

Neuhofer / Ackermann (Hrsg.)

—

Von Häusern und Menschen



# Von Häusern und Menschen

Literarische und filmische Diskurse  
über das Haus im 19. und 20. Jahrhundert

Herausgegeben von  
Monika Neuhofer  
Kathrin Ackermann

Königshausen & Neumann

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung  
des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung (Wien)  
sowie der Stiftungs- und Förderungsgesellschaft  
und des Fachbereichs Romanistik der Universität Salzburg.

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

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

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2011

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Vincent van Gogh: Das gelbe Haus.

Arles, September 1888. Öl auf Leinwand.

Bindung: Verlagsbuchbinderei Keller GmbH, Kleinlöder

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-4348-2

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)

[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)

[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)

# Das Haus als sozialer Raum und Gendertopographie im italienischen Verismus: Giovanni Vergas *I Malavoglia* und Matilde Seraos *Il paese di cuccagna*

Susanne Kleinert

## Verlorene Häuser des Verismus: Zum Zusammenhang zwischen Haustopos und Thematisierung gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse

Der Topos des Hauses wird im italienischen Verismus nicht nur funktional mit der Figurendarstellung verknüpft, sondern auch mit einer über die Handlung vermittelten sozialen Auf- oder Abstiegsbewegung und öffnet sich damit für die Aufnahme geschichtlicher Bezüge. Der literarische Raum wird dabei maßgeblich durch die Haltung der Autoren zu den Modernisierungsprozessen geprägt, die seit der Einigung Italiens auch periphere Räume wie Sizilien erfassten, die Heimat der drei bekanntesten veristischen Autoren Giovanni Verga, Luigi Capuana und Federico De Roberto. Ihre Skepsis gegenüber einer Modernisierung, die umfangreiche Reformen versprach, sich aber gerade in Süditalien vielfach als wirtschaftlich nachteilig erwies und die traditionelle Oberschicht stabilisierte, führte die Veristen dazu, ihre Aufmerksamkeit dem Schicksal der Modernisierungsverlierer zu widmen, jenen vom Fortschritt Besiegten, die Giovanni Verga im Vorwort zu *I Malavoglia* als Gegenstand seines Romanzyklus definiert.

Im Zusammenhang dieser Modernisierungsprozesse konnte die Funktion des Hauses, einen Schutzraum gegenüber der Außenwelt darzustellen, als zweifelhaft erscheinen, da die traditionelle häusliche Ökonomie eine Dynamisierung erfuhr, die entweder neuen Reichtum oder den Ruin des Hauses nach sich ziehen konnte. Zu den objektiven Veränderungen zählte auch, dass die Gendermarkierungen des privaten und öffentlichen Raumes in gewisser Weise dort aufgebrochen wurden, wo neue Berufsbilder für Frauen entstanden, wie z. B. der Beruf der Lehrerin im Zuge des Aufbaus eines nationalen Erziehungswesens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die damit verbundene Sichtbarkeit von Frauen im öffentlichen Raum und ihr Überschreiten der häuslichen Sphäre konnte die fraglose Geltung konventionalisierter Bilder wie das der Frau als Engel des Hauses, als *angelo del focolare*, erschüttern. Matilde Serao, eine veristische Autorin, reflektierte diese Veränderungen in einigen ihrer Texte und auch Luigi Pirandello griff in *L'esclusa* und *Suo marito* diese Thematik auf.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Zur Konstruktion des Hauses als weiblichem Raum vgl. Barbara Storck: *Erzählte Enge*.

Im Folgenden sei am Beispiel von Giovanni Vergas *I Malavoglia* (1881) und Matilde Seraos *Il paese di cuccagna* (1891)<sup>2</sup> aufgezeigt, in welcher Weise der Haustopos im Verismus eine Dynamisierung erfährt. Die veristischen Autoren erweisen sich dabei als aufmerksam gegenüber sozialen Markierungen häuslicher Räume und konzipieren gleichzeitig die soziale Schichtung als eine instabile Hierarchie, die durch marktwirtschaftliches oder spekulatives Handeln jederzeit derart verändert werden kann, dass selbst begüterte Familien vom Ruin bedroht werden. Der Verlust des Hauses wird bei beiden Autoren nicht nur als ökonomische Katastrophe repräsentiert, sondern auch mit einer Symbolik des Sakrilegs belegt. Unterschiede zwischen beiden Autoren ergeben sich jedoch im Hinblick auf die Darstellung der Häuser der Unterschichten und der Gendertopographie.

### „Casa mia, madre mia“: das Haus als Schutzraum in *I Malavoglia*

Seit Luigi Russos erstmalig 1919 erschienener und in überarbeiteter Form mehrmals neu aufgelegter Studie *Giovanni Verga* gehört es zu den Topoi der Forschung, dem Autor eine „religione della famiglia e della casa“<sup>3</sup> zuzuschreiben. Russo zufolge erfüllt das Haus in *I Malavoglia* (1881) sogar eine zentrale strukturelle Funktion: „Ed è questa primitiva e potente religione della casa, e delle virtù patriarcali, che stringe in una ferrea unità il romanzo. Una sola fede in tutti, un solo dio senza chiese, ma che vive, ora per ora, nel cuore di tutti.“<sup>4</sup> Dieses Motiv einer Sakralisierung des Haustopos wurde in der Forschung verschiedentlich wieder aufgenommen,<sup>5</sup> in jüngerer Zeit aber auch relativiert. So

---

*Raum und Weiblichkeit in der französischen Erzähltexten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, Heidelberg: Winter 2009, z. B. S. 16-24, und *Architetture interiori. Immagini domestiche nella letteratura femminile del Novecento italiano. Sibilla Aleramo – Natalia Ginzburg – Dolores Prato – Joyce Lussu*, hrsg. von Chiara Cretella und Sara Lorenzetti, Florenz: Cesati 2008. Vgl. zu literarischen Frauenfiguren der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Italien Susanne Kleinert: „Weiblichkeitsbilder im italienischen Realismus / Verismus. Von Ippolito Nievo zu Matilde Serao“, in: *Europäische Realismen. Facetten – Konvergenzen – Differenzen*, hrsg. von Uwe Dethloff, St. Ingbert: Röhrig 2001, S. 277-314.

<sup>2</sup> Der Roman erschien zunächst als Feuilletonroman und überarbeitet 1891 in Buchform. Vgl. Caterina De Caprio: „*Il paese di Cuccagna*: La storia di un testo“, in: *Matilde Serao. Le opere e i giorni. Atti del Convegno di studi (Napoli 1-4 dicembre 2004)*, hrsg. von Angelo R. Pupino, Neapel: Liguori 2006, S. 113-123.

<sup>3</sup> Luigi Russo: *Giovanni Verga*, Bari: Laterza 1959, S. 151.

<sup>4</sup> Ebd., S. 173 [Diese ursprüngliche und mächtige Religion des Hauses und der patriarchalischen Tugenden hält den Roman eisern zusammen. Ein einziger Glaube in allen, ein einziger Gott ohne Kirchen, der aber jederzeit im Herzen aller wohnt.]

<sup>5</sup> Vgl. z. B. Giorgio Bàrberi Squarotti: „*I Malavoglia*: La famiglia e la casa“, in: *Famiglia e società nell'opera di G. Verga*, hrsg. von Norberto Cacciaglia, Ada Neiger u. a., Florenz: Olschki 1991, S. 85-110. Zur Metapher des Hauses als Austernschale vgl. bes. S. 90. Die Kulturanthropologie erklärt die „religione della casa“ als Referenz auf die sizilianische Volkskultur und die Studien Giuseppe Pitrès (vgl. Lia Giancristofaro: *Il segno dei vinti. Antropologia e letteratura*

hebt Vittorio Roda in *Verga e le patologie della casa* (2002) hervor, dass das Motiv des Hauses bei Verga einen Prozess durchlaufe, der es von einem Schutzraum in einen Ort der Unsicherheit und der von außen eindringenden Gefahren transformiere, insbesondere in *Mastro-don Gesualdo* (1889).<sup>6</sup> Er perspektiviert seine Analysen der Häuser Giovanni Vergas mit Blick auf die Literatur des 20. Jahrhunderts, indem er sie mit deren „interni fitti d'inedite lacerazioni, contraddizioni, tensioni tra il familiare e l'alieno“ vergleicht.<sup>7</sup> Seine Aufmerksamkeit gilt dabei vor allem den Grenzen zwischen Haus und Außenraum und der psychologischen Signifikanz der Grenzüberschreitungen. In dieser Perspektive, die das Haus als dynamischen Raum präsentiert, lassen sich beispielsweise die Trauerbesuche der Dorfbewohner im Haus der Malavoglia gerade nicht als Bestätigung, sondern als Verletzung der Sakralität des Hauses interpretieren, da die Dorfbewohner bereits in dem Moment die Frage erörtern, ob die Malavoglia ihr Haus verlieren werden, als diese den Tod des Familienvaters Bastianazzo betrauern.<sup>8</sup> Die unterschiedliche Akzentuierung der Interpretation des Haustopos hängt m. E. auch damit zusammen, welche Bedeutung den Romanfiguren zugeschrieben wird. So bezieht sich Romano Luperini in seiner These der Modernität Giovanni Vergas ausführlich auf die Figur des Enkels 'Ntoni, der am Ende des Romans unwiederbringlich Abschied vom Haus und der Familie nimmt und als „personaggio sulla soglia“ (Schwellenfigur) eine Position der Grenzüberschreitung zwischen Prämoderne und Moderne symbolisiert.<sup>9</sup>

Das Haus der Familie Malavoglia wird wenig beschrieben; es wird meistens nur als „la casa del nespolo“, das Haus mit dem Mispelbaum, bezeichnet. Der Stammvater Padron 'Ntoni verliert es durch Schicksalsschläge und falsche Entscheidungen und gibt am Ende seines Lebens, zermürbt durch den Zerfall der Familie, seine Anstrengungen auf, es wieder zu gewinnen. Die Enkelgeneration polarisiert sich in der Auseinandersetzung mit dem Projekt des Hausrückkaufs: Während Alessi und Mena den Wünschen des Großvaters folgen und am Ende das Haus mit dem Mispelbaum zurückkaufen und wieder bewohnen, rebellieren der Enkel 'Ntoni und Lia gegen das traditionelle Leben und verlassen Haus und

---

in *Verga*, Lanciano: Rocco Carabba 2005, S. 213, zur Materialität des Hauses auch S. 218-225).

<sup>6</sup> Vittorio Roda: *Verga e le patologie della casa*, Bologna: Clueb 2002, S. 9 f.; Roda bezieht sich überwiegend auf *Mastro-don Gesualdo*, *Tigre reale* und auf die Funktion des Fensters in *Storia di una capinera*. Vgl. zu Vergas Haustopos in komparatistischer Perspektive den Überblicksartikel von Gianfranco Rubino: „Dimora, abitazione, casa“, in: *Dizionario dei temi letterari*, Bd. 1: A-E, hrsg. von Remo Ceserani, Mario Domenichelli u. a., Turin: UTET 2007, S. 632-645, hier: S. 637.

<sup>7</sup> Roda, *Verga e le patologie della casa*, S. 10.

<sup>8</sup> Ebd., S. 71 ff.

<sup>9</sup> Vgl. Romano Luperini: *Verga moderno*, Rom/Bari: Laterza 2005, S. 56. Vgl. auch die Kritik an Luperini von Küpper, der Vergas *Mastro-don Gesualdo* mit Bezug auf den Darwinismus interpretiert, in: Joachim Küpper: *Zum italienischen Roman des 19. Jahrhunderts. Foscolo. Manzoni. Verga. D'Annunzio*, Stuttgart: Steiner 2002, S. 107. Es würde hier allerdings zu weit führen, auf diese Diskussion einzugehen.

Dorf. Beide erleben mit diesem individualistischen Verhalten einen starken sozialen Abstieg, scheitern also. Das Verhältnis zum Raum steht für die Figuren in engem Zusammenhang mit der Akzeptanz der Verwurzelung in der Familie und der althergebrachten kollektiven Lebensweise. In seiner Erzählung *Fantasticheria* in der Sammlung *Vita dei campi* drückt Giovanni Verga die Schicksalhaftigkeit des Raumes für die Dorfbewohner durch seine Naturalisierung aus und greift auf Tiermetaphern zurück, indem er die Dorfbewohner mit Austern, die außerhalb ihres Felsens verloren sind, und mit Ameisen vergleicht, die nach jeder Zerstörung ihres Ameisenhaufens diesen wieder aufbauen.<sup>10</sup>

Das Haus fungiert in *I Malavoglia* als ein gesellschaftlicher Indikator, dessen Besitz unmittelbar über den sozialen Wert der Bewohner entscheidet. Mit dem Verlust des Hauses werden die Malavoglia zu Außenseitern der Dorfgemeinschaft, was sich u. a. daran zeigt, dass sich die Heiratspläne der Enkel 'Ntoni und Mena zerschlagen. Die Anreicherung des Haustopos mit kulturellen Bedeutungen erfolgt auf der Figuren- und Handlungsebene durch die Haltung und Einstellung der Figuren zum Haus und durch ihr Agieren. Während es für eine Reihe von Dorfbewohnern nur mit ökonomischen Erwägungen verknüpft ist, verbindet es sich für die ‚konservativen‘ Familienmitglieder auch mit affektiven Werten; für den rebellischen Enkel 'Ntoni erhält es dagegen die Bedeutung einer Einschränkung der Freiheit. Die Polarität zwischen Alessi, der das Haus zurückkauft, und 'Ntoni bleibt am Ende als Gegensatz zwischen behauster und unbehauster Figur stehen: Außerhalb des Ursprungshauses der Familie ist die Figur des Rebellen, so suggeriert das Romanende, zum Vagabundieren verurteilt.<sup>11</sup> Die Beziehung zum Raum ist also ein zentrales Moment der Figurenkonstellation und übernimmt eine symbolische Funktion für die Darstellung von unterschiedlichen Lebensmodellen, die wiederum im Zusammenhang der Veränderungen interpretierbar sind, die durch den Nationalstaat in die Dorfgemeinschaft getragen werden.

Die Diskursstruktur unterstützt die Figuren- und Handlungsebene durch die Äußerungen der Dorfbewohner und der Familienmitglieder. Aufgrund der besonderen Erzähltechnik des Romans spielt die Beschreibung gegenüber den Dialogen insgesamt eine untergeordnete Rolle. Metonymische und metaphorische Strukturen ersetzen die expliziten Semantisierungen, die im Roman des 19. Jahrhunderts sonst häufig durch Deskriptionen vermittelt werden. Schon auf der ersten Seite des Romans symbolisiert das Haus die Beharrungskraft der Familie, die nicht wie ihre zahlreichen anderen Verwandten von den „burrasche“,

---

<sup>10</sup> Vgl. Giovanni Verga: *Tutte le novelle*, Bd. 1, Mailand: UTET 1963, S. 117-123. Vgl. auch die Parallelstelle in *I Malavoglia*: „Facciamo come le formiche“ (S. 173), wie Padron 'Ntoni das Sparen der Familie für den Hausrückkauf charakterisiert.

<sup>11</sup> Pierluigi Pellini sieht in der Opposition von Immobilität und Vagabundieren ein Merkmal des gesamten Werkes von Giovanni Verga, das sowohl psychologisch als auch sozialgeschichtlich interpretierbar sei; vgl. Pierluigi Pellini: *Naturalismo e verismo*, Scandicci (Florenz): La Nuova Italia 1998, S. 128.

den Stürmen, in alle Himmelsrichtungen verweht wurde. Diese Stürme lassen sich unschwer mit der „fiumana“ des Fortschritts korrelieren, die Verga in seinem Vorwort als Bezugspunkt des gesamten projektierten Romanzyklus definierte. Das Haus und seine Bewohner stehen in einem metonymischen Verhältnis zueinander; so prophezeien die Dorfbewohner nach Bastianazzos Tod, dass das Haus überall leckt, weil zu wenig Arbeitskräfte vorhanden sind, und die Nebenfigur Alfio charakterisiert den Niedergang des Großvaters als Zusammenbruch des Hauses.<sup>12</sup> Mit dem Auseinanderbrechen des Familienzusammenhalts in der dritten Generation erscheint das Haus als groß wie das Meer – seine Grenzen werden also aus der subjektiven Perspektive der Bewohner dargestellt, die sich in ihm zu diesem Zeitpunkt wie verloren fühlen.<sup>13</sup> Entsprechend der besonderen Perspektivierungstechnik Vergas bedingen sich Haus und Bewohner wechselseitig. Das Haus lebt durch die Figuren und diese leben durch das Haus. Für die prämodern orientierten Familienmitglieder – Padron 'Ntoni, Maruzza, Mena und Alessi – stellt es einen (realen oder imaginierten) Schutzraum dar, für dessen Erhalt bzw. Rückgewinn sie bereit sind, auf ihr individuelles Glück zu verzichten. Ihre enge Verbindung mit dem Haus beruht auf Tradition und Totenehrung: Das Haus mit dem Mispelbaum war schon immer im Besitz der Familie und außerdem ist es durch den Tod des Familienvaters Bastianazzo ein Ort der Pietät. Diese traditionsverhaftete Haltung wird auch durch einige Sprichwörter des Großvaters Padron 'Ntoni ausgedrückt: „ad ogni uccello il suo nido è bello“, „Beato chi muore nel proprio letto“<sup>14</sup> und – besonders prägnant – „Casa mia, madre mia“.<sup>15</sup>

Der Verwurzelung der oben genannten Familienmitglieder mit dem alten Haus steht die Rebellion der Enkel 'Ntoni und Lia gegenüber. Lia verlässt Haus und Dorf, um nichts mehr mit den Dorfbewohnern zu tun zu haben, die sie in ihrer Ehre gedemütigt haben. 'Ntoni lehnt sich gegen das Projekt des Hausrückkaufs auf. Für ihn ist das Haus die harte und gefährliche Arbeit als Fischer nicht wert und er lässt auch die Pietätsgründe seines Großvaters nicht gelten. Das Haus wird zum Prüfstein der Autorität der Altvorderen, der sich 'Ntoni nicht

---

<sup>12</sup> Vgl. Giovanni Verga: „I Malavoglia“, in: ders.: *I grandi romanzi*, hrsg. von Ferruccio Cecco und Carla Riccardi, mit einem Vorwort von Riccardo Bacchelli, Mailand: Mondadori 1972, S. 50 und S. 280.

<sup>13</sup> Ebd., S. 266.

<sup>14</sup> Ebd., beide Sprichwörter S. 173 [„Jeder Vogel liebt sein Nest.“ [...] ‚Glücklich, wer im eigenen Bette stirbt!‘“ (Giovanni Verga: *Die Malavoglia*, Übertragung aus dem Italienischen und Nachwort von René König, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, S. 177. Alle Verga-Übersetzungen nach dieser Ausgabe)].

<sup>15</sup> Ebd., S. 90 [„Mein Haus ist meine Mutter.“ (S. 90)]. Der Großvater beginnt zwar im Alter über die vielen erlittenen Rückschläge am Projekt des Hausrückkaufs zu verzweifeln, reagiert aber kurz vor seinem Tod freudig auf die Nachricht, dass Alessi endlich seinen Herzenswunsch erfüllen kann. Auf der Handlungsebene erscheint es allerdings als Ironie des Schicksals, dass der Großvater einsam im städtischen Krankenhaus stirbt, kurz bevor seine Enkel kommen, um ihn in das zurück gewonnene Haus zu bringen.

mehr fraglos beugen will: „– Ah! la casa del nespolo! Credete che sia il più bel palazzo del mondo, voi che non avete visto altro?“<sup>16</sup> Die – prekäre – Modernität, die 'Ntoni repräsentiert, erscheint als Folge einer Ausweitung der Welterfahrung, die 'Ntoni dem neuen Nationalstaat und seiner Einführung des Wehrdienstes verdankt, der für eine vor der nationalen Einigung undenkbar mobile Mobilität der ländlichen Bewohner Siziliens sorgt. Dass bei Verga die Möglichkeit moderner Mobilität immer auch Entwurzelung bedeutet, zeigt exemplarisch 'Ntonis melancholischer Blick auf das Haus und das Dorf am Ende des Romans. Er wird zwar als Ausdruck eines neuen, umfassenden, allerdings im Vagen belassenen Wissens markiert,<sup>17</sup> dieses verstärkt aber in paradoxaler Weise nur die Notwendigkeit, die Heimat von neuem zu verlassen. Das Ende des Romans stellt damit ein Zögern der Figur auf der Schwelle zwischen Haus und Dorf einerseits und der Außenwelt andererseits dar, ein Zögern, das Luperini als Haltung des Autors selbst, nämlich als Melancholie über den Verlust einer prämodernen Welt interpretiert, die nur noch aus der Perspektive der unwiderruflich sich durchsetzenden Moderne darstellbar sei.<sup>18</sup>

Die Erfahrung einer tiefgreifenden Veränderung des Raumes durch geschichtliche Entwicklungen zeigt sich auch im Kommentar einer Nebenfigur, die das Haus als durchlässig und schutzlos ausgeliefert zeichnet: „– Al giorno d'oggi, aggiungeva padron Cipolla, giallo dalla bile, i veri ladri vi rubano il fatto vostro di mezzogiorno, e in mezzo alla piazza. Vi si ficcano in casa, per forza, senza rompere né porte né finestre.“<sup>19</sup> Dem anfänglichen Bild einer vergangenen, mythischen Vielzahl der Malavoglia<sup>20</sup> steht am Ende nicht nur die Dezimierung der Familie gegenüber, sondern auch das Eindringen der ‚Fremden‘ in den dörflichen Raum, das von den Dorfbewohnern beklagt wird.<sup>21</sup> Das Bild eines Einbre-

<sup>16</sup> Ebd., S. 228 [„Ach! Das Haus mit dem Mispelbaum! Und ihr glaubt wirklich, es sei der schönste Palast der Welt, wo ihr doch nichts anderes gesehen habt?!“ (S. 235)]. Auch die Verknüpfung des Hauses mit seinem toten Vater lehnt er ab, denn sein Vater sei nicht im Haus, sondern im Meer gestorben, dem Grab, das der Beruf des Fischers für alle vorsehe, die ihn ausüben.

<sup>17</sup> Vgl. 'Ntonis Worte nach dem Heraufbeschwören der Erinnerung an die Abende der Familie vor dem Haus: „Anch'io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene“ und den Erzählerdiskurs „adesso che sapeva tutto“ (beide Zitate Verga: *I Malavoglia*, S. 288).

<sup>18</sup> Luperini, *Verga moderno*, S. 56.

<sup>19</sup> Verga, *I Malavoglia*, S. 257 [„In unseren Tagen“, fügte Patron Cipolla hinzu, er war ganz gallgelb im Gesicht, „stehlen einem die Räuber am helllichten Mittag und mitten auf der Piazza das Gut. Mit Gewalt dringen sie ins Haus ein, ohne auch nur eine Tür oder ein Fenster zu erbrechen.“ (S. 265)].

<sup>20</sup> Die Mythisierung erfolgt über den Erzählerdiskurs, der gleichzeitig das Bewusstsein der Dorfbewohner und der Malavoglia reflektiert: „Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza“ (ebd., S. 9). Dass das mythische Bewusstsein sich im Verlauf der Handlung als überholt erweist, zeigt der ‚Zerfall‘ der Sprichwörter des Padron 'Ntoni (ebd., S. 266).

<sup>21</sup> Damit sind die Vertreter des neuen Nationalstaates gemeint, die sowohl durch eine Er-

chens feindlicher Mächte in das offene, ungesicherte Haus lässt sich als Symbol eines Modernisierungsprozesses deuten, dem sich die Dorfbewohner nicht gewachsen fühlen.

Innerhalb des Kontrastes von Prämoderne und Moderne, der einerseits durch die gelungene Rückkehr zweier Enkel in das Haus der Vorfahren gemildert, andererseits durch den Weggang und das damit verbundene soziale Elend der anderen beiden Enkel scharf profiliert wird, scheint, wenn auch nur sekundär, ein weiterer Kontrast auf, der den Raum des Hauses gendertopographisch markiert. Die Sentenz des Padron 'Ntoni „Casa mia, madre mia“ hat nicht nur symbolische Valenz, sie ist auch metonymisch insofern zu verstehen, als das Haus mit dem Mispelbaum eigentlich Eigentum der Mutter Maruzza ist. Das Haus als das Zentrum einer weiblichen Ökonomie wird durch die Spekulation des Großvaters mit dem Lupinenklee bedroht. Durch die Mitgift von Maruzza, die in das Haus eingegangen ist, kann es juristisch gesehen der Familie nicht entzogen werden. Erst die freiwillige Unterordnung Maruzzas unter das prämoderne Konzept der Ehre, das ein Bezahlen der Schulden zwingend erforderlich macht, ermöglicht dem Wucherer Zio Crocifisso, sich das Haus anzueignen. Der Ehrbegriff des Großvaters wird zwar durch den Enkel Alessi bestätigt, ist aber im Grunde in einer Gesellschaft obsolet, die auf Intrigen beruht (wie das Verhalten der Dorfbewohner zeigt) oder nach juristischen Kategorien funktioniert wie der Nationalstaat, der mit seinen Institutionen die Außenwelt repräsentiert.

Der Verzicht Maruzzas auf ihr Haus wiederholt sich in der Enkelgeneration im Verzicht Menas auf eine eigene Familie, was allerdings durch das Aufgehen Menas in der Erziehung der Kinder Alessis kompensiert wird. Die Entsagung der Frauenfiguren zeigt, dass der Roman *I Malavoglia* noch stark vom Bild des *angelo del focolare* geprägt ist, jener engelhaften Frauenfigur, die ihre Erfüllung in der häuslichen Sorge um die Familienangehörigen findet. Der Autor greift hier auf ein traditionelles Motiv der Gestaltung der Frauenfiguren zurück, das im italienischen Roman des 19. Jahrhunderts stark konventionalisiert ist.<sup>22</sup> Zwar wird in *I Malavoglia* der Anteil der Frauenarbeit am wirtschaftlichen Wohlergehen der Familie durchaus unterstrichen, die Hierarchie der Geschlechter jedoch nicht in Frage gestellt. Das Thema der Gültigkeit althergebrachter Normen in einer Gesellschaft, die durch neue ökonomische Verhaltensweisen und neue Institutionen wie den Nationalstaat in eine Dynamik gerät, die von den einzelnen Individuen und Familien nicht überblickt werden kann, betrifft bei Verga beide Geschlechter, ändert aber nicht die Geschlechterrollen. Die Identifikation von

---

höhung der Besteuerung als auch durch eine neue soziale und wirtschaftliche Mobilität die einstmals stabile Ordnung ins Wanken bringen; angesichts der wirtschaftlichen Unproduktivität vieler Dorfbewohner enthält diese Klage eine gewisse Ironie. Vgl. zu den Quellen von Vergas Bild der wirtschaftlichen Zustände Siziliens Luperini, *Verga moderno*, S. 108 f.

<sup>22</sup> Vgl. Gigliola De Donato: „Donna e società nella cultura moderata del primo Ottocento“, in: *La parabola della donna nella letteratura italiana dell'Ottocento*, hrsg. von Gigliola De Donato u. a., Bari: Adriatica 1983, S. 11-96.

Haus und weiblicher, mütterlicher Sphäre bleibt bei aller Aufmerksamkeit Verga für gesellschaftliche Modernisierungsprozesse daher erhalten bzw. erzielt erst vor diesem Hintergrund ihre Funktion, das Haus als kompensatorisches Symbol der Unsicherheit von Modernisierungsprozessen auszuweisen.

**Das Haus im städtischen Raum Neapels: Matilde Seraos *Il paese di cuccagna* und *Il ventre di Napoli***

Matilde Serao,<sup>23</sup> eine im deutschsprachigen Raum weniger bekannte neapolitanische Schriftstellerin, orientierte sich in ihren Werken der 1880er und 90er Jahre an Balzac, Flaubert und Zola und ordnete sich selbst mit Verga, Capuana und De Roberto dem Verismus zu. In späteren Werken widmete sie sich stärker dem psychologischen Roman in Anlehnung an Paul Bourget; dabei verstärkte sich der kommerzielle Charakter ihrer Romane. Die Literaturwissenschaft interessierte sich bisher überwiegend für ihre frühen Texte. In kulturwissenschaftlicher Hinsicht ist das Werk der Autorin vor allem durch seine enge Verzahnung von schriftstellerischer Tätigkeit und Journalismus interessant. Matilde Serao brachte es sogar zur Herausgabe einer eigenen Zeitung, die sie bis zu ihrem Tod leitete.<sup>24</sup> Durch ihre journalistische Arbeit entwickelte sie einen geschärften Blick auf gesellschaftliche Normen und Hierarchien, wovon besonders ihre veristischen Werke profitierten. Sie berichtete aus den Adelssalons, setzte sich aber auch für eine Verbesserung der Wohnsituation der Unterschichten Neapels ein.

Der Haustopos wird in den Werken Seraos nach sozialer Schichtung differenziert. Ein Unterschied zu Giovanni Vergas Konzept des Hauses der *Malavoglia* ergibt sich daraus, dass sie die *städtischen* Unterschichten Neapels im Blick hat und deren Wohnungen keinerlei positive Züge – etwa im Sinne eines Schutzraumes – zuschreibt. Ausführlicher als in ihren fiktionalen Texten widmet sie sich der Wohnsituation der Unterschichten in ihrem bekannten Essay *Il ventre di Napoli*, der 1884, im Jahr des Ausbruchs der Cholera in Neapel, erschien. Er vermittelt plastische Bilder der Kälte, der Feuchtigkeit, des Gestanks, des Dunkels und der katastrophalen hygienischen Verhältnisse der überbelegten Häuser in den innerstädtischen Wohnvierteln der Unterschicht. Der Essay schließt mit dem Appell, Neapel nicht allein zu lassen. Sein Titel bezieht sich auf den Satz

---

<sup>23</sup> Zu Biographie und Werk von Matilde Serao (1856-1927) vgl. Anna Banti: *Matilde Serao*, Turin: UTET 1965 und Tommaso Scappaticci: *Introduzione a Serao*, Bari: Laterza 1995.

<sup>24</sup> Nach ersten Jahren journalistischer Berufstätigkeit in Rom, zusammen u. a. mit Gabriele D'Annunzio und mit ihrem Mann Edoardo Scarfoglio, mit dem sie von 1885-87 unter großen finanziellen Schwierigkeiten die Zeitung *Corriere di Roma* herausgab, kehrte Serao 1887 nach Neapel zurück und leitete dort mit Scarfoglio die Zeitung *Il mattino*. Nach ihrer Trennung von ihm gründete sie 1904 die neapolitanische Zeitung *Il giorno*. Von 1902 bis 1904 hatte sie bereits die Kulturzeitschrift *La settimana* herausgegeben, zu der die bekanntesten italienischen Schriftsteller Beiträge lieferten. (Vgl. Wanda De Nunzio Schilardi: *L'invenzione del reale. Studi su Matilde Serao*, Bari: Palomar 2004, S. 225-243.)

des damaligen Premierministers Agostino Depretis: „Bisogna sventrare Napoli“, man muss Neapel entkernen, wörtlich: ausweiden.<sup>25</sup> In einer späteren Auflage des Essays von 1904 konstatiert Serao das Scheitern aller bisherigen urbanistischen Maßnahmen: Die Neubauten an der neuen urbanistischen Achse des Rettifilo (Corso Umberto I) erscheinen ihr wie eine spanische Wand, eine Fassade des schönen Scheins, hinter der das uralte Elend Neapels verborgen wird.<sup>26</sup> Das Engagement Matilde Seraos drückt sich auch in ihrem Unwillen aus, eine nur die Oberfläche der Stadt berührende Modernisierung zu akzeptieren. Sie schlägt konkrete Schritte zur Verbesserung der Wohnungsnot vor. Einzelne Elemente ihrer journalistischen Beschreibungen der Armenviertel sind auch in den fiktionalen Texten der veristischen Phase der Autorin enthalten, doch wirken diese, bedingt durch die resignative Haltung der Romanfiguren, weniger anklagend als in *Il ventre di Napoli*.

In ihrem bekanntesten Roman *Il paese di cuccagna* entwirft die Autorin ein Bild der verschiedenen Schichten Neapels, der verzweifelten Not der Unterschicht, des glanzlosen Lebens der Angestellten und Beamten, der Aufstiegs wünsche der Kaufleute und der Dekadenz der Aristokratie. Der Titel *Il paese di cuccagna* (Das Schlaraffenland) repräsentiert den Traum der Neapolitaner von einem Leben im Überfluss und hat dabei angesichts der Romanhandlung einen ausgesprochen ironischen Unterton, denn der ersehnte Weg ins Schlaraffenland, das Lottospiel, das den schnellen Reichtum bringen soll, führt die Familien in den Ruin. Über die Schichtgrenzen hinweg wirken dabei als einigendes Moment ein als typisch meridional dargestellter Fatalismus und Irrationalismus, denn die Spielleidenschaft wird von einer alten neapolitanischen Vorliebe für Traumdeutungen und Wunderglauben begleitet.

Die Handlung wird räumlich konzentriert auf das Zentrum Neapels und auf den Innenbereich des Palazzo Rossi, eines großen Wohnhauses nahe der bekannten Via Toledo in Neapel; einzelne Außenszenarien sind u. a. dem Karneval und der Prozession der Reliquien des Schutzheiligen der Stadt, des Hl. Januarius, d. h. San Gennaro gewidmet und sorgen für die *couleur locale*. Der Palazzo signalisiert bereits von Romanbeginn an den Niedergang der Adelsfamilie Cavalcanti, einer mit dem Dichter des 13. Jahrhunderts verwandten Familie. Das Haus gehörte ihr früher ganz und musste in der Vorgeschichte des Romans wegen der Spielleidenschaft des Marchese verkauft werden. Der in ein Mietshaus umgewandelte Palazzo beherbergt die Wohnungen des verarmten Marchese, eines weiteren, durch Wuchergeschäfte reichen Adligen, bürgerlicher Kaufleute, eines Arztes und kümmerlicher Angestelltenfamilien. Er repräsentiert das moderne, anonyme Leben in der Großstadt, wie folgende Textpassage erkennen lässt:

---

<sup>25</sup> Ein Bezug des Titels auf Zolas *Le ventre de Paris* ist nicht auszuschließen, liegt aber inhaltlich weniger nahe als der Bezug auf Depretis, der im Essay direkt zitiert wird.

<sup>26</sup> Matilde Serao: *Il ventre di Napoli*, hrsg. von Gianni Infusino, Neapel: Adriano Gallina 1988 [Ausgabe von 1904], Kap. „Il paravento“, S. 113-131.

[...] quell'alto, largo, immenso palazzo Rossi, a piazza Mercatello, un palazzo che sporge su quattro vie diverse, e dove spesso i vicini non si conoscono fra loro, neppure per nome, dove si possono passare anni, accanto, senza incontrarsi, tanto è l'imbroglione delle due grandi scale e delle due scale piccole.<sup>27</sup>

Zwar sind Namen und Vorgeschichte des Palazzo fiktiv, nicht jedoch die räumliche Nähe verschiedener Schichten; dies war in der Innenstadt Neapels durchaus üblich. Neben dem Palazzo Rossi, dem Haus, das im Zentrum der Romanhandlung steht, werden auch Innenräume der *bassi*, d. h. der feuchten, dunklen, ebenerdig gelegenen Wohnungen der städtischen Unterschichten, und ärmliche Pensionen erwähnt. Ihre Charakterisierung korrespondiert mit dem Elend der Unterschichten, nimmt aber im Text keinen größeren Raum ein. Die Konfiguration der Räumlichkeiten als sozialer Raum zeigt sich bereits in der Anordnung der ersten vier Kapitel des Romans. Das erste Kapitel hat als Schauplatz den Hof, in dem die Ziehung der Lottozahlen stattfindet, und widmet sich den Unterschichten Neapels, insbesondere anhand der Figur der Näherin Carmela; die folgenden drei Kapitel stellen drei verschiedene Interieurs des Palazzo Rossi dar, den bürgerlichen Salon der Familie Fragalà, die Wohnung des Adligen Cavalcanti mit dem Innenraum der Kapelle, die mit der jungen Bianca Maria verbunden ist, und die Wohnung und Praxis des Arztes Amati, der die Leiden des neapolitanischen Volkes behandelt. Mit dem Auftreten der Näherin Carmela in der Praxis Amatis schließt sich der Kreis zwischen erstem und viertem Kapitel. Die aufsteigende Linie der sozialen Zugehörigkeit in den ersten drei Kapiteln – Arbeiter, Bürgertum, Adel – wird im vierten Kapitel abgelöst von einer romaninternen Hierarchie der Figuren, die Amati, den Mann der Wissenschaft, als einzige positive männliche Figur und Retter ausweist, als „colui che tutti chiamavano il *grande salvatore*“.<sup>28</sup> Im vierten Kapitel erhält die Treppe des Palazzo außerdem eine konstruktive Funktion: Sie dient als Raum, der verschiedene Figuren zusammenführt.

Die Interieurs des Palazzo werden mit der für Serao typischen Aufmerksamkeit für Details beschrieben, die zeichenhaft die soziale Zugehörigkeit der Bewohner markieren, aber gleichzeitig funktional die Auf- und Abstiegsbewegungen der Handlungsebene begleiten. Der Salon des verarmten Aristokraten Carlo Cavalcanti, Marchese di Formosa, wird als riesig, aber karg möbliert und heruntergekommen beschrieben und illustriert – ähnlich wie der Palazzo Trao in Giovanni Vergas *Mastro-don Gesualdo* – die Dekadenz der Adelsfamilie. Dem

---

<sup>27</sup> Matilde Serao: *Il paese di cuccagna*. Mit einer Einleitung von Giulio Cattaneo, Mailand: Garzanti 1981, S. 37 [jener hohe, breite, riesige Palazzo Rossi, an der Piazza Mercatello, ein Palazzo, der auf vier verschiedene Straßen geht und in dem sich die Nachbarn gegenseitig oft nicht kennen, nicht einmal beim Namen, wo man jahrelang nebeneinander ein- und ausgeht, ohne sich zu begegnen, so verwirrend sind die beiden großen Treppen und die beiden kleinen Treppen].

<sup>28</sup> Ebd., S. 86 [derjenige, den alle den *Großen Retter* nannten].

gegenüber strahlt der bürgerliche Salon des Konditoreibesitzers Fragalà finanziellen Wohlstand und einen, wie es im Text heißt, etwas vulgären Luxus aus<sup>29</sup> – zahlreiche wertvolle Möbel und aufeinander abgestimmte Farben belegen den Aufstieg der zweiten Generation einer Bäckerfamilie in die wohlhabende Mittelschicht. In ihrer Darstellung einer Tauffeier in diesem bürgerlichen Salon, der wohl dichtesten Raumdarstellung im Roman, semantisiert Serao den Raum allerdings zusätzlich mit Hinweisen auf eine Bedrohung des erreichten Glücks der jungen Familie durch als typisch neapolitanisch gekennzeichnete Verhaltensweisen. Die Salondarstellung folgt einem Aufbau, der von den kostbaren Möbeln und Kristalllüstern zum Verhalten der Besucher im Raum übergeht und dieses als Ausdruck sozialer Schichtung charakterisiert. Zwar steht der Salon aus dem besonderen Anlass der Tauffeier allen Bewohnern des Palazzo von den Adligen bis zu den Dienstmädchen offen, doch zeigt die dargestellte Proxemik, dass die eingeladenen Kleinbürgerfamilien nicht zur guten Gesellschaft gehören: Sie ziehen sich in die Ecken des Salons zurück, bilden mit den Sitzmöbeln enge, auf die jeweilige Familie beschränkte Kreise, und blicken neugierig und zugleich scheu aus diesen „fortezze“ heraus, wie der Erzählerdiskurs mit feiner Ironie vermerkt.<sup>30</sup> Demgegenüber bewegen sich insbesondere die männlichen Adligen frei im Raum, während die Ehrenplätze auf dem Sofa in der Mitte des Raumes zwei adligen Damen und zwischen ihnen der Hausherrin vorbehalten sind. Luisa Fragalà, eine aktive, arbeitsame Frau, fühlt sich nicht wohl darin, passiv auf diesem Platz ausharren zu müssen, „ma il suo posto d'onore era lì, su quel divano, il posto della padrona di casa, della madre di famiglia: sarebbe stato un delitto di lesa borghesia abbandonarlo“.<sup>31</sup> Die Raumdarstellung und das Geschehen im Salon werden im Wechsel mit überblickshaften Beschreibungen immer wieder durch die Wahrnehmung der Hausherrin perspektiviert. Sie dient als Reflektorfigur der Leidenschaft, die die Anwesenden unabhängig von ihrer sozialen Zugehörigkeit an den Tag legen: Die Besucher der Tauffeier werden beim Anblick der gereichten und mit schwelgerischer Detailfülle beschriebenen Konditoreiwaren von einer überwältigenden „golosità“ erfasst. Diese Gier nach Süßigkeiten wird als typisch meridional bezeichnet. Die Üppigkeit der Salonmöblierung und die Fülle der gereichten Süßigkeiten korrespondieren miteinander. Der Salon wird in der Beschreibung Seraos durch das üblicherweise dem weiblichen Geschlecht zugeschriebene Faible für Süßigkeiten gewissermaßen feminisiert und auch aus der Perspektive des Stolzes der Hausherrin Luisa Fragalà auf den erreichten Wohlstand beschrieben. Die Grenzen des Raumes werden aber während der Tauffeier durch das Eindringen einer Gestalt verletzt, die mit Unheimlichkeitsignalen ausgestattet ist: Sie wird durch die Zuschreibung der Merkmale Blässe,

---

<sup>29</sup> Ebd., S. 30.

<sup>30</sup> Ebd., S. 37.

<sup>31</sup> Ebd., S. 44 f. [aber ihr Ehrenplatz war dort, auf diesem Sofa, dem Platz der Hausherrin, der Mutter der Familie: es wäre Majestätsbeleidigung gewesen, ihn aufzugeben].

Krankheit, Ungepflegtheit, Elend, Niederträchtigkeit<sup>32</sup> semantisiert und ruft in der Hausherrin Wut und Angst hervor. Es ist der „assistito“, dem der Ruf vorausseilt, er sage mit Hilfe der Geister in verschlüsselter Form die nächsten Lottozahlen voraus. Sein Verzehren der gereichten Süßigkeiten wird als Akt einer unersättlichen Einverleibung beschrieben – eine symbolische Antizipation der Aneignung der Wohnung durch das Lottospiel. Auch dass die Hausherrin ihren Mann nicht dazu bewegen kann, den ungebetenen Gast aus dem Haus zu weisen, nimmt ihren Kontrollverlust über die häusliche Ökonomie vorweg, die in den durch die Spielleidenschaft verursachten Schulden untergehen wird. Die Raumbeschreibung wird im Folgenden auf diese Figur und ihre Auswirkungen auf die Salonbesucher hin funktionalisiert. So bildet das von Mund zu Mund fliegende Wort „l’assistito“ einen magischen Kreis, der das ganze Ambiente erfasst:

E quando tutti ebbero saputo chi era quell’uomo, come una stupefazione li colse: i lumi delle lampade parve si fossero improvvisamente abbassati: un gran pallore pare caduto sulla vivezza dei volti, dei mobili, delle stoffe: un silenzio profondo si fece, dove ancora si trascinava, fioca, flebile, la mistica parola: „L’assistito, l’assistito.“<sup>33</sup>

Die Abschwächung von Licht und Farben des Salons, das Verblässen konkreter sinnlicher Eindrücke bereitet – in semantisch überdeterminierter Form – die folgende Erläuterung des Verhaltens der Gäste vor. Die „golosità“ der Gäste wird nämlich nun von einer anderen Form der Gier abgelöst, von einer hermeneutischen Furie, die sich auf die Worte des unheimlichen Gastes richtet, da diese dem Glauben der Besucher zufolge Hinweise auf die nächsten gewinnbringenden Lottozahlen enthalten könnten.

Im Salon der Fragalà trifft symbolisch eine vitale und sinnliche, konkrete Ökonomie des Hauses auf eine abstrakte, irrationale und lebensfeindliche Ökonomie, die im Verlauf der Romanhandlung parasitär alle Ressourcen des Hauses absaugen wird. Die Wohnungen sowohl des Bürgertums als auch des Adels entleeren sich in dem Maße, wie ihre Bewohner dem Lottospiel anheimfallen. Am Ende steht der Verlust der Wohnung, Endpunkt einer sowohl psychischen als auch materiellen Bewegung des Niedergangs, der anders als in Vergas *I Malavoglia* nicht umkehrbar ist.

Die Dynamik der Abwärtsbewegung wird allerdings nicht als schicksalhaft dargestellt, sondern als Folge eines Aufstiegswunsches, der mit den falschen Mitteln erstrebt wird. Auch diese Analyse ist bereits in die Darstellung der Tauffeier im Salon der Fragalà integriert. Denn der „magico cerchio“, den der „assistito“ um

---

<sup>32</sup> Ebd., S. 47. Der Vergleich der Halssehnen der Figur mit den Krallen toter Hühner liefert zusätzlich eine groteske Todeskonnotation.

<sup>33</sup> Ebd., S. 55 [Und als alle erfahren hatten, wer dieser Mann war, wurden sie wie von einer Verwunderung ergriffen: die Lichter der Lampen schienen plötzlich schwächer geworden zu sein, eine große Blässe schien sich auf die Lebendigkeit der Gesichter, der Möbel, der Stoffe zu legen: eine tiefe Stille trat ein, in die sich noch, schwach und matt, das mystische Wort: „Der *assistito*, der *assistito*“ schleppte.]

sich zu verbreiten vermag, beruht weniger auf seiner Ausstrahlung als auf dem allzu leicht entflammbar und als typisch meridional charakterisierten Wunsch der Stadtbewohner gleich welcher sozialen Schicht, sich in einen anderen Raum versetzen zu lassen, nämlich „nel paese dei sogni e dei fantasmi“.<sup>34</sup> Der gewissermaßen ethnologische Blick der Schriftstellerin, der das alte Wunschbild des Schlaraffenlandes in den Verhaltensmustern ihrer Zeitgenossen decouvriert, verfolgt ausgehend vom Nukleus des bürgerlichen Salons, wie alle Schichten der Illusion verfallen und um eines spekulativen Gewinnes willen ihre Existenzgrundlage verlieren. Zwischen der Tauffeier im Salon und dem Verlust der Wohnung und des Vermögens, das innerhalb des Palazzo Rossi sowohl den Adligen Cavalcanti als auch den wohlhabenden Bürger Fragalà und den kleinbürgerlichen Angestellten Mayer ereilt, vermittelt die Handlungsebene auf zweierlei Weise: durch die paradigmatische Achse einer Reihe von Fällen der Spielleidenschaft in verschiedenen Stadien von illusionärer Hoffnung und Verzweiflung auf der einen Seite und durch die syntagmatische Achse der Liebesgeschichte zwischen Bianca Maria Cavalcanti und dem Arzt Amati auf der anderen Seite. Sie endet tragisch mit dem Rückzug des Arztes aus dem Palazzo und dem Tod der jungen Adligen.

Die Illusion des schnellen Geldes geht im Falle des Adligen Cavalcanti mit einer Profanierung des Hauses einher. Innerhalb der durch Kälte und Leere charakterisierten Wohnung der Cavalcanti existiert nämlich ein heiliger Innenraum, die Kapelle. Sie stellt den Rückzugsort der Tochter Bianca Maria dar, die als typischer *angelo del focolare* gezeichnet ist. Ihre Spiritualität steht in markantem Kontrast zur Spekulationswut ihres Vaters, der als manischer Spieler seine Tochter traktiert, da er hofft, dass sie gerade durch ihre Tugend und mögliche Verbindung zur Welt der Geister ihm die erhofften gewinnbringenden Lottozahlen prophezeien kann. Erbost über den fehlenden Beistand der überirdischen Mächte wirft er das alte Holzkreuz der Kapelle in den Brunnen des Hauses. Deutlicher als bei Verga wird in *Il paese di cuccagna* durch dieses Sakrileg unterstrichen, dass das Haus ein sakraler Raum ist, dessen Profanierung zum ökonomischen Ruin beiträgt: Der Marchese beraubt das Haus aller Schutzheiligen, indem er die Heiligenstatuen zu Geld macht.<sup>35</sup> Das Haus wird immer deutlicher als Gefängnis Bianca Marias und ihr Vater als Mörder des *angelo del focolare* dargestellt, da er nicht in die Heirat zwischen ihr und Amati einwilligt. Die Parallelität von Raum und Figur wird schließlich im 18. Kapitel aus der Perspektive anonymer Wohnungssuchender expliziert, die die zur Neuvermietung angebotenen Wohnungen besichtigen und vor der Atmosphäre des Hauses zurückweichen: „E i visitatori andavano via, portando seco l'impressione profonda di cose e di persone estin-

---

<sup>34</sup> Ebd. [ins Land der Träume und Fantasmen].

<sup>35</sup> Ebd., S. 366. Erst durch die tödliche Krankheit seiner Tochter wird sich der Marchese seines Sakrilegs bewusst, wie folgende Passage in erlebter Rede zeigt: „Non vi erano più santi protettori in casa Cavalcanti, la Madonna e il suo Divino Figliuolo ne avevano ritratto gli occhi, addolorati dall'ingiuria. Niente più, niente più, in quella casa“ (S. 405).

te.<sup>36</sup> Diese Wahrnehmung ist visuell durch das Motiv der Schatten, die die verkauften Möbel auf den Wänden hinterlassen haben, und der Löcher untermauert, die das Herausreißen der Bilderhaken und Gardinenstangen verursacht hat – Symbole der Gewalt und des Verschwindens. Auch die frühere Wohnung des Retters Amati ist in diesem Kapitel mit einer Todessymbolik belegt: Die Besucher sehen in seinem ärztlichen Mobiliar schauernd „il preliminare della tomba“.<sup>37</sup>

Eine dramatische Verdichtung des Niedergangsmotivs findet am Ende des Romans statt, als eine Nebenfigur, Don Crescenzo, durch die verschiedenen Wohnungen der Schuldner eilt, um den eigenen Bankrott abzuwenden, und überall nur feststellen kann, dass die Häuser sich entleert und jeden Reichtum verloren haben, ob es sich nun um den Palazzo Rossi oder armselige Zimmer und Pensionen handelt, in denen die einst wohlhabenden Spielsüchtigen nun dahinvegetieren.<sup>38</sup> Erst hier wird auf den eigentlichen Schuldigen an der Misere der Romanfiguren hingewiesen: Es ist der Nationalstaat, der durch die Lotterie große Mengen von Geld aus Neapel abzieht.<sup>39</sup> Der Verlust des Hauses wird zwar aus der Perspektive Don Crescenzos als Strafe Gottes dargestellt, doch lässt sich in der hier nochmals explizierten Illusionskritik Matilde Seraos auch ein Hinweis auf die veristische Poetik eines realitätskonformen Schreibens erkennen, da ihre Verurteilung allen Leidenschaften gilt, die „fuori della realtà“ seien.<sup>40</sup>

Die Bewegung der Figur im Raum, d. h. durch die verschiedenen Wohnungen seiner Schuldner, wird zum ‚Kreuzweg‘, der noch einmal das zentrale Motiv des Schlaraffenlandes aufruft, jenen Traum des schnellen Geldes, der geradewegs in den *abisso*, den Abgrund führt. Die Raummetaphorik verstärkt damit in funktionaler Weise die Figuren- und Handlungsebene. Der anfänglich sozial gegliederte und positiv besetzte Raum wird in einen Strudel der Verarmung und Entleerung gezogen, der die häuslichen Räume und die Figuren unabhängig von ihrer sozialen Position erfasst.

---

<sup>36</sup> Ebd., S. 367 [und die Besucher gingen fort mit dem tiefen Eindruck von erloschenen Dinge und Personen], sowie das ganze Kapitel „Si loca“, in dem die drei neu zu vermietenden Wohnungen der Cavalcanti, der Fragalà und des Dottor Amati aus der Perspektive der Concierge und der Besucher als Unglücksorte beschrieben werden, auf denen eine „iettatura“, eine Verwünschung liege (S. 359-367). Vgl. zum Bild des Gefängnisses: „udì anche la porta di entrata che si richiudeva, discretamente, come la porta di un carcere misterioso“ (ebd., S. 326).

<sup>37</sup> Ebd., S. 364 [den ersten Schritt zum Grab].

<sup>38</sup> Das Zimmer, in dem der einst brillante Anwalt haust, wird als schmutzig, voller Spinnweben, verstaubt und muffig riechend beschrieben (ebd., S. 379), vgl. weitere Beispiele im Kapitel „La ‚via crucis‘ di Don Crescenzo“, S. 367-402.

<sup>39</sup> Ebd., S. 370 f. Aus der Perspektive Don Crescenzos erscheint der Staat als „quell’ente misterioso, a cui tutto si deve dare e che non dà nulla, che non ha cuore, che non ha visceri e che stende le mani aperte, per prendere, per portar via“ (S. 368).

<sup>40</sup> Ebd., S. 400 [außerhalb der Realität]. Die religiöse Topik unterstützt hier die Illusionskritik.

Matilde Serao stellt sich dabei nicht generell gegen die mit der Modernisierung verbundene Dynamik, sondern kritisiert die Neapolitaner dahingehend, dass sie sich nicht auf die eigene Arbeit stützen, sondern schnell zu Geld kommen wollen und daher dem Lottospiel verfallen. Dabei verschränkt sich die moderne, durch den Nationalstaat organisierte Spielleidenschaft mit einem uralten Wunderglauben, der im Roman als typisch neapolitanisch dargestellt wird: dem Glauben an Geister und an die Traumdeutung.<sup>41</sup> Die ruinöse Entleerung der Salons und Innenräume findet also auch vor dem Hintergrund eines Erklärungsmodells statt, in dem sich der moderne Nationalstaat mit Elementen der neapolitanischen Volkskultur verbindet, wodurch sich eine negative Dynamik entwickelt.

Das positive Gegenmodell ist in dem Arzt Amati verkörpert, der durch seine Arztpraxis den Palazzo Rossi für die Nöte des Volkes öffnet: Er kuriert die Armen und steht als Mann der Wissenschaft gleichzeitig für den Geist der Moderne.<sup>42</sup> Eine poetologische Funktion dieser Figur wird außerdem angedeutet in dem Merkmal seiner schnellen und tiefen Beobachtungsfähigkeit.<sup>43</sup> Interpretiert man den Palazzo Rossi als Mikrokosmos Neapels, kann man konstatieren, dass mit der Figur des Arztes auch eine positiv bewertete Öffnung des Hauses assoziiert wird. Im Unterschied zu Giovanni Verga stellt also bei Matilde Serao die Überschreitung der Grenzen des Hauses nicht per se schon eine Bedrohung dar. Dies gilt insbesondere auch für die Bewegung einer weiteren Figur im Raum, nämlich für Luisa Fragalà, die Frau des Konditors.

Matilde Serao war keine feministische Autorin, im Verhältnis zum entstehenden Feminismus und Sozialismus Norditaliens nahm sie eine konservative Position ein.<sup>44</sup> Dennoch lassen sich in ihren Romanen interessante Brüche und Ambivalenzen im Bild der Geschlechterrollen feststellen. So verwendet sie zwar,

---

<sup>41</sup> Die Interpretation von Träumen und Symbolen als verschlüsselter Hinweis auf glücksbringende Zahlen wird durch die sogenannten „cabalisti“, die als Nebenfiguren den Palazzo Rossi heimsuchen, mithilfe des Buchs der *Smorfia* betrieben, das in der neapolitanischen Volkskultur schon seit langer Zeit konsultiert wird, dessen Ursprünge aber unklar sind.

<sup>42</sup> Vgl. die Figurencharakterisierung: „Era un taciturno ed energico uomo di azione, un meridionale senza parole che applicava al lavoro assiduo, quotidiano, tutta la forza che gli altri meridionali sprecano in sogni, in parole, in declamazioni [...]“ (ebd., S. 80).

<sup>43</sup> Ebd., S. 79. In der Handlungslogik des Romans besiegelt der Wegzug des Arztes, des einzigen möglichen Retters, den Niedergang des Palazzo. Dass er durch den Marchese vertrieben wird, der damit das Glück seiner Tochter verhindert, bestätigt das Bild einer unfähigen Oberschicht, das Serao auch anhand anderer Figuren wie des adligen Wucherers Don Gennaro Parascandolo expliziert. Die Raumdarstellung von dessen Büro gehorcht einem Mechanismus der Decouvrierung: Während das Büro durch seinen dezenten Reichtum die um Geld bittenden Besucher eher beruhigen soll, spiegelt das Nebenzimmer, das mit den durch Wucher geeigneten Luxusobjekten vollgestopft ist und als Museum charakterisiert wird, die wahre Gier des Adligen. Der museale Luxus des Wucherers und die nüchterne Raumausstattung des Arztes kontrastieren miteinander und verdeutlichen den Gegensatz der beiden Figuren, des Wucherers als falschen und des Arztes als wahren Helfers.

<sup>44</sup> Vgl. De Nunzio Schilardi, *L'invenzione del reale*, S. 59-94.

wie oben dargestellt, das Bild des *angelo del focolare*,<sup>45</sup> allerdings stehen die Frau als Engel und das Haus bei Serao nicht in einem ungebrochenen Verhältnis wechselseitiger Illustration, denn für den *angelo del focolare* wird in *Il paese di cuccagna* das Haus zum Gefängnis und am Ende zum Grab, was metaphorisch durch die mehrfache Unterstreichung des Merkmals der Kälte des Hauses im Verlauf der Handlung antizipiert wird.<sup>46</sup>

Der Roman entfernt sich außerdem bei der Darstellung der Familie Fragalà vom Topos des Engels des Hauses. In der Charakterisierung des Ehepaars Fragalà lässt sich eine gewisse Ambiguisierung der Geschlechterrollen beobachten: Dem Äußeren des Mannes wird ein weiblicher und kindlicher Zug zugeschrieben, der nur durch das Männlichkeitsattribut des dichten gezwirbelten Schnurrbarts ausgeglichen wird, während die Frauenfigur das Merkmal einer versteckten Energie und Leidenschaft aufweist, also traditionell eher männlich konnotierte Eigenschaften.<sup>47</sup> Auch andere Männerfiguren des Romans weisen einen Mangel an Energie und – wie z. B. die Nebenfigur eines Angehörigen der Camorra – eine narzisstische Vorliebe für die eigene Person auf. Die Frauen unterhalb des Adels erscheinen als energisch und arbeitsam, auch in negativer Hinsicht als Geldverleiherinnen und illegale Lottobetreiberinnen, während Serao den neapolitanischen Männern eine Trägheit attestiert, die sie für die Idee des ohne Mühe erworbenen Geldes und damit für die Spielsucht empfänglich mache. Dem latent weiblich-infantilen Mann geht der in Amati verkörperte nüchterne Geist des Arbeitsethos ab. Dass Luisa Fragalà die Grenzen des Hauses überschreitet und in der Konditorei schließlich auch die Finanzkontrolle übernimmt, wird als eindeutig positiv dargestellt, auch wenn sie den Ruin nicht mehr verhindern kann.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> In einem ihrer sogenannten mondänen Romane, *Fantasia* (1883), findet sich z. B. die Konstellation von adliger *femme fatale* und bürgerlichem ‚Engel des Hauses‘.

<sup>46</sup> Die Autorin ruft durch Anspielungen auf Visionen und Geister auch Merkmale der phantastischen Literatur und des Schauerromans auf, vgl. die Analyse des *domestic gothic* in *Il paese di cuccagna*, die sich allerdings auf die Figurendarstellung von Vater und Tochter Cavalcanti und nicht auf die Raumdarstellung stützt, in: Ursula Fanning: *Gender meets genre. Woman as Subject in the Fictional Universe of Matilde Serao*, Dublin/Portland u. a.: Irish Academic Press 2002, S. 233-240. Gegenüber der Analyse von Fanning ist allerdings darauf hinzuweisen, dass die Anklänge an den Schauerroman durch die Perspektive des skeptisch-aufgeklärten Arztes neutralisiert werden, der in Bianca Marias Geistesvisionen nur Zeichen ihrer extremen Sensibilität sieht.

<sup>47</sup> Vgl. die Figurencharakterisierung und die Betonung ihrer Repräsentativität für die jungen Leute Neapels sowie die Korrespondenz zwischen Figuren und Wohnung (Serao, *Il paese di cuccagna*, S. 30).

<sup>48</sup> Der Verlust des Hauses trifft am stärksten die Frauen und Kinder, was selbst die Reflexionen der spielsüchtigen Männer konzедieren, wenn auch folgenlos. Vgl. außerdem die anhand der Familie Fragalà explizierte Idee, den Mann unter die Kuratel einer Mutterfigur zu stellen (vgl. das Versprechen Cesare Fragalàs, er werde seiner Frau wie ein Kind seiner Mutter gehorchen, S. 274).

Bei Serao wird das Haus also nicht wie bei Verga durch Mobilität und Modernisierung bedroht, sondern durch die Unfähigkeit zu energischem, arbeitsamem Handeln. Für die bürgerliche Frau wird ein Verlassen des Hauses zur Erwerbstätigkeit als möglich und den finanziellen Umständen entsprechend als nötig dargestellt.

Der Haustopos in *Il paese di cuccagna* unterstützt somit einen Befund, den die Untersuchung von Luisa Tasca über italienische Manierenbücher des 19. Jahrhunderts, *Galatei. Buone maniere e cultura borghese nell'Italia dell'Ottocento* (2004), ergab. Dieser Studie zufolge wurde in der ersten Jahrhunderthälfte und in der Jahrhundertmitte das Bild der auf ihren Haushalt beschränkten bürgerlichen Frau sehr kultiviert, vor allem bei den Autoren, die dem Katholizismus verbunden waren. Ein Leben mit zahlreichen Außenkontakten wurde verurteilt bzw. als typisch aristokratisch wahrgenommen. In den 1880er Jahren – u. a. auch durch entsprechende journalistische Artikel von Matilde Serao selbst – fand dagegen eine Lockerung dieser Norm statt. Auch der bürgerlichen Frau wurde nun eine Ausweitung des sozialen Lebens über den Rahmen des Haushalts hinaus erlaubt.<sup>49</sup> Matilde Serao betonte zwar stets die zentrale Bedeutung der Familie, beschäftigte sich aber schon mehrere Jahre vor *Il paese di cuccagna* in ihrem literarischen Werk *Il romanzo della fanciulla* (1886) mit dem Thema weiblicher Berufsausbildung in der Scuola normale femminile von Neapel, in der künftige Lehrerinnen ausgebildet wurden, und mit dem modernen Beruf der Telegraphistin, den sie im Übrigen selbst vor ihrer journalistischen Berufstätigkeit ausübte. Als Mitherausgeberin einer Zeitung hatte sie vor allem in den Jahren des *Corriere di Roma* mit großen Finanzierungsproblemen zu kämpfen, kannte also die moderne Berufswelt aus der Perspektive kleiner Familienunternehmen. Vor diesem Hintergrund lässt sich erklären, dass die Autorin trotz ihrer eher konservativen Einstellung die Dynamik der Modernisierungsprozesse aufmerksam verfolgte und sich nicht nur für eine Verbesserung der Wohnsituation der neapolitanischen Unterschichten engagierte, sondern auch in Ansätzen eine aktivere ökonomische Rolle der Frauen skizzierte, als sie der Topos der Frau als Engel des Hauses vorsah.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Haustopos durch das Motiv des Verlustes des Hauses in die Reflexion der veristischen Literatur über Modernisierungsprozesse in der Folge der nationalstaatlichen Einigung einbezogen wird. Dabei unterstreicht der Verismus einerseits die Gefahren dieser geschichtlichen Prozesse für das Haus in seiner Funktion als Existenzgrundlage und Schutzraum und entfaltet kontrastive Haltungen zum Raum, die bei Verga als Kontrast zwischen prämoderner Verwurzelung und auf der Schwelle zur Moderne stehender Unbehaustheit gedeutet werden können. Matilde Seraos im großstädtischen Milieu angesiedelter Haustopos wird dagegen von einer durch den Kontrast von Arbeit, Religion, Wissenschaft auf der einen Seite und Wucher,

---

<sup>49</sup> Luisa Tasca: *Galatei. Buone maniere e cultura borghese nell'Italia dell'Ottocento*, Florenz: Le Lettere 2004, S. 171-179.

Sakrileg, Illusion und Spiel auf der anderen Seite geprägten Dynamik modelliert, wobei die Autorin weniger die Moderne per se als vielmehr die fehlende Bereitschaft der Neapolitaner kritisiert, sich diesen Prozessen in nüchterner, arbeitsamer und langfristig orientierter Weise zu stellen. In formaler Hinsicht wirkt die Schreibweise Giovanni Vergas durch seine Perspektivierungstechnik moderner als die gerade im Einsatz religiöser Motivik stellenweise überdeterminierte Hausdarstellung Matilde Seraos. Im Hinblick auf die Modellierung des Raumes als Gendertopographie dagegen zeigen sich bei Serao modernere Ansätze als bei Verga, da die Raummodellierung den weiblichen Figuren größere Möglichkeiten der Überschreitung der Grenzen des Hauses einräumt und damit die Abgrenzung von männlich besetzter öffentlicher Sphäre und weiblich konnotiertem Innenraum des Hauses flexibler handhabt. Allerdings transzendieren diese Ansätze nicht den Rahmen des Anliegens, mit den Mitteln der Literatur zur Rettung der Familie und der häuslichen Ökonomie beizutragen. Auch bei Matilde Serao steht das Haus als Pars pro toto der Familie und der meridionalen Heimat in Kontrast zu einem Nationalstaat, der die spezifischen Bedingungen Süditaliens wenig berücksichtigte.

Eine Verbindungslinie lässt sich von den veristischen Autoren zu Luigi Pirandello ziehen, der in *L'esclusa* und *I vecchi e i giovani* sowohl auf Projekte des Nationalstaates und deren Folgen, wie z. B. das Erziehungswesen, seine Möglichkeiten weiblicher Berufstätigkeit und das Überschreiten der Grenzen des Hauses hinweist (*L'esclusa*),<sup>50</sup> als auch häusliche Räume darstellt, die das Risorgimento als nur mehr museale Erinnerung evozieren (*I vecchi e i giovani*) – als einen Gedächtnisort, der in seiner Offenheit für den Regen und eindringende Mäuse keineswegs nationale Größe, sondern resignative Enttäuschung suggeriert.<sup>51</sup> Diese Verräumlichung der Geschichte im Haustopos lässt sich als ein Gestus grotesker Stillstellung einer Modernisierungserfahrung deuten, die sich für Pirandello gleichzeitig als hektische Beschleunigung einer durch Spekulation hervorgerufenen wirtschaftlichen und politischen Krisenhaftigkeit darstellte.<sup>52</sup> In

<sup>50</sup> Vgl. Susanne Kleinert: „Geschlechterrollen und Modernisierungserfahrung in Pirandellos *L'esclusa*“, in: *Zentrum und Peripherie. Pirandello zwischen Sizilien, Italien und Europa. Centro e periferia. Pirandello tra Sicilia, Italia ed Europa*, hrsg. von Thomas Klinkert und Michael Rössner, Berlin: Erich Schmidt 2006, S. 137-160.

<sup>51</sup> Vgl. innerhalb der Villa von Cosmo Laurentano den „camerone del Generale“, den verschlossenen musealen Gedächtnisort voller Erinnerungsstücke an das Risorgimento, den die Figur Mauro Mortara bewacht, ohne dass er das zerstörerische Eindringen der Natur verhindern kann, in: Luigi Pirandello: *I vecchi e i giovani*, in: *Tutti i romanzi*, Bd. 2, hrsg. von Giovanni Macchia, Mailand: Mondadori 1973, S. 3-515, hier: S. 141-153. Die Raumdarstellung konterkariert den risorgimentalen Diskurs des Mauro Mortara; dieser ist sich nicht einmal dessen bewusst, dass der von ihm als Held des Risorgimento verehrte General Gerlando Mortara von einer nationalen Einheit Italiens nie geträumt hatte. Die Ausstattung des Zimmers – z. B. ein ausgestopfter Leopard, Briefe, Orden –, die Mortara als Wächter dieses „santuario della libertà“ (S. 142) der jungen Dianella zeigt, erhält in diesem Zusammenhang eine ironisierende Funktion.

<sup>52</sup> Vgl. den Kontext des Zusammenbruchs der Banca Romana in *I vecchi e i giovani*. Der

seinem letzten Roman *Uno, nessuno e centomila* entledigt sich der Protagonist Vitangelo Moscarda aller seiner Reichtümer einschließlich seines Hauses, begibt sich in ein Hospiz und verbringt „alienato assolutamente da me stesso e da ogni cosa mia“<sup>53</sup> seine Zeit mit dem Betrachten der Natur. Bei Pirandello vollzieht sich so schließlich der Übergang von einer Konfiguration des Hauses als sozialem Raum zu räumlichen Bildern der Entfremdung.

---

bei Pirandello mehrfach beobachtbare Unheimlichkeitstopos des Hauses lässt sich zwar nicht in einen direkten Zusammenhang mit seiner Kritik an der Politik des Nationalstaates bringen (zum Thema des unheimlichen Hauses vgl. Enrico Cesaretti: *Castelli di carta. Retorica della dimora tra Scapigliatura e Surrealismo*, Ravenna: Longo 2001), die Unmöglichkeit, sich mit einem nationalen politischen Projekt zu identifizieren, mag aber dazu beigetragen haben, dass das Haus, verstanden als Pars pro toto einer größeren Heimat, bei Pirandello nicht mehr als Schutzraum erscheint.

<sup>53</sup> Luigi Pirandello: „Uno, nessuno e centomila“, in: *Tutti i romanzi*, Bd. 2, hrsg. von Macchia, S. 737-902, hier: S. 899 [vollkommen von mir selbst und all meinen Sachen entfremdet].

