

Vom traurigen Ende der männlichen Hauptfiguren in zwei Romanen der italienischen Autorinnen Francesca Duranti und Paola Capriolo

AXEL SCHÖNBERGER

In den letzten beiden Jahrzehnten wurden international nicht wenige Studien zur Darstellung von Frauen und Geschlechterrollen in den romanischen Literaturen veröffentlicht,¹ darunter sogar Hypothesen zu einem angeblichen "Geschlecht der Texte".² Eine der von der sogenannten feministischen Literaturwissenschaft aufgeworfenen Fragen betrifft die Darstellung von Frauen in von Männern verfaßten Texten sowohl der Primär- als auch der Sekundärliteratur.³ Ohne demgegenüber nun eine "maskulistische" Literaturwissenschaft propagieren zu wollen – was nach einer in der feministischen Literaturwissenschaft weitverbreiteten Meinung auch überflüssig wäre, da die sogenannten "Gender Studies"⁴ – seltsamerweise wird dieser Begriff bisher immer nur auf englisch, nicht aber auf deutsch gebraucht, wo er möglicherweise zu banal klingen könnte – die Inhalte einer möglichen "maskulistischen" Literaturwissenschaft ja bereits erfaßten –, möchte ich doch darauf hinweisen, daß es, wenn denn überhaupt untersucht wird, wie Angehörige des einen hauptsächlichen biologischen Geschlechts in der Literatur von in der Realität dem anderen hauptsächlichen biologischen Geschlecht zugehörigen Autoren dargestellt werden, natürlich auch möglich ist, den Blick auf die spezifische Darstellung von Männerrollen in von Frauen verfaßten fiktionalen Texten zu richten. Ich habe hierfür zwei Texte der modernen italienischen Literatur gewählt, deren elegante, kunstreiche Komposition die Lektüre zum Vergnügen werden läßt. Ich hoffe, daß Christian Wentzlaff-Eggebert, dessen bewundernswert breite humanistische und romanistische Bildung ihn unschwer das jeweils besondere Moment beider Texte erkennen lassen wird, vorliegende Festgabe über *La casa sul lago della luna* (1984) und *Vissi d'amore* (1992) mit Interesse lesen wird.

¹ Vgl. den Überblick bei Kroll (1995a; 1995b).

² Vgl. z.B. Magalhães (1995). Ich habe mich anderenorts dezidiert gegen die These ausgesprochen, das biologische Geschlecht der Verfasser von Texten mit deren Inhalt zu verknüpfen (Schönberger 1996). Hinzu kommt, daß viele Strömungen der feministischen Literaturwissenschaft sich auf den Anspruch der Wissenschaftlichkeit erhebende Texte etwa von Jacques Lacan, Julia Kristeva und anderen stützen, deren vermeintliche Wissenschaftlichkeit jedoch nachhaltig und zu Recht angezweifelt worden ist (vgl. z.B. Sokal/Bricmont 1999; Weber 1994:13-50).

³ Vgl. z. B. Osinski (1998).

⁴ Hierzu gibt es sogar eine mittlerweile fünf Bände umfassende, von Christine Bierbach und Brunhilde Wehinger herausgegebene neue Buchreihe "Gender Studies Romanistik", als deren fünfter Band der Titel *Dissidenten der Geschlechterordnung: schwule und lesbische Literatur auf der Iberischen Halbinsel* (Altmann/Dreymüller/Gimber 2001) erschienen ist.

Literatur wird zunehmend selbstreflexiv. Ich zögere, hierfür den mittlerweile trivialen Begriff der "Intertextualität" zu verwenden.⁵ Mir scheint, daß dieser dazu beiträgt, das Besondere fiktionaler Welten zu verwischen, indem deren Zusammenhang zu sehr betont und dabei übersehen wird, daß jeder einzelne Text eine Fiktion für sich darstellt, die zwar in unterschiedlichem Maß auf andere Fiktionen oder eine fingiert in den Text einbezogene, scheinbar außertextliche Realität Bezug nehmen mag, letztlich aber immer sich selbst genügt. Für wissenschaftliche Arbeiten im allgemeinen und auch literaturwissenschaftliche Studien im besonderen ist in meinen Augen die Beachtung von fünf grundlegenden Kriterien – Wahrheit, Genauigkeit, methodische Exaktheit, Originalität und Überprüfbarkeit der Ergebnisse – unabdingbar, auch wenn die derzeitigen Moden in der Literaturwissenschaft dazu geführt haben, daß zunächst bestimmte, 'postmoderne' Vorgehensweisen und scheinbare Beliebigkeit den hohen Standard früherer Philologengenerationen fast schon verdrängt zu haben scheinen. Darf eine Interpretin, wenn in einem Text A auf den Titel oder Inhalt eines anderen Textes B referiert wird, ihr eigenes stummes Hintergrundwissen über einen möglicherweise in der realen Welt existierenden Text B' gleichen Titels in ihre Interpretation des Textes A inferieren?⁶ Eine solche Vorgehensweise ist sicherlich nicht generell auszuschließen, sondern mag sogar in bestimmten Fällen anzuraten sein, es ist aber darauf hinzuweisen, daß es, wenn sie denn angewandt wird, einer entsprechenden methodischen Reflexion und Begründung bedarf, die oft nicht vorgenommen wird, so daß in modernen Interpretationen verschiedene literarische Werke zu einer erst durch die Interpretin konstruierten 'interpretatorischen Meta-Fiktion' verwoben werden, ohne daß eine solche Lesart etwa den Kriterien der methodischen Exaktheit sowie der Überprüfbarkeit der Ergebnisse standhalten könnte.

1 *La casa sul lago della luna*

Francesca Duranti (geboren 1935, Mädchenname: Francesca Rossi) hat mit *La casa sul lago della luna* eine bemerkenswerte *mise-en-abyme* verfaßt, welche den modernen Literaturbetrieb ebenso wie die traditionelle Literaturwissenschaft humorvoll verspottet, gleichzeitig aber auch die psychische Entwicklung eines Protagonisten zeichnet, der sich zunehmend – in geradezu quichotesker Weise – in der Welt der Fiktionen, genauer gesagt: in seinen zunächst eigenen Fiktionen, verfängt und dabei seinen Lebenswillen und seine Lebenskraft zusehends verliert. Nach dem Prinzip chinesischer Schachteln befindet sich in jeder Schachtel, die man öffnet, eine weitere, kleinere, so daß man sich Schicht um Schicht zu immer kleineren Schachteln vorarbeiten kann. Entsprechende Spiegelungen auf der Ebene der Literatur sind häufig und oft untersucht. Was ist nun, wenn die letzte, kleinste Schachtel mit der ersten, größten Schachtel identisch ist? Was passiert, wenn jede Schachtel eine eigene Realitätsebene darstellt; welche der Schachteln ist dann realer als die anderen? Nun, der Protagonist des Romans *La casa sul lago della luna* von Francesca Duranti hat darauf eigene Antworten; eine davon lautet:

⁵ Es wäre in der Tat zu überlegen, den 'verbrauchten' Begriff der Intertextualität durch den Begriff der "Texte im Text", den Gerda Haßler für das Phänomen vorgeschlagen hat, zu ersetzen (vgl. Haßler 1997).

⁶ Hierzu zählen auch Aussagen der Autorin eines Textes über ihren Text, insofern diese textextern sind und somit erst von einer Interpretin in die Interpretation inferiert werden. Hierbei ist auch zu bedenken, daß es durchaus zulässig sein kann, fiktionale Texte gegebenenfalls auch gegen eindeutige exegetische Auslegungen ihrer Verfasserin zu interpretieren (vgl. Schönberger 1999:52-53). Ich erlaube mir in vorliegendem Fall gleichwohl, einige Aussagen von Francesca Duranti über ihren Roman zu zitieren.

La verità [...] non è governata dalle leggi di Euclide.⁷

Bevor ich zum Roman komme, seien aber noch ein paar Bemerkungen zur Autorin und ihrer Behandlung durch die Literaturwissenschaft gestattet. In den meisten Literaturgeschichten wird ihr Name bisher nicht einmal verzeichnet. In dem Standardwerk *Profilo storico della letteratura italiana* von Giulio Ferroni, das 1992 bei Einaudi in Mailand erschien, wird Francesca Duranti auf S. 1173 (¹⁰1996) in einem Atemzug mit Dacia Marini erwähnt, in einem nichtssagenden Absatz, der nicht viel mehr als ihr Geburtsdatum – das Jahr 1935 – verrät. In Deutschland erschienene Literaturgeschichten wie etwa die von Johannes Hösle (1995; 1999) verfaßten oder die von Volker Kapp (²1994) herausgegebene behandeln sie nicht. In *Kindlers Neuem Literatur Lexikon* (Jens 1988-1992) wird keines ihrer Werke besprochen, und ins *Kritische Lexikon der Romanischen Gegenwartsliteraturen* (Lange et al. 1984 ff.) hat sie auch noch keine Aufnahme gefunden.⁸ In der bekanntlich nicht unumstrittenen *Geschichte der italienischen Literatur: von den Anfängen bis zur Gegenwart* von Manfred Hardt (1996) findet Francesca Duranti dafür wenigstens kurze Erwähnung:

Anerkennung als Schriftstellerin fand in den achtziger Jahren auch die 1935 in Genua geborene Francesca Duranti, Tochter des Politikers und zeitweisen Bildungsministers Paolo Rossi, die nach zwei erfolglosen autobiographischen Prosawerken (*La bambina*, 1976, und *Piazza mia bella piazza*, 1978) mit ihrem Roman *La casa sul lago della luna* (*Das Haus am Mondsee*, 1984) einen beachtlichen Erfolg bei Publikum und Kritik Italiens errang. Der Roman, der mit seinen deutlich auf literarische Traditionen Bezug nehmenden psychologischen und phantastisch-märchenhaften Motiven eine Abkehr von den lange Zeit vorherrschenden Themen der realistischen Gesellschaftsanalyse und des (linksorientierten) politischen Engagements markierte, wurde von einigen Kritikern sogar als 'Wiedergeburt' des italienischen Romans gefeiert – eine überzogene Bewertung, die von der deutschen Kritik nicht übernommen wurde. Auf das in Italien mit mehreren Preisen bedachte Erzählwerk folgten 1987 *Lieto fine* und 1988 der ebenfalls erfolgreiche, u.a. mit dem 'Premio Campiello' ausgezeichnete Roman *Efetti personali*, sodann in den neunziger Jahren der autobiographisch-metaliterarische Band *Ultima stesura* (1991), der den Konflikt zwischen Leben und Schreiben thematisiert, und zuletzt der Roman *Progetto Burlamacchi* (1994). Viele aktive Schriftstellerinnen der Gegenwart bewegen sich an Grenzen des literarischen Bereichs, schreiben weniger aus literarischen als vielmehr feministischen oder journalistischen Motivationen und gehören damit kaum in eine Literaturgeschichte. Zu ihnen zählt auch [...].⁹

Daß der 1984 erschienene Roman innerhalb von nur sieben Jahren in immerhin vierzehn Sprachen übersetzt wurde¹⁰ – offenbar wurde er nicht nur in Italien "überzogen" bewertet –, deutet doch darauf hin, daß er trotz seines ungewöhnlichen Inhalts dem lesenden Publikum gefiel und breit rezipiert wurde. Der Übergang zur nächsten Autorin suggeriert durchaus, daß auch Francesca Duranti zu den Schriftstellerinnen gehöre, die "weniger aus literarischen

⁷ Duranti 1991:160.

⁸ Neben der in den folgenden Anmerkungen angeführten Literatur haben sich auch Vinall (1995) und Lucamante (1995) mit anderen ihrer Werke befaßt; einige weitere Aufsätze nennt Kozma (1996:189). Demgegenüber stehen weit über einhundert Artikel und Rezensionen in der italienischen Tagespresse, die allerdings keinen literaturwissenschaftlichen Anspruch erheben können.

⁹ Hardt 1996: 918-919.

¹⁰ Eine deutsche Übersetzung erschien unter dem Titel *Das Haus am Mondsee* (übersetzt von Bettina Kienlechner, herausgegeben von Maria Vittoria Stiller, Stuttgart: ComMedia & Arte, 1986).

als vielmehr feministischen oder journalistischen Motivationen" schreiben. Sie selbst verwahrt sich jedoch vehement gegen Positionen wie etwa die von Lalla Romano und spricht sich dagegen aus, die Existenz einer "weiblichen Schreibweise" zu postulieren.¹¹

Der Roman ist in drei Teile gegliedert und umfaßt, wenn man seine Erzählzeit bestimmen will, in der Taschenbuchausgabe etwa 170 durchschnittlich bedruckte Seiten. Die erzählte Zeit dagegen ist nicht in normalen Zeiteinheiten darstellbar. Ort und Zeit der Handlung sind natürlich fiktiv, gehen aber zunächst von der realen Welt aus, die fikionalisiert und anfänglich so wiedergegeben wird, als sei sie auch innerhalb der Fiktion real. Die Handlung spielt somit in den fiktionalen Abbildern der Länder Italien und Österreich, die beteiligten Sprachen der handelnden Personen sind, wenn man von einem lateinischen Zitat absieht, Italienisch und Deutsch, als fiktiver Zeitrahmen der Haupthandlung wird das letzte Viertel des 20. Jahrhunderts angegeben, einmal wird indirekt auf das Jahr 1980 verwiesen (S. 110), das vier Jahre vor der Erstveröffentlichung des Romans liegt. Es gibt keinen traditionellen Erzähler, sondern mehrere Reflektorfiguren, aus deren Perspektive erzählt wird.¹² Über die Perspektive der personalen Erzählsituation dieser Reflektorfiguren hinaus gibt es allerdings auch zukunftsweisende Voraussetzungen – man könnte sie nach Eberhard Lämmerts Buch *Bauformen des Erzählens* (1983) durchaus weiter klassifizieren –, die entweder einen allwissenden, außerhalb der Welt der Charaktere existierenden auktorialen Erzähler oder eine "Erzählfunktion", wie es Käte Hamburger in ihrem Buch *Die Logik der Dichtung* (1980) genannt hat, voraussetzen. Die Romanfiguren erleben, was durch sie reflektiert wird, zumeist zeitgleich, es gibt aber auch Rückwendungen und Rückblenden in ihre relative Vergangenheit. Da außerdem eine Vergangenheit, die vor der Lebenszeit der fiktiven Protagonisten liegt, erzählt und thematisiert wird und einer der Charaktere innerhalb des Romans selbst als Erzähler eines weiteren fiktionalen Textes, der in dieser Zeit handelt, auftritt, sind die Grenzen zwischen den einzelnen Ebenen nicht immer deutlich abgegrenzt, sie verschwimmen sogar gegen Ende der Erzählung sichtlich und von der Autorin sicherlich intendiert.

Die drei Teile, in welche das Buch gegliedert ist, tragen drei Frauennamen, "Fulvia", "Maria" und "Petra", sind mit "Parte prima", "Parte seconda" und "Parte terza" überschrieben und wiederum in kleinere, fortlaufend gezählte Kapitel, von denen es insgesamt zwanzig gibt, unterteilt. Der erste Teil ist in Wahrheit lediglich eine Exposition, die den Leser allerdings

¹¹ Vgl. z.B. folgende ihrer Äußerungen: "Se io dovessi fare un[a] lista degli scrittori italiani che oggi ritengo più interessanti non ci sarebbe nessuna donna. [...] Io dubito che esista una scrittura femminile. Io credo veramente che la scrittura femminile tanto più diventa forte quanto più si dimentica di essere femminile. Quando io scrivo io non mi ricordo di essere una donna, non mi ricordo di essere italiana, non mi ricordo di essere alta un metro e sessantacinque, di essere bionda, non mi ricordo di me. Io, di me, mi dimentico. È vero che porto dentro tutto questo, in quello che io scrivo, ma non porto dentro tanto in particolare il fatto di essere una donna. Lo porto dentro così come porto dentro il fatto di essere italiana, di essere bionda, di essere alta un metro e sessantacinque. Porto tutto quello che è la mia esperienza culturale, di vita, i miei condizionamenti biologici e fra tutte queste cose c'è anche, in parte, il fatto di essere una donna. [...] Voglio uno scrittore androgino, pur sapendo che non può essere vero, che al limite non è neanche desiderabile. Si dovrà sempre tenere conto del dato biografico, però questo non vuol dire che ci debba essere sempre quel pensiero fisso: esso nasce da un senso di inferiorità che io rifiuto." (Lucamante 1994:249).

¹² "Eine 'Erzählerfigur' erzählt, berichtet, zeichnet auf, teilt mit, übermittelt, korrespondiert, referiert aus Akten, zitiert Gewährsmänner, bezieht sich auf ihr eigenes Erzählen, redet den Leser an, kommentiert das Erzählte usw. Diese Erzählerfigur herrscht fast uneingeschränkt im älteren Roman [...] Eine 'Reflektorfigur' reflektiert, d. h. spiegelt Vorgänge der Außenwelt in ihrem Bewußtsein wider, nimmt wahr, empfindet, registriert, aber immer stillschweigend, denn sie 'erzählt' nie, das heißt, sie verbalisiert ihre Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle nicht, da sie sich in keiner Kommunikationssituation befindet. Der Leser erhält, wie es scheint, unmittelbar, das heißt durch direkte Einschau in das Bewußtsein der Reflektorfigur, Kenntnis von den Vorgängen und Reaktionen, die im Bewußtsein der Reflektorfigur ihren Niederschlag finden. Die Reflektorfigur ist im neueren Roman ein ernster Rivale der altbewährten Erzählerfigur geworden [...]" (Stanzel 1991:194).

womöglich auf eine falsche Fährte zu locken vermag, obgleich durchaus An- und Vorausdeutungen bereits in die richtige Richtung weisen. Fabrizio Garrone ist Übersetzer aus dem Deutschen, der seit fünfzehn Jahren in Mailand lebt, nachdem er das elterliche Heim in Genua verlassen hat. Er übersetzt zu Beginn der Erzählung einen Roman von Fontane ins Italienische, ist 38 Jahre alt (S. 10), seine Geliebte heißt Fulvia, sein bester Freund, den er aus der gemeinsam verbrachten Jugendzeit kennt und für den er nun arbeitet, ist Mario. Fabrizios Mutter starb vor seinem Vater, und dieser ruinierte vor seinem Tod das Familienvermögen, so daß Fabrizio froh war, durch Mario in Mailand im Verlagswesen eine Anstellung zu finden und sich ein Auskommen verdienen zu können. In den Passagen, in welchen Fabrizio als Reflektorfigur dient, ist bereits deutlich erkennbar, daß er eine eigene, um nicht zu sagen eigenartige, negativ eingestimmte und träumerische Weise an sich hat, die Welt zu sehen und durch die Welt zu gehen. Aus der Perspektive seines Freundes wird dies ebenso knapp wie präzise auf den Punkt gebracht: "A Mario bastò un'occhiata per capire che Fabrizio era di umore nero".¹³ Außerdem hat Fabrizio wohl Minderwertigkeitsgefühle gegenüber professionellen Germanisten; insbesondere der erfolgreiche Angelo Ceriani scheint ihm ein Dorn im Auge zu sein.

Im zweiten Kapitel erfährt die Leserin, daß Fabrizio eine Schwester namens Teodora hat; später wird auch deutlich, daß diese zwei Jahre älter als er ist und im Gegensatz zu ihm ihren Platz im Leben gefunden hat. Und bereits hier geht, wie man erst in der Rückblende der eigenen Lektüre bemerkt, ein raffiniertes Spiel mit der Realität der Fiktion los, das davon ausgeht, daß wir gewohnt sind, fiktive Romanhandlungen als in sich geschlossen, einheitlich und realen Situationen vergleichbar, also als fikionalisierte, homogene Scheinrealitäten zu betrachten. Tatsächlich weist dieser Roman aber keine in sich geschlossene Fiktion auf, sondern ist plurifiktional angelegt. Des weiteren wird deutlich, daß Fabrizio, der offensichtlich die zentrale Figur des Romans ist, ein wie auch immer geartetes Problem mit Frauen hat. Er erinnert sich an zwei lateinische Hendecasyllabi des Catull – "Scortillum, ut mihi tum repente visum est, non sane illepidum neque invenustum"¹⁴ –, die im Text die Motivation dafür abgeben, daß er immer wieder weibliche Romanfiguren als "scortilletti" bezeichnet. Außerdem kauft er, und dies löst die eigentliche Romanhandlung aus, eine kleine Sammlung von Elzevirdrucken, also Drucken feuilletonistischen Inhalts im Duodezformat, Giorgio Pasqualis. Überrascht findet er darin einen ihm unbekanntem Artikel aus dem Jahr 1913, eine Theaterkritik, die eher beiläufig erwähnt, daß Pasquali es damals nicht vermocht habe, den Roman *Das Haus am Mondsee* eines Fritz Oberhofer, der in Wien in einhundert, nicht im Handel erhältlichen Exemplaren gedruckt worden sei, ins Italienische übersetzen zu lassen, obgleich es sich um ein originelles, gelungenes Werk handele (S. 24). Damit hat er möglicherweise gefunden, was er zu finden hoffte – oder phantasiert er es nur? Er, der unbekanntem Mochtegerm-Germanist, erhält die Chance, einen großartigen Roman eines völlig vergessenen (oder nie existiert habenden?) Schriftstellers deutscher Zunge aus Wien zu entdecken:

Fritz Oberhofer avrebbe fatto di lui un germanista: e tutto, o quasi tutto ciò che terminava in *ista* conferiva uno status inattaccabile, assicurava l'appartenenza a una compagine, imprimeva una fisionomia riconoscibile. C'era un abisso tra un germanista e un uomo di cultura eclettica, poliglotta, buon conoscitore della letteratura *compresa* quella germanica, buon traduttore *anche* dal tedesco;

¹³ Duranti 1991:15.

¹⁴ Catull 1980:7-8 (10, 3-4).

e l'abisso si poteva misurare proprio calcolando l'esagerato numero di parole necessario a definire –e solo in maniera impropria– la seconda categoria. Bastava invece dire: germanista, una sola parola, asciutta come lo schiocco di un frustino, e le credenziali si srotolavano spontaneamente, come un tapeto rosso ai piedi di un ministro.¹⁵

Es gehört bereits eine eigenartig versponnene Weltsicht dazu, hinter dem kurzen Kommentar eines längst verstorbenen Literaturkritikers, dessen Qualitätsurteil fast siebzig Jahre vor der Erzählzeit erfolgte und wohl nicht mehr den aktuellen Moden entsprechen dürfte, einen literarischen Schatz und Publikumserfolg zu vermuten sowie hierdurch berufliche und fachliche Anerkennung, die dem Protagonisten bisher, so seine Sicht der Dinge, zu Unrecht versagt blieb, erlangen zu wollen; doch darüber hinaus wird er von nun an immer mißtrauischer, befürchtet, daß ihm jemand zuvorkommen, seine Entdeckung, vielleicht auch nur die Phantasie einer solchen, rauben und entreißen könnte. Also geht er ab dem dritten Kapitel ängstlich und vorsichtig vor, erzählt niemandem etwas Konkretes und mißtraut sogar seinem alten Freund Mario. Im Mailänder Goethe-Institut, wo Fabrizio seine Recherche beginnt, ist sogar der Autor völlig unbekannt. In den wenigen Stunden nach der Lektüre der Besprechung Pasqualis versteigt er sich in immer abstrusere Phantasien, was auktorial wie folgt kommentiert wird:

Furono quei fantasmi che lo strapparono, durante la vicenda che seguì, dal confronto quotidiano con i propri simili, segregandolo in un incubo solitario dove il reale, il possibile, l'immaginario giocano tra loro secondo leggi bizzarre e pericolose.¹⁶

Das Reale, das Mögliche und das Imaginäre, die untereinander gemäß ihren bizarren und gefährlichen Gesetzen in einem einsamen Alptraum spielen: Was hiermit gemeint ist, wird erst gegen Ende des Romans in seiner ganzen Bedeutung deutlich.

Das vierte Kapitel dient vor allem der Charakterisierung Fulvias, Fabrizios Freundin. Sie ist eine schöne, attraktive, 35 Jahre alte Frau, die größtenteils ihn als Bettgenossen wählt, sich gelegentlich aber auch mit anderen Männern vergnügt, wenn ihr der Sinn danach steht. Beide lernten sich zwei Jahre vor Beginn der Erzählzeit kennen. Fabrizio stellte Fulvia damals Mario vor, der sich richtig in sie verliebte, während ersterer, so jedenfalls Marios Perspektive, wohl nicht so sehr Fulvia, sondern ihr ganzes soziales Umfeld im Auge zu haben schien. Fulvia ist Witwe, sie läßt sich auf die neue Beziehung zu Fabrizio ein, der seinerseits sich aber zunehmend als beziehungsuntauglich, unreif und fast schon gynaikophob erweist, auch wenn er nicht ungern mit Frauen schläft; als Partnerinnen freilich, denen er sich auch widmen muß, die ihm möglicherweise seine Freiheiten beschneiden und ihn in seinem Recht auf ungehinderte Selbstverwirklichung beschneiden, vermag er sie offenbar nicht zu akzeptieren. Oft fühlt er sich ihr gegenüber unterlegen, wie ein Fisch im Netz, wie in einer Zwangsjacke gefangen:

“La mano di Fabrizio guizzò dentro quella di Fulvia come un pesce preso nella rete. [...] ‘Ecco fatto’, pensò Fabrizio. Un paio di sorrisi, un supplì, e subito tirava fuori la camicia di forza. Quella maledetta mania di intrappolarlo, di costringerlo a prendere delle decisioni.¹⁷”

¹⁵ Duranti 1991:25-26.

¹⁶ Duranti 1991:29-30.

¹⁷ Duranti 1991:44.

Fabrizio leiht sich von Fulvia eine halbe Million Lire, um in Österreich nach dem *Haus am Mondsee* suchen zu können. Nebenbei erfährt man noch, daß er zu diesem Zeitpunkt der Romanhandlung noch Vergewaltigungsphantasien pflegt und Fulvia gerne erniedrigen und brutal in Besitz nehmen möchte:

‘Sei la regina di Saba’, disse Fabrizio spogliandosi in fretta e infilandosi sotto le coperte. La seguì con lo sguardo mentre abbassava a metà la tapparella e tirava le tende. Nelle sue fantasie erotiche egli sognava di sorprenderla, costringerla, tagliarle la strada, spingerla contra un muro, strapparle i vestiti, farla gridare di vergogna, di umiliazione; violarla non tanto nella carne quanto nel pudore ...¹⁸

Tatsächlich heißt es ja, daß Gewalt und Unterwerfung für Vergewaltiger oft wichtiger seien als der körperliche Vollzug des Geschlechtsaktes. Aber Fulvia ist körperlich wie seelisch einfach nicht zu vergewaltigen:

E col passare del tempo, quanto più Fabrizio si rendeva conto che Fulvia era una donna fisicamente e moralmente non violentabile, tanto più le sue fantasie rimanevano incatenate a lei [...] ¹⁹

Auch Fulvia gegenüber verschweigt er zunächst die Theorie (oder Phantasie?) seiner ‘Entdeckung’; wie auktorial vermerkt wird, war dies wohl seine letzte Chance, wieder den Einstieg zurück in die fiktionsimmanente ‘Realität’ zu finden:

[...] Fabrizio era di nuovo sopraffatto da un sentimento di irregolarità, di intrigo. Era persuaso che – avendolo la sorte sempre derubato di tutto – toccava ora a lui derubarla, appropriarsi di Fritz Oberhofer di nascosto da tutti, anche da Mario; e non con l'opportuno riserbo di un esploratore che vuole scoprire una terra prima degli altri, ma furtivamente come un ladro, come uno che non ha diritto. Non era possibile dividere un simile stato d'animo con una creatura che era la limpidezza in persona; così Fabrizio, sdraiato accanto a Fulvia nella penombra, dopo l'amore, si lasciò sfuggire – rinunciando a quell'eccellente occasione di confidenze – la possibilità, l'ultima, di rimanere in contatto con il senso comune, e si avviò da solo verso il suo incubo.²⁰

Derartige Vorausdeutungen, die Neugierde wecken und Spannung steigern, sind einerseits zukunftsgezielt, andererseits vage, lediglich auf zukünftige Ereignisse anspielend, deren Ergebnis zum Teil vorwegnehmend, ohne sie dabei konkret zu bezeichnen.

Auf die Vorbereitung der Reise und seine Ankunft in Österreich gehe ich hier nicht ein. In der Wiener Nationalbibliothek sind zwar vier Romane des Autors vorhanden, nicht aber der gesuchte fünfte, der Fabrizio doch berühmt machen soll, dessen Auffindung für ihn immer mehr zur Obsession und zur Zielprojektion seiner Wünsche, zum Inhalt seines Lebens zu werden droht. Er liest die vorhandenen Romane, die von verschiedenen Frauen handeln, in die Fritz Oberhofer sich verliebt hatte und die er dann fiktionalisiert in Romanform darstellte. Auch eine Anzeige in der Zeitung bringt nicht das gewünschte Ergebnis. Fabrizios Wahn, daß andere sein Geheimnis entdecken und ihm entreißen könnten, nimmt immer stärker paranoide Züge an. Zufällig entdeckt er auf einem Bild, daß es den Mondsee wirklich gibt;

¹⁸ Duranti 1991:46-47.

¹⁹ Duranti 1991:47.

²⁰ Duranti 1991:48.

auf einer Karte findet er ihn dann bei Salzburg, wohin er sogleich fährt. Dort gelangt er gleichfalls zufällig in eine Pension, in der er tatsächlich ein Exemplar des Buches findet, entleiht und photokopiert.

Zurück in Mailand, macht er sich sogleich an die Übersetzung. Als er nach einem Monat den Roman übertragen hat – die Autorenrechte sind bereits erloschen –, erzählt er seiner verblüfften Fulvia auf deren neugierige Frage, weshalb er seine Recherche streng geheim hielt und nicht einmal Mario oder ihr etwas davon sagte. Daraufhin gibt ihm Fulvia den im Hinblick auf das Ende des Romans doppelbödigen Rat, seinen Weg nun auch konsequent bis ans Ende zu gehen:

Vai avanti per la tua strada fino in fondo; poi, quando avrete combinato, gli racconti tutto e gli chiedi scusa.²¹

Fabrizio taucht immer mehr in eine geister- und schemenhafte Phantasiewelt ein und kapselt sich zusehends von der realen Welt ab:

Fabrizio aveva vissuto quelle cinque settimane immerso nella stessa nebbia lattiginosa in cui sono avvolti quei fantasmi di adolescenti che in Galleria scivolano sui loro pattini a rotelle, separati dal resto degli uomini dalla differenza di velocità – quel piccolo scarto attraverso il quale non è possibile guardarsi in faccia e riconoscersi – e dal bozzolo acustico dell'auricolare collegato alla cassetta musicale appesa sul petto.²²

Soweit also die Exposition des ersten Teils, in dem Fabrizio noch Kontakt zur innerhalb der Fiktion 'realen' Welt hat, die durch Fulvia symbolisiert wird. Im zweiten Teil entgleitet er allmählich in die Welt der Phantasie und Fiktion in der Fiktion, erschafft, selbst fiktionale Gestalt, eine Fiktion innerhalb der Fiktion, die real wird, sich verselbständigt und ihn einbezieht. Mario ist von Fabrizio's Übersetzung des Romans begeistert, Fulvia hingegen verläßt Fabrizio, dessen Liebesunfähigkeit sie inzwischen erkannt hat. Mario hofft, sie eines Tages für sich gewinnen zu können – dies gelingt ihm auch zu einem späteren Zeitpunkt –, und sieht zunächst zu, wie sie einen 'Zwischenliebhaber' einschaltet, der ihr hilft, Distanz zu Fabrizio zu gewinnen. Daß Mario sie liebt, weiß Fulvia längst.²³ Fabrizio hingegen, der immer noch nicht bemerkt hat, daß Fulvia ihn verlassen hat, erlebt eine immense Enttäuschung, als Mario ihm mitteilt, daß er die italienische Übersetzung nicht mit Fabrizio's Vorwort, das er für mißlungen hält, sondern mit der Vorrede eines ausgewiesenen Germanisten veröffentlichen werde. Fabrizio dürfe dafür aber noch eine kleine Biographie Oberhofers verfassen, die dann kurz nach der italienischen Ausgabe des Romans erscheinen solle. Für Mario ist es natürlich auch ein Vorwand, Fabrizio zunächst zurück nach Österreich zu schicken und sich so Fulvia besser nähern zu können, die schließlich auch zu seiner Geliebten wird. Der Autor des Hauses am Mondsee soll, wie man durch Fabrizio's Mund in diesem Zusammenhang nochmals erfährt, im Alter von 38 Jahren, dem Alter Fabrizio's, verstorben sein, und eine gewisse Parallelisierung oder Duplizierung der Lebensläufe und Schicksale deutet sich immer mehr an.

Fabrizio wertet das vorhandene Material aus. Das Original, das er kopiert hatte, kann er auf einmal nicht mehr auffinden, es ist verschollen, und ebenso unauffindbar ist alles, was mit den letzten drei Lebensjahren Oberhofers, den Jahren 1910-1913, zusammenhängt. Da

²¹ Duranti 1991:88.

²² Duranti 1991:90-91.

²³ Duranti 1991:99.

Fabrizio nun einmal die Biographie zum vereinbarten Termin abgeben muß, erfindet er einfach einen passenden Schlußteil:

Al modo come stavano le cose non gli rimase che convincersi che l'unico mezzo a sua disposizione per superare l'ostacolo era di inventare tutto, e di farlo nella più assoluta segretezza.²⁴

Er erfindet eine Liebesgeschichte im fiktiv-realen Leben Oberhofers, die zu dessen letztem Roman paßt, und eine entsprechende Geliebte, Maria Lettner. Roman und Biographie werden ein überwältigender Erfolg, die Filmrechte werden verkauft, neue Moden entstehen, die ganze Welt interessiert sich für Fritz und Maria, die Mode kreiert einen Maria Lettner-Stil, und Fabrizio versinkt immer mehr in seine Phantasien, was sein Freund Mario allerdings nicht bemerkt:

Perciò, mentre il suo amico stava lasciandosi andare a un funesto delirio – identificandosi con un morto per vivere una storia d'amore con una donna che non era mai esistita – lui, che avrebbe avuto in mano la chiave per capire tutto, se ne stava tranquillo senza correre in suo aiuto.²⁵

Die Figur der Maria Lettner entwickelt ein Eigenleben und entgleitet Fabrizio's Kontrolle. Es tauchen angebliche Zeitzeugen und Zeugnisse auf, und Fabrizio wird immer unsicherer, ob diese die Unwahrheit sagen oder ob es Maria Lettner am Ende doch gegeben haben könnte. Maria wird schließlich von einer Fiktion in der Fiktion zu einer einfachen Fiktion, daß heißt, für Fabrizio wird sie real:

Un giorno capì cosa stava accadendo: Maria esisteva senza di lui. Maria, la sua Maria –non una falsificazione di qualche giornalista da strapazzo– aveva acquistato una quantità di esistenza di gran lunga superiore a quella che lui le aveva data; era viva e reale ormai indipendentemente da lui.²⁶

Es ist dabei fast eine gegenläufige Bewegung: Je mehr Maria und überhaupt die Phantasiewelt Fabrizio's Oberhand gewinnt, desto mehr verliert er selbst an Existenz und Lebenskraft, nähert sich seinem Tode, was er aber im zweiten Teil noch nicht einmal ahnt. Das literarische Geschöpf verselbständigt sich und entgleitet der Kontrolle seines Schöpfers, allerdings wiederum in der Welt der Literatur:

Era una ribellione, un atto di inaudita temerarietà: era la creatura che teneva testa al suo creatore.²⁷

Einmal noch rafft er sich auf, um die von ihm geschaffene Phantasiewelt, die sich zu verselbständigen droht, zu zerstören:

Meditò di distruggerla, di ucciderla. Scrisse un resoconto dettagliato delle ricerche che aveva condotto in Austria e di come era arrivato, e perché, a inventare gli ultimi tre anni di Fritz Oberhofer, Maria compresa. Il tono, in apparenza, era quello di un mea culpa;

²⁴ Duranti 1991:116.

²⁵ Duranti 1991:125.

²⁶ Duranti 1991:131.

²⁷ Duranti 1991:131.

ma tra le righe era perfettamente leggibile la soddisfazione di aver saputo farsi gioco del mondo intero.

Mentre scriveva godeva al pensiero di essere intento a preparare la rovina di Maria, il proprio trionfo e lo sbugiardamento dei piccoli imbroglioni, imbecilli e presuntuosi, che erano caduti nella trappola.

Quando ebbe finito e fu pronto per uscire di casa col dattiloscritto sotto il braccio, fu trattenuto da un attimo di esitazione, una frazione di secondo che doveva cacciarlo sempre più dentro al labirinto in cui era entrato e produrre una variazione permanente nella storia della letteratura.²⁸

Schließlich steckt er sein Dossier in einen versiegelten Umschlag an Fulvia, die das Siegel nur erbrechen soll, wenn ihm etwas zustoße, und schickt diesen ab. Kurz darauf klingelt das Telephon, und ein Fräulein Petra Ebner, das sich als Enkelin Maria Lettners ausgibt und einige Liebesbriefe des Fritz Oberhofer an ihre Großmutter zu besitzen behauptet, meldet sich. Fabrizio ist völlig verwirrt: Weiß die Fremde um seinen Betrug, will sie ihn erpressen oder bloßstellen, oder gibt es die Briefe tatsächlich, hat Maria Lettner wirklich existiert?²⁹ Er teilt Fulvia in einem zweiten Brief die Anschrift – Apfelbaumallee 13, Mondsee – mit und bricht sogleich zu der Anschrift mit der Unglückszahl auf.

Der dritte Teil steht im Zeichen Petras, und das griechische Wort bedeutet bekanntlich 'Fels', 'Klippe' und 'Stein'. Daß die ursprüngliche Bedeutung auch assoziiert werden soll, wird auf S. 173 deutlich gesagt.³⁰ Als Fabrizio jedenfalls in dem Haus am Mondsee, in welchem Petra wohnt, eintrifft, wird er zu ihrem Gefangenen oder, wie man es auch immer sehen will, zum Gefangenen seiner eigenen Phantasien und Obsessionen. Existiert Petra, oder ist sie nur eine emotionslose Projektion seiner Frauenphantasien? Sie ist unnahbar, ihm sexuell nicht zugänglich, er verliert in ihrer Gegenwart seine Lebensenergie, jeglichen Antrieb, will nur noch schlafen und kaum das Haus verlassen, während sie ihn unmerklich, aber wirksam gegen die Außenwelt abschirmt. Er fühlt sich verzaubert, weiß, daß er gegen ihren Willen das Haus und den Mondsee nicht mehr verlassen kann, fühlt allmählich auch, daß sein eigenes Ende bevorsteht und seine Lebenskraft gänzlich schwinden wird. Dennoch vermag er Petras Einfluß, seinen eigenen Phantasien, nicht mehr zu entkommen. Die reale Traumwelt und die geträumte Realität in der Fiktion des Romans verschmelzen immer weiter, ebenso wie der Protagonist ist auch der Leser laufend im unklaren darüber, was jetzt eigentlich tatsächlich passiert und was nur in der Fiktion imaginiert wird. Fabrizio's Geständnis, Maria Lettner bloß erfunden zu haben, sprengt die Fiktion nicht, ganz im Gegenteil läßt sich Petra nicht davon beeindrucken, sie sei doch schließlich da, ihre Großmutter habe existiert, und sie könne ihm tatsächlich Briefe

²⁸ Duranti 1991:132.

²⁹ Die Autorin selbst interpretiert die Figur Marias wie folgt: "Infatti, Maria cos'è? Maria è una donna ideale proprio perchè non esiste. Non è che non esiste perchè è ideale; è ideale perchè non esiste". (Wood 1992a:192). Vgl. auch Wood (1992b: 354-355): "The figure of Maria Lettner, evoked to give value to Fabrizio's own neurotic life, also occupies an intermediary position between artistic creation and 'real' person. There is no external authority to establish hierarchies or to patrol the borders of the real and the imaginary, while conflicting, antithetical images of Maria as idealised product of the desiring imagination or as independent being remain unresolved. As she emerges only too vividly into the sphere of the real, Fabrizio's project, to turn the real into the imaginary, the present into the past, life into art, is itself overturned. The closed circle of writing implodes, perilously out of control of its own product; language takes on its own life, its own revenge. In the figure of Maria we also see perhaps not just an image of writing but a metaphor for reading, for a very unpostmodern reading which would be less likely to take reality as a form of writing than writing as a form of the real".

³⁰ "Petra", il nome tratto dalla fredda immobilità del regno minerale, e la donna che lo portava erano come un foglio bianco sul quale si poteva imprimere qualsiasi disegno [...]" (Duranti 1991:173).

Fritz Oberhofers an Maria Lettner, die sie in ihrem Banktresor aufbewahre, im Original und in Kopie vorlegen.³¹ Fabrizio fühlt, daß er definitiv in der Gewalt Petras ist, ihrem Willen unterliegt, selbst keine Entscheidung mehr zu treffen vermag; Petra aber bricht den Zauber nicht, weder befreit sie ihn noch nimmt sie ihm gänzlich seine Freiheit, sie hält den Schwebezustand aufrecht, und Fabrizio vermag sich dem Kerker seiner eigenen Phantasie nicht mehr zu entziehen.

Petra attese che avesse finito di parlare, poi fece un cenno col capo come per indicare che aveva compreso il significato delle parole, ma non disse nulla.

E invece era necessario che dicesse qualcosa. C'è una regola, per ogni incantesimo, ed è che qualcuno, dall'esterno, deve scioglierlo: non è mai l'incantato che si libera da sé. Fabrizio riprese a parlare al volto immoto e continuò, sempre più affannosamente, incespicando, ansioso di provocare una risposta che fosse un'assoluzione. Poiché essa continuava a tacere cercò di distrarla parlando di altre cose, sperando che nel ritornare all'improvviso sull'argomento avrebbe potuto suscitare una risposta che lo liberasse da un patto, da un giuramento che non ricordava di aver pronunciato ma che stava lì, solido come un masso in mezzo a loro. [...]

Quando gli portò il cognac e salì le scale per andare a dormire non aveva pronunciato una sola parola per liberarlo, né per negargli la libertà.³²

Allmählich bemerkt Fabrizio, daß er langsam stirbt:

Moriva. Di fame, di malocchio, di volontà di morire, di una malattia ignota, di precocissima vecchiaia: di cosa non sapeva, ma moriva.

Aveva cominciato a morire tanto tempo prima, quando era partito per cercare Fritz Oberhofer di nascosto, come un ladro, rifiutando la solidarietà dei vivi per cacciarsi – nella sua viltà – in un patto diabolico con il mondo dei fantasmi. Possibile che lui, il germanista, non avesse ricordato la lezione della letteratura tedesca, che da Goethe, ai favolisti, a Chamisso, insegnava che un patto di quel genere finiva sempre per rivelarsi un pessimo affare?³³

Der Teufelspakt, den Fabrizio mit sich selbst geschlossen hat, droht ihn zu vernichten, der Schöpfer wird Opfer seiner eigenen Schöpfung, zu deren Teil er wird, von der er eingesogen und gefangengehalten wird, ohne daß er noch die nötige Kraft und den Willen zu seiner Befreiung aufbringt.³⁴ Gleichsam mit unsichtbaren Ketten hält Petra ihn gefangen, ohne dies jemals zu thematisieren:

A volte sembrava quasi voler mettere alla prova la resistenza delle invisibili catene che legavano il suo prigioniero.³⁵

Sie schaltet ihm das Telephon ab und isoliert ihn zusehends von der Außenwelt. Einmal hat er noch eine Chance auf Rettung, als das Dienstmädchen unversehens einen Tag früher kommt

³¹ Francesca Duranti spricht von dem "[...] doppio scambio nel tempo fra Maria Lettner, che diventa vera, e Fabrizio Garrone, che sparisce" (Lucamante 1994: 252).

³² Duranti 1991:166-167.

³³ Duranti 1991:170-171.

³⁴ Vgl. Wood (1992b:353-354): "The would-be Germanist has fallen into his own romantic trap, become a captive victim. The subdued image of vampirism – Fabrizio feels he is starving or bleeding to death – suggests the inversion of roles as the creator becomes subject to the will of the other [...]"

³⁵ Duranti 1991:174.

und ihn nach draußen schickt, um sein Zimmer zu reinigen; er trifft dort aber auf Petra, die ihn wieder ins Haus zurückführt, und seine kurz wiedergewonnene Lebenskraft nimmt wieder ab. In seinem Zimmer im Haus am Mondsee liegen die tatsächlichen oder bloß eingebildeten Kopien der Briefe, die der Autor des Romans über das Haus am Mondsee an Maria Lettner schrieb, Fabrizio hat aber nicht mehr die Kraft, sie zu lesen. Unterdessen verselbständigt sich seine Fiktion in seiner fiktionalen Außenwelt noch weiter; in den Tageszeitungen Italiens, die ihn nur mit Verspätung erreichen, wird jetzt die ('feministische'?) These vertreten, der Roman *Das Haus am Mondsee* sei in Wahrheit nicht von Fritz Oberhofer, sondern von dessen Geliebter Maria Lettner verfaßt worden. Damit entgleitet ihm nicht nur seine Fiktion, sondern auch die Bedeutung seiner 'Entdeckung' vollends:

Lo scrittore che Fabrizio credeva di aver risuscitato, forte solo dei primi quattro insignificanti romanzi giovanili, spariva dalla storia della letteratura, e al suo posto si installava Maria, una delle pochissime autrici di lingua tedesca di tutti i tempi e forse l'unica veramente grande. C'era una sua fotografia: sorridente, placida. Aveva ridotto Fritz alle dimensioni del medico di Linz o addirittura a quelle dell'ufficiale senza nome morto a Cassino durante la Seconda Guerra Mondiale: sembrava ci fosse già allora nel suo sorriso la certezza che, protetta e consolidata nella sua esistenza reale dalla forza invincibile dell'opinione comune, sarebbe stata lei ad avere l'ultima parola.

Certo le lettere – Fabrizio lasciò cadere lo sguardo sulla busta marrone – sarebbero bastate da sole a ristabilire la verità: chi le aveva scritte, firmandosi Fritz e indirizzandole a una donna che lo attendeva sul Lago della Luna era anche l'autore di *Das Haus am Mondsee*, al di là di ogni dubbio ...

Al di là di ogni dubbio? Ma esisteva qualcosa che fosse al di là di ogni dubbio? La credibilità era una caratteristica dei fatti obiettivi o delle persone che li sostenevano? Quanto valevano le lettere di Fritz in mano a Fabrizio?

La verità era che Fritz aveva avuto il fatto suo, e ora toccava a lui.

La donna che non era mai esistita aveva sistemato lo scrittore morto: nella casa rimanevano faccia a faccia le due propaggini dell'una e dell'altro, i due tentacoli protesi nel presente.³⁶

Ein letztes Mal rafft Fabrizio sich auf, will sich retten:

Eppure desiderava con tutto il cuore uscirne, svincolarsi dal gioco di specchi del quale si era imprudentemente compiaciuto: che i morti se la sbrogliassero tra di loro purché lui, Fabrizio Garrone, di trentotto anni, vivo, riuscisse a portare a casa la pelle.³⁷

Er teilt Petra mit, daß er nach Hause fliegen wolle, aber diese gibt ihm nicht mit einem expliziten Wort seine Freiheit zurück, sondern schweigt sich lediglich aus. Da erscheint Fulvia, der er seine Anschrift mitgeteilt hatte, Petra übernimmt es jedoch selbst, sie abzuweisen, und Fabrizio findet nicht den Mut, zu Fulvia und damit zurück in die 'Realität' der Fiktion zu gehen. Fulvia läßt sich schließlich davon überzeugen, daß Fabrizio nicht in dem Haus sei, und Petra, die kein Italienisch kann, das Anliegen der Fremden aber wohl doch verstanden hat, sagt ihm, daß es sich um eine Touristin gehandelt habe, die vom Weg abgekommen sei.

Schließlich macht Fabrizio in Gedanken sein Testament. Am Ende des Romans liegt er ausgestreckt und antriebslos auf dem Bett, ist müde, dem Tode bereits nahe und völlig unter

³⁶ Duranti 1991:181-182.

³⁷ Duranti 1991:182.

der Kontrolle Petras in der Welt seiner eigenen Fiktion gefangen,³⁸ im Haus am Mondsee, das sich sowohl im deutschen Titel des im Roman aufgespürten oder imaginierten Romans wie auch im italienischen Titel des tatsächlichen Werks spiegelt.

Das beständige Überschreiten der interfiktionalen Grenzen im Imaginären bringt es mit sich, daß der zweite und insbesondere der dritte Teil des Romans kaum adäquat wiedergegeben werden können. Was ist Realität, was Fiktion, was Fiktion in der Fiktion, was Fiktion in der Fiktion in der Fiktion, die möglicherweise wieder zur fiktionsimmanenten Realität erster Ordnung wird? Nur durch eigene Lektüre des Textes kann man sich wohl auf das eigenartige Spannungsverhältnis einlassen und die allmähliche Metamorphose Fabrizios und seiner Romanwelt nachvollziehen. In dem Roman werden nicht nur Fiktionsbrechungen und Spiegelungen im Rahmen einer großartigen *mise-en-abyme* vorgenommen, sondern durchaus auch – wenngleich dies eher sekundär geschieht – traditionelle Geschlechterrollen und patriarchalische Verhaltensweisen thematisiert, indirekt an den Pranger gestellt und vor allem lächerlich gemacht. Unter diesem Gesichtspunkt könnte es durchaus lohnend sein, den Roman auch aus der Sicht einer die Darstellung der Geschlechterrollen betonenden Literaturwissenschaft zu lesen und zu interpretieren. Francesca Duranti hat sich mit diesem Text jedenfalls einen Platz in der italienischen Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts erschrieben, auch wenn Manfred Hardt und andere Verfasser von Literaturgeschichten dies anders sehen mögen.³⁹

2 *Vissi d'amore*

Auch Paola Capriolo (geboren 1962) rüttelt in ihrem Roman *Vissi d'amore*, der 1992 in Mailand bei Bompiani und 1995 im selben Verlag in einer Taschenbuchausgabe erschien, an traditionellen Männerbildern. Auch sie findet in den meisten neueren Literaturgeschichten und Nachschlagewerken noch keine Berücksichtigung, wohl aber in der bereits erwähnten *Geschichte der italienischen Literatur: von den Anfängen bis zur Gegenwart* von Manfred Hardt (1996). Der letzte Absatz dieses Buches beginnt wie folgt:

Vom *Sonnengesang* des heiligen Franziskus bis zu *Vissi d'amore*, von den ersten Anfängen der italienischen Literatur bis zur unmittelbaren Gegenwart führte dieses Buch.⁴⁰

Der genannte Roman scheint Manfred Hardt somit tief beeindruckt zu haben, daß er ihn an so hervorgehobener Stelle – und Paola Capriolo als letzte Autorin seiner Literaturgeschichte überhaupt – herausstellt. Sein Kommentar zu der Autorin ist auch erstaunlich informativ:

Zu den begabtesten und literarisch motiviertesten unter den jüngeren italienischen Schriftstellerinnen zählen Susanna Tamaro und Paola Capriolo. [...]

³⁸ Vgl. auch Wood (1992a:187): "The original *Casa sul lago della luna* is a love story, and Fabrizio sets out to invent the character of Fritz's last love. Fabrizio's creation of Maria Lettner is a kind of adultery, a love affair with the dead. The act of creation is an act of love. Fabrizio loves his creature just as Pygmalion loved his statue, as Frankenstein loved his creation (in Mary Shelley's original story at least). This is the perfect closed circle in which Fabrizio is creator and adorer, while Maria is creature and goddess."

³⁹ Vgl. dagegen die Einordnung des Romans von Sharon Wood: "Duranti's work recalls the gothic fantasy of Hoffman or Poe [...]. In Duranti's novel the endless game of reflections becomes in the end almost literally a dead end, a vortex into shadowy nothingness, leading to a death-wish, the erasure of the self [...]" (Wood 1992b: 351). – "*The House of Moon Lake* subsumes the genres of gothic thriller and psychological drama into a postmodernist staging of writing itself as the means of evoking or creating the past, the philosopher's stone which transmutes the past into the present." (Wood 1992b:354).

⁴⁰ Hardt 1996:922-933.

Paola Capriolo, 1962 in Mailand geboren, ist trotz ihres jugendlichen Alters literarisch kein unbeschriebenes Blatt mehr. [...] 1992 erschien der Roman *Vissi d'amore* (deutsche Übersetzung *Ich lebte für die Liebe*, 1995), dessen Titel auf Puccinis Oper *Tosca* Bezug nimmt: Es handelt sich um die Geschichte einer Liebe zwischen dem finsternen Polizeipräfekten, dem Baron Scarpia, und der Primadonna Floria Tosca, die wieder mit vielen geheimnisvollen und, vor allem was die Gefühlswelt des Barons betrifft, auch abgründigen und abartigen Motiven gestaltet wird. [...].⁴¹

Johannes Höhle widmet ihr gleichfalls zwei Textseiten in seinem Buch *Die italienische Literatur der Gegenwart*:

Seit der Veröffentlichung des vier Erzählungen enthaltenden Erstlings *La grande Eulalia* [...] nimmt Paola Capriolo (*1962 Mailand) einen festen und unverwechselbaren Platz in der zeitgenössischen italienischen Literatur ein. Die Personen ihrer Romane und Novellen umgibt nahezu ausnahmslos eine geheimnisvolle Aura, ihre Schicksale tragen sich in einer künstlichen Atmosphäre und in einer in der Regel nicht oder nur vage datierbaren Epoche zu. Ihre Vorläufer sind eher im Umkreis des Jahrhundertbeginns in den neuromantischen Seelendramen Maeterlincks als in dem der Jahrhundertmitte mit seinen Mimesis-Postulaten zu suchen. Capriolos Figuren bewegen sich in Räumen, die eine kulissenhafte Wirklichkeit suggerieren und bald künstliche Paradiese, bald alptraumhafte Gefängnisse darstellen. Ereignisse und Begegnungen tragen sich in Tages- oder Jahreszeiten zu, welche die Konturen der Dinge und Landschaften ins Unbestimmte verwischen oder auflösen.

[...]

Eine merkwürdige sadomasochistische Faszination herrscht in dem Roman *Vissi d'amore* (*Ich lebte für die Liebe*, 1991; dt. 1995) zwischen dem durch seine grausamen Verhörmethode aus Puccinis *Tosca* bekannten Baron Scarpia und der um das Leben ihres Geliebten Cavaradossi bangenden Heldin der Oper. Erzähler ist der Polizeipräsident, den seine Liebe zu der schönen Sängerin nun seinerseits wilden Qualen aussetzt, wie später der Nachfolger im Amt den schriftlich niedergelegten Geständnissen des von Tosca Ermordeten entnimmt.⁴²

Ob man den Inhalt der Oper *Tosca* in den Roman inferieren darf, ist zwar prinzipiell fraglich, in der bisherigen Rezeption dieses Romans in Italien offenbar aber unreflektiert erfolgt.⁴³ Es ist ohne weiteres möglich, den Roman ohne Kenntnis der Puccini-Oper zu lesen; das Verständnis ist aber natürlich ein anderes, wenn eine Leserin deren Inhalt in die Lektüre des Textes von Paola Capriolo inferiert. Da es sich um eine der bekanntesten Opern Puccinis handelt, die in Italien in der Regel auch im Schulunterricht behandelt wird, ist es in der Tat wahrscheinlich, daß die meisten der italienischen Leserinnen des Romans den Stoff sogleich der Oper zuordnen und somit tatsächlich den bekannten Inhalt der Oper in den Roman inferieren.

⁴¹ Hardt 1996:919-920 u. 921-922.

⁴² Höhle 1999:268-270.

⁴³ Eine brauchbare Inhaltsangabe steht etwa in Zentner (1980:389-392). Giacomo Puccini (geb. 22. Dezember 1858, gestorben am 29. November 1924 in Brüssel) gilt als einer der größten italienischen Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts. Seine wohl bekanntesten Opern sind *Die Bohème* (Uraufführung 1896), *Tosca* (1900), *Madame Butterfly* (1904) und *Turandot* (1926). Die aus drei Akten bestehende Oper *Tosca* vertont ein Libretto von Luigi Illica (1857-1919) und Giuseppe Giacosa (1847-1906), die dafür wiederum auf das Drama *La Tosca* (1887) des französischen Bühnenschriftstellers Victorien Sardou (1831-1908) zurückgriffen; daß Sardous Stücke sich besonders für die Oper eigneten, hatte bereits Verdi erkannt. Puccinis Oper wurde am 14. Januar des Jahres 1900 in Rom uraufgeführt und ist heute noch immer eine der in Italien beliebtesten Opern.

Eine eigene Spannung scheint darin zu bestehen, daß der Stoff neu, gänzlich anders erzählt wird. In Puccinis Oper ist die Sängerin Floria Tosca zwar schön, temperamentvoll, verliebt und eifersüchtig, aber nicht gerade besonders intelligent und klug. Immerhin stirbt der infame Scarpia schließlich von ihrer Hand. Paola Capriolos Anverwandlung des Stoffes dagegen ist tatsächlich 'abgründig', wie Manfred Hardt in oben angeführtem Zitat das deutliche sadomasochistische Element ihres Romans vornehm bezeichnet. Sie versetzt sich als Frau in die bizarre Psyche Scarpias und läßt, indem sie ihn als teilweisen Ich-Erzähler einsetzt, seine Innenwelt vor dem geistigen Auge der Leserinnen Gestalt und Kontur annehmen. Besser könnte sie ihn vermutlich nicht diskreditieren, wobei, so scheint es, nicht nur der Inquisitor, sondern auch die damalige Erscheinungsform des Christentums und der katholischen Kirche an den Pranger gestellt werden sollen.

Das Buch enthält zwei unterschiedliche Erzählsituationen: Der kurze, nur fünf Seiten umfassende Prolog gibt den Rahmen für ein insgesamt fünfzehn Kapitel umfassendes 'Tagebuch' des Barons Scarpia; entsprechend ist die Erzählsituation des Prologs auktorial und gleichzeitig eine Ich-Erzählsituation, die des Tagesbuchs, also des eigentlichen Romans, gleichfalls eine Ich-Erzählsituation, aber mit einem anderen Ich-Erzähler als im Prolog. Hinzu kommt, daß auch während der Ich-Erzählsituation des Tagesbuchs gelegentlich erkennbar ein auktorialer Erzähler mit kurzen Kommentaren auftritt (z.B. S. 26), der zumindest nicht mit Scarpias Nachfolger identisch zu sein scheint.

Bereits die Eingangsszene des Prologs spielt auf die Oper an: Eine wunderschöne Frau verläßt einen Palast, wird von Wächtern angehalten und kann ein Schreiben des Barons Scarpia vorweisen, das ihr, Floria Tosca, freies Geleit gewährt. Erst in der Morgendämmerung, als man den von einem Dolch durchbohrten Leichnam Scarpias und die um ihn herum aufgestellten Kandelaber findet, fahndet man nach der berühmten Sängerin. Einige Tage später wird ihr Leichnam aus dem Fluß gezogen, sie hat offenbar Selbstmord begangen. Hier wechselt die Erzählsituation, ein Ich-Erzähler, Scarpias Nachfolger, betritt den Plan, wobei die eigentliche Erzählerin Capriolo diesen den Wechsel spielerisch-ironisch thematisieren läßt:

Giunto a questo punto, non posso fare a meno di entrare in scena quale personaggio del mio stesso racconto e, pur essendo consapevole di alienarmi in tal modo la simpatia di qualche lettore, sono costretto a presentarmi come il successore di Scarpia nella carica di capo della polizia [...].⁴⁴

Scarpias Nachfolger findet ein Tagebuch des Toten und gibt bereits zu erkennen, daß er diesen moralisch verurteilt:

[...] sfogliandolo mi resi conto di aver scoperto un diario dove egli aveva annotato con scrupolo gli ultimi avvenimenti della sua sventurata esistenza.⁴⁵

Er überlegt zunächst, das Buch zu vernichten, dafür zu sorgen, daß niemand je von seinem Inhalt erfahre; dann überlegt er, es als abschreckendes Beispiel zu veröffentlichen:

Il fuoco ardeva nel camino: un gesto mi sarebbe bastato per far tacere definitivamente quella voce, tuttavia non sapevo risolvermi a compierlo. In fondo, riflettei, si trattava della verità, e alla verità occorreva pur dimostrare un certo rispetto.

⁴⁴ Capriolo 1995:6.

⁴⁵ Capriolo 1995:7.

La luna era alta, pallida, e forse, mentre osservavo le nubi velare e svelare il suo disco, qualcosa dell'ossessione di Scarpia riuscì a insinuarsi anche in me. Naturalmente disapprovavo le sue morbide teorie, eppure non potevo considerarle del tutto estranee. Dovevo riconoscere loro un certo grado, un barlume almeno di verità, in un senso completamente diverso da quello cui avevo pensato poco prima: persino se si fosse scoperto che i fatti si erano svolti come riteneva l'opinione corrente, persino se si fosse dimostrato che il diario del barone Scarpia era semplicemente una rete di menzogne tessuta per malafede, per follia, per desiderio di conseguire un paradossale riscatto trasponendo in una sfera più alta i propri peccati, tutto ciò, mi sembrava, non avrebbe minimamente scalfito quella verità. Mi sarebbe dunque stato lecito sopprimerla? O non era piuttosto mio preciso dovere presentarla al pubblico, se non altro per mettere in guardia coloro che potrebbero cader vittime di un uguale destino? Insidioso, terribilmente insidioso è l'esercizio della speculazione unito all'esaltazione dei sensi, poiché solo nello spirito è il vizio, non già nella carne, e l'eresia costituisce forse l'unico peccato. Anche Scarpia, come appresi leggendo il diario, nutriva ambizioni pedagogiche, avrebbe desiderato ammaestrare i giovani perché seguissero il sentiero della virtù. Ora potevo tradurre in pratica questa sua intenzione in un modo che egli non aveva previsto: additandolo a tutti come un esempio da non seguire.⁴⁶

Sodann erfährt man, daß Cavaradossi, Toscas Geliebter, am selben Morgen, an dem man Scarpias Leichnam fand, ohne Prozeß und in Eile erschossen wurde. Nun überrascht uns der erste Ich-Erzähler damit, daß er sich überlegt, das Tagebuch seines Vorgängers nicht zu vernichten, sondern es wegzuschließen und es späteren Zeiten zu überlassen, die morbiden Zeilen Scarpias zur Kenntnis zu nehmen. Damit wird, wenn die Kenntnis der Puccini-Oper vorausgesetzt werden darf, zweierlei ausgesagt: Erstens wird suggeriert, daß die Fakten der Handlung der Oper zwar stimmten, es dahinter aber mehr gebe, was bislang geheim geblieben sei und nunmehr der Leserin offenbart werde; zweitens wird klar, daß außer dem Nachfolger Scarpias als Ich-Erzähler, der in der Fiktion sowohl den auktorialen Teil wie auch den sich anschließenden Teil des Prologs, also den gesamten Prolog, geschrieben habe, und dem innerhalb der Fiktion von Scarpia verfaßten Tagebuch, das den Hauptteil des Romans ausmacht, noch eine weitere Erzählerinstanz anzusetzen ist, die den Gesamttext letztendlich veröffentlicht hat. Obwohl die Fiktion Capriolos eindeutig auf eine andere Fiktion verweist, die wiederum Zitat einer vorherigen Fassung ist, sind Figuren und Handlung vom binnenfiktionalen Anspruch her gesehen 'real'.

Nun im einzelnen – wenngleich lediglich im viele Einzelheiten aussparenden Überblick, da der Umfang eines Beitrags ansonsten nicht reichen würde, denn obgleich die Erzählzeit mit ca. 105 Textseiten scheinbar kurz und auch die erzählte Zeit nicht sonderlich lang ist, fällt der Text unverhältnismäßig dicht aus – einige sukzessive Bemerkungen zu den fünfzehn Kapiteln des Tagebuchs.

Das erste Kapitel – ich gehe auch hier kapitelweise vor, um Handlungsaufbau und -inhalt in groben Zügen wiederzugeben – enthält eine Exposition des verbogenen Charakters Scarpias und eine Charakterisierung sowohl der Sängerin Floria Tosca wie auch ihres Liebhabers, des Malers Mario Cavaradossi, aus Sicht des Barons. Scarpia begehrt Tosca und wartet auf den Tag, an dem er ihren Liebhaber in seine Folterkammer, die er euphemistisch als "Paradies" bezeichnet, bringen lassen kann. Ansonsten wird, ähnlich, aber doch auch von der Oper

⁴⁶ Capriolo 1995:7-8.

verschieden, eine Begegnung Toscas und Scarpias in einer Kirche erzählt, außerdem erfahren wir von Scarpias Empörung darüber, daß der Maler ein Marienbildnis unverkennbar mit Toscas Zügen versehen hatte, auch hier eine Parallele zur Oper.

Das zweite Kapitel spielt mit der antiken und mittelalterlichen Form des Syllogismus; Scarpia, ein überzeugter Katholik, führt unter anderem in Form eines Syllogismus aus, weshalb ein auf ihn zurückgehendes Todesurteil grundsätzlich mit der göttlichen Barmherzigkeit in Einklang stehe:

Prima premessa: facendo giustiziare il Vostro figliolo obbedisco al volere di Dio.
Seconda premessa: Dio è misericordia suprema (su questo almeno converrete: in caso contrario, Vi raccomando vivamente di parlarne con il Vostro confessore).
Conclusione: mandando a morte il Vostro figliolo agisco in conformità della misericordia divina, e di conseguenza la mia azione è essa stessa misericordiosa, q.e.d.⁴⁷

Sein Denken ist einerseits durch einen erkennbaren Sadismus, andererseits durch einen unverkennbaren Missionsgedanken gekennzeichnet. Er kämpft für das Christentum und das im Namen des Christentums gültige Recht und geht dabei skrupellos – im Wortsinn – über Leichen.

Im dritten Kapitel besticht Scarpia einen Boten, um einen Brief Toscas zu erhalten, der in Wahrheit an ihn selbst adressiert war und ihm auch ohne Bestechung überbracht worden wäre: Sie bittet um eine Unterredung mit ihm. Scarpia, der sich dessen rühmt, daß alle vor ihm Angst haben, interessiert sich zunehmend für die schöne Sängerin. Von der Straße sieht er am erleuchteten Fenster ihren Umriß sowie den eines Mannes, der sicherlich Cavaradossi sein dürfte. Noch ist Cavaradossi nicht angeklagt oder verhaftet, aber man ahnt, daß der wahre Grund, der zu seiner Ergreifung und Erschießung führen wird, die Libido Scarpias ist.

Una metà del mostro era senza dubbio Cavaradossi, il semivivo, il quale, inconsapevole del pericolo, seguiva a praticare i suoi svaghi prediletti. Evidentemente, benché si dia pubblico vanto di essere uomo istruito e profondo conoscitore delle più moderne filosofie, il Cavaliere ignora di essere divenuto, proprio in virtù di tale pubblico vanto, una persona sospetta, e ignora quanto sia breve il passo dalla condizione di sospetto a quella di reo confesso. Un passo che troveremo il modo di affrettare.⁴⁸

Gleichfalls im dritten Kapitel fallen, in unterschiedlichen Zusammenhängen, die Ausdrücke "Tosca Trionfatrice" (S. 30) und "Scarpia Trionfatore" (S. 33), die bereits auf ein bevorstehendes Duell besonderer Art zwischen beiden verweisen. Diese Anspielung wird im vierten Kapitel aufgenommen, wo davon die Rede ist, daß Mario Cavaradossi Maler des Bildes "Maria Trionfatrice" (S. 43) ist.

Im vierten Kapitel geht Scarpia, auf Einladung Toscas, in die Oper und konzentriert seine ganze Aufmerksamkeit auf die schöne Sängerin. Besonders zeigt er sich von der Schlußzene beeindruckt, in welcher Tosca, ohne Furcht vor einer möglichen Strafe, einen ihr nachstellenden Mann erdolcht, ganz so, wie sie in der Realität der Fiktion später Scarpia töten wird, und zuletzt als Triumphatorin ihren Fuß auf den Kopf des Getöteten stellt. Das Stück heißt übrigens auch *Trionfo della virtù*.

⁴⁷ Capriolo 1995:20-21.

⁴⁸ Capriolo 1995:31-32.

Im folgenden fünften Kapitel stattet Tosca Scarpia einen Besuch ab. Cavaradossi ist mittlerweile auf der Flucht, um einer Verhaftung zu entgehen, und die Sängerin möchte sich für ihn verwenden, sie beteuert seine Unschuld. Es kommt auch zu einem Gespräch über Scarpias Interpretation seines "christlichen" Auftrags:

[Tosca:] "La giustizia a volte può sbagliare, e così pure i suoi rappresentanti."

[Scarpia:] "Credete davvero che in questioni di tale importanza il Signore ci abbandoni alla nostra umana fallibilità? No, cara Tosca, Egli guiderà sempre la mente di chi Lo serve a scorgere il vero, la mano a compiere il bene. Per questo, vedete, quando mi trovo lassù a svolgere il mio umile compito mi pare di essere più vicino alla Sua infinita maestà che in qualsiasi altra occasione, come se praticassi in tal modo una particolare forma di preghiera, oserei dire di asceti."

"Secondo voi, Dio ci comanderebbe dunque di torturare il prossimo?"

"Vi ricordo, poiché il vostro sistema di vita sembra avervi indotta a dimenticarlo, che Egli ci esorta a mortificare la carne."

"La nostra, però, non quella altrui."

"Il sesso cui appartenete giustifica la mancanza di logica del vostro argomento. Ma perché mai, vi domando, la mortificazione, per esser gradita al Signore, dovrebbe venir compiuta necessariamente sulla propria persona? Non sono forse tutte le creature legate da un'oscura simpatia, da un'origine e da una sostanza comune che consentono a ciascuno di specchiarsi nelle sofferenze degli altri, di riconoscerci la sua stessa fragilità e miseria?"⁴⁹

Bei dem sich anschließenden Gespräch über die Folter wird deutlich, daß Scarpia es genießt, seine Gefangenen zu foltern, daß er es bedauert, wenn seine Opfer kaum Widerstandsgeist zeigen und sogleich zerbrechen, den Schmerz nicht aushalten. Scarpia glaubt an eine eigene "Ästhetik der Folter", und seine Folterkammer nennt er, wie bereits erwähnt, euphemistisch "Paradies":

"[...] Sì, cara signorina, per quanto strano possa sembrarvi, esiste anche un'estetica della tortura, come esiste in questo campo una forma peculiare di genialità, tanto da parte della vittima quanto da parte del carnefice." "E voi siete certamente un genio nella vostra professione." "Lo ammetto senza falsa modestia. Ma vittime geniali, a dire il vero, non mi è ancora accaduto di incontrarne." "Non so dire per quale motivo avessi ceduto all'impulso di esporle quelle mie riflessioni, che ero solito serbare gelosamente per me, senza farne parola neppure con il mio direttore spirituale. Cosa poteva capirne Floria Tosca di estetica della tortura, o delle dieci categorie sotto le quali, in un trattatello di carattere sistematico, avevo tentato di raggrupparne le manifestazioni fenomeniche? Cosa poteva capire della rigida disciplina morale e intellettuale implicita in ogni forma di supplizio? Tuttavia, quando rivolsi lo sguardo verso di lei, mi parve di scorgere nei suoi occhi scuri una debole scintilla di comprensione, una sorta di curiosità che mi sentii disposto a soddisfare." "Ascoltate questi rumori, questi cigolii: proprio sopra le nostre teste vi è una stanza di cui si raccontano molte cose, ma solo per sentito dire, perché io e i miei uomini ne usciamo con le labbra sigillate e gli altri, gli indiziati, non ne escono affatto, o solo per non mancare all'appuntamento con il plotone d'esecuzione. Le pareti di quella stanza sono imbottite, in modo che le grida non possano trapelare. Sapete, disturberebbero la mia concentrazione." "Mi fissava come affascinata. 'Il cavaliere sarà condotto lassù?'" "Annui. "Purtroppo, signorina, non potrò ricambiare la vostra cortesia: nel Paradiso, così

⁴⁹ Capriolo 1995:49-50.

lo chiamiamo fra noi, familiarmente, non vi sono palchi di proscenio, e non è ammessa la presenza di spettatori."⁵⁰

Im folgenden attackiert Scarpia Tosca mehrmals verbal. Er wirft ihr unter anderem vor, keinen anderen Gott als ihre eigene Eitelkeit zu kennen (S. 52), bittet sie, in seiner Gegenwart mit ihren 'kompromittierten' Lippen Gottes Namen nicht auszusprechen, und fragt sie, ob sie ihn für einen Mann wie die anderen gehalten habe:

"Un uomo come gli altri, intendete? Come quelli su cui siete solita esercitare la vostra femminea tirannide?"⁵¹

Die Sicherheit Scarpias ist nur gespielt, längst ist er der Ausstrahlung Toscas verfallen, wie nach ihrer Verabschiedung aus seiner Perspektive deutlich gemacht wird:

"Al contrario, signorina: è stato un vero piacere conversare con voi."

E in fondo non mentivo, sebbene la natura di quel piacere fosse tutt'altro che rasserenante. Durante l'intero colloquio, mentre Tosca stava seduta di fronte a me, mi era parso di trovarmi su una crosta di ghiaccio sotto la quale, invisibile, ribollisse l'oceano, e in alcuni momenti avevo temuto che la crosta potesse spezzarsi. Perciò, appena ebbi richiuso la porta alle sue spalle e fui rimasto solo nello studio, provai l'immenso sollievo di chi senta di nuovo sotto piedi un terreno saldo e sicuro.⁵²

Das nur drei Textseiten umfassende sechste Kapitel zeigt, wie sich Scarpia immer mehr in sein Verlangen, Tosca in seine Gewalt zu bekommen, hineinsteigert. Beim nächsten Mal werde er sie zu sich zitieren, er werde sie lehren, daß das Fleisch, dessen Glanz und Schönheit ihr so gefalle, in Wahrheit nur Leiden und Unglück und ein lebendes Grab der Seele sei; ὠμα σῆμα, wie es bei den antiken Philosophen, welche die neurophysiologischen Grundlagen des Denkens und Fühlens noch nicht kennen konnten, hieß. Nach einer Messe bleibt Scarpia allein in der Kirche, um eine Tosca nachgebildete Mariendarstellung zu betrachten.

Im siebten Kapitel besucht Tosca Scarpia erneut, und in einem längeren Dialog spielen beide Katz und Maus miteinander. Tosca treibt den Inquisitor mehrmals rhetorisch in die Enge und macht aus ihrem Ziel, Cavaradossi zu retten, kein Hehl. Zu Beginn des achten Kapitels sucht Scarpia Tosca im Theater auf, wo ihr Rededuell weitergeführt wird. Seine sich anschließenden Überlegungen zeigen unter anderem seine libidinöse Beziehung zur Folter und seiner Folterkammer:

Per le scale mi colse a un tratto il desiderio di salire fino al Paradiso e di indugiare per qualche tempo in solitudine fra quegli strumenti familiari, in quel luogo affollato di care memorie.⁵³

Am Ende des achten Kapitels geht aus einer Notiz, die Scarpia liest, hervor, daß das Gemälde "Maria Trionfatrice", das er selbst so bewunderte, aus der Kirche gestohlen worden sei. Auch hierfür will er Cavaradossi verantwortlich machen. Erst zu einem späteren Zeitpunkt erfährt

⁵⁰ Capriolo 1995:51-52.

⁵¹ Capriolo 1995:53.

⁵² Capriolo 1995:53-54.

⁵³ Capriolo 1995:71.

die Leserin, daß sich das Bild nunmehr in Scarpias Besitz befindet und dieser somit selbst für den Diebstahl verantwortlich zeichnet.

Aus Raumgründen beschränke ich mich auch für den restlichen Teil auf die wichtigsten Handlungslinien. Das neunte Kapitel malt anhand Scarpias Verhalten weitere Details seines Charakters und seines Interesses für Tosca aus. Immer klarer wird, daß er sich in Wahrheit nicht für Cavaradossi interessiert; dieser ist für ihn nur ein Mittel, um zu Tosca in Kontakt zu treten, auf sie Einfluß zu gewinnen. Im zehnten Kapitel geht Scarpia in die Oper, wo er in der Loge zweier Damen Tosca beobachtet und sich sogar ein Opernglas leiht, um die Sängerin genauestens betrachten zu können; natürlich versucht er beständig, sein Interesse für sie zu verbergen. Es hat den Anschein, daß er, bereits auf dem Heimweg, Tosca als ebenbürtige Gegnerin zu betrachten beginnt:

Quella donna, pensai, sa trasformare ogni cosa in un'arma, persino la felicità.⁵⁴

Im elften Kapitel scheinen sich die Wunschträume des Inquisitors zu erfüllen und seine sadomasochistische Veranlagung zu beweisen. In einem erneuten Rededuell fordert Tosca, die Scarpia unter einem Vorwand besucht, ihn regelrecht heraus; unter anderem gibt sie vor, an der Aufklärung des Diebstahls des Gemäldes interessiert zu sein, da sie selbst Modell für die Darstellung Marias gestanden habe, was Scarpia natürlich wohlbekannt ist. Es entspannt sich ein Dialog, der damit endet, daß Scarpia Tosca vorschlägt, ihn in seine Folterkammer zu begleiten:

[Tosca:] "Ma in qualche modo, barone, chi si è impadronito della tela si è impadronito anche di me. Esercita sulla mia immagine un potere assoluto."

"Avete una sensibilità morbosa, cara Tosca. E il fatto che vi identifichiate a tal punto con l'effigie della Santa Vergine non depone certo a favore della vostra modestia. *Benedicta in mulieribus*, non è vero? Questo pensate di voi stessa?"

"Non vi capisco, signore."

"Invece mi capite benissimo. Chi ha sottratto il quadro ha commesso senza dubbio un grave peccato, ma se non altro gli va riconosciuto il merito di aver saputo castigare il vostro orgoglio."

"In tal caso, sarebbe riuscito dove voi falliste."

Sorrisi. "Ne siete sicura? Vi sono cose, mia cara, che ancora ignorate."

"Per esempio?"

Ero combattuto. Capivo di star per commettere un'imprudenza, ma d'altra parte quella donna mi aveva sfidato apertamente. In quel momento mi sentii pronto a mettermi del tutto nelle sue mani, pur di dimostrarle che lei era nelle mie.

"Vi tengo saldamente, signorina, più saldamente di quanto suponiate."

"State vaneggiando, barone."

"Se avrete la bontà di seguirmi, fra non molto i miei argomenti vi risulteranno più perspicui."

"Seguirvi? E dove?"

"In Paradiso."⁵⁵

Tosca nimmt die Herausforderung an. Scarpia zeigt und erklärt ihr seine Folterinstrumente, für die sie sich zu interessieren scheint. Sie hat offenbar keine Angst und fragt sogar nach

⁵⁴ Capriolo 1995:85.

⁵⁵ Capriolo 1995:89-90.

Details. Das Gespräch zwischen beiden wird immer herausfordernder. Auf einmal zeigt Scarpia Tosca überraschend das gestohlene Gemälde, ihr Porträt, das er in seiner Folterkammer verbirgt. Tosca sagt nichts, sondern zieht sich langsam aus, bis sie, mit Ausnahme ihrer vergoldeten Sandalen, gänzlich nackt vor dem Inquisitor steht. Er fesselt sie, indem er ihre Arme in Ringe schließt, welche an der Wand hängen. Als er sich bückt und ihr die Sandalen auszieht, setzt sie ihm, die Szene der Oper evozierend, mit Nachdruck ihren Fuß auf den Kopf. Obgleich gebunden, scheint sie es so zu sein, welche die Situation unter Kontrolle hat. Die Kapitel vorher gestellte Frage, wer von beiden der Sieger sei oder werde, ist noch immer nicht beantwortet.

Colui che prima di varcare la soglia era stato il barone Scarpia prese per mano quella che era stata Floria Tosca e la condusse dinanzi a una parete dalla quale sporgevano due anelli. Lei tese le braccia per infilarvi i polsi. Lui chiuse gli anelli, si assicurò di averli stretti a sufficienza, poi si avvicinò a uno stipo da cui trase una catena sottile. Tornò presso di lei e le si inginocchiò davanti. Slacciò uno dei sandali, glielo tolse, quindi slacciò l'altro, che lei si sfilò con una spinta del piede nudo. Lui le mise la catena intorno a una caviglia. In quel momento gli sguardi di intrambi si volsero al grande dipinto appeso nella nicchia, poi, distogliendosi, si incontrarono. Lui tornò a chinarsi. Lei sollevò lentamente il piede libero e glielo premette sul capo, con decisione. Infine la pressione si allentò, ma prima di rialzarsi lui restò ancora in ginocchio per qualche istante, immerso nelle proprie sensazioni. Era quello il punto del rituale in cui gli veniva svelato il significato della parola 'compimento'.⁵⁶

Im zwölften Kapitel erfahren wir unter anderem, daß Cavaradossi inzwischen gefangenegenommen wurde. In diesem Kapitel sind auch Briefe von Scarpia an Tosca enthalten, die Rückschlüsse auf die ausgeblendete sadomasochistische Liebesnacht erlauben, aber vor allem auch mit geschickt eingesetzten Leerstellen arbeiten. Scarpia meint, eine innere Neigung Toscas freigelegt zu haben, während die Leserin wohl eher den Eindruck haben wird, daß diese sich ihm eher notgedrungen ausgeliefert hat, um ihn so unter ihren Einfluß zu bringen und auf diese Weise ihren Liebhaber, den Maler, zu retten. Scarpia ahnt allerdings, daß ihm sein Opfer Tosca möglicherweise entgleiten wird:

La vittima geniale, quella che riassume in sé il mondo intero. L'unica alla quale il carnefice giunga a sentirsi identico. Approfondire questa intuizione, magari adducendo qualche esempio. Problema: che ne sarebbe del carnefice, se una simile vittima gli venisse sottratta?⁵⁷

Als Tosca ihn trotz mehrfacher Aufforderung seinerseits nicht mehr aufsucht, nimmt er im 13. Kapitel eine Einladung zu einem privaten Fest an, auf dem Tosca auftreten wird. Das einzige Geschenk, das er ihr je machte, einen der Folter dienenden Armreif, hat sie inzwischen abgelegt, aber die Spuren sind noch auf ihrer Haut erkennbar. Es kommt zu einem Dialog zwischen beiden in Gegenwart Dritter, in dessen Verlauf sie ihm unverhohlen eine Drohung für den Fall unterbreitet, daß er sie nochmals in seine Folterkammer bringen möchte:

"Il più semplice: le ripetizioni sono noiose." Si girò verso di me, guardandomi fisso. "A volte, barone Scarpia, mortalmente noiose. Sforzatevi di capire."⁵⁸

⁵⁶ Capriolo 1995:95.

⁵⁷ Capriolo 1995:101.

⁵⁸ Capriolo 1995:111.

Scarpia indessen sucht möglicherweise den Tod oder spielt zumindest mit dem Kitzel des Todes, mit der Aussicht, sich möglicherweise in seinem eigenen Spiel zu verfangen und von der Hand einer schönen Frau zu sterben:

“Vi capisco, e molto bene. Ma se noi fossimo disposti a morire?”⁵⁹

Im vierzehnten Kapitel gibt Scarpia klar zu erkennen, daß er eine Wiederholung wünscht. Daß dies seinen Tod bedeuten wird, scheint er zu ahnen. Er kalkuliert offenbar die Möglichkeit ein, daß Tosca ihn töten könnte, negiert allerdings, daß sie dann, obgleich Triumphatorin, wirklich Herrin der Situation wäre, da diese dann doch in Wirklichkeit er herbeigeführt hätte, herbeiführen würde:

Sì, Tosca Trionfatrice: ti autorizzo a compiere fino in fondo questa metamorfosi. Solleva l'orlo della tunica, alza il piede per schiacciare il mio capo, ma smetti di illuderti che tali azioni ti appartengano, quando tu stessa ormai hai cessato di appartenerti. Non fraintendermi, non ho la presunzione di ritenerti mia, come a volte dicono l'uno dell'altro gli amanti nel loro cieco linguaggio. Noi, Floria, non siamo ciechi, e forse non siamo neppure amanti, ma piuttosto ministri dell'amore: tributa dunque a questa potenza l'omaggio che le è dovuto.⁶⁰

Das fünfzehnte Kapitel besteht nur aus zwei Seiten. Nach einem Kontrollaufenthalt in seinem Paradies erwartet Scarpia die für ihn tödliche Wiederholung des Besuchs Toscas. Die Folterkammer ist bereits für sie vorbereitet. In Erwartung ihres Kommens schreibt er in seinem Arbeitszimmer seinen letzten Eintrag in das Tagebuch. Die Erschießung Cavaradossis ist ebenso wie ihre Täuschung durch ein entsprechendes Schreiben bereits beschlossene Sache:

Al centro della scrivania, ben visibile e debitamente firmato, sta l'ordine di scarcerazione per Cavaradossi; l'ordine di esecuzione, destinato a essere letto dai miei uomini, è invece riposto in un angolo insieme con gli altri. In questo modo avrò comunque la certezza che la fama sinistra del barone Scarpia mi sopravvivrà a lungo, forse per sempre, e tuttavia questa notte tale certezza mi è quasi indifferente.⁶¹

Anders als in der Oper ist Tosca bei Capriolo eine intelligente, klug handelnde Frau, die allerdings auch hier von dem diabolischen, perversen Inquisitor ausgetrickst und zum Werkzeug seines Plans gemacht wird; nur scheinbar ist er Opfer, in Wahrheit der Täter, dem Tosca zum Opfer wird. Das Tagebuch endet, als Scarpia Toscas Schritte auf der Treppe hört; den Rest kennt die Leserin ja bereits aus dem Prolog.

Ma forse è giunto il momento. Mi pare di udire il lieve cigolio della porta sul retro. Mi pare di udire i passi di Tosca su per le scale. Sono preparato ad accoglierla, ogni incertezza è ormai lontanissima. Lasciamogli ancora il tempo di scrivere questa frase: poi il barone Scarpia poserà la penna, chiuderà il quaderno e andrà incontro a ciò che lo attende.⁶²

Indem Scarpia am Ende seines Eintrags von sich selbst in der dritten Person spricht, ganz im Stile etwa eines Iulius Caesar, schwimmt auch die Erzählsituation und liegt in der Mitte

⁵⁹ Capriolo 1995:111.

⁶⁰ Capriolo 1995:116.

⁶¹ Capriolo 1995:118.

⁶² Capriolo 1995:118.

zwischen einer auktorialen und einer unechten Ich-Erzählsituation, welche die Perspektive wechselt.

Vissi d'amore ist eine eigenartige, in der Tat abgründige Hommage an Puccinis berühmte Oper. Sowohl dieser Roman als auch *La casa sul lago della luna* sind kompositorisch anspruchsvoll gestaltet, und beide Texte scheinen in der Tat eine manifeste Kritik bestimmter Männerbilder zu enthalten. In beiden Romanen verlieren die männlichen Protagonisten durch Frauen, denen sie erst die entsprechende Macht verleihen, ihr Leben, und beide Protagonisten scheinen einer normalen, erfüllten Liebesbeziehung zu einer Frau nicht fähig zu sein. Vielleicht wäre es an der Zeit, nach der Geschichte der Misogynie in den romanischen Literaturen der Vergangenheit endlich auch einmal 'misandrische' Darstellungen romanischer Gegenwartsautorinnen aufzuarbeiten, derer es bekanntlich weit mehr gibt als die hier besprochenen beiden Romane.

Bibliographie:

- Altmann, Werner; Dreytmüller, Cecilia; Gimber, Arno (Hrsg.) (2001): *Dissidenten der Geschlechterordnung: schwule und lesbische Literatur auf der Iberischen Halbinsel*. Berlin, Edition Tranvía (Gender Studies Romanistik 5).
- Capriolo, Paola (1995): *Vissi d'amore*, postfazione di Pietro Citati. Milano, Bompiani [¹1992].
- Catull (1980): *C. Valerii Catulli Carmina*, recognovit brevis adnotatione critica instruxit R.A.B. Mynors, Oxonii: e typographeo Clarendoniano (¹1958).
- Duranti, Francesca (²1991): *La casa sul lago della luna*. Milano, Rizzoli (¹1984).
- Ferreira, Ana Paula (1993a): "Discursos femininos, teoria crítica feminista: para uma resposta que não é". In: *Discursos: Estudos de Língua e Cultura Portuguesa* 5 (Outubro), S. 13-27.
- Ferreira, Ana Paula (1993b): "Discursos femininos/Teoria crítica feminista (bibliografia selectiva)". In: *Discursos: Estudos de Língua e Cultura Portuguesa* 5 (Outubro), S. 137-154.
- Ferroni, Giulio (¹⁰1996): *Profilo storico della letteratura italiana*. Milano, Einaudi scuola.
- Frangini, Laura (2002): "A colloquio con Paola Capriolo". In: *Italianisch* 47 (Mai), S. 8-21.
- Hamburger, Käte (1980): *Die Logik der Dichtung*. Frankfurt am Main/Berlin/Wien, Ullstein (³1977).
- Hardt, Manfred (1996): *Geschichte der italienischen Literatur: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Haßler, Gerda (1997): "Texte im Text: Überlegungen zu einem textlinguistischen Problem". In: Haßler, Gerda (Hrsg.): *Texte im Text: Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*. Münster, Nodus-Publikationen, S. 11-58.
- Hösle, Johannes (1995): *Kleine Geschichte der italienischen Literatur*. München, C.H. Beck.
- Hösle, Johannes (1999): *Die italienische Literatur der Gegenwart: von Cesare Pavese bis Dario Fo*. München, C.H. Beck.
- Jens, Walter (Hrsg.) (1988-1992): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, 20 Bde. München, Kindler.
- Kapp, Volker (Hrsg.) (²1994) (unter Mitarbeit von Hans Felten, Frank-Rutger Hausmann, Franca Janowski, Rainer Stillers, Heinz Thoma und Hermann H. Wetzel): *Italienische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar, Metzler.

- Kozma, Janice M. (1996): "Bio-Fictive Conversations and the Uncentred Woman in Francesca Duranti's Novels". In: *The Italianist* 16, S. 176-189.
- Kroll, Renate (1995a): "Feministische Positionen in der romanistischen Literaturwissenschaft". In: Kroll, Renate; Zimmermann, Margarete (Hrsg.) (1975): *Feministische Literaturwissenschaft in der Romanistik: theoretische Grundlagen — Forschungsstand — Neuinterpretationen*, unter Mitwirkung von Monika Kopyczinski. Stuttgart/Weimar, Metzler, S. 26-43.
- Kroll, Renate (1995b): "Kommentierte Auswahlbibliographie zur feministischen Literaturwissenschaft und -kritik". In: Kroll, Renate; Zimmermann, Margarete (Hrsg.) (1975): *Feministische Literaturwissenschaft in der Romanistik: theoretische Grundlagen — Forschungsstand — Neuinterpretationen*, unter Mitwirkung von Monika Kopyczinski. Stuttgart/Weimar, Metzler, S. 43-49.
- Lämmert, Eberhard (⁸1983): *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart, Metzler.
- Lange, Wolf-Dieter; Baltrusch, Burghard; Jacobs, Helmut C.; Scheerer, Thomas M.; Winkler, Markus (Hrsg.) (1984ff.): *Kritisches Lexikon der romanischen Gegenwartsliteraturen*. Tübingen, Narr.
- Lucamante, Stefania (1994): "Intervista a Francesca Duranti". In: *Quaderni d'Italianistica* 15, 1-2, S. 247-255.
- Lucamante, Stefania (1995): "La geometria nel romanzo: i 'Grafici Narrativi' di Francesca Duranti". In: *Forum Italicum* 29, 1-2, S. 313-323.
- Magalhães, Isabel Allegro de (1995): *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa, Caminho.
- Osinski, Jutta (1998): *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin, Erich Schmidt.
- Schönberger, Axel (1996): "Texte haben kein Geschlecht: über Unsinn und Sinn der 'gynozentrischen' Literaturwissenschaft". In: Schönberger, Axel (Hrsg.): *Geschlechterdiskurse in der modernen Literatur Brasiliens, Portugals und der PALOP*. Frankfurt am Main, TFM/DEE, S. 373-398.
- Schönberger, Axel (1999): "'Lupus est homo homini': zum pessimistischen Menschenbild in José Saramagos *Ensaio sobre a cegueira* (1995)". In: Briesemeister, Dietrich; Schönberger, Axel (Hrsg.) (1999): *Von José Saramago, António Lobo Antunes, Fiama Hasse Brandão und dem Sexameron: zur Literatur der neunziger Jahre in Portugal und Brasilien*. Frankfurt am Main, TFM, S. 51-70.
- Sokal, Alan; Bricmont, Jean (1999): *Eleganter Unsinn: wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchen*. München, C.H. Beck.
- Stanzel, Franz K. (⁵1991): *Theorie des Erzählens*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Vinall, Shirley W. (1995): "The Portrayal of the Second World War in the Early Works of Francesca Duranti and Rosetta Loy". In: *The Italianist* 15, S. 231-247.
- Weber, Ingeborg (1994): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben: Poststrukturalismus — weibliche Ästhetik — kulturelles Selbstverständnis*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Wood, Sharon (1992a): "Writing in a Changing World: an Interview with Francesca Duranti". In: *The Italianist* 12, S. 186-195.
- Wood, Sharon (1992b): "Seductions and Brazen Duplications: two Recent Novels from Italy". In: *Forum for Modern Language Studies* 28, 4, S. 349-362.
- Zentner, Wilhelm (Hrsg.) (1980): *Reclams Opernführer*. Stuttgart, Reclam.