scheitern verurteilte Heirat Marias mit dem Knecht Pietro verfügt keineswegs über die Körnerflut und damit über den gesellschaftlichen Rückhalt der ersten Ehe.

Der außerliterarischen Wirklichkeit nachempfunden wird in *La via del male* der von Deledda in *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna* behandelte Brauch, die Hochzeitsgeschenke mit Rindfleisch und Süßigkeiten sowie dem eingekerbten *pane di fior di farina* zu erwidern.³²⁵ Ebenso wie in *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna* beschrieben verschenken auch die Brautleute in *La via del male* Geschenkkörbe mit Süßigkeiten an die Hochzeitsgäste. Die Geschenke

³²⁴ Vgl. Böhme 2006, S. 291.

³²⁵ Deledda 1894, S. 84.

der Gäste werden namentlich notiert und mit Fleisch, Teigherzen und anderen Süßigkeiten erwidert. Marias Mutter legt Wert darauf, mit den Gegengaben und dem Hochzeitsmahl den Eindruck von Wohlstand zu erwecken und damit ihr Ansehen im Dorf zu heben. Die gegenseitigen Geschenke stabilisieren die Dorfgemeinschaft, deren Zusammenhalt durch Marias Hochzeit und andere derartige Übergangsrituale gefestigt wird.

4.2.1.4. Hochzeitskleidung

L'abito da sposa comprende: Copricapo (Benda) costituito da una striscia di tessuto di lino cinta per due volte attorno al capo lasciandone ricadere un lembo sulla spalla; corpetto (Pala a supra) indossato sopra un giubbetto di panno scarlato profilato di seta rossa (Zippone); camicia (Camisa) o linza, di tela bianca, con ampie maniche e ricami al collo e ai polsi; grembiule trapezoidale (Franda) ornato con minuti ricami; gonna di orbace (Tunica) bordata da una balza di seta rossa; cintura stretta di nastro dorato (Chintorju).³²⁶

Die Hochzeitskleidung der Braut (*L'abito da sposa*) fällt je nach sardischer Region unterschiedlich aus. In der Region rund um Nuoro ist sie besonders prächtig. Sie wurde von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts getragen und verschwand anschließend, bis sie von diverse Folkloregruppen der heutigen Zeit zum *Costume Nuorese* erklärt wurde.³²⁷ Im Vergleich zur prächtigen Brautkleidung aus Nuoro erscheint die literarische Modellierung der Hochzeitskleidung der Braut in *La via del male* schlicht.

³²⁶ Amici folklore: *Il costume di Nuoro* [<http://www.amicidelfolklore.it/il-costume-di-nuoro>].

³²⁷ Ebd.

Und doch enthält sie einige Bestandteile der Nuoreser Tracht, etwa die weiße Bluse und das mit Blumen bestickte Kopftuch.

Bedeutsam sind die Schuhe als Teil der Brautkleidung. Maria ist stolz auf ihre engen, eleganten Stiefel, die ihre kleinen Füße zur Geltung bringen. Schuhe fungieren in dem kargen Bauernleben Sardiniens als Luxusgut. Die außerordentliche Funktion der Schuhe als Festbekleidung im sardischen Kontext wird in *La via del male* vielfach hervorgehoben. Als Trophäe eines Dorfwettbewerbs, bei dem ein mit Seife eingeschmierter Baumstamm zu erklettern ist, werden neben bunten Tüchern selbstverständlich auch Schuhe als kostbares Gut an den Baum gehängt. Als Bestandteil der Hochzeit betonen die Schuhe als Repräsentationsobjekte die Bedeutung des gesellschaftlichen Ereignisses, dienen der gesellschaftlichen Performanz und unterscheiden das Fest vom Alltag. Marias Schuhe sind so neu, daß sie bei jedem Schritt quietschen. Ebenso wie ihr unmittelbares soziales Umfeld bewegt sich auch Maria im Alltag oftmals barfuß. Als der Normalität enthobene Bestandteile der materiellen Hochzeitskultur erregen die neuen Schuhe sofort die Bewunderung der Nachbarn. Marias Cousine Sabina erkennt, daß Maria in ihrer freudigen Fixierung auf die Schuhe und andere materielle Annehmlichkeiten als Warenfetisch der Hochzeit verdrängt, daß es sich bei der Hochzeit nicht um eine Liebeshochzeit handelt. Neben den Schuhen sind auch die weiße Bluse und die weißen Hosen des Bräutigams einem durch überregionale und regionale Konventionen bestimmten Kleidungskodex unterworfen. Mit ihrer Hilfe wird die Hochzeit als Übergangsritual zwischen dem Status des Ledigen und des Verheirateten aus dem All-

tagskontext herausgehoben. Zu Ehren der Braut werfen die Gäste Teller und nehmen mit diesem zerstörerischen Akt die Entjungferung der Braut vorweg. Da die Braut Maria ihren künftigen Gatten nicht liebt, spielt die materielle Kultur im Umfeld der Hochzeit eine wesentlichere Rolle als etwaige Emotionen, die mit der Hochzeit verbunden sind. Die Teller, die Schuhe und die sonstige Brautkleidung sowie die Geschenke als Teil der materiellen Hochzeitskultur in ihrer dem Alltag enthobenen Prachtentfaltung überdecken den prosaischen Beigeschmack der aus pragmatischen Gründen geschlossenen Ehe.

Die zweite Hochzeit Marias wird gerade dadurch als Regelbruch markiert, daß die üblichen Hochzeitsgaben ausfallen und die Kleidung von Braut und Bräutigam jeglichen Schmucks entbehrt. Denn die Heirat zwischen dem Knecht Pietro und seiner Herrin Maria wird geheim gehalten, nicht einmal die nächsten Verwandten wissen Bescheid. Die als Zeichen einer jungfräulichen Braut verwendeten Teller, die Maria bei ihrer ersten Heirat vor die Füße geworfen wurden, fehlen nun. Die Hochzeit findet bar jeglicher gesellschaftlicher Signalfunktion im nahezu dingweltleeren Raum statt. Nicht einmal die vorhandenen Gebrauchsgegenstände werden wie bei der ersten Hochzeit auf Hochglanz gebracht. Ebenso wie die materielle Kultur der Hochzeit fehlen auch die Hochzeitsgäste, die sich erst nach dem Ritual nach und nach einfinden.³²⁸

Die gegen die zweite Hochzeit opponierende Schwiegermutter Zia Luisa läßt sich zwar durch ein kostbares Geschenk in Form eines

³²⁸ Deledda: *La via del male*, S. 275.

Brokatkorsetts milder stimmen. Das Brokatkorsett steht im Widerspruch zu der schlichten, realitätsnahen Dingwelt der Dorfgemeinschaft. Mit seiner Hilfe versucht der ehemalige Knecht, sich seiner Braut gleichzustellen und seine soziale Inklusion zu erreichen. Aber auch das prächtige Kleidungsstück vermag trotz der unverhohlenen Bewunderung der Nachbarn der Hochzeit zwischen Pietro und Maria keinen Glanz zu verleihen.

Bei der ersten Heirat Marias heißt die materielle Hochzeitskultur als Teil des Heiratsrituals das Hochzeitspaar in seiner neuen gesellschaftlichen Stellung in der Dorfgemeinschaft willkommen. Bei der zweiten Hochzeit Marias mit Pietro fallen die Gast- und Gegengeschenke weg. Dieser Verzicht auf das Geschenk als soziales Bindemittel isoliert die Braut und Bräutigam und positioniert sie außerhalb des gesellschaftlichen Rahmens des Dorfes. Damit markiert die in archaische Rituale eingebundene materielle Hochzeitskultur in *La via del male* nach dem jeweiligen Kontext die Stellung der Figuren in der Gemeinschaft. Der hieraus entstehende Konflikt wiegt bei Deleda weitaus schwerer als eine etwaige Gesellschaftskritik, die Deleda das Vorbild Verga einer ungleichen Güterverteilung zuschreiben würde.

Mit Ausnahme des außerordentlichen Brokatkorsetts bildet die im Zusammenhang mit der Hochzeit geschilderte Dingwelt in *La via del male* die gegebenen Verhältnisse möglichst realitätsnah ab; dies wird bereits durch die Übereinstimmung der ethnologischen Beobachtungen zu der materiellen Hochzeitskultur mit den beschriebenen Geschenken und Lebensmitteln deutlich. Daher kann man im Zusam-

menhang mit der festlichen Dingwelt in *La via del male* vom realitätsgetreuen Objekt sprechen, das im Zuge der Systemerwähnung auftritt. Zu der materiellen Festkultur gehört auch die Trauerkultur, die nun am Beispiel von *Canne al vento* behandelt werden soll.

4.2.2. Materielle Trauerkultur in *Canne al vento*

4.2.2.1. Trauerkultur auf Sardinien

Die literarischen Modellierungen der materiellen Trauerkultur in Deleddas Roman *Canne al vento* (1913) beziehen sich auf sardische und europäische Trauerrituale. In einigen Regionen Sardiniens verhüllen sich die Witwen mit einem gelben Tuch, das ihre Physiognomie beinahe unkenntlich macht.³²⁹ In der Emilia Romagna hingegen trägt man einen schweren schwarzen Mantel. Die Toten erhalten ihren besten Anzug, den Rosenkranz zwischen die Finger, eine Pfeife (Herren) oder Schere (Damen) und Geld in die Hand, die Tasche oder den Mund, um den Übergang in die andere Welt zu bezahlen.³³⁰

La morte di un marito, portava via anche la bellezza della propria sposa e i suoi begli abiti venivano lavati in un'apposita tinta scura che ne spegneva per sempre i colori, soffocando fiori, nastri e oro, in un appena percettibile damascato tono su

³²⁹ Baldassarre, Luciano: *Cenni sulla Sardegna, ovvero usi e costumi amministrazione, industria e prodotti dell'isola*. Torino 1843, S. 86. Zum weißen Leinentuch siehe Ellwanger 2010, S. 12. „Inoltre per la Società del folklore aveva [...] studiato molti usi e costumi del nuorese con particolare riferimento a quelli della magia“, vermerkt Ruschioni. Vgl. Ruschioni, Ada: „Poesia delle cose e poetica della luce in Grazia Deledda“. In: *Convegno Nazionale di Studi Deleddiani*. Cagliari 1975, S. 117.

³³⁰ Zu den folgenden Ausführungen vgl. Toschi 1967, S. 24–26.

tono. Era tempo, per la donna sarda, di seppellire ogni trama della propria femminilità.³³¹

Die sardische Witwe färbt gemäß einem sardischen Brauch nach dem Tod ihres Mannes ihre Kleidung, so daß die vormals bunte Stickerei (*ricamo sardo*) nicht mehr sichtbar ist und bringt über der Haustür schwarze Bänder oder mit einer Widmung an den Verstorbenen beschriebene Papierstreifen an.³³² Mit den vornehmlich visuellen Codes ihrer materiellen Trauerkultur signalisiert sie ihren veränderten Beziehungsstatus und legt ihrer Umgebung nahe, ihre Übergangsrituale im Zuge der Trauerphase zu respektieren.

Die üblichen Riten der Trauer auf Sardinien schreiben den jeweils gebotenen Umgang mit der materiellen Alltagskultur vor dem Hintergrund archaischer Glaubensvorstellungen vor: Die Uhren sollen angehalten, die Spiegel verhängt und die Fenster geöffnet werden. Viele archaische Beerdigungsbräuche werden bis heute auf Sardinien gepflegt, während sie in anderen Regionen Italiens nicht mehr zu finden sind. Beispielsweise ist das *pianto funebre* im 20. Jahrhundert nur noch auf Sizilien, Korsika und auf Sardinien üblich, bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts war es in ganz Italien verbreitet.³³³ Seit dem 20. Jahrhundert beschränkt man sich in Italien laut Toschi allenfalls auf eine schwarze Krawatte, die nach kurzer Zeit wieder abgelegt wird; die materielle Trauerkultur ist vor allem außerhalb Sardini-

³³¹ Marrosu, Irene: *Storia del costume sardo. Sa fardetta (la gonna)* [www.ladonna-sarda.it].

³³² Paolo Toschi (Hg.): *Il Folklore. Tradizioni, vita e arti popolari*. Milano 1967, S. 26.

³³³ In Sardinien bezeichnet man das Beerdigungsweinen als *attittu*. Ebd., S. 25.

ens zurückhaltender geworden.³³⁴

Wenn nun [...] die Toten gekleidet werden, [...], dann ergeben sich Referenzfelder nicht nur aus der produzierten Sichtbarkeit der gewählten Totenkleidung, sondern ebenso aus deren Materialität. Diese Materialität ist Triumph der Hinterbliebenen insofern, als sie ein Hier und Jetzt des Leichnams dokumentiert und damit der Ähnlichkeit des Leichnams mit sich selbst entgegenwirkt.³³⁵

Toschi berichtet, in Sardinien sei das *pianto funebre* über lange Zeit ausschließlich von hierauf spezialisierten, *prefiche* genannten Klageweibern ausgeübt worden. In einigen entlegenen Gegenden Sardinien pflegten die Frauen im 19. Jahrhundert entgegen der Verbote der Kirche und des Staates krude anmutende Beerdigungsbräuche: „esse si battono, si martoriano il corpo in cento guise [...]“.³³⁶ Bei dem *pranzo funebre* decken Freunde und Familie auch für den Verstorbenen, Teller und Besteck sind ein letztes Mal für ihn vorgesehen.³³⁷

Im 19. Jahrhundert sind als Traueraccessoires Schmuckstücke aus Menschenhaar verbreitet. Solcher Trauerschmuck, den die Hinterbliebenen in Gedenken an die Toten tragen, ist ein seit dem späten 18. Jahrhundert gebräuchliches „emotional hoch besetztes Objekt in der Trauerzeit“.³³⁸ Dieser teils aus anonymem Haar, teils aus dem Haar von bestimmten Verstorbenen bestehende Memorialschmuck verweist als „haptischer Ausdruck von Trauer“ auf den römisch-ka-

³³⁴ Zu den folgenden Ausführungen vgl. Toschi 1967, S. 24–26.

³³⁵ Ellwanger, Karen: „Einleitung“ In: Ellwanger, Karen (Hg.): *Das «letzte Hemd». Zur Konstruktion von Tod und Geschlecht in der materiellen und visuellen Kultur*. Bielefeld 2010, S. 12.

³³⁶ Baldassarre 1843, S. 151.

³³⁷ Toschi 1967, S. 26.

³³⁸ Zum Folgenden vgl. Richter, Isabel: „Erinnerungsspuren im Material. Trauerschmuck aus menschlichem Haar in der materiellen Kultur des Todes im 19. Jahrhundert“. In: Ellwanger 2010, S. 41–59.

tholischen Reliquienkult. Interessant könnte die Bedeutungsveränderung des Haares sein, sobald es als Bestandteil des Memorialschmucks eingesetzt wird. Denn seine sexuelle Bedeutung als universelles Symbol für die Genitalien, als im Märchen verbreitetes „Motiv des sexuellen Begehrens, Verschlingens und der Rettung“ wird durch den Trauerkontext laut Richter entsexualisiert und zivilisiert.³³⁹ Es wird zu untersuchen sein, inwiefern die literarische Mimesis der materiellen Trauerkultur in *Canne al vento* vor der übermächtigen Darstellung archaischer Leidenschaften im *verismo patetico* zurückweicht.

4.2.2.2. Allgemeines

Regionale und überregionale Trauerrituale und Trauergebräuche signalisieren in Deleddas Romanen das besondere Interesse der Autoren des Verismus an der ländlichen Lebenswelt.³⁴⁰ Dies kann am Beispiel von dem Roman *Canne al vento* gezeigt werden, der sich mit der sardischen Folklore im Jahr 1912 beschäftigt.³⁴¹ Der Knecht Efix dient aus Schuldgefühl den drei Schwestern Ruth, Noemi und Esther, deren Vater er vor langer Zeit ermordete. Auch seine Herrin Noemi muß sich für ihr normkonträres Verhalten verantworten, und zwar für die inzestuöse Liebe zu ihrem Neffen Giacinto. Der Titel *Canne al vento* unterliegt zahlreichen Deutungen; die Leidenschaft des Knechts Efix veranschaulicht das biegsame Schilfrohr, während das

³³⁹ Ebd., S. 49.

³⁴⁰ De Giovanni, Neria: *Come leggere Canne al vento*. Milano 1993, S. 50.

³⁴¹ Sanuginetti Katz, Giuliana: „Canne al vento“. In: Marrone, Gaetana (Hg.): *Encyclopedia of Italian literary studies*. London 2006, S. 594 f.

gebrochene Schilfrohr für das unausweichliche Verderben vor dem Hintergrund der rauen Lebensbedingungen und der archaischen Sitten Sardinien steht.³⁴² Im folgenden soll besonders die materielle Trauerkultur in *Canne al vento* näher betrachtet werden.

4.2.2.3. Materielle Trauerkultur

Die Beerdigungsvorbereitungen für den Knecht Efix bestehen aus der Leichenwaschung, die Donna Esther selbst vornimmt, und der von Gebeten begleiteten Einkleidung des Leichnams. Gemäß dem damaligen Brauch liegt Efix aufgebahrt und seine Füße zeigen zur Tür.³⁴³ Donna Esther gibt dem Blumenliebhaber Efix eine Geranie, ein Kruzifix und einen grünen Seident Teppich mit ins Grab.³⁴⁴ Der Seident Teppich ist der einzige Gegenstand von materiellem Wert, den Efix zur Beerdigung erhält. Gebräuchlich ist statt eines solchen kostbaren Teppichs ein weißes Leinentuch, das die gesamte Gestalt des Toten verhüllt und unkenntlich macht.³⁴⁵ Der Leichnam des alten Knechts scheint sich gegen diesen Teppich geradezu zu wehren; er weist diese postmortale Geste der Wertschätzung zurück.³⁴⁶ Die Trauerrituale verlangen in Sardinien den Hinterbliebenen ab, das materielle Leben ruhen zu lassen; sie dürfen weder essen noch trinken; dies schildert Deledda in ihren ethnologischen Schriften und legt solche

³⁴² Vgl. ebd., S. 595.

³⁴³ Deledda, Grazia: „Canne al vento“. In: Deledda, Grazia: *Romanzi e novelle*, Kap. XVII. Milano 2007, S. 385. Die entsprechenden sardischen Bräuche erläutert Baldassarre 1843, S. 82.

³⁴⁴ Ebd., S. 385.

³⁴⁵ Zum weißen Leinentuch siehe Baldassarre 1843, S. 82 und Ellwanger 2010, S. 12.

³⁴⁶ Ebd., S. 385.

Gegebenheiten ihren Trauerbeschreibungen in *Canne al vento* zugrunde.³⁴⁷ Die materielle Kultur der Trauer fällt in *Canne al vento* anlässlich der Beerdigung der ältesten Schwester Ruth vergleichsweise karg aus; ausschließlich die Frauen tragen in *Canne al vento* Trauerkleidung, nachdem Ruth gestorben ist.

Ma ciò che impressionò Efix fu di vedere donna Noemi col fazzoletto bianco di donna Ruth sul capo, in segno di lutto. Era invecchiata, bianca in viso come il lenzuolo rattoppato che ella rattopava ancora.³⁴⁸

Bezeichnenderweise steht das einfache weiße Kopftuch der verstorbenen Ruth als Traueraccessoire, mit dem sich die jüngste Schwester Noëmi schmückt, für einen tief empfundenen Traueraffekt. Dabei verbindet sich die öffentliche Signalfunktion der materiellen Trauerkultur mit dem privaten Gedenken anhand eines intimen Gegenstandes.³⁴⁹ Die materielle Trauerkultur unterscheidet bei Deledda nicht nach dem sozialen Status des Verstorbenen, wie am Beispiel des kostbaren grünen Seidentepichs als Leichentuch für den Knecht Efix deutlich wird. Mit Hilfe der materiellen Bedeutungsträger demonstriert Donna Esther im Rahmen des Übergangsrituals ihre Neigung zu ihrem Knecht vor der sardischen Dorfgemeinschaft und rehabilitiert ihn damit vor der Gesellschaft.

³⁴⁷ „In casa del morto non deve esserci alcun segno di vita materiale almeno per due o tre giorni.“ Deledda: *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*, S. 91.

³⁴⁸ Deledda: *Canne al vento*, S. 292.

³⁴⁹ Zur öffentlichen Signalfunktion der materiellen Trauerkultur siehe Ecker 1999, S. 10.

4.2.3. Gendergegenstände in *La via del male*

Vor dem Hintergrund des stark ausgeprägten Traditionsbewußtseins der sardischen Frauen um 1900 fällt auf, daß die Frauenfiguren in *La via del male* ihre Gebrauchsgegenstände ganz und gar nicht gemäß geschlechterstereotyper Überlieferungen verwenden. In *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna* schildert Deledda, daß die sardischen Männer gewöhnlich ihre Frauen auf der Kruppe des Pferdes mitnehmen.³⁵⁰ Nur besonders bevorzugte Frauen dürften allein reiten. Maria in *La via del male* reklamiert diese bevorzugte Stellung für sich, reitet ohne männliche Begleitung und selbstverständlich in Herrenkleidung, die ihre maskuline kräftige Statur unterstreicht. Mit Hilfe ihrer unkonventionellen Reitgewohnheiten verdeutlicht Maria in *La via del male* ihre Ausnahmestellung in der Dorfgemeinschaft. Sie beschränkt sich nicht auf den femininen Tätigkeitsbereich und dessen Gegenstände wie zum Beispiel den Kochtopf in der intimen Privatheit des Hauses. Doch kehrt sie nicht einfach die materiellen Geschlechterstereotypen um. Denn sie beschäftigt sich als moderne Frauenfigur ebenso selbstverständlich wie mit den Männer-Dingen auch mit weiblichen Handarbeiten und bestickt beispielsweise ein Damenhemd mit dem regionalspezifischen „ricamo sardo“, einer sardischen Stickerei. Die Stickerei fungiert auf der Erzählebene als realitätsgetreu modelliertes Objekt.

Zia Luisa ist hingegen vollkommen auf das weibliche Tätigkeitsfeld beschränkt und kann damit als traditionsverhaftete Gegenfigur

³⁵⁰ Deledda: *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*, S. 47.

zu Maria angesehen werden; sie trägt den für Sardinien typischen bestickten Wollrock namens *gonna di orbace (fardetta)*.³⁵¹ Aber sie ist keineswegs als unscheinbares Heimchen am Herde gezeichnet, sondern wirkt beim Spinnen wie ein *idolo*. Ihre traditionelle sardische Kleidung stempelt sie nicht zur altmodischen Frau ab, sondern verleiht ihr eine gravitatische Ausstrahlung; mit dem entsprechenden Attribut *solenne* würdigt Deledda das sardische Brauchtum und das damit verbundene Selbstverständnis der sardischen Frauen.

4.3. Materielle Kultur in *Elias Portolu*

Seit 1900 beschäftigt sich Deledda zunehmend mit Symbolen, Mythen und universellen Themen.³⁵² Zu ihren früheren Werken heißt es noch bei Amoia: „The style of these works is a [...] mixture of the late nineteenth-century literary trends and regional verism“.³⁵³ Im Gegensatz zu ihrem Frühwerk fokussiert sie sich in dem Roman *Elias Portolu* (1903) weniger stark auf die sardische Folklore. Nichtsdestotrotz sind die in *Elias Portolu* vorkommenden Karnevals-kostüme, Körperpflegeutensilien, Nahrungsmittel und sakralen Objekte von besonderem Interesse.³⁵⁴ Zahlreiche Elemente der materiellen Kultur in diesem Roman haben sich der mimetischen Nachahmung der materiellen Kultur Sardiniens verschrieben. Oftmals sind die von Deled-

³⁵¹ Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf Deledda: *La via del male*, S. 44.

³⁵² Amoia, Alba: *20th century Italian Women Writers. The Feminine Experience*. Carbondale 1996, S. 9–10.

³⁵³ Ebd., S. 2.

³⁵⁴ Zwischen August und Oktober 1900 erscheint Grazia Deleddas Roman *Elias Portolu* in der Zeitschrift *Nuova Antologia*; 1903 wird der Roman als Monographie publiziert. Deledda, Grazia: „Elias Portolu“. In: Grazia Deledda: *Romanzi e Novelle*. Milano 1971 [1903], S. 5–168.

da beschriebenen sardischen Gebrauchsgegenstände, wie etwa die aus Schafshufen hergestellten Trinkgefäße, selbst angefertigt, werden von mehreren Generationen verwendet und dienen einem unmittelbaren Nutzen.

In diese von Alltags- und Gebrauchsgegenständen erfüllte Welt kehrt der titelgebende Protagonist Elias Portolu nach einem Gefängnisaufenthalt zurück.³⁵⁵ Er verliebt sich in seine Schwägerin Maria Maddalena Scada. Sein normkonträres Begehren löst Konflikte in der Dorfgemeinschaft aus.³⁵⁶ Schließlich stirbt sein Bruder, doch die Verliebten quälen sich wegen ihrer Schuld und finden nicht zueinander. Im letzten Romankapitel wird Elias zum Priester geweiht. Er löst durch diese endgültige Trennung von seiner Schwägerin den Tod seines unehelichen Sohnes Berte aus. Die nutritiven Mahlzeiten und die Solidarmahlzeiten in *Elias Portolu* sind nun Gegenstand der folgenden Ausführungen.

4.3.1. Nutritive Mahlzeiten und Solidarmahlzeiten

Es gibt wohl kaum ein Thema, das in der Lebenswelt und in der Literatur Italiens im 19. Jahrhundert derart präsent ist wie das Essen. Besonders der Roman nutzt als epische Großgattung ausgiebig seine monumentale Anlage, um ein opulentes Hochzeitsmahl ebenso wie

³⁵⁵ Elias Portolu trägt den Namen des alttestamentarischen Propheten Elija aus dem ersten Buch der Könige, der in einem Machtkampf mit dem Fruchtbarkeitsgott Baal anlässlich einer Dürrekatastrophe den Sieg davonträgt.

³⁵⁶ Ihre Name verweist auf Maria Magdalena beziehungsweise Maria von Magdala aus dem Neuen Testament. Vgl. Scholl, Dorothee: „Biblische Frauengestalten in Kunst und Literatur der Jahrhundertwende“. In: Kapp, Volker (Hg.): *Bilderwelten als Vergegenwärtigung und Verrätselung der Welt*. Berlin 1997, S. 157–189.

eine karge Brotzeit darzustellen. Von Interesse ist dabei, inwiefern die Mahlzeiten zur bloßen Sättigung dienen (nutritive Mahlzeit), zwischen den Tischgästen Gemeinschaft stiften (Solidarmahlzeit) oder der gesellschaftlichen Repräsentation der Gastgeber (Konkurrenz- und Repräsentationsmahlzeit) dienen.³⁵⁷ Während der Solidarmahlzeiten finden die Essenden eine „authentische Sinn- und Teilhabe-gemeinschaft“, die den Teilnehmern an Konkurrenz- und Repräsentationsmahlzeiten versagt bleibt.³⁵⁸

In den Romanen *La via del male* und *Elias Portolu* von Deledda stehen die Speisen zwar im Hintergrund der Erzählung. Aber sie können an die gustatorischen Geschmackserfahrungen der Leser anknüpfend komplexe Sachverhalte verdeutlichen. Zudem verweisen sie auf die ökonomische Situation und den sozialen Zusammenhalt der Eß-gemeinschaft.³⁵⁹ In *Elias Portolu* spiegelt der Existenzkampf der sardischen Bevölkerung den ökonomischen Niedergang Sardinien gegen Ende des 19. Jahrhunderts.³⁶⁰ Entsprechend beherrscht die nutritive Mahlzeit, deren Funktion in der Basisernährung besteht, in diesem Roman die Nahrungsbeschreibungen; weitere Nahrungsfunktio-

³⁵⁷ Die Begriffe nutritive Mahlzeit, Solidarmahlzeit und Konkurrenz- und Repräsentationsmahlzeit entstammen Wierlacher, Alois: *Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass*. Stuttgart 1987; zur Lebensmittelherstellung und -konservierung vgl. Scholler, Dietrich: „Flauberts kleine Lebensmittelkunde“. In: Hülk, Walburga /Renner, Ursula (Hgg.): *Biologie, Psychologie, Poetologie. Verhandlungen zwischen den Wissenschaften*. Würzburg 2005, 233–241; zum Essensdiskurs im Drama siehe Grewe, Andrea: „A table! Zum Essensdiskurs im Theater Yasmina Rezas“. In: Böhm, Roswitha/Bung, Stephanie/ Grewe, Andrea (Hgg.): *Observatoire de l'extrême contemporain. Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen 2009, S. 319–344.

³⁵⁸ Wierlacher 1987, S. 181.

³⁵⁹ Ebd., S. 181.

³⁶⁰ Siehe De Giovanni 1999, S. 6.

nen wie beispielsweise die kommunikative Solidarmahlzeit, die wenige, einfache Speisen anbietet, treten gelegentlich hinzu.³⁶¹ Die Repräsentationsmahlzeiten als semi-öffentliche Mahlzeiten beschreibt Deledda im Zuge der Hochzeitsfeierlichkeiten in *La via del male*.

Der Eremit Zio Martinu erwartet in Deleddas Roman *Elias Portolu* von Elias im Austausch für seine Ratschläge eine nutritive Mahlzeit und erhält von Elias Milch, Wein, Brot und Trauben.³⁶² Elias bereitet jedoch über die von dem Eremiten geforderte, rein nutritive Mahlzeit hinaus eine Solidarmahlzeit vor. Dabei sprechen beide über unverfängliche Alltagsthemen, „di cose indifferenti“ (s.o.). Sie bilden damit die für eine Solidarmahlzeit charakteristische, authentische Eßgemeinschaft.³⁶³ Im Incipit des Romans dienen Wein und Brot dazu, die Entlassung von Elias aus einem Festlandgefängnis und die bevorstehende Heirat seines Bruders Pietro mit Maddalena zu feiern. Die Armut der Familie Portolu in Nuoro, einem sardischen Dorf, offenbart sich schon hier. Obwohl sie in Nuoro als wohlhabend gilt, kann sie ihren Söhnen doch nur Grundbestandteile des täglichen Nahrungsbedarfs, selbstgekelterten Wein und frischgebackenes Brot anbieten. Bei diesem Brot handelt es sich um eine lokale Spezialität, die sogenannte *carta di musica*.³⁶⁴ Die lokale Spezialität *Filindeu*, eine Suppe, die auch kalt gegessen werden kann, wird in *Elias Portolu* aus praktischen Erwägungen heraus verzehrt, weil sie über mehrere Mahlzeiten gestreckt werden kann. Diese *carta di musica* wie auch

³⁶¹ Siehe Wierlacher 1987, S. 229.

³⁶² Deledda: *Elias Portolu*, S. 95.

³⁶³ Wierlacher 1987, S. 229.

³⁶⁴ De Giovanni, Neria: *A tavola von Grazia Deledda. Cibo e cucina nell'opera di Grazia Deledda*. Turin 2008, S. 37–39.

die *Filindeu* gehören De Giovanni zufolge zu den regionalen Speisen.³⁶⁵ In *Elias Portolu* wird die *Filindeu* wiederaufbereitet und wieder verwertet, um die knappen Ressourcen in der sardischen Dorf- und Hirtengemeinschaft zur Gänze auszuschöpfen.

Zusammenfassend dienen die gemeinsamen Mahlzeiten im Rahmen von Übergangsritualen wie beispielsweise der Hochzeit der gesellschaftlichen Repräsentation der Gastgeber. Gegenüber den Repräsentationsmahlzeiten dominieren in den hier besprochenen Romanen Deleddas vor allem Solidarmahlzeiten und nutritive Mahlzeiten. Dies wird insbesondere bei der Mahlzeitenbeschreibung und Nahrungsdarstellung in *Elias Portolu* deutlich. Die Spezialitäten *carta di musica* wie auch die *Filindeu* in *Elias Portolu* sind als realitätsnahe Objekte Epochenmarker des Verismus und trachten nach der mimetischen Darstellung regionaler Eigenheiten.

4.3.2. Karnevalskostüme und Alltagsgegenstände

In *Sardegna* il *Carnevale* ha qualcosa di cupo, di tragico: forse perchè i riti carnevaleschi hanno un'origine religiosa che affonda le radici nei misteriosi culti del paganesimo o nelle contaminazioni barbarico-cristiane, con influenze orientali, giudaiche e bizantine, e con gli apporti africani, spagnoli ed italiani. [...].³⁶⁶

Zu dem *verismo patetico* in Deleddas Roman *Elias Portolu* paßt die tragisch-finstere Komponente des sardischen Karnevals, die laut Struglia auf dessen widerstreitende, teils polytheistisch-kultische,

³⁶⁵ Ebd., S. 38.

³⁶⁶ Struglia, Giuseppe: *La Sardegna. Ambiente e storia*. Cagliari 1971, S. 94.

teils christliche Wurzeln ebenso wie auf afrikanische, spanische, italienische und orientalische Einflüsse zurückgeht.³⁶⁷ Derartig gegensätzliche Komponenten lassen den Karneval zum explosiven Pulverfaß werden und befeuern die archaischen Konfliktsituationen in *Elias Portolu*. Der Karneval wird besonders von den an Zucht und Ordnung festhaltenden Figuren wie Zia Annedda mit großem Mißtrauen betrachtet. Tatsächlich kehrt der Karneval laut Bachtin die gewohnte Ordnung um und erlaubt Regelverstöße; der Untergebene wird kurzzeitig zum Karnevalskönig.³⁶⁸ Der groteske Leib beherrscht laut Bachtin die karnevalistischen Handlungen der Protagonisten.

Die wesentlichen Ereignisse im Leben des grotesken Leibes, sozusagen die Akte des Körper-Dramas, Essen, Trinken, Ausscheidungen [...], das alles vollzieht sich an den Grenzen von Leib und Welt, an der Grenze des alten und neuen Leibes.³⁶⁹

Der unter diesen Voraussetzungen begangene Karneval wird von den Dorfältesten abgelehnt, weil die Grenzüberschreitungen weitreichende Konsequenzen für den Alltag haben. Daher verbietet Zia Annedda ihrer Schwiegertochter Maddalena insbesondere jene sardischen Tänze, die den Paaren gestatten, sich zu umarmen. Die Masken als Verkleidung und Flucht aus den im Alltag festgeschriebenen Rollen bedrohen aus der Sicht der auf den Zusammenhalt der Familie abzielenden

³⁶⁷ Im Museo Nazionale delle arti e tradizioni popolari ist zu sehen, daß ein venezianisches Karnevalskostüm mit einem sardischen Karnevalskostüm traditioneller Prägung keinerlei Gemeinsamkeiten aufweist. Zu den regionalen Kostümen des Karneval vgl. *Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari* [www.popolari.arti.beniculturali.it].

³⁶⁸ Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München 1969, S. 51.

³⁶⁹ Ebd., S. 17.

Zia Annedda die Sittlichkeit ihrer Söhne und der Schwiegertochter. Maddalena und ihre Freundinnen verkleiden sich mit dunklen Röcken als Katzen.³⁷⁰ Die Art der Verkleidung trägt das ihrige dazu bei, die Befürchtungen der Schwiegermutter wahr werden zu lassen. Die Katze steht für das Animalische und die weibliche List, die Maddalena einsetzt, um Elias zum Tanzen zu bewegen. Tatsächlich geraten Maddalena und Elias in der gegenseitigen Umklammerung während ihres Karnevalstanzes in einen Liebestaumel. Die Männer betonen die karnevalistische Travestie und den damit verbundenen Rollentausch, indem sie Frauenmieder aus Brokat verkehrt herum anziehen sowie weite weiße Unterröcke tragen, die am Knie festgebunden sind. Zugleich mit der Alltagskleidung legen die Figuren für die zeitlich begrenzte Karnevalszeit auch die Beschränkungen ihrer jeweiligen gesellschaftlichen Rolle ab und nutzen die Ventilfunktion des Karnevals. Diese wird jedoch durch die tragisch-finstere Komponente des sardischen Karnevals aufgrund der zwischen Polytheismus und Christentum schwankenden Einflüsse modifiziert.

Der Hausvater Zio Portolu reibt sich Olivenöl in sein Haar und kämmt sich mit einem abgenutzten Holzkamm, bevor sein Sohn Elias zurückkehrt. Sein Kampf gegen sein widerspenstiges Haar wird im Rahmen einer burlesken Szene mit der Hyperbel „operazione“ bezeichnet, die in dem derb-komischen Ausruf: „Che diavolo vi pettini“ gipfelt.³⁷¹ Der einfache, vielfach gebrauchte Holzkamm entspricht den für die Erzählungen Deleddas typischen, funktionellen Gegen-

³⁷⁰ Deledda, *Elias Portolu*, S. 105 f.

³⁷¹ Ebd., S. 8.

ständen. Man erfährt weder deren Größe noch ihre Beschaffenheit. Der *pettine di legno* wird lediglich beiläufig ohne Nennung seiner besonderen Eigenschaften aufgeführt. Der Gebrauchsgegenstand trägt zur atmosphärischen Hintergrundhandlung bei und ist im Gegensatz zu den in *La via del male*, *Elias Portolu* und *Canne al vento* von Deledda dargestellten lokalen Spezialitäten als überregionales Produkt einzustufen. Das intermateriale Verhältnis zwischen der materiellen Kultur und dem Text kann man in *Elias Portolu* mit dem Begriff ‚Systemerwähnung‘ bezeichnen.

4.4. Sakrale und profane Dingwelten in *La madre*

Das Kreuz als christliches Symbol einerseits und der Spiegel als Sinnbild der narzißtischen Weltverhaftung des Priesters andererseits treten in dem Roman *La madre* (1920) von Grazia Deledda wiederholt in Form von literarischen Leitmotiven auf. Sie sind antithetisch zueinander konzipiert und veranschaulichen den Grundkonflikt des Priesters Paulo zwischen Weltlichkeit und Priestertum.

4.4.1. Allgemeines

La madre spielt in dem abgelegenen Gebirgsdorf Aar in Sardinien vom Freitag, dem Tag des Leidens Christi, bis zum Sonntag, dem Tag der Auferstehung Christi. Der Priester Paulo und seine Mutter Maria Maddalena ziehen in das Dorf Aar; sie sind nicht nur als Mutter und Sohn miteinander verbunden, sondern auch als Fremde aufeinander angewiesen und zur Koexistenz verdammt. Als Paulo ein leiden-

schaftliches Verhältnis mit der reichen Agnes eingeht, die im alten Gutshof am Ende des Dorfes wohnt, gerät er in einen unlösbaren Konflikt zwischen seiner Leidenschaft zu Agnes, seinen Pflichten gegenüber seiner Mutter und seinem Zölibatsversprechen.³⁷²

Der Priesterfigur bei Deledda kommt die wichtige Funktion des „mediatore fra la cultura universale della chiesa e il sostrato antropologico sardo“ zu.³⁷³ Dieser Balanceakt müsse laut De Giovanni zu einer Spaltung der Priesterpersönlichkeit führen, die sich in *La madre* in einem „alter ego laico“ des Padre Paulo ausdrücke.

Am Rande sei angemerkt, daß das Figurenarsenal in seiner Gesamtheit zitathaft auf die antike Tragödie verweist. Vor allem die als ein einziger entindividualisierter Corpus auftretende Dorfgemeinschaft zitiert den antiken Chor, der im antiken Drama wie beispielsweise in dem Drama *Antigone* (442 v. Chr.) von Sophokles das Kollektiv repräsentiert.³⁷⁴ Denn der Chor der thebanischen Greise informiert den Zuschauer nicht nur im Zuge der Teichoskopie über das verdeckte Geschehen hinter der Bühne, sondern bewertet auch das Geschehen, indem er sich beispielsweise im Klagelied (Kommos) am Schluß des Dramas an Kreon wendet „Oh, wie spät siehst du doch das Rechte!“³⁷⁵

Priester Paulos Mutter, die dem Roman seinen Titel verleiht, drängt

³⁷² Vgl. Testaferri, Ada: „Infrazione all'Eros proibito come processo d'individuazione in *La Madre* di Grazia Deledda“. In: *Women in Italian Culture*. Ottawa 1989, S. 109–120.

³⁷³ De Giovanni 1999, S. 20 f. in *Canne al vento* bedient sich der Priester während der religiösen Feier zu Ehren der Madonna del Rimedio profaner Mittel wie zum Beispiel des Pfeifentabaks, um die Dorfgemeinschaft für sich zu gewinnen.

³⁷⁴ Sophokles: *Antigone*. Stuttgart 1981 [442 v. Chr.].

³⁷⁵ Ebd., Kommos, Strophe 1, V. 1270, S. 101.

auf die Einhaltung des Zölibats und kann als Stellvertreterin des sardischen Dorfkollektivs angesehen werden. Außerdem verstärkt sie als Opferfigur den Grundkonflikt des Priester Paulo zwischen seinem Zölibatsversprechen und seiner Liebe zu Agnes. Denn sie ermöglichte ihm als Magd im Priesterseminar seine Ausbildung und verpflichtete ihn damit zu der Einhaltung des priesterlichen Ethos. Letztlich sagt er sich von seiner Geliebten Agnes los, worauf diese mit der öffentlichen Bekanntmachung ihres sexuellen Verhältnisses während des Gottesdienstes droht. Aber sie sieht sich angesichts des während der Messe nunmehr seines Amtes waltenden Priesters und seiner respekt einflößenden sakralen Dingkultur außerstande, ihre Drohung wahrzumachen. Die religiösen Handlungen während des Gottesdienstes am Sonntag gegen Ende des Romans festigen die priesterliche Identität Paulos und bestärken ihn in seinem Widerstand gegen die profanen Lockungen. Vor allem aber sieht er sich von der drohenden Reaktion der Gesellschaft dazu genötigt, sein Verhältnis aufzugeben. Nichtsdestotrotz stirbt seine Mutter schließlich und sühnt stellvertretend seinen Zölibatsbruch.

Bedeutsam für die Interpretation der Mutterfigur in *La madre* ist deren Namensgebung, Maria Magdalena. Die durchaus auch im 19. und 20. Jahrhundert feststellbare, literarische Präsenz der Maria Magdalena verläuft konträr zur Legendenbildung.³⁷⁶ Im Neuen Testament (NT Matthäus 28.1.; Lukas 8.2.; Johannes 19.25; 20,1.11–18) wird Maria Magdalena als erste Zeugin der Auferstehung Jesu zur

³⁷⁶ Zu der Figurenkonzeption der Maria Magdalena in der Literatur des 20. Jahrhunderts vgl. Motté, Magda: *Esters Tränen, Judiths Tapferkeit. Biblische Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt 2003, S. 230

Verkünderin der Botschaft der Rettung vom Tod. In der Vulgärtheologie und Volksfrömmigkeit hingegen beschränkt man Maria Magdalena auf die Rolle der heiligen Sünderin.³⁷⁷ So wird Maria Magdalena in volkstümlichen Legenden beispielsweise mit Maria von Ägypten in Verbindung gebracht und als Ehebrecherin (bezugnehmend auf Johannes 8.3–11) oder von Judas begehrte Geliebte dargestellt.³⁷⁸ In der Literatur des 20. Jahrhunderts werden die sinnlichen Komponenten Maria Magdalenas als Verführerin Jesu in der Erzählung *Jesus und Mirjam* von Johannes Schlaf (1901) sowie in dem Dialog *Maria Magdalena* von Georg Trakl verhandelt.³⁷⁹ In *La madre* lebt statt der ‚Sünderin‘ Maria Maddalena ihr Sohn seine sinnlichen Begierden aus; letztlich stirbt sie stellvertretend für ihn.

Der Name ihres Sohnes, des Priesters Paulo, verweist zum einen auf die Konversion (lat. *conversio*) des Apostels Paulus.³⁸⁰ Die Wandlung vom Christenverfolger Saulus zum Apostel Paulus beschreibt Lukas mit Bildern des Lichts. Zunächst bezeichnet er die Begegnung des Saulus mit Jesus in Damaskus als „Licht vom Himmel“.³⁸¹ Dann führt er diese Lichtbilder weiter, indem er darstellt, wie Paulus zunächst nach der Begegnung mit Jesus erblindet und dann im Zuge der

³⁷⁷ Vgl. ebd., S. 233.

³⁷⁸ „Als sie nun fortfuhren, ihn zu fragen, richtete er sich auf und sprach zu ihnen: Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie. [...] Jesus aber richtete sich auf und fragte sie: Wo sind sie, Frau? Hat dich niemand verdammt? Sie antwortete: Niemand, Herr.“ In: *Die Bibel*. Johannes 8.3–11. Stuttgart 1999, S. 117.

³⁷⁹ Vgl. Trakl, Georg: „Maria Magdalena. Ein Dialog.“ In: ders. *Dichtung und Briefe*. Bd. 1. Salzburg 1969 [1906], S. 195–198. Vgl. hierzu Motté 2003, S. 235.

³⁸⁰ *Die Bibel*. Apg. des Lukas 9.1–22. Stuttgart 1999, S. 146–147.

³⁸¹ „Als er aber auf dem Wege war und in die Nähe von Damaskus kam, umleuchtete ihn plötzlich ein Licht vom Himmel.“ Apg. des Lukas 9.3, S. 146.

Konversion sein Augenlicht wiedergewinnt: „Und sogleich fiel es von seinen Augen wie Schuppen und er wurde wieder sehend“.³⁸² Derartige Lichtbilder fehlen den Episoden um Deleddas Paulo, weil er im Gegensatz zum Namensvetter Paulus keine *conversio* erlebt, sondern sich von seiner Angst vor der Reaktion des Kollektivs leiten läßt.

Zum anderen spielt der Name Paulo auf Dantes Figur des nahezu gleichnamigen Paolo an, der sich unter den Wollüstigen im Inferno in der *Divina commedia* befindet.³⁸³ Paolo und seine Geliebte und Schwägerin Francesca da Rimini gehören zu den historischen Gestalten in der *Divina commedia*. Sie nähern sich einander bei einer Lektüre des Romans *Lancelot* (1220–1235). Dieser handelt von einem Ritter der Tafelrunde Lancelot, der sich in die Königin Ginevra, Ehefrau des König Artus, verliebte. Die Bestrafung für Paolo und Francesca entspricht der von ihnen begangenen Sünde der *luxuria*. Sie besteht darin, daß sie ebenso durch den Wirbelwind der Leidenschaften umhergetrieben werden, wie sie sich zu Lebzeiten von ihren Affekten leiten ließen.³⁸⁴ Diese Höllenstrafe entspringt dem Grundprinzip der

³⁸² Apg. des Lukas 9.18–19, S. 147.

³⁸³ Dante: *Commedia. Inferno*. Canto V. V. 127–14, S. 52 f. Zu der Danteschen *pietà* in der Episode um Paolo und Francesca siehe Geyer, Paul: „Subjektivität in Dantes *Divina Commedia*. In: Fetz, Reto Luzius/Hagenbüchle, Roland/Schulz, Peter (Hgg.): *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, Bd 1. Berlin 1998, S. 450 f. Geyer erläutert, aus der Episode selbst sei nicht zu erkennen, „Ob Dantes *pietà* hier im Sinne des scholastischen Systemdenkens durch metaphysische Gerechtigkeits- und Strafansprüche aufgehoben wird oder ob Dantes Mitgefühl mit den Leiden der Verdammten schon die Konstruktion des Inferno mit seinen scheinbar sicheren und unwiderruflichen Verurteilungen sprengt.“ Erst das im Läuterungsberg und im Paradies dargelegte „historische Rechtsbewußtsein“ lege letztere Deutung nahe.

³⁸⁴ „La bufera infernal, che mai non resta, mena li spiriti con la sua rapina; voltando e percotendo li molesta.“ Ebd., *Inferno*. Canto V. Verse 31–33, S. 44.

vendetta, der bis in alle Ewigkeit andauernden göttlichen Rache; der Höllenrichter Minos bestimmt die Höllenstrafen nach der mittelalterlichen Idee des *contrapasso*, der Entsprechung von Strafe und Vergehen. Hierbei können die Strafen entweder analog oder konträr zu der jeweiligen Sünde verhängt werden.³⁸⁵ Vor diesem Hintergrund erscheint die Namensgebung des Priesters, der seiner Leidenschaft zunächst die Herrschaft über seine Lebensführung überläßt, als Hinweis auf die Figur des Paolo in Dantes Werk *Divina commedia*. Daher zentriert sich die aus der internen Figurenperspektive der Mutter geschilderte Romanhandlung im Incipit nicht zufällig auf die Versuche der Mutter, den bedrohlichen Wind abzuwehren, mit dem die Sinnlichkeit Eingang in das Haus findet. In *La madre* wird das Haus des Priesters vom Wind der Leidenschaft erschüttert, sobald er Anstalten macht, sich mit Agnes zu vergnügen. Auch in der *Divina commedia* findet sich die vom Wind der Leidenschaft getriebene Figur, und zwar in eben jener Episode rund um Paolo und Francesca.

Die Mutter in *La madre* belegt Alltagsgegenstände mit einer Mischung aus archaisch-mythischen und christologischen Bedeutungen. Die Vermischung von heidnischen und christlichen Bildwelten ist

³⁸⁵ Ein Beispiel für die zum Vergehen konträre Strafe ist die Bestrafung der Wahrsager wie etwa des Tiresias von Theben, welche im 20. Gesang des Inferno das Haupt in einer grausamen Verrenkung nach hinten gekehrt tragen. Auf diese Weise werden sie dafür bestraft, in die Zukunft geblickt zu haben und damit Gottes Privileg der *providentia* übergangen zu haben. Eine analoge Strafe erleiden im 5. Gesang des 2. Höllenkreises die Sünder der *luxuria*. Minos, König Kretas sowie der Sohn von Jupiter und Europa, setzen schon Homer und Vergil als Richter des Hades ein. Bei Dante wird er zum dämonischen Richter und Diener Gottes. Vgl. hierzu den Kommentar und die Charakterisierung in Dante *Commedia. Inferno. Canto V. Verse 4–6, S. 44.*

charakteristisch für Grazia Deledda.³⁸⁶ Beispielsweise mit Hilfe der gekreuzten Türriegel („spranghe incrociate“), die auf das Kreuz als christliches Symbol hinweisen, will sie die Naturgewalt des Windes ebenso wie den Teufel davon abhalten, das Pfarrhaus zu betreten.³⁸⁷ Zudem soll das Haus ihres Sohnes vor dem Eindringen des Sturms der profanen Leidenschaften, auf den Dante in der Paolo-und-Francesca-Episode seiner *Divina commedia* verweist, geschützt werden; diese Szene ruft zumindest zitathaft den Wertehorizont der *Divina commedia* auf. Die *Divina Commedia* und das Neue Testament verleihen *La madre* ungeahnte Dimensionen, die sich bis in die Modellierung der materiellen Kultur ausdehnen.

4.4.2. Sakrale Objekte und Zeremonialgegenstände

4.4.2.1. Terminologie

Die materielle Sakralkultur besteht hauptsächlich aus religiösen Dingen im engeren und weiteren Sinne, die in die religiöse Praxis des Kollektivs und des Individuums integriert sind.³⁸⁸ Zu den religiösen Dingen gehören Artefakte, beispielsweise Reliquiare für Reliquien, und im sakralen Kontext genutzte Kleidung ebenso wie natürliche Dinge wie beispielsweise Wasser oder Steine. Die sakralen Objekte zählen zu den religiösen Dingen, haben als Objekte der kultischen

³⁸⁶ Vgl. Striuli, Giacomo: „Diabolical Imagery in Grazia Deledda“. In: *RLA. Romance Languages Annual* 1989, S. 210–215.

³⁸⁷ Deledda: *La madre*, S. 32.

³⁸⁸ Vgl. Cress, Torsten: „Religiöse Dinge“. In: *Handbuch Materielle Kultur* 2014, S. 241.

Verehrung keinen Gebrauchswert und gehören nicht zum ökonomischen Kreislauf.³⁸⁹ Sie fungieren als Repräsentationsdinge und werden als materielle Verkörperung transzendenter Macht im sardischen Dorf rituell verehrt.³⁹⁰

Die Rituale der Heiligenverehrung stabilisieren die Gemeinschaft.³⁹¹ Der in religiöse Zeremonien eingebundene Gegenstand dient der Selbstvergewisserung der römisch-katholischen Identität und der synästhetischen Erfahrbarkeit abstrakter Glaubensinhalte. Besonders die Reliquien, die in *La madre* jedoch nicht herausragend erwähnt werden, erfüllen die Funktion, den römisch-katholischen Gläubigen die „wundertätige Kraft (*virtus*)“ der Heiligen in Form von Knochensplittern und Blutreliquien, Grabtüchern und Kreuzsplittern zu erhalten und das Abstrakte dinglich begreifbar zu machen.³⁹² Nicht nur die Reliquien selbst, sondern auch die Reliquienmonstranzen und Reliquiare tragen aufgrund ihres reichen Schmucks zur visuellen Konkretisierung der Wunderheilungskraft der Heiligen bei. Auf die wundersame Verflüssigung der Blutreliquien von San Gennaro richten sich im Dom von Neapel die Hoffnungen der Katholiken, ein weiteres Erdbeben zu verhindern.³⁹³ Zu besonderen Anlässen werden die Reliquienmonstranzen geküßt oder berührt und ermöglichen die haptische Erfahrbarkeit des per se Unbegreiflichen.

³⁸⁹ Vgl. Kohl, Karl-Heinz: *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*. München 2003.

³⁹⁰ Stollberg-Rilinger, Barbara: „Macht und Dinge“. In: *Handbuch Materielle Kultur* 2014, S. 87.

³⁹¹ Vgl. Kohl 2003, S. 1.

³⁹² Bremer, Jörg: „Wunder gibt es in Neapel immer wieder“. In: *FAZ* 104/2014, S. 7. Vgl. auch Legner, Anton: *Reliquien in Kunst und Kult*. Darmstadt 1995.

³⁹³ Ebd., S. 7.

Die Tatsache, daß Deledda den Reliquien in *La madre* keine Bedeutung zumißt und damit einen für das römisch-katholische Priestertum essentiellen sakralen Gegenstand aus ihrem Priesterroman ausspart, legt nahe, daß sie sich womöglich der seit Martin Luther und der Reformation aufbrausenden Kritik an gefälschten Reliquien anschließt. Nichtsdestotrotz stellt sie den Grundkonflikt des Priesters zwischen Neigung und Norm anhand materieller Zeichenträger dar.

4.4.2.2. Die sakralen Objekte der letzten Ölung

Mentre aspettava il prete davanti alla chiesa, tutti i ragazzi cenciosi, dei quali lo spiazzo era il solito campo di battaglia, lo circondarono curiosi, senza però osare di avvicinarsi troppo, guardando la cassetta con religione non screva di terrore. [...] Io, disse uno spregiudicato, se fossi in te scapperei con la cassettina e farei tante malie con l'olio santo.³⁹⁴

Mit der letzten Ölung spricht Deledda ein wichtiges Übergangsritual der sardischen Lebenswirklichkeit an.³⁹⁵ In *La madre* wird „l'oleo degli infermi“ in der kostbaren „cassettina“ aufbewahrt und vom Ministranten Antioco zum jeweiligen Ort des Geschehens transportiert.³⁹⁶ Auf dem Weg zu dem sterbenden „König Nicodemo“, einem alten Jäger, rüstet er sich mit allen für das Sterbesakrament nötigen Utensilien aus, und zwar mit eben jenem kleinen Kästchen, welches das Öl für die letzte Ölung enthält, und seinem roten Ministrantengewand. Sobald die Dorfjungen Antioco mit dem Kästchen erblicken,

³⁹⁴ Deledda: *La madre*, S. 119.

³⁹⁵ Zu den folgenden Ausführungen vgl. Deledda: *La madre*, S. 125.

³⁹⁶ Zu der letzten Ölung vgl. Padri, Richard (Hg.): *Dizionario universale delle scienze ecclesiastiche*. Neapel 1848, S. 218.

mutiert er vom sardischen Dorfjungen zum respektablen Amtsträger. Das im sakralen Zusammenhang verwendete Objekt fungiert hier als Machtinstrument. Antioco hegt eine geradezu fanatische Begeisterung für das Priestertum und seine sakralen Objekte. In seiner Relation zu den Zeremonial-Objekten erweist er sich als der wahre Priester, was explizit im auktorialen Erzählerkommentar „pareva lui il sacerdote“ bekräftigt wird.³⁹⁷ Die Entfremdung des Priesters Paulo von seinem priesterlichen Amt konkretisiert sich in seinem widerwilligen Umgang mit den religiösen Dingen. Die gestörten Figur-Objekt-Interrelationen verdeutlichen seinen inneren Konflikt mit dem Priesteramt und stehen im Kontrast zu dem innigen Verhältnis seines Ministranten zu den sakralen Objekten.

4.4.2.3. Die schwarze Madonna

Vedeva tra il fumo dell'incenso, dietro il vetro della nicchia, la piccola Madonna che il popolo credeva miracolosa, nera e fine come un cammeo entro un medaglione: e la guardava, con l'impressione di rivederla solo allora, dopo lungo tempo, dopo una lunga assenza.³⁹⁸

Der Blick des Priesters fällt während der Messe auf die kleine schwarze Marienstatue in seiner Kirche.³⁹⁹ Die Verben des Sehens „vedeva“, „guardava“ und „riverderla“ (s.o.) betonen die sinnliche Wahrnehmung als erkenntnisfördernden Akt. Unmittelbar vor dieser

³⁹⁷ Deledda: *La madre*, S. 125.

³⁹⁸ Ebd., S. 88 f.

³⁹⁹ Vgl. Carolan, Mary Ann Mc. Donald: “Icon, Intercession and Insight. The Madonna as interpretative key to Grazia Deledda.” In: *Quaderni d'Italianistica* 20/1999, S. 103–117.

Episode hat er sich von seiner Geliebten losgesagt. Immer wieder durchbrechen Visionen seiner Geliebten die Erzählung und verdeutlichen den Zwiespalt des Priesters. Der Anblick der *madonna nera* löst in ihm die Erinnerung an seine Hingabe an den römisch-katholischen Glauben vor seiner Liebschaft aus.

Der Weihrauch („il fumo dell’incenso“ s.o.) verhindert gemeinsam mit dem Glas („il vetro“ s.o.) den klaren, ‚aufklärerischen‘ Blick auf die kleine Marienstatue. Diese Metapher für die römisch-katholische Fixierung auf synästhetische Erlebniswelten, die den unverstellten Blick auf das eigentlich Wichtige verhindern, stellt der personale Erzähler voran und betont sie dadurch besonders: „Vedeva tra il fumo dell’incenso, dietro il vetro della nicchia la piccola Madonna“ (s.o.).

Die Bedeutung der religiösen Dinge bei Deledda wird im Vergleich zwischen der kleinen Madonna in *La madre* mit dem Franziskus in *Elias Portolu* deutlich. Die Verehrung, die dem heiligen Franziskus entgegengebracht wird, beschreibt Deledda in *Elias Portolu* anlässlich des alljährlichen Festes zu Ehren des Heiligen.⁴⁰⁰ In der kleinen Kirche zum Heiligen Rosenkranz befindet sich ein hölzerner Schrein, in dem hinter Glas die Statue des heiligen Franziskus aufbewahrt wird. Bereits Tage vor dem Fest arbeitet Pietro Portolu wie viele andere Bauern unentgeltlich für die Kirchengemeinde des Wallfahrtsortes. Die Frauen, unter ihnen auch Zia Annedda, backen Brot, das an die Hirten verteilt wird, die wiederum Lämmer und Kühe für die Herden des heiligen Franziskus spenden. Am Tag des Festes zu Ehren des heiligen Franziskus nimmt ein Bauer vor der Messe die Heili-

⁴⁰⁰ Siehe Deledda: *Elias Portolu*, S. 29.

genstatue vom Altar, anschließend reicht er sie den Umstehenden.

Deledda verdeutlicht in ihren Beschreibung rund um die religiösen eERiten ein wesentliches Charakteristikum des sakralen Objekts: Ihm wird sein Wert erst durch die Religionsgemeinde gegeben; der Umgang mit ihm erleichtert den Menschen den Zugang zu abstrakten und komplexen Glaubensinhalten. Zugleich jedoch verbarrikadieren diverse römisch-katholische Dingweltfluten in *La madre* den Blick auf das Wesentliche. Die rituelle Heiligenverehrung, die sich am sakralen Objekt als greifbares Manifest abstrakter Glaubensinhalte orientiert, festigt die Gemeinschaft. Solange derartige Rituale den sardischen Dorfalltag beherrschen, ohne Abweichungen und alternative Rituale zuzulassen, werden Innovationen und flexible Reaktionen auf aktuelle Geschehnisse behindert. Die materielle Kultur in Deleddas Roman veranschaulicht den dadurch entstehenden Konflikt zwischen dem Individuum und dem Kollektiv.

4.4.3. Der Spiegel und der Narziß-Mythos

Ma ecco che egli si fermava davanti allo specchio, e tutto il suo viso diventava luminoso perché le palpebre si sollevavano e nella trasparenza degli occhi castanei la pupilla raggiava come un diamante.⁴⁰¹

Der Priester Paulo lebt erst vor dem Spiegel auf; sein Gesicht leuchtet bei seinem eigenen Anblick auf und seine Pupille leuchtet wie ein Diamant. Mit Hilfe einer aus „luminoso“ und „raggiava“ bestehenden Lichtisotopie verdeutlicht die Erzählung die innige Bindung des

⁴⁰¹ Deledda: *Elias Portolu*, S. 33.

Priesters an seinen Spiegel. Aus der internen Perspektive seiner Mutter wird die extreme Fixierung Paulos auf sein Spiegelbild als stereotyp weibliche Verhaltensweise wahrgenommen („La madre ricordava di averlo spesso sorpreso [...] a specchiarsi a lungo come una donna“).⁴⁰² Damit scheitert er nicht nur an den einem Priester, sondern auch an den einem Mann auferlegten Verhaltensnormen. Der alte Priester, der Vorgänger Paulos, rasiert sich seinerzeit noch vor dem mit einem schwarzen Tuch verhängten Fenster. Die Protagonisten in *Elias Portolu* verwenden allenfalls einen groben Holzkamm für die gelegentliche Haarpflege. Dem sardischen Mann und erst recht dem sardischen Priester ist allenfalls eine oberflächliche Nutzung von Körperpflegeutensilien gestattet, wobei er den eigenen Körper keinesfalls näher in Augenschein nehmen darf. Eine allzu enge Beziehung zur dazugehörigen materiellen Kultur weckt das Mißtrauen der Dorfgemeinschaft.

Hingegen besitzt Paulo reichlich Utensilien zur Körperpflege in Form von Parfüm und Zahnpflegepulver. Er läßt außerdem seine Haare wachsen, um die Tonsur als Zeichen der Priesterschaft zu verbergen. Damit wird die Entfremdung des katholischen Priesters von seinem Amt veranschaulicht. Immer wieder widersprechen Paulos Handlungen der religiösen Bedeutung seiner Priesterkleidung, welche die spirituelle Autorität des Trägers zum Ausdruck bringt.⁴⁰³ Die klerikale Kleidung ist ebenso wie die Nonnentracht so weit geschnitten, daß die Körperformen des Trägers nicht ohne weiteres erkennbar

⁴⁰² Ebd., S. 32.

⁴⁰³ Kuhns, Elisabeth: *The Habit. A History of the Clothing of Catholic Nuns*. New York 2003, S. 86.

sind.⁴⁰⁴ Zudem wird zugleich mit der äußeren Uniformität die weitgehende ideologische Übereinstimmung der Geistlichen zum Ausdruck gebracht. Während Mode „zur Schaffung der Geschlechterdifferenz“ beiträgt, annulliert die Kleidung des Priesters die maskuline Physiognomie.⁴⁰⁵ Den Handlungsvorgaben, die ihm seine Kleidung vorschreibt, vermag der Priester Paulo nicht zu entsprechen.

In Paulos Zimmer liegt eine Weste in Gestalt eines gefallenen Schattens auf dem Boden, Schubladen stehen offen, Bücher stapeln sich auf dem Boden und aus dem Waschwasser steigt Rosenduft auf. Diese Unordnung demonstriert aus der Sicht der Mutter, inwiefern die gewohnten Verhältnisse durcheinandergeraten sind. Das Chaos der Besitztümer steht in ihren Augen für die moralische Verwirrung ihres Sohnes.⁴⁰⁶ Der Reichtum der Kosmetika des Priesters Paulo ist ein sichtbarer Beweis für seine weltliche Ausrichtung auf den Luxus und die *luxuria*; die profanen Dinge üben auf ihn eine stärkere Macht als die sakralen Objekte aus. Da er augenscheinlich sein Selbstbild nicht gefunden hat, versucht er immer wieder sich mit Hilfe des Spiegels seiner selbst zu vergewissern.

Paulo läßt sich von seinem eigenen Abbild ebenso fesseln wie der selbstverliebte Narziß im antiken Mythos. Im dritten Buch der *Metamorphosen* des Ovid (V. 339–510) bemächtigt sich Cephisus der

⁴⁰⁴ Das Phänomen einer „androgynie institutionelle“ spiegelt sich im Priesterrock. Siehe Pirote, Jean: „Corps nus.... corps vêtus...corps peints... Enjeux et symbolique sociale d'un combat multimillénaire pour les apparences.“ In: Donneau, Olivier: *Quand l'habit faisant le moine. Une histoire fu vêtement civil et religieux en Luxembourg et au-delà*. Bastogne 2004., S. 11.

⁴⁰⁵ Vgl. Lehnert, Gertrud: „Mode, Weiblichkeit und Modernität“. In: Lehnert, Gertrud (Hg.): *Mode, Weiblichkeit und Modernität*. Dortmund 1998, S. 9.

⁴⁰⁶ Deledda: *La madre*, S. 50.

schönsten der Nymphen, Liriope und zeugt mit ihr Narziß (lat. Narcissus).⁴⁰⁷ Narziß wächst zu einem von Männern und Frauen gleichermaßen begehrten Jüngling heran; zu seinen Verehrerinnen gehört auch die Nymphe Echo. Aus Liebeskummer schrumpft ihr Körper, bis nur noch die Stimme bleibt und die Knochen zu Gestein werden. Ebenso wie Echo ergeht es auch einem von Narziß verschmähten Mann, dessen Identität Ovid offen läßt. Der Liebende verflucht Narziß und wünscht ihm, er möge ebenso erfolglos lieben wie alle in ihn Verliebten. Der Fluch des abgewiesenen Liebenden wird von der Göttin Nemesis erhört. Sie veranlasst Narziß dazu, sich ohne Hoffnung auf Erfüllung zu verlieben. Seine Liebe richtet sich auf einen Knaben, den er in einem reinen Quell erblickt. Wesentlich hierbei ist insbesondere in der Ovidischen Version des Mythos, daß Narziß dem trügerischen Abbild des Wahren verfällt:

von Interesse ist hier [...] die Scheinhaftigkeit des Gegenstandes, in den sich Narziss verliebt, ferner die Tatsache, daß auch nach der Erkenntnis des wahren Sachverhaltes der Furor seiner Leidenschaft nicht erlischt, sondern Narziss nachgerade an den konkreten Auswirkungen seiner emotiven und kognitiven Aberration stirbt.⁴⁰⁸

Der Priester Paulo in *La madre* droht ebenso wie Narziß angesichts

⁴⁰⁷ Vgl. Ovid: *Metamorphosen*, 3. Buch, V. 339–510, S. 76–83.

⁴⁰⁸ Huss, Bernhard: „La stultizia del bel Narciso. Lorenzo de' Medici's Sonett *Solea già dileggiare Endimione* und der Ficinianismus“. In: Felten, Hans/Nelting, David (Hgg.): *...se vi rimembra di Narcisso... Metapoetische Funktionen des Narziss-Mythos in romanischen Literaturen*. Frankfurt am Main 2003, S. 41. Zu unterschiedlichen Variationen mythologischer Metamorphosen vgl. Föcking, Marc: „Petrarcas Metamorphose. Philologie versus Allegorese in *Canzoniere* Nr. XXIII“. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 50/2000, S. 271–297.

seines eigenen Spiegelbilds in der trügerischen Quelle zu ertrinken.⁴⁰⁹ Im Gegensatz zu Ovids Narziß-Figur wendet sich Deleddas Priesterfigur letztlich von ihrer selbstverliebten Fixierung auf das eigene Spiegelbild ab. Dient der Spiegel zu Beginn des Romans zur Bestätigung seiner Eitelkeit, wird er im Romanverlauf mehr und mehr zum Instrument der Selbsterkenntnis. Paulo erkennt im Spiegel sich selbst als Fremden. Das eigentliche Ich, „il vero Paulo“ mit seinen Emotionen wird im Spiegel sichtbar, der ihm zuvor als trügerisches Mittel der eitlen Selbstbespiegelung diente. Erst jetzt sieht er sein unverstelltes Selbst, „il Paulo che non mentiva“.⁴¹⁰ Daraufhin löst er sich von der autoerotischen Fixierung auf den Spiegel. Die gesamte Spiegelepisode in *La madre* läßt an das Spiegelstadium im Sinne des Psychoanalytikers Jacques Lacans (1901–1981) denken.⁴¹¹ Er versteht das Spiegelstadium als Identifikationsprozeß im psychoanalytischen Verständnis, insofern das Spiegelbild beim Subjekt eine Verwandlung auslöst.

Die jubilatorische Aufnahme seines Spiegelbilds durch ein Wesen, das noch eingetaucht ist in motorische Ohnmacht [...] wird von nun an [...] die symbolische Matrix darstellen, an der das Ich (je) in einer ursprünglichen Form sich niederschlägt, bevor es sich objektiviert in der Dialektik der Identifikation mit dem anderen und bevor ihm die Sprache [...] die Funktion eines Subjektes wiedergibt.⁴¹²

Die Relation des Priesters zu seinem Spiegel läßt sich bei Anwen-

⁴⁰⁹ Deledda: *La madre*, S. 51.

⁴¹⁰ Ebd., S. 178.

⁴¹¹ Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion“. In: Lacan, Jacques: *Schriften I*. Weinheim 1991, S: 64.

⁴¹² Ebd., S. 64.

dung von Lacans Thesen in zwei Phasen unterteilen: In der ersten Phase begrüßt er sein eigenes Spiegelbild im Zuge einer Regression ins Kleinkindalter mit „jubilatorischem Jubel“ im Sinne Lacans. In dieser Phase kann der Priester noch ohne jegliche Rücksicht auf die Dorfgemeinschaft und die römisch-katholische Kirche mit ihren Verhaltensnormen wie ein Kleinkind sämtlichen Gelüsten unreflektiert nachgeben. In der zweiten Phase wird er sich wie ein Heranwachsender mit zunehmender Reife der Normen der Gemeinschaft bewußt und gibt die Fixierung auf den Spiegel auf Kosten seiner selbst auf. Damit zeichnet Deledda das Zölibat als römisch-katholisches Normenkorsett, das zahlreiche Priester zu einer Scheinexistenz zwingt.

Die Dingweltverwendung in *La madre* unterscheidet sich wesentlich von derjenigen in ihren Romanen *Elias Portolu* und *La via del male*. Denn in *La madre* kommt es weniger auf die realitätsnahen Objekte an, die sich der Abbildung der sardischen Lebensrealität widmen. Vielmehr wird mit Hilfe der überregionalen Dingwelt der Konflikt zwischen dem religiösen Kollektiv, für dessen Normen stellvertretend die Mutter als besonders starke Kontrollfigur steht und das die Einhaltung der römisch-katholischen Normen fordert, einerseits und dem profanen Begehren des Priesters Paulo als Individuum andererseits aufgezeigt. Das mythische Denken der sardischen Dorfgemeinschaft beherrscht sowohl in Bezug auf die sakrale als auch auf die profane Dingwelt den Umgang der Figuren Deleddas mit den soziostrukturellen Dingen.⁴¹³ Gegen Ende des Romans wird auf Betreiben der Mutter die äußere Ordnung ebenso wie die Priesterehre Pau-

⁴¹³ Zur soziostrukturellen Bedeutung der Dinge vgl. Bosch 2010.

los wiederhergestellt. Die individuelle Ordnungs- und Glücksvorstellung fällt dem Kollektiv zum Opfer.

4.5. Deleddas Dingwelten

Die erzählerischen Modellierungen der Dinge stehen bei Deledda nicht im Zentrum des Geschehens, sondern fungieren als realitätsgetreu gestaltete Elemente des Hintergrundgeschehens. Somit fallen sie unter die Systemerwähnung, die der materiellen Kultur im Text lediglich eine Nebenrolle einräumt. Es liegt nahe, daß auch in Vergas veristischen Romanen eine derartige Umgangsweise mit der Dingwelt vorherrscht. Der *verismo patetico* Deleddas ist mit Vergas *verismo* in der Dingweltmodellierung unter dem Deckmantel der veristischen Dingwelt zwar keineswegs deckungsgleich, aber durchaus in zahlreichen Episoden besonders in Bezug auf die realitätsgetreuen Alltagsgegenstände vergleichbar. Es fällt aber auf, daß die Dinge als Prestigegüter und materielle Wertanlage bei Verga soziale Hierarchien weitaus stärker als bei Deledda betonen. Dies wird im folgenden am Beispiel des sozialen Aufsteigers Mastro-don Gesualdo im gleichnamigen Roman Vergas deutlich.

4.5.1. Veristische Dingwelt in *Mastro-don Gesualdo* (1889) von Verga

In der Vorrede zu seiner Novelle *L'amante di Gramigna* (1880) fordert Giovanni Verga, der Erzähler solle hinter seiner Erzählung zurücktreten, als sei die Erzählung gleichsam von selbst geschrieben worden („l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé“).⁴¹⁴ Der Triumph der Textgattung Roman sei besonders dann gegeben, wenn die Hand des Autors unsichtbar bleibe („che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile“) und der Schaffensprozeß ein Geheimnis bleibe („il processo della creazione rimarrà un mistero“); Verga favorisiert diese unpersönliche Schreibweise gegenüber einer auktorialen Präsenz des Erzählers im Text.⁴¹⁵

Die veristische Dingwelt in Giovanni Vergas letztem vollendetem Roman *Mastro-don Gesualdo* (1889) tritt nicht zuletzt aufgrund dieses veristischen Credo zurückhaltend auf.⁴¹⁶ *Mastro-don Gesualdo* beginnt *medias in res* mit dem Brand des Palazzo Trao im Jahr 1819 in Sizilien. Wenig später schädigt eine Flutwelle die Brückenkonstruktion. Auf diese existenzbedrohenden Naturkatastrophen reagiert Mastro-don Gesualdo, indem er mit der verarmten Adligen Bianca Trao eine Vernunft Ehe schließt. In seinem bürgerlichen Arbeitsethos

⁴¹⁴ Verga, Giovanni: „L'amante di Gramigna“. In: Giovanni Verga: *Novelle*. Milano 1992 [1880], S. 157.

⁴¹⁵ Siehe Küpper, Joachim: „Vergas Antwort auf Zola. *Mastro-don Gesualdo* als ‚Vollendung‘ des naturalistischen Projekts“. In: Küpper 2002, S. 85–113.

⁴¹⁶ Verga, Giovanni: *Mastro-don Gesualdo*. Milano 1979 [1889]. Verga publiziert *Mastro-don Gesualdo*, den zweiten Roman des Zyklus *Vinti*, zunächst 1888 in der Zeitschrift *Nuova Antologia* als Fortsetzungsroman und schließlich als Monographie 1889 im Mailänder Verlag Treves.

entspricht er dem progressiven Zeitgeist. Nichtsdestotrotz scheitert er als sozialer Aufsteiger an den sozialdarwinistischen Daseinskämpfen.

Über die bloße Befriedigung von menschlichen Grundbedürfnissen geht Mastro-don Gesualdos ambitioniertes Streben nach der Vermehrung seiner Besitztümer weit hinaus. Sein Besitzstreben öffnet den Weg für gesellschaftliche Veränderungen und zieht dabei die Zerstörung der starren, archaischen Familienbindungen nach sich. Mastro-don Gesualdo bricht die Generationsfolge innerhalb der patriarchalischen Familienstrukturen auf, indem er sich statt des Vaters als Familienoberhaupt etabliert. Er kann seine erste Gipsfabrik pachten, kauft Ländereien auf und verhilft damit seiner Schwester zu einer Mitgift.⁴¹⁷ Das Individuum entwickelt sich laut Meter auf Kosten der „alten kollektiven Werte“.⁴¹⁸ Folgerichtig verwindet Mastro-don Gesualdos Vater Meister Nunzio seinen Machtverlust nicht und investiert fortan mit dem Geld seines Sohnes in zweifelhafte Projekte.

Der vermeintlich von den Auswirkungen der Industrialisierung und der Moderne verschont gebliebene ländliche Raum kann in *Mastro-don Gesualdo* kein idyllischer Ort sein, weil er durch die mehr und mehr aufstiegsorientierte Gesellschaft beeinflusst wird. Die veristischen *vinti*, zu denen auch Mastro-don Gesualdo gehört, scheitern sowohl an ihrem Ehrgeiz, ihren Besitz beständig zu vermehren, als auch an den Konflikten zwischen dem Individuum und dem Kollektiv.⁴¹⁹ Vergas pessimistische Geschichtsauffassung geht von einem

⁴¹⁷ Verga: *Mastro don Gesualdo*. Parte Prima. Cap. IV., S. 82.

⁴¹⁸ Meter, Helmut: *Figur und Erzählauffassung im veristischen Roman. Studien zu Verga, de Roberto und Capuana vor dem Hintergrund der französischen Realisten und Naturalisten*. Frankfurt am Main 1986, S. 55.

⁴¹⁹ Laut Küpper triumphiert im Zuge des Sozialdarwinismus das homogene soziale

Werteverlust des Kollektivs aus: „Im vernünftigen Erkennen und in einer ihm entsprechenden Praxis verliert sich die irrationale Basis archaischer Gesinnungsgemeinschaft, ohne einen angemessenen Ersatz, geschweige denn ein moralisch zugkräftiges Ideal in Aussicht zu stellen.“⁴²⁰ Aber die Besiegten läuten nichtsdestotrotz eine neue Zeit der liberalen Gesellschaft ein. Die zukünftigen Generationen werden sich von der starren Traditionsverhaftung lösen, die Mastro-don Gesualdo den Zugang zu der urbanen, modernen Überflußgesellschaft versperrt.

4.5.1.1. Soziale Exklusion und Repräsentationsdinge

Era un palazzone così vasto che ci si smarriva dentro. Da per tutto cortinaggi e tappeti che non si sapeva dove mettere i piedi, sin dallo scalone di marmo.⁴²¹

Mastro-don Gesualdo zieht zu seiner Tochter in ihren Stadtpalast und wird dort einer geradezu feindseligen Dingwelt ausgesetzt. Die schwierige Relation zwischen dem Protagonisten und den Prestige- und Repräsentationsdingen seiner Tochter bekräftigt seine Außenseiterposition. Die allzu prächtigen Einrichtungsgegenstände in dem überdimensionalen Palast befremden ihn so sehr, daß er auf die kostbaren Teppiche kaum einen Fuß zu setzen wagt. Besonders bei der

Umfeld über das progressive Individuum. Der biologische Prozeß blockiert „nicht nur das Kranke, sondern auch das in positivem Sinn Exzeptionelle, denn diese Differenzierung ist dem biologischen Prozeß fremd“. Küpper, Joachim: „Vergas Antwort auf Zola. *Mastro-don Gesualdo* als ‚Vollendung‘ des naturalistischen Projekts“. In: Küpper 2002, S. 104.

⁴²⁰ Meter 1986, S. 55.

⁴²¹ Verga: *Mastro-don Gesualdo*, S. 379.

Repräsentationsmahlzeit in Gegenwart der blasierten Dienerschaft wird er von der Tischgemeinschaft ausgeschlossen. Hier greift die von Bosch beschriebene soziale Inklusion und Exklusion mittels der Dingwelt.⁴²²

Mastro-don Gesualdo finanziert zwar all die üppigen Aufwendungen seiner Tochter und seines Schwiegersohns und kann damit als eigentlicher Besitzer des Stadtpalastes gelten. Aber ihm fehlt das lässige Auftreten der Oberschicht, die mit Luxusdingen selbstverständlich umgeht. Er wird in seiner Beweglichkeit durch den ungewohnten *abito di gala* eingeschränkt. Sein ungeschickter Umgang mit der Gala-kleidung wird ihm gegenüber den Dienern zum Verhängnis und er offenbart seine Unsicherheit angesichts der prächtigen Dinge in seinen fahrigem Gesten und seiner unruhigen Mimik. Aufgrund ihrer urbanen Sozialisierung fühlen sich die Diener Mastro-don Gesualdo überlegen, obwohl dieser den hier zur Schau gestellten Reichtum und damit auch die Dienerschaft finanziert. Ihr Überlegenheitsgefühl speist sich aus der erlesenen urbanen Dingkultur, mit der sie sich umgeben. Ihre adrette Livree und die entsprechenden Accessoires, zu denen auch weiße Baumwollhandschuhe zählen, verunsichern den agrarisch sozialisierten ehemaligen Maurer und treiben ihn in die soziale Exklusion.

L'intimidava pure la cravatta bianca del genero, le credenze alte e scintillanti come altari, e la tovaglia finissima, che s'aveva paura di lasciarvi cadere qualche cosa.⁴²³

⁴²² Vgl. Bosch 2010, S. 40–67.

⁴²³ Ebd., S. 380.

Aus der Perspektive von Mastro-don Gesualdo erscheinen sowohl die weiße Krawatte des Schwiegersohns als auch die an einen Altar erinnernde Anrichte abschreckend. Diese großbürgerlichen Besitztümer verstärken den Kontrast zwischen Mastro-don Gesualdos ökonomischem Erfolg und seinem mißlungenen sozialen Aufstieg. Schließlich gipfeln die zunächst nur anhand der einschüchternden Dingwelt als materielles Hindernis angedeuteten Vorbehalte gegenüber Mastro-don Gesualdo in seinem tatsächlichen Ausschluß von der Gemeinschaft. Diener, Schwiegersohn und Tochter verbünden sich gegen den Gast. Damit gewinnt einmal mehr die Masse, die sich aufgrund ihrer bloßen Überzahl gegenüber dem absonderlichen Individuum durchsetzt, die Oberhand im darwinistischen Daseinskampf. Die höfliche Fassade der Wohlanständigkeit gegenüber Mastro-don Gesualdo bröckelt zunehmend. Seine Krankheit wird schließlich zum Vorwand für seine Exklusion aus der Nahrungsgemeinschaft genutzt.⁴²⁴ Meter vermerkt, die Figuren müßten bei Verga eine traditionelle, durch Generationen erprobte Lebensform mit der Versuchung durch die zivilisationsgeschichtlichen Entwicklungen in Einklang bringen.⁴²⁵ Dieser Konflikt zwischen Tradition und Fortschritt materialisiert sich in *Mastro-don Gesualdo* in der Konfrontation des gealterten Mastro-don Gesualdos mit der elitären Dingwelt seiner jungen Tochter. Deren überspannte Pracht und Fülle in der sich ankündigenden Überflußgesellschaft des beginnenden Industriezeitalters kann er mit seinem tra-

⁴²⁴ Hier sind diverse Analogien zu *King Lear* von William Shakespeare unübersehbar; daher bezeichnet Borsellino Mastro don Gesualdo als „re Lear di provincia“. Vgl. Borsellino, Nino: „Mastro don Gesualdo. Il romanzo dell’alienazione“. In: Borsellino, Nino: *Storia di Verga*. Bari 1981, S. 103–106.

⁴²⁵ Vgl. Meter 1986, S. 228.

ditionsverhafteten Selbstverständnis nicht vereinbaren.⁴²⁶

4.5.1.2. Urbane Prestigedinge

Mastro-don Gesualdo wird zwar von der übersteigerten Prachtentfaltung im Palast seiner Tochter überwältigt. Aber auch wenn er keine Kammerdiener beschäftigt oder exquisite Diners gibt, nennt er selbst diverse Luxusgüter sein eigen, mit denen er einen strategischen Umgang pflegt. Laut Russo könnte man Mastro-don Gesualdos gespaltene Beziehung zu den materiellen Besitztümern als ‚Zeichen des moralischen Verfalls‘ aus marxistischer Sicht ansehen.⁴²⁷ Unter diesem Blickwinkel würde er selbst das moralische Fehlverhalten seiner Umgebung provozieren, indem er sich bedingungslos dem pseudoreligiösen Diktat der Prestigegüter ergibt und sich damit zufrieden gibt, „soltanto uomo della roba e per la roba“ zu sein.⁴²⁸ Unstrittig ist jedoch die erneuernde Kraft der Waren, die Mastro-don Gesualdo als Aufsteigerfigur markieren und seine Innovationskraft als materielle Träger sozialer Veränderung visualisieren.

Im Vorfeld seiner Vernunfttheirat mit der Adligen Bianca Trao statet er sein Haus mit allen erdenklichen Kostbarkeiten wie beispiels-

⁴²⁶ Meter spricht von der fortschrittsbezogenen Traditionsbewahrung sowie der Dichotomie von Tradition und Fortschritt. Ebd., S. 228. Einerseits ist die veristische Figur laut Meter den traditionellen „Sprach-, Denk- und Handlungsmustern“ unterworfen; andererseits richte sie sich gleichwohl auf neuartige soziale Verhältnisse aus und folge dem stellenweise „mannigfach verkleideten Trieb, die soziale Rangordnung und die eigene existentielle Lage zu verändern.“ Ebd., S. 231.

⁴²⁷ Siehe Russo, Luigi: *Giovanni Verga*, 8. Aufl. Bari 1979, S. 248; vgl. Marx, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. 1. Berlin 1969, S. 85–98.

⁴²⁸ Ebd., S. 248.

weise mit Spiegeln mit vergoldeten Rahmen, neuen Möbel aus Catania und Kristalllampen aus. Mit deren Hilfe demonstriert er seine Statusveränderung.⁴²⁹ Die soziale Selbstverortung und den sozialen Status des Individuums in der Gesellschaft repräsentieren derartige, semi-private Dinge, die den Besuchern gerne vorgeführt werden.⁴³⁰ Mastro-don Gesualdo trägt bei seiner Hochzeit präziöse Accessoires, und zwar eine goldenen Brillantnadel und einen Anzug mit vergoldeten Knöpfen. Der kostbar geschmückte Bräutigam gibt mit seiner erlesenen Kleidung und der neuen Raumausstattung sein Bestreben zum Ausdruck, mit Hilfe der elitären Dinge in die Adelskreise seiner Braut vorzudringen, und nutzt damit die Luxusdinge strategisch für den gesellschaftlichen Aufstieg.

Die anlässlich der Hochzeit erworbene materielle Kultur setzt sich aus urbanen Gegenständen und Produkten wie beispielsweise den Rosenlikörflaschen zusammen, die Mastro-don Gesualdo aus Catania kommen läßt. Damit distanziert sich der ehemalige Ziegelerbeiter von regionalen Produkten. Seine neue Vorliebe für die überregionale, städtische Dingwelt steht für seine Abkehr von der agrarischen Identität und Lebensweise. Seinen Wandel stellt er öffentlich zur Schau; beispielsweise führt er die Papiermanschetten der Rosenlikörflaschen seinen Hochzeitsgästen vor Augen, um hervorzuheben, daß diese sogar als urbane Prestigegüter in der Stadt bestellt wurden. Entsprechend werden keinerlei empfindsame Objekte beschrieben, die auf eine intime Gefühlsbindung zwischen Bräutigam und Braut hindeu-

⁴²⁹ Verga: *Mastro-don Gesualdo*. Parte Prima. Cap.VII. S. 127–128.

⁴³⁰ Bosch 2010, S. 24.

ten könnten; derartige private Dinge wie zum Beispiel eine abgegriffene billige Dose eignen sich nicht zur gesellschaftlichen Selbstdarstellung.⁴³¹ Stattdessen stehen ausschließlich urbane Prestigeobjekte im Vordergrund der Erzählung. Nichtsdestotrotz führt Mastro-don Gesualdo als sozialer Aufsteiger eine neue Fortschrittsorientierung in Sizilien ein, die sich von den starren Traditionen löst und eine individuelle Weiterentwicklung ermöglicht.

4.5.2. Imaginäre Dingweltpulenz in *Le ventre de Paris* (1873) und *Pot-Bouille* (1882) von Zola

Die imaginäre Welt der vielgestaltigen materiellen Kultur in den Pariser Markthallen in dem Roman *Le ventre de Paris* und die theatrale Ästhetik der Trauerszene in dem Roman *Pot-Bouille* von Émile Zola unterscheiden sich erheblich von Grazia Deleddas nüchterner Darstellung der kargen materiellen Alltagskultur in ihren Romanen *Canne al vento*, *La via del male*, *Elias Portolu* und *La madre*. Während Grazia Deledda vornehmlich an ethisch-moralischen Problemfällen interessiert ist, thematisiert Zola in seinen Erzählungen vielfach ökonomische und soziokulturelle Konflikte. Allenfalls in einigen wenigen Beschreibungen der ärmlichen sardischen Dingwelt übernimmt Deledda derartige Themen. Ein intermaterialer Vergleich zwischen den beiden Autoren deckt vor allem die Unterschiede ihrer Dingweltkonzeptionen auf.

Die Sozialkritik in *Le ventre de Paris* (1873) wird durch die suggestive, teils satirische Darstellung der materiellen Kultur bildkräftig

⁴³¹ Ebd., S. 24.

unterstützt.⁴³² Die Fleischwaren spiegeln die Emotionen der Metzgerin Lisa und bringen dergestalt das Glück der Bourgeoisie darüber zum Ausdruck, daß sie den Revolutionär Florent verraten hat. Sie veranschaulichen das vitalistische Überlebensprinzip.⁴³³ Imaginäre Dingwelten widersetzen sich den Prinzipien der Wahrscheinlichkeit. In *Le ventre de Paris* tritt die materielle Kultur in Form von Imaginationen auf. Der Geruch der Fische haftet der Fischhändlerin an und bildet „die milieubedingte Ursache für den unmöglichen Sexappeal

⁴³² Zola, Émile: *Le ventre de Paris*. Paris 2002 [1873], S. 423 f. Vgl. Rainer Warning: „Kompensatorische Bilder einer ‚wilden Ontologie‘. Zolas Les Rougon-Macquart“. In: *Poetica* 22 (1990), S. 355–383, Kaiser, Elke: *Wissen und Erzählen bei Zola. Wirklichkeitsmodellierung in den Rougon-Macquart*. Tübingen 1990 und Leopold, Stephan: „Die III. Republik zwischen Kataklysmus und Heilserwartung. Einleitung“. In: Leopold, Stephan/Scholler, Dietrich (Hgg.): *Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen. Französische Literatur und Kultur zwischen Sedan und Vichy*. München 2010, S. 9–20. Mit Zolas Werk vor dem Hintergrund der Episteme des 19. Jahrhunderts setzt sich Gumbrecht auseinander. Vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich: *Zola im historischen Kontext*. München 1978. „Anders als in der DDR, wo Zola vorgeworfen wird, den biologischen Determinismus überbewertet zu haben, neigt Zola in den Augen der westdeutschen Forschung dazu, dem sozialen Determinismus gegenüber dem biologischen den Vorzug zu geben.“ Barjonet, Aurélie: „Zola, die Wissenschaft und die deutsche Literaturwissenschaft.“ In: Klinkert, Thomas/Neuhofner, Monika (Hgg.): *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800*. Berlin 2008, S. 209. Vgl. auch Steinhäuser, Beate: „De la métaphore à la métamorphose. Corps et comestibles dans *Le Ventre de Paris* d’Émile Zola“. In: Kuon, Peter/Peylet, Gérard (Hgg.): *Les métamorphoses de corps du romantisme à nos jours*. Heidelberg 2006, S. 55–71 und Warning, Rainer: *Die Phantasie der Realisten*. München 1999.

⁴³³ Vgl. Stöber, Thomas: *Vitalistische Energetik und literarische Transgression im französischen Realismus-Naturalismus. Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola*. Tübingen 2006. In *Le ventre de Paris* ist „das Beschreiben der Dinge, der Sachwelt seiner dienenden Rolle gegenüber der Sachwelt entbunden, diesem gleichsam gleichberechtigt an die Seite gestellt worden.“ Schober, Rita: „Nachwort“. In: Émile Zola: *Der Bauch von Paris*. München 1974, S. 485. Zu der Eßkultur bei Zola vgl. Becker, Karin: *Der Gourmand, der Bourgeois und der Romancier. Die französische Eßkultur in Literatur und Gesellschaft des bürgerlichen Zeitalters*. Frankfurt am Main 2000.

der schönen Normannin [...]“.⁴³⁴ Die Fische, die Fleischwaren, das Obst und die Blumen formen gemeinsam nicht nur den Bauch von Paris in seiner enzyklopädischen Fülle, sondern veranschaulichen die Prägung der Fischhändlerin und der Metzgerin durch ihr Milieu.⁴³⁵

Die weitgehend mimetisch-realistische Beschreibung der Dingwelt in *Au bonheur des dames* ahmt die realhistorischen Massenwaren des 19. Jahrhunderts nach. Ganz anders fällt die Modellierung der Dingwelt in dem Roman *Le ventre de Paris* aus. Hier baut die Erzählung metonymische Beziehungen zwischen den Obst- und Fleischverkäuferinnen und ihren Waren auf. Es kann von einer „Beimischung ami-metischer Unschärfe“ gesprochen werden, welche die „exakte und möglichst vollständige Erfassung von empirischen Oberflächenphänomenen“ unterläuft.⁴³⁶ Entsprechend belebt sich im Verlauf der vitalistischen Erzählung die materielle Kultur im Paris des 19. Jahrhunderts zu einer imaginierten Wunderwelt.

In *Le ventre de Paris* finden sich zahlreiche Beispiele für die materielle Kultur als Handlungsträger. Der fettige Geruch des Fleisches sowie der Überfluß an Wurst, Schinken und Koteletts hemmen als Handlungsträger den Revolutionär Florent. Denn sie übertragen die gutbürgerliche Trägheit der Metzgerei auf ihn. Die überzeichnete und ihrerseits satte Beschreibung der Waren verstärkt diese verheerende Wirkung der Waren. Der Metzger und seine Frau gefallen sich hingegen in spießbürgerlicher Sättigung und erfahren inmitten der Fleisch-

⁴³⁴ Scholler, Dietrich: „Vom Leben der Lebensmittel in Zolas *Le ventre de Paris*“. In: Ette, Ottmar/Sánchez, Yvette (Hgg.): *LebensMittel. Essen in Literatur-, Film und Kulturwissenschaften*. Bielefeld 2013, S. 66.

⁴³⁵ Diese Erläuterungen entstammen ebd., S. 66.

⁴³⁶ Scholler 2013, S. 64.

massen geradezu ihr ureigenstes Lebensumfeld. Lisas Physiognomie gleicht einem gemästeten Schwein und die Farbtöne der Schinken erscheinen wieder auf ihren Wangen, wobei sie inmitten der Fleischwaren aufblüht.⁴³⁷ Die Fleischwaren sind aufgrund ihres verheerenden Einflusses mitverantwortlich für den sozialdarwinistischen Sieg der Metzgerin. Die prachtvollen Dingweltbeschreibungen in *Le ventre de Paris* wuchern zu phantastischen Wahnvorstellungen und stilistischen Monumentalgemälden aus.

Die materielle Trauerkultur beschreibt der Roman *Pot-Bouille* (1882) von Zola im Zusammenhang mit der Trauerfeier für den reichen Pariser Hausbesitzer Monsieur Vabre.⁴³⁸ Diese Beerdigung fällt weitaus prächtiger aus als das Begräbnis des sozial schlechter gestellten Hausbewohners Herrn Josserand. Zola stimmt in der Beschreibung der von Status und Reichtum abhängigen *material culture* sozialkritische Töne an, die in Deleddas Dingweltbeschreibungen nahezu gänzlich fehlen. Gleichzeitig füllt er die Beschreibungen der Beerdigungsdingwelt mit reichem Redeschmuck aus.

Für die Beerdigung des Monsieur Vabre hängt in der Toreinfahrt ein riesiges schwarzes Tuch. Die materielle Trauerkultur wie beispielsweise dieses schwarze Tuch markiert den Trauerfall an der Schnittstelle zwischen dem Privathaus und dem öffentlichen Raum. Wie ein Theatervorhang verwandelt das Tuch die Beerdigung in eine öffentliche Darbietung. Schon die lebensweltliche Beerdigung ist laut Ecker nicht dem privaten Traueraffekt sondern der öffentlichen In-

⁴³⁷ Zola: *Le ventre de Paris*, S. 110.

⁴³⁸ Zola, Émile: *Pot-Bouille*. Paris 1969 [1882], S. 341.

szenierung von Trauer verpflichtet.⁴³⁹

Der Hausdiener Hippolyte entrüstet sich als erzählerischer Regisseur nicht etwa über die pietätlosen Hinterbliebenen, sondern über das schief hängende Schild mit dem Namenszug des Verstorbenen. Seine Bemühungen rund um die Trauerfeier gelten einzig den Kulissen und Requisiten. Die silberbestickten schwarzen Tücher und der große Vorhang vor der Toreinfahrt verdüstern den Hof und markieren durch die düstere Lichtregie den Tod des Hausbesitzers. Die Dienstmädchen fungieren in dieser Trauerinszenierung als Publikum. Schaulust statt Trauer bestimmt die Atmosphäre, die eine solche materielle Trauerkultur hervorruft.

Mit dem Schwerpunkt auf dem Inszenatorischen der Trauer gerät dann auch der Aspekt der geschlechtsspezifischen Differenzierung ins Blickfeld, denn der öffentliche Ausdruck von Trauer ist Konventionen und Regeln unterworfen, die für die Geschlechter unterschiedlich formuliert werden.⁴⁴⁰

Die Beschreibungen der geschlechtsspezifischen Rituale der Trauer zentrieren sich in *Pot-Bouille* auf die femininen Dinge wie etwa auf die Trauerhaube der Frau Gouard. Die materielle Trauerkultur in *Pot-Bouille* zeigt insgesamt eine eindeutige sozialkritische Intention. So verschweigt Zola die materielle Trauerkultur des bescheidenen Begräbnisses, das mit dem prächtigeren Hausbesitzerbegräbnis mithalten kann und markiert durch diese Leerstelle, daß die Beerdigung aufgrund der niedrigeren sozialen Stellung des Toten karg aus-

⁴³⁹ Vgl. Ecker, Gisela (Hg.): *Trauer tragen, Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter*. München 1999, S. 9.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 10.

fällt. Ebenso wie in *Pot-Bouille* ist in *Canne al vento* die mimetische Orientierung an den realhistorischen Trauerbräuchen zu beobachten, wobei *Canne al vento* die regionale Trauerkultur des sardischen Dorfes hervorhebt und *Pot-Bouille* die urbanen Trauerbräuche in der Weltstadt Paris beschreibt.

5. Gabriele D'Annunzios Requisiten in *Il piacere* (1889)

In dem Dekadenroman *Il piacere* (1889) von Gabriele D'Annunzio geht es um eine inauthentische „comedia [sic!] dell'amore“, eine Dreiecksgeschichte zwischen Andrea Sperelli, der *Femme fatale* Elena Muti und der *Femme fragile* Maria.⁴⁴¹ Beinahe facettenreicher als die Figuren ist die literarische Konzeption der materiellen Kultur in *Il piacere*. Für deren Analyse versammelt das *Handbuch für materielle Kultur* die geeignete Terminologie; besonders bietet sich in Bezug auf die dekadente Dandy-Dingwelt die Kategorie Prestigegüter an.⁴⁴² Die Prestigegüter sollen gemeinsam mit den Aphrodisiaka ausgehend von sieben Thesen betrachtet werden. Erstens fungieren sie als narrative Requisiten, die im Roman eine quasi-theatrale Funktion einnehmen und sich ins Konzept des dekadenten Wagnerismus fügen.⁴⁴³ Ebenfalls zum Wagnerismus gehören zweitens die Leitmotive, die als synästhetische und ästhetizistische Kosymptome des dekadent-

⁴⁴¹ Zum Dandy als literarische Figur und als Autor vgl. Hörner, Fernand: *Die Behauptung des Dandys. Eine Archäologie*. Bielefeld 2008, S. 109–180. Vgl. auch Schuhen, Gregor: „Dandy, Dichter, Demagoge. Männlichkeitsentwürfe der Belle Epoche“. In: Erstic, Marijana/Schuhen, Gregor/Schwan, Tanja (Hgg.): *Avantgarde, Medien, Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2005, S. 321–360. Zu den Frauenfigurentypologien *Femme fatale* und *Femme fragile* vgl. Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München 1970. Zur *Femme fragile* vgl. Thomalla, Ariane: *Die femme fragile. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*. Düsseldorf 1972.

⁴⁴² Hildebrandt, Berit/Neunert, Gregor/Schneider, Florian: „Prestigegüter“. In: *Handbuch Materielle Kultur* 2014, S. 237.

⁴⁴³ Koppen, Erwin: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. Berlin/New York 1973. Koppen bezeichnet D'Annunzio als auffälligsten Wagnerianer. Ebd., S. 81.

ten Syndroms im Sinne Koppens agieren⁴⁴⁴. Drittens sind die kulturjournalistischen *tableaux vivants* und autobiographisch motivierten Dingwelt-Konzepte in *Il piacere* von Interesse. Viertens geht es ausgehend von Rajewskys Intermedialitätsbetrachtungen um die Transponierung des Systems Text durch das System materielle Kultur. Fünftens wird die Dingwelt in *Il piacere* als Epochenmarker der Dekadenz verstanden. Sechstens zitiert *Il piacere* als Paradebeispiel für die Dekadenzliteratur die spätantike und mittelalterliche Farbsemantik und stellt sich derart als ästhetizistisches Werk eines Kunst- und Kulturkenners heraus. Siebtens werden die Prestigegüter als Antiquitäten mit historisch bedeutenden Vorbesitzern dargestellt. Damit möchte der Dandy seinen eigenen Ruhm mit Hilfe einer *auctoritas* begründen, was auch metapoetisch zu verstehen ist.

5.1. Dekadente Prestigegüter und die Farballegorie des Mittelalters

Questo delicato istrione non comprendeva la comedia [sic!] dell'amore senza gli scenarii. Perciò la sua casa era un perfettissimo teatro; ed egli era un abilissimo apparecchiatore.⁴⁴⁵

Ganz im Sinne des dekadenten Wagnerismus läßt die quasi-theatrale Dimension von *Il piacere* den Protagonisten Andrea Sperelli zum „abilissimo apparecchiatore“ und sein Haus zum „perfettissimo tea-

⁴⁴⁴ Weitere Kosymptome des dekadenten Syndroms im Sinne Koppens sind Degeneration und Wagnerianertum. Ebd., S. 295.

⁴⁴⁵ D'Annunzio, Gabriele: *Il piacere*. Milano 1995 [1889], S. 18. Zu *Il piacere* vgl. Küpper 2002, S. 141.

tro“ werden. Dabei sind die „scenarii“ unverzichtbar, denn ohne sie ist die „comedia [sic!] dell’amore“ nicht denkbar. Zu ihnen können Aphrodisiaka, Prestige- und Repräsentationsgüter gehören, die sich gut im Rahmen einer Liebesszene einsetzen lassen, wie beispielsweise kostbares Geschirr für ein gemeinsames Liebesmahl oder ein besonders aufwendig gestalteter Kamin mit exotischen Hölzern. Der Dandy fixiert sich obsessiv auf seine Sammlung, die ihn zu beherrschen vermag. Er wählt zwar als „abilissimo apparecchiatore“ seine narrativen Requisiten aus und arrangiert sie nach seinem Geschmack, aber er unterliegt auch umgekehrt dem Einfluss seiner narrativen Requisiten. Denn die erzählerische Modellierung der Dinge und die Figuren im Roman des 19. Jahrhunderts konstituieren sich vielfach gegenseitig.⁴⁴⁶ Teils verfällt der Erzähler in *Il piacere* im Rausch seiner ästhetizistischen Dingweltdarstellungen geradezu in imaginäre Wahnzustände, die den Gegenständen eine Handlungsfunktion und Zeugenschaft, wenn nicht gar einen eigenen Figurenstatus zuschreiben. Derartige Imaginationen sind nicht zuletzt von den spektakulären Dingweltbeschreibungen im Rougon-Macquart-Zyklus von Zola bekannt.

Für diese Vielfalt an Dingen liefert das *Handbuch materielle Kultur* die richtige Terminologie und die entsprechende systematische Verortung; unter dem in der Dekadenzliteratur beliebten Prestigegut (lat. *praestigiae* Gaukelei, Blendwerk) versteht man laut dem *Handbuch materielle Kultur* ein Objekt, das seinem Besitzer in der Öffent-

⁴⁴⁶ Vgl. Brown 2003, S. 5. In den Texten von Henry James kristallisiert sich Brown zufolge heraus, wie Objekte genutzt werden, um Affekte zu bezwingen, Ängste zu sublimieren und Phantasien Gestalt zu geben.

lichkeit ein gewisses Ansehen verschafft.⁴⁴⁷ Es positioniert den Dandy im sozialen Gefüge und ist vor dem Hintergrund des „persönlichen und kollektiven Wertesystems“ zu lesen:

Ein jedes bedeutungsvolle Ding ist in den Horizont des persönlichen und kollektiven Wertesystems eingelagert und erschließt seine volle Bedeutung erst vor diesem Hintergrund.⁴⁴⁸

Der römische Adel kreiert das „kollektive Wertesystem“, an dem sich der Dandy bei der Ersteigerung seiner Auktionsgegenstände orientiert. Diese erlesenen Unikate ersetzen im 19. Jahrhundert als profane Reliquien die Ausrichtung an der Religion, die zur Ich-Religion des Narzißten mutiert.

Vor dem Hintergrund des „persönlichen Wertesystems“ des Dandys sind die Aphrodisiaka und Prestigegüter in seinem Palast zu sehen. Der Dandy Sperelli offenbart eine besondere Vorliebe für die mondäne Dingwelt und behauptet, er kenne „la virtualità afrodisiaca latente in ciascuno di quegli oggetti“.⁴⁴⁹ Die Auktionsgegenstände dienen niemals nur dem reinen Kunstgenuß. Vor allem sind sie Elemente des „apparato d’amore“, den Sperelli zu vergeuden fürchtet, sobald er sich einmal allein in seinem Palazzo Zuccari aufhält. Darum kostet der dekadente Dandy seine stetig wachsende Dingweltsammlung am liebsten in Gegenwart seiner wechselnden Liebschaften aus.

⁴⁴⁷ Hildebrandt, Berit/Neunert, Gregor/Schneider, Florian: „Prestigegüter“. In: *Handbuch Materielle Kultur* 2014, S. 237.

⁴⁴⁸ Bosch 2010, S. 91.

⁴⁴⁹ D’Annunzio: *Il piacere*, S. 17. Das Parfüm nimmt als Aphrodisiakum in den Texten von D’Annunzio eine wichtige Funktion ein. Hierzu vgl. Anselmi, Gian Mario/ Ruozi, Gino (Hgg.): *Oggetti della letteratura italiana*. Roma 2010, S. 144.

Die Aphrodisiaka befinden sich nicht in intimen Räumen, die nur dem privaten Liebesspiel vorbehalten sind, sondern sind ebenso wie die Prestigegüter im halböffentlichen Raum des Wohnzimmers untergebracht.⁴⁵⁰ Denn die Liebesinszenierungen des Dandys sind wie „Der Ring des Nibelungen“ auf Zuschauer angewiesen; auf solche Weise macht sich der Einfluß Wagners auf *Il piacere* immer wieder bemerkbar.

Ebenfalls dem Wagnerismus geschuldet ist die Modellierung der Prestigegüter und Aphrodisiaka, die in der Erzählung die Funktion von narrativen Requisiten als Bestandteil der „scenarii“ einnehmen. Unter einem narrativen Requisit versteht man ein quasi-theatrales Dingweltelement, das sich im dekadenten Erzähltext als unverzichtbarer Bestandteil der Liebeskomödie erweist. Solche Artefakte bieten den Figuren zahlreiche synästhetische Sinnenreize und fügen sich in das Gesamtkunstwerk des literarischen Wagnerismus.

Die Dingwelten des Dandys der Dekadenz stehen unter dem Dirigat des Ästhetizismus; Gabriele D’Annunzio gilt als dessen maßgeblicher Begründer in Italien.⁴⁵¹ ‚Ästhetizismus‘ bezeichnet eine antimimetische und antiutilitaristische Kunstauffassung im 19. Jahrhundert, die sich dem l’art pour l’art-Konzept der französischen Romantik verschrieben hat.⁴⁵² ‚L’art pour l’art‘ definiert laut Bosch eine extre-

⁴⁵⁰ Zum privaten und öffentlichen Raum vgl. Arendt, Hannah: „Der Raum des Öffentlichen und der Bereich des Privaten (1960)“. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hgg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2006, S. 420–433.

⁴⁵¹ Vgl. Ferroni, Giulio: *Storia della letteratura italiana, dall’Ottocento al Novecento*. Milano 1991, S. 476–480. Weiterführend vgl. Mirra, Alessandra: *Il piacere, analisi guidata al romanzo*. Milano 2004, S. 11.

⁴⁵² Vgl. Fricke, Harald/Grubmüller, Klaus/Müller, Jan-Dirk/Weimar, Klaus (Hgg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1. Berlin 2007, S.

me Verbindung zwischen Ästhetischem und Außerästhetischem.⁴⁵³

Für den Kamin wird in *Il piacere* Wacholderholz verwendet, das Elena selbst anfeuert. Dabei bringt sie ihren Körper lockend zur Geltung. Ist das Feuer einmal entfacht, lockt es durch sein für die Wacholderholzverbrennung charakteristisches rötliches Licht, das dem Raum eine erotische Atmosphäre verleiht, und betäubt den Liebenden durch seinen Geruch. Personifizierte Dingweltbestandteile agieren als stumme Zeugen der Liebesgeschichte zwischen Andrea Sperelli und der *Femme fatale* Elena: „Tutte le cose avrebbero riudito la voce di lei, forse anche il riso di lei, dopo due anni.“⁴⁵⁴ Tagsüber wird das Sonnenlicht durch die kostbaren, mit silbernen Granatäpfeln und Sprüchen verzierten Brokatvorhänge gefiltert. Statt der Sonnenstrahlen zeichnet sich auf dem Teppich das Blumenmuster der Spitzengardinen ab.⁴⁵⁵ Der rötliche Schein des Feuers und das durch die Vorhänge gefilterte Licht sorgen für ideale Lichtverhältnisse im Liebetheater des Dandys Andrea Sperelli. Zudem demonstrieren die Lichtverhältnisse in *Il piacere* wiederholt den Sieg des Künstlichen über das Natürliche in der Dekadenzliteratur. Die Spitzengardinen eröffnen auch die Dimension des selbstbezüglichen Schreibens. Das Material der Gardinen, das Textil, läßt an das Geschriebe (*textum*) denken. Außerdem wirft die Gardine Schatten und bildet auf dem Teppich ein (Handlungs-) Geflecht ab.

20–22. Speziell in Bezug auf Gautier vgl. Starke, Manfred: „Materielle Kultur im Blickfeld des L’art-pour-l’art-Dichters Théophile Gautier“. In: *Romanische Forschungen* 102/1990, S. 186–206.

⁴⁵³ Bosch 2010, S. 104 f.

⁴⁵⁴ D’Annunzio: *Il piacere*, S. 7.

⁴⁵⁵ Die folgenden Hinweise zu den Brokatvorhängen und Spitzengardinen verdanke ich Dietrich Scholler.

Die Prestigegüter übernehmen die Rolle der materiellen Kuppler in dem Liebesschauspiel des Dandys Andrea Sperelli. „Tutti quegli oggetti“ begleiten seine Liebschaften nicht nur als Zeugen, sondern haben sogar als Koakteure („ma eran parteci“) am Liebesschauspiel teil.⁴⁵⁶ Ihre Formen und Farben harmonisieren mit einem idealisierten Bild von Weiblichkeit.

Außerdem spielen die Farben Gold und Silber mit den „Farbimaginationen als literarästhetische und poetologische Strategien der Herrschaftsinszenierung“ im Heldenepos.⁴⁵⁷ Dabei steht besonders Gold in der Bibelexegese Klein zufolge als ambivalente Farbe des Himmels und des Teufels, der Kostbarkeit und der Prunksucht im Mittelpunkt des Interesses. Bei der Bewertung der Wertigkeit des Goldes sind sowohl die Leuchtkraft, die Materialität als auch die Farbigkeit zu beachten, wie Klein erläutert. Dabei sei das rote Gold am wertvollsten, was damit zu tun habe, daß die von der Purpurschnecke produzierte Farbe Purpur (gr. πορφύρα Purpurschnecke, -farbstoff) in der Antike sehr kostbar gewesen sei. Der Dandy inszeniert sich mit Hilfe solcher Farballegorien zitathaft und spielerisch als quasi-theatraler Held in der Nachfolge Rolands. Hier sind deutlich autobiographische Parallelen zwischen dem Dandy-Schriftsteller und seiner Dandy-Figur erkennbar. Aber während Sperelli als *inetto* seine Heldeninszenierung nur quasi-theatral vorgibt, strebt der Autor selbst tatsächlich nach Ruhm, wie sich an den mittelalterlichen Farbsemanti-

⁴⁵⁶ D'Annunzio: *Il piacere*, S. 17.

⁴⁵⁷ Zu den folgende Ausführungen vgl. Klein, Mareike: *Die Farben der Herrschaft. Imagination, Semantik und Poetologie in heldenepischen Texten des deutschen Mittelalters*. Berlin 2014, S. 33–37.

ken in der Prioria ebenso erkennen läßt wie an seinem Flug über Wien oder seinem monumentalen Mausoleum auf Il Vittoriale.

Die Ekstase der Leidenschaften erreicht Andrea Sperelli nur mit Hilfe der Dandy-Requisiten, die als Elemente des Theaters aller Sinne dienen. Er probt sogar vor dem Spiegel seine Liebhaberrolle, indem er vor dem Eintreffen Elenas im Spiegel kontrolliert, ob sein Gesicht auch hinreichend bleich sei, wie es der Rolle eines leidenden Liebhabers angemessen ist. Von Don Giovanni bis Cherubino reichen seine Liebhaberrollen. Er kleidet sich als wahrhafter Dandy wie ein Schauspieler für sein Liebesschauspiel und für die Abendgesellschaften der römischen Elite; die hierfür verwendete modische Kleidung ist damit als Kostüm seiner performativen Selbstinszenierung anzusehen.

Andrea kostümiert sich mit Einstecktüchern aus Batist, Ballhandschuhen, Parfümflaschen, einem goldenen Zigarettenetui und einer Gardenie, die als Ansteckblume in einer blauen Porzellanvase bereitsteht. Das Ankleidezimmer enthält einen römischen Sarkophag, auf dem diverse Accessoires bereitliegen. Der prunkvolle Sarg zählt zu den quasi-sakralen Dingen in *Il piacere*, die aus ihrem ursprünglichen Kontext entrissen und somit zu profanen Dingwelten werden.⁴⁵⁸ Denn sie werden zusammen mit profanen Antiquitäten unter dem Diktat des Ästhetizismus allein nach Design-Prämissen kombiniert. Diese Umwidmung des Sarkophag zum profanen Ankleidetisch stellt

⁴⁵⁸ Zur Sakralisierung des Profanen hingegen siehe Föcking, Marc: „Fra le pura dita l’ostia santa. Die Sakralisierung des Profanen in den Romanen Gabriele D’Annunzios“. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 41/1991, S. 189–213.

den nonchalanten Synkretismus im Palast des Dandys in den Kontext seiner Ich-Religion und krönt bereits das Ankleiden zu einem theatralem Ereignis.

Das antike Teegeschirr aus Majolika mit Szenen aus Ovids *Metamorphosen* nutzt Elena für eine anspielungsreiche Verführungsszene, die sich zur Gänze nur der Bildungselite des Fin de siècle erschließt. Die erotischen Mythen im Buch I bis V der *Metamorphosen* spielen laut Holzberg auf den hellenistischen Liebesroman an.⁴⁵⁹ Dementsprechend geht es zu Beginn der erotischen Mythen um das *Innamoramento*. Im ersten Buch der *Metamorphosen* verliebt sich Apoll in Daphne, und gegen Ende des vierten Buches heiratet Perseus die schöne Andromeda. Dem Mittelteil des hellenistischen Liebesromans entsprechen die zwischen dem Apoll-und-Daphne-Mythos und dem Perseus-Mythos angesiedelten erotischen Mythen. Im hellenistischen Liebesroman leiden die Liebenden aufgrund einer räumlichen Trennung an der Liebe. Auch die erotischen Mythen der *Metamorphosen* zwischen dem ersten und dem vierten Buch handeln Holzberg zufolge von „negativen Erfahrungen mit dem Eros“.⁴⁶⁰ Der Narziß-Mythos beispielsweise erzählt sowohl von der unerwiderten Verliebtheit der Nymphe Echo als auch von der tödlichen Eigenliebe des Narziß.⁴⁶¹ Die Struktur des hellenistischen Liebesromans mit den drei Teilen Verlieben, Trennung und Vereinigung der Liebenden gleicht der Struktur der erotischen Mythen bei Ovid.

⁴⁵⁹ Hierzu und zu den folgenden Ausführungen vgl. Holzberg, Niklas: *Ovid. Dichter und Werk*. München 1997, S. 131 f.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 132.

⁴⁶¹ Ovid: *Metamorphosen*, 3. Buch, V. 339–510, S. 76–83.

Holzberg stellt fest, daß Ovid vom Daphne-Mythos an bis zur Hochzeit des Perseus vornehmlich erotische Mythen aneinanderreihet.⁴⁶² Es liegt demnach nahe, in *Il piacere* das in die Teezeremonie als Prolog des Liebesspiels involvierte Teegeschirr mit den *Metamorphosen* des Ovid zu versehen. Laut Hinterhäuser orientiert sich D'Annunzio maßgeblich an den *Metamorphosen* von Ovid als „eines der großen Repertoires europäischer Bildung“.⁴⁶³ Erst vor dem Hintergrund der intermaterialen Anspielungen auf die *Metamorphosen* des Ovid wird deutlich, daß auch die Liebe zwischen dem Dandy und der *Femme fatale* keine plumpe Pornoszenerie entfaltet, sondern auf der geschickten Applikation von Kulturtechniken auf Eros und Sexualität beruht.

Das Teegeschirr selbst kann als Bestandteil fernöstlicher Verführungsszenarien gelesen werden. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts etabliert sich der aus China importierte Tee als „aristokratische Modeerscheinung“ in Frankreich; die Teezeremonie bleibt auch im Zuge der Englandbegeisterung Ende des 18. Jahrhunderts der gesellschaftlichen Elite vorbehalten.⁴⁶⁴ Dabei beschränkt sich im Gegensatz zum Kaffee als öffentlichem Getränk der Tee vorwiegend auf den Privatraum; die Beziehung zwischen Elena und Andrea wird durch das intime Getränk Tee als heimliche Beziehung gekennzeich-

⁴⁶² Holzberg 1997, S. 135.

⁴⁶³ Hinterhäuser, Hans: „Der Alcyone-Zyklus von Gabriele D'Annunzio“. In: *Romanische Forschungen* 91/1979, S.390. Vgl. Citati, Pietro: „Gabriele d'Annunzio. Ambizione e sensualità. Ecco i segreti del *Piacere*“. In: *La Repubblica* 16.7.10, S. 32–33.

⁴⁶⁴ Becker, Karin: *Der Gourmand, der Bourgeois und der Romancier. Die französische Eßkultur in Literatur und Gesellschaft des bürgerlichen Zeitalters*. Frankfurt am Main 2000, S. 135.

net, die vorwiegend im Verborgenen ausgelebt wird.⁴⁶⁵

Wenn der Frankreichkenner D'Annunzio auf die Teezeremonie anspielt, überträgt er die Begeisterung für den Tee in der höheren Gesellschaft Frankreichs auf Andrea und Elena als elitäre Lebenskenner und -künstler. Bei der Teezubereitung in *Il piacere* vergleicht die Erzählung Elenas Hände mit Schmetterlingen und schreibt ihr beim Aufgießen des Wasser eine „cura quasi tenera“ zu; das narrative Requisit ist ein bedeutendes Aprodisiakum, das dem Dandy die Fingerfertigkeit seiner Gespielin demonstriert, um ihre manuellen Liebeskünste zu bewerben.⁴⁶⁶

Die ästhetizistischen Dingwelten des Dandys in *Il piacere* können als Epochenmaker der Dekadenz bezeichnet werden. Sie beherrschen gleichermaßen die *histoire* und den *discours* des handlungslosen Dekadenzromans. Zudem ersetzen sie die fehlenden Konturen der Dandyfigur. Der Dandy bringt seinen Charakter mit seinen Kleidern und Accessoires zum Ausdruck. Seine Verführungskünste basieren auf seinem mit Aphrodisiaka und Prestigegüter ausgestattetem Liebetheater, das den Damen authentische Gefühlstiefen mit artifiziellen Hilfsmittel vorspiegelt.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 136.

⁴⁶⁶ D'Annunzio: *Il piacere*, S. 23.

5.2. Dandy-Dingwelten

Der *écrivain-dandy* D'Annunzio schreibt seiner Dandy-Figur Andrea Sperelli das passionierte Sammeln von unzähligen Prestige- und Repräsentationsgütern zu. Das Interieur des Dandys im Roman des 19. Jahrhunderts trägt unzweifelhaft autobiographische Züge, wie ein intermaterialer Abgleich zwischen dem Anwesen Il Vittoriale von dem *écrivain-dandy* Gabriele D'Annunzio und dem Palast des Andrea Sperelli in *Il piacere* ergibt. Bedenkenlose Rückschlüsse vom *écrivain-dandy* auf seine Figuren werden dem ästhetischen Eigensinn von *Il piacere* aber nicht gerecht. Gewisse Analogien zwischen dem Dandy Andrea Sperelli und dem Schriftsteller-Dandy D'Annunzio helfen aber beim ersten Einstieg in das Verständnis der literarischen Modellierung der materiellen Kultur in *Il piacere*.

Die eklektizistische Sammlerwut D'Annunzios paart sich mit der sinnlichen Gier nach immer neuen Geliebten, von der Adligen Maria Hardouin di Gallese, Barbara Leoni und der Prinzessin Maria Gravinna bis hin zu der Schauspielerin Eleonora Duse, Alessandra di Rudini, Giuseppina Mancini, Natalie de Goloubeff, der Malerin Romaine Brooks, Luisa Baccara und Amélie Mazoyer. Ähnlich vielseitig beschreibt er die Liebschaften seines Protagonisten Andrea Sperelli. Ebenso wie die Liebhaberinnen dient der bei Auktionen erworbene Sammlergegenstand dem Dandy als Prestigeobjekt und Statussymbol; mit seiner Hilfe trägt er seinen gesellschaftlichen Status öffent-

lich zur Schau.⁴⁶⁷ Diesbezüglich sind einige Gemeinsamkeiten zu anderen berühmten Dandys des 19. Jahrhunderts zu sehen; dies wird am Beispiel von Balzac und *Bel Ami* deutlich. Balzac schreibt für die Modezeitschrift *Journal des Dames et des Modes* (1819–1822) und ist Redakteur des Modejournals *La Mode* (1830).⁴⁶⁸ Er verweist in seinem 1830 in der Zeitschrift *La mode* veröffentlichten Aufsatz „*Traité de la vie élégante*“ darauf, daß alle Dandys in gewisser Weise eine Maske trügen.⁴⁶⁹ Weiter führt er aus, der Dandy sei ein äußerst begabtes Mannequin des Boulevards, das gleichermaßen auf dem Pferd wie auf dem Sofa posieren könne.⁴⁷⁰ Hierbei bedarf es diverser Accessoires wie etwa der Ansteckblume, um die Pose gelingen zu lassen. Um Balzacs türkischbesetzte Spazierstöcke und deren pikanten Inhalt im Hohlraum der Stöcke ranken sich seinerzeit zahlreiche Legenden wie auch karikatureske Darstellungen.⁴⁷¹ Ohne den Spazierstock und die Ansteckblume kann der Schriftsteller-Dandy seinen Auftritt auf den Boulevards nicht realisieren.

Der *Bel Ami* genannte Protagonist Charles Du Roy durchläuft in dem Roman *Bel-ami* (1885) von Guy de Maupassant allmählich die Metamorphose zu einem Dandy; daher lassen sich in diesem Roman die topischen Charakteristika des Dandys im 19. Jahrhundert beson-

⁴⁶⁷ Habermas zufolge dienen Objekte zur öffentlichen Symbolisierung von Status und Identität. Vgl. Habermas, Tilmann: *Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung*. Frankfurt 1999, S. 230 ff.

⁴⁶⁸ Siehe hierzu Kleinert, Annemarie: „Wie Balzac zum Modeexperten wurde“. In: Lehnert, Gertrud (Hg.): *Mode, Weiblichkeit und Moderne*. Dortmund 1998, S. 49.

⁴⁶⁹ Balzac, Honoré de: *Traité de la vie élégante*. Michigan 2000 [1830], S. 57.

⁴⁷⁰ Vgl. Kleinert 1998, S. 53.

⁴⁷¹ Siehe hierzu Kleinert 1998, S. 56.

ders gut ausmachen.⁴⁷² Die gekonnte Konversation eines Dandys ist ihm von Anfang an geläufig und er erfüllt in gewisser Weise das Dandy-Kriterium des Müßiggängers. Denn die eigentliche journalistische Arbeit bei der Zeitung *Vie Française* übt seine Gattin Madeleine Forestier aus. Sie übernimmt für ihn den maskulinen Aufgabenbereich, bleibt aber ganz im Sinne ihres weiblichen Selbstverständnisses zu Hause. Dabei korrespondiert sie allerdings mit den bedeutendsten politischen Persönlichkeiten und balanciert damit an der Schwelle zwischen dem maskulinen Außen- und dem femininen Innenraum. Ihr Ehemann, der Dandy Du Roy, erkennt sich zunächst nicht einmal selbst im Spiegel, als er zu seiner ersten Abendgesellschaft in einem geliehenen Frack erscheint. Erst allmählich beginnt er sich selbst in dem Spiegelbild zu erkennen, das ihm einen perfekten Dandy präsentiert. Diese Reifewerdung vor dem Spiegel demonstriert die Verkehrung des Bildungs- und Entwicklungsromans. Der Bildungsroman formt aus einem jungen Menschen in mehreren Etappen einen gereiften Menschen wie etwa in *Anton Reiser* (1785–1790) von Karl Philipp Moritz (1756–1793). *Bel Ami* ist hingegen ein Dandy-Bildungsroman, der aus einem unbeholfenen Bauernsohn und Frauenhelden einen urbanen Dandy formt. Die zweite Selbstbetrachtung im Spiegel verdeutlicht die nunmehr vollzogene, äußere Metamorphose des Protagonisten, der freilich keine innere Läuterung folgt.

Das Attribut Dandy bezeichnet also sowohl den modischen Aspekt als auch eine innere Geisteshaltung, welche die

⁴⁷² de Maupassant, Guy: *Bel-ami*. Paris 1910 [1885].

Bedeutung der äußerlichen Eleganz negiert. Diese Ambivalenz zwischen materieller Äußerung und ideellem Gehalt läßt Giorgio Agamben versichern, der Dandy erlöse den Menschen aus dem Unbehagen des Umgangs mit Gegenständen, indem er selbst zu einer Ware wird, und Jean Starobinski gleichzeitig dagegenhalten, der Dandy transzendiere das Körperliche und herrsche lediglich in einem Reich des Geistes.⁴⁷³

Von dieser Ambivalenz kann bei den hier untersuchten Dandys und den Dandy-Autoren keine Rede sein. Gabriele D'Annunzio definiert sich selbst als *uomo di lusso* und weiß seit seiner Jugend erlesene Wertgegenstände und Prestigegüter zu schätzen.⁴⁷⁴ Er versteht sich auf eine geschickte Nutzung der Mechanismen der Massenkultur, die aber von dem gegenläufigen, unheilvollen Verschwendungstrieb begleitet wird, der dem Sammlertrieb des Dandys geschuldet ist.⁴⁷⁵ Trotz seiner finanziellen Schwierigkeiten ist es für ihn undenkbar, sich auf für jedermann erschwingliche massenproduzierte Alltagsgegenstände zu beschränken.⁴⁷⁶ Damit offenbart er eine unausweichliche Abhängigkeit von schönen Dingen, die er auf seine Figur Andrea Sperelli in *Il piacere* überträgt. Seine „sensibilità estetica“ grenzt laut

⁴⁷³ Siehe Hörner, Fernand: *Die Behauptung des Dandys*. Bielefeld 2008, S. 12.

⁴⁷⁴ Villari 2009, S. 9.

⁴⁷⁵ Der Dandy braucht kein Vermögen, aber einen unbegrenzten Kredit. Aus bürgerlicher Perspektive ist er unproduktiv und steril. [...] Der den Aristokraten abguckte Spielrausch, bei dem, ohne mit der Wimper zu zucken, riesige Vermögen verloren werden, die man gar nicht hat, ist das Gegenteil des bürgerlichen Arbeitsethos. Der klassische Dandy lebt auf der Flucht vor seinen Gläubigern [...]. Vinken 2013, S. 86. Der chronische Geldmangel ist geradezu eine Lebensregel des Dandys, die Lord Henry in *The picture of Dorian Gray* auf paradoxe Weise formuliert: „But I don't want money. It is only people who pay their bills who want that.“ Wilde: *The picture of Dorian Gray*, S. 20. Zu der Selbstvermarktung Oscar Wildes als Dandy im Zeitalter der Massenkultur vgl. Erbe, Günther: „Der moderne Dandy. Zur Herkunft einer dekadenten Figur“. In: Tacke, Alexandra/Weyand, Björn (Hgg.): *Depressive Dandys. Spielformen des Dandy in der Pop-Moderne*. Köln 2009, S. 35.

⁴⁷⁶ Dies erläutert Villari 2009, S. 9.

Villari schon an ein pathologisches Verhalten.⁴⁷⁷ Seine immensen Ausgaben für seine Sucht nach kostbaren Kunstwerken und Luxusgegenständen zwingen ihn immer wieder zur Flucht, etwa in das bei Arcachon gelegene Schloss Saint-Dominique. Die abundanten Sammlungen von D'Annunzio rufen bei seinen Zeitgenossen zuweilen Belustigung hervor. Die zwischen Kunst und Kitsch schwankenden Accessoires wirken als Zeugen des 19. Jahrhunderts auf die schon der neuen Sachlichkeit verpflichteten Zeitgenossen befremdlich.

Aus heutiger Sicht bieten aber gerade diese anachronistischen Sammlungen von D'Annunzio einen sehr dankbaren Nährboden, um die autobiographischen Dimensionen der narrativen Requisiten in *Il piacere* zu erkennen. Der in einem der schönsten Paläste Roms lebende Dandy Andrea Sperelli zeigt in *Il piacere* Ambitionen, sich als Autor hervorzutun und diverse Stiche anzufertigen, am römischen Kulturleben teilzuhaben und sich als Kenner der Renaissancefürsten zu profilieren. Doch sein eigentliches Interesse gilt der materiellen Kultur, der er sich als Nachfolger des Dandys Des Esseintes in *À rebours* von Joris-Karl Huysmans verschreibt; die Erzählung wäre ohne seine Dandy-Dingwelten undenkbar. Die Personifikationen un- belebter Prestigeobjekte und die abundanten Dingweltschilderungen überwältigen den *discours* in *Il piacere* ebenso wie in diversen französischen Romanen des Fin de siècle im Zuge der intermaterialen Systemtransponierung.

⁴⁷⁷ Zu D'Annunzios Vita siehe ebd., S. 11–12.

5.3. Autobiographische Dingwelten

Die autobiographische Dimension der Dingwelten in D'Annunzios Roman *Il piacere* erschließt sich erstens vor dem Hintergrund von seiner kulturjournalistischen Tätigkeit für *La Tribuna* und andere Zeitschriften. Seine Beschreibungen von gesellschaftlichen Ereignissen des römischen Adels für diese italienischen Zeitschriften gleichen *tableaux vivants*, die in einigen Episoden von *Il piacere* in ganz ähnlicher Weise auftreten. Zweitens bietet D'Annunzios Anwesen Il Vittoriale in Gardone Riviera von der Dandy-Kleidung über Tierfiguren zeitgenössischer Künstler bis zum blauen Badezimmer nicht nur einen Eindruck von einer Gratwanderung zwischen Kitsch und Kunst, sondern auch von dem Beitrag des Fin de siècle-Dandys zum kulturellen Gedächtnis seiner Zeit, der in *Il piacere* seinen Niederschlag findet.

5.3.1. *tableaux vivants*

I suoi romanzi abbondano di descrizioni puntuali di ambienti raffinatissimi e colmi di oggetti preziosi, così da farci intendere un parallelismo sempre valido, nella letteratura come nella vita, tra i gusti e le predilezioni dell'uomo e la sua più intima disposizione spirituale ed estetica.⁴⁷⁸

Die Dingweltbeschreibungen in *Il piacere* zeugen von Gabriele D'Annunzios kulturjournalistischen Erfahrungen im Bereich der bil-

⁴⁷⁸ Villari, Anna: *Gabriele D'Annunzio e il Vittoriale. Guida storico-artistica*. Milano 2009, S. 9.

denden Kunst, der Literatur und der Musik.⁴⁷⁹ D'Annunzio arbeitet von 1884 bis 1888 in Rom als Journalist der Zeitschrift *La Tribuna* und verfaßt zudem Artikel für die Zeitschriften *Cronaca bizantina*, *Fanfulla della domenica* und *Capitan Fracassa*.⁴⁸⁰ In Neapel schreibt er zu Beginn der 1890er Jahre für *Il Mattino*. In diesen Zeitschriften berichtet er über Ausstellungen der bildenden und darstellenden Kunst.⁴⁸¹ Immer wieder beschreibt er erlesene Kunst- und Gebrauchsgegenstände und nennt dabei zahlreiche materielle Details. Diese Detailverliebtheit findet sich in seinem Roman *Il piacere* wieder.⁴⁸² Citati vermerkt: „Quando scrisse *Il piacere*, d'Annunzio aveva venticinque anni; ma la sua memoria era già diventata una frettolosa enciclopedia, un pauroso museo, un affollatissimo negozio d'antiquariato.“⁴⁸³ Souverän bewegt sich der mondäne Poet D'Annunzio in den aristokratischen Salons in Rom und erhebt Rom zur Hauptstadt des *stile liberty* (oder *stile floreale*), der italienischen Variante des Jugendstil.⁴⁸⁴ Die Zeitschriften *Cronaca bizantina* und *Il Convito* werden durch den *estetismo dannunziano* maßgeblich beeinflußt.

D'Annunzio schmeichelt den Damen der römischen Aristokratie

⁴⁷⁹ Eben dies stellt Citati zwar nicht in Bezug auf die Dingwelt in *Il piacere*, wohl aber in Bezug auf den gesamten Roman fest. Vgl. Citati, Pietro: „Gabriele D'Annunzio. Ambizione e sensualità. Ecco i segreti del *Piacere*“. In: *La Repubblica* 16.7.10, S. 32.

⁴⁸⁰ Roncoroni, Federico: „Introduzione“. In: D'Annunzio: *Il piacere*, S. V–LXX.

⁴⁸¹ D'Annunzio schließt zu dieser Zeit Bekanntschaft mit bedeutenden Künstlern, beispielsweise mit Liszt, der in einer besonderen Nacht für ihn persönlich gespielt haben soll. Vgl. Andreoli 1996, S. XXVIII.

⁴⁸² Dies konstatiert Ihring 2005, S. 176.

⁴⁸³ Citati 2010, S. 32.

⁴⁸⁴ Zu den folgenden Ausführungen vgl. Ferroni 1991, S. 476 f.

ausgiebig mit seinen Beschreibungen ihrer spektakulären Abendroben: „Donna Giulia Lavaggi: [...] cappellino di merletti neri; giacca di velluto grigio rigato di caccia.“⁴⁸⁵ Er lobt das spitzenbesetzte Hütchen der Dame Giulia Lavaggi ebenso wie deren graue Samtjacke und preist anschließend diese oder jene stadtbekannte Prinzessin.

D’Annunzios „liebevoll-deskriptiver Stil“ nach dem Vorbild des französischen Naturalismus, an dem er im Laufe seiner journalistischen Tätigkeit feilte, sowie der zeitgenössische Mode-Diskurs prägen auch die entsprechenden Beschreibungen in dem Roman *Il piacere*.⁴⁸⁶

Un mantello di panno Carmélite, con maniche nello stile dell’Impero tagliate dall’alto in larghi sgonfi, spianate e abbottonate al polso, con un immenso bavero di volpe azzurra per unica guarnitura, le copriva tutta la persona senza toglierle la grazia della snellezza.⁴⁸⁷

Elenas Wollmantel in *Il piacere* ähnelt dem blaß-braunen Habit der Karmeliten. Mit diesem quasi-religiösen Kleidungszipat hüllt D’Annunzio die dekadente *Femme fatale* Elena in ein quasi-religiöses Kostüm, ähnlich wie Huysmans in *À rebours* ein dekadentes Schlafzimmer im Stile einer scheinbaren Mönchszelle gestaltet. Damit wird der

⁴⁸⁵ D’Annunzio, Gabriele: *Scritti giornalistici* 1882–1938. Milano 1996, S. 296.

⁴⁸⁶ „Dadurch eignet er sich einen liebevoll-deskriptiven Stil an, mit dem er der Pracht der luxuriösen Accessoires gerecht werden will, über die sich die Angehörigen der hauptstädtischen Aristokratie in ihrer edlen Vornehmheit definieren. Dieser Stil, der von minutiöser Detailbetrachtung lebt und insofern durchaus dem Vorbild des französischen Naturalismus verpflichtet ist, findet sich in *Il piacere* wieder, und er macht den Roman zu einem aufschlussreichen Dokument über die gegenständlichen Details des mondänen Alltags in dieser Phase der römischen Stadtgeschichte.“ Ihring 2005, S. 176.

⁴⁸⁷ D’Annunzio: *Il piacere*, S. 20.

Ersatz der Religion durch die materielle Kultur zum ästhetizistischen Kunstgriff.

Zunächst täuscht der besagte Wollmantel eine Wandlung der *Femme fatale* zur keuschen Ehefrau vor. Er bedeckt nahezu vollkommen Elenas sekundäre Geschlechtsmerkmale und sollte somit eigentlich die verführerische Note der Kleidung unterbinden. Doch hebt die Erzählung prompt an, im Zuge eines hypotaktisch verrästelten Satzbaus nun die reizvollen Aspekte des Karmelitenmantels zum Vorschein zu bringen, indem sie die hochgeschlitzten Ärmel im Empirestil ebenso wie den beeindruckenden Fuchspelz genüßlich beschreibt. Schließlich stützt sie wohlwollend das raffinierte Spiel einer römischen Dame von Welt, deren „grazia della snellezza“ trotz des weiten Ordenshabits zum Vorschein kommt. Das Bild einer mondänen Frau erzeugt der Erzähler anhand derartiger Passagen. Die Kleidungs- und Modebeschreibungen der *Femme fatale* Elena erobern die Vordergrundhandlung.

Uno dei più singolari spettacoli [...] è veder salire [...] per una bella scala marmorea una schiera di gentildonne. [...] Ecco la signora Okolitschani. Ella sale ridendo, con una **mollezza** incurante, come fa tutte le cose. Ha un lungo strascio celeste, un abito misto di due colori assai dolci. (*Cronaca bizantina*, 5.2.1888)⁴⁸⁸

Dieses Zitat stammt aus einem Artikel von D'Annunzio für die Zeitschrift *Cronaca bizantina*. Die Beschreibung der Damenschar auf der Marmortreppe weist laut Andreoli Charakteristika der *tableaux vi-*

⁴⁸⁸ D'Annunzio, Gabriele: *Scritti giornalistici 1882–1888*. Milano 1996, S. 1045. Hierzu siehe Andreoli, Annamaria: „Introduzione“. In: Ebd., S. XXIV–XXV.

vants auf, der lebendigen Bilder, hin, die im Theater äußerst beliebt sind. Im Zentrum des *tableau vivant* steht Signora Okalitschani. Der Name Okolitschani entstammt dem ungarischen Adel und markiert einmal mehr D'Annunzios Vorliebe für den Adel. Signora Okalitschani schwebt mit einer unbeschwerten „molezza incurante“ die Treppe empor. Ihre Kleidung wird im Detail beschrieben: „Ha un lungo strascio celeste, un abito misto di due colori assai dolci.“ (s.o.) Besonders die Farben betont D'Annunzio hier, wobei die synästhetische Beschreibungsweise des Ästhetizismus Anwendung findet, indem die visuelle Wahrnehmung („colori“) mit der gustatorischen Wahrnehmung („dolci“) vermischt wird.

Das besagte *tableau vivant* von D'Annunzio für die Zeitschrift *Cronaca bizantina* läßt sich mit einem ganz ähnlich angelegten *tableau vivant* aus *Il piacere* bis auf die Wortebene vergleichen:

Il conte intravide una figura alta e svelta, un'acconciatura di diamanti, un piccolo piede che si posò sul gradino. [...] Ella saliva dinanzi a lui, lentamente, **mollemente**, con una specie di misura. Il mantello foderato d'una pelliccia nivea come la piuma de' cigni, non più retto dal fermaglio, le si abbandonava interno al busto lasciando scoperte le spalle.⁴⁸⁹

Während in der *Cronaca bizantina* von der „mollezza“ die Rede ist, beschreibt D'Annunzio in seinem Roman Elenas Gang mit „mollemente“.⁴⁹⁰ Er nimmt damit in *Il piacere* als Liebender den Blickwinkel des Journalisten ein, der oftmals die römischen Berühmtheiten vom Treppenabsatz aus betrachtet und deren Kleidung wie auch de-

⁴⁸⁹ D'Annunzio: *Il piacere*, S. 42.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 42.

ren Gang und Wesensart detailliert zu beschreiben weiß.

Solche urbanen Schilderungen werden nur durch die Episoden unterbrochen, die während der Rekonvaleszenz am Meer spielen. Hier wird die mittelalterliche Farbsymbolik aufgerufen, die dem Genesenden eine Transzendenzerfahrung vorspiegelt: „Talvolta appariva tutto azzurro, d’un azzurro intenso, quasi direi araldico.“⁴⁹¹ Das Blau bedeutet laut Sutner als Himmelsfarbe das Streben nach Transzendenz in der mittelalterlichen Farbsemantik.⁴⁹² Das Zitat dieser Farbdeutungen im Zuge der Bibelallegorese soll den Dandy aufwerten und ihm zumindest kurzzeitig den Anschein einer inneren Einkehr bescheren, bevor er zu den urbanen Lockungen Roms zurückkehrt. Zudem wertet sich *Il piacere* mit Hilfe solche Allusionen auf die Bibelallegorese selbst als profane Bibel und somit als Hilfsmittel dekadenter Sinnfindung auf.

D’Annunzios überschäumende Dingweltdarstellungen in *Il piacere* überwiegen gegenüber diesen punktuellen Allusionen und dokumentieren die Besitztümer der römischen Aristokratie in imposanten *tableaux vivants*. Sie speisen sich aus der ästhetizistischen Dekadenzpoetik und aus der kulturjournalistischen Prägung des raffinierten Ästheten D’Annunzio.

⁴⁹¹ Ebd., S. 118.

⁴⁹² Suntrup, Rudolf: *Liturgische Farben im Kontext der mittelalterlichen Farbendeutung. Vortrag auf der Tagung »Farbsymbolik II«*. Zürich: Schweizerische Gesellschaft für Symbolforschung 2009 [<http://www.symbolforschung.ch>].

5.3.2. Gabriele D'Annunzio und seine Sammlungen

D'Annunzio errichtet in Zusammenarbeit mit dem Architekten Giancarlo Maroni von 1921 bis 1938 sein Anwesen Il Vittoriale in Gardone Riviera am Gardasee. Il Vittoriale besteht aus der Prioria genannten ehemaligen Villa des Kunsthistorikers Thode sowie dem post mortem fertiggestellten Anbau Schifamondo sowie diversen Wohn- und Verwaltungsgebäuden und einem Theater. In der Prioria stirbt Gabriele D'Annunzio am 1. März 1938 mit 75 Jahren. Für die opulente Ausstattung der Prioria nutzt Gabriele D'Annunzio sein nahezu enzyklopädisches Wissen als Kenner der europäischen Kunst- und Kulturszene und vereint die Werke verschiedenster Künstler, wie aus der folgenden Aufstellung deutlich wird:⁴⁹³ Die Figurengruppe „Sattiro che insegue una ninfa“ (1925) des französischen Bildhauers Pierre Le Faguays (1892–1935) drückt eine ästhetizistisch anmutende Art-Déco- Sicht auf die antike Mythologie aus. Von dem Glaskünstler Napoleone Martinuzzi (1892–1977), der sowohl Auftragswerke für Gabriele D'Annunzio kreiert als auch diverse Objekte stiftet, stammt die gläserne *Gazella*. Die *Vetrata degli aironi* schuf einer der Hauptvertreter des italienischen Art déco namens Pietro Chiesa (1876–1959). Die *Bayadera sull'elefante* des Keramik Künstlers Francesco Nonni (1885–1976) ist eine Replik der gleichnamigen Figur aus dem *Corteo orientale* (1925). In dem *scrittoio del monco* befindet sich die prächtige *Vaso libellula* (1923) von Vittorio Zecchin (1878–1947).

⁴⁹³ Vgl. Andreoli 1996, S. 19. Siehe auch Roncoroni, Egea: „Cronologia“. In: D'Annunzio: *Il piacere*, S. CXXXIV und zur ersten Orientierung die Vittoriale-Homepage [<http://www.vittoriale.it>].

Renato Brozzi ist seit 1920 der persönliche Bildhauer D'Annunzios; von ihm stammt die Cheli-Schildkröte, die an anderer Stelle eingehender Beachtung finden soll. Auch die Künstler Martinuzzi, Nonni und Chiesa sind mehrfach in dem Anwesen Il Vittoriale vertreten. Solche Kunstgegenstände bilden zwar eine heterogene Mischung von Dingen verschiedenster Zeitalter und Herkunft, eine „mescolanza tra culture e epoche diverse“.⁴⁹⁴ Doch stammen insbesondere die an bric-à-brac erinnernden, aber künstlerisch anspruchsvollen und kostbaren Tiere und Figurengruppen von anerkannten, zeitgenössischen Künstlern.⁴⁹⁵ Sie sind somit trotz ihrer Gratwanderung zwischen Kitsch und Kunst kein wertloser Tand eines sammelwütigen Privatiers, sondern tragen zum kulturellen Gedächtnis des Fin de siècle bei.

5.3.2.1. Sammlungen und Heldeninszenierung

Der dekadente Dandy-Schriftsteller D'Annunzio betreibt schon zu Lebzeiten seine eigene Musealisierung. Für das Design seines Badezimmers engagiert D'Annunzio den Architekten Gio Ponti (1891–1979), der auch Gründer der Zeitschrift *Domus* (1928) ist. Aus dieser Zeitschrift sucht er sich zahlreiche Objekte für sein Anwesen Il Vittoriale aus und bildet damit vor allem den vormaligen Zeitgeschmack des 19. Jahrhunderts ab. Die Vorliebe für Ornamente und allerlei bric-à-brac des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts unterscheidet sich von dem nunmehr beginnenden Siegeszug der Nüchternheit des Bauhaus (1919–1933). Villari vermerkt entsprechend, die Ausstattung

⁴⁹⁴ Villari 2009, S. 50.

⁴⁹⁵ Bossaglia, Rossana/Quesada, Mario (Hgg.): *Gabriele D'Annunzio e la promozione delle arti*. Milano 1988.

des blauen Badezimmers sei „ben lontano dalle tendenze razionaliste nell’arredamento italiano degli anni trenta.“⁴⁹⁶ D’Annunzios Badezimmernotto stammt von dem griechischen Dichter Pindar (522–446 v. Chr.) und lautet auf Italienisch: „Ottima è l’acqua“. Jedes einzelne der neunhundert Sammlerstücke, wie beispielsweise die blaue Badewanne, der antike Keramikteller und der blauen Buddha, ist selbstständig blau gefärbt, wobei sich verschiedene Blauschattierungen abwechseln. Die blaue Farbgebung spielt auf Pindars Motto an. Die Selbststilisierung D’Annunzios zum Helden würde auch eine Anspielung auf die Bedeutung der Farbe blau in der Heldenepik nahelegen.⁴⁹⁷ Er spielt nicht nur in der Farbgebung des Badezimmers, sondern im gesamten Wohnkomplex von Il Vittoriale auf die mittelalterliche Herrschaftsinszenierung an.⁴⁹⁸ D’Annunzios Sammlung fungiert als moderner Religionsersatz. Jedes einzelne Objekt bietet ihm „un modo di rivelazione spirituale“.⁴⁹⁹ Den weitläufigen Vittoriale-Komplex inklusive Mausoleum kann man als monumentalen Ich-Altar bezeichnen, welcher dem Narzißmus und dem Heldentum als Ersatzreligion des 19. Jahrhunderts gewidmet ist.

In D’Annunzios mittlerweile als Museum ausgestatteten Wohnhaus Prioria sind neben der zeitgenössischen Auftragskunst historische oder historistische Exponate zu sehen. Das Bett in dem Meditationszimmer *stanza del lebbroso* wurde von der Grabplatte des Feldherren

⁴⁹⁶ Villari 2009, S. 50.

⁴⁹⁷ Klein, Mareike: *Die Farben der Herrschaft. Imagination, Semantik und Poetologie in heldenepischen Texten des deutschen Mittelalters*. Berlin 2014.

⁴⁹⁸ Hierzu vgl. ebd., S. 33.

⁴⁹⁹ Das Zitat entstammt der Schenkungsurkunde, die D’Annunzio 1923 beim Notar hinterlegt. zit. in: ebd., S. 21.

Guidarello Guidarelli inspiriert, die von Tullio Lombardo (1455–1532) geschaffen wurde. Dieses zugleich an ein Grab und an eine Wiege erinnernde Bett ist ein Beispiel für das zitathaft auf die frühe Neuzeit anspielende Interieur der Prioria. Nicht nur die Badezimmergestaltung, sondern die gesamte Ausstattung der Prioria ist gegenüber dem seinerzeit beliebten Bauhausstil in gewisser Weise anachronistisch und weist D’Annunzio als veritablen Fin de siècle-Dandy aus.

5.3.2.2. Synkretismus im Reliquenzimmer

In D’Annunzios *stanza delle reliquie* werden sakrale Objekte mit militärischen und patriotischen Devotionalien arrangiert. Diese bunt zusammengewürfelten, mal christlichen, mal buddhistischen, mal profanen Heiligtümer demonstrieren den Synkretismus des Reliquenzimmers.⁵⁰⁰ Synkretismus (gr. *sygkretismós* Allianz zweier streitender Parteien gegenüber einer dritten) bezeichnet die „Verschmelzung philosophischer und religiöser Doktrinen“ und enthält damit „die pejorative Konnotation von doktrinärer Konfusion“.⁵⁰¹ In D’Annunzios Reliquenzimmer befinden sich zahlreiche römisch-katholische Heiligenstatuen neben orientalischen Statuen. Auf einem Altar des Helden- und Draufgängertums ist das Steuerrad eines Motorbootes zu sehen, das an den bei einer Wettfahrt gestorbenen Draufgänger Sir Henry Segrave erinnert. Dieser profane Memorialgegenstand paßt

⁵⁰⁰ Villari 2009, S. 54.

⁵⁰¹ Balme, Christopher B.: *Theater im postmodernen Zeitalter. Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*. Tübingen 1995, S. 18. Ursprünglich ist der Synkretismus laut Balme als Begriff der „Einigung und Harmonie“ anzusehen, während zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert die pejorative Bedeutung dominiert.

gut zum Ich-Kult des Dandys im Fin de siècle.

Zum Ich-Kult als Ersatzreligion passen auch D'Annunzios Dandy-Kleidung, die im Museum Secretum ausgestellt ist, und zwar das spielerisch-frivole Herren-Nachthemd (Abb.1) und der goldbestickte Morgenrock (Abb. 2) Weitaus wichtiger als die sakrale oder die kunsthistorische Bedeutung der materiellen Kultur ist dem Dandy der Dekadenz deren unnachahmliche, quasi-theatrale Präsentation.⁵⁰² Auch eine solch gelungene Rekonstruktion der Wohnsituation eines Autors ist aber selbstredend stets eine „Inszenierung von Authentizität“, die nur bedingt Rückschlüsse auf das literarische Werk zuläßt.⁵⁰³

5.4. Dandys als Sammler

Die Sammelleidenschaft beherrscht zahlreiche Dandy-Figuren im europäischen Roman des 19. Jahrhunderts wie beispielsweise Andrea Sperelli in *Il piacere* (1889) von Gabriele D'Annunzio, Des Esseintes in *À rebours* (1884) von Joris-Karl Huysmans oder Dorian Gray aus

⁵⁰² Diese Geisteshaltung illustriert folgende Anmerkung in *The picture of Dorian Gray*: „I have just a beauty of a frame, sir. [...] Admirably suited for a religious subject, Mr Gray.“ Wilde: *The picture of Dorian Gray*, S. 97.

⁵⁰³ Ebenso wie in Il Vittoriale sind die persönlichen Alltagsgegenstände in dem Ernst Jünger-Haus laut Hubert Spiegel „präzise dokumentiert und eingefroren“. Spiegel, Hubert: „Wohnhaus letzter Hand“. In: *FAZ* 30.3.2011, S. 29. Ein weiteres Beispiel für intermateriale Wechselspiele zwischen Fiktion und Realität ist das Museum der Unschuld in Istanbul, das Orhan Pamuks gleichnamigem Roman *Das Museum der Unschuld* gewidmet ist. Die auf Flohmärkten zusammengesuchten Gegenstände der 70er Jahre wie etwa alte Photographien, Damenschuhe und Zuckerdosen werden im Museum gezeigt und erwecken den Anschein, bei der Romanheldin Füsün handele es sich um eine realhistorische Person. Hierzu vgl. Spiegel, Hubert: „Die alles überwölbende Melancholie der Liebenden. Orhan Pamuk hat in Istanbul ein eigenes Museum zu seinem Roman *Das Museum der Unschuld* erbaut“. In: *FAZ* 8.3.2013, S. 32.

The picture of Dorian Gray (1890) von Oscar Wilde.⁵⁰⁴ Ziele einer Sammlung können die „historische Selbstvergewisserung“ ebenso wie „museale Leistungen für die [...] kulturelle Bildung“ sein.⁵⁰⁵ Die Sammlung entfernt die Dinge aus ihrer ursprünglichen Funktion und stiftet als Wissensspeicher ohne unmittelbaren Nutzungszweck einen neuen Ordnungs- und Sinnzusammenhang.⁵⁰⁶ Hinzu kommt laut Strohschneider das „ästhetische Moment der Artifizialität“.⁵⁰⁷ Der Dandy des Dekadenzromans kann eben diesem ästhetischen Moment der Artifizialität in seinen Kunst- und Antiquitätensammlungen schlüssig entsprechen.

Man sammelte, begehrte, stellte aus, verbrauchte, benutzte, kaufte oder verkaufte, hortete und verschwendete, ordnete und klassifizierte, bewertete und schätzte Dinge in einer kulturgeschichtlich vorbildlosen Manie und Intensität.⁵⁰⁸

Der Sammler von „authentischen Dingen, Unikaten, Antiquitäten und Kunstwerken“ reagiert laut Kohl auf die Austauschbarkeit der mo-

⁵⁰⁴ D'Annunzio, Gabriele: *Il piacere*. Milano 1995 [1889]; Wilde, Oscar: *The picture of Dorian Gray*. Hertfordshire 2001 [1890] und Huysmans, Joris-Karl: *À rebours*. Paris 1975 [1884]. Zu Des Esseintes als Dandy siehe Erbe, Günther: „Der moderne Dandy. Zur Herkunft einer dekadenten Figur“. In: Tacke, Alexandra/Weyand, Björn (Hgg.): *Depressive Dandys. Spielformen des Dandy in der Pop-Moderne*. Köln 2009.

⁵⁰⁵ Strohschneider, Peter: „Faszinationskraft der Dinge. Über Sammlung, Forschung und Universität“. In: *Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften* 8/2012, S. 11.

⁵⁰⁶ Vgl. ebd., S. 14. Strohschneider zufolge richtet sich besonders die Forschungssammlung auf unvorhersehbare Erkenntnisse ein.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 20.

⁵⁰⁸ Vgl. Böhme 2006, S. 18. Bischoff beschäftigt sich mit dem Sammler aus literarischer Perspektive: vgl. Bischoff 2013. Zum Sammeln vgl. Schmidt, Bärbel: „Prachtstück oder Plunder? Vom Sammeln Materieller Kultur“. In: Mentges, Gabriele (Hg.): *Kulturanthropologie des Textilen*. Bamberg 2005, S. 97–130. In Bezug auf museales Sammeln vgl. Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin 1998.

deren Konsumgüter.⁵⁰⁹ Er strebt nach „Dauerhaftigkeit angesichts einer Zeit, die vergeht“.⁵¹⁰ Die Publikation von *Il piacere* fällt in die Zeit, die Grewe als „Das Neue Italien“ (1861–1915) beschreibt.⁵¹¹ Zu dieser Zeit kann sich jeder beliebige Käufer den industriell gefertigten Massengegenstand leisten. Nunmehr kann sich der Dandy nur durch das auserlesene Unikat auszeichnen. Solche unverwechselbaren Gegenstände tragen „zur Kultivation“ der Gesellschaft bei.⁵¹²

Die Sammlung des Dandys Andrea Sperelli gerät wegen ihrer schieren Masse aus den Fugen. Sie erfüllt die Charakteristika des Eklektizismus (gr. *eklektikós* auswählend), der Stilmischung, die für das Wohnungsinterieur im 19. Jahrhundert laut Gere typisch ist.⁵¹³ Hierbei gehe der Bezug zwischen den Objekten und dem Wohnraum vollkommen verloren: „Qui l’accumulo di oggetti [...] non ha alcun rapporto evidente con la struttura architettonica [...]“.⁵¹⁴ Dieser Bezug zwischen Wohnraum und Objekten ist in Andrea Sperellis Palazzo Zuccari in *Il piacere* aufgrund der eklektizistischen Vermischung von Prestigeobjekten unterschiedlichster Herkunft tatsächlich nicht gege-

⁵⁰⁹ Kohl, Karl-Heinz: *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*. München 2003, S. 9.

⁵¹⁰ Böhme 2006, S. 368.

⁵¹¹ Grewe 2009, S. 245.

⁵¹² Zu persönlichen Gegenständen siehe Bosch 2010, S. 91.

⁵¹³ Unter Eklektizismus versteht man ursprünglich die Philosophie eines Eklektikers der Antike wie zum Beispiel Cicero, der sich der Erkenntnisse verschiedener Philosophenschulen zugleich bedient. Im allgemeinen bezeichnet der Begriff die Mischung verschiedener Ideen und Stile. Ihre These, daß der Eklektizismus für das Wohnungsinterieur des 19. Jahrhunderts charakteristisch ist, erläutert Gere am Beispiel des Gemäldes *Una sala con scalone al volgere del secolo* (1882), das diesen Zustand der asystematischen Unordnung trefflich abbildet: „L’ecllettismo, che fu caratteristica peculiare del XIX secolo, perse ogni pretesa di ordine o sistematicità.“ Gere, Charlotte: *Interni ottocento, stili, arredi, oggetti*. Milano 1989, S. 374.

⁵¹⁴ Gere 1989, S. 374.

ben.

Die Dandy-Dingwelt im Dekadenzroman schwankt zwischen Kitsch und Kunst. Dorfles benennt zwei Kennzeichen des Kitsches: Zum einen siegt das Diktat der Mode bei einem kitschigen Gegenstand über die Wertmaßstäbe der Kunst.⁵¹⁵ Zum anderen wird ein Gegenstand, der als Kitschgegenstand eingestuft wird, aus dem ursprünglichen Kontext herausgelöst und zweckentfremdet. Damit tritt nach Dorfles die Banalisierung des Schönen in Kraft, die das Wesen des Kitsch-Gegenstandes ausmacht. Als Beispiel hierfür nennt Dorfles Souvenir-Alabasterkopien des schiefen Turms von Pisa:

Der Kitsch, den der Dandy der Dekadenz bevorzugt, kann mit diesen Kriterien von Dorfles nicht ohne weiteres beschrieben werden. Das soll am Beispiel einer Totenkopfuhr deutlich werden, die der Dandy Andrea Sperelli seiner Geliebten Elena zuliebe erwirbt. Sperellis Rivale Giannetto Rùtolo trachtet danach, eben diese Uhr für seine Geliebte Donna Ippolita zu erwerben. Denn die Uhr trägt die Inschrift „TIBI, HIPPOLYTA“. Auf der Vorderseite ist das Motto „RUIT HORA“ zu lesen, das ein unbekannter Liebender seiner Dame widmete. Bereits die Beschreibung der Uhr legt nahe, daß die Herren im Wettkampf um ihre Geliebten den trügerischen Reizen des Kitsches erlegen sind:

Era una piccola testa di morto scolpita nell'avorio con una straordinaria potenza d'imitazione anatomica. Ciascuna mascella portava una fila di diamanti, e due rubini scintillavano in fondo alle occhiaie.⁵¹⁶

⁵¹⁵ Vgl. Dorfles, Gillo: *Der Kitsch*. Tübingen 1968, S. 18. Vgl. auch Dorfles, Gillo: *Il Feticcio quotidiano*. Castelveccchi 2012.

⁵¹⁶ D'Annunzio: *Il piacere*, S. 68.

Der Duktus der Erzählung ist im Tone der wahrhaftigen Begeisterung gehalten („con una straordinaria potenza d’imitazione anatomica“) und legt nahe, daß der Erzähler selbst den zweifelhaften Reizen des Objektes erlegen ist. Die Totenkopfuhr kann aus zwei Gründen als Kitsch im Sinne von Dorfles bezeichnet werden: Erstens kommt sie dem Zeitgeschmack entgegen und kann keineswegs als Kunstgegenstand von überzeitlicher Bedeutung bezeichnet werden. Zum anderen wird sie als frivoler Liebeszeitmesser zweckentfremdet. Sie ist als eine frivole Erinnerung an den Orgasmus als kleinen Tod anzusehen, weil sie im Zuge des barocken *memento mori* an die Sterblichkeit erinnert und als Meßinstrument für sinnliche Freuden fungiert.

Da es sich um eine historische Uhr handelt, gilt Dorfles erstes Kriterium der Mode aber nur bedingt. Es handelt sich hier nämlich nicht um einen seriell gefertigten, allseits beliebten Massengegenstand der Mode, sondern um ein Unikat. Auch die Zweckentfremdung als zweites Kriterium von Dorfles ist insofern nicht erfüllt, als die Totenkopfuhr nach wie vor als Uhr genutzt wird. Damit treffen Dorfles Kitsch-Kriterien auf den dekadenten Dandy nur mit einigen Einschränkungen zu.

Nicht nur die vorwiegend durch den Liebhaberwettstreit aufgewertete Totenkopfuhr, sondern auch die gesamte Auktion steht unter dem Generalverdacht des Kitsches. In diesem Jahr ist in den Salons des Adels und des Großbürgertums die Begeisterung für das bric-à-brac, das heißt für dekorative Objekte von geringem Wert in Form von kleinen Vasen, Statuetten und Teetassen, ausgebrochen.⁵¹⁷ Laut Ron-

⁵¹⁷ Ebd., S. 67.

coroni verkörpern diese Objekte „l’espressione più compiuta del diletantismo e dell’estetismo“.⁵¹⁸ Sperelli besitzt das ein oder andere „Remake eines Originals, das [...] oftmals bereits Zitat eines antiken Originals ist und fast plakativ auf antike Muster Bezug nimmt“ und nähert sich auf der Welle der zeitgenössischen bric-à-brac-Mode in Rom unwillkürlich dem Kitsch an.⁵¹⁹ Kitsch kann in Form des Hyperkitsches in der Maske des kulturell Hochstehenden auftreten.⁵²⁰ Nach dieser Lesart wäre Andrea Sperelli ebenso wie der Großteil des römischen Adels dem 19. Jahrhundert als „Jahrhundert des Kitsches“ verfallen; diese Einschätzung würde aber dem Kunstexperten Sperelli nur mit Einschränkungen gerecht.⁵²¹

5.5. Antiquitäten

Immer wieder tritt Andrea Sperelli in *Il piacere* als Besitzer historisch bedeutsamer Gegenstände in Erscheinung, die er bei Auktionen erworben hat. Diese Auktionen bieten dem Adel die Möglichkeit zu Schaukämpfen um besonders begehrte Antiquitäten. Elena reicht Andrea Uhren aus dem 18. Jahrhundert, Gebetbücher mit goldenen Buchstaben und wertvolle Gegenstände aus Elfenbein. Damit findet

⁵¹⁸ Kommentar von Roncoroni. In: Ebd., S. 378.

⁵¹⁹ Küpper 2002, S. 125. Dorfles unterscheidet zwischen der ursprünglichen kulturellen Elite und der reaktionären wirtschaftlich-kulturellen Elite. Vgl. Dorfles 1968, S. 34.

⁵²⁰ Vgl. Dorfles 1968, S. 35. Die ausdauernde Recherche eines Dandys nach „a piece of old brocade“ wird von Wilde beschrieben: „I went to look for a piece of old brocade in Wardour Street, and had to bargain for hours for it. Nowadays people know the price for everything, and the value of nothing.“ Wilde: *The picture of Dorian Gray*, S. 39.

⁵²¹ Broch, Hermann: „Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches“. In: Dorfles 1968, S. 59.

laut Roncoroni zugleich ein Austausch von „sacralità und sensualità“ statt.⁵²²

E nell'animo di lui, insieme con l'ammirazione per la cosa bella, sorse l'ammirazione per il nobile gusto della dama che ora la possedeva.⁵²³

Andrea beobachtet Elenas Kauf eines Zentauren mit wachsender Bewunderung. Der Dandy kann zwischen der Dame und ihrem Besitz nicht mehr trennen, beides erscheint ihm gleichermaßen begehrenswert und eines raffinierten Liebhabers würdig. Die dekadente *Femme fatale* verführt ihren Liebhaber während der Auktionen, weil es in ihrer Liaison nicht um die romantische Seelenvereinigung, sondern um den gemeinsame Genuß von Luxusgütern geht. Während des festlichen Abendessens, bei dem sich Andrea Sperelli und Elena Muti kennenlernen, benützt die dekadente Gesellschaft zum Händewaschen eine blaue, silbern eingerahmte Kristallvase und trägt die prächtigen Erbjuwelen zur Schau.⁵²⁴ Ohne diese narrativen Requisiten hätte das Liebesschauspiel in *Il piacere* wohl kaum seinen Anfang genommen.

Die Principessa di Ferentino und die Duchessa von Scerni lehnen die seriell produzierte Massenware zugunsten des singulären Kunstgegenstandes ab, der entweder als Auftragswerk an einen zeitgenössischen Künstler vergeben, von einer Generation zur nächsten weitervererbt oder auf Auktionen ersteigert wird.⁵²⁵ Eine besondere Auktion

⁵²² Vgl. die Anmerkungen von Roncoroni in: D'Annunzio: *Il piacere*, S. 379.

⁵²³ D'Annunzio: *Il piacere*, S. 66.

⁵²⁴ Ebd., S. 57.

⁵²⁵ Die römischen Adligen in *Il piacere* verabscheuen den naturbelassenen Alltagsgegenstand. „Zum spezifisch dekadenten intérieur wird der Ort des *décadent* aber erst dadurch, daß er, als ohnehin schon künstlicher, seinerseits ein Höchst-

in Rom kündigt das dritte Romankapitel von *Il piacere* an. Dabei feilschen die Principessa di Ferentino, die Duchessa von Scerni und die Marchesa d’Ateleta um ein Kristallgefäß, das dem florentinischen Humanisten Niccolò Niccoli (1364–1437) gehört haben soll.⁵²⁶ Ebenso wie mit diesem Hinweis auf den vormaligen Besitzer Niccoli wertet *Il piacere* auch andernorts immer wieder die literarische Dingwelt mit Hilfe von historischen Persönlichkeiten auf. Die Darstellung und Funktion solcher Antiquitäten soll Gegenstand der folgenden Ausführungen sein.

5.5.1. Bianca Maria Sforzas Seidendecke und die anti-ke Hetäre

Andrea Sperelli fertigt von Elena eine Akt-Radierung an, die sie mit einer kostbaren Seidendecke bedeckt zeigt.⁵²⁷ Analog zur zarten Haut der *Femme fatale* Elena stellt sich der Leser ihre raffinierte Seidendecke vor und verbindet Frau und Seide zu einem synästhetischen Kunstgenuß. Die blaue Farbe der Seidendecke deutet auf den herrschaftlichen Ursprung der Decke, die eines „talamo imperiale“ würdig sei.⁵²⁸ Ihren königlichen Charakter betonen auch die goldene Son-

maß an Künstlichkeit, v.a. an Vermitteltheit stilisiert.“ Küpper 2002, S. 125.

⁵²⁶ In einer Biographie zu Niccoli, der *Vita* von dem Florentiner Vespasiano da Bisticci (1422–1498), wird ein entsprechendes Trinkgefäß aus Kristall erwähnt. Die Beschreibung in *Il piacere* entspricht laut Roncoroni übrigens nicht dem in der *Vita* erwähnten Trinkgefäß Niccolis, sondern fügt sich vielmehr in das ästhetizistische Gesamtkonzept des Romans ein. Siehe hierzu Roncoronis Kommentar in: Ebd., S. 376.

⁵²⁷ D’Annunzio beabsichtigte ursprünglich, eine ebensolche Radierung von Giulio Sartorio (1860–1932) für die Vermarktung seines Romans *Il piacere* anfertigen zu lassen. Siehe Roncoronis Kommentar in: D’Annunzio: *Il piacere*, S. 388.

⁵²⁸ Die folgenden Zitate entstammen D’Annunzio, *Il piacere*, S. 95.

ne inmitten des Sternzeichenkreises und die Sternzeichen, die sich durch einen „splendore straordinario“ auszeichnen. Die Sternzeichendecke ist Teil der ästhetizistischen Kostümierung im Zuge der theatralen Liebesinszenierung Sperellis.

Die Seidendecke wird mit Hilfe ihrer realhistorischen Vorbesitzerin als *auctoritas* aufgewertet. Bianca Maria Sforza (1472–1510), die seit 1508 als Kaiserin des Heiligen Römischen Reichs herrschte, fertigte sie laut dem Erzählerkommentar selbst an. Sie war die Nichte Ludovico Sforzas (1452–1508), der als Förderer von Leonardo da Vinci (1452–1519) bekannt ist. Damit ist die Seidendecke als bedeutendes Renaissance-Requisit markiert. Böhme vermerkt zum Zusammenhang zwischen der materiellen Kultur und deren kultureller und sozialer Herkunft: „Das Zusammenspiel von Dingen und Memoria entwickelt die an den Dingen haftende Geschichtlichkeit ihrer selbst, aber auch des sozialen Geflechts, in welchem sie standen.“⁵²⁹ Aus den diversen Bemerkungen zur Renaissance-Herkunft der kostbaren Decken und Vasen im Besitz von Andrea Sperelli wird deutlich, daß Sperelli der Dingwelt aus dem Rom der Kaiserzeit die narrativen Requisiten aus dem Rom der Spätrenaissance vorzieht.⁵³⁰ Damit wendet er sich von der materiellen Kultur seiner Gegenwart ab und verweigert sich dem Zeitgeist zugunsten eines eskapistischen Rückzugs in die Renaissance und deren erlesene Antiquitäten.

Statt des nackten Frauenkörpers an sich vermag den Dandy nur die kostbar geschmückte Frau zu erregen, die von Aphrodisiaka umge-

⁵²⁹ Böhme 2006., S. 362.

⁵³⁰ D'Annunzio, *Il piacere*, S. 38.

ben ist; daher ist die Beschreibung Elenas stets an die Schilderung erlesener Stoffe oder Blumen geknüpft. „La forma muliebre appariva secondata dalle pieghe della stoffa [...]“. ⁵³¹ Der Leser erfährt ausgreifend, wie die blaue Seidendecke mit Sternzeichenmuster beschaffen ist. Sie dient dem Dandy selbstverständlich dazu, seine quasi-theatrale Liebesinszenierung mit wertvollen Stoffen auszuschnücken und die für sich selbst wenig interessante nackte Dame durch den schönen Stoff zur lebendigen Skulptur zu machen. Pygmalion startet im 10. Buch (V. 243–297) der *Metamorphosen* des Ovid den Versuch, eine schöne Elfenbeinskulptur zum Leben zu erwecken; der Dandy versucht, die lebendige Frau zur Skulptur zu machen. Die bedrohliche, weil nicht kalkulierbare Natur der Frau wird durch die Seidendecke verhüllt, domestiziert und zum artifiziellen Kunstwerk ästhetisiert.

Schon bei Plautus gibt es Hetären, deren Namen „Gymnasium“ oder „Selenium“ Neutrum sind. ⁵³² Lefèvre erläutert das „lustige Hetärenmilieu in seiner ganzen Buntheit“, das Plautus in der Hetärenkomödie *Cistellaria* vorführt. ⁵³³ Hier tritt die erfolgreiche Hetäre Gymnasium auf, die sich ganz auf ihr Gewerbe stützt und somit ihrem Namen alle Ehre macht. Daneben gibt es aber auch die eigenwillige Hetäre Selenium, die eine bürgerliche Hochzeit mit Alcesimarchus anstrebt, obwohl sie ihn zugleich immer wieder wie eine routinierte He-

⁵³¹ Ebd., S. 95.

⁵³² Hierzu vgl. Swanson, Donald C.: *A characterization of the Roman poetic onomasticon*. University Park 1970, S. 30.

⁵³³ Lefèvre, Eckard: „Plautus’ *Cistellaria* zwischen Menanders *Synaristosai* und italienischen Stegreifspiel“. In: Hartkamp, Rolf/Hurka, Florian (Hgg.): *Studien zu Plautus’ Cistellaria*. Tübingen 2004, S. 56.

täre zurückweist. Eine weitere Variante der verdinglichten Frau in Lebenswelt und Literatur in der Antike ist neben der Hetäre die Sklavin. Nach antikem Denken gehören die Sklavin und der Sklave als *ta andrapoda* (dt. menschenfüßiger Bestandteil der ansonsten leblosen Kriegsbeute) zum beherrschbaren Sachbesitz des Siegers.⁵³⁴

Im Gegensatz zu der Hetäre bei Plautus und der Sklavin wird die Protagonistin Elena in *Il piacere* keineswegs wider Willen zur beliebig manipulierbaren Sache reduziert. Im Gegenteil, sie inszeniert sich sogar selbst als ästhetizistisches Kunstobjekt, indem sie wie eine Statue mit der Seidendecke und zahlreichen Rosenblättern vor dem Kamin posiert. Bereitwillig wechselt sie zwischen ihren Rollen als *Femme fatale* einerseits und als Liebessklavin andererseits und spiegelt damit die sadomasochistischen Neigungen ihres späteren Gatten Lord Heathfield. Ihr Sadomasochismus kann als Symptom und normkonträre Spielart des literarischen Wagnerismus im Sinne Koppens eingestuft werden.⁵³⁵

Die *Femme fatale* läßt sich in *Il piacere* aus freien Stücken zum Kunstwerk in der Sammlung des Dandys verdinglichen. Zudem umgibt sie sich gerne mit erlesenen Antiquitäten wie beispielsweise mit der Seidendecke, die mit Hilfe der *auctoritas* Bianca Sforzas aufgewertet wird. Die materielle Kultur und die Frauenfiguren in *Il piacere* repräsentieren damit ein zwischen Normüberschreitung und Normbestätigung oszillierendes Schauspiel, das als Vorzeigebispiel für

⁵³⁴ Zur Begriffserklärung zu „to andrapodon“ beziehungsweise „ta andrapoda“ vgl. Liddell, Henry George/Scott, Robert (Hgg.): *A Greek-English Lexikon*. Oxford 1996.

⁵³⁵ Vgl. Koppen 1973, S. 155.

den literarischen Wagnerismus gelten kann.

5.5.2. La Tazza d’Alessandro

Abgesehen von der blauen Kristallvase zum Händewaschen tritt in *Il piacere* ein Silberbecken als antiker Luxusgegenstand auf. Das exquisite Becken wird als Trinkgefäß Alexanders ausgewiesen, das *La Tazza d’Alessandro*“ genannt wird. Cesare Borgia hat es laut dem Erzählerkommentar der Prinzessin Bisenti geschenkt, bevor er nach Frankreich zu Ludwig XII. abgereist sei. Besonders auffällig an dem Becken ist ein Ungeheuer; auf den Seitenwänden verfolgen Bogenschützen eine Chimäre, die Homer in seinem Epos *Ilias* als Mischwesen zwischen Löwe, Ziege und Schlange beschreibt. Mit dieser Chimäre kommt Elena beim Baden in Kontakt. Die Überblendung beider Gestalten könnte als Sinnbild für die sexuelle Vereinigung dienen. Denn die Schlange gilt als Tier der Verführung und des Todes.⁵³⁶ Die schon im Alten Testament aufscheinende Ambivalenz des Löwen zwischen kraftvollem Mut einerseits und teuflischer Gewalt andererseits unterstreicht die quasi-theatrale Zweideutigkeit des dekadenten Sexualakts als Kosymptom des literarischen Wagnerismus.⁵³⁷

Das auf der Innenseite vergoldete und mit seltenen Ornamenten verzierte Becken überträgt seine schimmernde Wirkung auf Elena, die einen Windhund liebkost. Dieses narrative Requisit ergänzt sich mit den Formen Elenas und des Windhundes zu einem Altar der Ele-

⁵³⁶ Im Gegensatz zum Drachen verkörpert die Schlange auch positive Bedeutungen wie z.B. die Klugheit. Vgl. Scheibelreiter, Georg: *Tiernamen und Wappenwesen*, Wien 1992, S. 94.

⁵³⁷ Zur Ambivalenz des Löwen siehe ebd., S. 97.

ganz, an dem sich der Dandy Andrea Sperelli inspiriert: „Invaghito di tre forme diversamente eleganti [...] l’acquaforista trovò una composizione di linee bellissima.“⁵³⁸ Er fertigt von der im zweckentfremdeten Silberbecken Badenden einen Kupferstich an. Damit demonstriert er einmal mehr, daß er seine Geliebte als von ihm inszeniertes Kunstobjekt ansieht. Immer wieder verschmelzen die Formen und Farben der narrativen Requisiten mit Andreas stilisiertem Frauenbild; die Frauenfiguren und die Dingwelt harmonisieren miteinander in einem synästhetischen „accordo di bellezza“ und bilden ein wesentliches Element inmitten einer „estasi di passione“.⁵³⁹

Die ausführliche Beschreibung des Beckens unterliegt neben dem dekadenten Kult des Schönen den Einflüssen des französischen Realismus und des Naturalismus, wie die minutiöse Detailbetrachtung erkennen läßt.⁵⁴⁰ Ihring zufolge hebt D’Annunzio in *Il piacere* vornehmlich „optische, akustische, olfaktorische und taktile Eindrücke“ als Bestandteil der äußeren Atmosphäre hervor: „Mit wenigen gegenständlichen Details erzeugt der Autor jene betörend sinnliche Atmosphäre, die für seinen ersten Roman so kennzeichnend ist.“⁵⁴¹ Ihring schreibt *Il piacere* einen „lyrisch-deskriptiven Charakter“ zu.⁵⁴² Gier erläutert, es „schieben sich [...] die Dinge, das Materielle, so deutlich in den Vordergrund, daß man den Eindruck haben kann, die Ge-

⁵³⁸ D’Annunzio: *Il piacere*, S. 97.

⁵³⁹ Ebd., S. 17.

⁵⁴⁰ Vgl. Ihring 2005, S. 176.

⁵⁴¹ Ebd., S. 176–178. Zum sujetlosen und sujethaften Text vgl. Lotmann, Jurij: „Künstlerischer Raum, Sujet und Figur“. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hgg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2006, S. 529–543.

⁵⁴² Vgl. ebd., S. 182.

schichte werde nur ihretwegen erzählt.“⁵⁴³

Andreas „oggetti materiali“ verkörpern sein mondänes römisches Leben.⁵⁴⁴ Sie stehen für urbanen Komfort und artifizielle Genüsse, während in Schifanoia am Meer eine nahezu authentische, romantische Liebe inmitten der Natur ihren Anfang nimmt.⁵⁴⁵ Als Andrea nach seinem Aufenthalt am Meer nach Rom zurückkehrt, rufen ihm die urbanen Dinge sein komfortables Stadtleben wieder in Erinnerung.

Borgias vergoldetes, ornamentales Becken erfüllt in erster Linie als narratives Requisite des Ästhetizismus die Charakteristika eines Epochenmarkers der Dekadenz. Seine erzählerische Modellierung schildert bis hin zur Chimäre jegliches Detail und verweist damit auf die minutiösen Beschreibungsweisen der Literatur des Realismus und des Naturalismus. Mit Hilfe der Intermaterialitätstheorie kann man festhalten, daß die materielle Kultur im handlungslosen Dekadenroman *Il piacere* den Text in ihrem Sinne maßgeblich beeinflusst. Die Dingweltbeschreibungen ersetzen die eigentliche Handlung und überwuchern die Figurencharakterisierung, so daß von einer Transponierung des Textes durch die materielle Kultur die Rede sein kann.

⁵⁴³ Gier, Albert: „Narziß im Reich der schönen Dinge“. In: D’Annunzio, Gabriele: *Lust*. Stuttgart 1995, S. 411–422.

⁵⁴⁴ D’Annunzio: *Il piacere*, S. 229.

⁵⁴⁵ Zur Artifizialität des Interieurs und der Liebeskonzeption in *Il piacere* vgl. Küpper, Joachim: *Zum italienischen Roman des 19. Jahrhunderts*. Foscato, Manzoni, Verga, D’Annunzio. Stuttgart 2002.

5.6. Leitmotive des dekadenten Wagnerismus

Der *stile floreale*, die italienische Variante des Jugendstils, kommt in *Il piacere* in den prachtvollen Arrangements aus Rosen, Orchideen, Kamelien und Lilien in kostbaren Vasen zum Ausdruck. Im Gegensatz zu dem französischen Dekadenroman *À rebours*, in dem natürliche Blumen artifiziell aussehen, betören die Blumen in *Il piacere* noch durch ihre naturgegebenen Eigenschaften. Sie sind aber ebenfalls in die ästhetizistische Feier der Artifizialität eingebunden und dürfen daher weder welken noch verräterische Schwachstellen aufweisen, um das makellose Sinnen-theater des dekadenten Dandys nicht zu durchbrechen. Zudem sind sie als Leitmotive des dekadenten Wagnerismus anzusehen.

5.6.1. Die Jugendstilblumen und der Wagnerismus

D'Annunzio bezieht sich in seinem Roman *Il Trionfo della Morte* (1894) auf Richard Wagners (1813–1883) Musikdrama *Tristan und Isolde* (UA 1865) und sein Roman *L'Innocente* (1892) ist als sogenanntes Wort-Ton Werk anzusehen.⁵⁴⁶ In *L'Innocente* kommt dem Gesang der Nachtigall der Stellenwert eines musikalischen Phänomens zu, das den Seelenzustand der Liebenden erfassen kann.⁵⁴⁷

Gabriele D'Annunzio steht von 1891 bis 1893 in Neapel im Austausch mit anderen passionierten Wagnerianern.⁵⁴⁸ Er strebt gemein-

⁵⁴⁶ Siehe Gazzetti, Maria: *Gabriele d'Annunzio*. Hamburg 1989, S. 50 ff.

⁵⁴⁷ D'Annunzio, Gabriele: *L'Innocente*. Milano 1996 [1892].

⁵⁴⁸ Vogel-Walter, Bettina: „D'Annunzios Wagner“. In: Bermbach, Udo (Hg.): *Wag-*

sam mit anderen europäischen Autoren nach dem Wagnerschen Gesamtkunstwerk.⁵⁴⁹ Besonders der Roman eignet sich laut Andreoli für derartige Experimente: „È il romanzo [...] il genere che realizza l'arte totale“.⁵⁵⁰ Er verbinde die „prosa musicale“ des modernen Romans mit dem „orchestra wagneriana“ und der „grande pittura“.⁵⁵¹ Auch wenn D'Annunzio seinen ersten Roman *Il piacere* bereits 1889 veröffentlichte, bevor er in Neapel gänzlich zum Wagner-Fan wurde, lassen sich in *Il piacere* doch bereits die Jugendstil-Blumen als leitmotivische Dingsymbole ausmachen, die auf die musikalischen Eigenarten des Wagnerismus anspielen. Solche Darstellungsmittel des dekadenten Wagnerismus in *Il piacere* weisen auf seine späteren, dem Wagnerismus gänzlich verfallenen Werke *Trionfo della morte* und *L'Innocente* voraus.

Um die Modellierung der materiellen Kultur nach den Vorgaben des dekadenten Wagnerismus auch in *Il piacere* ausmachen zu können, bietet es sich an, Erwin Koppens Ausführungen zu dem literarischen Wagnerismus zu Rate zu ziehen.⁵⁵² Zu den charakteristischen Konstellationen der Dekadenzliteratur gehören demnach eine elitäre, dem l'art pour l'art-Konzept verpflichtete Geisteshaltung, die Über-

ner und Italien. Würzburg 2010, S. 195–222.

⁵⁴⁹ Vgl. Andreoli 1996, S. XIV.

⁵⁵⁰ Ebd., S. XIV.

⁵⁵¹ Ebd.

⁵⁵² Koppens beschreibt das literarische Phänomen ‚Dekadenz‘ mit Hilfe von Krankheitssymptomen. Das dekadente Syndrom definiert er mit Hilfe der Adjektive „ästhetizistisch, degeneriert, willensschwach, pessimistisch, schwächlich und von beträchtlicher Intelligenz“. Koppens 1973, S. 194. Zur Poetik der Dekadenz vgl. Moog-Grünewald, Maria: „Poetik der Décadence. Eine Poetik der Moderne“. In: Warning, Rainer/Wehle, Winfried (Hgg.): *Fin de Siècle*. München 2002, S. 165–194.

feinerung der Protagonisten, die sich in übersteigerten Sinneswahrnehmungen ausdrückt, und eine ästhetische Oppositionshaltung gegen die bürgerliche Industriegesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts. In seinen Anfängen bezieht sich der Dekadenzbegriff laut Klein vornehmlich auf den „Bruch mit dem Naturschönen und mit der Vernunft zugunsten einer überfeinerten Künstlichkeit“.⁵⁵³

Auf die Jugendstilblume als Leitmotiv in *Il piacere* kann Erwin Koppens *episch-musikalische Dominante* des dekadenten Wagnerismus angewendet werden.⁵⁵⁴ Unter der episch-musikalischen Dominante des europäischen Wagnerismus versteht man die Übertragung von Formprinzipien der Wagnerschen Musik, des Leitmotivs und der unendlichen Melodie, auf Prosatexte.⁵⁵⁵ Die Ausrichtung der Jugendstil-Blumen am dekadenten Wagnerismus wird im folgenden an einigen Beispielen zu belegen sein.

⁵⁵³ Siehe Klein, Wolfgang: „Dekadent/Dekadenz“. In: Barck, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, Bd. 2. Stuttgart/Weimar 2001, S. 7–9. Zu den Charakteristika der Dekadenz vgl. auch Thoma; Heinz/Wetzel, Hermann H.: „Dekadenzbewußtsein und Überhöhungswille im Fin de Siècle“. In: Kapp, Volker (Hg.): *Italienische Literaturgeschichte*. Stuttgart 1992, S. 308

⁵⁵⁴ Siehe Koppens 1973, S. 87 f. und S. 272. Schlumbohm zufolge ist die Leitmotivtechnik in *Il piacere* auf Emile Zola zurückzuführen. Siehe Schlumbohm, Dietrich: „Stilisierung statt Handlung. Zur Erzählweise in D'Annunzios Roman *Il Fuoco*“. In: Schulz-Buschhaus, Ulrich/Meter, Helmut (Hgg.): *Aspekte des Erzählens in der modernen italienischen Literatur*. Tübingen 1983, S. 73–84.

⁵⁵⁵ Ebd.

5.6.2. Die Orchidee als „fior diabolico“

Während des ersten Kennenlernens zwischen Elena und Maria nimmt Elena eine Glasvase mit einer blutroten und seltsam geformten Orchidee mit den Worten „fior diabolico“ zur Hand.⁵⁵⁶ Die Orchidee ist als exotisches Gewächs mit verführerisch süßen Düften ein exzellentes narratives Requisit im dekadenten Liebestheater. Sie weist den Leser auf feminine und maskuline Körperdetails und die damit verbundenen Liebesspiele hin: Erstens gemahnen die hodenförmigen Wurzelknollen der Orchidee (gr. ὄρχις Hoden), nach denen sie benannt ist, an das männliche primäre Sexualorgan. Wenn die *Femme fatale* Elena als unersättliche Liebhaberin auf die diabolischen Implikationen der Orchidee verweist, spielt sie wohl auf die mit den Hoden als sehr empfindlichem Sexualorgan verbundenen, zwischen Schmerz und Lust schwankenden Sexualpraktiken im Rahmen der erweiterten Fellatio an. Zweitens erinnern die Blütenblätter der Orchidee an die weiblichen Schamlippen und eignen sich daher dazu, den Cunnilingus ebenfalls inmitten der Anspielungen auf diverse Sexualspielarten einzubinden. Indem Elena die Orchidee als „fior diabolico“ bezeichnet, offenbart sie ihre diesbezüglichen Erfahrungen mit den vielgestaltigen Liebespraktiken der *Femme fatale*. Andrea reagiert umgehend mit dem Vermerk: „Fior simbolico, tra le vostre dita.“ Auf diese Weise dient die Orchidee als Medium der visuellen und taktilen Liebeswerbung; sie ergänzt damit die eloquenten Reden der beiden Liebenden. Ganz im Sinne der dekadenten Ästhetik,

⁵⁵⁶ Zu den folgenden Ausführungen vgl. D'Annunzio: *Il piacere*, S. 46.

die das Artifizielle dem Naturbelassenen vorzieht, wirkt die Orchidee künstlich („quasi innaturale“). Während die *Femme fatale* Elena ihr Wissen über die erotische Symbolik der Orchideen zu erkennen gibt und damit den Dandy Andrea verführt, kann die *Femme fragile* Maria die sinnliche Wirkung der Blumen nicht entschlüsseln. Sie wird von Andrea in der Villa Schifanoja porträtiert. Dabei fällt ihr Blick auf die Orchideen. Sie beginnt an exotische Länder zu denken und verfällt in eine für sie selbst unerklärliche Verwirrung. Die leitmotivische Verwendung der Orchidee eröffnet der Erzählung die Möglichkeit, die unterschiedlichen Verführungsszenarien in *Il piacere* offenzulegen.

5.6.3. Die Kamelie als Instrument des strategischen Flirts

L'Asiatico portò la camelia alle labra, con un gesto comico di divozione.⁵⁵⁷

Die weiße Kamelie in *Il piacere* spielt auf die titelgebenden Kamelien in *La dame aux camélias* (1848) von Alexandre Dumas fils (1824–1895) an.⁵⁵⁸ Die literarische Darstellung der weißen Kamelie schwankt dabei zwischen Koketterie und Komik.

Die aus Asien (Japan, China und Indien) stammende Kamelie (*Camelia*) wurde Ende des 18. Jahrhunderts nach Europa eingeführt.⁵⁵⁹

⁵⁵⁷ Ebd., S. 48.

⁵⁵⁸ Dumas, Alexandre fils: *La dame aux camélias*. Paris 1886 [1848], S. 33.

⁵⁵⁹ Zu den folgenden Ausführungen siehe Gottesleben, Florian: *Kamelien*. Nordstedt: BoD 2011.

Sie hat zwittrige rote, rosa, weiße oder (selten) gelbe Blüten. In China wird aus den Kamelienblättern seit 5000 Jahren Tee hergestellt. Als Motiv ist die Kamelie dort wie auch in Japan „in der Kunst, auf Porzellan, auf Kimonos, Wandbildern und Teppichen“ laut Gottesleben sehr beliebt.⁵⁶⁰

Die Kamelie tritt in beiden Romanen *Il piacere* und *La dame aux camélias* besonders häufig im Zusammenhang mit den Frauenfiguren auf. Elena setzt sie in *Il piacere* als Mittel ihrer strategischen Flirts ein und auch die Kameliendame Marguerite Gautier in *La dame aux camélias* nutzt sie für ihre Kurtisanenkünste. Im ersten Akt des Theaterstück *La dame aux camélias* (1852) erhält die Kamelie eine tragende Rolle im ersten Akt während des ersten Zusammentreffens zwischen Marguerite und Armand.

Marguerite: [...] Prenez cette fleur. (*Elle lui donne un camélia.*)

Armand: Qu'en ferai-je?

Marguerite: Vous me la rapporterez.

Armand: Quand?

Marguerite: Quand elle sera fanée. [...]

Armand: Ah! Marguerite, que je suis heureux!⁵⁶¹

Marguerite überreicht Armand ihre Kamelie in der Manier einer routinierten Kurtisane. Die Anbahnung von erotischen Treffen mit Hilfe von materiellen Bedeutungsträgern ist Teil ihrer Profession. Doch Armand gebärdet sich schon in dieser Szene als romantischer Protagonist. Denn er läßt sich statt von rationalem Kalkül von seiner Lei-

⁵⁶⁰ Ebd., S. 16.

⁵⁶¹ Dumas, Alexandre fils: „La dame aux camélias“. In: *Alexandre Dumas fils. Théâtre complet, avec préfaces inédites*, 1. Akt, 12. Szene. Paris 1893 [1852], S. 87.

denschaft leiten. Ebenso pathetisch wie auf die Kamelie reagiert er auf den Knopf ihres Handschuhs, den er als sichtbares Zeichen seiner Leidenschaft seit sechs Monaten verwahrt, ohne ihr je vorgestellt worden zu sein.⁵⁶²

Die Kamelie ist im 19. Jahrhundert in ganz Europa sehr teuer: „1825 kostete eine Kamelie in Dresden etwa 12 Taler (nach M. Hai-
kal), das war der Monatslohn eines Arbeiters.“⁵⁶³ Marguerite demonstriert dadurch, daß sie sich die kostspielige Kamelie leistet, ihre Stellung in der Pariser Gesellschaft als reiche Kurtisane. Sobald sie auf dem Land mit ihrem Geliebten Armand lebt, bevorzugt sie die Margerite (*Leucanthemum*). Zunächst verdeutlichen die Margerite als bescheidene Wiesenblume und die prächtige Kamelie den durch den jeweiligen Raum und seine materielle Kultur veranlaßten Wandel Marguerites, die vom urbanem Luxus zur ländlichen Idyll wechselt. Das ländliche Idyll der Hirten und Schäfer verweist seit der Antike mit den *Idyllen (Eidyllia)* des Theokrit auf eine topische Liebeslandschaft, die mit der passenden *material culture* assoziiert wird. Die Marguerite signalisiert schlichtweg, daß die Protagonistin nunmehr auf dem Land von Luft und Liebe leben will. In der literarischen Tradition kommt der Margerite durchaus eine bedeutende Funktion inne. Denn die Margerite soll die weltliche Liebesreligion der Troubadors vertreten und inspiriert Deschamps und Machaut zu ihren Margeriten-Gedichten.⁵⁶⁴ Abermals gibt Marguerite mit Hilfe der Blumen

⁵⁶² Dumas: *La dame aux camélias*, 1. Akt, 12. Szene, S. 85. Der Knopf nimmt die Position des materiellen Stellvertreters für Marguerite ein, ohne mit den Implikationen eines sexuellen Fetisch vereinbar zu sein.

⁵⁶³ Gotteslohn, Florian: *Kamelien*. Norderstedt 2011, S. 34.

⁵⁶⁴ Riehle, Wolfgang: *Englische Mystik des Mittelalters*. München 2011, S. 224.

eine zugleich gesellschaftliche und intime Stellungnahme ab. Durch ihre Namensgebung ist die Protagonistin mit der Margerite verbunden, aber ihre Lebensweise als Kurtisane ist untrennbar mit der Kamelie verknüpft. Damit fördert die Erzählung die Ambivalenz der Figur mit Hilfe der gegensätzlichen Blumen zutage.

In der Dramenversion der *Dame aux camélias* steht die Kamelie als theatrales Requisit stärker im Vordergrund als in der Romanversion.⁵⁶⁵ Auch in *Il piacere* steht die Kamelie im Zusammenhang mit einer Verführungssituation, und zwar mit einem strategischen Flirt Elenas bei einem Bankett. Die Kamelie in *Il piacere* ist somit ein materielles Zitat aus *La dame aux camélias*, das im Sinne der Verführungstaktiken der *Femme fatale* Verwendung findet.

5.6.4. Das Veilchen als Jungbrunnen

D'Annunzio schrieb den Blumen laut Villari den Stellenwert eines Kunstwerkes zu; er vermochte deren Gerüche und Farben auf der Grundlage recht ausgereifter, botanischer Kenntnisse zu beschreiben.⁵⁶⁶ In seinem Anwesen Il Vittoriale am Gardasee stellte er seine Blumen in Murano-Vasen, bis er die Vergänglichkeit der Blumen nicht mehr ertragen konnte und sich nur noch mit Glasblumen umgab. Mit dieser Absage an die natürlichen Makel der Blumen klingt die ästhetizistische Verherrlichung der Artifizialität an.

⁵⁶⁵ Dumas: *La dame aux camélias*, S. 33. Aber dafür können in der Romanversion einzelne Aspekte wie etwa die Farbsymbolik der roten oder weißen Kamelien ausführlich erörtert werden.

⁵⁶⁶ Villari 2009, S. 69.

Le signore, fra quell'odore di muffa e di anicaglie, portavano il profumo delle loro pellicce e segnatamente quello delle violette, poiché tutti i manicotti contenevano un mazzolino secondo la moda leggiadra.⁵⁶⁷

Der Veilchenstrauß ist im 19. Jahrhundert für viele Damen der höheren Gesellschaft Roms unverzichtbar; er steckt meist im Muff oder im Ausschnitt. Ein Zeitgenosse von D'Annunzio, der impressionistische Maler Federico Zandomenighi, ist für sein Veilchenstrauß-Gemälde bekannt; derartige implizite Anspielungen auf Werke der bildenden Kunst sind in *Il piacere* keine Seltenheit. Sie unterstreichen das Selbstverständnis des Dandy-Schriftstellers als Kunstkenner ebenso wie den Anspruch des dekadenten Wagnerismus, sich dem Gesamtkunstwerk anzunähern.

Elena benutzt den Veilchenstrauß in *Il piacere* dazu, mit Andrea wortlos zu kokettieren. Es ergänzt die Bandbreite der Blumen in *Il piacere* um ein Modeaccessoire, das den reifen Damen eine nahezu mädchenhafte Anmut verleiht. Dabei spiegelt es authentische Natürlichkeit lediglich vor und trägt zur performativen Selbstinszenierung der *Femme fatale* bei.

⁵⁶⁷ D'Annunzio: *Il piacere*, S. 67.

5.6.5. Die Rose als Leitmotiv des Wagnerismus

Il piacere wurde erst nach seiner Veröffentlichung als erster Roman der Trilogie *Romanzi della rosa* bezeichnet.⁵⁶⁸ Drei Funktionen der Rosen sind in *Il piacere* auszumachen. Erstens fungieren sie als quasi-musikalische Leitmotive im Sinne des dekadenten Wagnerismus, zweitens als narrative Requisiten, drittens als Religionsersatz. Letzteres wird im Text explizit dargelegt:

I fiori entra quella prigione diafana paion quasi spiritualizzarsi
e meglio dare immagine di una religiosa o amorosa offerta.⁵⁶⁹

Die Rosen bieten einen materiellen Ersatz für die verlorengegangene Sinnggebung durch die Religion, eine „religiosa offerta“ der immer auch eine „amorosa offerta“ beigemischt ist. Sie tragen zum synästhetischen Sinnengenuß des Dandys bei und vereinen dabei die eigentlich gegensätzlichen Pole der Körperlichkeit mit der Transzendenz.

Die Rosen kommen immer wieder im Zusammenhang mit Andreas quasi-theatralen Liebesinszenierungen vor. Ihre Rolle als narrative Requisiten beim Liebesspiel thematisiert Andrea Sperelli im Gespräch mit Elena am Tag ihrer Trennung: „Avevi [...] il petto nasco-
sto dalle rose.“⁵⁷⁰ Er ruft ihr einen Abend in Erinnerung, an dem die Rosen die Distanz zwischen den Liebenden überbrückten. Dabei be-

⁵⁶⁸ Siehe die entsprechenden Hinweise zu D’Annunzios Lebenslauf in den *Scritti giornalistici* 1882–1888 von Gabriele D’Annunzio, S. LXI.

⁵⁶⁹ D’Annunzio: *Il piacere*, S. 5.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 10.

schreibt er die taktile Wirkung der kalten und weichen Rosenblätter auf seinen Lippen und das visuelle Schaubild der prächtigen Rosen auf ihrem nackten Körper. Die weibliche Brust vermag den Liebenden nur im Zusammenklang mit den Rosen als Teil der ästhetizistischen Dingwelt zu reizen.

Häufig werden die Rosen und die Lilien in *Il piacere* mit diversen Anspielungen auf die Renaissance in Verbindung gebracht. Die häufigen Hinweise auf die Renaissancekunst charakterisieren den Dandy Andrea Sperelli als gebildeten Kunstliebhaber und werten in meta-poetischer Funktion den Text selbst auf.⁵⁷¹ Die Rosen stehen im Incipit des Romans in Kristallvasen, deren Lilienform an die Lilien des Gemäldes *Vergine tra gli angeli* von Sandro Botticelli (1445–1510) erinnert.⁵⁷² Neben den Kristallvasen für die Rosen zu Beginn von *Il piacere* sind auch die Leuchter zwischen den Kaiserbüsten während eines Balls im Palazzo Doria lilienförmig. Die Lilie ist das „Symbol des strahlenden Lichts und [...] Zeichen der Königswürde“.⁵⁷³ Für den Autoren Gabriele D’Annunzio haben die Lilien als Blumen des Erzengels Gabriel eine herausragende Bedeutung. Daher benennt er ein Zimmer der Prioria nach ihnen, das mit einem Ornament aus Lilien und Lorbeer von dem Maler Marussig ausgemalt ist.⁵⁷⁴

Nun zur Funktion der Rose als literarisches Leitmotiv in *Il piacere*.

⁵⁷¹ Roncoroni, Federico: „Note“. In: D’Annunzio: *Il piacere*, S. 361.

⁵⁷² Die lilienartigen Vasen mit Rosen können vor dem Hintergrund der mit Maria Ferres verbundenen, quasi-religiösen Bildlichkeit gedeutet werden. Diesen Hinweis verdanke ich Gianna Niemeyer.

⁵⁷³ Krätz, Otto: „Alchemie in der Tonne des Diogenes. Goethes Märchen“. In: Elsner, Norbert/Frick, Werner (Hgg.): *Scientia poetica. Literatur und Naturwissenschaft*. Göttingen 2004, S. 118.

⁵⁷⁴ Vgl. Villari 2009, S. 58.

Sie durchzieht das gesamte Werk und ist damit ein veritables Leitmotiv im Sinne von Boekhorst. Denn „textuelle Äquivalenzen, die nur innerhalb eines einzelnen kurzen Abschnittes in Erscheinung treten, sind nicht im eigentlichen Sinne als Leitmotive zu verstehen.“⁵⁷⁵ Je geringer die Bedeutung der *histoire* gegenüber dem *discours* ist, desto mehr sorgt das Leitmotiv im Zusammenspiel mit Anachronien sowie Wort- und Satzwiederholungen für den „inneren Zusammenhalt“ im Werk von D’Annunzio, erläutert Schlumbohm.⁵⁷⁶ Als *qualitativ markantes Leitmotiv* im Sinne von Boekhorst kann man die Rose in *Il piacere* nicht bezeichnen; als solches würde sie sich bereits bei ihrem ersten Erscheinen dem Leser unübersehbar aufdrängen. Sie verbindet vielmehr als *transpersonales Leitmotiv* in *Il piacere* unterschiedliche Kontexte miteinander und trägt zu der Charakterisierung der Frauenfiguren Elena und Maria bei.⁵⁷⁷

Elena kann mit der vieldeutigen Rose, deren Bedeutungen vom Mariensymbol bis hin zum Attribut der Wollust reichen, ihr Selbstbild besser vereinbaren als mit der Lilie oder der allzu unzweideutig konnotierten Orchidee. Denn Elenas Liebesspiel lockt den Liebhaber mit der Ambivalenz zwischen Anziehung und Abwehr und bedarf daher der pluripotenten Rose als Liebesrequisit.⁵⁷⁸ Als Andrea mit seinem Konkurrenten Galeazzo zusammentrifft, verrät er ihm widerstrebend, daß Elena die Rose vor allen anderen Blumen bevorzugt, und

⁵⁷⁵ Boekhorst, Peter: *Das literarische Leitmotiv und seine Funktionen in Romanen von Aldous Huxley, Virginia Woolf und James Joyce*. Frankfurt am Main 1987, S. 22.

⁵⁷⁶ Vgl. Schlumbohm 1983, S. 75.

⁵⁷⁷ Boekhorst 1987, S. 28.

⁵⁷⁸ Krätz 2004, S. 118.

räumt Galeazzo damit die Vormachtstellung in der Liebeswerbung um Elena ein.⁵⁷⁹ Er gibt sein intimes Wissen über die Rose preis, weil sein artifizielles Liebestheater mitsamt seinen erlesenen Requisiten dem authentischen und leidenschaftlichen Liebeskrieger Galeazzo unterlegen ist. Bei einer Auktion ersteigert eben dieser Galeazzo jenen Helm, der ihn später als erfolgreichen Liebeskrieger im Kampf um Elena ausweisen wird. Ebenso wie er Elena für sich gewinnt, bemächtigt er sich auch ihrer Lieblingsblume, der Rose. Die Rose charakterisiert somit als transpersonales Leitsymbol nahezu sämtliche zentrale Romanfiguren in *Il piacere*.

Zudem ist die Rose nach Boekhorst als *dynamisches* Leitmotiv einzustufen.⁵⁸⁰ Boekhorst bezeichnet diese „für die Bedeutungserweiterung notwendige Anreicherung mit Assoziationen“ als dynamischen Prozeß, „in dessen Verlauf das Leitmotiv seine konkrete eigentliche Bedeutung übersteigen und aufgrund einer ihm innewohnenden Analogie auf allgemeinere Sinnzusammenhänge verweisen kann.“⁵⁸¹ In vielfacher Hinsicht entspricht die Rose in *Il piacere* den Anforderungen an ein dynamisches Leitmotiv. Denn sie wird nicht auf eine einzige konstante Bedeutung, etwa als Mariensymbol im Zusammenhang mit der *Femme fragile* Maria, beschränkt, sondern ist zugleich die Lieblingsblume der *Femme fatale* Elena. Als solche kann sie als Blume der Salome verstanden werden.

Da trat herein die Tochter der Herodias und tanzte und gefiel
Herodes und denen, die mit am Tisch saßen. [...] Und er

⁵⁷⁹ D'Annunzio: *Il piacere*, S. 352.

⁵⁸⁰ Vgl. Boekhorst 1987, S. 29.

⁵⁸¹ Ebd., S. 26–29.

schwor ihr einen Eid: Was du von mir bittest, will ich dir geben, bis zur Hälfte meines Königreichs.⁵⁸²

Salome fordert bekanntlich auf Betreiben ihrer Mutter Herodias als Lohn für ihren Schleiertanz von König Herodes den Kopf von Johannes dem Täufer. Sie wird damit in der späteren Rezeption zum Sinnbild für weibliche Grausamkeit. Salome ist ein Lieblingsgegenstand der Salonmalerei, der Zeitschriftenillustration, der Karikatur der Jahrhundertwende und der Dekadenzliteratur.⁵⁸³ Beispielsweise verfaßt Oscar Wilde 1892 den von Mallarmé und Maeterlinck verehrten Einakter *Salome*. Der Dekadenz kommt nach Wanda Klee die Auflehnung gegen bürgerliche Normen entgegen, welche sich in Bezug auf den Salome-Stoff in Tabuverletzungen religiöser und moralischer Wertvorstellungen ausdrückt.⁵⁸⁴ In Verbindung mit Salomes Schleiertanz vor dem König Herodes kommt in der Rezeption der biblischen Episode häufig die rote Rose vor.⁵⁸⁵ Dann verquickt sie sich als Sinnbild der Erotik mit der Grausamkeit Salomes zu einem unheilvollen Gespann. Das Fin-de-siècle-Gemälde *Salomé* von Gustave Moreau feiert nach dem moralisch wertfreien l'art pour l'art Konzept die Sinnlichkeit Salomes. Die rote Rose in *Il piacere* kann stets vor dem

⁵⁸² *Die Bibel*, Markus 6.22–23. Stuttgart 1999, S. 49.

⁵⁸³ Vgl. Fischer, Jens Malte: *Jahrhundertdämmerung. Ansichten eines anderen Fin de siècle*. Wien 2000, S. 168.

⁵⁸⁴ Vgl. Klee, Wanda G.: *Leibhaftige Dekadenz*. Heidelberg 2001, S. 244. Salome ist Klee zufolge „nichts als sexualisierter Körper“. Ebd., S. 300. Die verführerische Macht Salomes analysiert Fischer am Beispiel der Verführung Jochanaans durch Salome in Oskar Wildes Einakter „Salome“. Der prude Jüngling Jochanaan lehne das Weibliche der zunächst als unschuldige Jungfrau eingeführten Salome ab, wodurch diese „gerade dadurch aber erst so richtig in Fahrt kommt und in ihrer unreifen Lüsterheit das Objekt der Begierde zerstört“. Fischer 2000, S. 167.

⁵⁸⁵ Vgl. Lurker, Manfred (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart 1985.

Hintergrund der Salome-Episode gelesen werden, weil sich auch hier die zerstörerische Macht der Frauenfigur mit deren Eros verbindet. Meist wird sie in ihrer sinnlichen Konnotation in Kombination mit der Farbe Rot verwendet, die als Symbol der Leidenschaft in der assoziativen Nähe zu Blut und Feuer zu verstehen ist.⁵⁸⁶ Zugleich als Blume der Salome und als Marienblume kann dieses dynamische Leitmotiv damit im gesamten Roman einen deutlichen Bedeutungszuwachs verzeichnen.

Vielfältige erotische Andeutungen sind im Zusammenhang mit der Rosensymbolik möglich. Unter anderem verweist das "Rösleinbrechen" auf den Raub der Unschuld (*defloratio*).⁵⁸⁷ Die Rose wird der Liebesgöttin Venus als Attribut beigegeben, wobei das Stechen ihrer Dornen metaphorisch für die Wunden der Liebe steht.⁵⁸⁸ Elenas nackter schöner Frauenkörper wird in *Il piacere* laut Koppen zum erotischen Kunstwerk stilisiert, indem Andrea diesen in "künstlerisch-erotischem Raffinement" mit Rosen bedeckt.⁵⁸⁹ Hier stellt die Rose das Symbol der vollendeten Schönheit dar, welches sich in Andreas ästhetizistische dekadente Lebenskonzeption einfügt. Zugleich ist die

⁵⁸⁶ Heinz-Mohr verweist hier auf Dantes *Vita Nuova*, in welchem Beatrice bei der ersten Begegnung ein blutrotes Kleid trägt. Heinz-Mohr, Gerd: *Die Rose. Entfaltung eines Symbols*. München 1988, S. 67. Siehe auch Chevalier, Jean/Gheerbrant, Alain (Hgg.): *Dictionnaire des symboles*. Paris 1974. Bullock-Kimball erläutert: „The rose’s contradictory nature, its voluptuous scent, as well as its sublime shape, associated it with the contradictory nature of love in which life, Eros and Sexus, and death are reconciled.“ Bullock-Kimball, Beatrice Susanne: *The European Heritage of Rose Symbolism and Rose Metaphors in View of Rilke’s Epitaph Rose*. New York 1987, S. 73

⁵⁸⁷ Vgl. Ross, Werner: „Rose und Nachtigall“. In: *Romanische Forschungen* 67/1955, S. 74

⁵⁸⁸ Hall, James: *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. New York 1974, S. 35.

⁵⁸⁹ Vgl. Koppen 1973, S. 104 f.

Rose als Symbol der Liebe zu betrachten, das Elena gemäß ihrer etwas grausamen Gewohnheit („l’abitudine, un po’ crudele“) nach dem Liebesspiel zerpfückt.⁵⁹⁰ Somit wird die todbringende animalische Ader der *Femme fatale* Elena, die der Salome-Figur in ihrer Gefühlskälte nicht nachsteht, enthüllt. Das Entblättern und Zerrupfen der Rosen als Symbole der romantischen Liebe deutet bereits zu diesem Zeitpunkt der Affäre an, daß Elena an einer dauerhaften Beziehung mit Andrea nicht interessiert ist. Sie kann sich allenfalls mit der symbolischen Konnotation der Rose als Verkörperung der Wollust anfreunden. Nach erfolgtem Genuß zerstört sie immer wieder die Rosen von Liebesnacht zu Liebesnacht und agiert damit auf den Spuren der Salome. Das erneute Zerpfücken der Rosen nach dem Wiedersehen kann als analeptischer Verweis auf die erotischen Spielereien mit Andrea gelesen werden.⁵⁹¹ Ihre daraufhin einsetzenden Tränen sind Teil ihrer theatralen Selbstinszenierung, die der narrativen Requisiten zwingend bedarf.⁵⁹² Eine welke Rose kommt in *Il piacere* jedoch nicht vor, denn Elena zerreißt die Rosen im Zuge ihrer sinnlichen Raserei bereits in voller Blüte. Die dekadente Ästhetik läßt eine welkende Blume und damit die Endlichkeit der irdischen Freuden schlichtweg nicht zu.⁵⁹³ Sie ist dazu gezwungen, sich in ihrem Streben nach makelloser Perfektion dem Schönheitsdiktat und dem Anspruch der Dekadenzliteratur auf Vollkommenheit unterzuordnen.

Der Duft der Rose steht in *Il piacere* im Kontext des synästheti-

⁵⁹⁰ D’Annunzio: *Il piacere*, S. 7.

⁵⁹¹ Ebd., S. 32.

⁵⁹² Zu den Charakteristika der *Femme fatale* siehe Hinterhäuser, Hans: *Fin de Siècle. Gestalten und Mythen*. München 1977, S. 112.

⁵⁹³ Hall 1974, S. 35

schen Liebestheaters. Als *Femme fragile* lehnt Maria den aphrodisischen Duft eines Rosenstraußes zunächst ab: „C’è troppo odore, qui.“⁵⁹⁴ Auch wenn sie die erotische Lockung der Rose kaum erträgt, nimmt sie schließlich doch den Strauß mit sich in die Loggia, um dann verzweifelt festzustellen, daß sie dessen verlockenden Düften nicht widerstehen kann. Ihre vermeintliche Keuschheit wird vollends korrumpiert, sobald sie den Naturraum verläßt und in die mondänen Kreise Roms gerät. In ihren Schilderungen tritt die metapoetische Funktion der Rosen als Bedeutungsträger zutage: „hanno un significato, hanno un linguaggio.“⁵⁹⁵

Die Rose fügt sich mit ihrem Geruch, ihrer Farbe und den fühlbaren Dornen schlüssig in das „totalitäre“ Gesamtkunstwerk des Wagnerismus ein, dem *Il piacere* nahesteht. Sie verbindet als transpersonales Leitmotiv im Sinne von Boekhorst unterschiedliche Episoden

⁵⁹⁴ D’Annunzio: *Il piacere*, S. 190 f. Zur Traumepisode im Zusammenhang mit der weißen Rose in *Il piacere* vgl. Scholler, Dietrich: „Rom in Weiß. Stadt und Traum in Gabriele D’Annunzios Roman *Il piacere*“. In: Goumégou, Susanne/Guthmüller, Marie (Hgg.): *Traumwissen und Traumpoetik. Onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart*. Würzburg 2011, S. 85–102. Zu den verschiedenen Konnotationen der Rose vgl. Ross 1955. S. 67. Kirchenväter des Mittelalters betrachten die von Blut gefärbten Rosen als Märtyrerblumen. Sie stehen in Opposition zu den weißen Lilien, die von den im Frieden siegenden Gläubigen durch gute Werke erworben werden. Heinz-Mohr verweist hier auf die *Divina Commedia*, in welcher die 24 Ältesten von Dante als Sinnbild der Reinheit ihrer Lehre mit Lilienkränzen und die sieben Apostel und Evangelisten als Sinnbild ihres Märtyrertums mit Rosenkränzen geehrt werden. Siehe Heinz-Mohr 1988, S. 130 f. Die rote Rose kann im religiösen Kontext auf die Passion Christi hindeuten. Die fünf Wunden werden entweder mit einzelnen Kronblättern der fünfblättrigen Rose oder mit ganzen Rosenblüten analog gesetzt. Ebd., S. 119. Im Zusammenhang mit der jungfräulichen Geburt gilt die Rose als Genitalsymbol der Vulva. Siehe Ross 1955. S. 67. Die Rose ohne Dornen blüht laut St. Ambrosius bis zum Sündenfall. Vgl. Hall 1974. Nach Heinz-Mohr kann die rotgefärbte Rose in gleicher Weise wie die Dornen für den Sündenfall stehen. Heinz-Mohr 1988, S. 115.

⁵⁹⁵ Ebd., S. 190.

des Romans miteinander.⁵⁹⁶ Zudem kann man sie nach Boekhorst als dynamisches Leitmotiv bezeichnen.⁵⁹⁷ Die Bedeutungsvielfalt der Rose entspricht der Komplexität der ambivalenten Frauenfigur Elena, der die Rose als duratives Requisite nach Pfister beigeordnet wird.⁵⁹⁸ Sie setzt als versierte Schauspielerin ihr Aphrodisiakum strategisch ein und nutzt es für ihre Verführungsspiele. Mit Hilfe ihres leitmotivischen Auftretens strukturieren die Dingsymbole den Roman und bekräftigen im Zuge ihres wiederholten Auftretens ihre sinnbildende Bedeutung oder erweitern in diversen Variationen ihre erzählerischen Funktionen als Instrument der impliziten Figurencharakterisierung. Die *dynamische* leitmotivische Verwendung der Rosen in *Il piacere* führt zu einem weitverzweigten Netz verschiedener Bedeutungen von der Blume der Salome für die *Femme fatale* Elena bis zur Rose als Mariensymbol für die *Femme fragile* Maria.

5.7. Dandy-Dingwelt als dekadenter Epochenmarker

Bereits das erste Kapitel von *Il piacere* deutet die dominante Rolle der materiellen Kultur an, die im Zuge der Systemtransponierung den gesamten Roman umwälzt. Die intermateriale Relation zwischen dem Text und der materiellen Kultur fördert zutage, daß die materiellen Codes wie beispielsweise die mit der mittelalterlichen Bibelalle-

⁵⁹⁶ Vgl. Boekhorst, Peter: *Das literarische Leitmotiv und seine Funktionen in Romanen von Aldous Huxley, Virginia Woolf und James Joyce*. Frankfurt am Main 1987, S. 28.

⁵⁹⁷ Ebd., S. 29.

⁵⁹⁸ Siehe Pfister 2001, S. 28.

gorese und der Heldenepik zu deutenden Farben den Text erheblich in ihrem Sinne prägen. Auch in anderen Dekadenzromanen regiert die materielle Kultur über den Text. Die Prestigegüter des Dandys Andrea Sperelli in *Il piacere* weisen beispielsweise intermateriale Querverbindungen zu den Romanen *À rebours* von Huysmans und *The picture of Dorian Gray* von Wilde auf.⁵⁹⁹ Das narrative Requisit kann als Epochenmarker der Dekadenz bezeichnet werden, weil in zahlreichen Dekadenzromanen von *À rebours* über *Il piacere* bis hin zu *The picture of Dorian Gray* zu finden ist und die Charakteristika von Kosymptomen des dekadenten Wagnerismus im Sinne Koppens erfüllt.

⁵⁹⁹ Siehe Roncoronis Anmerkungen in: D'Annunzio: *Il piacere*., S. 369. Ein Bronzekranich hält bei der ersten Begegnung zwischen Elena und Andrea im zweiten Kapitel von *Il piacere* eine an Ketten aufgehängte Schale im Schnabel, auf der ein neuer Roman und ein kleiner japanischer Säbel namens waki-zashi liegen. Diese Requisitenbeschreibung beruht laut Roncoroni auf *La maison d'un artiste* der Brüder Goncourt. Zudem bezieht sich *Il piacere* auf *L'éducation sentimentale* von Flaubert sowie die *Römischen Elegien* von Goethe, *La quiete dopo la tempesta* von Leopardi, *Divina Commedia* von Dante, *Canzoniere* von Petrarca, *Rime nuove* von Carducci, und *La Favola di Orfeo* von Poliziano. Ebd., S. 372 f.

5.7.1. Dandy-Dingwelten in *À rebours* (1884) von Huysmans

Jedenfalls erlauben all diese äußeren Details den Schluß, daß in *À rebours* eine extreme Übersteigerung auch der sublimsten Einfälle begegnet, die unseren bisherigen Dandys in ihren benagdetsten Stunden zuteil geworden waren.⁶⁰⁰

D'Annunzio gestaltet einige Komponenten seiner Dingwelt in *Il piacere* nach dem Vorbild des Dekadenzroman *À rebours* (1884) von Joris-Karl Huysmans.⁶⁰¹ Hinterhäuser bezeichnet das Interieur des wohl berühmtesten Dandys Des Esseintes in *À rebours* recht abfällig als „äußere Details“ und betont, er wolle auf derlei „Deskriptiv-Anekdotisches“ verzichten.⁶⁰² Aber die Dingwelt gibt sich in *À rebours* gerade nicht damit zufrieden, im rein beschreibenden Texthintergrund zu bleiben. Vielmehr ersetzt sie die Koakteure des zurückgezogen lebenden Dandys und kreierte eine eigenständige Ersatzhandlung.

Des Esseintes kann sich mit Hilfe der medizinischen Diskurse des 19. Jahrhunderts als Neurotiker beziehungsweise als maskuliner Hys-

⁶⁰⁰ Hinterhäuser 1977, S. 96.

⁶⁰¹ Außerdem begründet er den literarischen Typus des hedonistischen Fin-de-siècle-Intellektuellen. Vgl. „Cronologia“. In: D'Annunzio, Gabriele: *Scritti giornalistici 1882–1888*, 1. Bd. Milano 1996, S. LXI.

⁶⁰² Ebd. Hinterhäusers diesbezügliche Anmerkung lautet: „Freilich will ich mich nun ganz auf Schlußfolgerungen beschränken und auf alles Deskriptiv-Anekdotische verzichten, obwohl es in Huysmans Buch einen breiten Raum einnimmt.“ Folgende Ausgabe wurde verwendet: Huysmans, Joris-Karl: *À rebours*. Paris 1975 [1884]. Vgl. Jeserich, Philipp: „Subjektivität und Medialität im französischen Décadence-Ästhetizismus. Zu Joris-Karl Huysmans, *À rebours*“. In: Hoch, Christoph/Jeserich, Philipp (Hgg.): *EgoLogie. Subjektivität und Medien in der Spätmoderne (1880–1940)*. Frankfurt am Main: Lang 2005, S. 17–49.; Greif, Hans Jürgen: *Huysmans À rebours und die Dekadenz*. Bonn 1971.

teriker bezeichnet werden.⁶⁰³ Die Instrumentalisierung der sexuellen Perversionen durch die Medizin als Machtinstitution der modernen Gesellschaft nach Foucault wird hier thematisiert.⁶⁰⁴ Des Esseintes ist ein degenerierter Aristokrat, denn Inzest unter seinen Vorfahren führt zu seiner Feminisierung. Den Frauen als „entpersonalisierten Objekten der Begierde“ schwört er gänzlich ab und richtet doch sein Dasein am ewig Weiblichen aus.⁶⁰⁵ Im Gegensatz zu dem familienorientierten Bourgeois wird er als ein auf die „psychopathologisch orientierte Ichfindung“ konzentrierter Dandy gezeichnet, der aus seiner hyperästhetisierten Welt heraus nach einer neuen inneren Ordnung strebt.⁶⁰⁶ Seine psychopathologische Erkrankung spielt auf den damaligen Stand psychologischer Forschungen an.

Ganz im Sinne der Beobachtungen Foucaults gerät Des Esseintes in den Strudel der medizinischen Diagnosen und in die Fänge der Medizin als Machtinstitution, die sein solitäres Dasein als Exzentriker außerhalb der Normalität gewaltsam beendet.⁶⁰⁷ Die vormoderne Beichte ersetzt im Sinne Foucaults Des Esseintes Geständnis seiner Krankheitssymptome, die nicht zuletzt aufgrund seiner Fetischismusexzesse zum Ausbruch kommen.⁶⁰⁸ Statt der Buße, welche in der römisch-

⁶⁰³ Vgl. Baethge, Constanze: *Subversion und Implosion. Die andere Moderne des Joris-Karl Huysmans*. Osnabrück 2003. [<http://repositorium.uni-osnabrueck.de>], S. 102.

⁶⁰⁴ Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen*. Frankfurt am Main 1977, S. 183 f. Vgl. Schlünder, Susanne: „Foucault“. In: Kroll, Renate (Hg.): *Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung*. Stuttgart 2002, S. 112–113.

⁶⁰⁵ Vgl. Amend-Söchting, Anne: *Ichkulte. Formen gebündelter Subjektivität im französischen Fin de Siècle Roman*. Heidelberg 2001, S. 134.

⁶⁰⁶ Vgl. ebd., S. 134.

⁶⁰⁷ Vgl. Foucault 1977, S. 183 f.

⁶⁰⁸ Zum Fetischismus im 19. Jahrhundert vgl. Böhme, Hartmut: „Fetischismus im

katholischen Kirche an die Beichte anschließt, verhängt der ärztliche Richterspruch eine für den elitären Antidemokraten weitaus schlimmere Strafe. Denn fortan büßt Des Esseintes seine Perversionen durch die Rückkehr in die Gesellschaft der Spießbürger. Der Arzt stützt seine Diagnose und Therapie auf den herrschenden medizinischen Diskurs, der sich Foucault zufolge im 19. Jahrhundert auf die vielfältigen sexuellen Perversionen verlegt. Da die eigentliche Diagnose dem Leser überlassen wird und der Arzt lediglich vage ein neurologisch begründetes Leiden nahelegt, läßt die Erzählung bewußt offen, ob die nahezu exzessive Zentrierung auf den Fetischismus als solche diagnostiziert wurde. Im Gespräch erweist sich der Fetischist Des Esseintes gegenüber dem Arzt als Repräsentant der medizinischen Macht unterlegen, denn das Verdikt des Arztes duldet keinerlei Widerspruch („qui n’admettait plus aucune réplique“).⁶⁰⁹ Die hierauf folgende Strafe einer aus der Sicht des elitären Ästhetizisten abscheulichen Existenz inmitten der bürgerlichen Mittelmäßigkeit („la médiocrité humaine“) beklagt Des Esseintes noch im letzten Absatz des Romans. Das Experiment des Fetischisten, die Mitmenschen durch die ästhetizistischen Dinge zu ersetzen, ist gescheitert.

19. Jahrhundert. Wissenschaftshistorische Analysen zur Karriere eines Konzepts“. In: Ebarckhoff, Jürgen/Carr, Gilbert/Paulin, Roger (Hgg.): *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert*. Tübingen 2000, S. 445–467.

⁶⁰⁹ Huysmans: *À rebours*, S. 335.

5.7.1.1. Die dekadente Dingwelt des Dandys in *À rebours*

Alle anderen Figuren drängt Des Esseintes in den Hintergrund, um sich seinen Büchern, seinem Orientteppich, seiner Likörorgel und seinem Meereszimmer widmen zu können. Zu diesem Zweck stattet er sogar seine Hausangestellten mit Pantoffeln aus, um das Geräusch ihrer Schritte nicht hören zu müssen. Weil er seit seiner Erkrankung an Syphilis keusch lebt, bezieht er seine erotische Erfüllung allein über seine Aphrodisiaka. Er befriedigt seine Begierde statt mit einem realen weiblichen Gegenüber mit diversen Ersatzlustobjekten, die er bis hin zur äußersten Überreizung auskostet.⁶¹⁰

Die Selbstdarstellung des Dandys gilt nichts anderem als dem immerwährenden Selffashioning, der völligen Entäußerung an eine vollkommene Oberfläche.⁶¹¹

Des Esseintes ästhetizistisches Schlafzimmer ist keineswegs der körperlichen Liebe, sondern der Ich-Religion geweiht und kann nach Amend Söchting als Teil des „immerwährenden Selffashioning“ an-

⁶¹⁰ Ebd., S. 335. Vgl. Amend-Söchting 2001. Erbe vermerkt zu Des Esseintes als Dandy: „In dem Roman [...] greift Huysmans die Idee des baudelaireschen Dandy auf, spitzt sie zu und verbindet sie mit den Bestrebungen der Ästheten der symbolistischen Epoche. Das Werk stellt die Quintessenz des dekadenten Dandytums dar.“ Erbe, Günther: „Der moderne Dandy. Zur Herkunft einer dekadenten Figur“. In: Tacke, Alexandra/Weyand, Björn (Hgg.): *Depressive Dandys. Spielformen des Dandy in der Pop-Moderne*. Köln 2009, S. 30. Erbe stellt eine neue Hypersensibilität im Dandy der Dekadenz fest: „Der Dandy des Fin de siècle besitzt nicht mehr jene Robustheit der Nerven [...]. Vom klassischen Dandy unterscheidet ihn seine Neigung zur Exzentrik [...] Neurose, physische Verletzbarkeit [...] sind der Preis für das Eintauchen in eine Welt der Sinnesreize [...]“ Erbe 2009, S. 30.

⁶¹¹ Vinken 2013, S. 87.

gesehen werden.⁶¹² Dabei zitiert er römisch-katholische sakrale Objekte, ohne sich den Wertordnungen der christlichen Religion unterwerfen zu wollen.⁶¹³ Er gestaltet sein ästhetizistisches Schlafzimmers als Betstube. Hierbei ahmt er das kalte Pflaster der Mönchszelle mit einem innenarchitektonischen Schachzug nach, indem er einen Teppich auslegt, in den weißliche Stellen eingewebt sind. Diese suggerieren die Abnutzung durch die Sandalen des Mönchs. Somit verkehrt er die Optik des Theaters, und zwar insofern, als im Theater prunkvolle Gewebe lediglich mittels billiger Stoffe vorgetäuscht werden, während der raffinierte Ästhet selbstredend ausschließlich kostbare Materialien verwendet, welche den Anschein von Fetzen vermitteln. Die Physiognomie des Sakralen wird theatral inszeniert.⁶¹⁴

Solche raffinierten Dinge ersetzen dem Dandy Des Esseintes die fehlende Familie und Ehe nahezu vollständig. Er ist ein Solitär, den menschliche Beziehungen allenfalls in Form von temporären Techtelmechteln interessieren. Aber zu der Likörorgel und dem Aquarium, den Büchern und den Teppichen hegt er eine geradezu enthusiastische Liebesbeziehung, die sogar auf Dauer angelegt ist. Somit unterschätzt Hinterhäuser in seinen abschätzigen Bemerkungen zum Interieur die bedeutende Rolle der Dandy-Dingwelt, die den Stellenwert einer literarischen Figur einnehmen kann.

Des Esseintes schafft sich in *À rebours* mit Hilfe diverser Parfüms

⁶¹² Vgl. Amend-Söchting 2001, S. 135.

⁶¹³ Zu Sakralisierung des Profanen bei Gabriele D'Annunzio vgl. Föcking, Marc: „Fra le pura dita l'ostia santa. Die Sakralisierung des Profanen in den Romanen Gabriele D'Annunzios“. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 41/1991, S. 189–213.

⁶¹⁴ Föcking 1991, S. 189–213.

imaginäre Ersatzlebensräume. *La science du flair*, die “Wissenschaft der feinen Nase” ist für ihn der bildenden Kunst und der Musik gleichgestellt. Er zieht den artifiziellen Geruch den natürlichen Düften der Blume vor. Seine artifiziellen Parfüms führen ihn in diverse Traumwelten, in denen er sich das Idealbild einer Frau erträumt, deren reale Gegenwart er als Misanthrop nicht ertragen kann.⁶¹⁵ Ebenso fern steht ihm die Kreatürlichkeit seiner Pariser Schildkröte, die er nur als ästhetizistisches Accessoire zu ertragen vermag.

5.7.1.2. Die Stanza della Cheli

Im Wohnhaus von Gabriele D’Annunzio gibt es ein Speisezimmer namens Stanza della Cheli, das vornehmlich für Gäste bestimmt ist. In diesem Raum thront die von D’Annunzios persönlichem Bildhauer Renato Brozzi (1885-1963) geschaffene Bronzeschildkröte *Cheli* (1928) auf dem Tisch. Sie ist nach dem Vorbild einer realhistorischen Schildkröte namens Cheli geschaffen, die D’Annunzio von Luisa Casati geschenkt bekam und die verendete, weil sie sich in den Gärten der Prioria überfressen hatte. Ihr unübersehbar am Tischende platziertes, überdimensionales Abbild konfrontiert die Gäste immer wieder mit ihrer Geschichte einer unheilvollen Genußfreude und soll sie dazu anhalten, sich beim Essen zu mäßigen und nicht der Völlerei zu frönen. In der Geschichte der italienischen Literatur dient die Schildkröte als Stellvertreterfigur für den Autor. Beispielsweise bevorzugt Apoll, der Gott der Dichtung und der Musik, die *chelys* genannte

⁶¹⁵ Hans Jürgen Greif bezeichnet Des Esseintes als Paradebeispiel für den dekadenten Narzißmus. Greif, Hans Jürgen: *Huysmans À rebours und die Dekadenz*. Bonn 1971, S. 41.

Lyra aus Schildkrötenpanzer.⁶¹⁶ Damit spielt die Schildkröte Cheli auf die Literatur als Gesprächsthema, auf das Lebenswerk des Dichters D'Annunzio und auf die berühmte Schildkröte in *À rebours* an.

Die Schildkröte in *À rebours* ist in die unstete Gier des Protagonisten nach immer neuen Design-Einfällen eingebunden.⁶¹⁷ Der Dandy Des Esseintes schafft sich seine Pariser Schildkröte nicht etwa aus sentimentaler Tierliebe an, sondern weil er auf seinem gelb-violetten, silberflimmernden Orientteppich einen dunklen Kontrastpunkt sehen möchte. Damit stellt er die l'art pour l'art-Gesinnung des Fin de siècle-Dandys unter Beweis, die für ein gelungenes Design förmlich über Leichen geht.

Der weitere Handlungsverlauf der Schildkrötenepisode geht auf eine Anekdote rund um den Prototyp des Belle-Époque-Dandys namens Robert Montesquiou zurück.⁶¹⁸ Montesquiou funktionalisiert eine Schildkröte als beweglichen Interieurbestandteil um. Er überzieht sie mit Gold und Topazen, damit sie auf seinem Teppich besser wirkt.⁶¹⁹ Auch Des Esseintes gibt einen Goldüberzug für den Panzer seiner Schildkröte in Auftrag, wodurch das natürliche Tier endgültig zum Artefakt wird. Hier scheint die Abscheu des Dandys Des Esseintes

⁶¹⁶ Vgl. Dietrich Scholler im Rahmen der Antrittsvorlesung *Marinos bukolische Stellvertreter*.

⁶¹⁷ Hierzu siehe Greif 1971, S. 47.

⁶¹⁸ Robert Montesquiou steht Modell für Prousts Figur Baron de Charlus.

⁶¹⁹ Zu der Schildkröte bei Montesquiou siehe Pabst, Walter: „Le Chef des odeurs soaves. Metamorphosen fremder Motive bei Robert Montesquiou“. In: Maurer, Karl/Nolting-Hauff, Ilse/Schulze, Joachim (Hgg.): *Das fremde Wort. Studien zur Interpendenz von Texten*. Festschrift für Karl Maurer zum 60. Geburtstag. Amsterdam 1988, S. 372. Zu Mallarmé als Huysmans Quelle dieser Montesquiou-Anekdote siehe Hausmann, Frank-Rutger: „Vom Strudel der Ereignisse verschlungen“. *Deutsche Romanistik im dritten Reich*. Frankfurt 2008, S. 356.

tes vor der Natur auf. Denn seine Vorliebe gilt dem Künstlichen, weil der artifizielle Gegenstand je nach seinen ästhetischen Vorstellungen beliebig beherrschbar ist.

Entsprechend reicht Des Esseintes auch der Goldüberzug der Schildkröte noch nicht aus, und er trägt eine juwelenbesetzte japanische Blumengarbe auf die Schuppen des Tieres auf. Die Wahl der Steine gestaltet sich schwierig. Denn der Diamant ist aus Sicht des Dandys allzu gewöhnlich, weil ihn sogar Händler am Finger tragen und damit das Alleinstellungsmerkmal fehlt. Nur die seltenen, kostbaren und nicht massentauglichen Steine wie z.B. die ceylonesischen Katzenaugen entsprechen dem Bedürfnis des Dandys, sich mittels seiner Dingwelt von der Masse zu unterscheiden. Bei der Auswahl der Steine für den Rand des Gehäuses stellt Des Esseintes seine umfassenden Kenntnisse unter Beweis. Entsprechend lehnt er die Opale und die Weltaugen ab, da sie zu unbeständig seien; zudem ist ihm bekannt, daß das Weltauge nur im Wasser leuchtet. Als die Schildkröte vom Juwelier zurückkehrt, berauscht sich Des Esseintes an dem bewegungslos in einer Ecke kauern den Accessore. Baethge vermutet: „Die dekorierte Schildkröte fungiert als Emblem für Des Esseintes‘ Wunsch, autark unter dem Panzer eines zum Schmuckstück verwandelten Heimes zu leben.“⁶²⁰ Klein erläutert, neben den Parfüms und Kunstblumen spiegele auch die juwelenbesetzte Schildkröte „eine Welt des ästhetischen Scheins und des ästhetisierten Seins vor.“⁶²¹

⁶²⁰ Baethge 2003, S. 102.

⁶²¹ Klein, Wolfgang: „Dekadent/Dekadenz“. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, Bd. 2. Stuttgart/Weimar 2001, S. 10.

Die Schildkröte verkörpert den Versuch des Ästhetizisten, die Grenzen der Natur zu überwinden und dem Natürlichen den Anschein des Künstlichen zu geben. Doch das Tier verendet und widerstrebt hierdurch einem solchen Unternehmen, die Natur unter die Vorherrschaft des ästhetizistischen Kunstgeschmacks zu stellen. Die Schildkröte ist ein Paradebeispiel für das Artefakt des *l'art pour l'art*, dessen sich besonders der Dandy der Dekadenz gerne bedient.

5.7.2. Der Dandy als Stilikone in *The picture of Dorian Gray* (1890) von Wilde

Die narrativen Requisiten bilden mehr als nur die quasi-theatrale Kulisse der dekadenten Dandy-Wohnung. Schon im Romanincipit von dem Roman *The picture of Dorian Gray* (1890) von Oscar Wilde läßt das Studio, in dem der Maler Basil Hallward das niemals alternde Porträt Dorians malt, die ästhetizistische Ästhetik des 19. Jahrhunderts erkennen. Es ist dem realhistorischen Studio des Fin-de-siècle-Malers Charles Ricketts (1866-1931) nachempfunden; präziöse und exotische Ausstattungsmerkmale wie etwa ein persisches Sofa und kostbare seidene Vorhänge stehen im Vordergrund. Damit spiegelt das Interieur den Zeitgeschmack wider.

His little dinners [...] were noted as much for the careful selection [...] of those invited as for the exquisite taste shown in the decoration of the table, with its subtle symphonic arrangements of exotic flowers, and embroidered cloths, and antique plate of gold and silver.⁶²²

⁶²² Wilde, Oscar: *The picture of Dorian Gray*. Hertfordshire 2001 [1890], S. 103.

Der Dandy Dorian Gray gilt als Stilikone. Seine Abendeinladungen zeichnen sich in erster Linie durch ihren exotischen Blumenschmuck, die besonderen Tischdecken und das Gold- und Silbergeschirr aus. Die jungen Leute ehren wie heutige „follower“ die ästhetizistischen Exzesse des Dandys Dorian, indem sie seine Dinnerarrangements ebenso wie seine Kleidung nachahmen. Dorian wird von der höheren Gesellschaft mehr und mehr gemieden; seine Juwelen- und Musikinstrumentensammlung verfängt aber bei der Jugend. Denn die jungen Leute sind noch offen für Dorians normkonträres Sexualleben und seine Überschreitung der Geschlechtergrenzen zwischen Maskulinität und Femininität, die in seinen Accessoires ebenso wie in seiner Kleidung zum Ausdruck kommt. Die Kleidung des Dandys bildet laut Vinken eine Ausnahme zu der weitgehend gleich bleibenden Männermode seit 1830.⁶²³ Beispielsweise trägt Dorian zu einem Kostümball ein mit 560 Perlen besetztes Gewand und spielt derart mit femininen Kleidungs-Attributen.⁶²⁴

Der Dandy lebt, um sich anzuziehen. [...] Er heischt nur die Aufmerksamkeit des Betrachters. [...] Dieses Begehren danach, nicht Subjekt, sondern Objekt des Blicks zu sein, ist eine interessante Verkehrung der Geschlechterverhältnisse [...].⁶²⁵

Der Erzähler versieht seine Beschreibungen von Dorians Dingwelt-sammlungen mit kulturhistorischen Exkursen: „Charles of England

⁶²³ Der Dandy fällt laut Vinken unter das Rubrum Antimode. Sie bezeichnet damit eine zur sonstigen Männermode konträre Entwicklung. Vinken, Barbara: *Angezogen. Das Geheimnis der Mode*. Stuttgart 2013, S. 97.

⁶²⁴ Vgl. Wilde: *The picture of Dorian Gray*, S. 108.

⁶²⁵ Vinken 2013, S. 86.

had ridden in stirrups hung with four hundred and twenty-one diamonds.“⁶²⁶ Mit Hilfe solcher Anmerkungen füllt die Erzählung die Konturlosigkeit des Dandy Dorian Gray mit historischen Figuren auf. Obwohl er zahlreiche Affären mit Frauen und Männern hat, richtet er seine eigentliche Passion auf seine materiellen Repräsentationsdinge. Ebenso zeichnen sich die Dandys in *Il piacere* und *À rebours* viel mehr durch ihre Prestigegüter als durch ihre hetero-, homo- und bisexuellen Beziehungen aus. Ganz in diesem Sinne vermerkt Vinken, der Dandy sei an Frauen eigentlich gar nicht sonderlich interessiert.⁶²⁷

Die narzißtischen Allüren der Dandys in *Il piacere* und in *The picture of Dorian Gray* treten in den raffinierten Requisiten ihrer performativen Selbstinszenierung zutage. Ebenso wie Andrea Sperelli gerne lange Zeit vor dem Spiegel verbringt, um seine Abendkleidung und seine Ansteckblumen ins rechte Licht zu rücken, verfällt auch Dorian beim Anblick seines eigenen Porträts in wahrhaft ehrfürchtige Bewunderung seiner selbst und seiner sorgfältig ausgewählten Accessoires. Da er selbst als Kunstwerk seines eigenen Lebens reüssiert, hegt er keinerlei Absichten, selbst Kunst zu schaffen. Sein Mentor Lord Henry bricht in eine Lobpreisung der antibürgerlichen Dandy-Arbeitshaltung aus:

I'm so glad that you have never done anything, never carved a statue, [...] or produced anything outside of yourself! Life has been your art. [...] Your days are your sonnets.“⁶²⁸

⁶²⁶ Wilde: *The picture of Dorian Gray*, S. 109.

⁶²⁷ Vinken 2013, S. 89.

⁶²⁸ Wilde: *The picture of Dorian Gray*, S. 172. Zum notorischen Müßiggang des

Die stilvolle Dingwelt des Dandys genügt sich selbst und ist das einzige Produkt des Fin de siècle-Dandys. Er erfüllt als Kunstliebhaber und als Auftraggeber diverser Kunsthandwerksarbeiten seine gesellschaftliche Funktion. Seine Sammlungen dienen ihm als Mittel des Eskapismus; mit der Hilfe der präziösen Edelsteine, Miniaturen, Musikinstrumente aus aller Welt und der Kirchengewänder versucht er als Kulturträger sein unheilvolles Porträt zu vergessen. Entsprechend mutiert der Alltag des Dandys zum Ausweis seiner elitären Lebenskunst, so daß der Gebrauchsgegenstand niemals allein nach seinem pragmatischen Nutzen ausgewählt wird, sondern immer schon ein erlesenes Artefakt darstellt. Lord Henry bedient sich in *The picture of Dorian Gray* aus einer vergoldeten Streichholzschachtel und bestellt einen silbernen Toilettensitz im Stile Louis-Quinze-Stil. Das silberne Toilettenset erfüllt über die unmittelbare Gebrauchsfunktion hinaus den vorrangigen Zweck, den Dandy in den ausgewählten Rang eines der wenigen Besitzer von Louis-Quinze-Gegenständen zu versetzen. Seine erlesene Dingwelt wie beispielsweise die Statuette von Claude Michel Clodion (1738–1814) kommentiert er mit paradoxen Redezügen: „we live in an age when unnecessary things are our only necessities.“⁶²⁹ Mit diesem Paradox wird der Sammeleifer des viktorianischen Adels ohne eindeutige Wertung unterhaltsam kommentiert.

Der Dandy trinkt ausschließlich den besten Wein aus makellosen Gläsern aus venezianischem Glas und stellt seine Blumen in exquisite Vasen; dabei trägt er die blasierte Langeweile des Müßiggängers

Dandy siehe Erbe 2009, S. 19.

⁶²⁹ Ebd., S. 76.

zur Schau, dessen einzige Beschäftigung in der Ansammlung weiterer Luxusdinge besteht. Die narrative Requisiten-Beschreibung betrifft die Dandy-Figur weitaus mehr als das denkbar aufwühlendste Romangeschehen; Dorian Gray interessiert sich entsprechend mehr für das goldverzierte Glas aus Venedig als für den Selbstmord seiner Verlobten Sibyl Vane. Nach der Zerstörung seines Porträts wandelt er sich vom alterslosen Schönling in sein eigentliches Selbst. Man erkennt den nunmehr zu einer grauenvollen Kreatur gewandelten Dorian Gray nur noch an seinen Ringen. Auch andere literarische Dandys kann man anhand der narrativen Requisiten ihrer quasi-theatralen Selbstinszenierung identifizieren. Sie vertreten den Dandy in seiner Abwesenheit und übernehmen die nonverbale Figurencharakterisierung.

Dorian Gray genießt den Blütenduft, als tränke er Wein. Damit erfüllt er die für den literarischen Wagnerismus typische synästhetische Wahrnehmung. Nicht zufällig handelt es sich bei der Synästhesie um ein krankhaftes Phänomen, das voneinander getrennte Sinneswahrnehmungen aneinander koppelt; die dekadenten Dandys befinden sich häufig im Zustand krankhafter Überreizung.⁶³⁰ Die dekadenten Erscheinungsformen stellt Koppen mit Hilfe der medizinischen Fachterminologie dar, indem er ihre wechselseitigen Abhängigkeiten in Form von *Syndromen*, *Symptomen* und *Kosymptomen* beschreibt.⁶³¹ Der Duft der Rosen, des Flieders und des Feurdorns in *The picture*

⁶³⁰ Zu dem Themenkomplex vgl. Degler, Frank/Kohlross, Christian (Hgg.): *Epochen/ Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie*. St. Ingbert 2006.

⁶³¹ Koppen 1973, S. 72.

of *Dorian Gray* gehört zu den *Kosymptomen* der dekadenten Sexualität.⁶³² Der auf die Ausschöpfung aller Sinnenreize bedachte Dorian bedient sich zudem auf dem Weg in die Opiumhöhle wohlschmeckender Kirschen, die seinen Weg ins Vergessen ebnen sollen.⁶³³ Immer wieder legt der dekadente Dandy seine unstillbare Gier nach einander überlappenden Sinnenreizen offen. Seine rastlose Jagd nach unendlichen Genüssen ersetzt die religiöse Sinnsuche: „Nothing can cure the soul but the senses, just as nothing can cure the senses but the soul.“⁶³⁴ Dorian erträgt die Vergänglichkeit der „material things“ eben so wenig wie seine eigene: „[...] he was almost saddened by the reflection of the ruin that Time had brought on beautiful and wonderful things.“⁶³⁵ Angesichts der abgenutzten Dinge wird dem dekadenten Dandy sein eigener Verfall ebenso wie der Niedergang seines Zeitalters umso deutlicher; der Versuch einer quasi-religiösen Transzendenz mittels der zum Fetisch erklärten Repräsentationsgüter mißlingt.

5.7.3. Erbstücke in *Il piacere* und in *La dame aux camélias* (1848) von Dumas

Zu Beginn des Romans *Il piacere* stellt die Erzählung die unzähligen Prestige- und Repräsentationsgüter des Dandys in ihrer opulenten Fülle heraus. Gegen Ende des Romans aber reduziert sie die Dingweltbeschreibung drastisch auf einen einzigen Schrank. Die narrative

⁶³² Ebd., S. 155.

⁶³³ Wilde: *The picture of Dorian Gray*, S. 72.

⁶³⁴ Ebd., S. 20.

⁶³⁵ Ebd., S. 110.

Bühne wird entrümpelt. Gerade dieser auffällige Verzicht auf die im sonstigen Text so prominente materielle Kultur weist ihr noch einmal einen besonderen Stellenwert als unverzichtbares Erzählelement im dekadenten Roman zu. Denn der Romanschluß bietet ebenso wie der Romanbeginn die Möglichkeit, wichtige Bestandteile der Erzählung besonders zu betonen; darunter fallen die literarischen Konstruktionen der materiellen Kultur ebenso wie die Figuren.⁶³⁶

Ausgerechnet *Il piacere* ist als handlungsloser Dekadenzroman besonders auf die Dingwelt angewiesen, weil die eigentliche Handlung größtenteils durch die Beziehung des dekadenten Dandys zu seinen Prestigegütern ersetzt wird. Indem die Erzählung am Ende sogar auch noch auf diese Requisiten des dekadenten Liebestheaters verzichtet, markiert sie den endgültigen Verfall des Dekadenz-Dandys.

Im letzten Romankapitel von *Il piacere* bleibt dem Protagonisten Andrea nach seiner Liebeständelei lediglich der Schrank seiner Geliebten und damit nur ein Gebrauchsgegenstand ohne jegliche erotische Implikation. Diesen prosaischen Memorialgegenstand erwirbt er bei einer Auktion, die auf den Ausverkauf der Besitztümer der Kame-liendame Marguerite Gautier in *La dame aux camélias* (1848) von Alexandre Dumas Fils anspielt.⁶³⁷ Damit ruft die materielle Erinnerungskultur in *Il piacere* im Zuge intermaterialer Querverbindungen die Romantik als literarisches Bezugssystem auf.

In *La dame aux camélias* strömen die zahlreichen Besucher aus rei-

⁶³⁶ Zur strukturalen Konzeption von Romanschlüssen vgl. Hasubek, Peter: *Finis coronat opus. Studien zur Typologie des Romanschlusses am Beispiel von Romanen des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 2007, S. 19.

⁶³⁷ Dumas, Alexandre fils: *La dame aux camélias*, hrsg. von Jules Janin. Paris 1886 [1848], S. 33.

ner Sensationsgier zur Auktion, um den Kleidern, Accessoires und Möbeln Hinweise auf die Verführungskünste der Verstorbenen entlocken. Sie gieren nach den aphrodisischen Anspielungen der materiellen Kultur der Kurtisane und befriedigen damit die Sehnsüchte des Bürgertums nach normkonträren Grenzüberschreitungen. Der äußere Prunk entblößt sich vor ihren Augen, wie etwa das mit Faunen und Liebesgöttern geschmückte Bett. Immerhin lassen die mit diversen Adelskronen versehenen, goldenen Erinnerungsstücke im Toilettenzimmer Rückschlüsse auf Marguerites erlesene Liebhaber zu. Armand zeigt sich als authentischer Liebhaber im Sinne der Figurencharakterisierung der Romantik angesichts der Auktion nach Marguerites Tod ernsthaft erschüttert; seine tiefe Trauer gehört zu der üblichen Topik der romantischen Liebe. Hingegen ist der dekadente Dandy in *Il piacere* allenfalls irritiert ob des erzwungenen Endes seiner erotischen Spielereien. Denn mit dem Ende seiner Liaison mit Elena und Maria haben seine narrativen Requisiten ihre Daseinsberechtigung verloren. Marias riesiger Schrank versperrt Andrea den Zugang zu seinem Haus, dem ehemaligen Liebesnest, und zwingt ihn dazu, dem materiellen Erinnerungsträger langsam zu folgen. „Come l’armadio occupava tutta la larghezza, egli non poté passare oltre.”⁶³⁸ Ausgerechnet ein prosaischer Alltagsgegenstand kennzeichnet nun den Weg, den der Dandy nehmen muß. Er ist nun gezwungen, sich nicht mehr in seine erotischen Abenteuer zu stürzen, sondern sich „piano, piano”, ganz allmählich, dem Diktat des Alltäglichen zu unterwerfen. Die Verlangsamung der Zeit, die der Gegenstand Schrank

⁶³⁸ D’Annunzio: *Il piacere*, S. 358.

herausfordert, wird durch eine zweifache Wiederholung zweier Adverben verdeutlicht: „Seguì, piano piano, di gradino in gradino, fin dentro la casa.“ Der gewöhnliche Gebrauchsgegenstand dominiert im letzten Satz von *Il piacere* über das erlesene Kunstobjekt.

Diese Rolle der materiellen Kultur im letzten Romankapitel widerspricht der Darstellung und Funktion der Dingwelt im gesamten Roman *Il piacere*. Der Kult um die Dinge, die Repräsentanten einer dekadenten Ersatzreligion sind, überlagert in den anderen Kapiteln die eigentliche Romanhandlung. Die Dingwelt krempelt, wie es für die Systemtransponierung charakteristisch ist, als Koakteur den Text um.

Die dekadente Dandy-Dingwelt tritt aus dem atmosphärischen Hintergrund hervor in den Vordergrund der Romanhandlung und steuert das amouröse Sinnen-theater mit Hilfe visueller, taktiler und olfaktorischer Codes. Einzelne Episoden des italienischen wie auch des französischen und englischen Dekadenzromans werden vom Leitmotiv im Sinne des dekadenten Wagnerismus dominiert. D'Annunzios Dandy Sperelli in *Il piacere* strebt ebenso wie der Dandy Des Esseintes in *À rebours* und der Dandy Dorian in *The picture of Dorian Gray* nach der raffinierten Sakralisierung des alltäglichen Lebens mittels der materiellen Kultur, deren Regiment sich der Dekadenzroman vollends im Zuge der Systemtransponierung unterwirft.

6. Antonio Fogazzaros hybride Dingwelten in seinem Roman *Malombra* (1881)

6.1. *Malombra* als Hybrid

Wanning bezeichnet Antonio Fogazzaro (Vicenza 1842–1911) als „Künstler des Übergangs von der Romantik zur Dekadenz“.⁶³⁹ Ulmer erläutert, Fogazzaro orientiere seine Darstellung an der Realität, verrete aber letztlich eine antinaturalistische Haltung.⁶⁴⁰ Die literarhistorische Einordnung Fogazzaros und seines Romans *Malombra* (1881) ist somit nicht für die eine oder die andere Epoche zweifelsfrei möglich.⁶⁴¹ Die Analyse der Darstellung und Funktion der materiellen Kultur in *Malombra* bietet möglicherweise eine Lösung für diese Problematik. Denn die materiellen Epochenmarker können präzise einer bestimmten literarischen Epoche zugeordnet werden.

Die Nebenfigur Vezza kritisiert in *Malombra* den allzu großen Einfluß der deutschen Literatur und Kultur auf Italien.⁶⁴² Dieser Klage mag der romantische Anspruch auf Originalität zugrunde liegen, der das romantische Werk eines italienischen Autors als originelles Produkt seines romantischen Genies betrachtet.⁶⁴³ Doch *Malombra* beschränkt sich nicht auf derartige Anspielungen auf romantisches Ge-

⁶³⁹ Wanning 2005, S. 82.

⁶⁴⁰ Ulmer, Birgit: *Die Entdeckung der Landschaft in der italienischen Literatur an der Schwelle zur Moderne*. Frankfurt am Main 2010, S. 228.

⁶⁴¹ Fogazzaro, Antonio: *Malombra*. Mailand 1982 [1881].

⁶⁴² Ebd., S. 53 f.

⁶⁴³ Zum romantischen Originalitätspostulat vgl. Wehle, Winfried: *Leopardis Unendlichkeiten*. Tübingen 2000, S. 116.

dankengut. Als Hybrid zwischen Romantik, Dekadenz und Realismus bietet der Roman eine beachtliche Bandbreite von disparaten Diskursen und erzählerischen Versatzstücken, zu denen auch die intermaterialen Einlassungen zu den schauerromantischen, realistischen und dekadenten Dingwelten zählen.

Bisogna leggere, rileggere, postillare una serie infinita di scrittori, uggiosi talvolta sì ma perfetti maestri del dire forbito.⁶⁴⁴

In seinem Vortrag *Dell'Avvenire del romanzo in Italia* erklärt Fogazzaro, daß er sich bei der Konzeption seiner Romane von einer „seria infinita di scrittori“ beeinflussen läßt.⁶⁴⁵ Zu den Autoren des europäischen Schauerromans, die Fogazzaro kennt und schätzt, gehören Ann Radcliffe (1764–1823) ebenso wie Edgar Allan Poe (1809–1849).⁶⁴⁶ In einem Brief an Enrico Panzacchi vom 20. Juli 1881 stellt Fogazzaro nicht nur seine „lettture appassionate“ von Hugo, Heine und vor allem Dickens heraus, sondern erwähnt auch den großen Einfluß des englischen Romanautors Wilkie Collins (1824–1889).⁶⁴⁷ Ebenso wie

⁶⁴⁴ Fogazzaro, Antonio: *Dell'Avvenire del romanzo in Italia*. Vicenza 1928, S. 46. Bei *Dell'Avvenire del romanzo in Italia* handelt es sich um einen Vortrag, den Fogazzaro 1872 an der Accademia Olimpica in Vicenza hält. Zu diesem Zeitpunkt hegt Fogazzaro bereits erste konzeptuelle Ideen für seinen Roman *Malombra*. Fogazzaro stellt in *Dell'Avvenire del romanzo in Italia* beispielsweise Überlegungen zu dem Verhältnis zwischen Form und Inhalt an: „E vano dunque considerare la forma come la veste quando è invece la incarnazione del pensiero.“ Ebd., S. 48. Auch räsoniert er über Mimesis und Dialektgebrauch. Ebd., S. 50. Zuletzt beschäftigt er sich mit *imitazione* und *invenzione*. Ebd., S. 65–68.

⁶⁴⁵ Vgl. Fogazzaro 1928, S. 46.

⁶⁴⁶ Branca, Vittore: „Introduzione“. In: Fogazzaro: *Malombra*, S. VIII.

⁶⁴⁷ Antonio Fogazzaro: „Lettera a Enrico Panzacchi“. In: Fogazzaro: *Malombra*, S. XLI. Insbesondere in den Romanen *Piccolo Mondo antico* (1895), *Piccolo Mondo moderno* (1901), *Il Santo* (1905) und *Leila* (1910) verbindet Fogazzaro die Evolutionslehre Darwins (1809–1882) mit der katholischen Glaubenslehre.

der deutsche Schauerroman *Die Elixiere des Teufels* (1815) von E.T.A. Hoffmann und Iginio Ugo Tarchettis *Racconti fantastici* (1869) thematisiert Fogazzaros Roman *Malombra* die Parapsychologie, die Reinkarnation und den Okkultismus.⁶⁴⁸

Die materielle Kultur in *Malombra* wird lediglich punktuell erwähnt und nur sporadisch mit ausschmückenden Attributen versehen. Damit fällt die Relation zwischen der materiellen Kultur und dem Text unter die Systemerwähnung, die der *material culture* nur eine Randstellung zugesteht. Entsprechend weicht sie vor den ausufernden atmosphärischen Stadt- und Naturdarstellungen in *Malombra* zurück. Nichtsdestotrotz ist die materielle Kultur in *Malombra* ein unverzichtbarer Bestandteil der Interpretation, weil mit ihrer Hilfe die Epochenzugehörigkeit der einzelnen Episoden im hybriden Roman geklärt werden kann.

Vgl. Wanning, Frank: *Italienische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2005, S. 82. Sein Romantitel *Il Santo* bezieht sich auf den Mönch Piero, der an den *superuomo* der Dekadenzliteratur erinnert. „Fogazzaros Überzeugung, daß das ‚Heil‘ nur von einer außergewöhnlichen Gestalt, einem Heiligen, kommen könne, verbindet ihn mit der Dekadenzliteratur und ihren ‚superuomini‘.“ Vgl. Grewe 2009, S. 255.

⁶⁴⁸ Branca, Vittore: „Introduzione“. In: Fogazzaro: *Malombra*, S. XI. Die *Nachtstücke* (1817) von Ernst Theodor Amadeus (Wilhelm) Hoffmann (1776–1822) enthalten die romantischen Erzählungen *Der Sandmann* und *Das Fräulein von Scudéry*. Hier verwendete Ausgabe: Hoffmann, E.T.A.: *Der Sandmann*. Stuttgart 1986 [1817].

6.1.1. Die ironische Intermaterialität in *Malombra*

Man könnte sich angesichts der zitathaft zwischen Dekadenz, Realismus und Schauerromantik oszillierenden Dingwelten in *Malombra* fragen, ob in diesem Roman die ‚ironische Intermaterialität‘ vorherrscht. Diese ironische Intermaterialität würde sich analog zu der ironischen Intertextualität positionieren.⁶⁴⁹ Ironie und Intertextualität sind in den postmodernen Romanen wie beispielsweise den *Antenati*-Romanen von Calvino untrennbar miteinander verbunden:

In engem Zusammenhang mit der ironischen und zunehmend spielerischen Vertextungsweise steht vor allem in den *Antenati*-Romanen [von Italo Calvino] eine Häufung literarischer Anspielungen und Bezüge, die auf eine poetologische Aussageintention schließen lässt.⁶⁵⁰

Der postmoderne Roman wie beispielsweise *Il nome della rosa* von Umberto Eco erzeugt laut Huss „Handlung durch das ironische Zitieren von Handlungsstrukturen aus vorgängiger Literatur.“⁶⁵¹ In ähnlicher Weise zitiert die ironische Intermaterialität bereits bekannte Dingweltelemente des literarischen Kanons mit ironischer Distanz zum Erzählten. Auch wenn in *Malombra* erste Ansätze einer spieleri-

⁶⁴⁹ Die ironische Intertextualität trifft oftmals im Zusammenhang mit dem postmodernen Roman auf, ist aber bereits in der Avantgarde (z.B. Surrealismus) gebräuchlich. Siehe Roloff, Volker: „Aus der Schlussdiskussion“. In: Schulz-Buschhaus, Ulrich/Stierle, Karlheinz (Hgg.): *Projekte des Romans nach der Moderne*. München 1997, S. 413. Zur ironischen Gestaltungsweise der Romane Calvinos vgl. Susanne Eversmann: *Poetik und Erzählstruktur in den Romanen Italo Calvinos*. München 1979, S. 14.

⁶⁵⁰ Eversmann 1979, S. 15.

⁶⁵¹ Huss, Bernhard: „Pier Vittorio Tondellis *Rimini* und die Rückkehr zum Handlungsroman im Italien der 80er Jahre“. In: *PhiN Philologie im Netz* 22/2002, S. 33. [www.phin.de].

schen Bezugnahme auf traditionelle Dingwelten der Schauerromantik, des Realismus und der Dekadenz zu beobachten sind, ist aber doch das ironische Intermaterialitätszitat erst im postmodernen Roman im Zusammenspiel mit der Poetik der Oberfläche vollends ausgeprägt.

6.1.2. *Malombra* und die Schauerromantik

Zahlreiche Dingweltzitate in *Malombra* beziehen sich auf den europäischen Schauerroman. Seit 1765 sind laut Klein Tendenzen zur „literarischen Verdüsterung“ festzustellen, die er als „schwarze Romantik“ bezeichnet.⁶⁵² Die Charakteristika eben jener schwarzen Romantik des 18. und 19. Jahrhunderts zählt er wie folgt auf: „Archaisches, Dunkelheit, [...] Übernatürliches [...], vor allem auch die unbekannte und nicht kommunikative Natur, das Erhabene.“⁶⁵³ Ausgelöschte Lampen, versteckte Handschriften, kreischende Türscharniere und Antiquitäten gehören zu der schauerromantischen Dingwelt.⁶⁵⁴ Zu der schwarzen Romantik gehört beispielsweise *The dead secret* (1857) von Wilkie Collins. In diesem Roman spukt in der Ruine des Nordflügels des einsam gelegenen Herrenhauses Porthgenna Tower ein

⁶⁵² Siehe Klein, Jürgen: *Schwarze Romantik. Studien zur europäischen Literatur im europäischen Kontext*. Frankfurt 2005, S. 115. Zum Schauerroman vgl. auch Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. Bd. 1. München 1970; Müller, Olaf: „Gothic Comburg? Der Schauerroman, das unheimliche Haus des Vaters und das Grab in Chateaubriands *Mémoires d'outre-tombe*“. In: Neuhofer, Monika/Ackermann, Kathrin (Hgg.): *Von Häusern und Menschen. Literarische und filmische Diskurse über das Haus im 19. und 20. Jahrhundert*. Würzburg 2011, S. 93–112 und Lovecraft, Howard.P.: *The annotated supernatural horror in literature*. New York 2000.

⁶⁵³ Ebd., S. 11.

⁶⁵⁴ Lovecraft 2000, S. 28.

Geist, der die Wahnvorstellungen der Zofe Sarah Leeson hervorruft.⁶⁵⁵ Auch in *Malombra* kommt in Gestalt des alten Grafen eine solche übernatürliche Geistergestalt vor. In Ann Radcliffes Schauerroman *The mysteries of Udolpho* (1794) wird die Protagonistin Emily von ihrem Vormund Count Montoni in einem mittelalterlichen Schloß im Appenin vor der Öffentlichkeit abgeschirmt.⁶⁵⁶

Solche Schlösser oder Burgruinen zählen zu den beliebten Handlungsorten der Schauerromantik. Das schauerromantische Figurenarsenal besteht aus dem tyrannischen Schurken (engl. *villain*), dem Helden von edler Geburt mit italienischem Namen und der verfolgten Unschuld.⁶⁵⁷ Emily aus *The mysteries of Udolpho* entspricht der Typologie der vom *villain* verfolgten und eingesperrten Unschuld ohne Einschränkungen. Die schauerromantische Ästhetik des Schreckens und die Todesfaszination, die nicht zuletzt durch das zeitgenössische Kriegsgeschehen befördert wird, verbinden sich in *The mysteries of*

⁶⁵⁵ Collins, Wilkie: *The dead secret*. New York 1999 [1857].

⁶⁵⁶ Radcliffe, Ann: *The mysteries of Udolpho*. New York 1998 [1794].

⁶⁵⁷ Hierzu siehe Müller, Olaf: „Gothic Comburg? Der Schauerroman, das unheimliche Haus des Vaters und das Grab in Chateaubriands *Mémoires d'outre-tombe*“. In: Neuhofer, Monika/Ackermann, Kathrin (Hgg.): *Von Häusern und Menschen. Literarische und filmische Diskurse über das Haus im 19. und 20. Jahrhundert*. Würzburg 2011, S. 93. Lovecraft spricht von dem „Gothic castle, with its awesome antiquity, vast distances [...], deserted or ruined wings, damp corridors, unwholesome hidden catacombs, and galaxy of ghosts and appalling legends, as a nucleus of suspense and dæmoniac fright.“ Lovecraft 2000, S. 28. Auch in der bildenden Kunst der Romantik findet sich oftmals die Schloßruine, beispielsweise in Caspar David Friedrichs *Westfassade der Ruine Eldena* (1806). Die Typologie der Frauenfigurenkonzepion „verfolgte Unschuld“ speist sich nicht zuletzt aus deren berühmtester Vertreterin Pamela Andrews in dem gleichnamigen Roman *Pamela or virtue rewarded* (1740) von Samuel Richardson. Zu entsprechenden Figurenkonzepionen in *Clarissa* vgl. Vinken, Barbara: *Unentrinnbare Neugierde. Die Weltverfallenheit des Romans. Richardson's Clarissa und Laclos' Liaisons dangereuses*. Freiburg 1991.

Udolpho mit dem Übernatürlichen.⁶⁵⁸ Fogazzaro vermerkt zu der Autorin Ann Radcliffe von *The mysteries of Udolpho* sowie zu den Schauerromanautoren Reade und Collins in seinem Vortrag *Dell'Avvenire del romanzo*: „Collins, Reade, M.r.s. Radcliffe sanno come si affasciano i lettori.“⁶⁵⁹ Diese offenkundige Bewunderung Fogazzaros für Ann Radcliffe schlägt sich in den Anspielungen auf den europäischen Schauerroman in seinem Roman *Malombra* nieder. Die entsprechende Gradwanderung zwischen schauerromantischem Pathos und realistischem Kalkül wird nun von Interesse sein.

Die rätselhafte Handlung von *Malombra* spiegelt die schauerromantische Vorliebe für die Finsternis. Die „erzählerischen Ingredienzien der schwarzen Romantik“ in *Malombra* treten damit in Form einer metapoetisch gebrochene Zitation auf.⁶⁶⁰ *Malombra* handelt von der jungen Waisen Marina Crusnelli di Malombra, die bei ihrem Onkel, dem Grafen Cesare d'Ormengo, in einem düsteren Palazzo am See lebt. Marina tritt erst im vierten Kapitel von *Malombra* in Erscheinung.⁶⁶¹ Bei diesem ersten Auftritt schaut sie zusammen mit dem Leser in einen Spiegel und stellt sich dabei als weibliche Version des Narziß heraus.⁶⁶² Ebenso wie Narziß erweist sie sich als unfä-

⁶⁵⁸ Siehe Klein 2005, S. 118.

⁶⁵⁹ Fogazzaro: *Dell'Avvenire del romanzo in Italia*, S. 34.

⁶⁶⁰ Thoma, Heinz/Wetzel, Hermann H.: „Dekadenzbewußtsein und Überhöhungswille im Fin de Siècle“. In: Kapp, Volker (Hg.): *Italienische Literaturgeschichte*, unter Mitarbeit von Hans Felten (u.a.). Stuttgart 1992, S. 308.

⁶⁶¹ Fogazzaro: *Malombra*, S. 53.

⁶⁶² Der Narziß-Mythos spielt in der italienischen Literatur schon seit der frühen Neuzeit eine wichtige Rolle, wie am Beispiel der kanonischen Autoren Petrarca und Lorenzo de' Medici belegt werden kann. Vgl. Huss, Bernhard: „La stultizia del bel Narciso. Lorenzo de' Medicis Sonett *Solea già dilleggiare Endimione* und der Ficinianismus“. In: Felten, Hans/Nelting, David (Hgg.): *...se vi rimembra di Narcisso... Metapoetische Funktionen des Narziss-Mythos in romani-*

hig zu dauerhaften, homo-, bi- oder heterosexuellen Relationen und ist außerstande, eine andere Liebe als die Eigenliebe zu leben. Gegen Ende des Romans vereinigt sie sich mit ihrem Spiegelbild, das sie in einem Gewässer erblickt, und ertrinkt.

Marinas *pazzia*, ihr *pathos* und ihre *fantasia* lassen sie als Zitat einer romantischen Heldin erscheinen.⁶⁶³ Für eine spezifisch romantische Szene aus der Oper *Roland le diable* von Giacomo Meyerbeer aus dem Jahr 1831 interessiert sie sich besonders und offenbart somit ihre Vorliebe für die Untoten und für übernatürliche romantische Aspekte.⁶⁶⁴ Der dritte Akt von *Roland le diable* enthält das berühmte Nonnenballett von Filippo Taglioni, dem die Gräbertänze der Sylphiden und verstorbenen Liebenden in dem romantischen Ballett *Giselle* folgen.⁶⁶⁵

Für den Wahnsinn als Seelenzustand der Romantik gibt es in *Malombra* in der Figur Marina selbst begründete, intrinsische Ursachen. Während Ann Radcliffe in *The mysteries of Udolpho* den Leser in die Ängste Emilys vor dem Schurken verstrickt und ihn an ihren Wahnvorstellungen teilhaben, schildert Antonio Fogazzaro in *Malombra* Marinas romantische Verrücktheit aus der Sicht des Arztes. Damit wird ihr Wahnsinn zum durch den Erzähler reflektierten Symptom ihrer Hypersensibilität und Überspanntheit; sie gesellt sich zu den hysterischen Protagonistinnen im Roman des 19. Jahrhunderts.

schen Literaturen. Frankfurt am Main 2003, S. 41–62.

⁶⁶³ Ihring weist Marina di Malombra charakteristische Züge einer romantischen Protagonistin zu. Vgl. Ihring 2005, S. 182.

⁶⁶⁴ Vgl. Fogazzaro: *Malombra*., S. 77.

⁶⁶⁵ Vgl. Oberzaucher-Schüller, Gunhild: „Oper und romantisches Ballett“. In: Dahms, Sibylle/Jeschke, Claudia/Woitas, Monika (Hgg.): *Tanz*. Stuttgart 2001, S. 128.

Thoma beschreibt Marina als „vampirhafte, von Wahn- und Rachevorstellungen getriebenen Gräfin“, die als dämonisches Element in einem „noch naturalistisch beschriebenen Milieu“ situiert sei.⁶⁶⁶ Bereits in ihrem Brief an Giulia De Bella zu Beginn des vierten Kapitels berichtet sie über nervöse Störungen: „ho i nervi scordati come un pianoforte di collegio.“⁶⁶⁷ Die schauerromantischen Erinnerungsgegenstände lösen ihre Wahrnehmungsstörungen und Reinkarnationsphantasien aus und treiben sie in den Wahnsinn. Dadurch verlagert die Erzählung die Ursache für den schauerromantischen Schrecken vom schrecklichen Schurken (*villain*) auf den Erinnerungsgegenstand, auf den die Figur ihre Schreckensvorstellungen projiziert.

Ebenso wie Marina ist auch die erste Frau von Marinas Großvater namens Cecilia dem Wahnsinn verfallen, nachdem sie lange Zeit in ihrem Palastzimmer eingesperrt war, das später Marina beziehen wird. Ihr Gatte hatte Cecilia auf diese Weise für ihre Liebschaft mit einem jungen Mann namens Renato bestraft. Nach ihrem Tod verheiratet sich Marinas Großvater wieder und bekommt mit seiner neuen Frau Kinder, und zwar den Grafen d’Ormengo und seine Schwester, Marinas Mutter. Jahre später spukt er in Cecilians Zimmern als Geist. Bei ihrer Ankunft im Palast wählt Marina statt der ursprünglich für sie vorgesehenen, modernen Räumlichkeiten mit dem Blick auf die Berge ausgerechnet diese Zimmer der verstorbenen Cecilia, die den dunklen See im Mondschein als romantische Kulisse zeigen. Nachdem Marina mit der Dingwelt Cecilians konfrontiert wurde, wähnt sie

⁶⁶⁶ Thoma 1992, S. 308.

⁶⁶⁷ Fogazzaro: *Malombra*, S. 49.

sich als deren Reinkarnation; in dieser Wahnvorstellung tritt ihre romantische Verrücktheit zutage. Damit verkettet der Text die schauerromantisch modellierte Frauenfigur Marina mit den entsprechenden, für die Schauerromantik typischen Räumen.

6.1.3. Kultur und Kulturlosigkeit in *Malombra*

Kulturversessenheit und Kulturlosigkeit durchziehen den Roman *Malombra*. Die von Marina bevorzugten französischen Romane erscheinen als höhnische Verächter des frankophoben Grafen, die ihm als anthropomorphisierte Schurken ins Gesicht lachen: „Libri francesi [...] ridevano in viso al vecchio gallofobo [...]“⁶⁶⁸ Aus der Perspektive Marinas handelt der Graf wie ein schauerromantischer *villain*, weil er seiner Nichte ihre französischen Romane verbietet und ihre Begeisterung für die bildende Kunst zu unterbinden sucht. Damit stellt er sein krudes Selbstverständnis als naturverbundener Edelmann der weiblichen Kultur und ihren Kulturobjekten entgegen. Er lehnt beharrlich die weiblich kodierte Kultur ab und folgt dem maskulinen Drang, das scheinbar unkontrollierbare Weibliche zu zähmen und zu ordnen. Entsprechend behandelt er jenen Musset-Roman seiner Nichte, den er einfach aus dem Fenster wirft.

Wie die schauerromantischen Protagonistinnen entkommt Marina dem finsternen schloßähnlichen Palast als Ort der Kulturlosigkeit und des unterdrückten Begehrens letztlich nicht. Zwar ist sie im Gegensatz zu der verfolgten Unschuld Emily in *The mysteries of Udolpho* nur in ihrer Phantasie gefangen. Es steht ihr jederzeit frei, sich selb-

⁶⁶⁸ Fogazzaro: *Malombra*, S. 89.

ständig zu machen, aber ihre Wahnvorstellungen spiegeln ihr vor, daß sie als Rächerin Cecilias an den Palazzo des Grafen als Ort der Rache gefesselt ist. Sie ist im Gegensatz zu Emily in *The mysteries of Udolpho* bereits ein verbrämtes Zitat der schauerromantischen verfolgten Unschuld, weil sie sich selbst zur verfolgten Unschuld stilisiert.

Im Gegensatz zu dem Grafen Cesare d'Ormengo teilt der Dichter Corrado Silla die Kulturbefähigung Marina di Malombras. Er verfaßt einen erfolglosen Roman und verdingt sich als Lehrer in einer Privatschule. Später stellt sich heraus, daß er diese Stelle nur auf Vermittlung jenes Grafen Cesare d'Ormengo bekommen hat. Silla entspricht den von Ihring aufgeführten Handlungsmustern des *inetto*: „Der *inetto* läßt sich insofern als essentiell moderner Held beschreiben, als er unfähig ist, sich die Wirklichkeit durch selbstbestimmte objektbezogene Tätigkeit sinnhaft anzueignen.“⁶⁶⁹ Als die Privatschule aufgrund finanzieller Schwierigkeiten schließt, erhält Silla eine Einladung des Grafen. Mit Sillas nächtlicher Reise zu dem geheimnisvollen Palast des Grafen setzt die Erzählung im August 1864 ein. Dabei leitet die schauerromantische Verrätselung im Incipit die den gesamten Roman beherrschende Konfrontation zwischen schauerromantischen Naturräumen und realistischen Stadträumen ein.

⁶⁶⁹ Ihring 2005, S. 182. Weiter erläutert Ihring: „Die zukunftssträchtigen Komponenten des *decadentismo* [...] liegen im thematischen Umkreis des *inetto*, jenes Figurentyps, der oben am Beispiel des Corrado Silla bzw. von Andrea Sperelli auf das dekadente Lebensgefühl zurückgeführt worden ist.“ Ebd., S. 182.

6.1.4. Stadt- und Naturräume

Silla ist zunächst zwischen Marina und Edith als der Schauerromantik beziehungsweise dem Realismus verpflichteten Frauenfiguren und den dazugehörigen schauerromantischen und realistischen Räumen hin- und hergerissen. Die religiöse Edith knüpft in dem heiteren Pfarrgarten zwischen dem Pfarrer und ihrem kirchenkritischen Vater Steinegge eine dauerhafte Verbindung. Zudem versucht sie vergeblich, Silla aus den Fängen des schauerromantischen Palasts zu befreien. Das Scheitern der Liebe Sillas zu Edith begründet sich aus den zueinander antagonistischen artifiziellen Stadt- und Naturräumen.⁶⁷⁰ Im urbanen und realitätsgetreu dargestellten Raum Mailands verliebt sich Silla in Edith und somit in eine lichte, dem Realismus verpflichtete Figur. Damit bedingen sich die heitere Frauenfigur und die weiten und hellen Räume der Stadt gegenseitig. In Mailand ist Silla Herr seiner Vernunft und erfährt die urbane Leichtigkeit.⁶⁷¹ Doch sobald er wieder in die von der Romantik inspirierte sublimen Berglandschaft rund um den Palazzo gerät, zieht ihn Marina wieder in ihren Bann. Deren Reinkarnationsphantasien rücken sie in die Nähe der schauerromantischen Protagonistinnen. Sie offenbart ihre Verwandtschaft mit den Nymphen und Wassergeistern der Romantik durch ihren Selbstmord in den Tiefen der Aquafonda. Ebenso wie in *Malombra* letztlich die Schauerromantik über den Realismus dominiert, beherrscht auch die schauerromantische Frauenfigur weitaus stärker als

⁶⁷⁰ Zum Antagonismus Naturraum versus urbaner Raum in *Malombra* vgl. Ulmer 2010, S. 224.

⁶⁷¹ Ebd., S. 224.

die der Realität verpflichtete Frauenfigur das Geschehen. Sie schafft mit dem Mord an Silla den *inetto*-Autor beiseite, um selbst ihre Geschichte zu Ende zu bringen.

6.1.5. Der Brief als Kommunikationsmedium der Schauerromantik

Conscious of the delicious aspects of suspense and the disappointing nature of certainty, gothic narratives [...] create an tension between a desire to prolong and defer the inevitable and an impulse towards the revelation of all mysteries [...].⁶⁷²

In dem Schauerroman *The dead secret* von Wilkie Collins spielt ein Brief eine wichtige Rolle, der in einer halb verfallenen Burg versteckt ist und dessen Inhalt dem Leser bis kurz vor dem Ende des Romans verborgen bleibt.⁶⁷³ Damit trägt der Brief zur „suspense“ bei, die in der gothic novel das Zentrum des erzählerischen Bemühens bildet. Die Dingwelt im Myrthenzimmer repräsentiert die geheimnisvolle Vergangenheit, die der Brief Schritt für Schritt zu Tage bringt: „the stillness of the things was more intense than ever, as she took the paper from the table.“⁶⁷⁴ Die diskrepante Informiertheit der Figuren steigert die Spannung ebenso wie die Dominanz der Erzählzeit gegenüber der erzählten Zeit in dieser gothic-novel-Episode.⁶⁷⁵ Die Erzählung dehnt das langsame Lesen des Briefes in die Länge und

⁶⁷² Kilgour, Maggie: *The Rise of the Gothic Novel*. London 2013, S. 32.

⁶⁷³ Collins, Wilkie: *The dead secret*, S. 274. *The dead secret* handelt von der Beziehung zwischen einer gefallenen Dame der höheren Gesellschaft und ihrer illegitimen Tochter; die Kapitelüberschriften *The hiding of the secret* und *The telling of the secret* deuten bereits auf eine gothic-novel-Handlung hin.

⁶⁷⁴ Collins: *The dead secret*, S. 274.

⁶⁷⁵ Zur diskrepanten Informiertheit im Drama vgl. Pfister 2001, S. 79–85.

drosselt das Erzähltempo auf eine nahezu unerträgliche Weise. Im Mittelpunkt des Geschehens steht der Brief, der als Kommunikationsmedium zwischen den Figuren fungiert, während er dem Leser seine Informationen vorenthält und damit den schauerromantischen Spannungsbogen kreiert.

Die Entdeckung des geheimnisvollen Briefs löst heftige Reaktionen bei der Helferfigur Rosamund aus; eine solche emotionale Erschütterung durch rätselhafte Ereignisse kommt häufig im Schauerroman vor und wird in *Malombra* gerne als schauerromantisches Zitat eingesetzt. Vor dem Hintergrund der tragenden Rolle des Briefes in der gothic-novel-Handlung von *The dead Secret* ist der erste Brief Marinas an Silla in dem Roman *Malombra* von Fogazzaro zu lesen.

Le otto paginette sfolgoravano di brio. Marina vi aveva preso un tono di maschera elegante che sa mescolare con garbo aristocratico le parole ironiche alle serie, e colorire la grazia con l'altezza.⁶⁷⁶

Marinas Brief enthält ganz im Sinne der Romantik pathetische Gefühlsergüsse. Zudem offenbart er das schauerromantische Interesse für das Übernatürliche. Die Ambivalenz Marinas zwischen schauerromantischer Protagonistin und dekadenter *Femme fatale* kann man an diesem Beispiel deutlich machen. Einerseits beherrscht sie die elegante, ironische Konversation der *Femme fatale*. Statt des möglichst authentischen Gefühlsausdrucks der romantischen Heldin wählt sie im Brief den Rollentausch in einem „tono di maschera elegante“ (s.o.). Andererseits wähnt sie sich als Reinkarnation Cecilias und bit-

⁶⁷⁶ Fogazzaro: *Malombra*, S. 92.

tet in ihrem Brief den Autoren des Romans *Un sogno* um die Beantwortung der Frage, ob eine menschliche Seele eine oder mehrere Existenzen haben könne. Damit bringt sie ihre schauerromantische Leidenschaft für das Übernatürliche zum Ausdruck.

Il ronziò della sua penna rapida era interrotto da slanci veementi e da radi silenzi. Le pagine succedevano alle pagine; doveva averne irempite parecchie quella penna, quando si fermò.⁶⁷⁷

Silla verlegt sich auf die Sprachhandlung. Die personifizierte schnelle Schreibfeder („penna rapida“) unterstreicht Sillas Rolle als handlungsunfähiger *inetto*. Sie ist autonom geworden, denn sie schreibt Sillas Briefe in eigener Regie nieder. Seine Schreibfeder übernimmt die Rolle des schreibenden Subjekts. Währenddessen überantwortet sich Silla seinen Gefühlsregungen, wodurch er die Herrschaft über das Schreiben aus der Hand gibt und ganz im Stile eines romantischen Protagonisten seinem Pathos die Autorschaft überträgt. Gänzlich anders verhält es sich mit dem Brief an den Grafen. In diesem sachlichen Brief kämpft Silla um den bestmöglichen Ausdruck und die Feder läuft folglich nicht mehr wie von selbst im Sturm der Leidenschaften: „Stavolta la penna non correva più. Il pensiero dell'uomo lottava con la parola, con se stesso forse.“

Der Brief eignet sich besonders als Kommunikationsmedium für Liebende in der Literatur der Romantik. Denn der durch die Sendezeit verzögerte Gedankenaustausch zwischen dem Sender und dem Empfänger steht dem romantischen Topos der Unerreichbarkeit und

⁶⁷⁷ Zu diesem und folgenden Zitat aus *Malombra* siehe ebd., S. 121–122.

Unerfüllbarkeit der romantischen Liebe nahe.⁶⁷⁸ Den Brief stellt auch der Roman *Une vie* (1883) von Guy de Maupassant (1850–1893) ins Zentrum einer romantischen Liebe; Fogazzaros Protagonistin Marina di Malombra liest Maupassant übrigens mit Begeisterung.⁶⁷⁹ In *Une vie* enthalten die Briefe der Baronin Liebeserklärungen ihres heimlichen Geliebten; sie sind in einem Mahagonischreibtisch eingeschlossen, den rechts und links eine Sphinx aus Kupfer trägt. Im 19. Jahrhundert spielt die Sphinx sowohl im Kunsthandwerk als auch in der bildenden Kunst eine wichtige Rolle. Unter den bekannten Sphinxdarstellungen in der bildenden Kunst sind *Oedipe et le sphinx* sowie *Etude de personnage pour le sphinx deviné* von Gustave Moreau (1826–1898) zu nennen. Die mit einem Frauenkopf und einem Löwenkörper versehene Sphinx verkörpert als grausames Ungeheuer, dessen Rätsel unlösbar erscheint, die Urangst vor dem Anima-lisch-Weiblichen. Der Brief und die Sphinx verstärken sich in *Une vie* gegenseitig als Ausdruck der schauerromantischen Verrätselung und des Unheimlichen.⁶⁸⁰ In *Malombra* wird diese schauerromanti-

⁶⁷⁸ Der romantische Topos der Unerfüllbarkeit der romantischen Liebe wird beispielsweise in *Undine* verhandelt. Vgl. Fouqué, Friedrich de la Motte: *Undine*. Köln 2012 [1811]. Zur Poetologie der Romantik vgl. Öhlschläger, Claudia: „Die Macht der Bilder. Zur Poetologie des Imaginären in Joseph von Eichendorffs *Die Zauberei im Herbst*“. In: Neumann, Gerhard/Oesterle, Günter/Pfotenhauer, Helmut (Hgg.): *Bild und Schrift in der Romantik*. Würzburg 1999, S. 279–300 und Schmitz-Emans, Monika: *Einführung in die Literatur der Romantik*. Darmstadt 2004. Darüber hinausgehend: Hanika, Karin/Werckmeister, Johanna: „Wie ein Geschöpf, geboren und begabt für dieses Element. Ophelia und Undine. Zum Frauenbild im späten 19. Jahrhundert.“ In: Stephan, Inge/Berger, Renate (Hgg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln 1987, S. 131–154.

⁶⁷⁹ de Maupassant, Guy: *Une vie*. Paris: 1901 [1883].

⁶⁸⁰ Vgl. Kapp, Volker: „Vom Bild als Vergegenwärtigung zum Bild als Simulation und Verrätselung der Welt. In: Kapp, Volker (Hg.): *Bilderwelten als Vergegenwärtigung und Verrätselung der Welt*. Berlin 1997, S. 9–29.

sche Implikation des Briefes durch die ein oder andere komische Szene unterbrochen und damit das schauerromantische Dispositiv gebrochen. Beispielsweise äußert sich Vezza launig über die Unterschiede zwischen den anonymen Liebesbriefen von häßlichen und schönen Damen.⁶⁸¹

Die von einem Geist heimgesuchten Schlösser und Paläste gehören zu den phantastischen, düsteren Räumen des schauerromantischen Romans. Aber in *Malombra* wird das schauerromantische Schema insofern nur noch anzitiert, als statt Cecílias Geist nur noch die Memorabilia Cecílias als Spukgegenstände und ihre Zimmer als Spukräume auftreten. Entsprechend wird Marinas Wahnsinn nicht durch den Geist Cecílias, sondern durch ihre Affinität zu schauerromantischen Dingen und Räumen ausgelöst. Indem statt Cecílias Geist die Räume und die Dingwelt der verstorbenen Cecilia Marinas Wahnsinn auslösen, wird der schauerromantische Schauer vom äußeren Übernatürlichen in das Innere der Figur verlagert und damit psychologisiert. Der Roman *Malombra* demonstriert damit sein Spiel mit verschiedenen Themen und Motiven der Dekadenz, des Realismus und der Schauerromantik.

⁶⁸¹ Vgl. Fogazzaro: *Malombra*, S. 192.

6.2. Saetta und die Romantik

Marinas Boot Saetta liegt wie ein ungezähmtes Tier grollend in Ketten („Saetta qui grogne nelle sue catene“) und wartet darauf, mit seiner entfesselten Herrin („come una selvaggia“) im Mondschein über die Wellen des topisch romantischen Gewässers zu reiten.⁶⁸² Zum einen spielt diese Szenerie eindeutig auf erotische Bilder an und suggeriert einen animalischen Koitus. Zum anderen kann man an die romantische Poetologie der Regellosigkeit und Wildheit denken, die sich den gesellschaftlichen Verhaltensnormen und der Herrschaft der Vernunft entzieht.⁶⁸³ In letzter Konsequenz ist der romantische Tod Marinas im Wasser der Aquafonda im Val Malombra die „freie Erfindung des Subjekts“ im Sinne von Peter-André Alt: „Noch der Tod [...] erscheint den Romantikern als freie Erfindung des Subjekts, das sich die Welt zum Spiegel seiner eigenen Denkformen [...] macht.“⁶⁸⁴ Das Boot Saetta und die Romantik sind Gegenstand der folgenden Ausführungen.

⁶⁸² Fogazzaro: Malombra, S. 49.

⁶⁸³ Vgl. Wehle 2000, S. 9.

⁶⁸⁴ Alt, Peter-André: *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München 2011, S. 244.

6.2.1. Die romantische Mondlandschaft

In dem Briefroman *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1801) des „neoklassizistischen Romantikers“ Ugo Foscolo (1778–1827) verfaßt Jacopo Ortis kurz vor seinem Selbstmord um Mitternacht einen Brief, der in topisch-romantischen Bildern mit Schlüsselwörtern wie *amica luna* und *anima mia* auf die romantische Mondlandschaft anspielt.⁶⁸⁵

Die mondbeschiedene Naturlandschaft tritt in romantischen Gemälden wie *Mondaufgang über dem Meer* (1822) von Caspar David Friedrich (1774–1840) auf und bringt die „volupté de la mélancholie“ zum Ausdruck.⁶⁸⁶ Außer in der Malerei findet man die Mondlandschaft in der Dichtung der Romantik wie beispielsweise dem Gedicht *Alla luna*, das zu den *idilli* des Dichters Giacomo Leopardi gehört.⁶⁸⁷ In *Alla luna* steht das lyrische Ich auf einem Hügel als Ort des Idylls und wendet sich in einer Apostrophe direkt an den

⁶⁸⁵ Foscolo, Ugo: *Ultime Lettere di Jacopo Ortis*. Rom 2004 [1801], S. 165. Hierzu vgl. Nelting, David: „Gelebte, ersehnte und durchschrittene Räume: Ugo Foscolos *Ultime Lettere di Jacopo Ortis* und das Problem romantischer Subjektivität“. In: Steigerwald, Jörn/Behrens, Rudolf (Hgg.): *Räume des Subjekts um 1800. Zur imaginativen Selbstverortung des Individuums zwischen Spätaufklärung und Romantik*. Wiesbaden: Harrassowitz 2010, S. 207–220. Der Mond führt die Geliebte an das Grab des Dichters und steht in Verbindung mit der romantischen Todessehnsucht. Ulmer konstatiert: „Sein [Foscolos] gesamtes Werk stellt [...] den Übergang zwischen Neoklassizismus und Romantik in Italien dar.“ Anschließend problematisiert Ulmer jedoch das Unterfangen einer epochenspezifischen Verortung Foscolos. Vgl. Ulmer 2010, S. 121.

⁶⁸⁶ Die romantische Mondlandschaft ist bei Caspar David Friedrich (1774–1840) auf Gemälden wie etwa *Blick auf Arcona mit aufgehendem Mond und Netzen* (1806) oder *Nacht im Hafen* (1818), *Mondaufgang über dem Meer* (1822) und *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* 1819 zu sehen. Zu der „volupté de la mélancholie“ in der Romantik vgl. Clair, Jean (Hg.): *Mélancholie. Genie et folie en Occident*. Paris 2005, S. 378.

⁶⁸⁷ Leopardi, Giacomo: „Alla Luna“. In: Giacomo Leopardi: *Canti*. Milano 2001 [1836], S. 127–130.

Mond. Dieser schwebt über dem Wald, einem romantischem Ort der geheimnisvollen Geschehnisse. Eine solche Szenerie ruft *Malombra* zitathaft auf, um die Mondlandschaft als Hintergrund von Marinas Bootsfahrten in einen romantischen Kontext zu stellen.

Die „erhabene und majestätische“ Berglandschaft in *Malombra* verweist auf ein romantisches Dispositiv, und zwar auf die romantische Erhabenheit des Gebirges, die Leopardi in seinem *Ultimo Canto di Saffo* beschreibt.⁶⁸⁸ Denn der Graf stellt seinem Besucher Silla die den Palast umgebende Seen- und Gebirgslandschaft als „manifestazioni più alte della natura“ vor und bezeichnet sie demnach explizit als sublime Landschaft.⁶⁸⁹ In einer solchen, erhaben-romantisch kontextualisierten Umgebung bewegt sich Marina di Malombra vornehmlich auf ihrem Boot im Mondschein:

La grossa barca di casa dovette stringersi alla parete per far largo a Saetta, lancia elegante venuta dal lago di Como, che ci aveva l'aria di un'allieva della scuola di ballo accompagnata dalla mamma.⁶⁹⁰

Das Mondscheingefährt *Saetta* erscheint als in Ketten gelegtes Reittier, das durch die ungezügelten Leidenschaften seiner Besitzerin gelenkt wird. Diese Verlebendigung des Leblosen sorgt für eine Dramatisierung der imaginierten Szenerie. Die literarische Darstellung des Bootes *Saetta* im Mondschein in *Malombra* erhellt sich vor dem Hin-

⁶⁸⁸ Die Charakterisierung der Berglandschaft in *Malombra* als erhabene Landschaft stammt aus: Ulmer 2010, S. 225. Auf die romantische Erhabenheit des Gebirges in *Ultimo Canto di Saffo* von Leopardi deuten etwa die „profonde valli“ im Vers 14 hin. Leopardi, Giacomo: „Ultimo Canto di Saffo“. In: Giacomo Leopardi: *Canti*, S. 94.

⁶⁸⁹ Fogazzaro: *Malombra*, S. 32.

⁶⁹⁰ Ebd., S. 63.

tergrund der bildenden Kunst der Romantik, wie am Beispiel des berühmten Ölgemäldes *Fischer auf See* des romantischen Landschaftsmalers William Turner (1775–1851) deutlich wird. In diesem Gemälde bilden die wilde dunkle See und das Boot eine untrennbare Einheit. Der Mondschein und die schwarze Silhouette der Berge erzeugen eine unheimliche Szenerie, die den Betrachter erschauern läßt. Analog zu dieser Szenerie erscheinen die nächtlichen Bootsfahrten Malombras inmitten bewegter Gewässer im Vergleich zwischen literarischer und bildlicher Darstellung als Zitat der Romantik.

6.2.2. Das Boot Saetta als Vehikel der romantischen Realitätsflucht

Die starke Affinität Marinas zum Wasser läßt an die weiblichen Wasserwesen der romantischen Literatur wie *Undine* (1811) von Friedrich de La Motte Fouqué denken.⁶⁹¹ Seen und Flüsse verbünden sich mit romantischen Nixen; die untrennbare Verbindung von Eros, Weiblichkeit und Tod einerseits und Wasserwesen andererseits gründet sich bei Eichendorff und Fouqué weniger auf die antike Nymphen- und Sirenenmotivik als auf die mittelalterlichen Melusine- und Undine-Stoffe.⁶⁹²

⁶⁹¹ Vgl. Stephan, Inge: „Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué“. In: Berger, Renate/Stephan, Inge (Hgg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln 1987, S. 129 und Ulmer 2010, S. 227.

⁶⁹² Vgl. Fouqué, Friedrich de la Motte: *Undine*. Köln 2012 [1811]. Hierzu vgl. Klein 2005, S. 11. Siehe auch Stephan 1987, S. 128. Vom Gegensatz zwischen Städtern und Naturwesen handelt beispielsweise Döblins Erzählung *Der Riese Wenzel*. Vgl. Müller-Salget, Klaus: *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung*. Bonn 1972, S. 70.

In der finalen Szene, in der Marina ihren Geliebten Silla ermordet, korrespondieren der äußere Sturm und die aufgewühlte Gemütsbewegung der Protagonisten miteinander. Den aufgewühlten Seelenzustand Marinas geben die tobenden Wogen wieder: „si udiva il tuonare delle onde sulla riva“.⁶⁹³ Auf ihrem Boot Saetta erlebt Marina zuvor die metaphorische Vereinigung mit Silla; hierbei verbinden sich sexuelle Leidenschaft und Todesnähe, die laut Wagner seit der biblischen Schöpfungsgeschichte untrennbar miteinander verbunden sind.⁶⁹⁴ Dabei breitet sich ein „lampo spaventoso“ über den gesamten Himmel aus und verstärkt zusammen mit dem schwarzen Himmel die schauerromantisch-dramatische Szenerie.⁶⁹⁵ Die Nacht als Vorboten des Todes von Silla, den Malombra gegen Ende des Romans erschießen wird, hebt das „Dämonische der Protagonistin Marina di Malombra“ hervor und paart sich mit einer „bedrohlich wirkenden“ und „mystisch aufgeladenen“ Natur, wie Ulmer erläutert.⁶⁹⁶ Das Gewitter als sublimale Wetterlage drückt die aufgewühlten Gefühle Marinas aus, die in dieser Seeszene aufwallen. Die Anspielungen auf eine sexuelle Vereinigung sind offensichtlich. Der herausragende Felsen gemahnt an den erigierten Phallus von Silla; das Boot und die Frau

⁶⁹³ Fogazzaro: *Malombra*, S. 128.

⁶⁹⁴ Wagner verweist auf die ursprüngliche Verbindung von Tod und Sexualität in der biblischen Schöpfungsgeschichte. Vgl. Wagner, Peter: „Der Tod im Eros. Zur Funktion zweier Grundmotive der Literatur in Jerzy Kosinskis *Pinball* und John Updikes *Rabbit is Rich*“. In: Glaser, Horst Albert (Hg.): *Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur*. Bern 1993, S. 327 f. Zugleich führt Wagner den Kreislauf von Sexualität, Tod und Fortdauer des Lebens an, der etwa in den griechischen Mythen eine entscheidende Rolle spielt. Ebd., S. 328.

⁶⁹⁵ Vgl. Fogazzaro: *Malombra*, S. 128.

⁶⁹⁶ Vgl. Ulmer 2010, S. 224.

atmen gleichermaßen heftig: „Silla dominava la barchetta e la donna, palpitanți dinanzi a lui.“⁶⁹⁷ Das Gewitter nimmt seinen Lauf, die Wogen steigen höher, bis Silla ins Boot springt und damit in dessen phänotypisch weiblichen Rumpf eindringt. Darauf verliert er die Ruder und damit die rationale Steuerung des Geschehens, kurze Zeit treibt er mit Marina steuerungslos auf den wogenden Wellen. Das Boot beinhaltet zum einen als Saetta, als Pfeil, die maskuline Konnotation des Phallus. Zum anderen lassen die weiblichen Formen des Bootes auf den Körper einer Frau schließen.

Marina di Malombra benötigt ihr Boot Saetta für ihre Realitätsflucht in eine Traumwelt. Sie nutzt ihr Boot zur Flucht vor der vernunftgelenkten Außenwelt, die in den Stadtepisoden in Mailand und im Priestergarten das Geschehen bestimmt. Bezeichnenderweise flieht sie statt in den lieblichen Priestergarten, den Edith bevorzugt, lieber in die erhaben-schreckliche Natur; ihr Boot Saetta dient dabei als schauerromantisches Vehikel.

6.2.3. Schiffsmetaphorik in der *Divina Commedia* (1321) und in *Malombra*

Marinas Bootsfahrten in *Malombra* können als metapoetische Schiffahrtmetaphern gelesen werden. Ein solches Stilmittel bezieht laut Curtius das Abfassen eines Werkes auf die Fahrt eines Autors über das Gewässer.⁶⁹⁸ Ein derartiges Bild beschreibe beispielsweise Ovid in *Ars amandi* (I 772, III 748). Demnach segelt der Dichter als Schif-

⁶⁹⁷ Ebd., S. 126.

⁶⁹⁸ Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen 1993, S. 138–139.

fer auf dem Gewässer umher, während sein Geist oder sein Werk das Boot darstellen. Die Bandbreite der Schifffahrtsmetaphern erstreckt sich von Ovid über Dante bis hin zu Ariosto.⁶⁹⁹

Um die Darstellung und Funktion der Schifffahrtsmetapher in *Malombra* als einem zitathaft auf vorangegangene literarische Epochen verweisenden Hybrid verstehen zu können, bietet sich ein Rückblick auf die Schifffahrtsmetapher bei Dante an. Das Schiffchen „*navicella del mio ingegno*“ steht im *Purgatorio* der *Divina Commedia* (1321) von Dante Alighieri (1265–1321) unter dem Diktat der affektierten Bescheidenheit. Es bezeichnet die *Divina Commedia* nicht etwa als stolzes Segelschiff, sondern nur als bescheidenes kleines Schiff, das vom dichterischen „*ingegno*“ gelenkt die beschwerliche Fahrt („*mar sí crudele*“) durch das *Inferno* unternommen hat und nun im *Purgatorio* durch ruhigere und in vielerlei Hinsicht bessere Gewässer („*miglior acque*“) segeln kann.⁷⁰⁰ Dieses Dichterschiff bezieht sich auf ein häufig verwendetes Bild der Spätantike, das sich im Mittelalter einiger Beliebtheit erfreut.⁷⁰¹ Dante reist unaufhaltsam dem *Paradiso* entgegen, das die Schifffahrtsmetapher aus dem *Purgatorio* wieder aufnimmt. Im *Paradiso* wandelt sich das kleine Schiff („*navicella*“) nun in ein großes und stolzes Schiff, das mit der Metonymie „*legno*“ wiedergegeben wird, und enthüllt damit das stetig erstarkte Selbstbewußtsein des reisenden Dichters, der in die allerhöchsten

⁶⁹⁹ Curtius weist beispielsweise auf die Schifffahrtsmetaphorik im letzten Gesang des *Orlando furioso* von Ludovico Ariosto hin, mit der Ariosto das Ende seines Epos ankündigt. Ariosto, Ludovico: *Orlando furioso*, 2. Bd., 46. Gesang, Strophe 1. Milano 2002 [1516–1532], S. 1268. Hierzu vgl. ebd., S. 140.

⁷⁰⁰ Dante: *Commedia. Purgatorio*, Canto I. V. 2. Milano 1999, S. 1.

⁷⁰¹ Hierzu vgl. Curtius 1993, S. 139 f.

Gefilde aufsteigen darf.

O voi che siete in piccioletta barca,
desiderosi d'ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che cantando varca,
tornate a riveder li vostri liti.⁷⁰²

Im Paradies werden die idealen Leser angesprochen, die selbst in einem sehr kleinen Boot unterwegs seien und sich an Dantes *Divina Commedia* orientieren sollten. Dabei deuten Pasquini und Quaglio die „piccioletta barca“ der Leser als deren noch unvollständige Bildung („scarsa cultura“), die durch die Lektüre der *Divina Commedia* erweitert werden soll.⁷⁰³ Zugleich fordert Dante seine Leser zur dichterischen Nachahmung auf. Ihre „piccioletta barca“ soll seinem „legno“ nacheifern, freilich ohne dieses zu überrunden („tornate a riveder i vostri liti“).⁷⁰⁴

In *Malombra* verweist das Boot Saetta auf weibliche Autorschaft; denn es suggeriert bereits durch seine geschwungenen Kurven ebenso wie seinen runden Schiffsbauch die weiblichen Formen und darüber hinaus im übertragenen Wortsinn weibliches Schreiben. Allein mit ihrem Boot Saetta schreibt sich Malombra in den Naturraum ein, wobei die Flüchtigkeit ihres Schreibens die Tragik der Figur ausmacht, der eine dauerhafte Autorschaft verwehrt bleibt.

⁷⁰² Dante: *Commedia. Paradiso*. Canto II. V. 1–4, Milano 2001, S. 16. Hierzu vgl. Curtius 1993., S. 140.

⁷⁰³ Vgl. Pasquini und Quaglio in ihrem *Paradiso*-Kommentar zu Dante: *Paradiso*. Canto II. V. 1–4, S. 16.

⁷⁰⁴ Ebd., S. 16.

6.3. Materielle Metamorphosen im *Canzoniere* (1374) von Petrarca und in *Malombra*

Zu den Intermaterialitätserscheinungen in *Malombra* läßt sich eine mitten in ihrem Lauf zu Stein gewordene Nymphe im Garten des Grafen Cesare d'Ormengo rechnen. Sie bezieht sich auf die in einen Lorbeerbaum verwandelte Daphne aus dem Gedichtband *Canzoniere* (1374) von Francesco Petrarca (1304–1374).⁷⁰⁵ Mit diesem impliziten Bezug auf einen der wichtigsten Texte der italienischen Literaturgeschichte erweitert Fogazzaro seinen ohnehin schon hybriden Roman *Malombra* um weitere Bedeutungsschichten. Apoll als Gott der Dichter bietet sich mit der von ihm verfolgten Daphne für einen anspielungsreichen Roman wie *Malombra* besonders an.

Der Daphne-Mythos wird im *Canzoniere* mehrfach aufgerufen. Im sechsten Sonett *Si traviato è 'l folle mi' desio* kann das lyrische Ich das zügellose Pferd, laut Santagata ein biblisches Symbol für die *luxuria* der Jugend, nicht auf die mit einer Alliteration besonders betonte, vernünftige „secura strada“ (V. 6) der Frömmigkeit lenken.⁷⁰⁶ Im zweiten Vers dieses Sonetts befindet sich Laura zunächst auf der Flucht vor dem Liebenden, ähnlich wie Daphne vor Apoll flieht: „'n fuga è volta“.⁷⁰⁷ Die letzte Strophe des sich immer mehr in seiner Liebesklage steigenden Sonetts beinhaltet schließlich als Höhepunkt den Vorwurf des lyrischen Ich an Laura, sein Leiden durch die bittere

⁷⁰⁵ Petrarca, Francesco: *Canzoniere*, hrsg. von Marco Santagata. Milano 1996 und Fogazzaro: *Malombra*, S. 29.

⁷⁰⁶ Petrarca: *Canzoniere*, erster Teil, 6, S. 30.

⁷⁰⁷ Eine Anspielung auf der Daphne-Mythos ist übrigens laut Santagata auch in Petrarca's Dialog *Secretum* zu finden. Vgl. die Anmerkung von Santagata in: Ebd., S. 31.

Frucht, „acerbo frutto“ (V.13), die sie als Lorbeerbaum ihm biete, nur noch mehr zu verstärken.

Eine antike Version des Daphne-Mythos findet sich im ersten Buch der *Metamorphosen* des Ovid.⁷⁰⁸ Daphne flieht vor Apoll zu ihrem Vater, dem Flußgott Peneios, der sie zum Schutz vor Apolls Verfolgung in einen Lorbeerbaum verwandelt. Kablitz stellt die Unterschiede zwischen Ovids Daphne-Version und derjenigen Petrarcas folgendermaßen dar:

Die Verwandlung in den *lauro* findet als diskursive Umbesetzung statt, während das Geschehen selbst nur noch in der Psyche des Liebenden spielt. Diese Veränderung gegenüber Ovid macht sich sichtlich das Erbe der Mythenallegorese zu eigen: Narrative Sequenzen werden in abstrakte Entitäten umgedeutet.⁷⁰⁹

Während Daphne noch ihr eigenes Geschick bestimmt, wird Lauras Verwandlung in den Lorbeerbaum laut Kablitz zum Ergebnis der „allegorischen Symbolisierung des moralischen Agons in der Seele des Ichs“.⁷¹⁰ Besonders im zweiten Teil des *Canzoniere* besingt das lyrische Ich das gottgefällige Leben immer wieder als die bessere Wahl angesichts der Liebeswirrungen um die Herrin Laura, um letztlich im Zuge der Poetik des Aufschubs nach Regn doch immer wieder mit Hilfe der antinomisch-paradoxalen Liebesgesänge nach der Laura-Liebe und dem Dichterruhm zugleich und damit nach einer profanen

⁷⁰⁸ Ovid: *Metamorphosen*, 1. Buch, V. 452–567, S. 18–22.

⁷⁰⁹ Kablitz, Andreas: „Laura und die alten Mythen. Zum Verhältnis von antikem Mythos und christlicher Heilsgeschichte in Petrarca's *Canzoniere*“. In: Hempfer, Klaus W./Regn, Gerhard (Hgg.): *Petrarca-Lektüren*. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner. Stuttgart 2003, S. 72.

⁷¹⁰ Ebd., S. 71.

Glückseligkeit zu streben.⁷¹¹ In dem Sonett *Apollo s'ancor vive* ruft das lyrische Ich Apoll als Gott der Dichtung, der Sonne und der Musik um den Schutz seiner geliebten Herrin Laura an; er bringt dabei seine Geliebte mit der mythologischen Figur Daphne in Verbindung.⁷¹² Die Überblendung der Frauenfiguren Laura und Daphne im Sonett 34 soll bewirken, daß sich der Liebende Apoll mit dem Liebenden Petrarca solidarisiert.⁷¹³ Weil Daphne im *Canzoniere* auf der Flucht vor Apoll in ihrem Lauf innehält und sich in einen Baum verwandelt, durchläuft sie ebenso wie die Nymphenstatuen in *Malombra* von Fogazzaro eine Metamorphose aus der Bewegung in die Starre. *Malombra* spricht sogar explizit von „ninfe [...] irrigite da una strana metamorfosi“.⁷¹⁴ Der Dichter Petrarca versucht Daphne beim Dichten mit seinen Beschreibungen festzulegen oder vielmehr zu bändigen und bringt sie damit metapoetisch im Zuge der dichterischen Momentaufnahme zur Erstarrung.⁷¹⁵ In Petrarcas Apollo-Sonett mutiert das lyrische Ich, das genüßlich unter der abweisenden Hal-

⁷¹¹ „Indem Petrarca in seiner lyrischen Autobiographie die Poetik der Konversion mit einer Poetik des Aufschubs verschränkt, kann er das Mundane, von dem die reuige Ein- und Umkehr befreien sollte, selbst noch im Horizont der Negation gegenwärtig halten.“ Regn, Gerhard: „Poetik des Aufschubs. Giovanni Colonna und die Architektur des *Canzoniere*. Zu *RVF* CCLXVI und CCLXIX“. In: Ebd., S. 208.

⁷¹² Petrarca: *Canzoniere*, erster Teil, 34, S. 186.

⁷¹³ Santagata deutet dies folgendermaßen: „Apollo è dio della Medicina. Apollo è il Sole. Apollo è l'amante di Laura.“ Ebd., S. 186. Weiter vermerkt er, Apoll könne ebenso als Gott der Medizin die kranke Laura wie als Gott der Sonne den Lorbeerbaum schützen

⁷¹⁴ Fogazzaro: *Malombra*, S.29.

⁷¹⁵ Hennigfeld vermerkt in Bezug auf die Sonette des Petrarkismus: „Im Zuge der Verschriftlichung und Diskursivierung des Körpers in der Renaissance spielt das (petrarkistische) Sonett eine entscheidende Rolle: Der weibliche Körper wird dekonstruiert, alphabetisiert und zu einem Text rekonstruiert, den der Geliebte liest und interpretiert.“ Hennigfeld, Ursula: *Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive*. Würzburg 2008, S. 27.

tung seiner verehrten Herrin leidet, durch seinen Liebesgesang zum aktiv agierenden Dichter. Der vor dem Liebenden fliehende Frauenkörper wird zur Erstarrung gezwungen, sobald er auf das Papier gebannt und zugunsten des Dichterruhmes instrumentalisiert wird. Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) hat diese Szenerie in seiner Statuengruppe *Apollo e Dafne* (1622–1625) zum koketten Spiel der barocken Bewegung verkehrt.⁷¹⁶

Die versteinerten Frauenstatuen im Garten des Grafen Cesare d’Ormengo weisen auf die titelgebende Protagonistin des Romans hin. Auch Marina di Malombra verharrt in ihrer Lebensbewegung, und zwar aufgrund ihrer Fixierung auf ihre Reinkarnationsphantasie. Statt einer äußeren unterliegt sie einer inneren Metamorphose von der lebendige Dame von Welt zu einer im Wahnsinn verhärteten Mörderin.

Das Motiv der Erstarrung zieht sich durch Fogazzaros Roman und ist auch in den Episoden um den Grafen d’Ormengo zu finden. Nicht zufällig erstarrt der Graf d’Ormengo seinen Tod vorwegnehmend ausgerechnet in der Dämmerung und somit zu der für den Schauerroman charakteristischen Stunde zwischen Melancholie und Todesnähe.⁷¹⁷ Bezeichnenderweise schildert Silla im Zuge einer internen Fokalisierung, wie der Graf sich minutenlang nicht bewegt und die unheimliche Atmosphäre des Ortes derart verstärkt. Diese beklemmende Situation unterstreichen die schnellen Bewegungen einer in Panik geratenen Fledermaus. Damit prägen die antithetischen Motive der

⁷¹⁶ Die Statuengruppe befindet sich in der Galleria Borghese in Rom. Hierzu vgl. Strinati, Claudio/Moreno, Paolo (Hgg.): *Galleria Borghese*. Milano 2000.

⁷¹⁷ „Ma il conte pareva di pietra; né parlava, né si moveva.“ Fogazzaro: *Malombra*, 3. Kap., S. 36.

Starre und der Fluchtbewegung die Erzählung. Während sich Fogazaro in Bezug auf die zu Stein erstarrten Nymphen auf Petrarcas *Canzoniere* beruft, tragen die Schilderungen rund um die vorweggenommene Todesstarre des Grafen die Züge der todesverliebten Schauerromantik.

6.4. Die schauerromantischen Memorabilia

Die *Memorabilia* (lat. *memorare* erinnern; Erinnerungsdinge; Souvenirs) erfahren im 19. Jahrhundert eine „unübersehbare Konjunktur [...] als Epochenphänomen“.⁷¹⁸ Sie besitzen einen gewissen Erinnerungswert, der gegenüber ihrem Material- oder Gebrauchswert von entscheidender Bedeutung ist, und können als „Gedächtnismedien“ bezeichnet werden.⁷¹⁹ Zudem sind sie meist handlich und bequem zu transportieren, wie Holm erläutert. Holm unterscheidet zwischen dem Reisesouvenir und dem an abwesende Personen erinnernden Souvenir. Zu letzteren gehören Memorabilia, die an Verstorbene erinnern, wie beispielsweise Medaillons mit eingelegten Bildern oder Haarlocken.

Im europäischen Schauerroman sind diese Erinnerungsdinge besonders beliebt. In dem Schauerroman *The mysteries of Udolpho* kommen die Memorabilia im Zusammenhang mit Geistergestalten vor; in *Malombra* lösen sie die Reinkarnationsphantasien der Protagonistin

⁷¹⁸ Holm, Christiane/Oesterle, Günter: „Andacht und Andenken. Zum Verhältnis zweier Kulturpraktiken um 1800.“ In: Oesterle, Günter (Hg.): *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, S. 433.

⁷¹⁹ Zu den folgenden Erläuterungen siehe Holm, Christiane: „Erinnerungsdinge“. In: *Handbuch Materielle Kultur* 2014, S. 197–200.

Marina di Malombra aus; somit hängen in den beiden Romanen die Erinnerungsgegenstände mit übernatürlichen Phänomenen zusammen.⁷²⁰

Die Memorabilia in *Malombra* sind im Zusammenhang mit der schauerromantischen Düsternis des Palasts von Graf d’Ormengo zu lesen. Ulmer bemerkt: „Nacht bzw. Dunkelheit symbolisieren den Tod, in dessen Fängen sich [...] Silla bereits seit seiner Anreise [...] befindet.“⁷²¹ Zwar betont der Text im zweiten Kapitel: „Il palazzo non è triste.“⁷²² Doch schon im dritten Kapitel erfüllt die Dämmerung den Palast mit melancholischer Stimmung.⁷²³ Klein stellt die schwarze Romantik der sogenannten „hellen Romantik“ gegenüber.⁷²⁴ Der Palast entspricht den Vorgaben der schwarzen Romantik in seiner von flackerndem Kerzenlicht dominierten Lichtregie. Außerdem ist er von schauerromantischen Räume und Landschaften wie beispielsweise der „faccia scura dei monti“ umgeben.⁷²⁵ In seinem Inneren befindet sich die Dingwelt unter der Regie des *romanzo nero* vornehmlich im Halbdunkeln oder in der Finsternis.

In *The mysteries of Udolpho* unternimmt Emily einen ersten Erkundungsgang im Schloß des Count Morano in nahezu vollständiger Dunkelheit, die ihre Lampe nur unzureichend erhellen kann.⁷²⁶ Die steinerne Wendeltreppe, die an ihr Zimmer angrenzt, führt ins Unbe-

⁷²⁰ Castle, Terry: „Introduction“, in: Radcliffe: *The mysteries of Udolpho.*, S. XXIV.

⁷²¹ Ulmer 2010, S. 224.

⁷²² Fogazzaro: *Malombra*, S. 30.

⁷²³ Ebd., S. 36.

⁷²⁴ Klein 2005, S. 11.

⁷²⁵ Fogazzaro: *Malombra*, S. 169.

⁷²⁶ Radcliffe: *The mysteries of Udolpho*, S. 235.

kannte, und die Zimmertür läßt sich nicht schließen. Es liegt nahe, daß der *villain* Morano jederzeit über die Wendeltreppe in Emilys Räumlichkeiten eindringen könnte. Die ängstliche Anspannung Emilys teilt sich dem Leser mit und löst sich erst mit der Ankunft der Dienerin Annette wieder auf. Die nahezu undurchdringliche Dunkelheit steht in metapoetischer Hinsicht für die diskrepante Informiertheit des Lesers, der über lange Zeit im Ungewissen belassen wird, befördert die schauerromantische Atmosphäre und verstärkt gemeinsam mit den rätselhaften Geschehnissen die Spannung.

Vor dem Hintergrund der schauerromantischen Lichtregie in *The mysteries of Udolpho* von Radcliffe erklären sich die spärlich ausgeleuchteten, finsternen Ecken im Palast des Grafen in *Malombra* von Fogazzaro. Auch Fogazzaros Protagonist Corrado Silla gerät wie Radcliffes Protagonistin Emily bei seiner ersten Palasterkundung in geheimnisvolle, düstere Winkel. Er betritt nach seiner Ankunft im Palast sein Gästezimmer mit einer einzigen Kerze und ist damit der programmatischen Verrätselung der Schauerromantik ausgesetzt.

Zu den Memorabilia von Sillas Mutter gehört das Bild eines betenden Engels, das in der Art und Weise des Malers Giovanni Francesco Barbieri, genannt Guercino, gemalt ist. Die Erzählung stellt die starke Wirkung des Engels mit einem erzählerischen Kunstgriff dar: Statt der Reaktion Sillas wird diejenige seiner Kerze beschrieben, die sich von dem Anblick des Guercino-Gemäldes nicht mehr lösen kann: „La fiammella della candela di Silla pareva affascinata da quel quadro.“⁷²⁷ Als Silla später den Palast des Grafen verläßt, verabschiedet

⁷²⁷ Fogazzaro: *Malombra*, S. 16.

er sich von den Memorialgegenständen, als seien sie personifizierte Stellvertreter seiner Mutter. Dabei scheint der Engel auf dem Guercino-Bild für ihn zu beten und damit im Zuge einer Prolepse seine spätere Ermordung anzukündigen. Die Erinnerungsgegenstände an die Mutter sind damit in die schauerromantische Todesnähe eingebunden und verdichten die geheimnisvollen Geschehnisse beim Grafen.

Die an Sillas verstorbene Mutter erinnernden Einrichtungsgegenstände, ein schweres Bett aus kunstvoll gedrechseltem Holz, eine mit einer weißen Marmorplatte bedeckte Kommode, ein Schreibtisch und einige große Armstühle, sind einer geheimnisvollen Verdunkelung unterworfen. Wie in *The mysteries of Udolpho* spielt auch in *Malombra* bei der Inspektion der Erinnerungsgegenstände die diskrepante Informiertheit von Leser und Figur, die beide gegenüber der Erzählung im Informationsrückstand sind, eine wichtige spannungsverstärkende Rolle.⁷²⁸ Schritt für Schritt entdeckt der Leser gemeinsam mit Silla, daß die Dinge im Zimmer Sillas verstorbener Mutter gehört haben müssen. Die Erinnerungsgegenstände an die Verstorbenen evozieren die verlorengegangene Intimität zwischen Silla und seiner Mutter und beschwören in schauerromantischer Manier den Geist der Toten.

⁷²⁸ Zur diskrepanten Informiertheit siehe Pfister 2001, S. 79–85.

6.4.1. Das Damenzimmer

In diesem Sinne können Möbel sicherlich auch den Anspruch stellen, Medien zu sein [...] vergleichbar mit Tafelbild oder Holzschnitt [...].⁷²⁹

Die Möbel im Damenzimmer von Sillas verstorbener Mutter können als literarische Modellierung von Medien des 19. Jahrhunderts angesehen werden, wenn man die oben zitierte These von Hackenschmidt und Engelhorn auf *Malombra* überträgt. Dabei entsteht ein intermaterialer Dialog zwischen realhistorischem und literarischem Möbelstück. Daher ist nun in den folgenden Ausführungen das Einrichtungskonzept eines Damenzimmers zur Handlungszeit von Fogazzaros Roman von Interesse.

Gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts ändert sich die genderspezifische Gestaltung von Damenräumen entscheidend, wie Rossberg erläutert.⁷³⁰ Im 17. und 18. Jahrhundert seien die Wohnräume von Königin und König wie beispielsweise die Grands Appartements du Roi und die Grands Appartements de la Reine in Versailles noch gleichwertig angelegt worden; beide Geschlechter definieren sich demnach gleichermaßen mit den männlichen wie auch den weiblichen mythologischen Figuren Venus und Mars, Apoll und Diana auf den Deckengemälden. Kurz vor dem Beginn des 19. Jahrhun-

⁷²⁹ Hackenschmidt, Sebastian/Engelhorn, Klaus (Hgg.): *Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*. Bielefeld 2011, S. 7–8.

⁷³⁰ Hierzu und zu den folgenden Erläuterungen vgl. Rossberg, Anne-Katrin: „Wie Frauen Zimmer wurden. Zur Wohnkultur des 18. und 19. Jahrhunderts“. In: Ebd., S. 146–152.

derts beginnen sich laut Rossberg Damen- und Herrenzimmer stärker zu unterscheiden; die Möbel der Dame seien nun im Gegensatz zu dem gewichtigen Schreibtisch im Arbeitszimmer des Gatten zierlich und fein und spiegeln sich in den zahlreichen Spiegeln; das Damenzimmer sei analog zu den weiblichen Körperformen sanft abgerundet. Ebenfalls analog zu dem weiblichen Körper gestaltet man nun die gut gepolsterten weichen Möbel im Damenzimmer ab dem Ende des 18. Jahrhunderts. Das 18. Jahrhundert schuf eine bis in 19. Jahrhundert gebräuchliche Sesselform, die den weiblichen Kurven nachempfunden sei und Namen wie *marquise* oder *duchesse* trage. Entsprechend repräsentiert das Damenzimmer sowohl das körperliche als auch das charakterliche Idealbild der Frau:

Das Kleine und Feine wiederum repräsentiert die Position der Frau, welche sich in ihrem kleinen Salon vor lauter Nippes nicht bewegen, in ihrem zierlichen Schränkchen nichts unterbringen und am „Schreibtischchen“ allenfalls ein kurzes Billet abfassen kann.⁷³¹

Die Frau ist somit zur Untätigkeit in derartigen Räumlichkeiten verdammt. Sie fungiert vornehmlich als ansehnliches Statussymbol des beruflich tätigen Herren. Hingegen sind die Möbel des Herrenzimmers dunkel, herb und massiv. Der Schreibtisch fällt groß und sachlich aus. Das Herrenzimmer ist demnach pragmatisch zum Arbeiten geeignet, während das Damenzimmer allerlei unnützen Zierrat beherbergt und dem luxuriösen Müßiggang gewidmet ist.

Weitaus häufiger als die Herrenzimmer finden die Damenzimmer

⁷³¹ Ebd., S. 149.

Eingang in die literarische Darstellung. Auch der mit den Dingen von Corrado Sillas Mutter ausgestattete Raum in *Malombra* ist ein solches Beispiel. Doch wenn man nach spezifisch weiblichen Charakteristika dieses Zimmers sucht, wie es die gerade geschilderten kulturhistorischen Gegebenheiten nahe legen, wird man angenehm enttäuscht. Weder runde Formen noch die arbeitsuntaugliche Raumausstattung mit zierlichen Möbeln und Nippes findet sich in diesem Raum. Denn nicht die realistische Beschreibung einer zeitgemäß ausgestatteten Damenzimmers steht in *Malombra* im Vordergrund. Statt Unterschiede zwischen weiblicher und männlicher Raumausstattung aufzuzeigen zentriert sich die Beschreibung des Zimmers auf die literarische Modellierung der Erinnerungsgegenstände.

Nichtsdestotrotz kann man einige wenige kulturhistorische Gegebenheiten in dem mit den Gegenständen von Sillas Mutter ausgestatteten Zimmer in *Malombra* ausmachen. Fogazzaros Beschreibung des Holzbettes verzichtet nicht zufällig auf die bis weit ins 19. Jahrhundert üblichen Bettvorhänge. Denn Ende des 19. Jahrhunderts sind in Italien diese Vorhänge nahezu vollständig von der Bildfläche verschwunden, stellt Forino fest.⁷³² Auch das zuweilen an „una scatola“ erinnernde Bett mit Holzwänden kommt in Italien zur Handlungszeit von *Malombra* vor, ist allerdings vornehmlich auf den ländlichen Bereich zentriert.⁷³³

Das Bett der Mutter ist nach der Beschreibung in *Malombra* kunstvoll aus Holz gedrechselt. Üblich sind in Italien statt derartiger hand-

⁷³² Siehe Forino, Imma: *L'interno nell'interno. Una fenomenologia dell'arredamento*. Firenze 2001, S. 47.

⁷³³ Vgl. ebd., S. 48.

gemachter Einzelstücke schon seriell gefertigte Möbel.⁷³⁴ Das italienische Bett kann im 20. Jahrhundert Forino zufolge zu einem jederzeit in ein anderes Möbelstück wie etwa ein Sofa oder einen Schrank umgewandelt werden.⁷³⁵ Hingegen kann man sich das in *Malombra* beschriebene Holzbett durchaus noch in seiner „monumentalität“ vorstellen, die laut Forino in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts verschwindet.⁷³⁶ Die von der Mutter Corrado Sillas stammende Kommode in *Malombra* ist mit einer weißen Marmorplatte bedeckt, die vermutlich aus Carrara stammt, wo im 19. Jahrhundert eine regelrechte Marmorindustrie floriert.⁷³⁷ Grundsätzlich kennzeichnet das Interieur im 19. Jahrhundert eine eklektizistische Vielheit verschiedener Stile.⁷³⁸

⁷³⁴ Vgl. Colle, Enrico: *Mobile italiano dal Cinquecento all'Ottocento*. Milano 2009.

⁷³⁵ Vgl. Forino 2001, S. 48.

⁷³⁶ Ebd., S. 48.

⁷³⁷ Milizia unterscheidet 48 Marmorarten. Zum Marmor aus Carrara heißt es: „Bildhauer-Marmor, *Statuario*, welcher in Menge und großen Stücken aus den Brüchen in Carrara kommt, und sich am besten für Bildhauerarbeit schickt.“ Milizia, Francesco: *Grundsätze der bürgerlichen Baukunst*. Bd. 1. Leipzig 1824 [1781], S. 256. Einführend auch *Toscana, Guida d'Italia*. Milano 2003, S. 110 f. Der italienische Begriff *cassettone* geht auf die quadratischen Schubladen (*cassetto*) der Kommode zurück und wird laut Zingarelli erstmals 1536 verwendet. Zingarelli, Nicola: *Lo Zingarelli*. Bologna 2004, S. 323. Sogenannte *mensae delphicae*, Prunktische mit Marmortischplatten, in die Mosaiken eingelegt sind, finden sich etwa 50 v. Chr in der römischen Antike. Vgl. *Römische Prunktische. Mensae Delphicae*. [http://www.antike-tischkultur.de/tische_delphicaes.html].

⁷³⁸ Vgl. Gere, Charlotte: *Interni ottocenti, stili, arredi, oggetti*. Milano 1989, S. 93–97. Das Design der Möbel im 19. Jahrhundert zitiert den Stil vorgängiger Jahrhunderte und kommuniziert veränderte Bedeutungshorizonte. Dies wird am Beispiel der *Cassoni*, italienischer Hochzeitstruhen der Renaissance, deutlich. Da dem Bräutigam in den italienischen Stadtrepubliken des 15. Jahrhunderts die Einrichtung des Schlafzimmers obliegt, fungieren die zur Aufbewahrung des Brautschatzes dienenden *Cassoni* als wichtiges materielles Zeichen für den finanziellen Beitrag der Braut zum Familienvermögen. Eine prunkvolle Hochzeitstruhe der Florentiner Familie Strozzi (nach 1461) befindet sich im Metro-

6.4.2. Der Handschuh

Die erste Frau des Großvaters von Marina di Malombra namens Cecilia wurde wegen ihrer Liebschaft mit dem jungen Renato in einem Zimmer eingesperrt, das fortan als Geisterzimmer gilt. In diesem schauerromantischen Raum spukt noch der Geist des alten Conte, der für den Tod seiner Frau Cecilia büßen muß. Marina wähnt sich als Reinkarnation von Cecilia; deren Besitztümer stacheln ihre Phantasie an. Die Erinnerungsgegenstände an Cecilia erblickt Marina zum ersten Mal im unscharfen Licht einer Kerze und somit eben in der schauerromantischen Verrätselung, die erst nach und nach Einblick in die Geschehnisse gewährt.⁷³⁹

La candela che ardeva sopra di lei e le illuminava di riflessi dorati le onde diffuse dei capelli, parve allora la sola cosa viva nella camera. La fiamma aveva delle strane inquietudini, dei sussulti, degli slanci e dei languori inesplicabili; si veniva lentamente abbassando come se fosse ansiosa di calare all'orecchio di Marina e sussurrarle: „Che hai?“⁷⁴⁰

Marinas Kerze wird mit Hilfe einer Personifikation beschrieben, die der schauerromantischen Poetik verpflichtet ist. Der Kerzenschein erzeugt eine unheimliche Atmosphäre, denn er birgt „strane inquietudini“. Die personifizierte Kerze ist geheimnisvoll undurchschaubar,

politan Museum of New York, sie ist mit an klassischen Ornamentformen orientierten Stuckreliefs, prächtigen Seitentafeln mit Bilderzählungen profanen Inhalts und aufwendigen Schnitzereien versehen, die mit Blattgold belegt sind. Uppenkamp, Bettina: „Können Möbel Medien sein? Überlegungen zu den italienischen Hochzeitstruhen der Renaissance“. In: Hackenschmidt, Sebastian/Engelhorn, Klaus (Hgg.): *Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*. Bielefeld 2011, S. 47–68.

⁷³⁹ Vgl. ebd., S. 78.

⁷⁴⁰ Ebd., S. 82.

denn sie spricht mit „languori inesplicabili“. Schließlich wendet sie sich sogar flüsternd an Marina mit der Frage „Che hai?“. Als unbotmäßig belebter Gegenstand verstärkt die Kerze die unheimliche Atmosphäre des Zimmer der verstorbenen Cecilia. Ihr flackernder Schein paßt zur Lichtregie der Schauerromantik, die auf Verdunkelung und Verrätselung abzielt.

Im Kerzenschein sieht sich Marina diverse Memorialgegenstände an, darunter ein Gebetsbuch, einen sehr kleinen Spiegel mit einem Silberrahmen, einen Handschuh sowie sehr feine blonde Frauenhaare, die mit einem schwarzen Seidenband zusammengebunden sind. All diese Erinnerungsgegenstände sind in einem Geheimfach versteckt. Solche Erinnerungsgegenstände sind im europäischen Schauroman beliebt. Die tote Marchionesse in *The mysteries of Udolpho* kennt der Leser nur aus der Beschreibung einer Miniatur.⁷⁴¹ Die Verstorbene kann über eben jenen Memorialgegenstand Präsenz im Text erhalten.

Cecilias Haare erinnern an die Faszination, die im 19. Jahrhundert die Haare geliebter Frauen auf sich zogen. Die Erinnerung an Verstorbene mittels ihrer Haare untersucht beispielsweise die Ethnologin Nicole Tiedemann. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts werden laut Tiedemann besonders häufig Haarlocken als Zeichen der Liebe anlässlich einer Hochzeit, zur Besiegelung einer Freundschaft oder als Zeichen der Trauer verschenkt.⁷⁴² Aus der Begeisterung für die Haar-

⁷⁴¹ Radcliffe: *The mysteries of Udolpho*, S. 26. Der Begriff Miniatur kommt vom italienischen *miniatura*. Vgl. Zingarelli, Nicola: *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*. Bologna 2004, S. 1108.

⁷⁴² Vgl. Tiedemann, Nicole: *Haar-Kunst. Zur Geschichte und Bedeutung eines menschlichen Schmuckstücks*. Köln 2007, S. 173.

locke, die in einem Medaillon oder auf der Rückseite einer Bildnisminiatur aufbewahrt wird, entwickelt sich im 19. Jahrhundert der Memorialschmuck, der etwa aus einem Haar-Armband mit einer in kostbare Edelsteine gefaßten Miniatur bestehen kann.⁷⁴³ Im 19. Jahrhundert ist die weibliche Haarlocke immer schon mit dem Gedenken an die Toten verbunden, das sich in *Malombra* zu einer schauerromantischen Todesfaszination ausweitet.

Die Beschreibung des Handschuhs von Cecilia bezieht sich auf die schauerromantischen Schlüsselwörter „brividi“ und „lo spirito“.⁷⁴⁴ Dieser Handschuh trägt entscheidend dazu bei, die Reinkarnationsphantasien bei Marina auszulösen; damit kann er als handlungstragendes Objekt verstanden werden. Marina versetzt in der Verkleidung Cecílias ihrem Onkel einen tödlichen Schock. Anschließend findet man Cecílias Handschuh und einen Knopf aus Stoff, den Nepo sofort Marinas Hauskleid zuordnet. Der Handschuh nimmt hier als Indiz noch einmal eine tragenden Rolle ein. Als solches verweist er auf den Handschuh als Verbrechensindiz in dem Roman *Le Docteur Pascal* (1893) von Emile Zola (1840–1902).⁷⁴⁵ Als bodenständiger

⁷⁴³ Ebd., S. 173. Eine Unterart dieses Haarschmucks ist der sogenannte Trauerschmuck, der laut Tiedemann im 19. Jahrhundert ein gebräuchliches Erinnerungsstück an die Verstorbenen darstellt und erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts an Bedeutung verliert. Ein solcher aus den Haaren der Verstorbenen angefertigter Memorialschmuck gebe Auskunft über Identitätsvorstellungen und Identitätssymbole im 19. Jahrhundert. Der Trauerschmuck wurde oftmals am Körper getragen und bot die Möglichkeit, mit dem Verstorbenen in Verbindung zu bleiben. Vgl. ebd., S. 178. Siehe hierzu auch Pointon, Marcia: „Wearing Memory. Mourning, Jewellery and the Body.“ In: Ecker 1999, S. 66 und Möller, Renate: *Schmuck*. München 1998. Zum Memorialschmuck vgl. Zick, Gisela: *Gedenke mein. Freundschafts- und Memorialschmuck*. Dortmund 1980.

⁷⁴⁴ Ebd., S. 82.

⁷⁴⁵ Zola, Émile: *Le Docteur Pascal. Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*. Paris 1906 [1893]. In *Le Docteur*

Draufgänger verspürt die komische Nebenfigur Nepo die unheimliche Wirkung des Handschuhs nicht, für ihn handelt es sich einfach nur um einen alten Kinderhandschuh.⁷⁴⁶ Diese komische Distanz diverser Figuren in *Malombra* zu den schaurigen Memorabilia bricht das schauerromantische Muster auf. Aber in erster Linie ist der Handschuh in *Malombra* ein wesentlicher Bestandteil der Memorialgegenstände, die als materielle Medien zwischen Marina di Malombra und Cecilia vermitteln und dazu beitragen, Marina in den Wahnsinn zu treiben. Passend zum zunehmend verwirrten Geisteszustand der Protagonistin sind die Lichtverhältnisse und die Räume in *Malombra* gestaltet. Marina lehnt die hellen, elegant und heiter eingerichteten Zimmer zugunsten von düster anmutenden Zimmern ab, um stets den mondbeschiedenen See vor Augen zu haben. Ihre Affinität zu geheimnisvollen Gewässern offenbart ihre Verwandtschaft mit den Wasserfrauen als topische Frauenfiguren der romantischen Literatur. Die schauerromantische Dingwelt in *Malombra* gehört zu einer heterogenen, mit realistischen, naturalistischen und dekadenten Merkmalen durchsetzten Erzählung.

Pascal spielt ein grüner Handschuh der Mutter des Doktor Pascal, von Félicité Rougon, als Indiz des Mordes an Onkel Macquart eine besondere Rolle. Der Handschuh tritt am Bahnhof des Dorfes Sainte-Marthe in Erscheinung. Doktor Pascals Geliebter Clotilde entgeht weder die mörderische Erregung der Frau Rougon nach deren Besuch bei Tante Dide noch der fehlende grüne Handschuh. Ebd., Kap. IX, S. 152.

⁷⁴⁶ Fogazzaro: *Malombra*, S. 323.

6.4.3. Kulturhistorische Implikationen des Handschuhs

Sie gefiel mir auch am zweiten Tage schon lange nicht mehr wie am ersten, und am dritten noch minder. Aber ich blieb um sie, weil sie freundlicher gegen mich war, als gegen andre Ritter, und so kam es auch, daß ich sie im Scherz um einen ihrer Handschuhe bat.⁷⁴⁷

In dem romantischen Roman *Undine* (1811) von Friedrich de la Motte Fouqué (1777–1847) erzählt der schöne Ritter Huldbrand dem schönen Wasserwesen Undine und den alten Fischersleuten, wie er bei einem Ritterturnier und Ringelrennen die hochmütige Bertalda scherzhaft um einen ihrer Handschuhe gebeten hatte und nunmehr gemäß der ritterlichen Verhaltenskonventionen handelte. Die materielle Kultur kann im europäischen Roman des 19. Jahrhunderts je nach ihrer soziokulturellen Bedeutung vorgefertigte Handlungsmuster auslösen. Der Ritter Huldbrand beispielsweise empfindet in *Undine* für Bertalda keinerlei romantische Leidenschaft, agiert aber nach Erhalt ihres Handschuhs gemäß der gesellschaftlich etablierten, höfischen Sitten.

Ein wichtiger Bestandteil der höfischen Etikette ist es laut Klein noch bis ins 19. Jahrhundert, daß sich eine Dame auf der Straße nie ohne Handschuhe zeigen darf, jedoch zur Begrüßung den rechten Handschuh ablegen muß.⁷⁴⁸ Der Frauenhandschuh wird im 19. Jahrhundert über den Winter hinaus in vornehmen Kreisen häufig getra-

⁷⁴⁷ Fouqué, Friedrich de la Motte: *Undine*. Köln 2012 [1811], S. 29.

⁷⁴⁸ Klein, Ruth: *Lexikon der Mode. Drei Jahrtausende europäischer Kostümkunde*. Baden-Baden 1950, S. 168.

gen, sei es als eleganter Abend- und Nachmittagshandschuh oder als Reithandschuh; das Credo lautet: „Le style, c’est l’homme, le gant c’est la femme.“⁷⁴⁹ Frauen tragen laut Loschek erst seit dem 11. Jahrhundert Handschuhe.⁷⁵⁰ Im Gegensatz hierzu sind Männerhandschuhe als Amts- und Herrschaftszeichen der Fürsten, Ritter und Geistlichen (z.B. Pontifikalhandschuh der Bischöfe) weit verbreitet.⁷⁵¹

Im Rolandslied, das im frühen 13. Jahrhundert entstanden ist, wird berichtet, daß Carolus Magnus von einem Engel als Zeichen seiner Macht ein Schwert, ein Horn und einen Handschuh erhalten habe. Der Handschuh war also zugleich ein Symbol der Macht.⁷⁵²

Helmut Hundsbichler, Experte für materielle Kultur des Spätmittelalters, unterscheidet zwei Handschuhtypen.⁷⁵³ Zum einen den Fäustling (*vustilinga*, mlat. *muffula*), der vorwiegend als Gebrauchsgegenstand

⁷⁴⁹ Mathys, F.K.: *Ewig wandelbare Mode*. Stuttgart 1985, S. 82. Während Spanien für die Handschuhmaterialbearbeitung bekannt ist, zeichnet sich Frankreich durch den Handschuhschnitt und England durch das Nähen der Handschuhe aus. Klein 1950, S. 167.

⁷⁵⁰ Loschek, Ingrid: *Reclams Mode- und Kostümllexikon*. Stuttgart 2011, S. 243. Mathys vermerkt, Frauen trügen bis ins 15. Jahrhundert hinein selten Handschuhe. Mathys 1985, S. 82. Frauenhandschuhe im 16. Jahrhundert sind in Italien und Spanien parfümiert. Kybalova, Ludmila (u.a.): *Das große Bilderlexikon der Mode. Vom Altertum bis zur Gegenwart*. Prag 1966, S. 501.

⁷⁵¹ Mathys 1985, S. 81; Kühnel, Harry: „Pontifikalhandschuh“. In: Kühnel, Harry (Hg.): *Bilderwörterbuch der Kleidung und Rüstung*. Stuttgart 1992, S. 201; Hundsbichler, Helmut: „Handschuh“. In: *Bilderwörterbuch der Kleidung und Rüstung*. Stuttgart 1992, S. 100. Loschek vermerkt, im Mittelalter sei der Handschuh seit dem 8. Jahrhundert Herrschafts- und Rechtssymbol, wobei die niederen Stände nur Fausthandschuhe tragen durften. Loschek 2011, S. 243. Rittern wird er als „Zeichen der Standeserhöhung verliehen“. Klein 1950, S. 166. Der hingeworfene Fehdehandschuh bekundet die Absicht, ein Duell auszutragen. Zudem verfügt der Ritter noch über einen zweiten Handschuh: „In der Ritterzeit spielte oft ein zweiter, viel zarterer Handschuh eine Rolle, der vom Helm des Ritters herab flatterte, als Pfand der Dame [...]“. Mathys 1985, S. 81.

⁷⁵² Ebd., S. 81.

⁷⁵³ Hundsbichler 1992, S. 100. Loschek 2011, S. 243.

fungiert, zum anderen den Fingerhandschuh (mlat. *manica*, *wantus*) als Prunk- und Schmuckstück.⁷⁵⁴ Handschuhe markieren den sozialen Stand: Die edel geschmückten Fingerhandschuhe sind dem Adel vorbehalten. Die Frauenfingerhandschuhe bestehen laut Klein zunächst aus Leinen, später aus Leder oder Seide, wobei sie mit Edelsteinen und Stickereien geschmückt werden.⁷⁵⁵ Der Abendhandschuh reicht im Gegensatz zum Nachmittagshandschuh bis zum Oberarm, beide sind aus feinem Leder in allen Tönen gefertigt.

Als Frankreich im 18. Jahrhundert eine besondere Kulturblüte erlebte, mussten Persönlichkeiten, die etwas auf sich hielten, ein ganzes Sortiment von verschiedenen Handschuhen besitzen, um diese tagsüber mehrmals zu wechseln.⁷⁵⁶

In *Malombra* handelt es sich jedoch nicht um diese Halbhandschuhe, die sich noch im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuen und beispielsweise beim Ball getragen werden.⁷⁵⁷ Aus kulturhistorischen Betrachtungen kann man auf die zur Handlungszeit von *Malombra* herrschende Bedeutung der Handschuhe als Gebrauchs- und Luxusgegenstand schließen. Die Bedeutung des Handschuhs in *Malombra* kann durch einen Blick auf die Mode- und Kostümkunde des 19. Jahrhunderts zwar ein wenig erhellt werden. Sie orientiert sich an den bereits vorgegebenen Strukturen eines regen Intermaterialitätsdialogs. Entscheidend aber sind bei der Analyse der Darstellung und

⁷⁵⁴ Zu den folgenden Ausführungen vgl. ebd., S. 100 und Klein 1950, S. 165.

⁷⁵⁵ Vgl. Klein 1950, S. 166.

⁷⁵⁶ Mathys 1985, S. 81.

⁷⁵⁷ Klein 1950, S. 167. Halbhandschuhe sind fingerlos und laufen in einer sogenannten Schneppe aus. Loschek 2011, S. 243. Kybalova vermerkt, Halbhandschuhe kämen erst im 19. Jahrhundert auf. Kybalova 1966, S. 501.

Funktion des Handschuhs die Anspielungen auf die Schauerromantik und deren Memorabilia.

6.5. Das dekadente Requisit

6.5.1. Die antischauerromantische Dingwelt im Priesterhaus

Als Edith Steinegge mit ihrem Vater den schattigen Garten des Don Innocenzo verläßt und zum Palazzo geht, in dessen Nähe sich ein Unwetter ankündigt, bewegt sie sich im metapoetischen Sinne vom Idyll zur Tragödie. Der *discours* benennt dies explizit: „dall’idillio nella tragedia“.⁷⁵⁸ Das Idyll ist seit der Bukolik von Virgil und Theokrit bekannt.⁷⁵⁹ Der romantische Dichter Leopardi nimmt das Idyll als *piccoli idilli* und *grandi idilli* in seinen *Canti* wieder auf.

Das „idillio“ in *Malombra* besteht aus einem überschaubaren kleinen Pfarrgarten aus Dahlien, Rosen und Gemüse. Das Gartenidyll ist das erste Element einer komplexen Gegenbildlichkeit, die einerseits aus dem Priesterhaus und andererseits dem Palast des Grafen konstruiert wird. Ein zweites gegensätzliches Element zum schaurigen Palast ist das heitere Priesterhaus („La piccola casa rideva tutta.“), das dem gutbürgerlichen Sauberkeits- und Ordnungssinn unterworfen ist. Die rührige Haushälterin Marta hält das Priesterhaus von sämtlichen Staubkörnchen frei, und die Priesterfigur Don Innocenzo spiegelt sich in ihrer untadeligen Umgebung. Die dekorative Blumenvase

⁷⁵⁸ Fogazzaro: *Malombra*, S. 169.

⁷⁵⁹ Siehe Curtius 1993, S. 195.

des Priesters ist selbstredend von strahlendem Weiß. Die Farbe Weiß gilt in der mittelalterlichen Lichtsymbolik zusammen mit dem Licht als Manifestation Gottes, wie Klein erläutert.⁷⁶⁰ Das Priesterhaus öffnet sich in diesem Sinne dem Licht. Innen- und Außenraum werden durchlässig. Das Priesterhaus und seine Pendeluhr sind dem *cattolicesimo* ideologisch verpflichtet. „Anche l’orologio a pendolo [...] riposava lo spirito.“ Der Palast des religionskritischen Grafen wird auch durch das Gegenbild des hellen und heiteren Priesterhauses-I-dylls als Ort der Kulturlosigkeit markiert. Durch diese antischauro-mantische Dingwelt- und Rauminszenierung werden die schauerromantischen Charakteristika in *Malombra* wertend reflektiert und einer neuen besseren narrativen Ordnung, der vom *cattolicesimo* geprägten Literatur, gegenübergestellt.

6.5.2. Dekadente Prestigedinge

Die aus der internen Perspektive des Commendatore Vezza geschilderte Episode des von Marina inszenierten Mittagessens scheint einem Dekadenzroman entnommen zu sein. Beinahe alle Bestandteile eines dekadenzen Mahls sind gegeben: Das Essen wird auf äußerst elegante Art und Weise („con eleganza squisita“) serviert, und erlesene Blumen verschönern die Tafel.⁷⁶¹ Auch die quasi-theatrale Inszenierung der Dekadenz-Dingwelt wird angedeutet („come in un teatro“ und „lo spettacolo“). Marina di Malombra trägt das Kleid eines Pariser Modemachers, das eine weiße Lilie auf schwarzem Samt und

⁷⁶⁰ Siehe Klein 2014, S. 83.

⁷⁶¹ Vgl. ebd., S. 426.

einen silbernen Kometen zeigt. Die Lilie in *Malombra* ist ebenso in einem Dekadenz-Kontext situiert wie die Lilie als Element des literarischen Wagnerismus in *Il piacere*. Der in den prächtigen Gärten am Comer See vielgestaltig und prächtig gedeihende Rhododendron, die Azaleen und Kaskaden der zarten Calceolarien schmücken den Tisch. Solche dekadente Prestigedinge brechen immer wieder den schauerromantischen Diskurs in *Malombra*.

Marinas bis ins kleinste Detail geplante Mahl entspringt der Kulturtechnik der Repräsentationsmahlzeit.⁷⁶² Die konstitutiven Bestandteile einer solchen Mahlzeit sind erstens die Auswahl der Speisen, zweitens die Zusammenstellung und Platzierung der Gäste, drittens das durch den Gastgeber moderierte Tischgespräch und viertens die Gestaltung des Tisches und der Tischschmuck. In *Malombra* kommen statt geladener Gäste jedoch die anwesenden Hausbewohner; mit den für eine Repräsentationsmahlzeit zwingenden externen Gästen fallen die zwischen Fremden übliche Höflichkeit und andere Kommunikationsbarrieren weg.

Die Pistole für den Mord an Silla entstammt einem eleganten Pistolenkasten. Dieses kostbare Behältnis ist einer *Femme fatale* würdig; es ist mit dem Familienwappen der Malombra ausgestattet und mit einem silbernen Blitz versehen. Wie oftmals im Kontext dekadenter Requisiten zu beobachten, anthropomorphisiert Marina die Pistole in ihrem Behältnis, indem sie diese als Person anspricht.⁷⁶³ Bevor sie den Pistolenkasten hervorholt mit der Absicht, Silla zu töten, schreibt

⁷⁶² Vgl. Wierlacher 1987, S. 229.

⁷⁶³ Fogazzaro: *Malombra*, S. 418.

sie einen Brief als Marquise de Malombra. Zu diesem Zeitpunkt befindet sie sich unumkehrbar in dem Wahn, die Wiedergeburt Cecilias zu sein. Sie verübt den Mord an Silla mit der als dekadentes Schmuckstück gezeichneten Pistole. Das eigentliche Geschehen wird in zwei kurzen Sätzen dargestellt. „Un colpo di pistola brillò e tuonò. Silla cadde.“⁷⁶⁴ Die Aufmerksamkeit des Lesers wird statt auf den Ermordeten gänzlich auf Marina Malombra gerichtet. Ihre Pistole fungiert unter dem Blickwinkel der Ende des 19. Jahrhunderts aufkommenden Psychoanalyse als Phallussymbol. Weil Marinas sexuelle Eroberung fehlschlägt, nutzt sie statt ihrer weiblichen Eroberungstaktiken nunmehr den Phallus, um zu Silla durchzudringen. Silla ist mehr und mehr von der heiteren Edith als Figur des Realismus und der hellen Urbanität Mailands als Ort der Rationalität beeindruckt; gegen Ende des Romans kann er daher von der schauerromantischen Marina inmitten der irrationalen pathetischen Mondlandschaft nicht mehr erobert werden. Darin liegt eine metapoetische Aussage: Die Schauerromantik kann sich zu Zeiten Fogazzaros nur noch mit Gewalt gegenüber den zeitgenössischen Tendenzen durchsetzen; dies veranschaulicht die Ermordung des zeitgenössischen *inetto* durch die schauerromantische Verrückte in *Malombra*.

Ein weiteres dekadentes Element, das Parfüm Marina di Malombras, spielt eine wichtige Rolle in *Malombra*. Während der Graf als ‚Kulturbanause‘ das Parfüm Marina di Malombras verabscheut, verführt eben dieses Parfüm den Kulturmenschen Silla. Als Marina Silla auffordert, mit ihr Schach zu spielen, fühlt er sich durch das

⁷⁶⁴ Ebd., S. 430.

Parfüm Marinas geradezu entmachtet. Vezza hingegen prahlt mit den nach Parfüm duftenden Briefen seiner Verehrerinnen. Eine mit Parfüm versehene „lettera nervosa“ schickt Donna Marina Crusnelli di Malombra an Signora Giulia De Bella am 28. August 1864. Der besonders auf die „sensi squisiti“ ausgerichtete Brief, der die olfaktorische Sinneswahrnehmung durch seinen Duft anspricht, ist vielfach Thema in *Malombra*. Derartige synästhetische Dingwelten entstammen nicht dem dekadenten Wagnerismus, können aber als Zitat desselben verstanden werden.

6.6. Der Gebrauchsgegenstand des Realismus

Der in die Jahre gekommene Gebrauchsgegenstand spielt zitathaft auf den Realismus an und markiert den realitätsgetreuen Dingweltanteil in *Malombra*. In einer Episode zelebrieren der Dichter Corrado Silla und der Sekretär des Grafen namens Steinegge ihre Freundschaft, indem sie einander ihre alten und abgenutzten Zigarrenetuis verehren.

Poi trasse di tasca un vecchio portasigari sdruscito e lo porse con ambo le mani all'amico. Questi lo guardò attonito. „Vostro a me“ disse Steinegge. Allora l'altro intese e trasse egli pure un portasigari ancora più vecchio e sdruscito. Se li scambiarono tacendo.⁷⁶⁵

Diese Zigarrenbehälter („portasigari“) können als realitätsgetreue Objekte bezeichnet werden, weil sie danach trachten, der außerliterarischen Wirklichkeit möglichst nahe zu kommen; dieses Bestreben

⁷⁶⁵ Ebd., S.123.

erkennt man unter anderem an der erzählerischen Darstellung ihrer starken Abnutzung: „un portasigari ancora più vecchio e sdruscito“ (s.o.). Wie im Roman des russischen Realismus beansprucht auch in *Malombra* das realitätsgetreue Objekt keine minuziöse, detailgenaue Beschreibung mit zahlreichen Adjektiven, wie man es vom naturalistischen Objekt in *Le ventre de Paris* von Émile Zola kennt. Aber das Realismus-Konzept läßt die Beschreibung des fortgeschrittenen Alters und der Abnutzungserscheinungen des Zigarrenetuis zu und behält die außerliterarische materielle Kultur im Blickfeld, ganz im Gegensatz zum rein ästhetischen narrativen Requisit der Dekadenz.

Der Zigarrenbehälter ist für den Raucher im 19. Jahrhundert von großer Bedeutung, die auf der pragmatischen Erfordernis beruht, die Zigarren in einer Luftfeuchtigkeit von 65 bis 75 Prozent aufzubewahren.⁷⁶⁶ Auch in *Madame Bovary* (1857) von Gustave Flaubert (1821–1880) spielt ein Zigarrenbehälter aus grüner Seide eine wichtige Rolle.⁷⁶⁷ Aber die Zigarrenbehältnis in beiden Romanen sind nicht im geringsten miteinander vergleichbar. Schon das kostbare Material in *Madame Bovary* unterscheidet sich von den billigen Zigarrenbehältern Sillas und Steinegges in *Malombra*. Der Behälter gehört vermutlich dem Vicomte, der mit Emma Bovary auf einem Ball einen unvergeßlichen, schwindelerregenden Walzer getanzt hatte. Madame Bovary verwahrt diesen Zigarrenbehälter, der sie an jenen rauschhaften Ballabend erinnert, wie eine religiöse Reliquie. Der Duft des Zi-

⁷⁶⁶ Zigarrentabak wurde seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts halbindustriell in Italien verarbeitet und Ende des 19. Jahrhunderts sogar selbst angebaut, um die Notwendigkeit des aufwendigen Imports zu umgehen. Francesco Testa (Hg.): *Il Toscano. Guida completa al sigaro italiano*. Firenze: 2000, S. 80.

⁷⁶⁷ Siehe Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*. Paris 1961 [1857], S. 53.

garrenbehälters nach Tabak und Verveine führt sie in ein imaginiertes Leben in dem fernen, mondänen Paris. Sie stellt sich vor, wie die Geliebte des Vicomte den Zigarrenbehälter anfertigte und die Stickerei auf einen Rahmen aus Palisanderholz spannte. Das edle Material aus grüner Seide, die Seidenstickerei, der Duft des Behälters und vor allem das Wissen um seinen adligen Besitzer unterscheidet ihn von dem gewöhnlichen Zigarrenetui ihres Mannes Charles. Während das präziöse Fürstenaccessoire in *Madame Bovary* die durch eine exzessive Romanlektüre überspannte Phantasie Emma Bovarys beherrscht, erfüllt das Zigarrenetui von Charles ebenso wie die Zigarrenbehälter in *Malombra* schlicht und ergreifend seine Gebrauchsfunktion. Auch in den Episoden rund um den Priester steht der abgenutzte Gebrauchsgegenstand als realitätsgetreues Objekt im Vordergrund.

„Marta [...] comparve in orto con un coso verde in mano e lo porse sgarbatamente al curato, dicendogli: „Bella roba da offrire! Cosa hanno a dire di noi al Palazzo?“⁷⁶⁸

Die Komik der Schirmepisode basiert auf der Gegensätzlichkeit der ordentlichen Haushälterin einerseits und des chaotischen Priesters andererseits. Während der Priester angesichts des drohenden Regens allein die Gebrauchsfunktion seines alten Schirms als Regenschutz bedenkt, macht sich seine Haushälterin Marta Sorgen um den verheerenden Eindruck, den der abgenutzte Schirm bei dem Grafen hinterlassen könnte und somit um dessen soziale Signalfunktion. Tatsächlich erfüllen die Dinge laut Bosch eine soziostrukturelle Funktion und können je nachdem soziale Inklusion oder Exklusion bewirken;

⁷⁶⁸ Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*, S. 168–169.

der kaum mehr funktionstüchtige Schirm verstärkt tatsächlich die Differenzen zwischen dem Pfarrhaus und dem Palast.⁷⁶⁹

Als vornehmlich in seiner pragmatischen Gebrauchsfunktion beschriebenes realitätsgetreues Objekt des Realismus zeugt der alte Schirm aber auch von der Bodenständigkeit des Priesters. Denn er unterscheidet sich deutlich von den eigentlich zu seiner Zeit im 19. Jahrhundert üblichen Luxusversionen und auch den mit allerlei neckischen Zusatzfunktionen versehenen Schirmen.⁷⁷⁰ Demgegenüber regieren vor allem verspielte und ungewöhnliche Schirme etwa mit eingebautem Zigarettenanzünder; diese kreativen Neuerungen werden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von einer Rückbesinnung auf traditionelle Schirmformen und kostbare Materialien wie

⁷⁶⁹ Vgl. Bosch 2010, S. 40–67.

⁷⁷⁰ Bölling, Claudia/Bölling, Horst Rolf: *Schirme. Der Himmel auf Erden*. Berlin 1995, S. 28. Der Regenschirm tritt in seinem Ursprungsland England erstmals 1685 bis 1705 auf. In den Kaffeehäusern werden zu dieser Zeit in England Leihschirme angeboten. Hierzu vgl. Bölling 1995, S. 24. Den Grund für das problematische Verhältnis der Engländer zu dem originär englischen Schirm liegt laut Bölling in deren Klassenbewusstsein; denn der Schirm hebe das eigentlich der Oberklasse vorbehaltene Privileg auf, trocken über die Straße zu kommen. Ebd., S. 66. In Frankreich hingegen sei der Schirm sehr schnell zur Beliebtheit gelangt, wobei allerdings der männliche Schirmträger als *petite maitresse* verlacht wurde. Daher entwickelt in Paris zu Beginn des 18. Jahrhunderts der Schirm-Couturier Marius einen Taschenschirm, den die Herren in ihrer Jacke verstecken konnten. Ebd., S. 68. Den Sonnenschirm im 19. Jahrhundert vor der Jahrhundertwende beschreibt Bölling als Privileg der vornehmen Damen, die sich Brüsseler Spitzen am Schirm ebenso wie einen Schirmgriff aus Porzellan leisten, um ihren zarten Teint zu unterstreichen. Ebd., S. 8. Der Sonnenschirm dient den Damen im 19. Jahrhundert zum Flirt, was Bölling am Beispiel des Sonnenschirms „Marquise“ erläutert. „Die Frauen lernten zunehmend mit dem Schirm charmant und frivol umzugehen. Wollten sie ihre Missbilligung einem Mann gegenüber ausdrücken, öffneten sie den Schirm energisch oder ließen ihn mit gleicher Entschlossenheit zuschnappen. Waren sie besonders verärgert, trugen sie den Schirm wie zur drohenden Attacke bereit auf der Schulter.“ Ebd., S. 80. Schon im 18. Jahrhundert erfreut sich der Sonnenschirm großer Beliebtheit. Ebd., S. 11.

beispielsweise Seide, Brokat und Perlenbesatz abgelöst. Schirme à la Pompadour, der Mätresse Ludwigs des XV., sind seit 1855 beliebt; deren Schirmknauf und -stock besteht aus Perlmutter, Elfenbein oder Rhinozeros-Zähnen.⁷⁷¹ Genau um diese einfache Gebrauchsfunktion geht es dem Priester in der Schirmepisode; damit werden eben nicht die pathetischen Gefühle im übernatürlichen Zusammenhang betont, die der schauerromantische Erinnerungsgegenstand in der jeweiligen Figur auslöst. Die Eigenschaften des Schirms, eines alten und rampo- nierten Gegenstands, sind wie bei dem objektiven Objekt des Realis- mus der außerliterarischen Wirklichkeit und der ästhetischen Wir- kung zugleich geschuldet. Wie im Roman des russischen Realismus weist auch in *Malombra* das realitätsgetreue Objekt keine detailge- naue Beschreibung mit zahlreichen Adjektiven auf. Das realitätsge- treue Objekt in *Malombra* steht für den realistischen Anteil im aus Schauerromantik, Dekadenz und Realismus bestehenden Hybrid *Ma- lombra*.

⁷⁷¹ Vgl. ebd, S. 88.

6.7. Die komische Dingweltrevolution gegen die Schauerromantik

„El xe largo e longo, Eccellenza“ disse alla contessa Fosca la sua fedele Catte, versandole il caffè in una tazza larghissima, mentre la contessa, alzando la testa dal cuscino [...] considerava con occhi diffidenti il vassoio, la tazza, la sottocoppa, la zuccheriera, il bricco levata in aria e il filo arcuato del caffè cadente.⁷⁷²

Die Gräfin Fosca beäugt in *Malombra* eine überdimensionale Kaffeetasse, während ihre Dienerin sie mit den neuesten Klatsch- und Tratschgeschichten versorgt. Die „tazza larghissima“ gehört sowohl aufgrund ihrer anormalen Proportionen als auch wegen ihres situationskomischen Potentials zu den karnevalistisch-komischen Objekten im Roman. Diese inspirieren sich an den komischen Objekten in der Komödie, sind aber aufgrund der Vermittlung durch einen Erzähler gänzlich anderen Voraussetzungen unterworfen.⁷⁷³ Die Komik des Objekts in der Komödieninszenierung erschließt sich dem Zuschauer unmittelbar beim bloßen Anblick durch den visuellen Code. Das komische Objekt im Roman hingegen ist gezwungen, die visuelle Wirkung des komischen Objekts erst mühsam zu beschreiben; im genannten Beispiel der „tazza larghissima“ in *Malombra* geschieht dies anhand der ungewöhnlichen Größe des Trinkgefäßes.

Mit dem Gebrauch dieser Tasse offenbart die Gräfin ihren überpro-

⁷⁷² Fogazzaro: *Malombra*, 2. Teil, Kap. 3, S. 148.

⁷⁷³ Zum komischen Objekt in der Komödie vgl. Stierle 1976, S. 237–268 sowie Stillers, Rainer: „Objekt-Sprache. Zum Doppelsinn szenischer Objekte in Komödien Carlo Goldonis.“ In: *Romanische Forschungen* 103/1991, S. 1–20.

portionalen Durst und entspricht der „Heraufsetzung des materiell Leiblichen“, die auf Bachtins Karnevalismustheorie gründet.⁷⁷⁴ Zudem offenbart sie ihre keineswegs einer feinen Dame angemessene Unbeherrschtheit, indem sie ihre Haube wutentbrannt von sich wirft.⁷⁷⁵ Sie vernachlässigt die Vorgaben guten, sozialverträglichen Benehmens zugunsten ihrer individuellen Bequemlichkeit und momentanen Laune; hierin erfüllt sie die Muster der sozial inkompatiblen Figur im Sinne Bergsons.⁷⁷⁶

Bei Bergson ist die Komik ein dem Lebendigen auferlegtes Mechanisches (*du mécanique plaqué sur du vivant*). Auf diese Störung des Prinzips des Lebendigen reagiert die Gesellschaft als lebendiger Organismus strafend in Form von Verlachen. Dieses Verlachen geht immer von der Gruppe aus, einer „Lachgemeinschaft“. Das Komische wird demnach von Bergson ebenso sozial funktionalisiert wie von Dupréel, welcher zwischen dem ausschließenden Lachen (*rire d'exclusion*) und dem integrierenden Lachen (*rire d'accueil*) unterscheidet. Nach Bergson ist als elementarste Form der Komik die Situationskomik anzusehen, als prägnanteste Form die Charakterkomik. Bergson benennt als Voraussetzungen des Lachens die *insensibilité*,

⁷⁷⁴ Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München 1969. Die komische Figur kann auf der Komik der Heraufsetzung oder der Herabsetzung basieren, und zwar „je nachdem, ob das Komische der Herabsetzung eines heroischen Ideals in eine Gegenbildlichkeit oder ob es der Heraufsetzung des materiell Leiblichen der menschlichen Natur entspringt.“ Jauss, Hans Robert: „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden“. In: Preisendanz, Wolfgang/Warning, Rainer (Hgg.): *Das Komische*. München 1976, S. 103–132.

⁷⁷⁵ Fogazzaro: *Malombra*, S. 150.

⁷⁷⁶ Zu den folgenden Ausführungen siehe Bergson, Henri: *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris 1972, S. 3–15.

die Indifferenz. Über die Gräfin in *Malombra* kann man nur lachen, weil man mit ihr kein Mitleid hat. Derjenige, der stolpert und fällt, wird beherrscht durch einen „*effet de raideur ou de vitesse acquise, les muscles ont continué d’accomplir le même mouvement quand les circonstances demandaient autre chose.*“ Diese lebensweltliche Komik überträgt Bergson auf das Schauspiel. Das Leben besteht demnach aus den beiden komplementären Kräften *tension* und *élasticité*“. Die Gesellschaft fordert die beständige Anpassung an ihre Verhaltensnormen, wodurch die *raideur du caractère, de l’esprit et même du corps* der Gesellschaft verdächtig erscheinen.

Die Gräfin verfällt ebenso wie der Stolpernde im Sinne Bergsons einer *raideur*, allerdings einer geistigen Starre, und ist nicht in der Lage, auf die jeweiligen Umstände flexibel zu reagieren. Sie ist sich ihrer Mechanisierung nicht bewußt und daher nicht in der Lage, diese zu korrigieren. Der schnaufende Atem der Gräfin gleicht einer Dampfmaschine und ihre Perücke trägt angeblich die Jungfrau Maria persönlich.⁷⁷⁷ Ganz und gar nicht einer adligen Dame entspricht ihre exzessive Vorliebe für Schnupftabak.

Durch das Arrangement des Zufalls wird das Objekt [...] zu einem Quasi-Subjekt, das über das handelnde Subjekt zu verfügen scheint und dieses selbst zu einem Quasi-Objekt macht. Dieses plötzliche Umschlagen einer Subjekt-Objekt-Relation in eine Objekt-Subjekt-Relation ist eine der wirkungsvollsten Formen des Komischen.⁷⁷⁸

Der Graf begegnet auf Schritt und Tritt den Objekten Marina di Ma-

⁷⁷⁷ Fogazzaro: *Malombra*, S. 150.

⁷⁷⁸ Stierle 1976, S. 242.

lombros, die seinen Palazzo anfüllen und seine gewohnten Wege verstellen; sie genügen den Anforderungen an die Tücke des komischen Objekts im Sinne Stierles.⁷⁷⁹ Die Auseinandersetzung zwischen dem Grafen und seiner Nichte Marina korreliert mit einem wilden Durcheinander der Dingwelt. Wie in einer Slapstick-Komödie verstricken sich der Graf und seine Nichte im Zuge paradigmatisch-komischer Handlungen in lächerliche Gefechte um die Ordnung der Dinge und streiten beispielsweise um den richtigen Platz für einen riesigen Armstuhl aus Leder in der Gemäldegalerie.⁷⁸⁰ Der komisch-absurde Konflikt gipfelt in einem Streit des Grafen und seiner Nichte um einen harmlosen Roman von Musset.⁷⁸¹ Auf dem Fensterbrett liegt ein zerlesenes Buch, das der Graf erst in Augenschein nimmt und dann zu Sillas Erstaunen in hohem Bogen aus dem Fenster in den Hof wirft. Die betreffenden Streitobjekte mutieren zu tückischen Objekten, die sich dem Grafen widersetzen und ihn zum Objekt der sich verselbstständigenden dinglichen Quasi-Subjekte werden lassen.

In *Malombra* ist das gesamte sechste Kapitel einer der absurden Komik unterworfenen Schachpartie gewidmet und auch entsprechend mit der Kapitelüberschrift *Una partita a scacchi* versehen; diese Partie kann als *mise en abyme* des gesamten Romans angesehen werden.⁷⁸² Zuerst gelingt es Silla, seinen Platz am Schachisch an den

⁷⁷⁹ Ebd., S. 237–268.

⁷⁸⁰ Fogazzaro: *Malombra*, S. 33.

⁷⁸¹ Ebd., S. 51.

⁷⁸² Diese Überschrift ist übrigens Vittore Branca zufolge als Hommage an Fogazzaros Freund Giuseppe Giacosa (1847–1906) zu verstehen, der 1873 eine gleichnamige Komödie verfaßt hat. Siehe die entsprechende Fußnote von Vittore Branca in: Fogazzaro: *Malombra*, S. 96. Edgar Allan Poe (1809–1849) publiziert den Aufsatz „Maelzls Chess Player“ 1836; somit beschäftigt sich einer der bedeutendsten Autoren des Schauerromans mit dem Thema Schach.

nichtsahnenden Doktor weiterzureichen. Den „povero dottore“ mißbrauchen sowohl Marina di Malombra als auch ihr Onkel als Spielfigur ihrer Machtspiele.⁷⁸³ Der Graf seinerseits verlegt sich auf die strategischen Schachzüge im Zwist mit seiner Nichte und mit Fanny, der Kammerzofe seiner Nichte. Bereits während des Schachspiels mit Corrado Silla vermag er im spielerischen Wettstreit nicht zu siegen. Sein Versuch, die Bewohner des Palasts wie Schachfiguren zu lenken, schlägt auf dem Schachbrett wie in seinem Palast zunächst gleichermaßen fehl. Wegen der strategischen Spielzüge der Romanfiguren abseits des Schachspiels fühlen sich die Schachfiguren vernachlässigt: „Intanto il pedone della Regina bianca e il pedone del Re nero [...] si domandavano se vi fosse pace [...] o Consiglio di guerra.“⁷⁸⁴ Die personifizierten Schachfiguren führen dem Leser die Beweggründe Marinas und Sillas unter dem Gesichtspunkt der absurden Komik vor.

Die Verlebendigung der leblosen Schachfiguren kann mit der Schauerromantik in Verbindung gebracht werden. Man denke etwa an die Puppe Olimpia in *Der Sandmann* (1817) von E.T.A. Hoffmann.⁷⁸⁵ Olimpia übt jedoch auf Nathanael eine verderbliche Faszination aus, die ihn dazu anstiftet, seine Liebe zu Clara vernichten. Hingegen sind die personifizierten Schachfiguren in *Malombra* zum

Schachautomaten erfreuen sich wie das Schachspiel selbst im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit. Ein Schachtürke spielt Ende des 18. Jahrhunderts gegen die seinerzeit weltbesten Schachspieler. 1809 findet das berühmte Schachspiel Napoleons gegen den Schachtürken statt, den ein im Inneren versteckter Spieler lenkt. Vgl. Nixdorf, Heinz: *Die Geschichte des Schachtürken. Mechanisierung der Informationstechnik.* [www.hnf.de].

⁷⁸³ Vgl. Fogazzaro: *Malombra*, S. 99.

⁷⁸⁴ Ebd., S. 101.

⁷⁸⁵ Vgl. Hoffmann, E.T.A.: *Der Sandmann*. Stuttgart 1986 [1817].

einen nur kurzzeitig lebendig, zum andern tragen sie keineswegs parapsychologische oder übernatürliche Phänomene zur Schau.

Das Schachspiel sieht Marina di Malombra als Liebesspiel mit Corrado Silla an.⁷⁸⁶ Mit der Frage „Sa giuocare?“ beginnt sie das Kräfte-messen. Geradezu als metapoetisches Bekenntnis zu ihren schauerromantischen Charakterzügen kann man ihre Aufforderung an Silla verstehen, die Fensterläden zu schließen; die Figur selbst fordert damit das für den Schauerroman verbindliche charakteristische Dunkel ein. Sprachlich spielen sowohl Corrado Silla als auch Marina di Malombra immer wieder auf das Schachspiel an und übertragen die Spielsituation auf den Geschlechterkampf. Das Schachspiel resümiert noch einmal wesentliche Aspekte der Romanhandlung und bietet eine mise en abyme des Romans.

⁷⁸⁶ Zu den folgenden Textziten vgl. Fogazzaro: *Malombra*, S. 103–104.

7. Fazit

Statt in einer gewöhnlichen Badewanne posiert die *Femme fatale* Elena im Dekadenzroman *Il piacere* von Gabriele D'Annunzio in der antiken *Tazza d'Alessandro*. Diese Zweckentfremdung eines nicht zum Baden gedachten Kunstgegenstands läßt sich als metapoetische Antithese zur Entpragmatisierung des Kunstwerks verstehen. Dieses zeichnet sich bekanntlich gerade dadurch aus, daß es nicht zum unmittelbaren Gebrauch gedacht ist. Der Dekadenzautor D'Annunzio ersetzt aber gemäß den ästhetizistischen Grundsätzen „vivere inimitabile“ und „la vita come un'opera d'arte“ den gewöhnlichen Alltagsgegenstand durch das Kunstwerk und bezweckt im Sinne des *l'art pour l'art*-Credos, Leben und Kunst untrennbar miteinander zu verquicken. *La Tazza d'Alessandro* dient somit als Mittel zu einer metapoetologischen Stellungnahme. Ebenso wie *La Tazza d'Alessandro* repräsentiert auch die sonstige materielle Kultur in den anderen ausgewählten italienischen Romanen um 1900 je nach Epoche eine gewisse Ästhetik und setzt sich mit kulturhistorischen Vorbildern aus der Lebenswelt auseinander.

Angesichts der nunmehr für jedermann erhältlichen Massenwaren distinguieren sich die reichen Sammler des *Fin de siècle*, indem sie auf Auktionen und im Antiquitätenhandel außergewöhnliche Artefakte zu astronomischen Preisen erwerben und Unikate in Auftrag geben. Diese Sammlerstücke fungieren als kulturelles Gedächtnis des *Ottocento*.

Der italienische Roman um 1900 bedarf der materiellen Kultur, um komplexe Zusammenhänge vereinfacht darzustellen. Seine epischen Ausmaße werden im Fin de siècle durch materielle Leit motive strukturiert und für den Leser besser verständlich. Diese wiederholt auftretenden Erzählelemente tragen dazu bei, den Text im Sinne des literarischen Wagnerismus als synästhetisches Gesamtkunstwerk zu gestalten.

Die Interpretation der *material culture* in den hier ausgewählten Texten fußt auf sechs zentralen Thesen. Das Corpus aus diversen italienischen Romanen des Ottocento wurde im Hinblick auf Böhmers Annahme ausgewählt, daß besonders das 19. Jahrhundert als Zeitalter der Industrialisierung der literarischen Darstellung der materiellen Kultur einen fruchtbaren Nährboden bereitet. In diesen Texten fungiert die materielle Kultur zweitens als Epochenmarker und hilft dementsprechend bei der Zuordnung der Romane zu der Dekadenz, dem Realismus und der Schauerromantik. Abgesehen von zeitgenössischen Prätexten wie der Dekadenzbibel *À rebours* von Huysmans erschließen drittens Prätexte aus der Antike und der frühen Neuzeit die Darstellung und die Funktionen der materiellen Kultur im italienischen Roman des 19. Jahrhunderts. Dazu gehören antike und frühneuzeitliche Texte wie zum Beispiel Vergils Epos *Aeneis* oder Boccaccios Novellensammlung *Decameron*. Die mittelalterliche Farballegorese spielt viertens bei der Deutung der Farbgebung der jeweiligen materiellen Kultur in einigen der ausgewählten Texte eine Rolle. Dabei rekurriert der italienische Roman um 1900 in zitathafter Form auf mittelalterliche Farbmodelle. Der Dekadenzroman wird dabei

aufgrund der Farbensemantik des Mittelalters aufgewertet. Andere Texte rufen die jeweilige mittelalterliche Bedeutung der Farbe auf und verzerren sie ironisch, wie dies bei den goldfarbenen Pantoffeln in *Anna Karenina*, dem Prätext zu *La via del male* von Deledda, geschieht.

Fünftens werden die qualitative und die quantitative Relation zwischen der materiellen Kultur und dem Text (Intermaterialität) untersucht. Die Intermaterialitätsbetrachtungen greifen auf die Ausführungen Rajewskys zum intermedialen Erzählen zurück und gehen von Strässles Intermaterialitätsbegriff aus. Analog zu den Codes des Films, die im postmodernen Roman ihre Spuren hinterlassen, schreiben sich im italienischen Roman um 1900 die materialen Codes, und zwar die Form, die Farbe, der Geruch und die Textur beziehungsweise die haptisch erfahrbare Oberflächengestaltung in den Text ein. Dabei erweitern die haptischen, optischen, olfaktorischen, gustatorischen und akustischen Reize der materiellen Kultur das Spektrum sinnlicher Erfahrung der Protagonisten und tragen in der Folge zu einer genußorientierten Kultur des elitären Hedonismus bei, die bei den Dandys Ende des 19. Jahrhunderts grassiert. Die hier verwendeten Begriffe *intermateriale Systemtransponierung* und *intermateriale Systemerwähnung* bezeichnen die Relation zwischen der materiellen Kultur und dem Text. Im Zuge der intermaterialen Systemerwähnung wird die materielle Kultur punktuell erwähnt und dient der Modellierung einer bestimmten Hintergrundatmosphäre. Die intermateriale Systemerwähnung tritt in Kraft, wenn die Codes der materiellen Kultur entscheidend auf die Textgestaltung einwirken, so daß der Text

sich der Mittel der materiellen Kultur zu bemächtigen versucht. Die intermateriale Systemerwähnung und die intermateriale Systemtransponierung beschreiben somit den quantitativen und den qualitativen Einfluß der materiellen Kultur auf den jeweiligen Roman. Die meta-poetische Rolle der materiellen Kultur kommt sechstens in *Malombra* von Fogazzaro in Gestalt des Schiffs als Dichtungsmetapher im Sinne von Curtius vor.

Die Darstellung und die Funktionen der materiellen Kultur im italienischen Roman um 1900 variieren von Einzeltext zu Einzeltext. Nichtsdestotrotz kann eine systematische Ordnung der Dinge erste Anhaltspunkte für eine Interpretation bieten. Daher unterwirft die Tabelle 1 (siehe S. 301) die Dingweltkonzeptionen in den drei Romanen *La via del male*, *Il piacere* und *Malombra* diversen systematischen Kategorien. Die dabei zugrunde gelegte Terminologie, erstens Ritualdinge und Alltagsdinge in *La via del male*, zweitens Prestige-güter und Kitsch in *Il piacere* und drittens Memorabilia und meta-poetische Dinge in *Malombra*, entstammt größtenteils dem *Handbuch Materielle Kultur* von Samida, Eggert und Hahn.

Als Beispiel für die materielle Kultur bei Grazia Deledda führt die Tabelle 1 die Landwirtschaftsgeräte im Roman *La via del male* von Deledda auf. Der sardische Bauer lebt in den Romanen Deleddas mit seinen Ritual- und Alltagsgegenständen in einer archaischen Lebenswelt vormoderner Zeiten, die sich in den stereotypen Zuschreibungen von Gegenstandsnutzungen beim Thema gender-Gegenstände bemerkbar macht. Das Verhältnis zwischen den Figuren und ihrer Dingwelt bewegt sich in Deleddas Texten zwischen Konvention und Inno-

vation. In *La via del male* und in *Elias Portolu* finden sich die nach den gängigen gender-Konventionen genutzten Dinge wie beispielsweise Zia Luisas Spinnrad. Im Gegensatz hierzu kann die Protagonistin Maria je nach Belieben zwischen maskuliner und femininer Dingwelt wählen. Diese Wahlfreiheit Marias bricht mit den sardischen Sitten, die einen über mehrere Generationen überlieferten, stereotypen Umgang der Frauen Sardinien mit der materiellen Kultur festschreiben.

Immer wieder stellt sich die Frage, welche Kategorien für eine systematische Verortung der materiellen Kultur im italienischen Roman sorgen könnten. Betrachtet man die *material culture* in *La via del male*, lassen sich beispielsweise die Objektkategorien *Festkleidung* als Unterkategorie der Kleidung und *regionale Spezialitäten* als Unterkategorie der Nahrungsmittel voneinander unterscheiden. Die Brautschuhe gehören zur Festkleidung und markieren ein Übergangsritual in der Dorfgemeinschaft. Die Geschenkkörbe mit regionalen Spezialitäten für das Brautpaar sollen das Individuum in das Kollektiv einbinden. Beide gehören zu den realitätsgetreuen Objekten, die als Epochenmarker des Verismus fungieren und im Zuge der intermaterialen Systemerwähnung die Hintergrundatmosphäre des Romans veranschaulichen.

Die ästhetizistischen Prestigegüter des Dandys Andrea Sperelli treten in *Il piacere* von Gabriele D'Annunzio als Kosymptome des dekadenten Wagnerismus im Sinne Koppens auf. Diese narrativen Requisiten, beispielsweise *La Tazza d'Alessandro* und Bianca Maria Sforzas Sternzeichen-Seidendecke, sind quasi-theatrale Bestandteile

der *tableaux vivants* in *Il piacere*. Diese sind ganz ähnlich wie die *tableaux vivants* von D'Annunzios kulturjournalistischen Artikeln in den Zeitschriften *La Tribuna* oder *Cronaca bizantina* modelliert. Einige wiederholt auftretende Elemente der materiellen Kultur in *Il piacere* dominieren besonders in den urbanen Episoden das Geschehen und eifern den musikalischen Leitmotiven ganz nach dem Geschmack des dekadenten Wagnerismus nach. Die Übergriffe der materiellen Kultur und ihrer Codes auf den Dekadenroman können als Systemtransponierung bezeichnet werden, weil sie den Text in ihrem Sinne zum synästhetischen Gesamtkunstwerk formen.

Zusammenfassend treten die Prestigegüter und Aphrodisiaka in *Il piacere* als narrative Requisiten auf, die nach den Vorstellungen des dekadenten Wagnerismus gestaltet sind. In dieses quasi-theatrale Konzept fügen sich die Leitmotive und die *tableaux vivants*, deren detaillierte Beschreibungen sich vor dem Hintergrund der kulturjournalistischen Beschreibungen D'Annunzios erschließen. Von Interesse sind dabei die autobiographischen Hintergründe der Dandy-Dingwelten. Als Bestandteile des Systems materielle Kultur überwältigen die Dingweltelemente in *Il piacere* den Text im Zuge der Systemtransponierung. Sie sind vor dem Hintergrund antiker, frühneuzeitlicher und zeitgenössischer Dingwelten und mit Hilfe der mittelalterlichen Farballegorie zu deuten. Außerdem sind sie als ästhetizistische Prestigegüter auf der Gratwanderung zwischen Kitsch und Kunst in *Il piacere* Epochenmarker der Dekadenz. Die Prestigegüter werden als Antiquitäten mit historisch bedeutenden Vorbesitzern dargestellt. Damit trachtet der Dandy danach, seinen eigenen Ruhm mit Hilfe einer

auctoritas zu mehren. Dieses Bestreben ist zugleich metapoetisch zu verstehen. Schließlich findet der Dandy Sperelli in der unaufhörlichen Jagd nach dem exquisiten Prestigegut in *Il piacere* seine eigene Individualreligion, die zum Fin de siècle als Zeitalter der Autoreflexivität paßt.

Der Roman *Malombra* von Antonio Fogazzaro wird als letzter der hier behandelten Texte in der Tabelle 1 resümierend angeführt, weil er ein Hybrid schauerromantischer, realistischer und dekadenter Dingwelten ist und noch einmal das ganze Panorama literarischer Dingweltkonstruktionen im italienischen Roman um 1900 versammelt. Hierbei überwiegen die schauerromantischen Memorabilia als Epochenmarker. Die Bootsfahrten der Protagonistin Marina di Malombra bei Mondschein sind als Dichtungsmetapher lesbar. Die Kulisse hierfür bietet das sublime Gebirge und die geheimnisvollen Gewässer, die nach dem Muster romantischer Naturdarstellung gestaltet sind. In *Malombra* treten die Memorabilia oder die ästhetizistischen Prestigeobjekte zwar nur punktuell in Erscheinung. Die Naturbeschreibungen übertrumpfen diese Dingweltelemente und drängen sie in eine Nebenrolle, weshalb sich der Terminus Systemerwähnung zur Beschreibung der quantitativen und qualitativen Einflüsse der materiellen Kultur auf *Malombra* anbietet. Aber kaum ein Erzählelement kann derart anschaulich wie die Memorabilia den schauerromantischen Schrecken vergegenwärtigen. Die schauerromantischen Dingwelten legen die Einflüsse des europäischen Schauerromans, beispielsweise von *The mysteries of Udolpho* von Radcliffe und *The dead secret* von Collins, auf *Malombra* offen. Dabei werden die

schauerromantischen Motive und Themen aber lediglich anzitiert. Denn nicht mehr der Geist oder der *villain*, wie es in der gothic novel vormals üblich war, lösen die Verrücktheit der Frauenfigur Marina aus. Der schauerromantische Schrecken verlagert sich vielmehr von der übernatürlichen Geistergestalt oder dem schrecklichen Schurken auf das innere Gefühlsleben der Protagonistin. *Malombra* weist Marina di Malombra als moderne Hysterikerin aus und unterlegt diese Figurencharakterisierung mit der passenden materiellen Kultur.

Im italienischen Roman um 1900 kann die Dingwelt das Textverständnis als metapoetischer Vermittler vielfach erleichtern. Die materielle Kultur erfährt entweder als begehrte Mangelware im Roman des Verismus oder als erlesenes Prestigegut im Dekadenroman die ihr gebührende Würdigung. Die Figuren identifizieren sich mit ihr oder überlassen ihr gar die handlungstragende Rolle. Oft drängt sich die materielle Kultur in den Vordergrund der Erzählung. Die ausgewählten Texte respondieren auf das 19. Jahrhundert als „Saeculum der Dinge“ (Böhme) mit einer entsprechenden literarischen Modellierung der materiellen Kultur, die den Figuren stellenweise das Rampenlicht streitig macht. Im italienischen und im deutschen Roman des 20. und 21. Jahrhunderts hingegen sind die Figuren vielfach skeptisch gegenüber materiellem Besitz. Sie leben in nahezu dingweltleeren Räumen wie Fiodor in dem postmodernen Roman *Uccelli da gabbia e da voliera* (1982) von Andrea De Carlo oder verbannen ihre materiellen Güter in Storage-Container, wie der Protagonist in dem Roman *Im Kasten* (2012) von Jens Sparschuh. Anders als im italienischen Roman des Fin de siècle zeichnet man sich nunmehr

nicht durch außerordentlich viele, sondern durch einige wenige Statussymbole wie beispielsweise das multifunktionale I-Phone aus. Solche Texte verleihen der materiellen Kultur *in absentia* einen ganz eigenen Stellenwert.

	Grazia Deledda <i>La via del male</i>	Gabriele D'Annunzio <i>Il piacere</i>	Antonio Fogazzaro <i>Malombra</i>
Terminologie	Ritualdinge Alltagsdinge	Prestigegüter Kitsch	Memorabilia metapoetische Dinge
Themen	gender- Gegenstände	Kosymptome des dekaden- ten Wagneris- mus	Erinnerungskultur Hybrid
Intermaterialität	System- erwähnung	Systemtrans- ponierung	Systemerwähnung
Epochenmarker	realitätsgetreues Objekt (Verismus)	narratives Requisit (Dekadenz)	Memorabilia (Schauerromantik)
Mittelalterliche Farballegoese	ironische Anspielung im Prätext	Aufwertung der materiellen Kultur	
Prätexte	Tolstoj, <i>Anna Karenina</i>	Huysmans, <i>À rebours</i>	Radcliffe, <i>The Mysteries of Udolpho</i>
Beispiel	Landwirtschafts- geräte Festkleidung regionale Spezialitäten	<i>La Tazza d'Alessandro</i>	Handschuh Cecilias

Tabelle: Dingweltsystematik im italienischen Roman um 1900

8. Literaturverzeichnis

8.1. Primärliteratur

- Ariosto, Ludovico: *Orlando furioso*, 2 Bde, hrsg. von Marcello Turchi. Milano: Garzanti 2002.
- Ariosto, Ludovico: *Orlando furioso*, erzählt von Italo Calvino. Milano: Mondadori 2002.
- Ariosto, Ludovico: „La Cassaria“. In: Ludovico Ariosto: *Commedie e satire*, mit einer Vorrede von Massimo Bontempelli. Milano: Istituto Editoriale Italiano 1916, S. 29–160.
- Balzac, Honoré de: *Le Père Goriot*, hrsg. von Pierre-Georges Castex. Paris: Garnier 1961.
- Balzac, Honoré de: *Eugénie Grandet*, Abb. von Valérie Rottemburg. Paris: Gedalge 1921.
- Balzac, Honoré de: *Traité de la vie élégante*. Michigan: Presses Universitaires Blaise Pascal 2000.
- Boccaccio, Giovanni: *Decameron*, Bd. 1, hrsg. von Vittorio Branca. Torino: Einaudi 1992.
- Boccaccio, Giovanni: *Decameron*. Bd. 2, hrsg. von Vittorio Branca. Torino: Einaudi 1982.
- Collins, Wilkie: *The dead secret*, hrsg. von Ira B. Nadel. New York: Oxford University Press 1999.
- Collins, Wilkie: *Der Monddiamant*. München: dtv 1996.
- Collins, Wilkie: *Jezebels Tochter*. München: dtv 1997.
- D'Annunzio, Gabriele: *Il Piacere*, hrsg. von Federico Roncoroni. Milano: Mondadori 1995.
- D'Annunzio, Gabriele: *Scritti giornalistici 1882–1888*. Milano: Mondadori 1996.

- D'Annunzio, Gabriele: *L'Innocente*, hrsg. von Maria Rosa Giacom. Milano: Mondadori 1996.
- Dante Alighieri: *Commedia. Inferno, Purgatorio, Paradiso*, 3 Bde, hrsg. von Lodovico Magugliani. Milano: Garzanti 2001.
- Dante Alighieri: *La vita nuova*, mit einer Einleitung von Tommaso Casini. Firenze: Sansoni Editore 1885.
- De Carlo, Andrea: *Uccelli da gabbia e da voliera*. Torino: Einaudi 1982.
- Deledda, Grazia: *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*. Roma: Forzani 1894.
- Deledda, Grazia: *La Madre*, hrsg. von Vittorio Spinazzola. Milano: Mondadori 1970.
- Deledda, Grazia: *The Mother*, übers. von Mary G. Steegmann. Whitefish: Kessinger 2005.
- Deledda, Grazia: „Canne al vento“. In: Deledda, Grazia: *Romanzi e novelle*, hrsg. von Natalino Sapegno. Milano: Mondadori 1971, S. 169–386.
- Deledda, Grazia: „Elias Portolu“. In: Deledda, Grazia: *Romanzi e novelle*, hrsg. von Natalino Sapegno. Milano: Mondadori 1971, S. 5–168.
- Deledda, Grazia: *La via del male*. Milano: Mondadori 1987.
- Deledda, Grazia: „Cosima“. In: Deledda, Grazia: *Romanzi e novelle*, hrsg. von Natalino Sapegno. Milano: Mondadori 1971, S. 691–820.
- Dumas, Alexandre fils: *La Dame aux Camélias*. Paris: Quantin 1886.
- Dumas, Alexandre fils: „La Dame aux Camélias“. In: *Alexandre Dumas fils. Théâtre complet*. Paris: Calmann 1893, S. 52–188.
- Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*. Paris: Garnier 1961.
- Flaubert, Gustave: *L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme*. Paris: G. Charpentier 1889 [1869].
- Fogazzaro, Antonio: *Dell'Avvenire del romanzo in Italia*. Vicenza: Ermes Jacchia 1928.
- Fogazzaro, Antonio: *Malombra*. Mailand: Rizzoli 1982.

- Foscolo, Ugo: *Ultime Lettere di Jacopo Ortis*. Rom: Mondadori 2004.
- Fouqué, Friedrich de la Motte: *Undine*. Köln: Anaconda 2012.
- Hoffmann, E.T.A.: *Der Sandmann*, hrsg. von Rudolf Drux. Stuttgart: Reclam 1986.
- Huysmans, Joris-Karl: *À rebours*. Paris: Union Générale d'Éditions 1975.
- Leopardi, Giacomo: *Canti*, hrsg. von Fernando Bandini. Milano: Garzanti 1975.
- Machiavelli, Niccolò: *Mandragola*. Il Teatro e tutti gli scritti letterari. Milano: Feltrinelli 1965.
- Manzoni, Alessandro: *I Promessi Sposi*, hrsg. von Lanfranco Caretti. Milano: Mursia 1966.
- de Maupassant, Guy: *Bel-ami*. Paris: Conard 1910.
- de Maupassant, Guy: *Une vie*. Paris: Ollendorff 1901 (Oeuvres complètes illustrées de Guy de Maupassant. Bd. 23.).
- Molière, Jean Baptiste: „L'Avare“. In: Molière, Jean Baptiste: *Oeuvres Complètes*, Bd. 3, Paris: Garnier-Flammarion 1965, S. 317–388.
- Ovidius Naso, Publius: *Metamorphoses*, hrsg. von Richard John Tarrant. Oxonii: Clarendon 2004.
- Petrarca, Francesco: *Canzoniere*, hrsg. von Marco Santagata. Milano: Mondadori 1996.
- Plautus, T. Maccius: *Comoediae. Aulularia*, hrsg. von W.M. Lindsay, Bd. 1. Oxonii: Clarendon 1904.
- Radcliffe, Ann: *The Mysteries of Udolpho*. New York: Oxford University Press 1998.
- Shakespeare, William: The History of King Lear. Quarto“. In: Shakespeare, William: *The Complete Works*. Hrsg. von Stanley Wells/Gary Taylor. Oxford: Oxford University Press 1988 [1608], S. 909–942.

- Shakespeare, William: The Tragedy of King Lear. Folio“. In: Shakespeare, William: *The Complete Works*, hrsg. von Stanley Wells/Gary Taylor. Oxford: Oxford University Press 1988 [1623], S. 943–974.
- Sophokles: *Antigone*, Griechisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Norbert Zink. Stuttgart: Reclam 1981.
- Tolstoj, Leo N.: *Anna Karenina*, hrsg. von Gisela Drohla. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1980.
- Tolstoi, Leo N.: *Krieg und Frieden*, mit einem Nachwort von Heinrich Böll. München: List 1975.
- Trakl, Georg: „Maria Magdalena. Ein Dialog.“ In: ders. *Dichtung und Briefe*. Bd. 1. Salzburg 1969, S. 195–198.
- Verga, Giovanni: *Mastro-don Gesualdo*. Milano: Fabbri 1979.
- Verga, Giovanni: „L’amante di Gramigna“. In: Giovanni Verga: *Novelle*. Milano: Feltrinelli 1992, S. 156–159.
- Vergilius Maro, Publius: *Aeneid*, hrsg. von Karl W. Gransden, 8. Buch. Cambridge: Cambridge University Press 1976.
- Wilde, Oscar: *The Picture of Dorian Gray*, hrsg. von John M.L. Drew. Hertfordshire: Wordsworth 2001.
- Zola, Émile: *La Curée*, hrsg. von Claude Duchet. Paris: Garnier-Flammarion 1970.
- Zola, Émile: *Le Ventre de Paris*, hrsg. von Henri Mitterand. Paris: Gallimard 2002.
- Zola, Émile: *Le Docteur Pascal*. Paris: Fasquelle 1906.
- Zola, Émile: *Pot-Bouille*, mit einem Vorwort von Colette Becker. Paris: Flammarion 1969.
- Zola, Émile: *Au Bonheur des Dames*, hrsg. von Henri Mitterand. Paris: Gallimard 1980.

8.2. Sekundärliteratur

- Alt, Peter-André: *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München: Beck 2011.
- Amend-Söchting, Anne: *Ichkulte. Formen gebündelter Subjektivität im französischen Fin de Siècle Roman*. Heidelberg: Winter 2001.
- Amici folklore (Hgg.): *Il costume di Nuoro* [<http://www.amicidelfolklore.it/il-costume-di-nuoro>].
- Amoia, Alba: *20th century Italian Women Writers. The Feminine Experience*. Carbondale: Southern Illinois 1996.
- Andreoli, Annamaria: „Introduzione“. In: D’Annunzio, Gabriele: *Scritti giornalistici 1882–1888*. Milano: Mondadori 1996, S. XI–L.
- Angioni, Giulio: „Parole per immagini“. In: Sin-Pfältzer, Marianne (Hg.): *Sardegna. Paesaggi umani*. Nuoro: Ilisso 2012, S. 7–42.
- Anselmi, Gian Mario/Ruozzi, Gino (Hgg.): *Oggetti della letteratura italiana*. Roma: Carozzi 2010.
- Arendt, Hannah: „Der Raum des Öffentlichen und der Bereich des Privaten (1960)“. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hgg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 420–433. #
- Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart: Reclam 1994.
- Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: Francke 1988.
- Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München: Hanser 1969.
- Baethge, Constanze: *Subversion und Implosion. Die andere Moderne des Joris-Karl Huysmans*. Osnabrück: repositorium 2003. [<http://repositorium.uni-osnabrueck.de>]. Stand 15.03.2013.
- Baldassarre, Luciano: *Cenni sulla Sardegna, ovvero usi e costumi amministrazione, industria e prodotti dell’isola*. Torino: Schieppatti 1843.

- Balme, Christopher B.: *Theater im postmodernen Zeitalter. Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*. Tübingen: Niemeyer 1995.
- Barjonet, Aurélie: „Zola, die Wissenschaft und die deutsche Literaturwissenschaft.“ In: Klinkert, Thomas/Neuhofer, Monika (Hgg.): *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800*. Berlin: De Gruyter 2008, S. 191–216.#
- Becker, Karin: *Der Gourmand, der Bourgeois und der Romancier. Die französische Eßkultur in Literatur und Gesellschaft des bürgerlichen Zeitalters*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2000.
- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.
- Bentivoglia, Leonetta: „Il Malinteso. De Carlo: Il Giorno che Fellini non mi parlò più“. In: *La Repubblica* 3.9.2013, S. 35.
- Bergson, Henri: *Le rire. Essai sur la signification du comique*, 303. Aufl. Paris: Presses universitaires de France 1972.
- Bischoff, Doerte: *Poetischer Fetischismus. Die Macht der Dinge im 19. Jahrhundert*. Paderborn: Fink 2013.
- Böhme, Gernot: „Inszenierte Materialität“. In: *Daidalos* 56/1/1995, S. 36–44.
- Böhme, Hartmut: „Fetischismus im 19. Jahrhundert. Wissenschaftshistorische Analysen zur Karriere eines Konzepts“. In: Ebarckhoff, Jürgen/Carr, Gilbert/Paulin, Roger (Hgg.): *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert*. Festschrift Eda Sagarra. Tübingen: Walter de Gruyter 2000, S. 445–467.
- Böhme, Hartmut: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, 2. Aufl. Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt 2006.
- Böhme, Hartmut: „Fetisch/Fetischismus“. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 4. aktual. und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2008, S. 197.
- Boekhorst, Peter: *Das literarische Leitmotiv und seine Funktionen in Romanen von Aldous Huxley, Virginia Woolf und James Joyce*. Frankfurt am Main: Insel 1987.

- Bölling, Claudia/Bölling, Horst Rolf: *Schirme. Der Himmel auf Erden*. Berlin: Transit 1995.
- Borsellino, Nino: „Mastro don Gesualdo. Il romanzo dell’alienazione“. In: Borsellino, Nino: *Storia di Verga*. Bari 1981, S. 103–106.
- Bosch, Aida: *Konsum und Exklusion. Eine Kulturosoziologie der Dinge*. Bielefeld: transcript Verlag 2010.
- Bossaglia, Rossana/Quesada, Mario (Hgg.): *Gabriele D’Annunzio e la promozione delle arti*. Milano: Mondadori 1988.
- Braun, Maximilian: *Tolstoj. Eine literarische Biographie*. Göttingen: Vandenhoeck 1978.
- Bräunlein, Peter J.: „Ritualdinge“. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred K.H./Hahn, Hans Peter (Hgg.): *Handbuch Materielle Kultur*. Stuttgart: Metzler 2014, S. 245–248.
- Bremer, Jörg: „Wunder gibt es in Neapel immer wieder“. In: *FAZ* 104/2014, S. 7.
- Broch, Hermann: „Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches“. In: Dorfles, Gillo: *Der Kitsch*. Tübingen: Wasmuth 1968, S. 52–67.
- Brown, Bill: *A Sense of Things. The object matter of American literature*. Chicago: University of Chicago Press 2003.
- Bullock-Kimball, Beatrice Susanne: *The European Heritage of Rose Symbolism and Rose Metaphors in View of Rilke’s Epitaph Rose*. New York (u.a.) 1987.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.
- Carolan, Mary Ann Mc. Donald: “Icon, Intercession and Insight. The Madonna as interpretative key to Grazia Deledda”. In: *Quaderni d’Italianistica* 20/1999, S. 103–117.
- Chevalier, Jean/Gheerbrant, Alain (Hgg.): *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, costumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, 8. Aufl. Paris 1974.
- Citati, Pietro: „Gabriele d’Annunzio. Ambizione e sensualità. Ecco i segreti del *Piacere*“. In: *La Repubblica* 16.7.10, S. 32–33.

- Clair, Jean (Hg.): *Mélancolie. Genie et folie en Occident*. Paris: Gallimard 2005.
- Colle, Enrico: *Mobile italiano dal Cinquecento all'Ottocento*. Milano: Electa 2009.
- Cress, Torsten: „Religiöse Dinge“. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred K.H./Hahn, Hans Peter (Hgg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart: Metzler 2014, S. 241–244.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 11. Aufl. Tübingen: Francke 1993 [1948].
- D'Annunzio, Gabriele: *Scritti giornalistici 1882–1888*, hrsg. von Annamaria Andreoli/Federico Roncoroni. Milano: Mondadori 1996.
- De Giovanni, Neria: *A tavola von Grazia Deledda. Cibo e cucina nell'opera di Grazia Deledda*. Turin: leone 2008.
- De Giovanni, Neria: *Religiosità, fatalismo e magia in Grazia Deledda*. Milano 1999.
- De Giovanni, Neria: *Come leggere Canne al vento*. Milano: Mursia 1993.
- Degler, Frank/Kohlross, Christian (Hgg.): *Epochen/Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie*. St. Ingbert: Röhrig 2006.
- Deledda, Grazia: *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*. Roma: Forzani 1894.
- Deutsche Bibelgesellschaft (Hg.): *Die Bibel*, Lutherübersetzung in der revidierten Fassung von 1984. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1999.
- Dorfles, Gillo: *Il Feticcio quotidiano*. Castelvechi 2012.
- Dorfles, Gillo: *Der Kitsch*. Tübingen: Wasmuth 1968.
- Dorfles, Gillo: „Intervista con Antonio Gnoli. Da Svevo all'arte contemporanea“. In: *La Repubblica* 6.1.2013, S. 48–49.

- Düllo, Thomas: „Häusliche Dinge“. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred K.H./Hahn, Hans Peter (Hgg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart: Metzler 2014, S. 214–217.
- Ecker, Gisela/Scholz, Susanne (Hgg.): *Umordnungen der Dinge*. Königstein/Taunus: Helmer 2000.
- Ecker, Gisela (Hg.): *Trauer tragen, Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter*. München: Fink 1999.
- Eggert, Manfred K.H.: „Artefakte“. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred K.H./Hahn, Hans Peter (Hgg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart: Metzler 2014, S. 169–173.
- Ellwanger, Karen (u.a.): „Einleitung“. In: Ellwanger, Karen (Hg.): *Das «letzte Hemd». Zur Konstruktion von Tod und Geschlecht in der materiellen und visuellen Kultur*. Bielefeld: transcript 2010, S. 11–18.
- Engler, Winfried/Schober, Rita (Hgg.): *100 Jahre Rougon-Macquart im Wandel der Rezeptionsgeschichte*. Tübingen: Narr 1995.
- Erbe, Günther: „Der moderne Dandy. Zur Herkunft einer dekadenten Figur“. In: Tacke, Alexandra/Weyand, Björn (Hgg.): *Depressive Dandys. Spielformen des Dandy in der Pop-Moderne*. Köln: Böhlau 2009, S. 17–38.
- Eversmann, Susanne: *Poetik und Erzählstruktur in den Romanen Italo Calvino*. München: Fink 1979.
- Febel, Gisela: „Stein und Text oder vom Paradox der Beschreibung. Eine Lektüre von *LE GALET* von Francis Ponge“. In: Febel, Gisela/Joly, Françoise/Pflüger, Silke (Hgg.): *Paradox oder Über die Kunst anders zu denken*. Kemnat: quantum books 2001, S. 196 – 207.
- Ferroni, Giulio: *Storia della letteratura italiana. Dal Cinquecento al Settecento*. Milano: Einaudi 1999.
- Ferroni, Giulio: *Storia della letteratura italiana. Dall'Ottocento al Novecento*. Milano: Einaudi 1991.

- Finck, Almut: „1889. Eröffnung der Weltausstellung in Paris“. In: *WDR 5. ZeitZeichen*. [<http://www.wdr5.de>]. Stand 06.05.2014.
- Fischer, Jens Malte: *Jahrhundertdämmerung. Ansichten eines anderen Fin de siècle*. Wien: Zsolnay 2000.
- Fischer-Lichte, Erika/Pflug, Isabel (Hgg.): *Inszenierung von Authentizität*, 2. Aufl. Tübingen: Francke 2007.
- Fischer-Lichte, Erika: *Das System der theatralischen Zeichen*, 2. Aufl. Tübingen: Narr 1988.
- von Flotow, Paschen: *Geld, Wirtschaft und Gesellschaft. Georg Simmels Philosophie des Geldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
- Föcking, Marc: „Marmor, Stein und Sprache. Marinos Adone (1623) und die Ordnung der materiellen Welt“. In: Strässle, Thomas/Kleinschmidt, Christoph/Mohs, Johanne (Hgg.): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien, Praktiken, Perspektiven*. Bielefeld: transcript 2013, S. 129–152.
- Föcking, Marc: „Von der Macht des Lachens zum Lachen der Macht: Kontingenz und Ordnung in der Komödie zwischen italienischer Renaissance und französischer Frühklassik“. In: Föcking, Marc/Huss, Bernhard (Hgg.): *Varietas und Ordo. Zur Dialektik von Vielfalt und Einheit in Renaissance und Barock*. Stuttgart: Steiner 2003, S. 167–176.
- Föcking, Marc: „Petrarcas Metamorphose. Philologie versus Allegorese in *Canzoniere* Nr. XXIII“. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 50/2000, S. 271–297.
- Föcking, Marc: „Fra le pura dita l’ostia santa. Die Sakralisierung des Profanen in den Romanen Gabriele D’Annunzios“. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 41/1991, S. 189–213.
- Fogazzaro, Antonio: *Dell’Avvenire del romanzo in Italia*. Vicenza: Ermes Jacchia 1928.
- Forino, Imma: *L’interno nell’interno. Una fenomenologia dell’arredamento*. Firenze: Alinea 2001.
- Foucault, Michel: „Des espaces autres. Hétérotopies“. In: *Architecture, Mouvement, Continuité* 5/1984, S. 46–49.

- Foucault, Michel: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard 2005 [1966].
- Foucault, Michel: *L'archéologie du savoir; Bibliothèque des sciences humaines*. Paris: Gallimard 2004 [1969].
- Foucault, Michel: „Von anderen Räumen“. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hgg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 317–329.
- Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.
- Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke*, Bd. 5. Frankfurt am Main: Fischer 1942.
- Freud, Sigmund: „Fetischismus“. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 14. Werke aus den Jahren 1925–1931, Frankfurt am Main: Fischer 1948 [1927], S. 311–317.
- Freud, Sigmund: *Sexualleben*, hrsg. v. Alexander Mitscherlich. Frankfurt am Main: Fischer 1982 [1925].
- Fricke, Harald/Grubmüller, Klaus/Müller, Jan-Dirk/Weimar, Klaus (Hgg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1. Berlin: De Gruyter 2007, S. 20–22.
- Fuhrmann, Manfred: „Lizenzen und Tabus des Lachens. Zur sozialen Grammatik der hellenistisch-römischen Komödie“. In: Preisendanz, Wolfgang/Warning, Rainer (Hgg.): *Das Komische*. München: Fink 1976, S. 65–102.
- Frye, Northrop: „Der Mythos des Frühlings“. In: Grimm, Reinhold/Berghahn, Klaus L. (Hgg.): *Wesen und Formen des Komischen im Drama*. Darmstadt: WB 1975, S. 159–189.
- Gaugele, Elke: „Drags, Garçons und Samtgranaten. Mode als Medium der Gender(de)konstruktion“. In: Mentges, Gabriele (Hg): *Kulturanthropologie des Textilen*. Bamberg: Edition Ebersberg 2005, S. 305–319.
- Gazzetti, Maria: *Gabriele d'Annunzio*. Hamburg: Rowohlt 1989.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*, 2. Aufl. München: Fink 1998.

- Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil 1982.
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1993.
- Gere, Charlotte: *Interni ottocento. Stili, arredi, oggetti*. Milano: Leonardo 1989.
- Gestrich, Andreas: *Geschichte der Familie im 19. und 20. Jahrhundert*. München: Oldenbourg Verlag 1999.
- Geyer, Paul: „Subjektivität in Dantes *Divina Commedia*“. In: Fetz, Reto Luzius/Hagenbüchle, Roland/Schulz, Peter (Hgg.): *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität* 1. Berlin: De Gruyter 1998, S. 434–459.
- Gier, Albert: „Narziß im Reich der schönen Dinge“. In: D’Annunzio, Gabriele: *Lust*. Stuttgart 1995, S. 411–422.
- Gottesleben, Florian: *Kamelien*. Norderstedt: BoD 2011.
- Greif, Hans Jürgen: *Huysmans À rebours und die Dekadenz*. Bonn: Bouvier 1971.
- Greiner, Bernhard: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung*. Tübingen 1992.
- Grewe, Andrea: „Rollenspiele. Zum Wandel der Geschlechterrollen im Theater der Frühen Neuzeit“. In: Rode-Breymann, Susanne (Hg.): *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*. Köln: Böhlau 2007, S. 185–199.
- Grewe, Andrea: *Einführung in die italienische Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler 2009.
- Grewe, Andrea: „A table! Zum Essensdiskurs im Theater Yasmina Rezas“. In: Böhm, Roswitha/Bung, Stephanie/Grewe, Andrea (Hgg.): *Observatoire de l’extrême contemporain. Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen: Narr 2009, S. 319–344.

- Grossmann, Ulrich/Zander-Seidel, Jutta: „Vorwort“. In: Prügel, Roland (Hg.): *Geburt der Massenkultur*. Beiträge der Tagung des WGL-Forschungsprojekts „Wege in die Moderne. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert“ im Germanischen Nationalmuseum 8.-10. November 2012, S. 6–11.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Zola im historischen Kontext*. München: Fink 1978.
- Gunzberg, Lynn M.: “Ruralism, Folklore and Grazia Deledda's Novels”. In: *Modern Language Studies* 12/1983, S. 112–122.
- Habermas, Tilmann: *Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung*, 2. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp 1999.
- Hackenschmidt, Sebastian/Engelhorn, Klaus (Hgg.): *Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*. Bielefeld: transcript 2011.
- von Hagen, Kirsten: „Von der Kinematik der Körper zur Performativität der Objekte: Charlot und die Moderne“. In: Erstic, Marijana/Schuhen, Gregor/Schwan, Tanja (Hgg.): *Avantgarde, Medien, Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript 2005, S. 79–98.
- Hahn, Hans Peter: *Materielle Kultur. Eine Einführung*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2005.
- Hahn, Hans-Peter: „Sachbesitz, Individuum und Gruppe. Eine ethnologische Perspektive“. In: Burmeister, Stefan (Hg.): *Soziale Gruppen, kulturelle Grenzen*. Münster: Waxmann 2006, S. 59–80.
- Hahn, Hans-Peter: „Dinge als Zeichen. Eine unscharfe Beziehung“. In: Veit, Ulrich (Hg.): *Spuren und Zeichen. Interpretationen materieller Kultur*. Münster: Waxmann 2003, S. 29–51.
- Hall, James: *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. New York 1974.
- Hallengren, Anders: *Grazia Deledda. Voice of sardinia*. [www.nobel-prize.org].
- Hamm, Wilhelm (Vorr.): *Illustrierter Katalog der Pariser Industrieausstellung von 1867*. Leipzig: Brockhaus 1868. [<http://digi.ub.uni-heidelberg.de>]. Stand 24.04.2014.

- Hanika, Karin/Werckmeister, Johanna: „Wie ein Geschöpf, geboren und begabt für dieses Element. Ophelia und Undine. Zum Frauenbild im späten 19. Jahrhundert.“ In: Stephan, Inge/Berger, Renate (Hgg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln: Böhlau 1987, S. 131–154.
- Hasubek, Peter: *Finis coronat opus. Studien zur Typologie des Romanschlusses am Beispiel von Romanen des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 2007.
- Hauser, Andrea: „Erb-Sachen. Historische Sachkulturforschung als Geschlechterforschung“. In: Mentges, Gabriele (Hg.): *Geschlecht und materielle Kultur. Frauen-Sachen, Männer-Sachen, Sachkulturen*. Münster: Waxmann 2000, S. 21–48.
- Hausmann, Stella: „Goldleder. Es ist nicht alles Gold, was glänzt“. In: Strässle, Thomas/Kleinschmidt, Christoph/Mohs, Johanne (Hgg.): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien, Praktiken, Perspektiven*. Bielefeld: transcript 2013, S. 153.
- Hausmann, Frank-Rutger: „Literatur und Kunst um die Jahrhundertwende. Gabriele D'Annunzio und die bildende Kunst“. In: Kapp, Volker (Hg.): *Bilderwelten als Vergegenwärtigung und Verrätse- lung der Welt*. Berlin: Duncker und Humblot 1997, S. 9–29.
- Hausmann, Frank-Rutger: *Vom Strudel der Ereignisse verschlungen. Deutsche Romanistik im dritten Reich*. Frankfurt: Klostermann 2008.
- Heider, Fritz: „Ding und Medium“. In: Pias, Claus (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. München: dtv 1999, S. 319–333.
- Heidrich, Hermann: „Von der Ästhetik zur Kontextualität: Sachkulturforschung“. In: Götsch, Silke/Lehmann, Albrecht (Hgg.): *Methoden der Volkskunde*. Berlin: Reimer 2007, S. 33–55.
- Heinz-Mohr, Gerd: *Die Rose. Entfaltung eines Symbols*. München: Diederichs 1988.
- Hempfer, Klaus W.: „Textkonstitution und Rezeption. zum dominant komisch-parodistischen Charakter von Pulcis *Morgante*, Boiardos *Orlando Innamorato* und Ariosts *Orlando furioso*“. In: *Romanistisches Jahrbuch* 27/1976, S. 77–99.

- Hempfer, Klaus W.: „Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel. Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik“. In: Titzmann, Manfred (Hg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen: Niemeyer 1991, S. 7–43.
- Herrmann, Max: „Das theatralische Raumerlebnis.“ In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hgg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 501–513.
- Heyer-Caput, Margherita: *Grazia Deledda's Dance of Modernity*. Toronto 2008.
- Heyse, Paul: *Deutscher Novellenschatz*. Oldenbourg 1871.
- Hildebrandt, Berit/Neunert, Gregor/Schneider, Florian: „Prestigegüter“. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred K.H./Hahn, Hans Peter (Hgg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart: Metzler 2014, S. 237–240.
- Hinterhäuser, Hans: *Fin de Siècle. Gestalten und Mythen*. München: Fink 1977.
- Hinterhäuser, Hans: „Der Alcyone-Zyklus von Gabriele D'Annunzio“. In: *Romanische Forschungen* 91/1979, S. 377–398.
- Hörner, Fernand: *Die Behauptung des Dandys. Eine Archäologie*. Bielefeld: transcript 2008.
- von Hoff, Dagmar: „Performanz/Repräsentation“. In: *Gender@ Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Köln: Böhlau 2005, S. 162–179.
- Hofmann, Franck: „Siegelringe. Über Stoff und Stil in Cassirers symbolischer Kulturphilosophie“. In: Strässle, Thomas/Torra-Mattenklotz, Caroline (Hgg.): *Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie*. Freiburg: Rombach Verlag 2005, S. 167–184.
- Holm, Christiane: „Erinnerungsdinge“. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred K.H./Hahn, Hans Peter (Hgg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart: Metzler 2014, S. 197–201.

- Holm, Christiane/Oesterle, Günter: „Andacht und Andenken. Zum Verhältnis zweier Kulturpraktiken um 1800.“ In: Oesterle, Günter (Hg.): *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, S. 433–448.
- Holm, Christiane: „Dingkultur“. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 4. aktual. und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2008, S. 132.
- Holzberg, Niklas: *Ovid. Dichter und Werk*. München: C.H. Beck 1997.
- Hülk-Althoff, Walburga: „Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857) und *L'Education sentimentale* (1869)“. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *19. Jahrhundert. Französische Literatur*. Tübingen: Stauffenburg 1999, S. 219–244.
- Hundsichler, Helmut: „Handschuh“. In: Kühnel, Harry (Hg.): *Bilderwörterbuch der Kleidung und Rüstung*. Stuttgart: Krömer 1992, S. 21–45.
- Huss, Bernhard: „La stultizia del bel Narciso. Lorenzo de' Medicis Sonett *Solea già dileggiare Endimione* und der Ficinianismus“. In: Felten, Hans/Nelting, David (Hgg.): *...se vi rimembra di Narcisso... Metapoetische Funktionen des Narziss-Mythos in romanischen Literaturen*. Frankfurt am Main: Lang 2003, S. 41–62.
- Huss, Bernhard: „Il Cavaliere intertestuale. Intertextuelle Relationen zwischen Italo Calvino und Ludovico Ariosto“. In: *Romanische Forschungen* 113.3/2001, 320–351.
- Ihring, Peter: *Die beweinte Nation. Melodramatik und Patriotismus im romanzo storico risorgimentale*. Tübingen: Niemeyer 1999.
- Ihring, Peter: *Einführung in die italienische Literatur des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Schmidt 2005.
- Jauss, Hans Robert: „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden“. In: Preisendanz, Wolfgang/Warning, Rainer (Hgg.): *Das Komische*. München: Fink 1976, S. 103–132.

- Jenß, Heike: „Ethnographische Modeforschung“. In: Mentges, Gabriele (Hg.): *Kulturanthropologie des Textilen*. Bamberg: Edition Ebersbach 2005, S. 387–406.
- Jeserich, Philipp: „Subjektivität und Medialität im französischen Décadence-Ästhetizismus. Zu Joris-Karl Huysmans, *À rebours*“. In: Hoch, Christoph/Jeserich, Philipp (Hgg.): *EgoLogie. Subjektivität und Medien in der Spätmoderne (1880–1940)*. Frankfurt am Main: Lang 2005, S. 17–49.
- Kablitz, Andreas: „Laura und die alten Mythen. Zum Verhältnis von antikem Mythos und christlicher Heilsgeschichte in Petrarcas *Canzoniere*“. In: Hempfer, Klaus W./Regn, Gerhard (Hgg.): *Petrarca-Lektüren*. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner. Stuttgart: Steiner 2003, S. 69–96.
- Kablitz, Andreas: „Intertextualität als Substanzkonstitution. Zur Lyrik des Frauenlobs im Duecento: Giacomo da Lentini, Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri“. In: *Poetica* 23/1991, S. 20–67.
- Kaiser, Elke: *Wissen und Erzählen bei Zola. Wirklichkeitsmodellierung in den Rougon-Macquart*. Tübingen: Narr 1990.
- Kapp, Volker: „Vom Bild als Vergegenwärtigung zum Bild als Simulation und Verrätselung der Welt. In: Kapp, Volker (Hg.): *Bilderwelten als Vergegenwärtigung und Verrätselung der Welt*. Berlin 1997, S. 9–29.
- Kaube, Jürgen: „Hamlet war im höfischen Netzwerk gut aufgestellt“. In: *FAZ* 15.1.14, S. N3.
- Kilgour, Maggie: *The Rise of the Gothic Novel*. London: Routledge 2013.
- Kimmich, Dorothee: „Literaturwissenschaft“. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred K. H./Hahn, Hans Peter (Hgg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart: Metzler 2014, S. 305–308.
- King, Martha: *Grazia Deledda. A legendary life*. Leicester: Troubador 2005.

- Klee, Wanda G.: *Leibhaftige Dekadenz. Studien zur Körperlichkeit in ausgewählten Werken von Joris-Karl Huysmans und Oskar Wilde*. Heidelberg: Winter 2001.
- Klein, Jürgen: *Schwarze Romantik. Studien zur europäischen Literatur im europäischen Kontext*. Frankfurt: Peter Lang 2005.
- Klein, Mareike: *Die Farben der Herrschaft. Imagination, Semantik und Poetologie in heldenepischen Texten des deutschen Mittelalters*. Berlin: De Gruyter 2014.
- Klein, Ruth: *Lexikon der Mode. Drei Jahrtausende europäischer Kostümkunde*. Baden-Baden: Klein Verlag 1950.
- Klein, Wolfgang: „Dekadent/Dekadenz“. In: Barck, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch*. Stuttgart: Metzler 2001, S. 1–41.
- Klein, Wolfgang: „Realismus“. In: Barck, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch*. Stuttgart: Metzler 2003, S. 149–197.
- Kleinert, Annemarie: „Wie Balzac zum Modeexperten wurde“. In: Lehnert, Gertrud (Hg.): *Mode, Weiblichkeit und Moderne*. Dortmund: Ed. Ebersbach 1998, S. 47–61.
- Kleinschmidt, Christoph: „Die Literatur, das Material und die Künste. Intermaterialität aus literaturwissenschaftlicher Perspektive“. In: Strässle, Thomas/Kleinschmidt, Christoph/Mohs, Johanne (Hgg.): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien, Praktiken, Perspektiven*. Bielefeld: transcript 2013, S. 69–84.
- Kleinschmidt, Christoph: *Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus*. Bielefeld: transcript 2012.
- Kleinschmidt, Christoph: „Intermaterialität im Expressionismus, Programm und Praxis einer materialen Konvergenz der Künste“. In: *literaturkritik.de* 9/2010. [literaturkritik.de]. Stand 20.09.2013.
- Klettke, Cornelia: „Hyperrealistische Wahrnehmung und Intermedialität in Andrea de Carlos Roman *Treno di panna*“. In: *Horizonte. Italienische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur* 1/1996, S. 93–116.

- Klotz, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*, 10. Aufl. München: Hanser 1980.
- Klotz, Volker: *Gegenstand als Gegenspieler. Widersacher auf der Bühne: Dinge, Briefe, aber auch Barbieri*. Wien: Sonderzahl Verlag 2000.
- Klüver, Henning: „Exotisches Italien“. In: *Süddeutsche Zeitung* 26.03.15, S. 31.
- König, Gudrun.: „Geschlecht und Dinge“. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred K.H./Hahn, Hans Peter (Hgg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart: Metzler 2014, S. 64–69.
- König, Gudrun: *Konsumkultur. Inszenierte Warenwelten um 1900*. Wien: Böhlau 2009.
- König, Gudrun: „Zum Warenhausdiebstahl um 1900“. In: Mentges, Gabriele (Hg.): *Geschlecht und materielle Kultur. Frauen-Sachen, Männer-Sachen, Sachkulturen*. Münster: Waxmann 2000, S. 49–66.
- Kohl, Karl-Heinz: *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*. München: C.H. Beck 2003.
- Kohler, Georg/von Moos, Stanislaus (Hgg.): *Expo-Syndrom. Materialien zu Landesausstellung 1883–2002*. Zürich: vdf 2002.#
- Kohlmaier, Georg: *Das Glashaus. Ein Bautypus des 19. Jahrhunderts*. München: Prestel 1988.
- Koppelkamm, Stefan: *Künstliche Paradiese. Gewächshäuser u. Wintergärten d. 19. Jahrhunderts*. Berlin: Ernst 1988.
- Koppen, Erwin: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. Berlin: De Gruyter 1973.
- Kozma, Jan: „Grow Up! Grazia Deledda’s Adult-Adolescent Males of Arrested Maturation“. In: *Annali d’Italianistica* 15/1997, S. 329–340.
- Krätz, Otto: „Alchemie in der Tonne des Diogenes. Goethes Märchen“. In: Elsner, Norbert/Frick, Werner (Hgg.): *Scientia poetica. Literatur und Naturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein 2004, S. 99–134.

- Kramer, Kirsten/Dünne, Jörg: „Theatralität und Räumlichkeit“. In: Dünne, Jörg/Friedrich, Sabine/Kramer, Kirsten (Hgg.): *Theatralität & Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 15–32.
- Kremers, Dieter: *Der rasende Roland des Ludovico Ariosto. Aufbau und Weltbild*. Stuttgart: Kohlhammer 1973.
- Kretschmer, Winfried: *Geschichte der Weltausstellungen*. Frankfurt am Main: Campus 1999.
- Kühnel, Harry: „Pontifikalhandschuh“. In: Kühnel, Harry (Hg.): *Bilderwörterbuch der Kleidung und Rüstung*. Stuttgart: Kröner 1992, S. 201.
- Küpper, Joachim: *Zum italienischen Roman des 19. Jahrhunderts. Foscolo, Manzoni, Verga, D’Annunzio*. Stuttgart: Steiner 2002.
- Küpper, Joachim: *Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung und Evolution des Romans von der französischen Spätaufklärung bis Robbe-Grillet*. Stuttgart: Steiner 1987.
- Küpper, Joachim: „Was ist Literatur?“. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 45/2000, S. 187–215.
- Küpper, Joachim: „Affichierte Exemplarität, tatsächliche A-Systematik. Boccaccios *Decameron* und die Episteme der Renaissance“. In: Hempfer, Klaus W. (Hg.): *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*. Stuttgart: Steiner 1993, S. 47–93.
- Küpper, Joachim: *Balzac und der effet de réel*. Amsterdam: Grüner 1986.
- Kuhns, Elisabeth: *The Habit. A History of the Clothing of Catholic Nuns*. New York 2003.
- Kuznets, Lois R.: *When Toys come alive. Narratives of Animation, Metamorphosis and Development*. New Haven: Yale University Press 1994.
- Kybalova, Ludmila (u.a.): *Das große Bilderlexikon der Mode. Vom Altertum bis zur Gegenwart*. Prag: Bertelsmann 1966, S. 501.

- Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion“. In: *Schriften I*. Weinheim, Berlin: Quadriga 1991, S. 61–70.
- Lavrin, Janko: *Lev Tolstoj, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt 2008.
- Leemann, Noemi: „Die Geburt der Massenkultur. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert. Tagung 12/2012 in Nürnberg“. In: *H-Soz-u-Kult* 01/2013. [<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de>]. Stand 08.01.2013.
- Lefèvre, Eckard: „Plautus’ *Cistellaria* zwischen Menanders *Synaristosai* und italienischen Stegreifspiel“. In: Hartkamp, Rolf/Hurka, Florian (Hgg.): *Studien zu Plautus’ Cistellaria*. Tübingen: Narr 2004, S. 51–88.
- Lefèvre, Eckard: *Plautus’ Aulularia*. Tübingen: Narr 2001.
- Legner, Anton: *Reliquien in Kunst und Kult*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995.
- Lehmann, Christine: *Das Modell Clarissa. Liebe, Verführung, Sexualität und Tod der Romanheldinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler 1991.
- Lehnert, Gertrud: „Mode, Weiblichkeit und Modernität“. In: Lehnert, Gertrud (Hg.): *Mode, Weiblichkeit und Modernität*. Dortmund: Edition Ebersbach 1998, S. 7–19.
- Lehnert, Gertrud: „Das Paradies der Damen. Nachwort“. In: Zola, Emile: *Das Paradies der Damen*, 2. Aufl. Berlin: Ebersbach 2005, S. 558–572.
- Leone, Giuseppe: „La narrativa di Grazia Deledda tra verismo e decadentismo“. In: *Rassegna di Varia Umanità* 38.3/1996, S. 96–99.
- Leopold, Stephan: „Die III. Republik zwischen Kataklysmus und Heilserwartung. Einleitung“. In: Leopold, Stephan/Scholler, Dietrich (Hgg.): *Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen. Französische Literatur und Kultur zwischen Sedan und Vichy*. München: Fink 2010, S. 9–20.
- Leschke, Rainer: *Einführung in die Medientheorie*. München 2003.
- Liddell, Henry George/Scott, Robert (Hgg.): *A Greek-English Lexikon*. Oxford: Clarendon 1996.

- Lizium, Karin: *Die Darstellung der historischen Wirklichkeit in Alessandro Manzonis I promessi sposi*. Tübingen: Niemeyer 1993.
- Loschek, Ingrid: *Reclams Mode- und Kostümllexikon*, 6. Aufl. Stuttgart: Reclam 2011.
- Lotman, Jurij: „Künstlerischer Raum, Sujet und Figur“. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hgg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 529–543.
- Lovecraft, Howard-P. : *The annotated Supernatural horror in literature*. New York: Hippocampus Press 2000.
- Lubkoll, Christine: „Das literarische Motiv“. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 4. aktual. und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2008, S. 515–516.
- Lukács, Georg: *The historical novel*. London: Merlin 1962.
- Lurker, Manfred (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart: Kröner 1985.
- MacGregor, Neil: *A history of the world in 100 objects*. London: Allen Lane 2010.
- Mann, Karin: „Stark und soft. Mode, Medien und Geschlecht am Beispiel der Modefotografie in *Vogue*“. In: Mentges, Gabriele (Hg.): *Kulturanthropologie des Textilen*. Bamberg: Waxmann 2005, S. 407–429.
- Marrosu, Irene: *Storia del costume sardo. Sa fardetta (la gonna)* [www.ladonnasarda.it].
- Marx, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. 1. Berlin 1969, S. 85–98.
- Massaiu, Mario: *La Sardegna di Grazia Deledda*. Milano: Celuc 1972.
- Mathys, F.K.: *Ewig wandelbare Mode*. Stuttgart: AT Verlag 1985.
- Mauss, Marcel: „Die Gabe. Form und Funktion des Austausch in archaischen Gesellschaften.“ In: *Soziologie und Anthropologie. Gabentausch, Todesvorstellung, Körpertechniken*. Wiesbaden: VS Verlag 2010, S. 11–148.

- Meier-Staubach, Christel/Suntrup, Rudolf: *Handbuch der Farbenbe-
deutung im Mittelalter*. Köln: Böhlau 2018.
- Meiners, Christoph: *Allgemeine kritische Geschichte der Religionen*,
Bd. 1. Hannover: Helwing 1806.
- Meriggi, Marco: „Italienisches und deutsches Bürgertum im Ver-
gleich“. In: Kocka, Jürgen (Hg.): *Bürgertum im 19. Jahrhundert.
Einheit und Vielfalt Europas*. Göttingen: Vandenhoeck 1995, S.
147–165.
- Merry, Bruce: *Women in Modern Italian Literature. Four Studies ba-
sed on the Work of Grazia Deledda, Alba De Céspedes, Natalia
Ginzburg and Dacia Maraini*. Townsville: James Cook University
of North Queensland 1990.
- Meter, Helmut: *Figur und Erzählauffassung im veristischen Roman.
Studien zu Verga, de Roberto und Capuana vor dem Hintergrund
der französischen Realisten und Naturalisten*. Frankfurt am Main:
Klostermann 1986.
- Michel, Karl Markus: „Das Spiel mit dem Bösen“. In: Emile Zola:
Die Beute. Düsseldorf; Zürich: Artemis und Winkler 1998, S. 355–
391.
- Milizia, Francesco: *Grundsätze der bürgerlichen Baukunst* 1. Leip-
zig: Schwickert 1824 [1781].
- Mirra, Alessandra: *Il Piacere, analisi guidata al romanzo*. Milano:
Alpha 2004.
- Möller, Renate: *Schmuck*. München: Deutscher Kunstverlag 1998.
- Moog-Grünewald, Maria: „Poetik der Décadence. Eine Poetik der
Moderne“. In: Warning, Rainer/Wehle, Winfried (Hgg.): *Fin de
Siècle*. München: Fink 2002, S. 165–194.
- Motté, Magda: *Esters Tränen, Judiths Tapferkeit. Biblische Frauen
in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt: Wiss. Buchge-
sellschaft 2003.

- Müller, Olaf: „Gothic Comburg? Der Schauerroman, das unheimliche Haus des Vaters und das Grab in Chateaubriands *Mémoires d'outre-tombe*“. In: Neuhofer, Monika/Ackermann, Kathrin (Hgg.): *Von Häusern und Menschen. Literarische und filmische Diskurse über das Haus im 19. und 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 93–112.
- Müller-Salget, Klaus: *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung*. Bonn: Bouvier 1972.
- Mukarovsky, Jan: *Schriften zur Ästhetik, Kunsttheorie und Poetik*. Tübingen: Narr 1986.
- Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari. Geografia del Sacro*. [www.popolari.arti.beniculturali.it]. Stand 31.05.2013.
- Nelting, David: „Gelebte, ersehnte und durchschrittene Räume: Ugo Foscolos *Ultime Lettere di Jacopo Ortis* und das Problem romantischer Subjektivität“. In: Steigerwald, Jörn/Behrens, Rudolf (Hgg.): *Räume des Subjekts um 1800. Zur imaginativen Selbstverortung des Individuums zwischen Spätaufklärung und Romantik*. Wiesbaden: Harrassowitz 2010, S. 207–220.
- Nelting, David: „Positivismus und Poetik. Überlegungen zur doppelten Wirklichkeitsmodellierung in *Germinie Lacerteux* und *Giacinta*“. In: *Romanistisches Jahrbuch* 59/2008, S. 238–261.
- Nelting, David: *Frühneuzeitliche Pluralisierung im Spiegel italienischer Bukolik*. Tübingen: Narr 2007.
- Neumeister, Sebastian: „Enzyklopädische Sichtbarkeit. Eine problemgeschichtliche Skizze“. In: Koch, Hans-Albrecht (Hg.): *Welt der Information. Wissen und Wissensvermittlung in Geschichte und Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 1990, S. 49–61.
- Neuschäfer, Hans-Jörg: *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*. München: Fink 1969.
- Nieschlag, Robert: *Binnenhandel und Binnenhandelspolitik*. Berlin: Duncker 1980.
- Nixdorf, Heinz: *Die Geschichte des Schachtürken. Mechanisierung der Informationstechnik*. [www.hnf.de]. Stand 26.10.2012.

- Oberzaucher-Schüller, Gunhild: „Oper und romantisches Ballett“. In: Dahms, Sibylle/Jeschke, Claudia/Woitas, Monika (Hgg.): *Tanz*. Stuttgart: Metzler 2001, S. 128–130.
- Ochsner, Beate: „Zwischen Intermedialität und Hybridisierung. Zur ästhetischen Funktionalisierung kalkulierbarer Grenzen.“ In: *Tagung Intermediale Inszenierungen. Fallstudien und theoretische Konzepte* am 10.7.2008, Audiodatei. [<http://blogs.mewi.unibas.ch/archiv/78>]. Stand 13.09.2012.
- Öhlschläger, Claudia: „Die Macht der Bilder. Zur Poetologie des Imaginären in Joseph von Eichendorffs *Die Zauberei im Herbste*“. In: Neumann, Gerhard/Oesterle, Günter/Pfotenhauer, Helmut (Hgg.): *Bild und Schrift in der Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 279–300.
- Ortlepp, Anke: „Alltagsdinge“. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred K.H./Hahn, Hans Peter (Hgg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart: Metzler 2014, S. 161–165.
- Pabst, Walter: „Le Chef des odeurs soaves. Metamorphosen fremder Motive bei Robert de Montesquiou“. In: Maurer, Karl/Nolting-Hauff, Ilse/Schulze, Joachim (Hgg.): *Das fremde Wort. Studien zur Interpendenz von Texten*. Amsterdam: Benjamins Publishing 1988, S. 358–375.
- Padri, Richard (Hg.): *Dizionario universale delle scienze ecclesiastiche*. Neapel: Batelli 1848.
- Penzenstadler, Franz: „Geschichte und Fiktion. A. Manzonis historischer Roman und A. Thierrys Programm einer neuen Historiographie“. In: Rajewsky, Irina O./Schneider, Ulrike (Hgg.): *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht*. Stuttgart: Steiner 2008, S. 223–272.
- Pfeiffer, K. Ludwig: „Schwellen der Medialisierung zwischen Erfindung und Tatsächlichkeit. Vergleichende Skizzen zu Deutschland und Japan um 1900 und 2000“. In: Pfeiffer, K. Ludwig/Schnell, Ralf (Hgg.): *Schwellen der Medialisierung. Medienanthropologische Perspektiven – Deutschland und Japan*. Bielefeld: transcript 2015, S. 15–40.

- Pfister, Manfred: *Das Drama*, 11. Aufl. München: Fink 2001.
- Pfister, Manfred: „Konzepte der Intertextualität“. In: Iroich, Ulrich/ Pfister, Manfred (Hgg.) *Intertextualität*. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 1–30.
- Pirotte, Jean: „Corps nus.... corps vêtus...corps peints... Enjeux et symbolique sociale d'un combat multimillénaire pour les apparences.“ In: Donneau, Olivier (Hg.): *Quand l'habit faisant le moine. Une histoire fu vêtement civil et religieux en Luxemburg et au-delà*. Bastogne 2004.
- Pöpper, Thomas: *Design-Erkundungen. Dinge im Kontext*, Tagungsankündigung, Westsächsische Hochschule Zwickau 15./17.11.12. [<http://arthist.net/archive/3917>]. Stand 07.08.2014.
- Pointon, Marcia: „Wearing Memory. Mourning, Jewellery and the Body“. In: Ecker, Gisela (Hg.): *Trauer tragen, Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter*. München: Fink 1999.
- Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Wagenbach 1998.
- Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München: dtv 1970.
- Prown, Jules David: „The truth of material culture. History or fiction?“ In: Lubar, Steven/Kingery, W. David (Hgg.): *HISTORY from THINGS. Essays on Material Culture*. Washington: Smithsonian Institution Press 1993, S. 1–19.
- Prügel, Roland (Hg.): *Geburt der Massenkultur. Wege in die Moderne. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert*, Tagung des Germanischen Nationalmuseums 8.–10.11.2012. Nürnberg 2014.
- Rädle, Herbert: „Anmerkungen“. In: Plautus: *Aulularia*. Stuttgart: Reclam 1978, S. 92–96.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*. Tübingen: Narr 2003.

- Regn, Gerhard: „Poetik des Aufschubs. Giovanni Colonna und die Architektur des *Canzoniere*. Zu RVF CCLXVI und CCLXIX“. In: Hempfer, Klaus W./Regn, Gerhard (Hgg.): *Petrarca-Lektüren*, Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner. Stuttgart 2003, S. 185–212.
- Regn, Gerhard: „Schicksale des fahrenden Ritters. Torquato Tasso und der Strukturwandel der Versepeik in der italienischen Spätrenaissance“. In: Tietzmann, Michael (Hg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen: Narr 1991, S. 45–68.
- Reich-Ranicki, Marcel: *Für alle Fragen offen. Antworten zur Weltliteratur*. München: DVA 2009.
- Remberg, Annette: *Wandel des Hochzeitsbrauchtums im 20. Jahrhundert dargestellt am Beispiel einer Mittelstadt. Eine volkswundlich-soziologische Untersuchung*. Münster: Waxmann 1995.
- Rheinberger, Hans-Jörg: „Epistemische Dinge“. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred K.H./Hahn, Hans Peter (Hgg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart 2014, S. 193–197.
- Richter, Isabel: „Erinnerungsspuren im Material. Trauerschmuck aus menschlichem Haar in der materiellen Kultur des Todes im 19. Jahrhundert“. In: Ellwanger, Karen/Helmhold, Heidi/Helmers, Traute/Schrödl, Barbara (Hgg.): *Das letzte Hemd. Zur Konstruktion von Tod und Geschlecht in der materiellen und visuellen Kultur*. Bielefeld: Transcript 2010, S. 41–59.
- Riehle, Wolfgang: *Englische Mystik des Mittelalters*. München: C.H. Beck 2011.
- Rival, Laura: *The social lives of trees. Anthropological perspectives on tree symbolism*. Oxford 1998.
- Römische Prunktische. *Mensae Delphicae*. [<http://www.antike-tischkultur.de/tische-delphicaes.html>]. Stand 06.12.2012.
- Roloff, Volker: „Aus der Schlussdiskussion“. In: Schulz-Buschhaus, Ulrich/Stierle, Karlheinz (Hgg.): *Projekte des Romans nach der Moderne*. München: Fink 1997, S. 412–414.

- Roncoroni, Egea: „Cronologia“. In: D'Annunzio, Gabriele: *Il Piacere*, hrsg. von Federico Roncoroni. Milano: Mondadori 1995, S. LXXI–CXXXIV.
- Roncoroni, Federico: „Introduzione“. In: D'Annunzio, Gabriele: *Il Piacere*, hrsg. von Federico Roncoroni. Milano: Mondadori 1995, S. V–LXX.
- Rossberg, Anne-Katrin: „Wie Frauen Zimmer wurden. Zur Wohnkultur des 18. und 19. Jahrhunderts“. In: Hackenschmidt, Sebastian/Engelhorn, Klaus (Hgg.) *Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*. Bielefeld: transcript 2011, S. 143–154.
- Ross, Werner: „Rose und Nachtigall. Ein Beitrag zur Metaphorik und Mythologie des Mittelalters“. In: *Romanische Forschungen* 67/1956, S. 55–82.
- Ruhe, Cornelia: *Invasion aus dem Osten. Die Aneignung russischer Literatur in Frankreich und Spanien (1880–1910)*. Frankfurt: Klostermann 2012.
- Runte, Annette: „Zwittrige Engel. Androgynie und Hermaphroditismus in französischer Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts“. In: Naguschewski, Dirk/Schrader, Sabine (Hgg.): *Sehen. Lesen. Begehren. Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*. Berlin: Verl. Frey 2001, S. 49–81.
- Rusche, Thomas: *Kleines SØR-Brevier der Kleidungskultur. Der Ratgeber für den Herrn*, 4. Aufl. Münster: Lit 1998.
- Ruschioni, Ada: „Poesia delle cose e poetica della luce in Grazia Deledda“. In: *Convegno Nazionale di Studi Deleddiani*. Cagliari: Fossataro 1975, S. 433–477.
- Russo, Luigi: *Giovanni Verga*, 8. Aufl. Bari: Laterza 1979.
- Sabbatini, Giovanni/Fiorioli, Eusebio/Cannaro, Giuseppe (Hgg.): *L'Italia all'esposizione universale di Parigi nel 1867. Rassegna critica, descrittiva, illustrata*. Paris: Racon 1868.
- Samida, Stefanie/Eggert, Manfred K.H./Hahn, Hans Peter (Hgg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart: Metzler 2014.

- Sanaguinetti Katz, Giuliana: „Canne al vento“. In: Marrone, Gaetana (Hg.): *Encyclopedia of Italian literary studies*. London: Routledge 2006, S. 594–595.
- Sapegno, Natalino: „Prefazione“. In: Deledda, Grazia: *Romanzi e novelle*. Milano: Mondadori 1971, S. XI–XXIII.
- Sardegna digital library (Hg.): *Nuoro, Sposi in costume* [<http://www.sardegнадigitallibrary.it>]. Stand 23.05.2016.
- Saupe, Achim: „Authentizität“. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred K.H./Hahn, Hans Peter (Hgg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart: Metzler 2014, S. 180–183.
- Scheibelreiter, Georg: *Tiernamen und Wappenwesen*. Wien: Böhlau 1992.
- Schlünder, Susanne: „An den Grenzen realistischer Welterzeugung. Balzacs figurale Ästhetik am Beispiel von *Le Chef-d'Œuvre inconnu*“. In: Febel, Gisela/Joly, Françoise/Pflüger, Silke (Hgg.): *Paradox oder Über die Kunst anders zu denken*. Kemnat: quantum books 2001, S. 441–455.
- Schlünder, Susanne: „Intertextualität“. In: Kroll, Renate (Hg.): *Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechter-Forschung*. Stuttgart: Metzler 2002, S. 191.
- Schlünder, Susanne: „Foucault“. In: Kroll, Renate (Hg.): *Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung*. Stuttgart: Metzler 2002, S. 112–113.
- Schlumbohm, Dietrich: „Stilisierung statt Handlung. Zur Erzählweise in D'Annunzios Roman *Il Fuoco*“. In: Schulz-Buschhaus, Ulrich/Meter, Helmut (Hgg.): *Aspekte des Erzählens in der modernen italienischen Literatur*. Tübingen: Narr 1983, S. 73–84.
- Schmidt, Bärbel: „Prachtstück oder Plunder? Vom Sammeln Materielle Kultur“. In: Mentges, Gabriele (Hg.): *Kulturanthropologie des Textilen*. Bamberg: Ebersbach 2005, S. 97–130.
- Schmitz-Emans, Monika: *Einführung in die Literatur der Romantik*, 3. Aufl. Darmstadt: WGB 2004.

- Schneider, Sabine: *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*. Tübingen: De Gruyter 2006.
- Schober, Rita: „Sachsymphonie und Sozialkritik in Zolas Roman vom Warenhaus. Nachwort.“ In: Zola, Émile: *Paradies der Damen*. Gütersloh: Bertelsmann 1970, S. 681–700.
- Schober, Rita: „Nachwort“. In: Zola, Émile: *Der Bauch von Paris*. München: Winkler 1974, S. 470–490.
- Scholl, Dorothee: „Biblische Frauengestalten in Kunst und Literatur der Jahrhundertwende“. In: Kapp, Volker (Hg.): *Bilderwelten als Vergegenwärtigung und Verrätselung der Welt*. Berlin: Duncker 1997, S. 157–189.
- Scholler, Dietrich: „Inizi difficili. Das Incipit als Problemzone im italienischen Roman der Moderne“. In: Kuhn, Helke/Nickel, Beatrice (Hgg.): *Erschwerte Lektüren. Der literarische Text im 20. Jahrhundert als Herausforderung für den Leser*. Frankfurt: Peter Lang 2014, S. 107–120.
- Scholler, Dietrich: „Vom Leben der Lebensmittel in Zolas *Le ventre de Paris*“. In: Ette, Ottmar/Sánchez, Yvette (Hgg.): *LebensMittel. Essen in Literatur-, Film und Kulturwissenschaften*. Bielefeld: transcript 2013, S. 61–72.
- Scholler, Dietrich: „Rom in Weiß. Stadt und Traum in Gabriele D’Annunzios Roman *Il piacere*“. In: Goumegou, Susanne/Guthmüller, Marie (Hgg.): *Traumwissen und Traumpoetik. Onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 85–102.
- Scholler, Dietrich: „Flauberts kleine Lebensmittelkunde“. In: Hülk, Walburga/Renner, Ursula (Hgg.): *Biologie, Psychologie, Poetologie. Verhandlungen zwischen den Wissenschaften*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, 233–241.
- Scholler, Dietrich: *Umzug nach Encyclopaedia. Zur narrativen Inszenierung des Wissens in Flauberts *Bouvard et Pécuchet**. Berlin: Weidler 2002.

- Scholler, Dietrich: „Mais on ne voit chez vous que des choses lugubres. Enzyklopädische Sichtbarkeit in Flauberts *Bouvard et Pécuchet*“. In: *PhiN Philologie im Netz* 1/1997, S. 43–62. [www.phin.de]. Stand 23.11.2004.
- Scholler-Schärf, Anja: „Das prädekadente Treibhaus als antibürgerlicher Raum. Theatrale Häuslichkeit in *La Curée* von Émile Zola“. In: Neuhofer, Monika/Ackermann, Kathrin (Hgg.): *Von Häusern und Menschen. Literarische und filmische Diskurse über das Haus im 19. und 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 129–144.
- Schröter, Jens: *Intermedialität und Intermaterialität*. [<http://blogs.mewi.uni-bas.ch/archiv/73>]. Stand 13.09.2012.
- Schuhen, Gregor: „Dandy, Dichter, Demagoge. Männlichkeitsentwürfe der Belle Époque“. In: Erstic, Marijana/Schuhen, Gregor/Schwan, Tanja (Hgg.): *Avantgarde, Medien, Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: Transcript 2005, S. 321–360.
- Schwab, Ulrike: *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*. Münster: LIT 2006.
- Schwarz, Hans-Günther: *Das stumme Zeichen. Der symbolische Gebrauch von Requisiten*. Bonn: Bouvier 1974.
- Schweikle, Günther/Schweikle, Irmgard (Hgg.): *Metzler-Literatur Lexikon*, 2. überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler 1990.
- Sick, Franziska: „Einleitung“. In: Sick, Franziska (Hg.): *Raum und Objekt im Werk von Samuel Beckett*. Bielefeld: transcript 2011, S. 7–11.
- Sielke, Sabine: „Self-Fashioning und Cross Dressing: Strategien weiblicher Selbstinszenierung von der viktorianischen Verkleidungskunst zum postmodernen Zitatentheater. In: Lehnert, Gertrud (Hg.): *Mode, Weiblichkeit und Modernität*, Dortmund: Edition Ebersbach 1998, S. 107–139.
- Simmel, Georg: „Philosophie des Geldes“. In: derselb.: *Gesamtausgabe*, hrsg. von Otthein Rammstedt, Bd. 6. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 [1907], S. 347–349.

- Simonis, Annette: „Der Traum von der Materialität. Ein ästhetischer Diskurs über Visualität und Materialität in den Künsten“. In: Strässle, Thomas/Kleinschmidt, Christoph/Mohs, Johanne (Hgg.): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien, Praktiken, Perspektiven*. Bielefeld: transcript 2013, S. 221–237.
- Solte-Gresser, Christiane: *Spielräume des Alltags. Literarische Gestaltung von Alltäglichkeit in deutscher, italienischer und französischer Erzählprosa (1929–1949)*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.
- Spiegel, Hubert: „Die alles überwölbende Melancholie der Liebenden. Orhan Pamuk hat in Istanbul ein eigenes Museum zu seinem Roman *Das Museum der Unschuld* erbaut“. In: *FAZ* 8.3.2013, S. 32.
- Spiegel, Hubert: „Wohnhaus letzter Hand“. In: *FAZ* 30.3.2011, S. 29.
- Spinazzola, Vittorio: „Dalla narrativa d’appendice al premio Nobel. La Deledda fra Ottocento e Novecento“. In: Deledda, Grazia: *La Madre*. Milano: Mondadori 1970, S. 8-27.
- Starke, Manfred: „Materielle Kultur im Blickfeld des L’art-pour-l’art-Dichters Théophile Gautier“. In: *Romanische Forschungen* 102/1990, S. 186–206.
- Steele, Valerie: *Paris Fashion. A Cultural History*. Oxford: University Press 1988.
- Steele, Valerie: *Fashion and Eroticism. Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age*. Oxford: University Press 1985.
- Steinhauser, Beate: „De la métaphore à la métamorphose. Corps et comestibles dans *Le Ventre de Paris* d’Émile Zola“. In: Kuon, Peter/ Peylet, Gérard (Hgg.): *Les métamorphoses de corps du romantisme à nos jours*. Heidelberg: Winter 2006, S. 55– 71.
- Stemberger, Martina: „Rund um den *Roman russe*: Zur westeuropäischen Rezeption russischer Literatur aus kulturwissenschaftlicher Perspektive. Rezension und Reflexionen zu Cornelia Ruhes Band *Invasion aus dem Osten. Die Aneignung russischer Literatur in Frankreich und Spanien (1880–1910)*“. In: *PhiN. Philologie im Netz* 68/2014, S.82–106. [www.phin.de]. Stand 15.01.2015.

- Stephan, Inge: „Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué“. In: Berger, Renate/Stephan, Inge (Hgg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln: Böhlau 1987, S. 117–130.
- Stierle, Karlheinz: „Die Komik des Objekts in Ariosts *Orlando Furioso*“. In: Göller, Karl Heinz (Hg.): *Spätmittelalterliche Artusliteratur*. Paderborn: Schöningh 1984, S. 151–160.
- Stierle, Karlheinz: „Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie“. In: Preisendanz, Wolfgang/Warning, Rainer (Hgg.): *Das Komische*. München: Fink 1976, S. 237–268.
- Stillers, Rainer: „Objekt-Sprache. Zum Doppelsinn szenischer Objekte in Komödien Carlo Goldonis“. In: *Romanische Forschungen* 103/1991, S. 1–20.
- Stocker, Günther: *Schrift, Wissen und Gedächtnis. Das Motiv der Bibliothek als Spiegel des Medienwandels im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen&Neumann 1997.
- Stöber, Thomas: *Vitalistische Energetik und literarische Transgression im französischen Realismus-Naturalismus. Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola*. Tübingen: Narr 2006.
- Stollberg-Rilinger, Barbara: „Macht und Dinge“. In: Samida, Stefanie/ Eggert, Manfred K.H./Hahn, Hans Peter (Hgg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart: Metzler 2014, S. 85–88.
- Strässle, Thomas: „Einleitung. Pluralis materialitatis“. In: Strässle, Thomas/Kleinschmidt, Christoph/Mohs, Johanne (Hgg.): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien, Praktiken, Perspektiven*. Bielefeld: Transcript 2013, S. 7–23.
- Strässle, Thomas/Kleinschmidt, Christoph/Mohs, Johanne (Hgg.): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien, Praktiken, Perspektiven*. Bielefeld: Transcript 2013.
- Strässle, Thomas: „Von der Materialität der Sprache zur Intermaterialität der Zeichen“. In: Strässle, Thomas/Kleinschmidt, Christoph/Mohs, Johanne (Hgg.): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien, Praktiken, Perspektiven*. Bielefeld: transcript 2013, S. 85–97.

- Strässle, Thomas: *Salz. Eine Literaturgeschichte*. München: Carl Hanser 2009.
- Strässle, Thomas „Kristallisationen des Leidens. Salz und Gedächtnis in der deutschsprachigen Literatur nach 1945“. In: Strässle, Thomas/ Torra-Mattenklott, Caroline (Hgg.): *Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie*. Freiburg i. Br. u. Berlin: Rombach 2005, S. 207–224.
- Strässle, Thomas/Torra-Mattenklott, Caroline: „Einleitung“. In: Strässle, Thomas/ Torra-Mattenklott, Caroline (Hgg.): *Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie*. Freiburg i. Br. u. Berlin: Rombach 2005, S. 9–18.
- Strässle, Thomas: „*Intermaterialität*. SNF-Förderungsprofessur, Projektbeschreibung. [www.forschungsportal.ch]. Stand 22.04.2012.
- Strässle, Thomas: *Intermaterialität*. Homepage. [<http://www.intermaterialitaet.ch>]. Stand 22.04.2012.
- Strinati, Claudio/Moreno, Paolo (Hgg.): *Galleria Borghese*. Milano: Touring 2000.
- Striuli, Giacomo: „Diabolical Imagery in Grazia Deledda“. In: *RLA. Romance Languages Annual* 1989, S. 210–215.
- Strohschneider, Peter: „Faszinationkraft der Dinge. Über Sammlung, Forschung und Universität“. In: *Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften* 8/2012, S. 9–26.
- Struglia, Giuseppe: *La Sardegna. Ambiente e storia*. Cagliari: Editrice Sarda Fossataro 1971.
- Sullivan, Andrew: *Ein Diskurs über Homosexualität*. München: Kindler 1996.
- Suntrup, Rudolf: *Liturgische Farben im Kontext der mittelalterlichen Farbdeutung. Vortrag auf der Tagung »Farbensymbolik II«*. Zürich: Schweizerische Gesellschaft für Symbolforschung 2009 [<http://www.symbolforschung.ch>].
- Swanson, Donald C.: *A characterization of the Roman poetic onomasticon*. University Park: Pennsylvania State Univ. Press 1970.
- Testa, Francesco/Marconi, Aroldo (Hgg.): *Il Toscano. Guida completa al sigaro italiano*. Firenze: Giunti 2000.

- Testaferri, Ada: „Infrazione all’Eros proibito come processo d’individuazione in *La Madre* di Grazia Deledda“. In: dieselb. (Hg.): *Women in Italian Culture*. Ottawa: Dovehouse 1989, S. 109–120.
- Tholen, Georg Christoph: „Dazwischen. Zeit, Raum und Bild in der intermedialen Performance“. In: Hillgärtner, Harald/Küpper, Thomas: *Medien und Ästhetik. Festschrift für Burkhard Lindner*. Bielefeld: transcript 2015, S. 275–291.
- Thoma, Heinz/Wetzel, Hermann H.: „Dekadenzbewußtsein und Überhöhungswille im Fin de Siècle“. In: Kapp, Volker (Hg.): *Italienische Literaturgeschichte*, unter Mitarbeit von Hans Felten (u.a.). Stuttgart: Metzler 1992, S. 304–310.
- Thomalla, Ariane: *Die femme fragile. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*. Düsseldorf: Bertelsmann 1972.
- Tiedemann, Nicole: *Haar-Kunst. Zur Geschichte und Bedeutungs eines menschlichen Schmuckstücks*. Köln: Böhlau 2007.
- Tischleder, Bärbel/Ribbat, Christoph: „Material Culture Studies“. In: *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 4. Aufl. Stuttgart: Metzler 2008, S. 464.
- Toscana. Guida d’Italia*. Milano: Touring Club Italiano 2003.
- Toschi, Paolo (Hg.): *Il Folklore. Tradizioni, vita e arti popolari*. Milano: Touring Club italiano 1967.
- Tröndle-Weintritt, Isolde/Scharnagl, Herrmann: „Die römische Barockoper“. In: Scharnagl, Herrmann (Hg.): *Operngeschichte in einem Band*. Berlin: Henschel 1999, S. 48–50.
- Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Niemeyer 1994.
- Ulmer, Birgit: *Die Entdeckung der Landschaft in der italienischen Literatur an der Schwelle zur Moderne*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2010.
- Uppenkamp, Bettina: „Können Möbel Medien sein? Überlegungen zu den italienischen Hochzeitstruhen der Renaissance“. In: Hackenschmidt, Sebastian/Engelhorn, Klaus (Hgg.): *Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*. Bielefeld: Transcript 2011, S. 47–68.

- Villari, Anna: *Gabriele D'Annunzio e il Vittoriale. Guida storico-artistica*. Milano: Silvana Editoriale 2009.
- Vinken, Barbara: *Unentrinnbare Neugierde. Die Weltverfallenheit des Romans. Richardsons Clarissa und Laclos Liaisons dangereuses*. Freiburg: Rombach 1991.
- Vinken, Barbara: „Pygmalion à rebours: Fetischismus in Zolas Œuvre“. In: Mayer, Matthias/Neumann, Gerhard (Hgg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, S. 593–621.
- Vinken, Barbara: „Zola. Alles Sehen, Alles Wissen, Alles Heilen: Der Fetischismus im Naturalismus“. In: Behrens, Rudolph/Galle, Roland (Hgg.): *Historische Anthropologie und Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 215–226.
- Vinken, Barbara: „Temples of delight. Consuming Consumption in Émile Zola's *Au Bonheur des Dames*“. In: *Spectacles of Realism. Gender, Body, Culture*. Minneapolis: Minnesota 1995, S. 247–267.
- Vinken, Barbara: *Angezogen. Das Geheimnis der Mode*. Stuttgart: Klett 2013.
- Il Vittoriale. Homepage* [www.vittoriale.it]. Stand 31.08.2012.
- Vögle, Theresa: „Die Boulevards als impressionistische Oberflächen“. In: Hülk, Walburga/Schuhen, Gregor (Hgg.): *Hausmann und die Folgen. Vom Boulevard zur Boulevardisierung*. Tübingen: Narr 2012, S. 195–214.
- Vogel-Walter, Bettina: „D'Annunzios Wagner“. In: Bermbach, Udo (Hg.): *Wagner und Italien*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 195–222.
- Wandhoff, Haiko: *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*. Berlin: De Gruyter 2003.
- Wagner, Birgit: „Das Meer überschreiten (überschreiben), aus Liebe. Grazia Deledda und Maria Jacobbe, zwei Schriftstellerinnen aus Sardinien.“ In: Bauer, Ingrid/Lämmerle, Christa/Hauch, Gabriella (Hgg.): *Liebe und Widerstand. Ambivalenzen historischer Geschlechterbeziehungen*, 2. Aufl. Wien: Böhlau Verlag 2009, S. 110–124.

- Wagner, Horst: *Der zentrale Gegenstand im Drama Lessings, Kleists und Grillparzers. Untersuchungen zur Dramaturgie des 18. u. 19. Jahrhunderts*. Frankfurt: Hänssel-Hohenhausen 1967.
- Wagner, Peter: „Der Tod im Eros. Zur Funktion zweier Grundmotive der Literatur in Jerzy Kosinskis *Pinball* und John Updikes *Rabbit is Rich*“. In: Glaser, Horst Albert (Hg.): *Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur*. Bern: Paul Haupt 1993, S. 321–350.
- Wanning, Frank: *Italienische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Klett 2005.
- Warning, Rainer: „Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie“. In: Preisendanz, Wolfgang/Warning, Rainer (Hgg.): *Das Komische*. München: Fink 1976, S. 279–335.
- Warning, Rainer: *Die Phantasie der Realisten*. München: Fink 1999.
- Warning, Rainer: „Kompensatorische Bilder einer ‚wilden Ontologie‘. Zolas Les Rougon-Macquart“. In: *Poetica* 22/1990, S. 355–383.
- Weber-Kellermann, Ingeborg: *Frauenleben im 19. Jahrhundert. Empire und Romantik, Biedermeier, Gründerzeit*. München: Beck 1998.
- Wegmann, Thomas (Hg.): *Walter Benjamin. Aufsatzsammlung*. München: text und kritik 2009.
- Wehle, Winfried: *Leopardis Unendlichkeiten*. Tübingen: Narr 2000.
- Weisgerber, Jean: *L'épée, la pomme et le mouchoir. Essai sur les objets dans la tragédie européenne du XVIIe siècle*. Bruxelles: Lang 2009.
- Wierlacher, Alois: *Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass*. Stuttgart: Kohlhammer 1987.
- Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Körner Verlag 1979.
- Wolf, Werner: „Intermedialität“. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 4. Aufl. Stuttgart: Metzler 2008, S. 327 f.

- Wolfzettel, Friedrich: „Vertikale Symbolik in Emile Zolas *La Curée*“. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 19/1969, S. 435–443.
- Zander-Seidel, Jutta/Prügel, Roland (Hgg.): *Wege in die Moderne. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert*. Nürnberg 2014.
- Zehentbauer, Markus: „Die Diktatur der Dinge. Wie Objekte das Verhalten von Menschen formen“. In: *Süddeutsche Zeitung* 21.11.2012, S.13.
- Zick, Gisela: *Gedenke mein. Freundschafts- und Memorialschmuck*. Dortmund: Harenberg 1980.
- Zingarelli, Nicola: *Lo Zingarelli. Vocabulario della lingua italiana*, 12. Aufl. Bologna: Zanichelli 2004.