

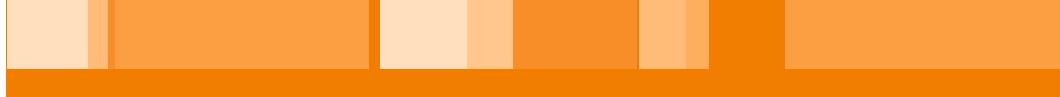
Einführung in die italienische Literatur- wissenschaft

Andrea Grewe

J.B. METZLER



J.B. METZLER



Andrea Grewe

Einführung in die italienische Literaturwissenschaft

Mit 53 Abbildungen

Verlag J. B. Metzler Stuttgart · Weimar



Die Autorin

Andrea Grewe ist Professorin für italienische und französische Literaturwissenschaft an der Universität Osnabrück.

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.

ISBN 978-3-476-02081-9
ISBN 978-3-476-05210-0 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-476-05210-0

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

© 2005 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2005
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	VII
1. Grundbegriffe.....	1
1.1 Der Literaturbegriff.....	1
1.2 Methoden der Literaturwissenschaft.....	6
1.2.1 Die Anfänge der Literaturwissenschaft im 19. Jahrhundert	8
1.2.2 Die Entwicklungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts	13
1.2.3 Aktuelle Literaturtheorien – Die Entwicklung seit den 1960er Jahren	16
2. Verfahren der Textanalyse	35
2.1 Gattungen und Schreibweisen.....	35
2.2 Lyrische Texte.....	40
2.2.1 Grundlagen der Metrik	40
2.2.2 Geschichte der metrischen Formen	51
2.2.3 Verfahren der Lyrikanalyse	52
2.2.4 Analysebeispiel: Francesco Petrarcas Sonett LXI.....	54
2.3 Dramatische Texte.....	60
2.3.1 Drama und Theater.....	60
2.3.2 Dramenanalyse.....	61
2.3.3 Aufführungsanalyse.....	70
2.3.4 Analysebeispiel: Bibbienas <i>La Calandria</i> (1513) – Prototyp einer Renaissancekomödie	73
2.4 Erzählende Texte.....	81
2.4.1 Geschichte vs. Darstellung – <i>storia</i> vs. <i>discorso</i>	81
2.4.2 Die Ebene der Geschichte – <i>storia</i>	82
2.4.3 Die Ebene der Darstellung – <i>discorso</i>	85
2.4.4 Beispielanalyse: Luigi Pirandellos »La cattura« (1918) – Die Darstellung des subjektiven Bewusstseins in der Moderne	100
3. Rhetorik, Poetik und Stilistik	107
3.1 Rhetorik und Poetik.....	108
3.2 Das System der Rhetorik.....	111
3.2.1 Produktionsstadien	111
3.2.2 Topik	111
3.2.3 Gliederung der Rede	112
3.2.4 Die sprachliche Formulierung	113
3.2.5 Literarische Dreistillehre und Gattungspoetik	115
3.3 Stilistik.....	118
3.3.1 Tropen	119

3.3.2	Rhetorische Figuren	121
3.4	Analysebeispiel: Italo Calvino's »L'antilingua« (1965)	124
4.	Einführung in die Geschichte der italienischen Literatur (und Kultur)	127
4.1	Aspekte der Literaturgeschichtsschreibung	127
4.2	Von den Anfängen bis ins Trecento	132
4.2.1	Italien im Mittelalter	132
4.2.2	Die Herausbildung der Volkssprache	137
4.2.3	Die Anfänge volkssprachlicher Literatur	140
4.2.4	Dante Alighieri	148
4.2.5	Francesco Petrarca	152
4.2.6	Giovanni Boccaccio	156
4.2.7	Interpretationsbeispiel: Boccaccio's <i>Decameron</i> IV, 1 - Das Plädoyer einer Frau für die irdische Liebe	161
4.3	Vom Quattrocento zum Settecento	166
4.3.1	Italien in der Frühen Neuzeit	166
4.3.2	Humanismus (1380-1494)	172
4.3.3	Die volkssprachliche Literatur der Renaissance (1494-1559)	180
4.3.4	Barocke Kontraste (1559-1690)	201
4.3.5	Das Zeitalter der Aufklärung (1690-1796)	210
4.3.6	Interpretationsbeispiel: Carlo Goldoni's <i>La bottega del caffè</i> (1750) - Moralisierung der <i>commedia dell'arte</i>	218
4.3.7	Modell Italien	222
4.4	Der Beginn der Moderne: Das Ottocento (1796-1915)	228
4.4.1	Der Weg zum Nationalstaat	229
4.4.2	Die Romantik	231
4.4.3	Alessandro Manzoni und Giacomo Leopardi	234
4.4.4	Interpretationsbeispiel: Giacomo Leopardi's »La quiete dopo la tempesta« (1831) - Das Massaker der Illusionen	242
4.4.5	Das Neue Italien (1861-1915)	245
4.4.6	Formen des Realismus und des literarischen Protests	248
4.4.7	Literarische Mythen der Nation: Von Dante bis Pinocchio	257
4.5	Das Novecento	261
4.5.1	Vom Ersten zum Zweiten Weltkrieg	261
4.5.2	Künstlerische Aufbrüche	263
4.5.3	Von der Ersten zur Zweiten Republik (1943-1994)	277
4.5.4	Vom <i>Neorealismo</i> zur <i>Neoavanguardia</i>	282
4.5.5	Interpretationsbeispiel: Pasolini's <i>Teorema</i> (1968) - Das Bild als Medium der Offenbarung	298
4.5.6	Entwicklungen nach 1980	302
5.	Anhang	309
5.1	Auswahlbibliographie	309
5.2	Personenregister	313

Vorwort

Ziel des vorliegenden Bandes ist es, Studierenden der Italianistik die für das Studium der italienischen Literatur wesentlichen Grundlagen zu vermitteln; er gliedert sich in vier Kapitel: Im ersten Kapitel »Grundbegriffe« werden nach einer Auseinandersetzung mit dem Begriff ›Literatur‹ die wesentlichen Methoden der Literaturwissenschaft vorgestellt. Die Darstellung geht von der Geschichte des Fachs im deutschsprachigen Raum und in Italien seit dem 19. Jahrhundert aus, legt den Schwerpunkt aber auf die Beschreibung der aktuellen Literaturtheorien seit den 1960er Jahren. Zweck dieses Kapitels ist eine knappe Einführung in die zentralen methodischen Orientierungen der wichtigsten literaturtheoretischen Modelle sowie die Sensibilisierung für die Bedeutung, die der Wahl einer bestimmten Methode bei der Arbeit mit Literatur zukommt.

Im zweiten Kapitel stehen die Techniken der Analyse lyrischer, dramatischer und erzählender Texte im Mittelpunkt. Im dritten Kapitel werden mit Rhetorik und Poetik zwei Systeme der Textproduktion behandelt, deren Kenntnis ebenfalls unerlässlich für die Textanalyse ist.

Das vierte Kapitel liefert eine Einführung in die Geschichte der italienischen Literatur, deren Ziel es ist, die literarische Entwicklung in einen weitergefassten kulturellen Kontext zu integrieren. Der Schwerpunkt der Darstellung liegt hier eher auf den großen Entwicklungslinien als auf der Auseinandersetzung mit dem Werk einzelner Autoren. Von diesen werden nur die bekanntesten in eigenen kurzen Kapiteln vorgestellt.

Analyse- und Interpretationsbeispiele sollen die Anwendung von Analyseverfahren und die Einordnung von Werken in den literaturgeschichtlichen Kontext veranschaulichen. In den Bibliographien am Ende der Kapitel findet sich die spezifische Literatur zum jeweiligen Thema. In einer Auswahlbibliographie am Ende des Bandes wird darüber hinaus Literatur allgemeineren Charakters aufgeführt: Einführungen in die italienische Literaturwissenschaft, Gesamtdarstellungen der italienischen Literatur, Handbücher und Nachschlagewerke zu Literatur, Geschichte und Sprache sowie abschließend eine Liste nützlicher Internetadressen. Die Nennung von Spezialuntersuchungen tritt zugunsten von Titeln mit Einführungs- oder Synthesecharakter zurück. Das Personenregister soll zusammen mit den Querverweisen im Text die Orientierung im Band erleichtern.

Der Band ist darauf angelegt, dem seit der Einführung der Bachelor-Studiengänge verstärkt wahrnehmbaren Bedürfnis nach Vermittlung von Grundlagen- und Überblickswissen in konzentrierter Form nachzukommen. Er kann daher einerseits als Arbeitsgrundlage in einer Einführung veranstaltung benutzt werden, aber auch in weiterführenden Seminaren zur Übung von Analysetechniken eingesetzt werden. Insbesondere der literaturgeschichtliche Überblick soll schließlich dem Selbststudium und der Festigung von Überblickswissen für literaturgeschichtliche Modul- oder Abschlussprüfungen dienen.

Für die Lektüre des Manuskripts bin ich zunächst meinen studentischen Hilfskräften zu Dank verpflichtet: Olivia Gutbrot, Kathrin Stauber und Emanuela Gruber. Ihre kritischen Anmerkungen haben hoffentlich zur Verständlichkeit des Textes beigetragen. Für vielfältige Hinweise und Unterstützung unterschiedlichster Art danke ich darüber hinaus den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Osnabrücker Italianistik: Sabine Kleymann, Anja Scholler-Schärf und Andrea Palermo, dessen Kompetenz als *italienischer* Italianist wie immer sehr wertvoll für mich war. Anja Scholler-Schärf hat mich darüber hinaus engagiert bei der Erstellung der Auswahlbibliographie unterstützt. Enrica Cintio hat an der Erstellung des Registers mitgewirkt.

Mein besonderer Dank gilt des Weiteren Ute Hechtfischer vom Metzler-Verlag, deren umsichtige und kompetente Betreuung zum Zustandekommen des Buches entscheidend beigetragen hat.

Andrea Grewe
Juli 2009

1. Grundbegriffe

- 1.1 Der Literaturbegriff
- 1.2 Methoden der Literaturwissenschaft

1.1 | Der Literaturbegriff

Die Frage »Was ist Literatur?« gehört zu den Standardfragen, mit denen Einführungen in das Studium der Literaturwissenschaft eröffnet werden. In der Tat erscheint es sinnvoll, sich, wenn man Literaturwissenschaft betreibt, zunächst einmal Gedanken darüber zu machen, was der Gegenstandsbereich dieser universitären Disziplin ist. Drei verschiedene Bedeutungen lassen sich im modernen Sprachgebrauch unterscheiden.

Der Begriff → **Literatur** (von lat. *littera*: Buchstabe) kann im modernen Sprachgebrauch zunächst einmal alles **Geschriebene** bezeichnen. Eine solche Definition geht allein vom medialen Charakter der Literatur aus, ihrer Schriftlichkeit und Sprachlichkeit. Ein derartiges umfassendes Verständnis von Literatur, das jede Art Text von offiziellen Urkunden und Verträgen über wissenschaftliche Abhandlungen, Predigten und moralische Traktate bis hin zu privaten Briefen und Tagebuchaufzeichnungen umfasst, wird als **weiter oder extensiver Literaturbegriff** bezeichnet.

[Zum Begriff](#)

Von diesem lässt sich ein **enger oder intensiver Literaturbegriff** unterscheiden, der nur jene Texte bezeichnet, für die »eine ästhetische Rezeption als angemessen gilt und die den vorrangigen Gegenstand der Literaturwissenschaft bilden« (Rosenberg 2001, 665). Schließlich wird der Begriff **Literatur** auch eingeschränkt im Sinn von **Fachliteratur** zur Bezeichnung von Texten zu einem bestimmten Thema oder Fachgebiet verwendet. In der Literaturwissenschaft wird dafür auch der Begriff **Sekundärliteratur** im Gegensatz zu **Primärliteratur** benutzt, die das Objekt der literaturwissenschaftlichen Arbeit darstellt.

Folgende Merkmale werden zur Beschreibung des intensiven Literaturbegriffs und zur Abgrenzung **literarischer** Texte (Kunstliteratur) von nicht-literarischen eingesetzt:

- **Fiktionalität:** Als literarische Texte werden **imaginative oder fiktionale Texte** betrachtet, in denen eine **fiktive**, **erfundene** Welt beschrieben wird; sie lassen sich so von **nicht-fiktionalen (faktuellen) Texten** abgrenzen, deren Gegenstand auch in der außersprachlichen Wirklichkeit existiert.

[Kriterien des intensiven Literaturbegriffs](#)

Der Literaturbegriff

- **Sprachverwendung:** Literarische Texte unterscheiden sich von nicht-literarischen Texten durch eine **spezifische Sprache**, die von der **Alltagssprache** abweicht; greifbar wird diese besondere Art der Sprachverwendung etwa in lyrischen Texten, die sich durch den Einsatz besonderer Mittel wie Reim und Versmaß von der Alltagsrede unterscheiden, aber auch in erzählenden Texten, in denen das Erzählen einer fiktiven Geschichte etwa durch Rückblenden oder Vorverweise vom ›normalen‹ faktuellen Erzählen eines wahren Ereignisses abweichen kann.
- **Entpragmatisierung:** Literarische Texte unterscheiden sich von nicht-literarischen dadurch, dass sie im Unterschied zu alltagssprachlichen Äußerungen keinen unmittelbaren praktischen Zweck haben. Im Gegensatz zu Sachtexten wie wissenschaftlichen Abhandlungen oder Gebrauchsanleitungen dienen sie weder der Information über bestimmte Sachverhalte noch stellen sie eine direkte Handlungsanleitung für den Rezipienten dar. Literarische Texte werden stattdessen als **autonome Kunstwerke** verstanden, die ihren Zweck in sich selbst haben.

Die genannten Kriterien benennen zweifellos wichtige Aspekte dessen, was heutzutage unter ›Literatur‹ verstanden wird. Es steht jedoch ebenfalls außer Frage, dass sie nicht ausreichen, um alle Formen literarischer Kommunikation und alle von der Literaturwissenschaft behandelten Texte zu erfassen.

Das **Kriterium der Fiktionalität** etwa würde den historischen Roman, in dem neben fiktiven auch historische Figuren vorkommen, oder das dokumentarische Drama, das mit dem Rückgriff auf authentisches dokumentarisches Material ein reales Ereignis rekonstruiert, ebenso aus dem Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft ausschließen wie die Reiseliteratur, die Autobiographie oder die moderne *autofiction*, in der ein mit dem Autor weitgehend identischer Ich-Erzähler autobiographisches Material unter der literarischen Gattungsbezeichnung ›Roman‹ präsentiert. Dass die Literaturwissenschaft ihren Gegenstand in der Praxis nicht so eng definiert, belegt die Tatsache, dass auch historiographische Werke wie Machiavellis *Principe* oder naturwissenschaftliche Werke wie Galileis *Discorso sopra i due massimi sistemi del mondo* zum Kanon der Literaturgeschichte gehören.

Die **besondere Sprachverwendung** als distinktives Merkmal des Literarischen, d. h. als Kennzeichen von ›Literarizität‹ oder ›Poetizität‹, ist ebenso unzureichend. So gibt es nicht nur dramatische Texte, die darum bemüht sind, die Sprache ihrer Figuren möglichst genau nach dem Vorbild der realen Sprachverwendung bestimmter sozialer Gruppen in bestimmten Momenten zu modellieren, auch die Sprachverwendung in Politikerreden, Werbetexten und alltagssprachlicher Kommunikation kann vom Einsatz rhetorischer Mittel geprägt sein, wie sie für ›typisch literarisch‹ gehalten werden. Eine grundsätzliche Schwierigkeit dieses Kriteriums besteht darin, ›die Charakteristika von Alltagssprache zu bestimmen und diese dann von einer literarischen Sprachverwendung abzugrenzen‹.

Die Festlegung literarischer Texte auf **nicht-pragmatische Rede** schließt schließlich all die Texte aus der Betrachtung aus, die ihren Rezipienten durchaus eine ›Handlungsanleitung‹ geben wollen. Dies gilt nicht nur für **politisch engagierte Literatur**, die ihre Leser zur Einnahme eines bestimmten politischen Standpunkts und zu einem dementsprechenden Verhalten veranlassen will wie etwa im 19. Jahrhundert die politische Lyrik des Risorgimento, sondern auch für die umfangreiche **frühneuzeitliche Traktatliteratur**, die ihre Leser über das angemessene Benehmen in der höfischen Gesellschaft belehrt und dafür konkrete Vorbilder liefert. Dass Literatur keinesfalls *per definitionem* ›autonom‹ ist, sondern in einem konkreten gesellschaftlichen Funktionszusammenhang wie dem Hof der Frühen Neuzeit eine pragmatische Funktion erfüllen kann, illustriert die **enkomasti sche Literatur**, die die Aufgabe hat, das Lob des Fürsten zu singen und so zu seiner Herrschaftslegitimierung beizutragen. Die Bestimmung von Literatur als ›autonom‹ stellt sich auf diesem Hintergrund als eine historisch bedingte heraus, die erst ab einem bestimmten Zeitpunkt und für einen bestimmten Zeitraum Gültigkeit beanspruchen kann.

Zur Begriffsgeschichte von ›Literatur‹

Zur Vertiefung

Ein enges ›kunstzentriertes‹ Verständnis von ›Literatur‹ entwickelt sich erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts als Ergebnis eines längeren Differenzierungsprozesses. Bezeichnet der lateinische Begriff *litteratura* zu Beginn der Frühen Neuzeit noch generell die Fähigkeit, lesen und schreiben zu können, und stellt ein Synonym für eine alle Wissenschaften der Zeit umfassende ›Gelehrsamkeit‹ dar, so wird er bereits im Sprachgebrauch der Humanisten auch nur in eingeschränkter Weise für die *humanae litterae* oder *studia humanitatis* verwendet, also jene Fächer, deren Subjekt der Mensch ist: Grammatik und Rhetorik, Philosophie, Geschichte und Poesie. Im Zuge des seit dem 17. Jahrhundert verstärkten Fortschritts der ›exakten‹ Wissenschaften, zu denen dann auch die Philosophie gezählt wird, reduziert sich der Geltungsbereich des Begriffs ›Literatur‹ allmählich auf jene Tätigkeitsfelder, die – wie in der Musik und den bildenden Künsten – das ›Schöne‹ zum Gegenstand haben und deren ›Produkte‹ sich der menschlichen Einbildungskraft verdanken. Gleichzeitig damit wird die ›Poesie‹ nicht länger als eine auf Bildung beruhende Nachahmung antiker Modelle definiert, sondern wird stattdessen zum ›subjektiven Ausdruck bürgerlicher Individualität‹ (Rosenberg 2001, 668).

Hohe und niedere Literatur: Der quantitative Anstieg der Literaturproduktion im 19. Jahrhundert führt außerdem zu einer wertenden Differenzierung zwischen der **hohen Literatur** (*letteratura alta*) und der **niederen oder Unterhaltungsliteratur** (*letteratura bassa*, *letteratura di consumo*). Während die ›hohe‹ Literatur entsprechend der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts und der Romantik als das Ergebnis eines genialen ›individuellen und originellen Schöpfungsaktes‹ (Rosenberg 2001, 679) verstanden wird,

Der normative Literaturbegriff

Der Literaturbegriff

wird die Unterhaltungsliteratur als das Ergebnis einer Massenproduktion betrachtet und aus dem literarischen Kanon ›wertvoller Literatur‹ ausgeschlossen. Eine weitere normative Begriffs differenzierung vollzieht sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der idealistischen Ästhetik, wie sie in Italien von Benedetto Croce vertreten wird (s. Kap. 1.2.2). Von der ›Literatur‹ im Allgemeinen, die welt- und inhaltsbezogen ist und Gedanken und Meinungen transportiert, wird die ›Dichtung‹ (*poesia*) als die einzige ›wahre‹ literarische Form abgegrenzt, die als autonome Schöpfung des menschlichen Geistes verstanden wird. Statt in dieser Weise normativ wertend vorzugehen, beschreibt die moderne Literaturwissenschaft die verschiedenen Formen von Literatur entsprechend den Funktionen, die sie für unterschiedliche Lesergruppen erfüllen (vgl. Schneider 2007, 17 ff.).

Literatur als soziale Praxis

Der aus dem Autonomie- und Geniepostulat ›hoher‹ Literatur resultierende normative Literaturbegriff wird bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch die künstlerischen Avantgarden sowie durch die europäischen Neoavantgarden der 1960er Jahre ironisch in Frage gestellt, die die Trennung von ›Leben‹ und ›Kunst‹ aufzuheben trachten. So provoziert der französische Künstler Marcel Duchamp (1887–1968) die Kunstwelt seiner Zeit, indem er Alltagsgegenstände wie einen Flaschentrockner oder ein Urinoir aus ihrem funktionalen Kontext löst, diese ›Readymades‹ im Museum platziert und ihnen damit den Status von Kunstwerken verleiht. In ähnlicher Weise problematisieren die Autoren der Neoavantgarde einen ästhetisierenden Literaturbegriff, indem sie Alltagstexte zu ›Gedichten‹ erklären. So veröffentlicht der österreichische Schriftsteller Peter Handke (geb. 1942) in dem Band *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* (1969) »Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968« und deklariert diesen Sachtext damit zu einem ›Gedicht‹. Der Text, der damit seine referentielle Bedeutung und seinen Informationswert verliert und gewissermaßen ›entpragmatisiert‹ wird, setzt damit in ironischer Weise die These von der Autonomie der Kunst in Szene und führt sie ad absurdum. Die Beispiele illustrieren damit die Bedeutung des institutionellen Rahmens und bestimmter Konventionen für die Wahrnehmung von Texten oder Objekten durch das Publikum als ›Kunst‹. Die Publikation eines Textes in einem Gedichtband ist ein Signal, das nahelegt, ihn nach den Regeln der ›Institution Literatur‹ zu rezipieren. Die Wahrnehmung eines Textes als Literatur hängt damit nicht zuletzt davon ab, dass er als Teil einer bestimmten ›sozialen Praxis‹ präsentiert wird (vgl. Gottschalk/Köppe 2006, 15).

Ein funktionaler Literaturbegriff

Eine allgemeingültige Antwort auf die Frage ›Was ist Literatur?‹ erweist sich damit als äußerst problematisch. Eine überzeitlich gültige, **ontologische oder essenzialistische Definition**, die ein für allemal das **Wesen von Literatur** festlegt, gibt es nicht. Die kritische Überprüfung der Merkmale, die zur Bestimmung des intensiven Literaturbegriffs herangezogen werden bzw. wurden, zeigt vielmehr, dass der Literaturbegriff wie die Literatur selbst historischem Wandel unterworfen ist und die vorgeschlagenen Merkmale nur (historische) Teilespekte abdecken. Diachron wie synchron ist vielmehr von der Existenz mehrerer Literaturbegriffe auszugehen (vgl. Gottschalk/Köppe 2006, 18). Der englische Literatur-

wissenschaftler Terry Eagleton zieht aus der Historizität und Relativität des Literaturbegriffs daher die Schlussfolgerung, dass es müßig ist, nach *der* Definition von Literatur zu fragen. »Literatur« ist für ihn vielmehr ein »funktionaler« Begriff, dessen jeweilige Bedeutung von seinem Gebrauch abhängt, also davon, wie die Gemeinschaft, die diesen Begriff benutzt, ihn versteht und einsetzt: »In diesem Sinne kann Literatur weniger als eine inhärente Eigenschaft oder eine Reihe von Eigenschaften aufgefasst werden, [...] als vielmehr als eine Reihe von Einstellungen der Menschen gegenüber Texten« (Eagleton 1997, 10).

Das, was zu unterschiedlichen Zeiten als »Literatur« angesehen wird, das, was jeweils als »literarisch wertvoll« gilt und den Kanon der zu lesenden Werke ausmacht, das schließlich, was den Objektbereich der Literaturwissenschaft bildet, ist ein Konstrukt, das sich verändernden Kriterien unterworfen ist. Auch der italienische Literaturwissenschaftler Remo Ceserani gibt daher den Rat, »di sostituire la domanda impossibile «che cos'è la letteratura?« con altre e più abbordabili domande: »dov'è la letteratura?«, »come è fatta la letteratura?«, qual è il campo letterario?«, »perché esistono testi che consideriamo letteratura?«, e simili« (Ceserani 2003, 11). Zu fragen ist daher nicht, was Literatur ist, sondern wie die Literaturwissenschaft ihren Gegenstand konstruiert. Den Ort, an dem dies passiert, bilden die verschiedenen Literaturtheorien bzw. literaturwissenschaftlichen Methoden, die die Literaturwissenschaft im Lauf ihrer disziplinären Geschichte entwickelt hat (vgl. Eagleton 1997; Rosenberg 2001; Köppe/Winko 2008, 6 ff.).

1.2 | Methoden der Literaturwissenschaft

Methodenpluralismus: Die Geschichte der Literaturwissenschaft ist durch den Wechsel und, insbesondere seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, durch die Koexistenz unterschiedlicher **Literaturtheorien** oder **literaturwissenschaftlicher Methoden** gekennzeichnet, die ihren Gegenstand, ihr Erkenntnisinteresse und ihre jeweilige Herangehensweise in je eigener Art und Weise definieren. Das Vorhandensein unterschiedlicher Literaturtheorien oder Methoden erklärt sich daher zum einen aus der historischen Entwicklung, zum anderen aber auch aus der **Komplexität** des Gegenstands Literatur, der aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden kann, die einander komplementär ergänzen. Je nachdem, welcher Aspekt der literarischen Kommunikation – Autor, Text, Kontext, Leser – in den Mittelpunkt gestellt wird, lassen sich die literaturwissenschaftlichen Methoden unterscheiden in (vgl. Köppe/Winko 2008, 12f.; Casadei 2008):

- Methoden, die sich primär auf den **›Autor‹** beziehen, wie die Biographieforschung des Positivismus, die Untersuchung der Autorintention durch die Hermeneutik oder die psychoanalytische Methode;
- Methoden, die sich primär auf den **›Text‹** beziehen, wie die Textphilologie oder die Textanalyse in der Stilistik oder im Strukturalismus;
- Methoden, die sich primär auf den **›Kontext‹** beziehen, wie literatursoziologische oder kulturwissenschaftliche Methoden;
- Methoden, die sich primär auf die **›Rezeption‹** des Texts, also die Leser, beziehen, wie die Rezeptionsästhetik und einige poststrukturalistische Ansätze.

Das Ziel der verschiedenen literaturwissenschaftlichen Methoden besteht darin, eine Anleitung zum Interpretieren literarischer Texte zu geben, d. h. eine Reihe von Fragen zu entwickeln, die man an **›Literatur‹** stellen kann, um sie (besser) zu verstehen bzw. ihre **›Bedeutung‹** herauszuarbeiten. Die Art dieser Fragen kann sehr unterschiedlich sein:

- So kann sich der Interpret zunächst einmal darauf konzentrieren, unbekannte Wortbedeutungen zu eruieren und schwer verständliche Stellen eines Textes zu erhellen.
- Er kann herauszufinden suchen, welche **›Geschichte‹** in einem Roman überhaupt erzählt wird und welcher speziellen Mittel der Erzähler sich dabei bedient – Fragen, die sich auf den Text bzw. die konkrete sprachliche Gestaltung des Textes beziehen.
- Die Fragen des Interpreten können aber auch darauf gerichtet sein, wie ein Text in eine bestimmte literarische **Gattung** einzuordnen ist, in welcher Weise ein bestimmtes Gedicht ein bestimmtes **Thema** wie Liebe oder Tod behandelt und wie es auf Grund dessen literarhistorisch einzuordnen ist – Fragen, die sich auf den intertextuellen Kontext und die Beziehung des Textes zu anderen literarischen oder auch nicht-literarischen Texten beziehen.
- In einer Interpretation kann der **extratextuelle Kontext** thematisiert werden, also die soziokulturellen Verhältnisse, in denen Texte verfasst

werden, und es können deren Auswirkungen auf Inhalte und Formen der Texte erforscht werden.

- Schließlich kann die Interpretation auch den **Autor** in den Mittelpunkt stellen und nach der Bedeutung seiner Person für die Art des Werks fragen oder, umgekehrt, der Rezeption des Werks durch die **Leser** nachgehen (vgl. Fricke 2007, 49).

Unabhängig von der Vielfalt der gestellten Fragen ist literaturwissenschaftlichen Methoden gemeinsam, dass sie die Fragen, die sie an Texte stellen, zu systematisieren suchen und auf diese Weise ein ›regelgeleitetes Verfahren‹ des Textverständnisses entwickeln, das in bestimmten nachvollziehbaren und in seinen Ergebnissen überprüfbaren Schritten abläuft (Kindt/Koppe 2008). Der Versuch, Regeln für die ›Auslegung‹, die ›Erklärung‹ von Texten zu entwickeln, hat eine lange Tradition. Seit alters her besteht das Bedürfnis, ja die Notwendigkeit, religiöse, aber auch juristische und philosophische Texte auszulegen, zu interpretieren.

Der Begriff → **›Hermeneutik‹** (lat. *hermeneutica* von griech. *hermeúein*: erklären, auslegen, übersetzen) etabliert sich als Bezeichnung für die Theorie des Verstehens oder Interpretierens von Texten seit der Mitte des 17. Jahrhunderts. Die von dem Theologen und Philologen **Friedrich Schleiermacher** (1768–1834) in der Entstehungsphase der Philologie als Wissenschaft entwickelte **philologische Hermeneutik** ist für das Selbstverständnis und die Methodik der Literaturwissenschaft, aber auch anderer Geisteswissenschaften von besonderer Bedeutung. Sie beruht im Wesentlichen auf zwei Prozessen, die als ›grammatische‹ und als ›psychologische‹ Interpretation bezeichnet werden (vgl. Koppe/Winko 2008, 21ff.). Geht es in der **grammatischen Interpretation** darum, die Sprache des Textes, die der Autor mit seinen Zeitgenossen teilt, in ihrer Historizität zu rekonstruieren und sich eventuelle Unterschiede zur Sprachverwendung in der Zeit des Interpreten klar zu machen, so geht es bei der **psychologischen Interpretation** darum, die Besonderheit des Werks im Umgang mit der Sprache, aber auch den literarischen Konventionen wie etwa den Gattungsregeln herauszuarbeiten und zu ›verstehen‹, in welcher Weise diese individuelle Handhabung des Allgemeinen ›Sinn‹ erzeugt, welche ›Bedeutung‹ ihr zukommt. Aus dieser Betonung des Individuellen gegenüber dem Allgemeinen ergibt sich für Schleiermacher und vor allem die Philologie des 19. Jahrhunderts die besondere Bedeutung, die dem Wissen über den Autor und seine Biographie zukommt.

[Zum Begriff](#)

Die **methodische Bedeutung von Schleiermachers Hermeneutik** liegt zum einen in der Einsicht in die historische Differenz zwischen dem zu interpretierenden Text und dem Interpreten, die zunächst durch einen Akt der

Methoden der Literaturwissenschaft

Rekonstruktion der Sprache des Texts überwunden werden muss. Zum anderen impliziert Schleiermachers Theorie aber auch die Erkenntnis, dass sich der Sinn eines Textes für den Interpreten in dem Maße verändert, in dem er selbst über neue Informationen verfügt, der Interpret also ganz entscheidend an der Konstitution des Textsinns teil hat. Hieraus folgt für Schleiermacher, dass das Verstehen oder Auslegen eine nicht abschließbare Tätigkeit ist, da neues Wissen die Grundlagen des Verstehensprozesses verändert.

Die **philosophische Hermeneutik Hans-Georg Gadamers** (1900-2002) entwickelt die Positionen Schleiermachers weiter. So betont auch Gadamer die historische Differenz zwischen dem **›Horizont des Textes** und dem **›Horizont des Interpreten**, die für ihn allerdings im Vollzug des Verstehens als einer **›Horizontverschmelzung** überwunden wird. Den Prozess des Verstehens selbst definiert Gadamer als ein Fortschreiten von einem **›Vorverständnis**, das sich aus der Lektüre einiger Sätze ergibt, die zu einer ersten Hypothese über den Sinn führt, zu einem neuen, modifizierten Verständnis, das aus der Lektüre des ganzen Textes resultiert. In derselben Weise führen notwendigerweise weitere Informationen über den Autor, sein Gesamtwerk, die literarische Produktion der Epoche etc. zu einer Veränderung des **›Verständnisses** des Textes durch den Interpreten. Diesen Prozess der Modifikation der ursprünglichen These durch neue Informationen, der ein neues Verständnis erzwingt, das seinerseits dann auch wieder revidiert werden kann, bezeichnet man als **hermeneutischen Zirkel**, auch wenn er eher einer Spirale ähnelt.

Die von Schleiermacher und Gadamer entwickelte Hermeneutik, die auf die Erschließung eines (vom Autor intendierten) Textsinns abzielt, wird heute zwar von vielen Literaturtheorien bestritten (s. Kap. 1.2.3), da diese ihr Konzept von Autor und Text nicht mehr teilen; aber die hermeneutische Erkenntnis von der Historizität und Relativität des Standpunkts des Interpreten stellt einen Grundsatz (geistes-)wissenschaftlicher Methodik dar, der die Existenz unterschiedlicher Methoden erklärt und die Koexistenz unterschiedlicher Interpretationen desselben Textes rechtfertigt. Zugleich verpflichtet er den Interpreten dazu, sich der Prämissen seines Tuns bewusst zu sein und sie offen zu legen (vgl. Kindt/Köppe 2008, 17).

1.2.1 | Die Anfänge der Literaturwissenschaft im 19. Jahrhundert

Literaturwissenschaft und **Literaturkritik** etablieren sich in ihrer modernen Form im 19. Jahrhundert. Ihre Institutionalisierung zeugt wie die Professionalisierung des Autors von der allmählichen Autonomisierung der Literatur, die in einer arbeitsteiligen Gesellschaft zunehmend zu einem Gegenstand von Spezialisten wird. Während es die engagierte Literaturkritik (*critica militante*) in den neu entstehenden literarischen Zeitschriften als ihre Aufgabe betrachtet, die **zeitgenössische Literatur**

zu beurteilen und sie dem wachsenden, aber nicht spezifisch gebildeten Lesepublikum der Zeit zu vermitteln, befasst sich die universitäre Literaturwissenschaft (*critica universitaria* oder *accademica*) zunächst hauptsächlich mit der Entschlüsselung von **Texten der Vergangenheit**.

Die Anfänge der modernen Literaturwissenschaft und Literaturkritik liegen in der **Romantik**. Die normative Poetik, wie sie sich in Italien im 16. Jahrhundert durchgesetzt hatte (s. Kap. 3.1), wird durch eine Genieästhetik ersetzt, die das literarische Werk als individuellen Ausdruck einer Autorintention definiert. Dies führt dazu, dass neue Wege und Instrumente zum Verstehen und Beurteilen von Literatur gefunden werden müssen, da sich diese nicht länger durch den Rekurs auf ein verbindliches Regelsystem erklären lässt (vgl. Casadei 2008, 9 ff.). Der Bruch mit dem seit der Renaissance dominierenden klassizistischen Konzept, das Literatur wesentlich als Nachahmung *antiker* Vorbilder bestimmt hatte, führt in der Romantik außerdem zu einer verstärkten Hinwendung zur volkssprachlichen **Literatur des Mittelalters** (s. Kap. 4.4.2). Der nicht nur in Italien, sondern auch in Deutschland, Frankreich und England im frühen 19. Jahrhundert einsetzende **Dantekult** zeugt – ähnlich wie das europäische Interesse an Shakespeare – von dieser Neuorientierung und dem Bedürfnis nach neuen ‚unklassischen‘ Vorbildern. Gefördert wird das Interesse am Mittelalter zudem durch das sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Italien (und Deutschland) entwickelnde Nationalgefühl, das in der Beschäftigung mit der volkssprachlichen Literatur des Mittelalters ein Mittel zur Herausbildung und Stärkung der nationalen Identität sieht (vgl. Schulze 2005). Die sprachliche und inhaltliche ‚Fremdheit‘ der mittelalterlichen Texte und das Fehlen verlässlicher Textgrundlagen machen ihre Erschließung und Erforschung mit neuen wissenschaftlichen Methoden notwendig und führen zur Entstehung der modernen neusprachlichen Philologie (*filologia moderna*). Diese orientiert sich an der bereits länger bestehenden klassischen Philologie (*filologia classica*), deren wissenschaftliche Methoden der Texterschließung sie übernimmt.

Die **Erforschung der italienischen Sprache und Literatur** erfolgt in Deutschland im Rahmen der **Romanischen Philologie** (*filologia romanza*). Diese verdankt ihr Entstehen zwei Faktoren: einerseits dem romanischen Literaturverständnis eines August Wilhelm Schlegel (1767–1845), der in seinen *Vorlesungen über schöne Literatur* (1801–1804) das *vergleichende* Studium der modernen Sprachen und Literaturen fordert, und andererseits dem Interesse von Sprachforschern wie Jacob Grimm (1785–1863) und Franz Bopp (1791–1867) an der Geschichte der indo-europäischen Sprachen. So beschränkt sich die **Romanische Philologie** nicht auf das Studium *einer* Sprache und Literatur, sondern untersucht vorzugsweise mehrere romanische Sprachen und Literaturen im Vergleich (Französisch, Spanisch, Portugiesisch, Italienisch, Okzitanisch). Dies erscheint sowohl aufgrund der gemeinsamen Herkunft der romanischen Sprachen aus dem Lateinischen als auch aufgrund der intensiven Kontakte zwischen den verschiedenen romanischen Kulturen im Mittelalter als sinnvoll (vgl. Schlieben-Lange 1999). Als Gründungsjahr des Fachs in Deutschland gilt

Methoden der Literaturwissenschaft

traditionell das Jahr 1830, in dem Friedrich Diez (1794–1876), der seit 1821 an der Universität Bonn unterrichtet, dort einen der ersten Lehrstühle für Romanische Philologie erhält. Das Profil des Fachs wird von seinen Arbeiten, zu denen u. a. eine dreibändige *Grammatik der romanischen Sprachen* (1836–1843) und ein *Etymologisches Wörterbuch der Romanischen Sprachen* (1853) gehören, maßgeblich bestimmt. Das »Diezsche Paradigma« (Hausmann 1996, 453) sieht für die Romanische Philologie die folgenden Arbeits- und Forschungsfelder vor:

Arbeitsfelder

- **Editionswissenschaft:** Die von dem Altphilologen und Germanisten Karl Lachmann (1793–1851) entwickelte historisch-kritische Editionstechnik wird auf mittelalterliche romanische Texte angewandt. Durch den Vergleich der überlieferten Fassungen eines Textes werden dessen Überlieferungsgeschichte sowie eine Art ›Urtext (Archetyp) rekonstruiert. Eine wesentliche Leistung der Romanischen Philologie besteht in der Erstellung solcher ›kritischer Textausgaben.
- **Historisch-vergleichende Sprachwissenschaft:** Im Mittelpunkt steht die Untersuchung der historischen Entwicklung der romanischen Sprachen aus dem Lateinischen und die Erforschung der dabei wirksamen Lautgesetze. Haupttätigkeitsfelder sind die Erstellung vergleichender historischer Grammatiken sowie historischer und etymologischer Wörterbücher der romanischen Sprachen.
- **Literaturgeschichte:** Diese hat eine im Wesentlichen dienende Funktion und beschränkt sich auf biographische Forschungen zu den Autoren, deren Texte herausgegeben werden, sowie auf Quellenforschung und Stoffgeschichte.

Die Romanische Philologie, die sich parallel zur Germanistik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus dem Gesamtkomplex der modernen Philologien ausdifferenziert und als Wissenschaft mit einem eigenen Gegenstandsbereich und eigenen wissenschaftlichen Methoden konstituiert, ist damit einerseits durch ein **historisch-vergleichendes Vorgehen** und andererseits durch die Konzentration auf die **Literatur des Mittelalters** charakterisiert.

Die italienische Philologie steht innerhalb der Romanischen Philologie quantitativ hinter den Untersuchungen zum Altfranzösischen und Okzitanischen zurück. Sie erhält jedoch wesentliche Impulse durch das Interesse an Dante Alighieri. 1833 wird der Dante-Forscher Ludwig Gottfried Blanc (1781–1866) zum ordentlichen Professor für romanische Sprachen und Literaturen an der Universität Halle ernannt. Zu seinen Arbeiten gehören ein *Vocabolario Dantesco* (1852), der *Versuch einer bloß philologischen Erklärung mehrerer dunkler und streitiger Stellen der »Göttlichen Komödie«* (1861–1865) sowie eine Übersetzung der *Göttlichen Komödie* (1864). Gefördert wird die Dante-Forschung auch durch König Johann von Sachsen (1801–1873), der unter dem Pseudonym Philalethes eine Übersetzung der *Commedia* (1839–1849, ²1865–1866) mitsamt Kommentar verfasst. 1862 publiziert der an der Universität Halle lehrende Jurist und Romanist Karl Witte (1800–1883) die erste kritische Textausgabe der *Com-*

media, die auf einem Vergleich von vier Kodizes beruht. Anlässlich von Dantes 600. Geburtstag gründet Karl Witte 1865 in Dresden die Deutsche Dante-Gesellschaft, weltweit die erste Dante-Gesellschaft überhaupt. Sie gibt 1867 erstmals das Deutsche Dante-Jahrbuch heraus (vgl. Christmann 1985; Hausmann 1996; Gier 2000; Höppner 2007).

Die ersten Lehrstühle für italienische Literatur werden in Italien nach der Einigung des Landes 1861 geschaffen. Zu den ersten Lehrstuhlinhabern gehören Francesco De Sanctis (1817–1883) in Neapel, Giosuè Carducci (1835–1907) in Bologna und Alessandro D’Ancona (1835–1914) in Pisa. Die Erforschung der italienischen Literatur und ihre Vermittlung in der Schule stehen im Dienst nationaler Identitätsstiftung und werden vom Staat entsprechend gefördert. Schon in der ersten Jahrhunderthälfte hatten Romantik und Risorgimento jedoch eine Hinwendung zur volkssprachlichen Literatur des Mittelalters bewirkt, durch die die nationale Identität gestärkt werden sollte. Ihren deutlichsten Niederschlag finden diese Bemühungen, die mit Ugo Foscolos (1778–1827) Beiträgen zu Dante, Petrarca und Boccaccio beginnen, in einer Reihe von **romantisch-risorgimentalen Literaturgeschichten** wie Paolo Emiliani Giudicis *Storia delle belle lettere in Italia* (1844; 1855 neu aufgelegt als *Storia della letteratura italiana*) oder Luigi Settembrinis *Lezioni di letteratura italiana* (1869–1872). Sie stellen die Geschichte von Größe und Niedergang Italiens in der Vergangenheit an seiner Literatur dar und gehen von der politischen und kulturellen Wiedergeburt des Landes im 19. Jahrhundert aus (vgl. Wolfzettel 1991). Auch die *Storia della letteratura italiana* (1870–1871) von Francesco De Sanctis ist der romantisch-risorgimentalen Tradition verpflichtet. Vom Hegel’schen Idealismus beeinflusst, postuliert De Sanctis einen engen Zusammenhang zwischen historisch-politischer und literarisch-kultureller Entwicklung. Er sieht in der Literatur die Manifestation des Volksgeistes und in der Geschichte einen auf die Selbstbewusstwerdung der Nation abzielenden Prozess, der im 19. Jahrhundert mit der Einigung Italiens seinen Abschluss erreicht. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern widmet sich De Sanctis jedoch auch der ästhetischen Betrachtung der literarischen Werke in seiner Darstellung. Die auszugsweise Übersetzung seiner Literaturgeschichte ins Deutsche (1876) und die von seinem deutschen Schüler Adolf Gaspary (1849–1892) verfasste *Geschichte der italienischen Literatur* (1885–1888) belegen die engen Verbindungen zwischen italienischen und deutschen Italianisten in jener Zeit. Auf dem Hintergrund der gleichzeitigen Nationenbildung in Deutschland und Italien entwickelt sich nun auch in Deutschland das Interesse für die aktuelle politische Entwicklung Italiens und seine Gegenwartsliteratur (vgl. Baasner 1989).

Der Positivismus, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum neuen Wissenschaftsparadigma wird und auch die Methoden der Romanischen Philologie prägt, löst die idealistischen Ansätze ab, die in De Sanctis’ Literaturgeschichte dominieren.

Anfänge der
critica universitaria in Italien



Francesco De
Sanctis: *Storia della
letteratura italiana*
(Erstausgabe von
1870–1871)

Scuola storica

Methoden der Literaturwissenschaft

Zum Begriff

Der Begriff → **»Positivismus«** (*positivismo*) bezeichnet die von Auguste Comte (1798–1857) in seinem *Cours de philosophie positive* (1830–1844) begründete neue Wissenschaftstheorie, die – in Absetzung von Theologie und Metaphysik – auf jede metaphysische Spekulation verzichtet und als Gegenstand der Wissenschaft lediglich die Erkenntnis ‚positiver‘ beobachtbarer Phänomene erlaubt. Als Ziel von Wissenschaft definiert Comte die Formulierung von Gesetzmäßigkeiten, die mit Hilfe der Vernunft aus Beobachtungen ableitbar sind. Die Anwendung dieses neuen Wissenschaftsparadigmas auf die Geisteswissenschaften (*scienze umane*) bewirkt, dass sich auch die neuen Nationalphilologien in Frankreich, Deutschland und Italien auf die Erforschung von Fakten und deren Beziehungen untereinander beschränken, um so zur Definition von Gesetzmäßigkeiten zu gelangen. In der Sprachwissenschaft führt der Positivismus zum historisch-vergleichenden Studium der Sprachgeschichte, durch das die Lautgesetze, die die Entwicklung der indo-europäischen Sprachen geprägt haben, bestimmt werden.

Der Wechsel vom idealistischen zum positivistischen Paradigma kündigt sich in Italien in dem 1866 publizierten Artikel *La filosofia positiva e il metodo storico* von Pasquale Villari (1826–1917) an. Er führt zur Entstehung der sog. *scuola storica*, die zwischen 1870 und 1918 die Studien der italienischen Sprache und Literatur dominiert (vgl. Dionisotti 1986, 139) und deren Vorbild die Romanische Philologie in Deutschland und die *Philologie romane* in Frankreich sind. Wie diese konzentriert sich auch die *scuola storica* oder *critica positivistica* auf **biographische Forschungen**, **Quellenstudium** und **Stoffgeschichte**, die es erlauben, im positivistischen Sinne Einflüsse festzustellen und so den Entstehungsprozess der Werke nachzu vollziehen. Bedeutende Leistungen dieser Richtung stellen die Forschungen des Altphilologen Domenico Comparetti (1835–1927) über *Virgilio nel Medio Evo* (1872) dar, die den mittelalterlichen Hintergrund der Vergil-Figur in Dantes *Commedia* erhellen, sowie die Untersuchungen Pio Rajnas (1847–1930), der in einem anonymen *Cantare d'Orlando* die Vorlage zu Luigi Pulcis *Morgante* entdeckt und in seiner Studie zu den *Fonti dell'Orlando furioso* (1876) die Bedeutung der mittelalterlichen Karlsepik untersucht und ihre Bedeutung für Ariostos *Orlando furioso* herausarbeitet. Die enge Verbindung der italienischen mit der altfranzösischen und provenzalischen Literatur des Mittelalters bewirkt (s. Kap. 4.2.3), dass sich nun auch die ursprünglich national ausgerichtete italienische Philologie das universalistische Konzept der deutschen und französischen Romanistik zu eigen macht und ebenfalls in einer gesamtromanistischen Perspektive arbeitet (vgl. Dionisotti 1986; Ihring 1999).

Die **Editionswissenschaft** bildet auch in Italien ein zentrales Arbeitsgebiet der positivistischen Literaturwissenschaft. Zu ihren wichtigsten Vertretern zählt Michele Barbi (1867–1941), der die neuen Methoden der

historisch-vergleichenden Textkritik (*critica testuale*) auf die italienischen Klassiker anwendet und damit zu den Begründern der modernen *filologia italiana* und speziell der Dante-Philologie wird. Im Auftrag der 1888 gegründeten Società Dantesca Italiana entstehen unter seiner Leitung die ersten Bände einer kritischen Ausgabe der Werke Dantes, darunter 1907 die kritische Textausgabe der *Vita nova*.

Die ersten italienistischen Fachzeitschriften sind ebenfalls vom Wissenschaftsverständnis der *scuola storica* geprägt: das 1873 von dem Sprachforscher (*glottologo*) Graziadio Isaia Ascoli (1829–1907) gegründete *Archivio glottologico italiano* und das von den Literarhistorikern Rodolfo Renier (1857–1915), Francesco Novati (1859–1915) und Arturo Graf (1848–1913) herausgegebene *Giornale storico della letteratura italiana*, dessen erste Nummer 1883 erscheint. Die von Villari herausgegebene sechsbändige *Storia letteraria d'Italia scritta da una società d'amici*, die von 1874 bis 1880 in Mailand im Verlag Vallardi herauskommt, stellt den ersten Versuch dar, das inzwischen erarbeitete literarhistorische Wissen zu systematisieren. Auch in Italien gilt in dieser Gründungsphase der Philologie das Augenmerk der Forscher in erster Linie den älteren Epochen der Literatur, während die zeitgenössische Literatur ausgeklammert wird (vgl. Baroni 1997; Ihring 1999; Neumeyer 2003; Orvieto 2003; Casadei 2008).

1.2.2 | Die Entwicklungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Das positivistische Wissenschaftsverständnis der neusprachlichen Philologien und der Geisteswissenschaften insgesamt gerät sowohl in Deutschland als auch in Italien um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in die Krise. Das »Diezsche Paradigma« bzw. das historisch-philologische Verständnis der *scuola storica* wird durch ein »idealstisches Paradigma« (Hausmann 1996, 456) ersetzt bzw. ergänzt, das in Italien durch den Philosophen, Historiker und Literaturkritiker Benedetto Croce (1866–1952) und in der deutschen Romanistik durch Karl Vossler (1872–1949) vertreten wird. Die Kritik, die Croce schon 1894 in *La critica letteraria. Questioni teoriche* äußert und die Vossler 1904 in seinem Artikel *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft* artikuliert, wirft der *critica positivistica* vor, sie setze sich lediglich mit den Voraussetzungen auseinander, die zur Entstehung eines Werks beitragen (Autobiographie, Quellen, Einflüsse), nicht aber mit dem Werk selbst, seinem geistigen Gehalt und seiner sprachlichen Form.

Croces methodologische Hauptwerke sind die beiden Schriften *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902) und *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* (1936). In ihnen legt er die Prinzipien seiner Literaturtheorie und seiner literaturkritischen bzw. literaturwissenschaftlichen Methodik dar. Das Ästhetische wird von ihm als eine eigenständige Erscheinungsform des menschlichen



Benedetto Croce

Critica estetica

Methoden der Literaturwissenschaft

Geistes betrachtet, die gleichberechtigt neben anderen Formen wie dem Logischen, dem Ökonomischen und dem Ethischen steht. Ist die Logik auf das Allgemeine und Universelle gerichtet, so das Ästhetische auf das Individuelle. In den Bildern eines Kunstwerks wird die individuelle Anschauung der Wirklichkeit, die *intuizione*, zum Ausdruck, *espressione*.

Aufgabe der *critica estetica* ist es, den Zusammenhang von *intuizione* und *espressione* zu erfassen und zu beschreiben. Im Mittelpunkt von Croces *critica estetica* steht damit das literarische Werk in seiner Einzigartigkeit. Die Frage möglicher Quellen, die Zugehörigkeit eines Werks zu einer Gattung oder seine Einordnung in die Literaturgeschichte interessieren ihn nicht. Gleichzeitig ist Croces literaturtheoretische Position mit einem Werturteil verbunden: Ein Kunstwerk ist umso wertvoller, je weniger es der Darstellung bestimmter Inhalte, Gedanken oder moralischer Lehren dient. Croces Ideal ist die *poesia pura*, die er von der *letteratura* unterscheidet, die *Inhalte* transportiert. Diese Verbindung von ästhetischem und moralischem Urteil erklärt sich nicht zuletzt aus Croces Kritik an der gesellschaftlichen und politischen Entwicklung Italiens nach dem Ersten Weltkrieg. Sein Einfluss auf Literaturwissenschaft und Literaturkritik in der ersten Hälfte des Novecento verdankt sich dabei nicht nur dem theoretischen und praktischen Beitrag, den er zur methodologischen Selbstbewusstwerdung des Fachs Literaturwissenschaft leistet, sondern auch seinem politischen Verhalten, das ihn zu einem Repräsentanten des Widerstands des liberalen Bürgertums gegen den Faschismus macht (vgl. Puppo 1986; Ceserani 1996; Orvieto 2003; s. Kap. 4.5.3).

Critica stilistica

Croces ästhetische Betrachtung des Kunstwerks übt auf die universitäre Literaturwissenschaft in der ersten Hälfte des Novecento großen Einfluss aus. Sie leistet der Beschäftigung mit der **Gegenwartsliteratur** Vorschub und führt zur Entstehung der *critica stilistica*, die Fragen des sprachlichen Ausdrucks in den Mittelpunkt stellt. Ihr Ziel ist es, die subjektiv-intuitive Bewertung des Kunstwerks durch die Analyse seiner Sprache, seines Stils, zu objektivieren. Wichtige Vertreter dieses Ansatzes sind Attilio Momigliano (1883–1952), Francesco Flora (1891–1962) und Mario Fubini (1900–1977). Andere von Croce beeinflusste Literaturwissenschaftler wie Luigi Russo (1892–1961) versuchen, gleichzeitig die historische Dimension der Entstehung eines Kunstwerks stärker mit einzubeziehen. Alle diese Ansätze aber betrachten das Werk letztlich als autonomes Kunstwerk und Produkt eines individuellen Schöpfungswillens. Ihnen liegt damit zugleich ein enger Literaturbegriff zugrunde.

Die Entwicklung der *critica stilistica*, die in der Zwischenkriegszeit einsetzt, ihren Höhepunkt in Italien aber erst nach dem Zweiten Weltkrieg erreicht, wird maßgeblich von **Gianfranco Contini** (1912–1990) beeinflusst, der mit seiner Studie *Come lavorava Ariosto* (1937) die *critica delle varianti* oder *filologia d'autore* begründet. Durch einen Vergleich der Textvarianten des *Orlando furioso* legt Contini den Schreib- bzw. Arbeitsprozess Ariostos offen. Aus den Entscheidungen des Autors für die eine oder andere Variante wird eine Interpretation abgeleitet. Die Fruchtbarkeit dieser Stiluntersuchungen belegen nicht zuletzt Continis Arbeiten

zu Autoren des Novecento wie Carlo Emilio Gadda und Antonio Pizzuto. Das Beispiel Continis, der zugleich ein bedeutender Dantephilologe ist, illustriert, wie sich in der *critica stilistica* und ihrer Weiterentwicklung zur *critica delle varianti* die ästhetische Annäherung an das sprachliche Kunstwerk à la Croce mit den philologischen Traditionen der *scuola storica* verbindet. Diese wird denn auch keineswegs völlig von den neuen Ansätzen verdrängt, sondern wird in vielfachen Metamorphosen fortgesetzt. Zumal in der Zeit des Faschismus bietet die Philologie ein Tätigkeitsfeld, auf das sich – in einer Art »innerer Emigration« – jene Forscher zurückziehen können, die sich nicht vom Faschismus instrumentalisieren lassen wollen (vgl. Baroni 1997, 445–464; Mansen 2003, 150f.; Neumeyer 2003, 114–120; Casadei 2008, 58–64).

In Deutschland wird die neo-idealistiche Überwindung des Positivismus bzw. die Erweiterung des Methodenspektrums der Romanischen Philologie von **Karl Vossler** vollzogen. Wenn Vossler auch einerseits an der Notwendigkeit historisch-philologischer Forschung und dem positivistischen Sammeln von Fakten festhält, so fordert er im Gefolge Croces von der Literaturwissenschaft zugleich eine ästhetische Betrachtung des Textes, wie er selbst sie in seinem Dantekommentar, *Die göttliche Komödie. Entwicklungsgeschichte und Erklärung* (1907–1910; 2¹⁹²⁵), exemplarisch praktiziert. Grundlage seiner Kritik am Positivismus ist eine idealistische Sprachphilosophie, die die individuelle wie die kollektive Sprachverwendung als eine schöpferische Tätigkeit begreift, in der ein bestimmter »Geist«, eine bestimmte »Kultur« zum Ausdruck kommen (vgl. Maass 2003, 54f.). Der Stilistik, d. h. der Untersuchung verschiedener Formen der Sprachverwendung, verschiedener Stile, kommt daher in seinem Verständnis von Philologie eine herausragende Rolle zu.

Die Ansätze Vosslers werden von den Romanisten **Leo Spitzer** (1887–1960) und **Erich Auerbach** (1892–1957) weiterentwickelt, die 1933 bzw. 1935 aus dem nationalsozialistischen Deutschland vertrieben werden und in die USA emigrieren. Sowohl Spitzer, dessen *Stilstudien* vor allem der französischen Literatur gelten, als auch Auerbach verbinden die sprachlich-stilistische Untersuchung von Texten mit ihrer historischen Verortung, wodurch die kulturelle Bedingtheit bestimmter sprachlicher Ausdrucksformen erkennbar wird. Beginnend mit der Studie *Dante als Dichter der irdischen Welt* (1929) über den Essay *Figura* (1938) bis hin zu seinem Hauptwerk *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946) untersucht Auerbach anhand von Stilunterschieden unterschiedliche Konzepte der Wirklichkeitsdarstellung in der europäischen Literatur vom Mittelalter bis zur Moderne. Er wird daher als Begründer einer transnationalen Literaturgeschichte und Kulturwissenschaft betrachtet (vgl. Gronau 1979; Aschenberg 1984; Hausmann 2000; Ette 2004; Tremel/Barck 2007).

In der Zwischenkriegszeit führt das idealistische Paradigma Vosslers jedoch auch zur Entstehung einer unhistorischen »Wesens-« und »Kulturkunde«, die auf die Etablierung nationaler Stereotype und Klischees abzielt, die als überzeitlich gültig verstanden werden. Auf diese Weise wird

Methoden der Literaturwissenschaft

gedankliche Vorarbeit für die rassenideologische Instrumentalisierung der Romanistik während des Nationalsozialismus geleistet. Die politische Funktionalisierung der Forschung zeigt sich ab den 1920er Jahren in der deutschen Danteforschung, in der Dante enthistorisiert und zu einem ›Franzosenhasser‹ und ›Germanen‹ stilisiert wird (vgl. Mansen 2003).

In der **Nachkriegszeit** hat die politisch-ideologische Instrumentalisierung der Philologien während des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik zunächst eine Bevorzugung der **›werkimmanenten Interpretation‹** zur Folge, die sich in Fortführung der ästhetisch-stilistischen Analyse ganz auf das Werk selbst konzentriert und sowohl seinen gesellschaftlichen Entstehungskontext als auch Fragen der Autorbiographie ausblendet (vgl. Köppe/Winko 2008, 39 ff.). Diese Tendenz zur **Enthistorisierung** zeigt sich auch in der 1948 erschienenen monumentalen Studie *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, in der der Romanist Ernst Robert Curtius (1886–1956) die Tradierung bestimmter, zu festen Formeln erstarter literarischer Wendungen, sog. Topoi, von der klassischen antiken Literatur bis in die europäischen Literaturen des Mittelalters untersucht (s. Kap. 3.2.2). Ungeachtet ihrer diachronen und europäischen Dimension ist die damit von Curtius begründete **Toposforschung** wie die ältere **Motiv- und Stoffgeschichte** ihrem Ansatz nach unhistorisch, da nicht nach der Variation der Topoi und den Gründen dafür gefragt wird, sondern die Existenz solcher ›Gemeinplätze‹ als Beweis anthropologischer Konstanten gewertet wird (vgl. Gumbrecht 2002; Hausmann 2002).

1.2.3 | Aktuelle Literaturtheorien – Die Entwicklung seit den 1960er Jahren

Öffnung der Literaturwissenschaft: Seit den 1960er Jahren kommt es in Deutschland wie in Italien zu einer methodischen Öffnung der Literaturwissenschaft, die verstärkt theoretische Ansätze aus anderen Disziplinen wie Soziologie, Geschichte, Linguistik, Philosophie und Psychologie aufnimmt. Die Theorien, die aus diesen Wissenschaften in die Literaturwissenschaft importiert werden, bezeichnet man auch als **Bezugs- oder Rahmentheorien** (vgl. Köppe/Winko 2008, 11). Der sich nun etablierende **Methodenpluralismus** bedeutet, dass nicht mehr ein einziges wissenschaftliches Paradigma vorherrscht, sondern mehrere gleichberechtigt nebeneinander existieren (s. Kap. 1.2). Charakteristisch für die intensive **literaturtheoretische Debatte** der 1960er und 1970er Jahre ist zudem eine Internationalisierung der Diskussion, in der nationale Unterschiede und Traditionen an Bedeutung verlieren und im deutschsprachigen Raum wie in Italien dieselben Einflüsse dominieren. Grundlegende Einführungen in die aktuellen Literaturtheorien bieten die Darstellungen von Neumeyer 2003, Casadei 2008 und Köppe/Winko 2008.

***Critica sociologica* und literaturoziologische Ansätze**

In der unmittelbaren Nachkriegszeit erneuert sich die Literaturwissenschaft zunächst durch die Verarbeitung literaturoziologischer Theorien, die sich auf das Verhältnis von Literatur und Gesellschaft, die Beziehung zwischen dem literarischen Werk, seinem Autor und der Gesellschaft, in der jenes entsteht, beziehen. Eine wesentliche Rolle bei der zunehmenden Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaft für den gesellschaftlichen (extratextuellen) ›Kontext‹ von Literatur spielt zunächst die **marxistische Literaturtheorie** (*critica marxista*), die als erste den Zusammenhang zwischen den künstlerischen Produkten des geistigen ›Überbaus‹ und der ›Basis‹, den politischen und ökonomischen Verhältnissen der Gesellschaft, theoretisch zu fassen sucht. So geht die **marxistische Widerspiegelungstheorie**, zu deren einflussreichsten Vertretern der ungarische Literaturwissenschaftler György Lukács (1885–1971) zählt, davon aus, dass die gesellschaftlichen Verhältnisse, die Produktions- und Machtverhältnisse, in den literarischen Werken ›widergespiegelt‹ und im Hinblick auf den gesellschaftlichen Fortschritt kritisch reflektiert werden. Die weitere Entwicklung dieser kontextorientierten Methoden der Literaturwissenschaft ist vor allem von der schwierigen Frage geprägt, wie das Verhältnis zwischen Literatur und Gesellschaft, zwischen der literarischen Form und den gesellschaftlichen Verhältnissen, genau zu fassen und zu konzeptualisieren ist.

Im Italien des *Secondo dopoguerra* wird die Rezeption dieser kontextorientierten literaturoziologischen Methoden durch die politische Situation befördert: Die Intellektuellen, die in der Resistenza aktiv waren, haben ein unmittelbares Interesse daran, auf die politische Situation Einfluss zu nehmen, und reflektieren daher die Frage der politischen Beeinflussung der gesellschaftlichen Wirklichkeit durch Kunst und Literatur. Eine zentrale Rolle spielen dabei die Schriften des von den Faschisten verfolgten und kurz nach der Entlassung aus neunjähriger Haft verstorbenen kommunistischen Politikers und Intellektuellen **Antonio Gramsci** (1891–1937). In seinen im Gefängnis entstandenen *Quaderni del carcere* und den daraus postum veröffentlichten kultur- und literaturkritischen Schriften wie *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura* (1949) und *Letteratura e vita nazionale* (1950) weist er der Literatur und ihren Produzenten eine gesellschaftsverändernde Aufgabe zu und verabschiedet damit Croces idealistische Konzeption des ›autonomem‹ Kunstwerks definitiv.

Attività letteraria: In der universitären Literaturwissenschaft führen diese Ansätze in den 1960er Jahren zu einem veränderten, ja ›entmystifizierten‹ Blick auf die literarische Produktion. Diese wird nicht länger als individueller ›genialer‹ Schaffensprozess begriffen, als Niederschlag einer autonomen ästhetischen Erfahrung, sondern als eine von zahlreichen sozialen Faktoren bedingte ›attività letteraria‹, die durch die **soziale Herkunft des Autors**, seine **gesellschaftliche Funktion** und die **Interes-**



Antonio Gramsci

Methoden der Literaturwissenschaft

sen des Publikums entscheidend beeinflusst wird. Dieser Ansatz liegt **Giuseppe Petronios** (1909–2003) Literaturgeschichte *L'attività letteraria in Italia* (1964; dt. *Geschichte der italienischen Literatur*, 1992) zugrunde. Für die Literatur der Frühen Neuzeit wird diese Herangehensweise vor allem von **Carlo Dionisotti** (1908–1998) fruchtbar gemacht, der an Autoren wie Bembo, Ariosto oder Machiavelli Schriftstellerkarrieren zu Beginn der Frühen Neuzeit untersucht und die Bedeutung regionaler Zentren für die Entwicklung der italienischen Literatur herausarbeitet (*Geografia e storia della letteratura italiana*, 1967). Zu ihren Ergebnissen gehört auch die umfangreiche italienische Forschung zur höfischen Kultur der Frühen Neuzeit und der Rolle, die Literatur und Literaten im Rahmen des sozialen Universums ›Hof‹ spielen. Die von **Alberto Asor Rosa** (geb. 1933) ab 1982 bei Einaudi herausgegebene umfangreiche literaturtheoretische und literaturhistorische Darstellung *Letteratura italiana* trägt in ihrem literaturgeschichtlichen Teil der Bedeutung der Geographie, der regionalen und lokalen Zentren, für die italienische Literatur Rechnung.

Das literarische Feld: Neue Impulse hat die Literatursoziologie in der letzten Zeit international durch die Arbeiten des französischen Soziologen **Pierre Bourdieu** (1930–2002) erhalten, der in seiner **Theorie des literarischen Feldes** von der Existenz eines autonomen Feldes der Literatur und der Kunst neben anderen Feldern wie dem der Politik, des Rechts, der Wirtschaft oder der Wissenschaft ausgeht und die ›Regeln‹ untersucht, nach denen dieses Feld strukturiert ist (*Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, 1992; dt. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, 1999).

Die sociologia della letteratura, die von dem französischen Literaturwissenschaftler **Robert Escarpit** (1918–2000; *Sociologie de la littérature*, 1958) begründet worden ist, ist von der Literatursoziologie (*critica sociologica*) zu unterscheiden. Während die **Literatursoziologie** textorientiert ist und primär nach dem Einfluss sozialer Faktoren auf den ›Inhalt‹, die ›Ideologie‹, und auch die ›Form‹ literarischer Werke fragt, untersucht die **Soziologie der Literatur** das ›Faktum Literatur‹, das *fait littéraire*, vor allem unter quantitativen, empirisch-statistisch erfassbaren Kriterien und erforscht die Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen literarischer Texte (vgl. Köppe/Winko 2008, 149f.). Dieser Ansatz, der in Italien Untersuchungen wie **Giancarlo Ferretti** (geb. 1930) *Il mercato delle lettere* (1979) und *Il bestseller all'italiana* (1983) hervorbringt, führt auch zu einer Erweiterung des Gegenstandsbereichs der Literaturwissenschaft. Diese beschränkt sich nicht länger auf die ›großen‹, als ästhetisch ›wertvoll‹ betrachteten Werke, sondern bezieht auch die **Massen- und Unterhaltungsliteratur** (*letteratura di consumo*) mit ein.

Die historisch-soziologische Vorgehensweise wird in der deutschsprachigen Romanistik der unmittelbaren Nachkriegszeit von dem Romanisten **Werner Krauss** (1900–1976) vertreten, der während des Zweiten Weltkriegs im Widerstand gegen den Nationalsozialismus aktiv war und nach dem Krieg zunächst in Leipzig und dann in Ostberlin lehrt. In der Bundesrepublik wird dieser Ansatz ab den 1970er Jahren in der Roma-

nistik vor allem durch die Arbeiten **Erich Köhlers** (1924–1981) wirksam, dessen auch in Italien rezipierte Untersuchungen zur höfischen Literatur des französischen Mittelalters das Verhältnis von dargestellter und gesellschaftlicher Wirklichkeit behandeln. Das einfache marxistische Widerspiegelungstheorem wird von ihm durch das Konzept von **Strukturanalogen**, Homologien, zwischen gesellschaftlichen Strukturen und den literarischen Gattungen ersetzt (vgl. Ette 2004).

Linguistic turn und strukturalistische Literaturwissenschaft

Die Rezeption der strukturalistischen Linguistik durch die Literaturwissenschaft, die als *linguistic turn* bezeichnet und der auch der Status eines neuerlichen Paradigmenwechsels zugesprochen wird, führt spätestens seit den 1960er Jahren zu einer zusätzlichen Erweiterung des literaturwissenschaftlichen Methodenspektrums. Einen wichtigen Impuls dafür liefert das Bestreben, die Arbeit mit literarischen Texten von der ›Subjektivität‹ einer auf ›Verstehen‹ abzielenden Interpretation zu befreien und durch die konsequente Beschränkung auf die Beschreibung sprachlicher Strukturen zu ›verwissenschaftlichen‹. Sind die literaturosoziologischen Methoden kontextbezogen, so gehören die verschiedenen strukturalistischen Methoden wie schon die Stilistik zu den textbezogenen Ansätzen.

Der Begriff → ›Strukturalismus‹ (*strutturalismo*) bezeichnet zunächst eine Reihe sprachwissenschaftlicher Richtungen, die sich auf die Theorien des Schweizer Sprachwissenschaftlers Ferdinand de Saussure (1857–1913) berufen. Daneben wird er jedoch auch für bestimmte Ansätze in Disziplinen wie Literaturwissenschaft, Ethnologie, Anthropologie und Psychoanalyse verwendet, die Prinzipien und Analyseverfahren der strukturalistischen Linguistik auf ihre Gegenstände übertragen. In Abgrenzung von der vor allem **diachron** arbeitenden, sprachgeschichtlich orientierten Sprachwissenschaft des 19. Jahrhunderts begründet Saussure zu Beginn des 20. Jahrhunderts die moderne Linguistik, die Sprache in erster Linie als ein Kommunikationsinstrument betrachtet, dessen Funktionieren es **synchron**, also zu einem bestimmten Zeitpunkt, zu beschreiben gilt. Von zentraler Bedeutung ist dabei die von Saussure in seinem postum 1916 veröffentlichten *Cours de linguistique générale* gemachte Unterscheidung zwischen dem **Sprachsystem** (frz. *langue*) und dem konkreten **Redeakt** (frz. *parole*). Das Sprachsystem wird dabei als eine von der außersprachlichen Wirklichkeit unabhängige, nach eigenen Gesetzen funktionierende, **autonome Struktur** verstanden, auf deren Basis die konkrete sprachliche Äußerung erzeugt wird. Von weitreichender Bedeutung ist auch Saussures **Zeichentheorie**.

[Zum Begriff](#)

Methoden der Literaturwissenschaft

Sie besagt, dass sich das sprachliche Zeichen (*segno linguistico*) aus zwei Komponenten zusammensetzt, der **Lautebene**, dem *signifiant (significante)*, und der **Bedeutungsebene**, dem *signifié (significato)*, deren Verbindung nicht durch eine wie auch immer geartete ‚Ähnlichkeit‘ oder ‚Entsprechung‘ motiviert, sondern **arbiträr (arbitrario)** ist, also lediglich auf Konvention, Übereinkunft basiert. Zur primären Aufgabe der Linguistik wird die Erforschung des ‚Systems‘ bzw. der ‚Struktur‘, die der konkreten sprachlichen Äußerung zugrunde liegt. Der fundamentale Paradigmenwechsel, der sich damit vollzieht, besteht in der Konzentration auf das Allgemeine, das Universelle und Regelhafte und in der Ausblendung alles Kontingenzen, also all dessen, was als historisch einmalig und individuell zu betrachten ist (vgl. Bußmann 2008).

Die Anwendung strukturalistischer Prinzipien durch die Literaturwissenschaft hat zur Folge, dass auch Literatur als ein autonomes System verstanden wird, dessen Strukturgesetze es zu erkunden gilt. Auch hier verschiebt sich daher das Interesse vom ‚Individuellen‘ und ‚Historischen‘ – dem Autor, dem konkreten Einzeltext, seinen Entstehungsbedingungen – auf jene Phänomene, die das ‚Allgemeine‘ der Literatur ausmachen. In den Mittelpunkt der Forschung treten daher literaturtheoretische Fragen wie die nach der Literarizität oder Poetizität, also dem, was die Eigenart von Literatur ausmacht, oder die nach den Regeln, die einer bestimmten Gruppe von Texten zugrunde liegen und diese als einer Gattung oder Textsorte zugehörig erscheinen lassen. Analog zu Saussures Unterscheidung zwischen Laut- und Ausdrucksebene des sprachlichen Zeichens konzentriert sich auch die strukturalistische Literaturwissenschaft bei ihrer Beschreibung auf die sprachliche Verfasstheit der Texte und stellt die Frage nach ihrer ‚Bedeutung‘ zurück. Im Verlauf der literaturwissenschaftlichen Rezeption strukturalistischer Methoden, die in den 1910er Jahren mit dem Russischen Formalismus einsetzt, sich aber erst in den 1960er Jahren intensiviert, lassen sich daher drei Schwerpunkte unterscheiden:

- die Definition von **Poetizität** und **Literarizität**, also die Frage, was die Eigenart literarischer Rede gegenüber praktischer Rede oder Alltagsrede ausmacht;
- die Beschreibung der Strukturen oder Verfahren, die den verschiedenen **Gattungen oder Textsorten** zugrunde liegen. Besonderes Interesse gilt hier neben der **Lyrik** der Analyse von **Erzähltexten**, also der Frage, nach welchen ‚Regeln‘ das Erzählen funktioniert;
- die **Semiotik**, die den Akt der Bedeutungskonstitution, die Semiose, in den Mittelpunkt stellt.

Schwerpunkte strukturalistischer Literaturwissenschaft

Russischer Formalismus: Eine Zusammenarbeit von Literaturwissenschaftlern und Linguisten strukturalistischer Provenienz entwickelt

sich erstmals im Kreis der Russischen Formalisten, der sich um 1915 in Moskau und St. Petersburg konstituiert und dessen wichtigste Mitglieder **Viktor Šlovskij** (1893–1984) und **Jurij Tynjanov** (1894–1943) sind. Im Mittelpunkt ihrer Forschungen steht die **Poetizität** (*poeticità*) oder **Literarizität** (*letterarietà*), also die Frage nach dem, was Literatur ausmacht: ihre Form, ihre Sprache. Fragen nach dem »Kontext« (historische Bedingungen, Autorbiographie etc.) schließen sie dagegen kategorisch aus. Ihr Interesse gilt der Eigenheit der poetischen Sprache im Gegensatz zur praktischen oder alltäglichen Sprache, die sie vor allem an lyrischen Texten untersuchen. Als zentrales Verfahren zur Erzeugung von Poetizität beschreibt Šlovskij die **Verfremdung** (*straniamento*) bzw. die **Deautomatisierung**. Durch von der »normalen« Sprachverwendung abweichende Sprechweisen, wie sie in der Lyrik etwa durch Reim, Versmaß, Rhythmus – also eine besondere Gestaltung der Laut- oder Klangebene – erreicht werden können, aber auch durch Abweichungen von der üblichen Syntax oder Semantik wird ein Verfremdungseffekt erzeugt. Dieser lenkt die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die Form, das »Gemachtsein« des Kunstwerks, und ermöglicht ihm so eine neuartige Wahrnehmung des Gewohnten, ein »neues Sehen«. In ausgeprägter Weise konzentrieren sich die Russischen Formalisten damit auf den Formaspekt der Literatur. Deren wesentliche Eigenart besteht für sie nicht in besonderen Inhalten, Gedanken, Meinungen, sondern im besonderen Umgang mit dem ihr eigenen Material, der Sprache.

Theorie des literarischen Wandels: Aus dieser Bestimmung der Poetizität entwickeln Šlovskij und Tynjanov darüber hinaus eine Theorie der Evolution literarischer Gattungen und Verfahren: Ist eine bestimmte poetische Sprechweise ihrerseits »normal« geworden, ist sie »automatisiert«, so führt dies erneut zur Deautomatisierung, also zur Erfindung einer »abweichenden«, verfremdenden Sprache. Dies geschieht mittels der Parodie (*parodia*), die die automatisierten Verfahren durch Übertreibung bewusst macht, oder auch durch den Rückgriff auf alte, in Vergessenheit geratene Verfahren.

Für die Erzählforschung wird Šlovskis Unterscheidung zwischen der Geschichte (*histoire/storia*), von ihm als Fabel bezeichnet, und ihrer Gestaltung im Erzählprozess (*discours/discorso*), von ihm *Sujet* genannt, relevant. Einen weiteren frühen Beitrag zur Erzählforschung liefern auch die Forschungen des russischen Literaturwissenschaftlers **Vladimir Propp** (1895–1970) zur Struktur des Märchens. Wie der Titel seines Hauptwerks, *Morphologie des Märchens* (1928), erkennen lässt, bemüht er sich, die Gattung Märchen auf ein System wiederkehrender Motive und Erzählbausteine zurückzuführen, die wie die Elemente einer Sprache auf der paradigmatischen Ebene gegeneinander ausgetauscht und auf der syntagmatischen Ebene miteinander kombiniert werden können.

Poetische Funktion: Nach dem Zweiten Weltkrieg wird die Verbreitung dieser strukturalistischen Ansätze entscheidend durch den russischen Linguisten **Roman Jakobson** (1896–1982) befördert, der zunächst dem Kreis der Russischen Formalisten angehört, in den 1920er Jahren die

Methoden der Literaturwissenschaft

Prager strukturalistische Schule mit begründet und schließlich 1939 in die USA emigriert. Seine Bekanntschaft mit dem französischen Ethnologen **Claude Lévi-Strauss** (geb. 1908) in New York übt großen Einfluss auf die Entwicklung des französischen Strukturalismus seit den 1950er Jahren aus. Im Rahmen des von ihm entwickelten Kommunikationsmodells unterscheidet Jakobson sechs an jedem Kommunikationsakt beteiligte **Sprachfunktionen**, die sich auf die verschiedenen Bestandteile der Kommunikation – Sender, Botschaft, Kanal, Empfänger, Kontext und Code – beziehen. Eine von ihnen ist die **poetische Funktion**, die auf die sprachliche Form der Botschaft bezogen ist. Ein literarischer Text unterscheidet sich von einem nicht-literarischen also nicht durch eine spezielle Botschaft oder einen besonderen Geisteszustand seines Verfassers, sondern ausschließlich durch die Dominanz der poetischen Funktion, also der Form, gegenüber anderen Funktionen wie etwa der referentiellen oder der konativen, die sich auf den Kontext (referentielle Funktion) oder den Empfänger (konative Funktion) beziehen. Als Literarizität bestimmt Jakobson damit die **Selbstbezüglichkeit oder Autoreferenzialität** poetischer Sprache, die ihren Ausdruck in einer sprachlichen Überdeterminiertheit findet, wie sie sich im gehäuften Gebrauch gleicher lautlicher Elemente (Reim, Alliteration, Assonanz), aber auch paralleler Satzkonstruktionen zeigen kann. Eine strukturalistische Modellanalyse hat Jakobson zusammen mit Claude Lévi-Strauss 1962 mit der Analyse von Charles Baudelaires Gedicht »Les chats« vorgelegt. Jakobsons Bedeutung für den literaturwissenschaftlichen Strukturalismus besteht damit einerseits in seinem Beitrag zur Theorie der Literarizität, andererseits in der Systematisierung der Analysemethoden literarischer, vor allem lyrischer Texte, durch die Unterscheidung verschiedener Analyseebenen (*strati*), die zu bearbeiten sind (s. Kap. 2.2.3).

Die **strukturalistische Erzählforschung oder Narratologie** (*narratologia*), die bei den Russischen Formalisten ihren Anfang nimmt, wird vor allem in Frankreich weiterentwickelt. Zu ihren bedeutendsten Vertretern gehört der französische Literaturwissenschaftler **Gérard Genette** (geb. 1930), der die bereits von Šlovskij getroffene Unterscheidung zwischen der Geschichte (*storia*) als einer zeitlich-logischen Folge von Ereignissen und ihrer erzählerischen Vermittlung (*discorso*) durch eine Erzählinstanz wieder aufnimmt. In seiner **Erzähltheorie**, die er in den Bänden *Figures III* (1972) und *Nouveau discours du récit* (1983) (dt. *Die Erzählung*, 1998) darlegt, systematisiert er die vielfältigen Faktoren, die den Erzählvorgang modifizieren: so die zeitliche Anordnung der erzählten Geschehnisse oder die Frage »wer spricht« (Stimme) und »wer sieht« (Fokalisierung) in einer Erzählung (s. Kap. 2.4.3.2).

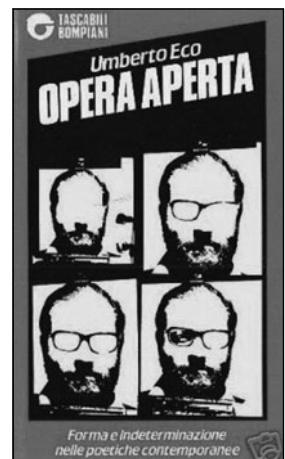
Genette hat außerdem eine **Theorie der Intertextualität** (*intertextualità*) oder **Transtextualität** (*transtextualità*) entworfen, in der er die verschiedenen Arten von Relationen, in denen Texte zueinander stehen können, systematisiert und der vom poststrukturalistischen Intertextualitätsbegriff (s. u.) zu unterscheiden ist. Zu den Formen der Transtextualität nach Genette gehören:

- die **Intertextualität**, die den intentionalen Bezug eines Textes auf einen anderen durch Formen des Zitats markiert;
- die **Hypertextualität**, die das Verhältnis zwischen einem **Hypotext** und einem auf diesen unmittelbar Bezug nehmenden **Hypertext** bezeichnet, der den Hypotext durch Parodie oder Travestie transformiert;
- die **Architextualität**, die das Verhältnis von Text und Textgattung be trifft;
- die **Metatextualität**, die das Verhältnis zwischen einem Text und einem anderen Text, der ihn kommentiert, bezeichnet;
- die **Paratextualität**, die das Verhältnis eines Textes zu den ihn ›einrahmenden‹ Texten wie Titel, Gattungsbezeichnung, Vorwort etc. beschreibt.

Semiotik: Die prominentesten italienischen Vertreter einer strukturalistischen Literaturwissenschaft sind **D'Arco Silvio Avalle** (1920–2002), der 1965 eine Analyse des Gedichts »Gli orecchini« von Eugenio Montale im Stil der Baudelaire-Analyse von Jakobson und Lévi-Strauss veröffentlicht, sowie **Maria Corti** (1915–2002) und **Cesare Segre** (geb. 1928), deren Sammelband *I metodi attuali della critica in Italia* (1970) die italienische Methodendiskussion jener Jahre widerspiegelt. Wie Umberto Eco wenden sich auch Avalle, Corti und Segre besonders der **Semiotik** (*semiotica*) zu, also der **Theorie der Zeichen und der Bedeutungserzeugung**, die von der strukturalistischen Linguistik bis dahin eher vernachlässigt worden war und erst durch die Rezeption der Zeichentheorie des amerikanischen Sprachwissenschaftlers Charles S. Peirce (1839–1914) an Bedeutung gewinnt. Innerhalb einer Literatur- und Kunsttheorie kommt der Frage danach, wie mit Hilfe von ›Zeichen‹ Bedeutung erzeugt und kommuniziert werden kann, eine zentrale Rolle zu. Entsprechend der Natur des Zeichens, das nicht nur sprachlicher, sondern auch visueller oder akustischer Art sein kann, beschränkt sich die Semiotik nicht auf sprachliche Zeichensysteme, sondern bezieht auch nicht-sprachliche mit ein, wie sie im Film oder auch im Comic verwendet werden.

Umberto Eco (geb. 1932) berücksichtigt daher in seinen Untersuchungen auch die **modernen Massenmedien** Film und Fernsehen sowie die **Unterhaltungsliteratur** (*Apocalittici e integrati*, 1964). Für die Literaturtheorie relevant ist vor allem die von ihm in *Opera aperta* (1962) vertretene Auffassung, dass die ›Botschaft des Kunstwerks mehrdeutig ist, sein ›Signifikant‹ nicht auf ein einziges, eindeutiges ›Signifikat‹ zu reduzieren ist. Im Gegensatz zum Produkt der Massenkultur ist das Kunstwerk ›offen‹ für unterschiedliche Lesarten oder Interpretationen, deren Aktualisierung vom Leser-Rezipienten abhängt. Im Rahmen der Semiotik gerät damit erstmals der **Leser** als die entscheidende Instanz der Sinnherzeugung ins Blickfeld. Der Frage, wie die Textstrukturen den Akt des Lesens lenken, geht Eco in *Lector in fabula* (1980) nach. In seinem 1980 publizierten Mittelalterkrimi *Il nome della rosa* illustriert er am Beispiel seines mönchischen

Eco: *Opera aperta*
(Umschlag der
Taschenbuch-
ausgabe)



Methoden der Literaturwissenschaft

Detektivs nicht nur den Akt der Zeichendeutung durch den Interpreten, sondern führt auch mittels der zahlreichen intertextuellen Bezüge, die sein Roman zu anderen Texten unterhält, die Pluralität seiner möglichen Bedeutungen und Lektüren vor, deren Realisierung von den (Vor-)Kenntnissen des Lesers abhängt (s. Kap. 4.5.6). Im Gegensatz zur poststrukturalistischen Literatur- oder Texttheorie (s.u.) hält Eco die ›Offenheit des Kunstwerks allerdings nicht für grenzenlos, sondern geht davon aus, dass die im Text selbst enthaltenen **Strategien der Leserlenkung** der Interpretation – wenn auch weite – Grenzen setzen, wie er in *I limiti dell'interpretazione* (1990) zeigt (vgl. Kapp 1973; Kapp 1988; Schalk 2000; Schultze-Seehof 2001).

Poststrukturalismus

Die strukturalistische Literaturwissenschaft ist dadurch charakterisiert, dass sie textbezogen ist und von der Autorintention abstrahiert. Ihr Ziel ist es, Textstrukturen herauszuarbeiten und von den am Einzeltext gewonnenen Beobachtungen auf universelle Verfahren literarischer Gestaltung zurückzuschließen. Auch wenn einzelne strukturalistische Ansätze dabei durchaus diachrone Aspekte wie die Evolution literarischer Verfahren mit einschließen, ist der Strukturalismus grundsätzlich ahistorisch. Die Weiterentwicklung, die der Strukturalismus im Poststrukturalismus u. a. bei dem Literaturtheoretiker **Roland Barthes** (1915–1980) und den Philosophen **Jacques Derrida** (1930–2004) und **Michel Foucault** (1926–1984) erfährt, stellt einerseits eine weitere Zuspitzung dieser Tendenzen dar, andererseits jedoch auch ihre Korrektur und Revision.

Zum Begriff

Der Begriff → **Poststrukturalismus** bezeichnet eine in verschiedenen Disziplinen (Philosophie, Psychoanalyse, Literaturtheorie) seit den späten 1960er Jahren erfolgende Modifikation des französischen Strukturalismus, die ihren Höhepunkt in den 1980er Jahren erlebt. Ein wesentliches Kennzeichen des Poststrukturalismus ist in literaturwissenschaftlicher Hinsicht die ›Abschaffung‹ des Autors, in philosophischer diejenige des autonomen Subjekts und des transzendenten Wahrheitsbegriffs. Die Voraussetzung dafür liefert die strukturalistische Zeichentheorie, die die Bedeutung des Zeichens als ›konventionell‹ betrachtet und es nur innerhalb des Systems durch seine Abgrenzung gegenüber anderen Zeichen definiert. Die Radikalisierung dieser Auffassung durch den Poststrukturalismus führt dazu, dass der Akt der Bedeutungskonstitution als ein sich unablässig vollziehender Prozess verstanden wird, der die Existenz ›fester‹ Bedeutungen und damit auch eines eindeutigen ›Textsinns‹ grundsätzlich ausschließt. Die Betrachtung der Sprache als eines autonomen Systems impliziert zugleich, dass auch das ›Subjekt‹

zu einer Funktion der Sprache wird und jeder eigenen Substanz entbehr. Die Annahme, es bestünde ein vom Autor intendierter Textsinn, den der Interpret zu entschlüsseln hätte, wird damit obsolet.

Jacques Derrida sieht in der traditionellen Zeichentheorie, die dem Zeichen eine eindeutige Bedeutung zuordnet, den Ausdruck eines **logozentrischen abendländischen Denkens**, das auf diese Weise die Existenz einer transzendenten Wahrheit zu postulieren suche. Ziel einer »**dekonstruktivistischen Lektüre**« Derrida'scher Prägung muss es dagegen sein, jene Elemente im Text herauszuarbeiten, die dem »offensichtlichen« Textsinn widersprechen, ihn unterminieren und damit den Wahrheits- oder »Machtanspruch« des Textes erschüttern.

Die **poststrukturalistische Theorie der Intertextualität**, wie sie von **Roland Barthes** und **Julia Kristeva** (geb. 1941) vertreten wird, zielt ebenso wie Derridas Dekonstruktion (*decostruzionismo*) auf die Infragestellung eines eindeutigen Textsinns. Grundlage von Barthes' und Kristevas Intertextualitätstheorie ist die Annahme, dass alle Texte wie Teile eines unendlichen Gewebes miteinander in Beziehung stehen und jeder Text die anderen Texte gleichsam zitathalt in sich enthält. Der »Sinn« des einzelnen Textes und seine Bedeutung(en) ergeben sich aus dieser Verflochtenheit mit der Gesamtheit aller Texte. Ihre Aktualisierung, die vom Autor nicht gesteuert, sondern allenfalls ansatzweise vom Leser geleistet werden kann, ist daher ein unabschließbarer Prozess, dessen Ziel nicht die Erkenntnis eines eindeutigen Textsinns sein kann, sondern lediglich die aus der Bedeutungsvielfalt erwachsende, von Barthes sogenannte **»Lust am Text«** (*Le plaisir du texte*, 1973; dt. *Die Lust am Text*, 1974). Die aus diesem Textbegriff resultierende Vorstellung eines unendlichen Prozesses der Semiose »entmachtet« damit nicht nur den Textproduzenten – in einem berühmten Aufsatz spricht Barthes vom **»Tod des Autors«** (»La mort de l'auteur«, 1968) – sie führt auch die traditionelle Auffassung von der Aufgabe des Interpreten ad absurdum, ohne allerdings eine andere Methode der Texterschließung an ihre Stelle zu setzen.

Michel Foucaults Diskurstheorie stellt ebenso wenig wie die Dekonstruktion primär eine literaturwissenschaftliche Methode dar. Sie teilt mit den (post-)strukturalistischen Theorien die Grundannahme, dass es die Sprache ist, die die menschliche Wahrnehmung der Welt entscheidend prägt. So geht für Foucault, wie er in *Les mots et les choses* (1966; dt. *Die Ordnung der Dinge*, 1971) darlegt, die »Ordnung«, die die Wörter bzw. die Diskurse schaffen, der »Ordnung der Dinge« voraus.

Der Begriff → »**Diskurs**« (von frz. *discours*: Rede) bezeichnet für Foucault Redeformationen, in denen das **Wissen** bestimmter gesellschaftlich institutionalisierter Wissensbereiche wie der Medizin,

Zum Begriff

Methoden der Literaturwissenschaft

des Rechts oder der Wirtschaft Gestalt annimmt und definiert wird. Im Gegensatz zu strukturalistischen und poststrukturalistischen Theorien sind diese Spezialdiskurse für Foucault jedoch nicht universell und überzeitlich, sondern historisch bedingt und dem Wandel unterworfen. Zudem stehen sie im Dienst bestimmter gesellschaftlicher Machtinteressen und sind mit außersprachlichen, nicht-diskursiven Praktiken verbunden. In der **historischen Diskursanalyse** Foucaults wird die diskursive Praxis damit erneut kontextualisiert und historisiert. Das Ziel der Diskursanalyse ist es, die Art und Weise zu beschreiben, in der bestimmte Wissensbereiche zu bestimmten Zeiten ihr Wissen ›ordnen‹. Auf diese Weise soll die ›Wissensstruktur‹ einer Zeit erfasst werden, ihre **Episteme** (griech. Wissen, Verstehen), also das grundlegende Prinzip, nach dem eine Zeit ihr ›Wissen‹ definiert.

Die Foucault'sche Diskursanalyse stellt eine wissenssoziologische Analysemethode dar, keine primär literaturwissenschaftliche. Dennoch kann die Analyse von Literatur im Hinblick auf die in ihr enthaltenen Diskurse und die Frage nach den ›Machtdispositiven‹, denen diese Diskurse dienen, zum Verständnis des Textes beitragen. Zugleich kann die diskursanalytische Betrachtung von Literatur Auskunft über die dominanten Diskurse einer Zeit geben und damit ihrerseits helfen, die Wissensstrukturen einer Epoche zu erkennen. Die historische Diskursanalyse leitet damit zu aktuellen kulturwissenschaftlichen Fragestellungen über, die Literatur als Teil eines umfassenderen kulturellen Systems betrachten.

Rezeptionsästhetik

Eine leserbezogene Methode stellt schließlich die Rezeptionssästhetik (*estetica della ricezione*) dar, die der Romanist **Hans Robert Jauß** (*Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, 1970) entwickelt hat, der zusammen mit dem Anglisten **Wolfgang Iser** zu den wichtigsten Vertretern der sog. Konstanzer Schule (*Scuola di Costanza*) zählt. Wie der Begriff ›Rezeptionsästhetik‹ signalisiert, verlagert sich bei Jauß (1921–1997) das Interesse von der Untersuchung der *Textstrukturen* auf die Aktivität und Bedeutung des Lesers im literarischen Kommunikationsprozess. Im Gegensatz zu den semiotischen und poststrukturalistischen Theorien, die ebenfalls die Bedeutungsebene von Texten thematisieren, geht Jauß jedoch von einem hermeneutischen Modell des Textverständens aus. Dieses setzt voraus, dass der Text ein umfangreiches ›Sinnpotential‹ enthält, dessen multiple Schichten vom Leser in einem sukzessiven Verstehensprozess erschlossen werden müssen, bis es schließlich zu einer **Horizontverschmelzung** (Gadamer) zwischen Text und Interpret kommt (s. Kap. 1.2).

Wenn die Annahme vielfältiger Sinnsschichten auch durchaus Gemeinsamkeiten mit poststrukturalistischen Ansätzen hat, so teilt Jauß die Vorstellung eines ‚unendlichen‘ und ‚arbiträren‘ Textsinns letztlich nicht. Das innovatorische Element seiner Konzeption besteht vielmehr gerade in der Historisierung des Verstehensprozesses, die die möglichen Bedeutungen des Textes zwar multipliziert, ihre Aktualisierung aber historisch fixiert. Denn das Verstehen eines literarischen Textes ist für Jauß kein voraussetzungsloser Akt, vielmehr betrachtet er ihn als durch den historisch bedingten **Erwartungshorizont** (*orizzonte d'attesa*) des Publikums determiniert. Dieser bezeichnet ein Ensemble von ästhetischen, aber auch moralischen Werten und Normen, über das das Publikum verfügt und das die unvoreingenommene Wahrnehmung eines Kunstwerks erschweren und zur Ablehnung eines Werks führen kann, das formal oder inhaltlich die eingefahrenen Wahrnehmungsgewohnheiten der Rezipienten verletzt. Die Aneignung des Neuen, sein ‚Verstehen‘, führt in der Folge dann seinerseits zu einer Modifikation des Erwartungshorizonts.

Die Rezeptionsästhetik führt damit zu einer Erneuerung der **Rezeptionsgeschichte** (*storia della ricezione*). Verstanden als Zeugnis für den Wandel ästhetischer Normen, kann diese die Basis für eine Geschichte der literarischen Kommunikation darstellen, die ‚Aufstieg und Fall‘ bestimmter Gattungen oder literarischer Richtungen und die Interaktion zwischen Literaturproduzenten und Literaturrezipienten erklären hilft.

Die **Wirkungsästhetik**, deren wichtigster Vertreter der Anglist Wolfgang Iser (1926–2007) ist, ist dem Jauß'schen Modell insofern komplementär, als sie nach den Bedingungen und Strukturen *im* Text fragt, die das Textverständnis des Lesers lenken und beeinflussen (*Der implizite Leser*, 1972; *Der Akt des Lesens*, 1974). Von den Überlegungen zum ‚idealen Leser‘ (*lettore modello*), die Eco in *Lector in fabula* anstellt, unterscheidet sich Isers Ansatz jedoch. Während Eco von im Text vorhandenen Elementen ausgeht, die den Leseprozess aktiv lenken, betrachtet Iser gerade die **Unbestimmtheits- oder Leerstellen** (*vuoti testuali*) eines Textes, seine Lücken, als die entscheidenden Impulse, durch die die Aktivität des Lesers ausgelöst wird.

Die ‚kulturalistische Wende‘ nach dem Ende der Theoriedebatten

Historisierung und Kontextualisierung: Ein wesentlicher Ertrag der strukturalistischen und poststrukturalistischen Theoriediskussion für die Literaturwissenschaft liegt in der Entwicklung eines verfeinerten Instrumentariums der Textanalyse, das durch Konzepte der klassischen Rhetorik und Stilistik bereichert wird. Das weitgehende Abstrahieren von der Frage nach der Bedeutung, dem Sinn des Textes, das diese Theorien implizieren, bedroht die Literaturwissenschaft jedoch mit Sterilität. Die Reaktion darauf besteht einerseits in einer Rückkehr zu bewährten philologischen Arbeitsfeldern wie etwa – in Italien – der Textedition, die nicht zuletzt dank des Fortschritts der Informationstechnologien eine Erneuerung er-

Methoden der Literaturwissenschaft

Kulturwissenschaftliche Richtungen

lebt (vgl. Casadei 2008, 171). Andererseits kann man ein Wiederaufleben kontextbezogener Methoden und inhaltlicher Fragestellungen konstatieren, das sich vor allem in den verschiedenen Richtungen der kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft findet, die sich durch eine neuerliche Historisierung und Kontextualisierung von Literatur auszeichnen. Wichtige Repräsentanten dieser neuen Form der Kulturwissenschaft (*studi culturali*) im Bereich Literaturwissenschaft sind:

- der amerikanische **New Historicism**, der sich darum bemüht, historische Texte einem modernen Verständnis neu zugänglich zu machen;
- die britischen **Cultural Studies**, die vor allem Phänomene der Massenkultur untersuchen;
- die internationalen **Postcolonial Studies** und
- die internationalen **Gender Studies**, die die Kategorie *race* bzw. *gender* für die Betrachtung von Literatur fruchtbar zu machen suchen.

Cultural turn: Die mit dem Aufkommen dieser Richtungen verbundene Ausrufung eines *cultural turn*, einer ‚kulturalistischen Wende‘, die einem Paradigmenwechsel, also einer grundsätzlichen Neuorientierung der Disziplin gleichkäme, wird von der Forschung jedoch eher verneint, die auf den Werbeeffekt solcher Selbstetikettierungen im ‚wissenschaftlichen Feld‘ verweist. Es wird in den kulturwissenschaftlichen Ansätzen eher eine »Rekombination bereits vorliegender Bezugstheorien und Methoden« festgestellt (vgl. Köppe/Winko 2008, 243).

Literatur und Kultur: Die theoretische Voraussetzung einer kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft ist, dass ‚Literatur‘ keine autonome Größe, sondern Teil einer Kultur ist, von der sie einerseits geprägt wird und ohne deren Kenntnis sie nicht zu verstehen ist, zu deren prägenden Kräften sie andererseits aber auch gehört. Der Begriff ‚Kultur‘ wird dabei sehr weit verstanden: ‚Kultur‘ wird »als der von Menschen erzeugte Gesamtkomplex von Vorstellungen, Denkformen, Empfindungsweisen, Werten und Bedeutungen aufgefasst, der sich in Symbolsystemen materialisiert« (Nünning 1998, 179). Der ‚Kontext‘, in den Literatur hier gestellt wird, umfasst damit sehr viel mehr als nur die politischen, gesellschaftlichen und sozialen Verhältnisse, die bei literaturosoziologischen Ansätzen herangezogen werden, oder die traditionellen geistesgeschichtlichen Bezugssysteme wie Philosophie oder Theologie. Vielmehr bilden Wissenssysteme jeglicher Art – der medizinische und juristische Diskurs einer Epoche, aber auch ‚Alltagswissen‘, ‚Aberglauben‘, mentale Strukturen, die die Weltwahrnehmung prägen – den Kontext für das Verständnis von Literatur. Eine kulturwissenschaftlich orientierte Literaturwissenschaft ist daher zwangsläufig auf **Interdisziplinarität** und einen **weiten Literaturbegriff** angewiesen.

Das ‚Verstehen‘ von Literatur, die Zuweisung von Bedeutung, von Sinn als Ziel steht in der kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft wieder im Mittelpunkt und unterscheidet sie von strukturalistischen und poststrukturalistischen Theorien. Von der Analyse der Textstrukturen verlagert sich das Interesse jetzt wieder auf die Bedeutung,

die ein Text für seine Rezipienten haben kann. Im Unterschied zu älteren idealistischen oder werkimmanenten Ansätzen der hermeneutischen Textinterpretation geht es nun jedoch nicht mehr darum, einen oder gar den Sinn des Textes zu eruieren, der einer möglichen Autorintention entspricht, sondern darum, jene Bedeutungen herauszuarbeiten, die der Text in einem bestimmten kulturellen Kontext entfaltet und die ein (moderner) Leser aufgrund eines anderen historischen Verständnishorizonts, seiner anderen Kultur, nicht (mehr) ohne weiteres entschlüsseln kann. Dieses Anliegen kennzeichnet insbesondere den *New Historicism*, der alte Texte wie die Werke Shakespeares für moderne Leser wieder interessant machen will, indem er ihren ursprünglichen Funktionskontext und ihre aus diesem resultierende Bedeutung rekonstruiert; es charakterisiert aber auch die *Postcolonial* und *Gender Studies*, die die historisch und macht-politisch bedingte Bedeutung von scheinbar ›natürlichen‹ Vorstellungen wie ›Rasse‹ oder ›Geschlecht‹ in bestimmten kulturellen und politischen Kontexten analysieren und ihre ideologische Verwendung kritisch beleuchten.

Die Aufmerksamkeit und das Interesse der Interpreten verschieben sich damit vom ›Sinn des Textes‹ auf die Erkenntnis der ›Kultur‹, innerhalb derer der Text ›funktioniert‹ und eine Bedeutung annimmt. Damit verbunden ist die von manchen Literaturwissenschaftlern beschworene Gefahr, dass der literarische Text nicht mehr als solcher wahrgenommen wird, sondern nur noch als ein kulturelles Dokument begriffen wird, das über die Normen und Werte, Wahrnehmungsschemata und mentalen Dispositionen einer Kultur Auskunft gibt und Literaturwissenschaft damit zur Kulturgeschichte wird (vgl. Casadei 2008, 170). Um dies zu verhindern, muss auch eine kulturwissenschaftlich orientierte Literaturwissenschaft den spezifischen Darstellungsformen fiktionaler Texte Rechnung tragen (vgl. Nünning 1998, 185 f.). Umgekehrt besteht die Chance des kulturwissenschaftlichen Ansatzes darin, durch den Rekurs auf den kulturellen Kontext im Text neue Bedeutungsschichten zu entdecken und sein Verständnis dadurch zu erneuern (vgl. Nünning/Nünning 2008; Cometa 2004).

Literaturwissenschaftliche Genderstudien

Die **Genderforschung in der Literaturwissenschaft** (*Gender Studies*) hat ihren Ursprung in der in den 1970er Jahren international gesellschaftspolitisch aktiven **Frauenbewegung** (*movimento delle donne* oder *movimento femminista*) und der aus dieser hervorgehenden **feministischen Literaturwissenschaft** (*critica femminista*). Sie geht von der Annahme aus, dass auch die Kategorie ›Gender‹ einen zentralen Faktor der literarischen Kommunikation darstellt, der Produktion wie Rezeption von Literatur prägt. Im Gegensatz zur feministischen Literaturwissenschaft thematisiert sie nicht nur Aspekte, die die ›Frau‹ betreffen, sondern problematisiert die Kategorie ›Geschlecht‹ generell. Drei unterschiedliche Richtungen der literaturwissenschaftlichen Genderstudien lassen sich unterscheiden:

Methoden der Literaturwissenschaft

Schwerpunkte der Genderforschung

- autor- und kontextbezogene Untersuchungen zur Rolle der Frau in der literarischen Kommunikation;
- inhalts- und textbezogene Untersuchungen zur Darstellung von Geschlechterverhältnissen und -identitäten;
- Theorien weiblichen Schreibens.

Literatursoziologische Aspekte: Die Frauenbewegung der 1970er Jahre stellte eine kritische Reaktion auf die vielfältigen gesellschaftlichen Benachteiligungen von Frauen dar, die sich nicht zuletzt im schwierigen Zugang von Frauen zum Schreiben zeigten. Einen zentralen Aspekt der literaturwissenschaftlichen Genderforschung bildet daher die Frage nach den Bedingungen des Schreibens von Frauen: Untersucht werden die Mechanismen, die die Produktion von Literatur durch Frauen be- oder verhindern, aber auch jene Prozesse, durch die Werke von Frauen im Verlauf des Rezeptionsprozesses aus der Literaturgeschichte und dem literarischen Kanon ausgeschlossen worden sind (vgl. Ronchetti/Sapegno 2007). Die Wiederentdeckung vergessener Autorinnen und die Edition ihrer Werke ist das vorrangige Ziel von Forschungen, die den literarischen Kanon revidieren und das ›literarische Leben der Vergangenheit in seiner ganzen Breite rekonstruieren wollen. Die von Letizia Panizza und Sharon Wood herausgegebene Übersichtsdarstellung *A History of Women's Writing in Italy* (2000) ist ein erstes Beispiel einer solchen italienischen ›Frauenliteraturgeschichte‹.

Die Erforschung und historische Rekonstruktion der Rolle, die die Frau nicht nur als Autorin, sondern auch als **Adressatin von Literatur**, als Auftraggeberin, und im Allgemeinen als **Rezipientin** in der literarischen Kommunikation spielt, geht damit einher. Literatursoziologisch relevant ist dabei die Frage nach dem ›Prestige‹ der Gattungen, die von Autorinnen vorzugsweise verwendet und von Leserinnen bevorzugt werden.

Kritik der Geschlechterrollen: Die Auseinandersetzung mit dem herrschenden Frauenbild, die entscheidende Anregungen von dem epochalen Werk *Le deuxième sexe* (1949; dt. *Das andere Geschlecht*, 1951) der französischen Schriftstellerin und Philosophin Simone de Beauvoir (1908–1986) erhalten hat, stellte einen zweiten wichtigen Schwerpunkt der Frauenbewegung dar. In der literaturwissenschaftlichen Genderforschung schlägt er sich in der Untersuchung der literarischen **Darstellung des Geschlechterverhältnisses** und der **Geschlechterrollen** sowie ihrer historischen Entwicklung nieder. In Fortführung der Thesen Simone de Beauvoirs, die feststellte, »man wird nicht als Frau geboren, sondern dazu gemacht«, wird ›Geschlecht‹ dabei nicht mehr als biologisches Geschlecht (*sesso*), sondern als soziales Konstrukt (*genere*) verstanden, das historischen Veränderungen unterworfen ist. ›Weiblichkeit‹ und ›Männlichkeit‹ werden nicht mehr essentialistisch als biologische Tatsachen, sondern als bloße Zuschreibungen von Eigenschaften begriffen, an deren Formulierung und Verbreitung Literatur, Theologie, Philosophie, aber auch Recht und Medizin wesentlichen Anteil haben. Noch weiter geht die amerikanische Philosophin **Judith Butler** (geb. 1956) in ihrem Buch *Gender Trouble*

(1990; dt. *Das Unbehagen der Geschlechter*, 1991), das in poststrukturalistischer Tradition das Subjekt und damit auch die Geschlechtsidentität grundsätzlich in Frage stellt und lediglich als Folgen einer sprachlichen ›Ordnung‹ betrachtet.

Die *Querelle des Femmes*: Einen wichtigen literaturwissenschaftlichen Beitrag zur Kenntnis historischer Geschlechterrollen stellt die Erforschung der *Querelle des Femmes* dar, jenes umfangreichen fiktionalen wie nicht-fiktionalen Schrifttums, in dem in der Frühen Neuzeit das Geschlechterverhältnis diskutiert wird (Bock/Zimmermann 1997; s. Kap. 4.3.3).

Die Rekonstruktion der *Querelle des Femmes*, die ein frühneuzeitliches Beispiel für die kritische Überprüfung von Geschlechterbildern und entsprechenden Zuschreibungen ist, illustriert zugleich die Notwendigkeit, in der literaturwissenschaftlichen Genderforschung die Grenzen des eigenen Fachs in der Zusammenarbeit mit anderen Disziplinen zu überschreiten, ist doch der frühneuzeitliche Diskurs über die Frau und den Mann nicht ohne den Rekurs auf die zeitgenössischen Wissenssysteme und Diskurse von Theologie, Philosophie, Politik, Medizin und Jura zu verstehen. Die solcherart transdisziplinär arbeitende literaturwissenschaftliche Genderforschung repräsentiert damit das Beispiel einer **kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literaturwissenschaft**, die ihren Gegenstand als Teil eines umfassenden soziokulturellen Systems begreift. Zu den Begründerinnen der literaturwissenschaftlichen Genderforschung in Italien gehört die Literaturwissenschaftlerin **Marina Zancan**. In *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana* (1998) analysiert sie einerseits die Bedingungen, Formen und Inhalte des Schreibens von Frauen in Mittelalter, Früher Neuzeit und Moderne am Beispiel von Caterina da Siena, Gaspara Stampa und Sibilla Aleramo; andererseits untersucht sie den Diskurs über die Frau, seine Funktionen und Konditionen im Werk der ›großen‹ männlichen Autoren.

Écriture féminine: Der Versuch, eine spezifische *écriture féminine* zu definieren, wird vor allem im Kontext der literaturtheoretischen Debatten der 1970er Jahre – im Zeichen von Strukturalismus und Poststrukturalismus – von französischen Autorinnen und Psychoanalytikerinnen wie **Hélène Cixous** (geb. 1937) und **Luce Irigaray** (geb. 1932) unternommen. Das Abflauen der Theoriedebatten seit den 1980er Jahren und die als problematisch empfundene Identifizierung einer bestimmten Schreibweise als ›weiblich‹ haben allerdings dazu geführt, dass diese Tendenz in der literaturwissenschaftlichen Genderforschung heute eine eher untergeordnete Rolle spielt und hauptsächlich zur Erklärung des Selbstverständnisses einer bestimmten Gruppe von Autorinnen herangezogen wird (vgl. Kroll 2002).

Baroni, Giorgio (Hg.): *Storia della critica letteraria in Italia*. Turin 1997.

Casadei, Alberto: *La critica letteraria del Novecento*. Bologna 2008.

Christmann, Hans Helmut: Romanistik und Anglistik an der deutschen Universität im 19. Jahrhundert. Ihre Herausbildung als Fächer und ihr Verhältnis zu Germanistik und klassischer Philologie. Stuttgart 1985.

Literatur

- Dionisotti, Carlo:** Art. »Scuola storica«. In: Vittore Branca (Hg.): *Dizionario critico della letteratura italiana*. Bd. 4. Turin 1986, 139–148.
- Eagleton, Terry:** *Einführung in die Literaturtheorie*. Stuttgart/Weimar 41997.
- Fricke, Harald:** »Textanalyse und Textinterpretation. Erkenntnis- und wissenschaftstheoretische Grundlagen«. In: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen*. Bd. 2: Methoden und Theorien. Stuttgart/Weimar 2007, 41–54.
- Gier, Albert:** *Romanistik. Was sie kann, was sie will*. Reinbek bei Hamburg 2000.
- Gottschalk, Jürgn/Köppe, Tilmann (Hg.):** *Was ist Literatur. Basistexte Literaturtheorie*. Paderborn 2006.
- Hausmann, Frank-Rutger:** »Mythos und Realität der deutschen Italianistik«. In: *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes – Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 20 (1996), 437–460.
- Hausmann, Frank-Rutger:** »Vom Strudel der Ereignisse verschlungen«. *Deutsche Romanistik im 'Dritten Reich'*. Frankfurt a. M. 2000.
- Höppner, Wolfgang:** »Literaturwissenschaft in den Nationalphilologien«. In: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen*. Bd. 3: *Institutionen und Praxisfelder*. Stuttgart/Weimar 2007, 25–70.
- Kapp, Volker:** »Die italienische Literaturwissenschaft zwischen Formalismus, Strukturalismus und Semiotik«. In: Volker Kapp (Hg.): *Aspekte objektiver Literaturwissenschaft. Die italienische Literaturwissenschaft zwischen Formalismus, Strukturalismus und Semiotik*. Heidelberg 1973, 7–31.
- Kapp, Volker:** »Die Erforschung der italienischen Literatur durch die deutsche Romanistik – Perspektiven der Forschung seit 1945«. In: Peter Blumenthal/Volker Kapp (Hg.): *Forschungsstand und Perspektiven der Italianistik. Ein deutsch-italienischer Dialog*. Erlangen 1988, 35–59.
- Köppe, Tilmann/Winko, Simone:** *Neuere Literaturtheorien*. Stuttgart/Weimar 2008.
- Neumeyer, Martina:** *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe für Italianisten. Eine Einführung*. Berlin 2003.
- Puppo, Mario:** »Benedetto Croce«. In: Vittore Branca (Hg.): *Dizionario critico della letteratura italiana*. Bd. 2. Turin 1986, 74–78.
- Rosenberg, Rainer:** »Literarisch/Literatur«. In: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 3. Stuttgart/Weimar 2001, 665–693.

Weiterführende Literatur

- Aschenberg, Heidi:** *Idealistische Philologie und Textanalyse. Zur Stilistik Leo Spitzers*. Tübingen 1984.
- Baasner, Frank:** »Deutsche Geschichten der italienischen Literatur. Ein historischer Abriß«. In: Frank Baasner (Hg.): *Literaturgeschichtsschreibung in Deutschland und Italien. Traditionen und aktuelle Probleme*. Tübingen 1989, 1–16.
- Bock, Gisela/Zimmermann, Margarete:** »Die *Querelle des Femmes* in Europa. Eine begriffs- und forschungsgeschichtliche Einführung«. In: Gisela Bock/Margarete Zimmermann (Hg.): *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung*. Bd. 2: *Die europäische Querelle des Femmes. Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert*. Stuttgart/Weimar 1997, 9–38.
- Bußmann, Hadumod (Hg.):** *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart 42008.
- Ceserani, Remo:** »Critica e storia letteraria«. In: Franco Brioschi/Costanzo Di Girolamo (Hg.): *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*. Bd. 4: *Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*. Turin 1996, 886–907.
- Ceserani, Remo:** *Guida breve allo studio della letteratura*. Rom/Bari 2003.
- Cometa, Michele:** *Dizionario degli studi culturali*. Hg. von Robert Coglitore und Federica Mazzara. Rom 2004.
- Ette, Ottmar:** *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin 2004.
- Gronau, Klaus:** *Literarische Form und gesellschaftliche Entwicklung. Erich Auerbachs Beitrag zur Theorie und Methodologie der Literaturgeschichte*. Königstein, Ts. 1979.
- Gumbrecht, Hans Ulrich:** *Vom Leben und Sterben der großen Romanisten*. Karl Vossler, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer, Erich Auerbach, Werner Krauss. München/Wien 2002.

- Hausmann, Frank-Rutger:** »Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Sechzig Jahre danach.« In: Klaus Garber (Hg.): *Kulturwissenschaftler des 20. Jahrhunderts. Ihr Werk im Blick auf das Europa der Frühen Neuzeit*. München 2002, 77–88.
- Ihring, Peter:** »Romanistik in Italien zwischen 1870 und 1900. Die ›scuola storica‹ und ihr Interesse an den europäischen Wurzeln der italienischen Nationalliteratur.« In: Frank Fürbeth u. a. (Hg.): *Zur Geschichte und Problematik der Nationalphilologien in Europa. 150 Jahre Erste Germanistenversammlung in Frankfurt am Main (1846–1996)*. Tübingen 1999, 399–410.
- Kindt, Tom/Köppé, Tilmann:** »Moderne Interpretationstheorien. Eine Einleitung.« In: Tom Kindt/Tilmann Köppé (Hg.): *Moderne Interpretationstheorien. Ein Reader*. Göttingen 2008, 7–26.
- Kroll, Renate** (Hg.): *Metzler Lexikon Gender Studies/Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar 2002.
- Maass, Holger:** »Karl Vosslers Sprachphilosophie und die romanische Philologie des 19. Jahrhunderts. Eine wissensoziologische Betrachtung.« In: Frank Estelmann/Pierre Krügel/Olaf Müller (Hg.): *Traditionen der Entgrenzung. Beiträge zur romanistischen Wissenschaftsgeschichte*. Frankfurt a. M. u. a. 2003, 43–55.
- Mansen, Mirjam:** »Denn auch Dante ist unser!« *Die deutsche Danterezeption 1900–1950*. Tübingen 2003.
- Nünning, Ansgar:** »Literatur, Mentalitäten und kulturelles Gedächtnis: Grundriß, Leitbegriffe und Perspektiven einer anglistischen Kulturwissenschaft.« In: Ansgar Nünning (Hg.): *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung*. Trier 1998, 173–198.
- Nünning, Ansgar** (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar 42008.
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera** (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart/Weimar 2008.
- Orvieto, Paolo** (Hg.): *La critica letteraria dal Due al Novecento*. In: Enrico Malato (Hg.): *Storia della letteratura italiana*. Bd. XI. Rom 2003.
- Ronchetti, Alessia/Sapegno, Maria Serena** (Hg.): *Dentro/Fuori. Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianoistica*. Ravenna 2007.
- Schalk, Helge:** *Umberto Eco und das Problem der Interpretation. Ästhetik, Semiotik und Textpragmatik*. Würzburg 2000.
- Schlieben-Lange, Brigitte:** »Die deutsche Romanistik – ein Modell für die Zukunft?« In: Frank Fürbeth u. a. (Hg.): *Zur Geschichte und Problematik der Nationalphilologien in Europa. 150 Jahre Erste Germanistenversammlung in Frankfurt am Main (1846–1996)*. Tübingen 1999, 847–854.
- Schneider, Jost:** »Literatur und Text.« In: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen*. Bd. 1: *Gegenstände und Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar 2007, 1–23.
- Schultze-Seehof, Dörte:** *Italienische Literatursemiotik. Von Avalle bis Eco*. Tübingen 2001.
- Schulze, Thies:** *Dante Alighieri als nationales Symbol Italiens (1793–1915)*. Tübingen 2005.
- Treml, Martin/Barck, Karlheinz** (Hg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin 2007.
- Wolfzettel, Friedrich:** »Anstelle einer Einleitung: Literaturgeschichtliche Modelle als mythische Konstruktion im italienischen Risorgimento.« In: Peter Ihring/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Literarische Tradition und nationale Identität. Literaturgeschichtsschreibung im italienischen Risorgimento*. Tübingen 1991, 1–72.

2. Verfahren der Textanalyse

- 2.1 Gattungen und Schreibweisen
- 2.2 Lyrische Texte
- 2.3 Dramatische Texte
- 2.4 Erzählende Texte

2.1 | Gattungen und Schreibweisen

Jeder literarische Text ist sowohl ein individueller, einzigartiger Text als auch Teil einer Textgruppe, deren Charakteristika für ihn strukturbildend sind. Bei der Textanalyse (*analisi testuale*) geht es daher einerseits darum, das Individuelle eines Textes herauszuarbeiten. Dies ist andererseits jedoch nur möglich, wenn man zuvor das, was dieser Text mit anderen gemein hat, bestimmt. Nur so kann man seine Abweichung vom »Muster« bzw. seine spezifische Art, dieses Muster zu erfüllen, erkennen.

Gattungen: Die Literaturwissenschaft unterscheidet traditionell drei große Textgruppen oder literarische Gattungen (*generi letterari*): Lyrik, Epos und Dramatik. Diese Textgruppen lassen sich aufgrund unterschiedlicher Gestaltungsmerkmale voneinander abgrenzen, die daher auch bei der Textanalyse in besonderer Weise zu berücksichtigen sind. Die Ursprünge dieser Differenzierung liegen in der Antike. Erste Versuche, literarische Texte in Gruppen zu literarischen Gattungen zusammenzufassen, finden sich in Platons *Politeia* (ca. 370 v. Chr.) sowie in der *Poetik* (ca. 335 v. Chr.) des Aristoteles.

Für Platon (427–347 v. Chr.) ist das entscheidende Kriterium bei der Unterscheidung verschiedener Formen von Dichtungen das sogenannte **Redekriterium**. Im Hinblick auf die Reden der Dichter, die er als »Erzählungen« begreift, differenziert er zwischen

- **Diégesis** (*diègesi*): Dichtungen, die aus dem **Bericht des Dichters** selbst bestehen; Beispiel: die mythischen Erzählungen der Dithyramben;
- **Mímesis** (*mimesi*): Dichtungen, die zur Gänze aus **Darstellung** bestehen; Beispiel: Tragödie, Komödie;
- Dichtungen, in denen eine **Mischung aus beiden Formen** vorliegt und der Bericht des Dichters/Erzählers mit der Wiedergabe der Figurenrede wechselt; Beispiel: Epos.

Redekriterium

Aristoteles (384–322 v. Chr.) gelangt zu einer ähnlichen Unterscheidung, auch wenn er einen anderen Nachahmungsbegriff zugrunde legt, denn er bezeichnet Kunst generell und damit auch die Dichtung grundsätzlich als »**Mimesis**«, als Nachahmung. Eine Differenzierung zwischen den verschiedenen künstlerischen Formen der Nachahmung ist dadurch möglich, dass

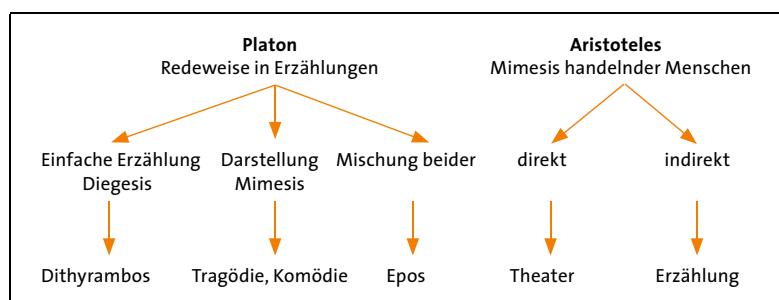
Gattungen und Schreibweisen

Formen der Nachahmung

- mit **unterschiedlichen Mitteln** bzw. in unterschiedlichen Medien nachgeahmt wird wie in **Malerei, Tanz und Dichtung**,
- unterschiedliche Gegenstände** nachgeahmt werden - gute oder schlechte Menschen, wodurch sich etwa **Komödie** und **Tragödie** unterscheiden lassen, oder
- auf **unterschiedliche Art und Weise** nachgeahmt wird, und zwar:
- mittels eines **Berichtes**, in dem der Dichter selbst oder in der Rolle anderer spricht,
- mittels der **Darstellung**, in der der Dichter »alle Figuren als handelnde und in Tätigkeit befindliche auftreten« lässt (*Poetik* 1448a).

Das Redekriterium – also die Frage »wer spricht?«: die Figuren selbst oder ein Erzähler – wird damit zum entscheidenden Kriterium, um zwischen der **darstellenden**, der **dramatischen Gattung** und der **erzählenden Gattung** zu unterscheiden. Beiden Gattungen ist gemeinsam, dass in ihnen »handelnde Menschen« (*Poetik* 1448a) nachgeahmt und »Geschichten« erzählt werden (vgl. Pavis 1998, Art. »Mimesis«; Hempfer 2008, 37):

Mimesiskonzepte bei Platon und Aristoteles



In der Forschung ist bis heute umstritten, ob auf der Basis von Platons Redekriterium zwei oder drei Hauptgattungen unterschieden werden können, ob also der »Bericht des Dichters selbst«, wie er im Dithyrambos vorliegt, die Gattung »Lyrik« repräsentiere. Gegen diese Auffassung spricht, dass der von Platon wie auch von Aristoteles als Beispiel angeführte Dithyrambos wie Epos und Drama eine »Geschichte« erzählt (vgl. Behrens 1940, 3-17; Hempfer 2008, 36 ff.).

Die Lyrik als dritte Großgattung taucht explizit erstmals in den italienischen Poetiken des Cinquecento auf, so etwa bei Gian Giorgio Trissino, Antonio Minturno und Ludovico Castelvetro. Ihre Verfasser sehen sich einer doppelten Aufgabe gegenüber: Einerseits versuchen sie, die antike Poetik des Aristoteles und ihr Gattungssystem auf die volkssprachliche Literatur zu übertragen, und andererseits, die umfangreiche literarische Produktion in der Volkssprache, die weder dem Epos noch der Dramatik zugerechnet werden kann und zu deren Modell im Cinquecento Petrarca erhoben wird, unter einem vergleichbaren Oberbegriff zu subsumieren (s. Kap. 3.1 und Kap. 4.3.3). Neben antiken Gattungen wie der Ode sind es daher in erster Linie die von Petrarca im *Canzoniere* verwendeten »mo-

dernens metrischen Formen wie Sonett, Kanzone, Sestine, Madrigal und *ballata*, die nun unter dem Sammelbegriff *poesia lirica* zusammengefasst werden und ihrerseits in der Folge das Lyrikverständnis prägen. Das platonisch-aristotelische Redekriterium spielt bei dieser Etablierung der Gattung ‚Lyrik‘ keine Rolle (vgl. Behrens 1940, 206–210; Burdorf 1997, 3; Hempfer 2008, 44–51).

Der Begriff → ‚Gattung‘ wird generell verwendet, um Textgruppenbildungen unterschiedlichen Allgemeinheitsgrades zu beschreiben. Neben Sammelbegriffen wie Lyrik, Dramatik, Epik werden mit dem Begriff ‚Gattung‘ auch **variable historische Textgruppen** wie Komödie, Tragödie und *dramma pastorale*, Ritterepos, Roman und Novelle sowie metrische Formen wie Sonett, Kanzone und Madrigal bezeichnet. Während durch die drei Oberbegriffe weitgehend **invariablen transhistorische Gestaltungsmerkmale** von Texten bezeichnet werden, unterliegen die historischen Textgruppen permanenten Veränderungen und Anpassungen an wechselnde Produktions- und Rezeptionsbedingungen, die das Verschwinden bestimmter Gattungen und die Entstehung neuer bedeuten können. Für diese historischen Textgruppen wird zur Abgrenzung auch der Begriff ‚Genre‘ verwendet. Eine wesentliche **Funktion der Gattungen** besteht darin, Ordnungsmuster zu liefern, die eine Orientierung leisten: sei es bei der Textproduktion durch die Vorgabe einer Norm, die erfüllt oder verletzt werden kann, sei es bei der Textrezeption durch die Steuerung der Lesererwartung.

[Zum Begriff](#)

Familienähnlichkeit: Um die Zugehörigkeit eines Textes zu einer bestimmten Gattung zu begründen, verwendet die Gattungsforschung heute das Konzept der Familienähnlichkeit. Dies meint, dass die Texte einer Gattung nicht »durch eine bestimmte Menge gemeinsamer Merkmale charakterisiert sind, sondern daß die Ähnlichkeit zwischen den ‚Familienmitgliedern‘ auf jeweils unterschiedlichen Mengen sich unterschiedlich überlappender Merkmale basiert« (Hempfer 1997, 653; Zymner 2007, 30–34).

Die **triadische Gattungskonzeption**, deren Ursprünge in der italienischen Aristoteles-Rezeption des Cinquecento liegen, verändert sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts grundlegend. Der Grund dafür ist der Zusammenbruch der normativen Gattungspoetik in der Romantik, der es nötig macht, die Gattungen nicht mehr über ‚äußerliche‘ Kennzeichen wie den sozialen Stand der Figuren oder die verwendete metrische Form zu klassifizieren und voneinander abzugrenzen, sondern unter einem psychologischen oder anthropologischen Aspekt gleichsam das ‚Wesen‘ der Gattungen, also das Lyrische, das Epische und das Dramatische zu bestimmen (s. Kap. 4.4.2). Einen solchen Versuch unternimmt Goethe in den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des ‚West-Östlichen*

Gattungen und Schreibweisen

Divans (1819), wenn er schreibt: »Es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: Epos, Lyrik und Drama« (Goethe 1962, 187). Diese drei »Naturformen« können für Goethe allerdings in jedem Werk auftreten, sie sind nicht für eine bestimmte historische Gattung kennzeichnend. Im 20. Jahrhundert führt dieser Ansatz in der Literaturwissenschaft zu einem gänzlich enthistorisierten Gattungsverständnis, so etwa bei dem Germanisten Emil Staiger, der in *Grundbegriffe der Poetik* (1946) die Fülle literarischer Formen nicht im Zusammenhang geschichtlicher Entwicklungen sieht, sondern das Lyrische, Epische und Dramatische als Ausdruck »allgemeine[r] anthropologische[r] Grundbefindlichkeiten des Menschen begreift« (Voßkamp 1992, 255). Die moderne Gattungsforschung untersucht sowohl historische Gattungen in ihren jeweiligen geschichtlichen Funktionskontexten als auch die Möglichkeit eines universalen transhistorischen Beschreibungsmodells.

Textsorten: Von den literarischen Gattungen und Genres werden die nicht-literarischen Gattungen unterschieden. Zu diesen nicht-fiktionalen Texttypen, die zur Abgrenzung als »Textsorten« bezeichnet werden, gehören Formen wie der Essay, der Aphorismus, der Brief oder die Reportage. Auch diesen Textsorten liegen Regeln zugrunde, die bei ihrer Produktion zu berücksichtigen sind und ihre Rezeption steuern.

Schreibweisen: Einen weiteren Versuch, angesichts der Probleme bei der Definition transhistorischer Gattungskonzepte dennoch invariable Eigenschaften zu bestimmen, durch die das Gemeinsame an historischen Textgruppen erfasst werden kann, stellt das Konzept der »Schreibweisen« (*modi*) dar. Mit diesem Terminus werden Darstellungsweisen wie das Dramatische und das Narrative bezeichnet, die auf eine verschiedenen Texten gemeinsame Sprechsituation abzielen, sowie Ausdrucksweisen wie das Satirische, das Komische oder das Tragische, die sich in unterschiedlichen traditionellen Genres finden lassen. So kann ein Theaterstück tragisch sein, aber auch eine Erzählung; ein Gedicht kann satirisch sein, ebenso aber auch ein Prosatext (vgl. Hempfer 2003; Zymner 2007, 25–30).

Insofern die Gattungszugehörigkeit neben stilistisch-rhetorischen Merkmalen die formale Gestaltung eines Textes wesentlich beeinflusst, werden im Folgenden die Techniken der Textanalyse ausgehend von den drei zentralen literarischen Gattungen beschrieben.

Grundlegende Literatur

- Aristoteles:** Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1962.
- Burdorf, Dieter:** Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart/Weimar 1997.
- Goethe, Johann Wolfgang:** »Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des ›West-Östlichen Divans‹«. In: Erich Trunz (Hg.): Goethes Werke. Bd. 2. Hamburg 1962, 126–270.
- Hempfer, Klaus W.:** »Gattung«. In: Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin/New York 1997, 651–655.
- Hempfer, Klaus W.:** »Schreibweisen«. In: Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Berlin/New York 2003, 391–393.

Hempfer, Klaus W.: »Überlegungen zur historischen Begründung einer systematischen Lyriktheorie. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie. Für Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags. Stuttgart 2008, 33–60.

Pavis, Patrice: Dizionario del teatro. Bologna 1998 (frz. 1987).

Platon: Sämtliche Werke. Bd. 3: Phaidon, Politeia. Hg. von Walter F. Otto/Ernesto Grassi/Gert Pamböck. Reinbek bei Hamburg 1958.

Voßkamp, Wilhelm: »Gattungen«. In: Helmut Brackert/Jörn Stückrath (Hg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek bei Hamburg 1992, 253–269.

Zymner, Rüdiger: »Texttypen und Schreibweisen«. In: Thomas Anz (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen. Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar 2007, 25–80.

Behrens, Ingrid: Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen. Halle 1940.

Weiterführende Literatur

Hempfer, Klaus W.: Gattungstheorie. Information und Synthese. München 1973.

Horn, András: Theorie der literarischen Gattungen. Ein Handbuch für Studierende der Literaturwissenschaft. Würzburg 1998.

Meijer, Pieter De: »La questione dei generi«. In: Alberto Asor Rosa (Hg.): Letteratura italiana. Bd. 4: L'interpretazione. Turin 1985, 245–282.

Segre, Cesare: »Generi«. In: Cesare Segre: Avviamento all'analisi del testo letterario. Turin 1985, 234–263.

Zymner, Rüdiger: Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft. Paderborn 2003.

2.2 | Lyrische Texte

2.2.1 | Grundlagen der Metrik

Definitionsversuche: Eine systematische Definition dessen, was Lyrik ist, ist schwierig, vielleicht sogar unmöglich. Die verschiedenen Definitionsversuche, die unternommen worden sind, haben vielfach nur historisch Geltung. Dies gilt etwa für die sich im 18. Jahrhundert durchsetzende Auffassung, die Lyrik als subjektiven Ausdruck individuellen Welterlebens definiert, damit aber nur die spezielle Form der sogenannten **Erlebnis- oder Stimmungslyrik** erfasst. Moderne lyrische Texte, aber auch die Gelegenheitsdichtung der Frühen Neuzeit wären damit ausgeschlossen. Auch der Versuch, im Anschluss an das Platonisch-Aristotelische Redekriterium Lyrik als **Einzelrede** zu definieren, in der ein Ich spricht, Figurenrede aber nicht vorkommt, trifft nur auf eine Teilmenge von Gedichten zu. Das Redekriterium ist nicht geeignet, Lyrik von Drama und Epik abzugrenzen.

Auf der inhaltlichen Ebene ist eine solche Abgrenzung ebenfalls nur bedingt erfolgreich. Während dramatische und erzählende Texte eine Handlung präsentieren, die sich in Raum und Zeit abspielt, erzählen lyrische Texte im Allgemeinen keine »Geschichte«, sondern evozieren eine Situation, die räumlich und zeitlich nicht festgelegt ist und vom Leser jederzeit als gegenwärtig erlebt werden kann. Auch diese Definition von Lyrik schließt allerdings bestimmte geschichtliche Erscheinungsformen aus, die wie die *ballata romantica* oder *romanza* des 19. Jahrhunderts einen narrativen Charakter haben.

Ein anderer Ansatz, der in gewisser Hinsicht einen Minimalkonsens darstellt, besteht darin, lyrische Texte ausschließlich von ihrer **formalen Gestaltung** her zu definieren. Dies entspricht der historischen Entwicklung des Gattungsbegriffs »Lyrik« (*poesia lirica*) in Italien, der erstmals in den italienischen Poetiken des Cinquecento auftaucht, wo er als Sammelbegriff für jene kurzen lyrischen Formen verwendet wird, die von Dante in seiner Schrift *De vulgari eloquentia* systematisch definiert worden sind und in der Folge von Petrarca im *Canzoniere* verwendet und im 16. Jahrhundert kanonisiert werden.

Die Dominanz sprachlicher Ordnungskriterien ist das wesentliche Kennzeichen lyrischer Texte, wie sie sich auf der lautlichen Ebene in Vers, Reim und Strophe zeigen. Während in der Prosa (*discorso in prosa*) die Form der Aussage in erster Linie von logisch-syntaktischen Regeln bestimmt wird, kennzeichnet es die **Versrede** (*discorso in versi*) oder **gebundene Rede**, dass sie zunächst nach formalen Prinzipien gegliedert ist. Ihr konstitutives Element ist der Vers: »Das einzige eindeutig feststellbare Merkmal, das den größten Teil der heute als Gedichte bezeichneten Texte auszeichnet, ist die Versstruktur« (Burdorf 1997, 11).

Mit dem Begriff → „**Vers**“ (lat. *versus*: Wendung, Kehre) wird eine sprachliche Einheit bezeichnet, die durch die Setzung von Pausen entsteht, die sich nicht der syntaktischen Gliederung der Rede, sondern anderen Kriterien verdanken. Dies können eine bestimmte Silbenzahl oder eine bestimmte Abfolge betonter und unbetonter, langer und kurzer Silben sein, doch ist die innere Struktur des Verses letztlich für seine Konstitution nicht entscheidend (Burdorf 1997, 14). Auf der graphischen Ebene wird der Vers in der Regel durch einen von der Prosa abweichenden **Zeilenbruch** (*a capo*) signalisiert. Wenn die italienischen Formen der Versrede, die zu verschiedenen Zeiten ausgebildet worden sind, auch großen historischen Veränderungen unterliegen, so bleibt die **Segmentierung** des sprachlichen Materials in Verse das zentrale Kennzeichen, das auch noch die Formen moderner Lyrik seit dem 20. Jahrhundert kennzeichnet, die auf andere traditionelle Elemente wie Reim und Strophe verzichten (vgl. Menichetti 1984, 349–357).

Zum Begriff

Das System abstrakter Regeln und Prinzipien, die die **Lehre vom Versbau** (*prosodia, versificazione*) betreffen, wird als **Metrik** (*metrica*) bezeichnet. Gleichzeitig meint der Begriff auch das historischen Veränderungen unterworfen **Repertoire metrischer Formen**, das zu unterschiedlichen Zeiten bestanden hat. Auch formal sind die lyrischen Formen (*forme liriche*) von nicht-lyrischen Formen wie dem Versdrama und dem Versepos klar geschieden. Für diese auf einer Erzählung basierenden (storyvermittelnden) Gattungen werden grundsätzlich andere Versmaße verwendet, die als *forme discorsive* bezeichnet werden (vgl. Beltrami 1996, 11–29). Grundlegende Einführungen in die italienische Metrik finden sich in den Darstellungen von Elwert (1984), Beltrami (1991), Bausi/Martelli (1993), Beltrami (1996), Lavezzi (2002) und Neumeyer (2003).

2.2.1.1 | Prinzipien des Versbaus

Der Vers (*verso*) bildet den kleinsten Baustein der gebundenen Rede. Im Italienischen wird er durch zwei grundlegende Kriterien definiert: die **Anzahl der Silben** (*sillabe*) und die **Position der letzten betonten Silbe** (*sillaba tonica*). Das im Italienischen vorherrschende Prinzip des *isosillabismo* besagt, dass Verse, die dieselbe Anzahl Silben aufweisen, derselben Versart zugeordnet werden, auch wenn sie unterschiedliche Akzentschemata (s.u.) aufweisen. Die Benennung der Versarten erfolgt daher nur nach der Anzahl der Silben:

- Elfsilbler (*endecasillabo*)
- Zehnsilbler (*decasillabo*)
- Neunsilbler (*nonario*)
- Achtsilbler (*ottonario*)

Versarten

Lyrische Texte

- Siebensilbler (*settenario*)
- Sechsilbler (*senario*)
- Fünfsilbler (*quinario*)
- Viersilbler (*quadrissillabo*)
- Dreisilbler (*trissillabo*)

Entscheidend für die Anzahl der Silben und damit für die Versart ist die Position der letzten betonten Silbe, auf die im Normalfall noch eine unbetonte Silbe folgt. Dies entspricht der üblichen Silbenstruktur italienischer Wörter (*parola piana*), die wie *vita* oder *amore* auf der vorletzten Silbe betont werden. Bei einem Elfsilbler ist die letzte betonte Silbe also die zehnte, bei einem Siebensilbler ist es die sechste, bei einem Fünfsilbler die vierte usw. Das Italienische kennt jedoch auch Wörter, die auf der letzten Silbe wie *città* oder *verità* (*parola tronca*) oder auf der vorvorletzten Silbe wie *terribile* oder *rendere* (*parola sdrucciola*) betont werden. Auch in diesem Fall ist allein die Position der letzten betonten Silbe entscheidend, unabhängig davon, ob es die letzte Silbe ist oder noch weitere unbetonte folgen. Immer gilt: **Die Versart ergibt sich aus der Position der letzten betonten Silbe, der noch eine Silbe hinzugefügt wird.** Ungeachtet des unterschiedlichen Versendes handelt es sich bei den folgenden drei Versen aus dem *Inferno* von Dantes *Commedia* also immer um einen *endecasillabo*:

verso piano:	Nel mezzo del cammin di nostra vita	(<i>Inf. I 1</i>)
	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	
verso tronco:	e come`albero`in nave si levò	(<i>Inf. XXXI 145</i>)
	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (+1)	
verso sdrucciolo:	Ora cen porta l'un de' duri margini	(<i>Inf. XV 1</i>)
	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 (-1)	

Des Weiteren werden Verse noch in *versi parisillabi* und in *versi imparsillabi* unterschieden, je nachdem, ob sie aus einer geraden oder einer ungeraden Anzahl Silben bestehen.

Besonderheiten der Silbenzählung: Das Beispiel des *verso tronco* zeigt noch eine weitere Eigenheit des italienischen Versbaus. Das, was grammatisch als Silbe gilt, und das, was metrisch eine Silbe ausmacht, stimmt nicht immer überein. Der Zusammenstoß von **Vokalen zwischen zwei Wörtern**, aber auch im **Wortinnern** kann zu Schwierigkeiten bei der Bestimmung der Silbenzahl führen (*computo delle sillabe*). Aufgrund bestimmter metrischer Figuren kann die Zahl der metrischen Silben von der grammatischen abweichen. Zu diesen gehören:

- **Synalöphe** (*sinalèfe*): Stoßen am Wortende und am Wortanfang wie im obigen Beispiel ein auslautender und ein anlautender Vokal aufeinander, so werden diese im Vers zu einem Diphthong verschliffen und als eine metrische Silbe gezählt. Diese Verschleifung kann auch bei mehr als zwei Vokalen eintreten.
- **Dialöphe** (*dialèfe*): Die beiden Vokale werden getrennt ausgesprochen und als zwei Silben gezählt. Dieser Fall ist in der Dichtung bis Dante nicht ungewöhnlich, wird danach aber eher zur Ausnahme. In der me-

Metrische Figuren

trischen Analyse wird die *sinalefe* mit Hilfe des Zeichens ^, die *dialefe* durch ~ markiert.

<i>sinalefe:</i>	Voi ch'ascoltate^in rime sparse^il suono	(Canz. I 1)
	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	
	qua' sono stati gli^anni^e^i giorni^et l'ore;	(Canz. XII 11)
	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	
<i>dialefe:</i>	E tu che se' costì, ~anima viva,	(Inf. III 88)
	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	

- **Synärese** (*sinèresi*) und **Diärese** (*dièresi*): Diese Figuren betreffen den **Zusammenstoß von Vokalen im Wortinnern**. Werden solche Vokalverbindungen zweisilbig ausgesprochen, sprechen wir von Diärese, werden sie einsilbig ausgesprochen von Synärese. Von Bedeutung für die Silbenzählung ist vor allem die Vokalverbindung **Tonvokal + unbetonter Vokal** im Auslaut wie in *mai, costei, voi, due, lui, suo*. Steht diese Vokalverbindung am **Versende**, erfolgt Diärese und gelten die Vokale als zwei Silben. Im **Versinnern** dagegen tritt Synärese ein und zählen die Vokale nur als eine Silbe.

Bei der Vokalverbindung **unbetonter Vokal + Tonvokal** wie in *paese, paura, beato, soavi* tritt praktisch in jeder Position Diärese ein, Synärese ist hier äußerst selten. Bei der Verbindung der Halbkonskonanten **i und u + Tonvokal** ist der Gebrauch unterschiedlich, Diärese wird dann häufig durch ein Trema signalisiert: *graziioso, mansuetto*. Das unten abgedruckte Sonett LXI aus Petrarcas *Canzoniere* liefert Beispiele für Diärese am Versende: *io* (v. 9), *desio* (v. 11), *mio* (v. 13) und für Synärese im Versinnern: *sia* (v. 1), *io, fui* (v. 3), *duo* (v. 4), *piaghe* (v. 8); Diärese im Versinnern zeigen dagegen *paese* (v. 3), *saette* (v. 7). Beispiele für Synalöphe sind: *mese^et* (v. 1), *begli^occhi* (v. 4), *benedetto^il* (v. 5), *dolce^affanno* (v. 5), für Dialöphe: *ebbi^ad* (v. 6).

Sinalefe, dialefe, sineresi und *dieresi* werden als metrische Figuren (*figure metriche*) bezeichnet, da sie dazu dienen, metrische Silben zu bilden und so das «richtige» Versmaß herzustellen.

In der gebundenen Rede sind noch einige andere Formen des Vokalausfalls zu beobachten, die im Vers zwar besonders häufig verwendet werden, aber nicht der Bildung metrischer Silben dienen. Dazu gehören:

- **Apokope** (*apòcope*): Sie bezeichnet den Wegfall eines auslautenden Vokals oder einer Schlussilbe vor einem anlautenden Konsonanten: *ma' = mai, tu' = tuo, vuol = vuole, avrem = avremo, passâr = passarono*. Beispiele aus *Canz. LXI*: *Amor* (v. 6), *cor* (v. 8), *sian* (v. 12), *pensier* (v. 13);
- **Synkope** (*sincope*): Sie bezeichnet den Wegfall interkonsonantischer Vokale im Wortinnern: *spирто = spirito, medesmo = medesimo*;
- **Elision** (*elisione*): Sie bezeichnet den Wegfall eines auslautenden Vokals vor anlautendem Vokal wie in den proklitischen Formen *l'amore* oder *c'è*: Beispiele in *Canz. LXI* *ov'io* (v. 3), *ch'è*, *ch'altra*, *v'à* (v. 14);
- **Aphärese** (*afèresi*): Sie bezeichnet den Wegfall eines anlautenden Vokals oder auch einer Silbe nach auslautendem Vokal: *Canz. LXI* *sia 'l, e 'l* (v. 1).

Andere Formen
des Vokalausfalls

Lyrische Texte

Elision wie Aphärese werden in der Graphie durch Apostroph angezeigt. Der Unterschied zur Synalöphe besteht darin, dass in diesen Fällen der eine der beiden Vokale ersatzlos ausfällt, während bei der Verschleifung alle Vokale hörbar bleiben sollen.

Der Akzent: Neben der Anzahl der Silben spielt auch die Betonung im Italienischen für den Vers eine wichtige Rolle. Ein Akzent (*accento tonico*) liegt nicht nur auf der letzten betonten Silbe eines Verses, sondern auch auf anderen Silben. Der Wechsel betonter und unbetonter Silben trägt daher wesentlich zum Charakter des Verses bei und verleiht ihm einen bestimmten Rhythmus. Im Allgemeinen aber handelt es sich bei diesen Akzenten nicht um feste, sondern um bewegliche Akzente. Das **Akzentschema** kann also auch bei derselben Versart von Vers zu Vers wechseln. Nur bei wenigen Versarten hat sich im Laufe der Zeit eine feste Verteilung der Akzente auf bestimmte Silben herausgebildet. Die wichtigsten und am häufigsten verwendeten Verse, der *endecasillabo* und der *settenario*, weisen bewegliche Akzente auf.

Akzentschemata

Der ›klassische‹ *endecasillabo* (*endecasillabo* ›canonico‹) trägt außer dem Akzent auf der 10. Silbe wenigstens noch einen weiteren Akzent auf der 4. oder auf der 6. Silbe; es können auch beide betont sein. Sind weder die 4. noch die 6. Silbe betont, gilt er als *non canonico*. Je nach Position der Akzente werden zwei Haupttypen unterschieden: Wird die 4. Silbe betont, spricht man von *endecasillabo a minore*, da der erste Versteil (*emistichio*) kürzer ist als der zweite. Wird die 6. Silbe betont, spricht man dagegen von *endecasillabo a maiore*. Weitere Akzente können hinzukommen, was die rhythmische Variationsbreite sehr groß werden lässt.

a maiore	Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno	(3., 6., 8., 10.)
a minore	et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto, e benedette sian tutte le carte	(4., 6., 8., 10.)
		(4., 7., 10.)

Der *settenario* weist lediglich die obligatorische Betonung der 6. Silbe auf, ein oder zwei weitere Akzente können beliebig auf die anderen Silben verteilt werden. Durch die Betonung der 6. Silbe ergibt sich jedoch eine rhythmische Parallele zum *endecasillabo a maiore*, die erklärt, warum diese beiden Versarten besonders gern miteinander kombiniert werden.

2.2.1.2 | Der Reim

Als Reim (*rima*) wird der Gleichklang von zwei oder mehr Wörtern ab der letzten betonten Silbe bezeichnet. Entsprechend der unterschiedlichen Silbenstruktur im Wortauslaut lassen sich wieder drei Formen unterscheiden:

- die *rima piana*, der ›weibliche‹ Reim: vita : smarrita;
- die *rima tronca*, der ›männliche‹ Reim, der vokalischen Ausgang haben kann (in vocale: ArtÙ : piÙ) oder konsonantischen (in consonante: cuOR : amOR);

- die **rima sdrucciola**, der ›gleitende weibliche‹ **Reim**: mARGINI : ARGI-NI.

Im Hinblick auf die Klangqualität unterscheiden wir zwischen

- reinen Reimen** (*rima perfetta*), die in allen Bestandteilen übereinstimmen, und
- unreinen Reimen** (*rima imperfetta*).

Von **Assonanz** (*assonanza*) spricht man, wenn nur die vokalischen Elemente identisch sind: indArnO : lontAnO.

Reimlose Verse heißen *versi sciolti*. Sie werden erst ab dem 16. Jahrhundert gebräuchlich.

Die Funktionen des Reims für den Versbau sind vielfältig. Er dient dazu, das Versende zu markieren und so die Wahrnehmung des Verses zu erleichtern. Neben dieser ›demarkativen‹ Funktion (Beltrami 1996, 75) fällt ihm die Aufgabe zu, mehrere Verse zu Gruppen zusammenzufassen sowie den Bau strophischer Einheiten zu ermöglichen. Diese ›strukturierende‹ **Funktion** hat zur Herausbildung bestimmter Reimschemata (*schema delle rime*) geführt. In der metrischen Analyse werden identische Reime durch identische Buchstaben bezeichnet. Die häufigsten Reimschemata sind:

- Paarreim** (*rima baciata* oder *accoppiata*): AA BB CC ...
- Kreuzreim** (*rima alterna* oder *alternata*): ABAB CDCD EFEF ...
- Umschlingender Reim** (*rima incrociata* oder *abbracciata*): ABBA CDDC EFFE ...
- Kettenreim** (*rima incatenata*): ABA BCB CDC ...

Reimschemata

Die Folge von drei Reimen kann auch abgewandelt werden zur

- rima replicata**: ABC ABC ... und zur
- rima invertita** oder **retrogradata**: ABC CBA ...

Wird derselbe Reim in mehr als zwei aufeinander folgenden Versen verwendet, spricht man von *versi monorimi*: AAA ...

2.2.1.3 | Strophen- und Gedichtformen

Unstrophische Dichtung liegt vor, wenn Verse ohne Unterbrechung aneinander gereiht werden. Werden mehrere Verse jedoch zu einer Gruppe zusammengefasst – und sei es nur durch die Einfügung einer Leerzeile – handelt es sich um **strophische Dichtung**. Im Prinzip kann eine Strophe (*strofa/strofe* oder *strofe/strofi*) aus beliebig vielen Versen mit oder ohne Reim bestehen. Historisch gesehen, überwiegen jedoch bestimmte feste Strophenformen, die durch eine bestimmte Anzahl Verse und ein bestimmtes Reimschema definiert sind. Dazu gehören:

- der **Zweizeiler** (*distico*) mit dem Reimschema AA BB CC,
- die **Terzine** aus drei Versen (*terzina*) mit dem Reimschema ABA BCB CDC,

Strophenformen

Lyrische Texte

- das **Quartett** aus vier Versen (*quartina*), dessen Reime kreuzweise (ABAB), umschlingend (ABBA), paarweise (AA BB) oder kontinuierlich (AAAA) angeordnet sein können.

Strophen in nur einer Versart werden **isometrisch** (*omo-* oder *isometrico*), solche mit einer Kombination unterschiedlicher Versarten werden **heterometrisch** (*eterometrico*) genannt, wobei miteinander jeweils nur ungeradzahlige bzw. geradzahlige Versarten kombiniert werden.

Durch Kombination derselben oder unterschiedlicher Strophenformen können größere metrische Formen gebildet werden, deren Bau den Dichtern mehr oder weniger große Freiheiten lässt. Hierbei kann man unterscheiden zwischen den

- nicht-lyrischen Formen**, die für die *poesia discorsiva*, also die didaktischen und narrativen Versgattungen wie das Lehrgedicht oder das *poema epico*, kennzeichnend sind, und
- den **lyrischen Formen** wie Kanzone, Sonett und *ballata*, die seit Dante und Petrarca die ›klassischen‹ Formen der *poesia lirica* bilden.

Formen der *poesia discorsiva*

Die **terza rima** oder **terzina incatenata** gehört zu den wichtigsten italienischen Strophenformen. Sie besteht aus drei Versen mit dem Reimschema ABA BCB CDC ... YZY Z. Durch die Verwendung des Kettenreims erlaubt sie eine effektive Verknüpfung der Strophen und eignet sich damit hervorragend für lange Versdichtungen. Ihr Versmaß ist normalerweise der *endecasillabo*. Die erstmals von Dante in der *Commedia* verwendete und daher auch **terzina dantesca** genannte Strophe ist die typische Strophenform der **lehrhaften, satirischen und moralisierenden Dichtung**:

Inferno I 1–9

Nel mezzo del cammin di nostra VITA	A
mi ritrovai per una selva oscURA	B
ché la diritta via era smarrita.	A
Ahi quanto a dir qual era è cosa dURA	B
esta selva selvaggia e aspra e forte	C
che nel pensier rinnova la paURA.	B
Tant'è amara che poco è più mORTE ;	C
ma per trattar del ben ch'i vi trovAI	D
dirò de l'altre cose ch'i v'ho scORTE.	C

Größere Einheiten aus mehreren Terzinen werden von Dante *canto* genannt; später bürgert sich dafür der Begriff *capitolo* ein.

Die **ottava rima** gehört ebenfalls zu den nicht-lyrischen Formen. Es handelt sich um eine Strophe aus acht *endecasillabi* mit dem Reimschema ABABABCC, die auch *stanza* genannt wird. Als einer der ersten verwendet sie Boccaccio in seinem Versepos *Filostrato* (um 1336). In der Folge

entwickelt sie sich zur bevorzugten Strophenform der **erzählenden Versdichtung** und kennzeichnet das Ritterepos Boiardos, Ariostos und Tassos. Hier die erste *stanza* aus Ariostos *Orlando furioso*:

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amORI	A
le cortesie, l'audaci imprese io cANTO,	B
che furo al tempo che passaro i MORI	A
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tANTO,	B
seguendo l'ire e i giovenil furORI	A
d'Agramante lor re, che si diè vANTO	B
di vendicar la morte di TroiANO	C
sopra re Carlo imperator romANO.	C

Der **endecasillabo sciolto** ist ebenfalls ein Metrum, das für die nicht-lyrische Versdichtung typisch ist. Es handelt sich um einen reimlosen Elf-silbler ohne strophische Gliederung, der im Cinquecento zunächst in der dramatischen und didaktischen Gattung Verwendung findet, so in Gian Giorgio Trissinos Tragödie *Sofonisba* (1524) und Giovanni Rucellais Lehrgedicht *Le api* (1524). In diesen Werken, die antiken Gattungen nachgebildet sind, soll auf diese Weise auch der reimlose Vers der Antike nachgeahmt werden.

Formen der *poesia lirica*

Kanzone: Den höchsten Platz in der Hierarchie der lyrischen Gattungen nimmt für Dante die *canzone* ein, deren Merkmale er in *De vulgari eloquentia* ausführlich beschreibt. Da Petrarca dieser *canzone antica*, die im Duecento aus provenzalischen Vorbildern entwickelt worden ist, ihre gültige Form gegeben hat, wird sie auch als *canzone petrarchesca* bezeichnet.

Bei der *canzone antica* oder *petrarchesca* handelt es sich um eine strophische Dichtung, die aus einer variablen Anzahl gleichartiger Strophen besteht, die *stanze* genannt werden. Ihre Zahl variiert im Allgemeinen zwischen fünf und sieben Strophen. Den Abschluss einer Kanzone bildet meistens eine kürzere Strophe, *congedo* oder *commiato* (dt. Geleit) genannt, die jedoch auch fehlen kann. Konstitutiv für die Gattung der Kanzone ist also eine bestimmte Strophenform.

Die **Kanzenenstrophe** ist in der Regel eine heterometrische Strophe, die *endecasillabi* und *settenari* kombiniert. Die längeren Verse werden mit Großbuchstaben, die kürzeren mit Kleinbuchstaben bezeichnet (abC abC ...). Der Umfang der Strophe kann variieren, es dominieren Strophen von 13 oder 15 Versen. Charakteristisch für die Kanzenenstrophe ist außerdem ihre Untergliederung in zwei Teile, die **fronte** (dt. Aufgesang) und **sirma** oder **coda** (dt. Abgesang) genannt werden. Die **fronte** besteht normalerweise aus zwei, seltener aus drei **piedi** (dt. Stollen), von denen jeder zwei bis sechs Verse umfassen kann. Das Beispiel weist zwei *piedi* von jeweils 3 Versen (2 *settenari* + 1 *endecasillabo*) und mit identischen Reimen

Lyrische Texte

auf, wobei die hier vorliegende Übereinstimmung in der Anordnung der Reime, die *rime replicate* bilden, nicht obligatorisch ist. *Fronte* und *sirma* unterscheiden sich dagegen durch die Verwendung unterschiedlicher Reime. Allerdings können die beiden Teile auch durch einen gemeinsamen Reim verbunden werden, der *concatenatio* genannt wird. So reimt sich im folgenden Beispiel der letzte Vers der *fronte* (v. 7) auf den ersten Vers der *sirma* (v. 8): colonNA : gONNA. In selteneren Fällen begegnet statt oder zusätzlich zu der Unterteilung der *fronte* in *piedi* auch eine Unterteilung der *sirma* in zwei *volte*.

Als Beispiel folgen hier die erste Strophe und der *congedo* aus Petrarcas Kanzone CXXVI:

Petrarca: Canzone CXXVI	fronte	I piede	a	Chiare, fresche et dolci ACQUE	concatenatio
			b	ove le belle mEMBRA	
			C	pose colei che sola a me par dONNA;	
			II piede	a gentil ramo ove piACQUE	
			b	(con sospir' mi rimEMBRA)	
			C	a lei di fare al bel fianco colonNA;	
			sirma	c herba et fior' che la gONNA	
			d	leggiadra ricoverSE	
			e	co l'angelico sENO;	
			e	aere sacro, serENO,	
			D	ove Amor co' begli occhi il cor m'apERSE:	
			f	date udienzia insiEME	
			F	a le dolenti mie parole extrEME.	
				[...]	
			X	Se tu avessi ornamenti quant'ai voglia,	
			y	poresti arditamente	
			Y	uscir del boscho et gir in fra la gENTE.	

Die Kanzenenstrophe weist zwar eine große Variationsbreite auf, innerhalb einer Kanzone aber wiederholt sich die einmal gewählte Form in jeder *stanza*. Lediglich die Reime selbst wechseln bei identischem Reimschema von Strophe zu Strophe. Der *congedo*, die kürzere, in ihrer Länge ebenfalls variable Schlussstrophe, nimmt das Schema der *sirma* wieder auf.

Ab dem Cinquecento hat die Kanzone eine Vielzahl von Abwandlungen erfahren. Diese Entwicklung kulminierte bei Giacomo Leopardi (s. Kap. 4.4.3) in der *canzone libera*, in der die Kanzenenstrophe praktisch aufgelöst wird. Zwar wird noch die Gliederung in heterometrische Strophen aus Elfsilblern und Siebensilblern beibehalten, auf den Reim aber wird weitgehend verzichtet, und auch die Zahl der Verse pro Strophe und ihre Anordnung variieren.

Sestina lirica: Eine Weiterentwicklung der *canzone* stellt die **Sestine** dar, die zur Unterscheidung von der einfachen Strophe aus sechs Versen als *sestina lirica* bezeichnet wird. Von Dante erstmals verwendet, erhält sie von Petrarca ihre definitive Form. Sie umfasst sechs Strophen aus jeweils

sechs *endecasillabi* sowie einen *congedo* aus drei *endecasillabi*. Die Verse einer Strophe reimen untereinander nicht; die Reimwörter (*parole-rima*) der ersten Strophe kehren aber in den folgenden Strophen wieder, wobei das letzte Reimwort der ersten Strophe zum ersten der zweiten Strophe, das erste zum zweiten, das vorletzte zum dritten usw. wird (*retrogradazione incrociata*). Im *congedo* finden sich drei Reimwörter im Versinnern, drei am Versende. Zur Illustration hier das Reimschema der ersten *sestina* in Petrarcas *Canzoniere* (Canz. XXII) (Beltrami 1996, 106f.):

ABCDEF
FAEBDC
CFDABE
ECBFAD
DEACFB
BDFECA
(A)E(C)D(F)B

Sonett: Im Gegensatz zur Kanzone geht das Sonett (*sonetto*) nicht auf ein provenzalisch Vorbild zurück, sondern ist eine erst von der Sizilianischen Dichterschule entwickelte Form (s. Kap. 4.2.3). Als sein Erfinder gilt Giacomo da Lentini. Seine definitive Gestalt erhält es von Petrarca, durch dessen Verwendung im *Canzoniere* das Sonett für mehrere Jahrhunderte zur vorherrschenden Form der europäischen (Liebes-)Lyrik geworden ist.

quartina	Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno, et la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto, e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto da' duo begli occhi che legato m'anno;	A B B A	ottava/ottetto	Petrarca: <i>Canzoniere LXI</i>
quartina	et benedetto il primo dolce affanno ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto, et l'arco, e le saette ond'i' fui punto, et le piaghe che 'nfin al cor mi vanno.	A B B A		
terzina	Benedette le voci tante ch'io chiamando il nome de mia donna ò sparte, e i sospiri, et le lagrime, e 'l desio;	C D C	sestina/sestetto	
terzina	et benedette sian tutte le carte ov'io fama l'acquisto, e 'l pensier mio, ch'è sol di lei, sì ch'altra non v'è parte.	D C D		

Das regelmäßige Sonett besteht aus 14 *endecasillabi*, die sich entsprechend den verwendeten Reimen zu einer Gruppe aus acht Versen (*ottava* oder *ottetto*) und einer aus sechs Versen (*sestina* oder *sestetto*) gruppieren lassen. Üblich sind auch die Bezeichnungen *fronte* und *sirma*, die

Lyrische Texte

die strukturelle Übereinstimmung des Sonetts mit der Kanzonenstrophe betonen. Der erste Teil untergliedert sich weiterhin in zwei *quartine*, die stets dasselbe Reimschema aufweisen. Während in der älteren Dichtung das Schema der *rima alternata* (ABAB ABAB) dominiert, findet sich bei Petrarca und seinen Nachfolgern vor allem die *rima incrociata* (ABBA ABBA). In den Terzettten können wie im obigen Beispiel zwei (CDC DCD) oder auch drei Reime (CDE CDE oder CDE DCE) verwendet werden.

Auch das Sonett hat im Lauf seiner Geschichte zahlreiche Abwandlungen erfahren. Vor allem in der komischen Dichtung findet sich das **geschwänzte Sonett** (*sonetto caudato*), bei dem das Sonett aus 14 Versen am Ende eine Erweiterung erfährt. Diese besteht normalerweise aus einem *settenario*, der sich auf den letzten Vers der zweiten Terzine reimt sowie einem Zweizeiler (*distico*) mit *rima baciata*, so dass sich folgendes Reimschema ergibt:

ABBA ABBA CDC DCD dEE.

Das Sonett kann außerdem als einzelne Strophe aufgefasst und in einen größeren Zusammenhang gestellt werden. Dies geschieht in der vor allem im 13. Jahrhundert gepflegten **tenzone**, einem Streitgespräch zwischen zwei oder mehr Dichtern, in der auf ein erstes Sonett, das das Problem formuliert, ein oder mehrere Sonette folgen, die sich desselben Reimschemas bedienen.

Ballata antica: Die *ballata antica* ist ursprünglich ein Tanzlied, das aus einem Refrain (*ripresa*) und einer oder mehreren weiteren Strophen besteht, die in ihrem Bau der Kanzonenstrophe ähneln. Die *ripresa*, die in der Regel aus zwei bis vier Versen besteht, wird zu Beginn gesungen und zwischen den einzelnen Strophen wiederholt. Die verwendeten Versarten sind der *endecasillabo* und/oder der *settenario*. Wie die Kanzonenstrophe sind auch die *stanze della ballata* in zwei Teile untergliedert. Der Aufgesang besteht wiederum aus zwei gleichartigen Teilen (*prima/seconda mutazione*), auf die der Abgesang (*volta*) folgt, dessen Bau dem der *ripresa* hinsichtlich der verwendeten Versarten und des Reimschemas entspricht. Wie in der Kanzonenstrophe wird auch hier der erste Teil mit dem zweiten durch eine *concatenatio* verbunden: Der erste Vers der *volta* reimt sich mit dem letzten Vers der zweiten *mutazione*; der letzte Vers der *volta* nimmt außerdem den letzten Reim der *ripresa* auf (*rima chiave*). Zur Illustration folgt hier das Reimschema einer einstrophigen *ballata* Petrarcas (Canz. CCCXXIV):

xYY (ripresa)
AbC (prima mutazione)
BaC (seconda mutazione)
cYY (volta).

Die *ballata* oder *canzone a ballo*, die sich zuerst in der Lyrik der Stilnovisten (s. u.) findet, ist von Dante neben Kanzone und Sonett zu den kanonischen Formen der *poesia lirica* erhoben worden. Von Petrarca im *Canzoniere* nur sieben Mal verwendet, spielt sie in der Folge vor allem eine Rolle in der für den Gesang bestimmten *poesia musicale*.

Madrigal: Zu den Formen, die Petrarca im *Canzoniere* verwendet, gehört auch das Madrigal (*madrigale*), das aus zwei bis drei Terzinen sowie einem oder zwei Distichen, also Zweizeilern, besteht. Von diesem *madrigale antico*, das sich hauptsächlich im 14. und 15. Jahrhundert findet, ist das *madrigale moderno* oder *cinquecentesco* zu unterscheiden, das zu den **freien lyrischen Formen** zählt und sich seit dem 16. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreut. Es ist eine heterometrische Dichtung aus *endecasillabi* und *settenari* in beliebiger Anordnung und ohne festes Reimschema. Auch *versi irrelati*, also Verse, die mit keinem anderen Vers reimen, sind möglich. Festgelegt ist lediglich der Umfang des Madrigals, das normalerweise kürzer zu sein hat als ein Sonett und 11 bis 12 Verse nicht übersteigt. Auch das Madrigal ist für den von Musik begleiteten Gesang bestimmt. Hier ein Beispiel aus Torquato Tassos umfangreichem Madrigalwerk (s. Kap. 4.3.4):

O vaga tortorella	a
tu la tua compagnia	b
ed io piango colei che non fu mia.	B
Misera vedovella	a
tu sovra il nudo ramo	c
a piè del secco tronco io la richiamo:	C
ma l'aura solo e 'l vento	d
risponde mormorando al mio lamento.	D

2.2.2 | Geschichte der metrischen Formen

Die Entwicklung der italienischen Versdichtung beginnt im Duecento in der Sizilianischen Dichterschule (*scuola siciliana*) und im toskanischen *dolce stil novo* in Auseinandersetzung mit provenzalischen und französischen Modellen (s. Kap. 4.2.3). Die hier entwickelten noch relativ freien Formen werden zu Beginn des Trecento erstmals von Dante in *De vulgari eloquentia* kodifiziert und anschließend durch Petrarcas Verwendung im *Canzoniere* kanonisiert. Versarten, die für den hohen Stil geeignet sind, sind demnach der *endecasillabo* in seiner kanonischen Form und der *settenario*. Zum dominierenden Reim wird die *rima piana*. Als die angesehensten Gattungen etablieren sich die hier behandelten: *canzone*, *ballata*, *sonetto*, *sestina*, *madrigale*, die alle in Petrarcas *Canzoniere* vorkommen. Mit der Erhebung Petrarcas zum Modell der volkssprachigen italienischen Dichtung durch Pietro Bembo in seinem Traktat *Prose della volgar lingua* (1525) kommt dieser **Kodifizierungs- und Kanonisierungsprozess** der italienischen Metrik an ein Ende (s. Kap. 4.3.3). Es existiert nun ein geschlossenes metrisches System, das bis ins 19. Jahrhundert Gültigkeit behalten wird und auf das auch die Dichter des 20. und 21. Jahrhunderts weiter Bezug nehmen.

Parallel dazu setzen im Cinquecento jedoch auch **Tendenzen zur Auflösung dieses Systems** ein, die ihren Ursprung vor allem in der Nach-

Lyrische Texte

ahmung antiker Dichtungsformen haben. So setzt sich jetzt erstmals die Idee reimloser Dichtung durch. Der *endecasillabo sciolto* dringt zunächst in die dramatische Literatur sowie in die didaktischen Gattungen ein, bevor er im 18. Jahrhundert auch in der *poesia lirica* eingesetzt wird. Unter dem Einfluss antiker, aber auch französischer Modelle entstehen im 16. Jahrhundert bei Gabriello Chiabrera (1552–1638) außerdem die *canzone pindarica* und die *ode-canzonetta*, in denen nun auch kürzere geradzahlige Verse sowie *rime tronche* und *sdrucciole* verwendet werden. Die Orientierung an antiken Mustern erreicht ihren Höhepunkt im 19. Jahrhundert in der *metrica barbara* Giosue Carduccis (s. Kap. 4.4.6).

Einen definitiven **Bruch mit der traditionellen Metrik** stellt die *metrica libera* oder *liberata* des 20. Jahrhunderts dar. Zu ihren extremsten Formen gehören die *parole in libertà* der Futuristen, die jede logisch-syntaktische und typographische Ordnung aufgeben, sowie das Prosagedicht (*poema in prosa*), das sogar auf den Vers verzichtet. Generell bleibt jedoch die Segmentierung in Verse auch in der *metrica libera* immer noch ein Kennzeichen der Lyrik, auch wenn der Vers nur noch ›zufällig‹ ein regelmäßiger Vers ist, wie es Beltrami ausdrückt (vgl. Beltrami 1996, 165–193, hier 185; zur ›metrica novecentesca‹ vgl. Lavezzi 2002, 185–227).

2.2.3 | Verfahren der Lyrikanalyse

Die Fülle der metrischen Formen, in denen sich im Lauf der Geschichte Lyrik konkretisiert, bestätigt die Bedeutung der äußeren Form für lyrische Texte. Diese materielle Ebene der sprachlichen Texte wird als **Ausdrucks- oder Lautebene** bezeichnet. Sie lässt sich in drei verschiedene Schichten (*strati*) untergliedern, die untereinander eng verbunden sind und daher auch nur schwer isoliert voneinander beschrieben werden können:

- die **lautliche Ebene** (*strato fonologico*),
- die **metrisch-rhythmische Ebene** (*strato metrico-ritmico*),
- die **syntaktische Ebene** (*strato sintattico*).

Die Lautebene ist eng mit der **semantischen Ebene**, der **Inhalts- oder Bedeutungsebene**, verknüpft. Analog zur Natur des sprachlichen Zeichens, das sich aus *signifiant* und *signifié* zusammensetzt, kann man diese beiden Ebenen auch als **Signifikant- und Signifikat-Ebene** bezeichnen (s. Kap. 1.2.3). Bei der Textanalyse muss neben der Ausdrucksebene auch die Bedeutungsebene sowie das Wechselspiel zwischen ihnen untersucht werden.

Die spezifische Mehrschichtigkeit des lyrischen Textes (*stratificazione del testo poetico*) und die Interdependenz der verschiedenen Schichten erklären sich aus der ursprünglichen Bestimmung lyrischer Texte zum Gesang, wie noch der Begriff ›Lyrik‹ zeigt, der von *Lyra*, einem griechischen Saiteninstrument, abgeleitet ist. Wie im Gesang zur sprachlichen Ebene die musikalische hinzukommt, die aus Melodie und Takt besteht, so überlagern sich auch im nicht mehr für den Gesang bestimmten lyrischen Text

weiterhin Laut- und Bedeutungsebene. Da die Verwendung eines Wortes im Vers auf diese Weise mehrfach motiviert sein kann – einerseits durch seine Bedeutung, andererseits durch seine lautliche Gestalt – spricht man auch von der **Überstrukturiertheit** oder **Überdeterminiertheit** lyrischer Texte (Link 1992, 92 ff.). Ziel der Analyse ist es, die Besonderheiten des Sprachgebrauchs, die sich auf den verschiedenen Ebenen beobachten lassen, möglichst präzise zu erfassen und in ihrer Wirkung zu bestimmen.

Wiederholung und Rekurrenz: Auf der Ausdrucksebene ist, wie sich an Vers und Reim, aber auch an Klangfiguren wie Alliteration und Assonanz zeigen lässt, die Wiederholung oder Rekurrenz ein wichtiges **Strukturerungsprinzip**. Analog kann man auch bei der semantischen Analyse nach wiederkehrenden semantischen Merkmalen von Wörtern suchen, um diese Wörter dann zu Gruppen zusammenzufassen und nach den Beziehungen oder Relationen zwischen diesen Gruppen zu fragen. Auch auf der Inhaltsebene kann man also zur Bestimmung des Gegenstands nach **semantischen Äquivalenzen** (*equivalenze*) und **Oppositionen** (*opposizioni*) zwischen Wörtern suchen und auf diese Weise sogenannte **Isotopien** bilden, d. h. Wortgruppen, die über ein gemeinsames semantisches Merkmal verfügen und die untereinander in Opposition stehen.

Denotation und Konnotation: Auf der Bedeutungsebene lassen sich daneben verschiedene Formen der Wortbedeutung unterscheiden, die bei der Frage nach der Bedeutungskonstitution des Gedichts zu berücksichtigen sind. Wird ein Wort in seiner **referentiellen Funktion**, also nur zur Bezeichnung eines Gegenstands benutzt, so wird von **denotativem Gebrauch** gesprochen. Vielfach verfügen Wörter aber auch über eine **konnotative Bedeutung**, d. h. in einem bestimmten Kontext erhalten sie neben ihrer Grundbedeutung eine zusätzliche variable, oftmals emotionale Bedeutungskomponente. Bei der Analyse der semantischen Ebene eines Gedichts sind derartige Konnotationen, die eine stilistische Differenzierung erzeugen oder eine emotionale Tönung zum Ausdruck bringen können, zu berücksichtigen.

Hinzu kommt schließlich noch der ›uneigentliche‹ oder ›übertragene‹ Gebrauch von Wörtern, der **rhetorischen Figuren** wie der **Metapher**, der **Metonymie** und der **Synekdoche** zugrunde liegt, deren Wirkung vor allem in einer Steigerung der Bildhaftigkeit des Ausdrucks besteht. Dies gilt auch für andere rhetorische Figuren wie die **Personifikation** abstrakter Begriffe, etwa des Liebesgottes Amor für die Liebe, für die **Allegorie**, in der eine abstrakte Vorstellung durch eine konkrete Handlungsfolge ins ›Bild‹ gesetzt wird, oder auch für das Symbol, das man als bildhaftes Zeichen, als Sinn-Bild eines geistigen Zusammenhangs definieren kann. Der mehr oder weniger starke Rückgriff auf diese Mittel verleiht einem Text ein jeweils eigenständliches Gepräge (s. Kap. 3.3).

Die Kommunikationssituation: Ein weiterer Aspekt, der bei der Analyse lyrischer Texte zu berücksichtigen ist, ist die Kommunikationssituation. Entgegen einer sich im 18. Jahrhundert durchsetzenden Auffassung, die das Gedicht vornehmlich als Ausdruck der subjektiven Befindlichkeit eines sogenannten lyrischen Ich (*io lirico*) betrachtet, ist festzuhalten,

Lyrische Texte

dass auch in lyrischen Texten die Kommunikationssituation auf unterschiedliche Weise gestaltet sein kann. Es kann sich um ein ›Ich‹ oder ein ›Wir‹ handeln, das spricht, es kann aber auch ein ›Du‹ oder ein ›Ihr‹ angesprochen werden oder von einem ›Er‹ die Rede sein. Es können Figuren auftreten, die sprechen. Ähnlich wie ein narrativer Text verfügt also auch der lyrische Text über eine bestimmte Art der **Perspektivierung**, der bei der Rezeptionslenkung eine wichtige Rolle zufällt. Als die Instanz, die diese spezifische Perspektivierung erzeugt, betrachten wir das **Textsubjekt**, das wie der ›abstrakte Autor‹ eines Erzähltextes ein theoretisches Konstrukt ist und weder mit dem empirischen Autor noch mit einem möglicherweise im Text vorhandenen Ich identisch ist, sondern das sowohl dieses **artikulierte Ich** als auch andere Figuren des Gedichts setzt (Burdorf 1997, 194 ff.).

Raum- und Zeitstruktur: Die rezeptionslenkende Perspektivierung des Gedichts wird des Weiteren durch die Raum- und Zeitstruktur bestimmt, die die im Text evozierte Situation näher bestimmt. Elemente, die bei der Analyse der Konstruktion von Raum und Zeit im Gedicht zu berücksichtigen sind, sind einerseits räumliche und zeitliche Deiktika wie ›hier‹, ›dort‹, ›jetzt‹, ›damals‹, andererseits das Tempus der Verben (vgl. Burdorf 1997, 163–213; Link 1992; Wiemann 1997; Ceserani 2005, 83–97).

2.2.4 | Analysebeispiel: Francesco Petrarca's Sonett LXI

Petrarca: Sonett LXI	quartina	Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno, et la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto, e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto da' duo begli occhi che legato m'anno;	A (3., 6., 8., 10.) B (4., 6., 8., 10.) B (4., 6., 8., 10.) A (4., 8., 10.)	ottava
	quartina	et benedetto il primo dolce affanno ch'i ebbi ad esser con Amor congiunto, et l'arco, e le saette ond'i' fui punto, et le piaghe che 'nfin al cor mi vanno.	A (4., 6., 8., 10.) B (4., 8., 10.) B (2., 6., 8., 10.) A (3., 6., 8., 10.)	
	terzina	Benedette le voci tante ch'io chiamando il nome de mia donna ò sparte, e i sospiri, et le lagrime, e 'l desio;	C (3., 6., 8., 10.) D (4., 8., 10.) C (3., 6., 8., 10.)	sestina
	terzina	et benedette sian tutte le carte ov'io fama l'acquisto, e 'l pensier mio, ch'è sol di lei, si ch'altra non v'à parte.	D (4., 7., 10.) C (3., 6., 8., 10.) D (4., 6., 8., 10.)	

Die Laut- oder Signifikant-Ebene: Betrachten wir die Ausdrucksebene des Sonetts LXI aus Petrarca's *Canzoniere*, so können wir zunächst eine gewisse formale Regelmäßigkeit feststellen, die für Petrarca charakteristisch ist: Verwendet werden ausschließlich kanonische *endecasillabi a maiore* und *minore* mit einem allerdings abwechslungsreich gestalteten Akzent-

schema. Auch die syntaktische Gliederung stimmt mit der metrischen überein, Vers- und Strophenende werden respektiert, **Zeilensprünge** oder **Enjambements**, bei denen zusammengehörige Satzteile auf verschiedene Verse verteilt werden, sind nicht zu beobachten. Durch die Verwendung eines bei Petrarca eher seltenen Akzentschemas (4., 7., 10.) wird allerdings der erste Vers des zweiten Terzets hervorgehoben.

Auf der lautlichen Ebene fällt zunächst die vierfache **anaphorische Wiederholung** des Wortes »benedetto« auf, das, leicht abgewandelt, am Anfang jeder Strophe verwendet wird. Die dadurch bewirkte Hervorhebung dieses Wortes, die uns auf der Bedeutungsebene noch beschäftigen wird, verdankt sich allerdings nicht allein der Wiederkehr der fast wörtlichen Wiederholung, sondern ebenfalls der metrischen und syntaktischen Ordnung: Das betreffende Wort steht sowohl am Satzanfang als auch jeweils am Anfang der vier Strophen des Sonetts, die dadurch deutlich markiert werden.

Die leichte Variation durch den Einschub eines »e« in der 2. und 4. Strophe bzw. die Variation von »benedetto« (1. und 2. Strophe) zu »benedette« (3. und 4. Strophe) betont dagegen die **binäre Untergliederung** des Sonetts in Quartette und Terzette, die auch durch das **Reimschema** betont wird: *rima abbracciata* in den Quartetten, *rima alternata* in den Terzetten. Die Auslassung (*elissi*) der Hilfsverben »sia« und »sien« in der 2. und 3. Strophe betont dagegen vor allem den **syntaktischen Parallelismus** zwischen den Strophen. Dieser Parallelismus wird außerdem dadurch verstärkt, dass jede Strophe mit einem Satz übereinstimmt und in jeder Strophe der Hauptsatz durch eingeschobene Relativsätze erweitert wird. Die identische Position dieser Relativsätze im zweiten Halbvers, aber auch die lautliche Ähnlichkeit des Relativ- und Personalpronomens (»ov'io, v. 3 / ond'i, v. 7) verstärken den syntaktischen Parallelismus zwischen 1. und 2. Strophe zusätzlich. Syntaktisch auffällig ist darüber hinaus die polysyndetische Häufung der Subjekte durch verbindendes »e« (*polisindeto*), die einerseits zwar eine dank *sinalefe* geschmeidige, fließende Lautfolge erzeugt (v. 1-3), die andererseits aber immer wieder durch einen Relativsatz unterbrochen wird, um anschließend fortgesetzt zu werden (Str. 2, 3).

Auffällig sind auch kleinere Abweichungen von der üblichen Wortfolge: »che legato m'anno« (v. 4), »esser con Amor congiunto« (v. 6), »che 'nfin al cor mi vanno« (v. 8), »ov'io fama l'acquisto« (v. 13). Die von der Alltagssprache abweichende als **Anastrophe** (*anàstrofe*) bezeichnete Stellung lenkt die Aufmerksamkeit auf diese Begriffe, die gleichzeitig auch metrisch durch **Akzent** sowie lautlich durch **Assonanz** hervorgehoben und miteinander in Verbindung gebracht werden wie *Amor* und *cor*. Die Strukturprinzipien, die sich auf der Ausdrucksebenen beobachten lassen, gehen damit in zwei Richtungen: Einerseits wird durch die Figur der Anapher die Einheit des Sonetts betont und durch die regelmäßige Wiederholung desselben Wortes ein geradezu litanehafter Charakter erzeugt. Syntaktisch spiegelt sich diese Rekurrenz in der Aufzählung der jeweiligen Satzsubjekte, deren Reihung einen ähnlichen Effekt hervorruft. Anderer-

Lyrische Texte

seits wird durch Reimschema, syntaktischen Parallelismus und die Variation des Strophenanfangs aber auch ein Gegensatz zwischen Quartetten und Terzettten erzeugt, der die in der Sonettform angelegte **antithetische Struktur** hervortreten lässt. In ähnlicher Weise wird syntaktisch durch die eingeschobenen Relativsätze und die Abweichungen von der üblichen Wortfolge die allzu glatte Reihung unter- und aufgebrochen. Insofern diese syntaktische Struktur einerseits den Eindruck einer Art Zerrissenheit hervorruft und andererseits die lautliche und metrische Struktur eher den Eindruck der Wiederkehr des Gleichen erzeugt, kann man von **Semantisierung der Ausdrucksebene** sprechen.

Die Bedeutungs- oder Signifikat-Ebene: Auf der semantischen Ebene des Sonetts fällt zunächst sein stark **metaphorischer Sprachgebrauch** auf. Die erste Begegnung zwischen Liebendem und Geliebter, der Moment des *innamoramento*, der im ersten Quartett beschworen wird, wird als physische Überwältigung, als »Fesselung« (»che legato m’anno«, v. 4), beschrieben und die Befindlichkeit des liebenden Ich in der zweiten Strophe als »Verwundung« durch Pfeil und Bogen (»le piaghe«, v. 8) bezeichnet. Die Geliebte ihrerseits wird anfangs nicht direkt, sondern **metonymisch** mithilfe einer **Synekdoche** oder **pars pro toto** evoziert: »duo begli occhi« (v. 4). Denn es ist der Blick der Geliebten, der die Liebe auslöst, indem seine Strahlen wie Pfeile (v. 7) das Herz des Liebenden durchbohren. Im zweiten Quartett, das die Wirkung der Liebe auf den Liebenden zum Gegenstand hat, tritt die Personifikation Amor an die Stelle der Geliebten, um die Macht der Liebe zu symbolisieren. Erst im folgenden Terzett wird erneut die Geliebte als Person beschworen, ihre Bezeichnung als »donna« sagt aber weniger etwas über ihr eigenes Wesen als über das Verhältnis zwischen ihr und dem sprechenden Ich aus, das ihr untergeordnet ist und gleichsam in ihren »Diensten« steht. Das Wesen der Liebe besteht damit wesentlich in »Schmerz« und »affanno« (v. 5), der paradoxerweise aber als »dolce« (v. 5) erfahren wird. Die **Antithetik**, die im **Oxymoron** des »dolce affanno« zum Ausdruck kommt, prägt das Gedicht als Ganzes, in dem die Schmerzen der Liebe »gesegnet« (»benedetto«) werden.

Dem **Dualismus**, der sich auf der Ausdrucksebene in der Zweiteilung des Sonetts in Oktett und Sextett findet, begegnen wir also auf der Inhaltsebene wieder, wo einerseits ein Gegensatz zwischen der Geliebten und dem Liebenden besteht, der das Opfer der Liebe bzw. der Diener seiner Herrin ist, und wo andererseits das Liebesgefühl selbst eine in sich widersprüchliche Mischung aus Schmerz und Seeligkeit darstellt.

Darüber hinaus lässt sich noch eine weitere **Opposition** benennen, wenn wir das Wesen des Ich näher untersuchen. So hat das *io* in den beiden Quartetten eine eindeutig passive Rolle inne. Das Merkmal »passiv« ist einer ganzen Gruppe von Ausdrücken eigen: So taucht es in den Passivkonstruktionen »ov’io fui giunto« (v. 3), »esser con Amor congiunto« (v. 6) und »ond’i’ fui punto« (v. 7) auf, deren metrisch-syntaktischen Parallelismus wir bereits hervorgehoben haben; des weiteren auch in Konstruktionen wie »legato m’anno« (v. 4) und »che ’nfin al cor mi vanno« (v. 8), in denen das Ich als Objekt einer Aktion erscheint, deren Urheber die

Geliebte bzw. Amor selbst ist. Ebenso ist in dem Wort »piaghe« die Idee des passiven Er-Leidens enthalten.

Dieser passiven Rolle des lyrischen Ich in den Quartetten wird jedoch in den Terzetten eine aktive Rolle entgegengesetzt. Es lassen sich demnach zwei Gruppen von Ausdrücken bilden, die untereinander ein gemeinsames Merkmal haben, zueinander aber in Opposition stehen. In einer strukturalistischen Terminologie könnte man von den **Isotopien** **passiv vs. aktiv** sprechen, die die Bedeutungsebene des Gedichts zumindest in Teilen strukturieren. Denn den passivischen Konstruktionen in den Quartetten entsprechen in den Terzetten Handlungen, deren Subjekt das sprechende Ich selbst ist: »ò sparre« (v. 11), »chiamando il nome de mia donna« (v. 11), »fama l'acquisto« (v. 13). Diesen Verben korrespondieren darüber hinaus Substantive, die ebenfalls eine aktive Äußerung des Ich bezeichnen: »le voci« (v. 9), »i sospiri«, »le lagrime« (v. 11), »le carte« (v. 12). Aus einem passiv Leidenden wird das Ich in den Terzetten also zu einem aktiv Handelnden und dank eines schöpferischen Hauchs (»sospiri«) zum Schöpfer eines Werks (»voci«, »carte«), das im Dienst der Herrin steht und ihrem Ruhm dient. Dominieren in den Quartetten die Liebesmetaphern, so finden sich nun Metaphern des schöpferischen Prozesses. Seufzer und Tränen fungieren als Metaphern des poetischen Werks selbst, dessen beide Seiten – der mündliche und der schriftliche Aspekt – in »voci« und »carte« ebenfalls evoziert werden.

Auf unterschiedliche Weise kündigt sich damit in der Abfolge der Quartette und Terzette eine **Überwindung jener Gegensätze** an, die wir zuvor als strukturbildend auf allen Ebenen des Gedichts beschrieben haben. So kommt im poetischen Dienst für die Dame, für ihren Ruhm, der Gegensatz zwischen Liebendem und Geliebter zum Verschwinden, ist sie, ihr Name (v. 10), doch als Gegenstand in seinem dichterischen Werk präsent. Damit aber vollzieht sich eine Art Vereinigung dank einer Verinnerlichung, die ihren Höhepunkt in den letzten eineinhalb Versen des Sonetts erreicht, in denen der Geist des Ich, »il pensier« (v. 12), als gänzlich erfüllt von seiner Herrin beschrieben wird. Die antithetische Struktur des Gedichts, die den Gegensatz von Geliebter und Liebendem spiegelt, findet damit am Ende ihre Aufhebung im Werk selbst, dessen einziger Gegenstand der Name der Herrin ist, und zugleich in jenem Akt des Segnens, der »benedizione«, dessen stete Wiederholung die Klammer für das Leiden einerseits und das schöpferische Tun andererseits bildet. Die Abfolge von Liebesschmerz in den Quartetten und Liebeslyrik in den Terzetten enthält implizit eine Poetik, die die Liebe und ihren Schmerz als Inspiration und Quelle des schöpferisch-poetischen Prozesses definiert.

Liebesmetaphorik in Petrarca's *Canzoniere*

Neben der traditionellen **Liebesmetaphorik** finden wir damit in diesem Sonett auch die für **Petrarca's Poetik** zentrale Idee der Überwindung des Leidens und der Trennung in der Dichtung selbst. Das Ge-

Interpretationsskizze

Lyrische Texte

dicht erhält damit einen **metapoetischen Charakter** und wird zu einer Reflexion über das Wesen, die Funktion der Poesie. Die religiöse Konnotation des Begriffs ›benedizione‹, der auf einen religiösen Sprachgebrauch insgesamt und speziell die biblischen Psalmen verweist, lässt dabei noch einen weiteren Aspekt von Petrarcas Dichtung sichtbar werden, und zwar das immer wieder in seiner Dichtung problematisierte **Verhältnis zwischen irdischer und himmlischer Liebe**, der Liebe zu Laura und der Liebe zu Gott, das in diesem Sonett – im Gegensatz zu anderen – als ein harmonisches, ja geradezu als versöhnt erscheint, wird doch die Liebe ›gesegnet‹. Diese geistlich-religiöse Dimension des Gedichts wird verstärkt durch die Beschwörung des Moments der ersten Begegnung mit der Geliebten und des *innamoramento*, die zunächst ein literarisches **Topos**, also ein wiederkehrendes stereotypes Element der provenzalischen Lyrik ist, das Petrarca hier imitiert und variiert. Da in anderen Texten des *Canzoniere* der Tag der ersten Begegnung des Ich mit der Geliebten mit dem Karfreitag des Jahres 1327 identifiziert wird, wird damit jedoch die **geistlich-religiöse Dimension** der Reflexion über die Liebe verstärkt und ein Zusammenhang zwischen dem Leid der Christenheit und dem Leid bzw. Glück des liebenden Ich hergestellt. Betrachtet man das Sonett LXI nicht isoliert, sondern zusammen mit dem folgenden Sonett LXII, das das Karfreitagsgeschehen unmittelbar evoziert und in dem sich das Ich voller Reue an den Erlöser wendet, wird deutlich, dass der zentrale Konflikt keineswegs überwunden ist, sondern sich auch an dieser Stelle des *Canzoniere*, an dem der schicksalhafte Tag der Begegnung mit Laura kommemoriert wird, als strukturbildend erweist.

Im Blick auf die Kommunikationsstruktur des Sonetts LXI können wir feststellen, dass hier ein Ich spricht, das ein in der Vergangenheit angesiedeltes Ereignis, die erste Begegnung mit der Geliebten, und die daraus sich ergebenden Folgen für sein Fühlen und Handeln beschreibt und bewertet. Ungeachtet der zahlreichen einleitend aufgezählten zeitlichen und räumlichen Elemente, die den Moment der ersten Begegnung scheinbar präzise situieren, bleibt dieser dennoch zeitlich und räumlich unbestimmt, zumindest wenn wir unberücksichtigt lassen, dass es möglich ist, aus anderen Gedichten wie etwa dem Sonett CCXI des *Canzoniere* eine genaue Datierung und Lokalisierung des Geschehens abzuleiten. Der Übergang ins Präsens in der letzten Strophe lässt das dargestellte Geschehen vollends als ein ›zeitloses‹ erscheinen, das jeder Leser in seiner Gegenwart als gegenwärtig erleben kann. Raum- und Zeitstruktur wie auch die Kommunikationsstruktur des Gedichts aus ›Ich‹ und ›sie‹ schaffen damit in ihrer relativen Unbestimmtheit eine Situation, die für jeden Leser zu jeder Zeit aktualisierbar ist und ein Angebot zur Identifikation darstellt. In einer metareflexiven Perspektive, wie sie durch den Bezug auf ›le voci‹ und ›le carte‹ geschaffen wird, könnte man auch sagen, dass das einmalige, im *passato remoto*

Analysebeispiel:
Francesco Petrarca's
Sonett LXI

beschriebene Geschehen des *innamoramento* durch seine Transposition ins Medium der Dichtung der Zeitlichkeit enthoben wird und ihm Überzeitlichkeit und Ewigkeitswert («fama») verliehen werden (vgl. Lommatsch 1923; Neuhofer 1968; Pastore Stocchi 1981; Santagata 1993; Petrarca 2004, 313–316).

- Ariosto, Ludovico:** Orlando furioso. 2 Bde. Hg. von Emilio Bigi. Mailand 1982.
- Bausi, Francesco/Martelli, Mario:** La metrica italiana. Teoria e storia. Florenz 1993.
- Beltrami, Pietro G.:** Gli strumenti della poesia. Bologna 1996.
- Burdorf, Dieter:** Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart/Weimar 1997.
- Ceserani, Remo:** Il testo poetico. Bologna 2005.
- Dante Alighieri:** Commedia. 3 Bde. Hg. von Emilio Pasquini und Antonio Quaglio. Mailand 1982–1986.
- Elwert, W. Theodor:** Italienische Metrik. Wiesbaden 1984.
- Lavezzì, Gianfranca:** I numeri della poesia. Guida alla metrica italiana. Rom 2002.
- Link, Jürgen:** »Elemente der Lyrik«. In: Helmut Brackert/Jörn Stückrath (Hg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek bei Hamburg 1992, 86–101.
- Menichetti, Aldo:** Problemi della metrica. In: Alberto Asor Rosa (Hg.): Letteratura italiana. Bd. 3: Le forme del testo. 1. Teoria e poesia. Turin 1984, 349–390.
- Neumeyer, Martina:** Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe für Italianisten. Eine Einführung. Berlin 2003, 49–69.
- Petrarca, Francesco:** Canzoniere. Hg. von Marco Santagata. Mailand 2004.
- Tasso, Torquato:** Opere. Hg. von Bruno Maier. Mailand 1965.
- Wiemann, Volker:** »Aspekte der Lyrikanalyse«. In: Thomas Eicher/Volker Wiemann: Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft. Paderborn 1997, 53–77.

Grundlegende
Literatur

- Beltrami, Pietro G.:** La metrica italiana. Bologna 1991.
- Cucchi, Maurizio** (Hg.): Dizionario della poesia italiana. I poeti di ogni tempo, la metrica, i gruppi e le tendenze. Mailand 1983.
- Lommatsch, Erhard:** »Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno«. In: Zeitschrift für Romanische Philologie 43 (1923), 675–690.
- Neuhofer, Peter:** »Petrarca Sonett: 'Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno«. In: Die Neueren Sprachen 67 (1968), 281–288.
- Pastore Stocchi, Manlio:** »sonetti III e LXI«. In: Lectura Petrarce 1 (1981), 3–23.
- Santagata, Marco:** »Petrarca: il Canzoniere«. In: Franco Brioschi/Costanzo Di Girolamo (Hg.): Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. Bd. 1: Dalle origini alla fine del Quattrocento. Turin 1993, 375–396.

Weiterführende
Literatur

Dramatische Texte

2.3 | Dramatische Texte

2.3.1 | Drama und Theater

Zum Begriff

Mit dem Begriff → ›Drama‹ (griech. *dran*: tun, handeln) bezeichnet man Texte, denen eine **Geschichte** zugrunde liegt, d.h. eine Reihe von Ereignissen, die sich in **Raum** und **Zeit** abspielen und an denen **handelnde Subjekte** beteiligt sind, und die dazu bestimmt sind, durch Schauspieler auf einer Bühne dargestellt zu werden. Die Vergegenwärtigung der Geschichte erfolgt dabei in der ›Wechselrede‹ der Figuren; auf die vermittelnde Instanz eines Erzählers, wie sie in Erzähltexten vorliegt, wird verzichtet. Mit Platon kann man das Drama daher als **Mimesis** definieren, also als unmittelbare Nachahmung einer Geschichte im Spiel, und es so von den narrativen Formen abgrenzen, die auf der **Diegesis**, dem Bericht eines Erzählers, beruhen.

Drama vs. Theater: Aus der Definition des Dramas als **Darstellung einer Geschichte** folgt, dass es nicht nur ein schriftlich fixierter literarischer Text ist, sondern dass die **szenische Realisierung** einen integralen Bestandteil ausmacht. Mit der Inszenierung aber verändert sich der mediale Status des Textes grundlegend. Denn während der dramatische Text nur das Medium Sprache benutzt, bedient sich der »aufgeführte Text [...] nicht nur sprachlicher, sondern auch außersprachlich-akustischer und optischer Codes« (Pfister 2001, 24f.). Ein zentrales Kennzeichen der **Aufführung** im Gegensatz zum dramatischen Text ist daher ihre **Plurimedialität**, d.h. der Einsatz sprachlicher und nicht-sprachlicher Zeichensysteme zur Bedeutungskonstitution.

Kommunikationsstruktur: Aus dieser doppelten Existenzform des Dramas – einerseits Stücktext, **Textsubstrat** (*testo drammatico*), andererseits szenische Realisierung, **Inszenierung** (*messinscena*), – ergibt sich eine für das Drama charakteristische Kommunikationsstruktur. So wird die normale literarische Kommunikation, die aus der Kette Autor – Text – Leser besteht, um die Reihe Regisseur – Aufführung – Zuschauer erweitert, so dass der Zuschauer im Theater immer schon eine **Interpretation des Stücktextes** durch die Ausführenden erlebt. Dariüber hinaus umfasst auch die Aufführung selbst zwei Ebenen, und zwar die Ebene des Dargestellten und die Ebene der Darstellung. Hieraus ergibt sich eine doppelte Kommunikationssituation:

- die **interne** oder **dramatische Kommunikationssituation** zwischen den Figuren der Geschichte und
- die **externe** oder **theatralische Kommunikationssituation** zwischen Bühne und Publikum.
- Als dritte Ebene kann man schließlich noch eine **lebensweltliche Kommunikationsebene** ansetzen, auf der sich das Publikum über den Bezug der Inszenierung zu seiner Lebenswelt verständigt.

Während die Literaturwissenschaft in ihren Analysen meist nur den Stücktext – als Werk des Autors – berücksichtigt, versucht die moderne, von der Theatersemiotik inspirierte Dramentheorie der Doppelnatur des Dramas als **Text und Aufführung** gerecht zu werden. So definiert Bernd Hamacher das Drama »als einen virtuellen Text [...], der die schriftliche Fixierung und die Menge aller tatsächlichen und möglichen theatralischen Kodierungen umfaßt« (Hamacher 1997, 132). Vielfach werden die beiden Aspekte auch durch die Begriffe **Drama vs. Theater** bezeichnet, wobei dann unter ›Drama‹ nur das literarische Textsubstrat zu verstehen ist, das die Vorlage für die szenische Realisierung, das ›Theater‹, liefert.

Die Doppelnatur von Text und Aufführung wird im Stücktext in der Unterscheidung von Haupt- und Nebentext sichtbar:

- Der **Haupttext** (*testo principale*) enthält den Dialog, der sich in die Repliken (*battute, réplique*) der Figuren gliedert;
- der **Nebentext** (*testo secondario*), der zum einen aus Titel, Gattungsbezeichnung, Vorwörtern, Personenverzeichnis sowie Akt- und Szenenmarkierung besteht, beinhaltet außerdem die Bühnenanweisungen (*didascale, indicazioni sceniche*), d. h. jene Hinweise zu Ort und Zeit der Handlung, zur Charakterisierung der Figuren und ihres Verhaltens usw., die der Autor für das Verständnis und die adäquate szenische Realisierung seines Stücks als notwendig erachtet. In bestimmten Fällen kann der Stücktext auch lediglich aus dem Nebentext bestehen, so in manchen futuristischen Theatertexten und vor allem in der *commedia all'improvviso*, in der im *scenario* oder *canovaccio* nur der Handlungsverlauf skizziert ist, während der Text von den Schauspielern improvisiert wird. Grundlegende Einführungen in die zentralen Aspekte der Dramenanalyse liefern die Darstellungen von Pavis (1998), Pfister (2001), Cascetta/Peja (2003), Ryngaert (2006) und Asmuth (2009).

2.3.2 | Dramenanalyse

2.3.2.1 | Geschichte – Fabel – Handlung – Intrige

Ein und dieselbe **Geschichte** kann auf sehr unterschiedliche Weise dargestellt werden. Wie in der Erzähltextanalyse (s. Kap. 2.4.1) können wir daher auch in der Dramenanalyse zwischen der Ebene der Geschichte (*storia*) und der Ebene ihrer Präsentation oder Vermittlung (*discorso*) unterscheiden. Aufgrund der spezifischen Rezeptionssituation im Theater, in der Produktion und Rezeption zusammenfallen und die Aufführungszeit nicht wie bei der individuellen Lektüre eines Romans beliebig gedeihnt werden kann, unterliegt die Präsentation einer Geschichte im Drama besonderen Einschränkungen. Die konkrete **Darstellung** trifft daher immer eine Auswahl aus den Elementen der Geschichte (Selektion), schränkt ihren Umfang auf wenige zentrale Momente ein (Konzentration) und verknüpft die Teile zudem in einer bestimmten kausalen und zeitlichen Weise (Sukzession) miteinander.

Dramatische Texte

Die spezifische Form, die eine Geschichte in einem Drama annimmt, die jeweils ›erzählte Geschichte‹, bezeichnen wir als **Fabel** (*favola* oder *fabula*) oder auch mit einem traditionellen Begriff als **Handlung** des Dramas (*azione, vicenda*).

Zum Begriff

Unter → ›Fabel‹ oder → ›Handlung‹ wird die gesamte Handlungsfolge verstanden, die einem Drama zugrunde liegt und die sich aus den verschiedenen Einzelhandlungen der Figuren und anderen Ereignissen ergibt, die auf die **dramatische Situation** einwirken und sie verändern. Als ›Fabel‹ wird also jene zeitlich und logisch geordnete Abfolge von Veränderungen aufgefasst, die die Figuren und ihr Verhältnis zueinander betreffen und die von einer Ausgangssituation über verschiedene Zwischensituationen zur Endsituation führen. Konstitutiv für die Handlung ist dabei oftmals ein **Konflikt** (*confitto*) zwischen jenen Figuren, die eine Veränderung der Ausgangssituation anstreben, und anderen, die sich dieser Veränderung widersetzen und insofern ein Hindernis (*ostacolo*) darstellen.

Die Auffassung der Handlung als Konflikt zwischen Figuren kommt in den Bezeichnungen **Protagonist** (*protagonista*) und **Antagonist** (*antagonista*) zum Ausdruck, die man mit Spieler und Gegenspieler übersetzen kann. Problematisch wird die auf Aristoteles zurückgehende Definition des Dramas als Handlung allerdings im Hinblick auf moderne avantgardistische oder postdramatische Dramenformen, auf die dieser intentionale Handlungsbegriff nicht mehr angewendet werden kann (vgl. Lehmann 1999).

Die Intrige: Bei der Umsetzung in eine konkrete szenische Darstellung erfährt die zugrunde liegende Geschichte spezifische Umformungen. So kann zur Spannungserzeugung der zeitliche und logische Zusammenhang der ›erzählten Geschichte‹ umgeformt werden oder bestimmte Handlungselemente, deren Darstellung gegen bestimmte Konventionen verstößen würde, werden aus der szenischen Repräsentation ausgespart. Die Verknüpfung der verschiedenen Handlungselemente, also die konkrete Entwicklung des Konflikts mittels der Aktionen und Reaktionen der Figuren, wird traditionell mit dem Begriff ›Intrige‹ (*intreccio, trama*) bezeichnet. Bei der Analyse des Dramas kommt es darauf an, einerseits durch die genaue Bestimmung der einzelnen Handlungssequenzen die Fabel in ihrem zeitlichen Ablauf zu rekonstruieren – sie gleichsam nachzuerzählen – sowie andererseits die spezifischen Formen ihrer szenisch-dramatischen Vermittlung zu beschreiben.

Das Drama verfügt grundsätzlich über zwei verschiedene Formen der Vermittlung des Geschehens mit unterschiedlichen Funktionen:

Formen der Handlungsvermittlung

- die **szenische Präsentation** oder **offene Handlung**, bei der eine Handlung oder ein Geschehensablauf auf der Bühne dargestellt wird. Diese Form hat den Vorzug großer Unmittelbarkeit und Direktheit und erreicht so eine starke emotionale Wirkung auf den Zuschauer. Das

Geschehen wird in ihr nicht aus der Perspektive einer Figur, sondern a-perspektivisch präsentiert, wodurch die Bewertung dem Zuschauer überlassen bleibt.

- die **narrative Präsentation** oder **verdeckte Handlung**, bei der eine nicht auf der Bühne gezeigte, daher verdeckte Handlung durch die Rede einer Figur vermittelt wird; man spricht in diesem Fall auch von **figuralem Erzählen**. Diese Form erlaubt eine zeitsparende Informationsvermittlung, ihr kommt daher im Hinblick auf die Zeitökonomie des Dramas große Bedeutung zu. So stellt vor allem zu Beginn eines Dramas die narrative Präsentation eine Möglichkeit dar, das Publikum in **geraffter Form** (*sommario*) über die **Vorgeschichte** (*antefatto*) bis zum Einsetzen der Bühnenhandlung zu informieren. Spezielle Formen der narrativen Präsentation sind die sogenannte **Mauerschau** (*teichoscopia*), die über gleichzeitige, gleichsam »hinter der Bühne« (*fuori scena*) ablaufende Vorgänge informiert, und der **Botenbericht** (*racconto*), der von Ereignissen berichtet, die sich an einem anderen als dem auf der Bühne repräsentierten Ort abgespielt haben. Wie der Begriff des figuralen Erzählens andeutet, ist diese Form der Vermittlung durch eine gewisse Subjektivität gekennzeichnet, denn der Bericht erfolgt hier **aus der Perspektive einer Figur**, deren Einschätzung des Geschehens er widerspiegelt.

Durch die Wahl der einen oder anderen Form können bestimmte Momente der Geschichte akzentuiert und herausgehoben werden. Traditionell dominiert am Anfang des Dramas in der Exposition die narrative Vermittlung, während gegen Ende die szenische Präsentation zunimmt, wodurch die Darstellung buchstäblich größeres »dramatisches« Gewicht erhält. Durch die Verwendung der verdeckten Handlung kann andererseits eine stärkere Verinnerlichung und Psychologisierung erreicht werden.

Formale Gliederung: Im Allgemeinen weist die Dramenhandlung eine sichtbare formale sowie funktionale Gliederung auf. Formal wird das Drama durch die Unterteilung in **Akt** (*atto*) und **Szene** (*scena*) gegliedert. Diese ergibt sich zum einen aus den räumlichen und zeitlichen Strukturen eines Stücks, zum anderen aus den wechselnden Figurenkonfigurationen:

- **Eine Szene** beginnt, sobald eine Figur auf- oder abtritt (*entrata* bzw. *uscita di un personaggio*) und sich die **Konfiguration**, also das Ensemble der auf der Bühne anwesenden Figuren, ändert; zwischen den Szenen besteht dabei räumliche und zeitliche Kontinuität.
- **Der Akt**, der aus einer Folge mehrerer Szenen besteht, ist dagegen durch eine deutlich wahrnehmbare **Pause** (*intervallo*) vom folgenden Akt getrennt. Diese Unterbrechung der Handlung durch eine Zeitausparung (*ellissi*) bietet die Möglichkeit zum Ortswechsel und zu Zeitsprüngen sowie zu einer totalen Veränderung des Figurenensembles auf der Bühne.

Gliederungs- und Bauformen

Funktionale Gliederung: Die von Aristoteles erhobene Forderung, dass die Handlung eines Dramas in sich abgeschlossen sein sowie Anfang, Mitte und Ende haben müsse, hat darüber hinaus zu einer charakteristi-

Dramatische Texte

schen funktionalen Gliederung vieler Stücke geführt: Auf die **Exposition** (*esposizione*), in der die Ausgangssituation – der Interessenskonflikt der beteiligten Parteien – definiert wird, folgt eine Phase, in der der **Knoten** (*nodo*) geschürzt wird und sich der Konflikt mittels eines oder mehrerer unerwarteter **Handlungsumschwünge** (*peripezie, colpi di scena*) bis zu einem krisenhaften Höhepunkt zuspitzt, der zu einer Wendung (*svolta*) führt, die am Schluss die Lösung des Konflikts (*scioglimento*) ermöglicht. Während diese Lösung in der Komödie (*commedia*) und Tragikomödie (*tragicommedia*) eine glückliche ist (*lieto fine*), da die Sympathieträger ihre Interessen gegen ihre Gegenspieler durchsetzen, gelingt letzteres dem Protagonisten der Tragödie (*tragedia*) nicht, die stattdessen mit seinem Scheitern in der **Katastrophe** (*catástrofe*) endet (zu den dramatischen Untergattungen s. Kap. 3.2.5).

Von **geschlossener Form des Dramas** spricht man, wenn ein solcher dreigliederiger Aufbau mit klarer funktionaler Gliederung vorliegt. Das Gegenteil ist die **offene Form**, in der die Handlungsteile sehr viel freier – etwa nach dem Prinzip des Kontrasts – aneinandergereiht werden können. Dass moderne Dramen meistens keine geschlossene Form aufweisen, schließt nicht aus, dass auch ihnen formale und funktionale Gliederungsprinzipien zugrunde liegen, die bei der Analyse herauszuarbeiten sind. Anstelle der traditionellen Bezeichnungen *atto* und *scena* finden sich Begriffe wie *sequenza*, *parte* oder *quadro*, die ebenfalls eine Segmentierung der Darstellung in größere Einheiten darstellen; weitere Gliederungssignale können das Verlöschen des Lichts oder die Sprechpause sein, die im Nebentext durch Angaben wie *buio* signalisiert werden.

Raum- und Zeitstrukturen

Die Präsentation einer Geschichte im Drama wird durch die spezifische Rezeptionssituation und die sich daraus ergebende doppelte Kommunikationssituation geprägt. Diese wirken sich auch auf die Behandlung von Ort und Zeit im Drama aus.

Wir unterscheiden daher im Hinblick auf den **Ort** (*spazio*):

- den realen **Ort der Aufführung** (*spazio scenico, spazio della rappresentazione*) und
- den Schauplatz der Handlung, den **Ort der Fiktion** (*spazio rappresentato, spazio della finzione*).

Im Hinblick auf die **Zeit** (*tempo*) unterscheiden wir:

- die **Aufführungs- oder Spielzeit**, also die reale Zeit, die die Aufführung dauert (*tempo della rappresentazione*), und
- die **aufgeführte oder gespielte Zeit**, also den Zeitraum, über den sich die Intrige erstreckt (*tempo rappresentato, tempo della finzione*).

Während die Aufführungszeit nicht unendlich dehnbar ist, kann die aufgeführte Zeit im Prinzip einen beliebigen Zeitraum zwischen wenigen Stunden, im Extremfall sogar wenigen Minuten, und mehreren Jahrzehnten, ja Jahrhunderten umfassen. Das Verhältnis zwischen Aufführungszeit und aufgeführter Zeit kann dementsprechend unterschiedlich sein. So kann die **aufgeführte Zeit**

- **identisch** mit der Aufführungszeit sein (*coincidenza*),
- **kürzer** als die Aufführungszeit sein, was zu einer Dehnung (*dilatazione*) der aufgeführten Zeit in der Aufführung führt, oder aber
- **länger** als die Aufführungszeit sein, so dass sie in der Aufführung ge- rafft werden muss (*concentrazione*).

Der Ort, an dem die Handlung angesiedelt ist, und die Zeit, in der sie spielt, können mit Hilfe bestimmter **Lokalisierungstechniken** angegeben werden. Die entsprechenden Angaben finden sich oft im Nebentext. So heißt es in Carlo Goldonis Komödie *La bottega del caffè* am Ende des Personenverzeichnisses: »La scena stabile [= die während des gesamten Stücks unveränderte Bühne] rappresenta una piazzetta in Venezia, ovvero una strada alquanto spaziosa con tre boteghe« (Goldoni 1994, 76). Ort und Zeit können aber auch im Haupttext, im Dialog der Figuren, näher bestimmt werden. In diesem Fall spricht man von einer **Wortkulisse** (*scenografia verbale*).

Drei Einheiten: Die **normative Regelpoetik**, die sich in der italienischen Renaissance in Folge der Rezeption der Tragödientheorie des Aristoteles entwickelt und bis ins 19. Jahrhundert Gültigkeit behält, verlangt die **Einheit von Raum und Zeit** (*unità di spazio, unità di tempo*) sowie die **Einheit der Handlung** (*unità d'azione*). Dies bedeutet eine extreme Verdichtung der szenischen Handlung, die sich – wie die oben genannte Komödie Goldonis – nur an einem einzigen Ort und ohne größere zeitliche Unterbrechungen abspielen darf und in der die aufgeführte Zeit und die Aufführungszeit tendenziell übereinstimmen müssen. Dramaturgisch folgt aus dieser Forderung, dass die szenisch präsentierte Handlung erst kurz vor dem Ende einsetzen darf und ein bedeutender Teil der Fabel, vor allem die Vorgeschichte, als verdeckte Handlung in der Figurenrede vermittelt werden muss, damit die Bühnenhandlung ohne Unterbrechung vor den Augen der Zuschauer ablaufen kann. Andere Orte außerhalb des auf der Bühne repräsentierten Schauplatzes, an denen sich Teile der Handlung abspielen, können nur in der Figurenrede evoziert werden.

Nicht-mimetische Theaterkonzeptionen erlauben dagegen eine freiere Behandlung von Ort und Zeit und gestatten eine stärkere Fragmentierung der Handlung, in deren Pausen Ortswechsel und Zeitsprünge erfolgen können. Zumal moderne Dramen, die keiner realistischen Ästhetik mehr verpflichtet sind, zeichnen sich vielfach durch einen abweichenden Umgang mit Ort und Zeit aus. So können etwa auf der Bühne mehrere unterschiedliche Handlungsschauplätze gleichzeitig repräsentiert werden, und es kann die Übereinstimmung von Spielzeit und gespielter Zeit aufgehoben werden, etwa wenn sich ein Vorgang, der in Echtzeit nur wenige Minuten dauern würde, z. B. ein Traum, über einen ganzen Theaterabend erstreckt. **Kontinuität** (*continuità*) und **Diskontinuität** (*discontinuità*) im zeitlichen wie räumlichen Sinne sind daher Merkmale unterschiedlicher Theaterästhetiken. In Italien vollziehen Dramatiker wie Pier Maria Rosso di San Secondo, Luigi Pirandello, Alberto Savinio und Massimo Bontem-

Dramatische Texte

pelli im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts den Bruch mit der mimetisch-realistischen Theaterästhetik.

Zeitliche Abfolge: Im Allgemeinen gehorcht die Darstellung der Handlung im Drama dem zeitlichen Prinzip der **Sukzession**, d. h. die verschiedenen Handlungsteile werden in ihrer **chronologischen Folge** präsentiert. Dieses Prinzip kann aber auch durchbrochen werden. So sind auch im Drama – sei es in der offenen, sei es in der verdeckten Handlung – nicht nur **simultane Vorgänge** darstellbar, sondern es sind auch **Vorausdeutungen** (*prolessi, anticipazioni*) und **Rückblicke** (*analessi, flashback*) möglich: In Träumen, Geistererscheinungen, Orakelsprüchen oder dunklen Vorahnungen kann zukünftiges Geschehen antizipiert und so die Spannung erhöht werden. Rückblicke dienen der Information über die Vorgeschichte. Einen Extremfall bildet hier das **analytische Drama** (*dramma analitico*), in dessen Verlauf die genauen Umstände eines Geschehens, das sich in der Vergangenheit ereignet hat, im Bühnengeschehen allmählich aufgedeckt werden. Ein modernes Beispiel dafür liefert Dario Fos Stück *Morte accidentale di un anarchico* (1970), in dem ein Verrückter, ein *matto*, der sich als Untersuchungsrichter ausgibt, in einer Art Verhör der Polizeibeamten jene Vorfälle rekonstruiert, die einige Zeit zuvor zum Tod eines Anarchisten im Mailänder Polizeikommissariat geführt hatten.

Die genaue Analyse der Raum- und Zeitstruktur eines Dramas ist nicht nur unerlässlich für die Rekonstruktion der ›erzählten Geschichte‹, der Fabel, sie gibt darüber hinaus Aufschluss über die spezifische Dramaturgie und die Ästhetik eines Stücks und ist daher fester Bestandteil der Dramenanalyse. Wenn die dramatische Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts auch – nicht zuletzt unter dem Einfluss des Films – durch den Bruch mit den Regeln der klassisch-aristotelischen Dramaturgie und das Experimentieren mit den Möglichkeiten der Bühne gekennzeichnet ist, so ist sie dennoch weiterhin mit den Regeln des aristotelischen Theaters beschreibbar, und sei es auch, dass sie auf deren Negation beruht.

2.3.2.2 | Die dramatische Figur

Aktantenanalyse: Träger der Handlung sind die dramatischen Figuren (*personaggi*). Ihre Analyse lässt sich daher kaum von der der Handlung trennen. Dies verdeutlicht insbesondere die Aktantenanalyse (*analisi attanziale*), die in Fortführung älterer Arbeiten Vladimir Propps zur Erzählgrammatik des Märchens und Etienne Souriaus zu den dramatischen Funktionen von Vertretern der Semiotik wie Algirdas Julien Greimas (1917-1992) und Anne Ubersfeld entwickelt worden ist (s. Kap. 1.2.3). Ihr Ziel ist es, die verschiedenen Momente der Handlung im Hinblick auf die sie determinierenden Kräfte, die **Aktanten** (*attanti*), zu analysieren. Diese Aktanten können die Gestalt handelnder Figuren annehmen, sie können sich jedoch auch als abstrakte Größen manifestieren. Sechs verschiedene Funktionen werden unterschieden:

- die Funktion des **Subjekts** (*soggetto*), das ein bestimmtes Objekt wie etwa die geliebte Frau, den Königsthron, die Macht usw. begehrt;
- die Funktion des **Objekts** (*oggetto*), das begehrt wird;
- die Funktion des **Opponenten** (*oppositore*), der sich dem Subjekt widersetzt;
- die Funktion des **Helpers** (*aiutante*), der dem Subjekt im Konflikt mit dem Opponenten zur Seite steht.

Handlungsfunktionen

Zu diesen relativ konkreten Funktionen oder Kräften kommen noch die

- des **Senders** (*destinatore*) und
- des **Empfängers** (*destinatario*) hinzu.

Mit Sender und Empfänger werden diejenigen (ideologischen) Instanzen bezeichnet, in deren Dienst (Gott, soziale Ordnung, Werte) bzw. zu deren Nutzen (Menschheit, Gesellschaft, Individuum usw.) das Subjekt seine Aktion ausführt. Der Nutzen der Aktantenanalyse besteht darin, die Vielzahl der Figuren, Situationen und Aktionen, die einem Drama zugrunde liegen, auf wenige zentrale Kategorien zu reduzieren und so die Tiefenstruktur des Stücks sichtbar zu machen (vgl. Pavis 1998, Art. »attanziale, modello«; Ryngaert 2006, 49 ff.).

Konfigurations- und Konstellationsanalyse: Nicht die Einzelfigur, sondern das »übergeordnete System des Figurenensembles« (*sistema dei personaggi*) (Pfister 2001, 225) steht auch im Mittelpunkt der Konfigurations- und Konstellationsanalyse. Unter der **Konfiguration** (*configurazione*) verstehen wir »die Teilmenge des Personals, die jeweils an einem bestimmten Punkt des Textverlaufs auf der Bühne präsent ist« (Pfister 2001, 235) und die von Szene zu Szene oder von Situation zu Situation wechselt. Sie wird mit Hilfe einer Matrix bestimmt, die erkennen lässt, wann welche Figur auf der Bühne anwesend ist (vgl. Pfister 2001, 235 ff.). Als Beispiel dient hier der erste Akt der Komödie *La Calandria* (1513) von Bernardo Dovizi da Bibbiena (s. Kap. 2.3.4):

Atto/Scena	I,1	I,2	I,3	I,4	I,5	I,6	I,7	I,8
Personaggi								
Fessenio	X	X	X	X	X		X	
Polinico		X						
Lidio		X	X					
Calandro				X			X	
Samia					X	X		
Ruffo						X		X

**Konfigurationsanalyse von
La Calandria: Akt I**

Der Vergleich der Konfigurationen erlaubt Rückschlüsse auf die Rolle einer Figur als Haupt- oder Nebenfigur (*personaggio principale/secondario*), auf ihre Relationen zu anderen Figuren und unter Umständen auch auf die

Dramatische Texte

Intrige selbst, also den Mechanismus, durch den die einzelnen Teilhandlungen verknüpft werden.

Die Bestimmung der Figurenkonstellation (*constellazione*) zielt dagegen darauf ab, das Verhältnis der Figuren insgesamt in einem einzigen Schema, dem **Konstellationsbild**, darzustellen, wobei die sich im Stück vollziehende Entwicklung nicht berücksichtigt wird. Das Figurenensemble wird dabei als ein System von **Kontrast- und Korrespondenzrelationen** begriffen, das auf **Äquivalenzen und Oppositionen** zwischen den Figuren basiert. Derartige Übereinstimmungen und Gegensätze können sich in Merkmalen wie Geschlecht (männlich vs. weiblich), Alter (jung vs. alt), Stand (hoch vs. niedrig) und Herkunft (fremd vs. heimisch) manifestieren (Mahler 1992, 78f.). Typisch für die Komödie seit der Renaissance ist die Verteilung des Figurenensembles auf die Gruppen der ›Herren‹ und der ›Diener‹.

Die Einzelfigur: Neben dem Figurensystem insgesamt muss auch die Einzelfigur analysiert werden. Zu ihrer Charakterisierung verfügt das Drama über verschiedene Möglichkeiten:

- **Die auktoriale Charakterisierung:** Diese kann explizit im Nebentext oder implizit durch einen sprechenden Namen oder mittels des Kontrast- oder Korrespondenzverhältnisses zu anderen Figuren erfolgen.
- **Die figurale Charakterisierung:** Sie erfolgt implizit durch das Sprechen und Handeln einer Figur (was oftmals dasselbe ist). So zeigt sich die geistige Beschränktheit Calandros, der Titelfigur der *Calandria*, in seiner mangelnden Sprachbeherrschung. Des Weiteren kann eine Figur aber auch durch explizite Äußerungen zu ihrer Person im Haupttext charakterisiert werden, sei es im **Eigenkommentar** oder im **Fremdkommentar** durch andere Figuren. In der ersten Szene der *Calandria* schildert etwa Lidios Diener Fessenio in einem Monolog seinen jungen Herrn und dessen Sorgen. In der folgenden Szene dann tritt Lidio selbst in Begleitung seines Erziehers auf und beschreibt sich im Dialog mit seinem frauens- und liebesfeindlichen Erzieher Polinico als einen jungen Mann, der der Macht der Liebe unmöglich widerstehen kann.

Bei der Figurenanalyse ist es notwendig, sowohl die Einzelfigur in ihren charakteristischen Merkmalen zu erfassen als auch ihre Stellung im Figurensystem zu berücksichtigen. Erst beide Aspekte zusammen ergeben ein Gesamtbild der Figur, die sich sowohl durch ihre Rolle in der Handlung als auch durch ein Set anderer Eigenschaften wie Alter, Geschlecht, Stand, Charakter usw. definiert.

2.3.2.3 | Sprache

Der Sprache kommt im Drama zentrale Bedeutung zu. Die Figuren nehmen Gestalt an, indem sie sprechen, und auch die dramatische Handlung vollzieht sich im Wesentlichen mittels Sprache, sei es im **Dialog** (*dialogo*) oder im **Monolog** (*monologo*). Bei der Analyse der Figurenrede ist daher

zum einen zu untersuchen, welche Funktion die Äußerung einer Figur im **Handlungskontext** erfüllt; zum anderen ist danach zu fragen, in welcher Weise die Sprachverwendung der **Charakterisierung** einer Figur dient. Geeignete Instrumente hierfür bieten Rhetorik und Stilistik (s. Kap. 3.3).

Mündlichkeit der Kommunikation: Insofern Sprache im Drama primär als Mittel mündlicher Kommunikation zwischen Gesprächspartnern in Erscheinung tritt, kann man sie als eine »Simulation alltäglichen Sprachhandelns« (Hamacher 1997, 145) betrachten, deren Funktionieren mit den Methoden der Gesprächsanalyse untersucht werden kann. Ihre besondere Nähe zur gesprochenen Sprache zeigt sich im komischen italienischen Theater in charakteristischer Weise, und zwar im *plurilinguismo*, also der Verwendung regionaler sprachlicher Varietäten. Dieser *plurilinguismo*, in dem sich die besondere sprachliche Realität Italiens spiegelt, kommt nicht nur in der *commedia dell'arte* zum Ausdruck, in der Arlecchino Bergamaskisch, Pantalone Venezianisch und der Doktor Bolognesisch spricht, sondern auch in einem umfangreichen Dialekttheater, das mit den Stücken Ruzantes, Carlo Goldonis, Luigi Pirandellos, Eduardo De Filippis oder Manlio Santanellis von der Renaissance bis ins 21. Jahrhundert reicht. Die gesprochene Sprache im Theater darf allerdings nur unter Vorbehalt mit mündlicher Rede gleichgesetzt werden, da sie eine für den mündlichen Vortrag konzipierte **schriftlich fixierte Rede** ist (vgl. Trifone 1994, 88 f.).

Der dramatische Dialog unterscheidet sich vom Alltagsgespräch außerdem durch die **doppelte Kommunikationsstruktur** des Dramas, in der sich interne und externe Kommunikation überlagern. So ist jede Äußerung einer Figur sowohl an ihren **internen Gesprächspartner** als auch an den **Zuschauer** gerichtet, und das Subjekt jeder Äußerung ist neben der Figur auch der Autor bzw. der Regisseur.

2.3.2.4 | Perspektivenstruktur

Die Unmittelbarkeit, mit der im Drama die Geschichte von Schauspielern *gespielt* wird, statt von einem Erzähler *erzählt* zu werden, scheint zu bedeuten, dass das Gezeigte nicht kommentiert werden kann. Auch das Drama verfügt jedoch über Möglichkeiten, dem Zuschauer eine bestimmte Bewertung des Dargestellten zu suggerieren. Die Sicht des Geschehens erfolgt im Drama aus der Perspektive der einzelnen Figuren; sie ist daher normalerweise **polyperspektivisch**, d. h. der Zuschauer wird mit der Sichtweise unterschiedlicher Figuren konfrontiert. Aus diesen konkurrierenden Perspektiven muss er die »richtige« ermitteln. Durch bestimmte Steuerungstechniken wie die **Sympathienlenkung** ist es jedoch auch im Drama möglich, eine bestimmte Sicht der Dinge zu privilegieren und die »auktorial intendierte Rezeptionsperspektive« (Pfister 2001, 90) zu vermitteln. So gehört in der Komödie die Sympathie des Publikums normalerweise dem Liebespaar und nicht seinen Widersachern, die im Gegenteil wie der eifersüchtige und tumbe Calandro lächerlich gemacht

Dramatische Texte

werden. Wir sprechen in diesem Fall von **geschlossener Perspektivenstruktur**. Eine **offene Perspektivenstruktur** liegt dagegen vor, wenn sich aus den verschiedenen Figurenperspektiven keine dominierende Sicht ermitteln lässt.

2.3.3 | Aufführungsanalyse

Der Stücktext, das literarische Textsubstrat, wird von der modernen Dramentheorie lediglich als **Spielvorlage** betrachtet: »Il testo drammaturgico è uno *script* incompleto e in attesa di una scena« (Pavis 1998, 336). Zu seiner vollen Realisierung bedarf das Drama daher der **Aufführung** (*rappresentazione*). Wird eine Geschichte aber auf der **Bühne** (*palcoscenico*) gespielt, verändern sich die Darstellungsmittel, die Medien der Informationsübermittlung: Die Figur erhält einen Körper und eine Stimme, die fiktive Handlung spielt sich in einem konkreten Raum und in einer bestimmten Zeit ab. Zum Zeichensystem Text treten in der Aufführung weitere – visuelle und akustische – **Zeichensysteme** (*codici visivi, codici sonori*) hinzu, die die Plurimedialität der Aufführung erzeugen. Der auf diese Weise entstehende **Text der Aufführung** ist seinerseits eine Interpretation des Textsubstrats (Fischer-Lichte 1983, Bd. 2). Um diese Interpretation zu analysieren und den spezifischen Charakter der szenischen Konkretisation zu bestimmen, muss die Bedeutungserzeugung mittels der verschiedenen Zeichensysteme im Vergleich mit dem Textsubstrat untersucht werden.

Eine **Systematisierung der theatralischen Zeichensysteme** ist auf verschiedene Arten möglich. Eine Möglichkeit besteht darin, zwischen den Zeichen, die den **Raum**, und jenen, die den **Darsteller** (*attore*) betreffen, zu unterscheiden (Fischer-Lichte 1983, Bd. 1). Diese Systematisierung basiert darauf, dass es vor allem Raum und Figur sind, die von der Plurimedialität der Aufführung betroffen sind (vgl. Hamacher 1997, 134). Die auf die Figur bezogenen Zeichen lassen sich nochmals untergliedern in solche, die die **Tätigkeit**, und solche, die die **Erscheinung** des Schauspielers betreffen.

System der theatralischen Zeichen

Die **Figur** auf der Bühne setzt sich zusammen aus der

- **äußerer Erscheinung** (*Frisur/acconciatura, Maske/maschera, Kostüm/costume*),
- **Mimik** (*mímica*),
- **Gestik** (*gestualità*),
- **Proxemik**, d. h. den Bewegungen auf der Bühne (*prossemica*),
- dem **Text** und der **Art und Weise** (Stimme/voce, Intonation/intonazione), wie der Text vorgetragen wird.

Zu den **Zeichen des Raumes** gehören

- das **Bühnenbild** (*scenografia*),
- die **Requisiten** (*accessori*) und
- das **Licht** (*luce*).

Weder raum- noch schauspielerbezogen sind **nonverbale akustische Zeichen** (*segni sonori non-verbali*) wie **Geräusche** (*rumori*) und **Musik** (*musica*).

Prinzipiell gilt, dass alles, was sich auf der Bühne befindet, ein Zeichen ist und eine bestimmte Bedeutung hat. Charakteristisch für das Theater ist die »vollständige Semiotisierung der Theatersituation« (Mahler 1992, 80). So erhält auch das natürliche Aussehen eines Schauspielers, seine Größe oder seine Statur, auf der Bühne Zeichencharakter und dient der Figurencharakterisierung.

Illusionstheater und theatralisches Theater

Das Wesen des Theaters besteht darin, dass eine Person A eine Figur X verkörpert, während S zuschaut (Fischer-Lichte 1983, Bd. 1, 16). Je nachdem, wie vollkommen dabei die **theatralische Illusion** sein soll, können wir zwischen Illusionstheater und theatralischem Theater unterscheiden.

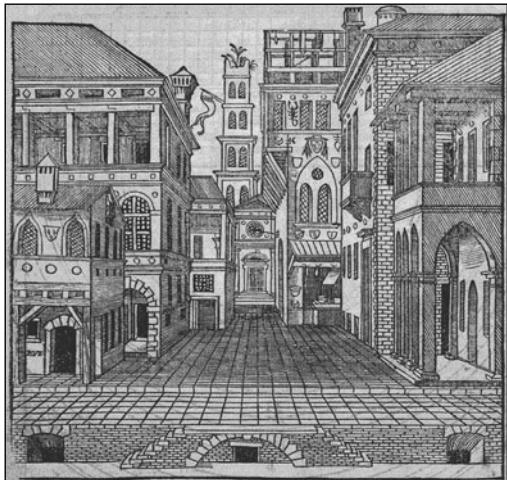
Unter → **»Illusionstheater«** verstehen wir ein Theater, das dem Zuschauer den Eindruck vermittelt, einem realen Geschehen beizuhören. Die für diese Theaterform typische Bühne ist die Guckkastenbühne (*teatro all'italiana*): Sie ähnelt einem geschlossenen Kasten, dessen auf einer Seite fehlende Wand, die sogenannte **Vierte Wand** (*quarta parete*), dem Zuschauer wie einem Voyeur Einblick in das Bühnengeschehen gewährt.

[Zum Begriff](#)

Die Entstehung dieser Theaterform verdankt sich wesentlich dem italienischen Theater des Cinquecento und seiner Rezeption der Theatertheorie des Aristoteles, die das Theater als Mimesis definiert. Die Einführung des **perspektivischen Bühnenbildes** durch italienische Theaterarchitekten und Bühnenbildner wie Sebastiano Serlio (1475-1552), die gleichzeitig zu einer neuartigen Ordnung des Theaterraums und der frontalen Anordnung von **Bühne** (*palcoscenico*) und **Zuschauerraum** (*platea*) führt, schafft das visuelle Pendant zum Illusionismus des Textes. Es repräsentiert einen bestimmten, für die zeitgenössischen Zuschauer wieder erkennbaren Ort wie etwa die Stadt Ferrara in Ariostos Komödie *La Lena* (s. Kap. 4.3.3) Entsprechend zielt auch das Spiel der Schauspieler im Illusionstheater darauf ab, möglichst bruchlos die dargestellte Figur zu verkörpern. Im Hinblick auf die doppelte Kommunikationsstruktur des Theaters bedeutet dies, dass die interne Kommunikation zwischen den Figuren dominiert und die externe Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauern eher in den Hintergrund tritt, da der Zuschauer intensiv an dem teilnimmt, was sich auf der Bühne abspielt.

Das theatralische Theater dagegen versucht gerade nicht, die Illusion von Wirklichkeit zu erzeugen. Durch **Techniken des Illusionsbruchs**

Dramatische Texte



Sebastiano Serlio:
Scena comica (1545)

– Das illusionistische
Bühnenbild der Re-
naissancekomödie

vom Autor ausdrücklich vermerkte Fehlen von Bühnenbild und Bühnenbeleuchtung der Verzicht auf die Erzeugung einer fiktiven Wirklichkeit betont. Durch die Gegenüberstellung der *personaggi* und der *attori*, die so weit geht, dass die *personaggi* am Aussehen der Schauspieler Anstoß nehmen, da diese ihnen nicht ähneln, wird die übliche Illusion des Zuschauers, der Schauspieler *sei* die Figur, bewusst gemacht und unterlaufen. Pirandellos avantgardistische Infragestellung des aristotelischen Illusionstheaters gipfelt in der Problematisierung des Handlungsbegriffs, da sich die *personaggi* in ihren widersprüchlichen Auffassungen dessen, was ihre Geschichte sei, nicht auf die darzustellende Geschichte einigen können, sondern nur ihre unterschiedlichen Sichtweisen derselben diskutieren (s. Kap. 4.5.2).

In einer theaterhistorischen Perspektive illustriert Pirandellos Stück damit am Anfang des 20. Jahrhunderts das **Ende der aristotelischen Dramaturgie** und eine **Retheatralisierung des Theaters**, das sich zunehmend von der Dominanz des dramatischen Textes emanzipiert. Gleichzeitig liefert es auf allen Ebenen – Bühne, Figur, Handlung – konkrete Beispiele für die Techniken des theatricalischen Theaters, in dem die theatricalische Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauer über die dramatische Kommunikation zwischen den Figuren dominiert.

Im Fall Pirandellos ist der theatricalische Charakter im Stück angelegt, dessen zentrales Thema die kritische Reflexion über das Wesen des Theaters ist. Der **Illusionsbruch** ist ein integrales Element seiner Ästhetik bzw. Dramaturgie. Auch andere Formen des italienischen Theaters wie das Maskenspiel der *commedia dell'arte*, die auf **nicht-natürlichen Darstellungskonventionen** beruhen, gehören dem theatricalischen Theater an (vgl. Fischer-Lichte 1983, Bd. 2). Die Theatralisierung kann aber auch ein Ergebnis der Inszenierung sein, die ihrerseits ein Interesse daran hat, der Kommunikation mit dem Publikum *über* das Stück besonderes Gewicht zuzumessen (zu Pirandello vgl. Alonge/Malara 2001; Langella 2002; zu

wird vielmehr der Spielcharakter der Aufführung betont. Ein modernes Paradebeispiel dafür liefert Luigi Pirandellos Stück *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), in dem eine fiktive Theaterprobe durch die Ankunft einer Gruppe merkwürdiger Figuren, der *personaggi*, unterbrochen wird, die die Schauspieltruppe, *attori* und *capocomico*, dazu überreden wollen, ihre Geschichte zu spielen. Durch die Technik des **Theaters im Theater** (*teatro nel teatro*) wird hier die Spielsituation, das Theater selbst, zum Thema gemacht: Durch Stufen, die vom Zuschauerraum auf die Bühne führen, wird dabei die übliche Trennung von Bühne und Zuschauerraum aufgehoben und durch das im Nebentext

Theatertheorie und Aufführungsanalyse vgl. Fischer-Lichte 1983; Pavis 1998; Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat 2005).

2.3.4 | Analysebeispiel: Bibbienas *La Calandria* (1513) – Prototyp einer Renaissancekomödie

Das Stück *La Calandria* (1513) von Bernardo Dovizi, der nach seinem Geburtsort ‚Bibbiena‘ genannt wird, ist eine der ersten italienischen Renaissancekomödien. Sie wurde 1513 am Hof von Urbino uraufgeführt. Das in fünf Akten und in Prosa verfasste Stück, das ein antikes Modell, die *Menaechmi* des lateinischen Dramatikers Plautus, adaptiert, erzählt einerseits die Geschichte des Zwillingspaars Lidio und Santilla, das vor vielen Jahren bei der Eroberung seiner Heimatstadt durch die Türken getrennt worden war und sich nun in Rom wieder begegnet, und andererseits die Geschichte Lidios, der sich in Fulvia, die Ehefrau Calandros, verliebt hat und von dieser wiedergeliebt wird. Es ist nicht möglich, hier die Fabel des Stücks in allen Einzelheiten in chronologischer Reihenfolge zu rekonstruieren. Die Untersuchung der Intrige zeigt, wie die verschiedenen Handlungselemente funktional miteinander verbunden werden.

Die Intrige

Akt I und II: In der **Exposition**, die die beiden ersten Akte umfasst, wird die Vorgeschichte rekapituliert und die Ausgangssituation des Dramas entworfen. Lidio, der auf der Suche nach seiner Schwester nach Rom gekommen ist, hat sich dort in Fulvia, die Ehefrau Calandros, verliebt, die seine Liebe erwidert. Um beim Ehemann keinen Verdacht zu wecken, hat er sich immer, wenn er Fulvia besuchte, als Mädchen verkleidet. In dieses angebliche Mädchen hat sich der dumme Calandro verliebt. Lidios Diener Fessenio, der zum Schein in Calandros Dienste getreten ist, ermutigt diesen, sich seiner vermeintlichen Angebeteten zu nähern. Gleichzeitig wandet sich Fulvia, die mittlerweile wegen seiner vorgetäuschten Kühle an Lidios Liebe zweifelt, an den angeblichen Magier Ruffo, um mittels eines Zaubertranks Lidios Liebe zurückzugewinnen.

Damit ergeben sich zwei **parallele Handlungsstränge**, die im Verlauf der Komödie immer enger miteinander verbunden werden: zum einen das von Lidio und Fessenio gegen Calandro angezettelte Manöver, das diesen in seinem Irrtum bestärken soll, und zum anderen der von der verzweifelten Fulvia geplante Liebeszauber, der Lidios Liebe neu entfachen soll. Kompliziert wird diese Ausgangssituation durch das Hinzukommen Santillas, die sich seit dem Verlust ihres Bruders als Mann ausgibt, den Namen ihres Bruders angenommen hat und im Text daher als ‚Lidio feminina‘ bezeichnet wird. Sie ist ihrerseits auf der Flucht, da man sie mit der Tochter des Perillo verheiraten will, und willigt daher in Ruffos Plan ein, sich Fulvia gegenüber als Lidio auszugeben und die Wirkung des Liebes-

Dramatische Texte

tranks zu beweisen. Zum Streich (*beffa*), den Lidio und Fessenio Calandro spielen und der im ersten Akt angelegt wird, kommt damit ein weiterer Streich hinzu, den Ruffo, Santilla-Lidio femina und Santillas Diener Fanno der verliebten Fulvia spielen. Dieser wird im Wesentlichen im zweiten Akt in die Wege geleitet.

Akt III und IV bilden sodann den **Knoten der Handlung**: Die geplanten Streiche werden in die Tat umgesetzt, und die allgemeine Verwirrung (*imbroglio*) erreicht ihren Höhepunkt, wobei im dritten Akt der Hauptakzent auf der Bloßstellung Calandros liegt, während im vierten Akt Fulvia als Opfer der *beffa* im Mittelpunkt steht.

Im dritten Akt macht sich die an Lidios Liebe zunehmend zweifelnde Fulvia auf den Weg zu dessen Haus, wo sie zu ihrer Überraschung auf ihren Ehemann trifft, den verliebten Calandro. Sein Befremden über ihre Anwesenheit kontrastiert sie erfolgreich mit der Beschuldigung, dass er offenbar von einem Rendezvous mit einer anderen Frau komme. Der Akt endet mit der vollständigen Verwirrung Calandros, der sich plötzlich Lidio und Santilla-Lidio femina gegenüber sieht und nicht mehr weiß, woran er ist. Doch auch die Geschwister erkennen einander in dieser Situation noch nicht.

Im vierten Akt wird die Aufklärung der Verwirrung noch einmal hinausgezögert (*ritardamento*). Fulvia, die in der Zwischenzeit Santilla-Lidio femina begegnet ist, befürchtet nun, der Liebeszaubertrank habe eine Geschlechtsumwandlung bewirkt. Sie ist in höchster Verzweiflung und fleht Ruffo an, dieses Missgeschick wieder rückgängig zu machen.

In **Akt V** schließlich erfolgt dank einer letzten überraschenden Wende (*colpo di scena*) die Lösung aller Rätsel (*scioglimento*): Lidio, der sich in der Zwischenzeit zu Fulvia begeben hatte, ist dort ertappt worden. Bevor die beiden Liebenden aber von Calandro und den von diesem herbeigerufenen Familienmitgliedern des Ehebruchs überführt werden konnten, hatte Fessenio den rettenden Einfall: Santilla-Lidio femina hat die Stelle Lidios eingenommen und damit einerseits ihren Bruder und seine Geliebte gerettet und andererseits sich und Lidio die Rückkehr zu ihrer wahren (Geschlechts-)Identität ermöglicht. Das Stück endet so zum einen mit der definitiven Bloßstellung Calandros, der hinfort den Liebenden nicht mehr im Wege stehen wird, und zum anderen mit dem Wiedererkennen, der **Anagnorisis** (*agnizione, riconoscimento*), der Geschwister, die einander endlich wieder gefunden haben. Die Wiederherstellung des ursprünglichen Zwillingspaars erlaubt es jedem von ihnen, seine wahre sexuelle und soziale Identität wieder anzunehmen. Zum Ausdruck kommt dieses glückliche Ende in der komödientypischen Weise in einer Hochzeit bzw. Doppelhochzeit: Santilla heiratet den Sohn Fulvias und Calandros, Lidio die Tochter Perillos.

Die Analyse der Zeit- und Raumstruktur lässt das Bemühen um die **Wahrung der Einheit von Zeit und Raum** erkennen. Die Handlung läuft ohne größere Zeitaussparungen ab, die gespielte Zeit ist mit der Spielzeit weitgehend identisch. Der Ort der Handlung ist eine Straße in Rom, an der das Haus Fulvias und Calandros wie auch das Haus Lidios gelegen ist.

Für die Präsentation der Handlung bedeutet dies, dass all das, was sich im Haus abspielt wie die Begegnung von Fulvia und Santilla-Lidio femina am Ende des dritten Akts oder das Treffen Fulvias und Lidios und ihre Rettung durch Santilla-Lidio femina im fünften Akt als **verdeckte Handlung** durch figurales Erzählen präsentiert werden muss.

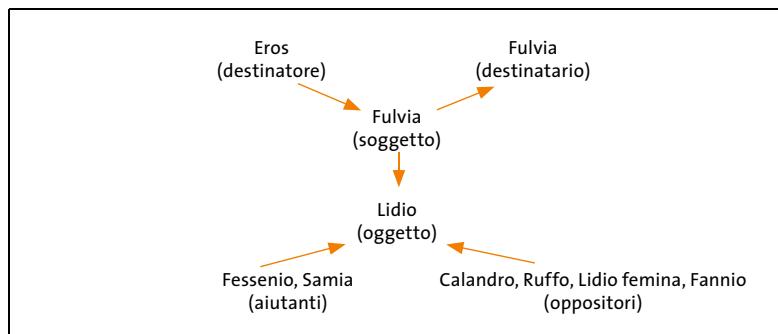
Die **Analyse der Intrige** zeigt, wie sich die Intentionen und daraus folgenden Handlungen der einzelnen Figuren zu einem komplizierten Mechanismus aus Aktion und Reaktion verbinden und wie sie in ihrer Abfolge gegliedert und auf die verschiedenen Akte verteilt werden, so dass sich ein klarer dreiteiliger Bau ergibt. Als das zentrale Element der Intrige erweisen sich der **Rollen- und Geschlechtertausch** (*travestimento*), auch als **cross-dressing** bezeichnet, und die sich daraus ergebenden **Verwechslungen** (*equivoci*), die charakteristische Elemente der italienischen Komödie seit der Renaissance bilden. Ungeachtet der Wirklichkeitsillusion, die die Handlung erzeugen soll, lässt sich im *travestimento* ein selbstreflexives, metatheatralisches Element erkennen, das den Spielcharakter der Darstellung betont und als eine Reflexion über das Wesen des Theaters als ‚Rollenspiel und Täuschung‘ verstanden werden kann (s. Kap. 2.3.3). Von zentraler Bedeutung für die Theaterästhetik der italienischen Renaissance ist dabei allerdings die Tatsache, dass die Täuschung zwar im internen Kommunikationssystem – zwischen den Figuren – perfekt funktioniert, der Zuschauer im externen Kommunikationssystem aber nicht zum Opfer der Täuschung wird, sondern das Rollenspiel immer durchschaut (vgl. Pagliano 1995).

Das System der dramatischen Figuren

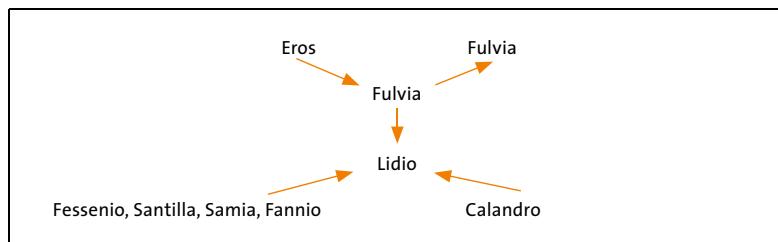
Aktantenanalyse: Die Anwendung des Aktantenmodells auf *La Calandria* führt zu unterschiedlichen Möglichkeiten, denen aber gemeinsam ist, dass sie die Vielzahl der Einzelhandlungen der Intrige radikal reduzieren.

Sieht man den Hauptakzent des Stücks in der Durchsetzung der Liebe Lidios und Fulvias und macht den Eros zum Sender und das Subjekt zum Empfänger, zum Nutznießer der Handlung, so können sowohl Lidio als auch Fulvia als Subjekt bzw. Objekt fungieren: Lidio begehrt (→) Fulvia bzw. Fulvia → Lidio. Der eifersüchtige Ehemann bzw. getäuschte Rivale Calandro erscheint dabei als ihr Opponent, wie auch Lidios Erzieher Polinico, der seinen Schüler eingangs vor den Gefahren der Liebe warnt. Als Helfer des jeweiligen Subjekts fungieren Dienerfiguren wie Fessenio und Samia, Fulvias Zofe. Aufgrund der besonderen Bedeutung, die den Frauen in der *Calandria* zukommt, erscheint es gerechtfertigt, Fulvia als Subjekt einzusetzen. In einem ersten Moment sind ihre Widersacher neben Calandro auch Ruffo, Lidio femina und Fannio, die an der *beffa* Beteiligten. Das ergibt folgendes Bild:

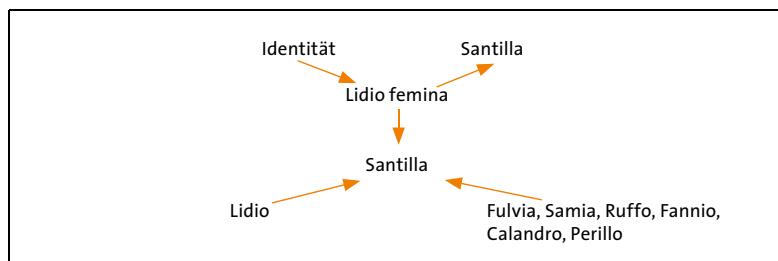
Dramatische Texte



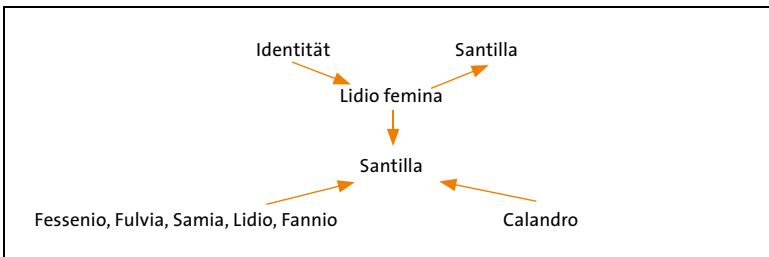
Am Ende aber verändert sich dieses Kräfteverhältnis, denn alle werden nun zu Helfern Fulvias gegen ihren Widersacher Calandro:



Diese Darstellung betont als zentralen Antriebsmotor der Handlung den komödientypischen **Triumph der Liebe** und - mit der Erhebung Fulvias zum Subjekt - die besondere Rolle, die den weiblichen Figuren zufällt. Eine solche Analyse spiegelt die Auffassung wider, dass sich in der positiven Darstellung der Liebe wie auch der Frauen und ihrer Liebessehnsucht historisch gesehen der Reflex einer für die Renaissance typischen neuen Konzeption des Geschlechterverhältnisses findet, die ein älteres frauen- und liebesfeindliches Modell ablöst (s. Kap. 4.3.3). Es ist jedoch auch eine andere Schwerpunktsetzung möglich, die das Gewicht auf die Wiedervereinigung der Geschwister und auf Santillas Rückgewinnung ihrer wahren Identität legt. In einem ersten Moment erscheinen dann fast alle anderen Figuren als Santillas Widersacher:



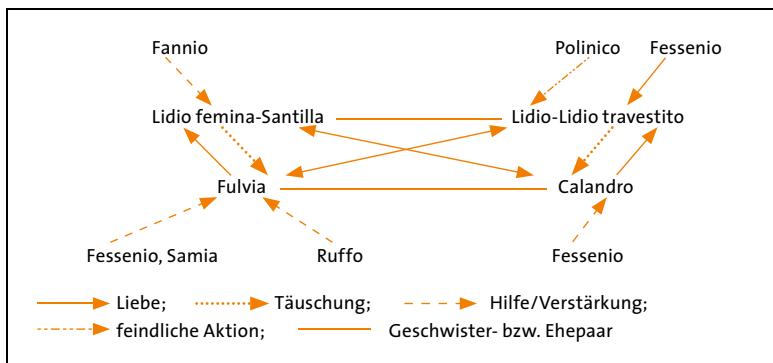
Am Ende kehrt sich jedoch auch hier das Kräfteverhältnis um:



Gemeinsam ist beiden Versionen, dass Calandro die Rolle des Widersachers zufällt, über den die anderen am Ende triumphieren. Bedeutet dies im ersten Fall den Triumph der Liebe und der Frauen, so im zweiten Fall einen Triumph der Intelligenz und der Wahrheit über Dummheit und Täuschung.

Konfigurationsanalyse: Die Analyse der verschiedenen Konfigurationen der *Calandria* lässt zum einen die überdurchschnittliche Präsenz der Dienerfiguren Fessenio und Samia deutlich werden und zum anderen die alternierende Präsenz des Zwillingspaars Santilla und Lidio. Ist die starke Präsenz der Dienerfiguren ein Indiz für die wichtige Rolle, die sie als Sprachrohr (Samia) oder Ideengeber (Fessenio) ihrer jeweiligen Herrschaft spielen, so erklärt sich die Alternanz von Santilla und Lidio auf der Bühne daraus, dass die beiden Rollen zunächst (wahrscheinlich) von demselben Schauspieler gespielt werden und die Intrige auf der Verwechslung von Bruder und Schwester basiert. Die Bestimmung der Konfigurationen kann also über die einfache quantitative Analyse hinaus dazu dienen, die Interaktion der Dramenfiguren und die wechselnden Kräfteverhältnisse zwischen ihnen zu bestimmen. So erlaubt die unterschiedliche Präsenz von Calandro und Fulvia im ersten und zweiten sowie im dritten und vierten Akt Rückschlüsse darauf, welcher Handlungsstrang jeweils dominiert. Sichtbar wird außerdem das Bemühen um eine gewisse Symmetrie im Bau der Handlung, die zugleich die Parallelen zwischen den beiden liebestollen Betrogenen (*beffati*) betont.

Konstellationsanalyse: Versucht man, die Figurenkonstellation in Bibbienas *Calandria* zu bestimmen, so ergibt sich ein Dreiecksverhältnis, und zwar das typische *triangle érotique*: Lidio liebt Fulvia und wird von ihr geliebt. Gestört wird ihre Liebe durch Fulvias Ehemann Calandro, der hier jedoch nicht nur als eifersüchtiger Ehemann einen Störfaktor darstellt, sondern auch, weil er selbst in Lidio verliebt ist, den er für eine Frau hält. Verdoppelt wird dieses Dreiecksverhältnis durch das Hinzukommen von Lidios Zwillingschwester Santilla, die als Mann auftritt und ihrerseits der drohenden Ehe mit einer Frau aus dem Wege gehen will. Als Helfer treten zu diesen vier Hauptfiguren jeweils Diener hinzu, wobei Fessenio sowohl im Dienst Lidios als auch, zumindest zum Schein, im Dienst Calandros, und sogar im Dienst Fulvias steht:



Das Konstellationsbild lässt die **Symmetrie der Intrige und des Figurenensembles** erkennen: dem Paar Santilla - Lidio steht das Paar Fulvia - Calandro gegenüber. Die Liebes- und Täuschungsbeziehungen zwischen den verschiedenen Figuren scheinen dabei wie auf einer Mittelachse gespiegelt. Sichtbar wird so die Verdoppelung, die dem Stück zugrunde liegt und in der die androgyne Doppelheit des Zwillingspaars auf struktureller Ebene ihren Ausdruck findet.

Interpretationsskizze

Prototyp einer Renaissancekomödie

Die Analyse der Handlungsstrukturen und des Beziehungsgeflechts der Figuren lässt die besondere Rolle dieses Stücks am Anfang der frühneuzeitlichen Komödienentwicklung erkennen, in der die antiken Modelle modernen Verhältnissen angepasst werden: Es erscheint als Prototyp der modernen Komödie, der für die weitere Entwicklung entscheidende Elemente geliefert hat. So illustriert das Stück die Faszination, die im Theater von bestimmten sozialen Interaktionsformen wie Verkleidung und Rollenspiel, Täuschung und Betrug ausgeht (Hamacher 1997, 152f.) und in denen das Wesen des Illusionstheaters zum Ausdruck kommt: die Identifikation des Schauspielers mit seiner Rolle bzw. die Täuschung des Zuschauers, der den Schauspieler mit seiner Rolle verwechselt. Mit seinem mehrfachen *travestimento* wird das Stück damit zu einer **metateatralischen Reflexion** über das Wesen des modernen Theaters.

Zugleich entwirft das Stück mit der Figur des Fessenio die **typische Dienerfigur** der modernen Komödie, die sich durch extreme Schläue und Gewandtheit auszeichnet. Dieser ›Diener dreier Herrn‹ (Lidio, Calandro, Fulvia), der in Goldonis *Arlecchino servitore di due padroni* noch einen späten Nachfolger finden wird, repräsentiert den Prototyp des gerissenen Dieners (*furbo*), der die Fäden der Intrige in der Hand hält und mit intrigantischem Geschick seinem ›wahren‹ Herrn schließlich zum Sieg über die Widersacher verhilft. In diesem genialen Spiel-

leiter, den nur Santilla noch zu übertreffen versteht, wird daher von manchen Interpreten auch eine Verkörperung des perfekten Fürstendieners, des *cortegiano*, gesehen, dem Bibbiena hier ein Denkmal gesetzt habe.

Die Ersetzung des männlichen Zwillingspaars, das wir in der römischen Vorlage, den *Menaechmi* des Plautus, finden, durch ein heterosexuelles Geschwisterpaar deutet schließlich auf den zentralen Platz hin, den die Frau in der modernen höfischen Gesellschaft im Gegensatz zur antiken einnimmt und der auch ihr – nach Überwindung bestimmter Hindernisse wie der traditionellen passiven Frauenrolle durch Fulvia – eine aktive Rolle im Geschehen zubilligt.

Modellhaften Charakter für die weitere Komödienentwicklung hat schließlich die **Toskanisierung**, der Bibbiena seinen Stoff unterzieht. Diese zeigt sich nicht nur in sprachlichen Toskanismen, sondern mehr noch im deutlichen Bezug auf Boccaccios *Decameron*, dem Bibbiena nicht nur die Figur des tumben Calandro entnommen hat, sondern ebenfalls die *beffa* als zentrales Element der Intrige (vgl. Baratto 1975; Pagliano 1995; Alonge 2000; Ferroni 2002; Grewe 2004).

Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart 2009.

Bibbiena: La Calandria. Turin 1967.

Cascetta, Annamaria/Peja, Laura (Hg.): Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia. Florenz 2003.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. 3 Bde. Bd. 1: Das System der theatralischen Zeichen. Bd. 2: Vom ›künstlichen‹ zum ›natürlichen‹ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung. Tübingen 1983.

Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart/Weimar 2005.

Goldoni, Carlo: La bottega del caffè. Hg. von Roberta Turchi. Venedig 1994.

Hamacher, Bernd: »Aspekte der Dramenanalyse«. In: Thomas Eicher/Volker Wiemann: Arbeitsbuch Literaturwissenschaft. Paderborn 1997, 129–166.

Mahler, Andreas: »Aspekte des Dramas«. In: Helmut Brackert/Jörn Stückrath (Hg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek bei Hamburg 1992, 71–85.

Pavis, Patrice: Dizionario del teatro. Bologna 1998 (frz. 1987).

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse [1977]. München 2001.

Ryngaert, Jean-Pierre: L'analisi del testo teatrale. Un'introduzione alla comprensione della drammaturgia. Rom 2006 (frz. 1991).

Grundlegende Literatur

Alonge, Roberto: »La Calandria«. In: Roberto Alonge/Guido Davico Bonino (Hg.): Storia del teatro moderno e contemporaneo. Bd. 1: La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento. Turin 2000, 19–27.

Alonge, Roberto/Francesca Malara: »Il grande vecchio della scena europea«. In: Roberto Alonge/Guido Davico Bonino (Hg.): Storia del teatro moderno e contemporaneo. Bd. 3: Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento. Turin 2001, 597–620.

Baratto, Mario: La commedia del Cinquecento. Vicenza 1975.

Ferroni, Giulio: »La Calandria del Bibbiena: tra Plauto e Boccaccio«. In: Francesco Bruni (Hg.): La maschera e il volto. Il teatro in Italia. Venedig 2002, 31–38.

Weiterführende Literatur

Literatur

- Grewé, Andrea:** »Die *Querelle des Femmes* im italienischen Theater des Cinquecento«. In: Gisela Engel u.a. (Hg.): Geschlechterstreit am Beginn der europäischen Moderne. Die *Querelle des Femmes*. Königstein, Ts. 2004, 172–186.
- Klotz, Volker:** Geschlossene und offene Form im Drama. München 1960.
- Langella, Giuseppe:** »Teatro illustrativo e teatro dialettico. Sui *Sei personaggi* di Pirandello«. In: Francesco Bruni (Hg.): La maschera e il volto. Il teatro in Italia. Venedig 2002, 409–440.
- Lehmann, Hans-Thies:** Postdramatisches Theater. Essay. Frankfurt a.M. 1999.
- Pagliano, Graziella:** »Il motivo del travestimento di genere nella novellistica e nel teatro italiano del Rinascimento«. In: Cristina Giorelli (Hg.): Abito e identità. Ricerche di storia letteraria e culturale. Bd. 1. Rom 1995, 23–94.
- Trifone, Pietro:** L’italiano a teatro. In: Luca Serianni/Pietro Trifone (Hg.): Storia della lingua italiana. Bd. 2: Scritto e parlato. Turin 1994, 81–159.

2.4 | Erzählende Texte

2.4.1 | Geschichte vs. Darstellung – *storia* vs. *discorso*

Fiktionale erzählende Texte sind durch zwei wesentliche Aspekte gekennzeichnet. Zum einen liegt ihnen eine **Geschichte** zugrunde, d.h. eine Abfolge von Ereignissen, die sich in Zeit und Raum abspielen und an denen handelnde Subjekte beteiligt sind. Zum anderen wird diese Geschichte **erzählt**. Der Leser – oder Zuhörer – erfährt von den Ereignissen also nicht unmittelbar, sondern nur mittelbar in der Brechung durch eine **Erzählstimme** (*voce narrante*) oder einen **Erzähler** (*narratore*). Die Erforschung der daraus folgenden Eigenarten erzählender Texte, die erstmals von Platon und Aristoteles erfasst worden sind (s. Kap. 2.1), sind der Gegenstand der Erzähltheorie und Erzählforschung bzw. Narratologie (*narratologia*). Diese wird im 20. Jahrhundert von den Russischen Formalisten begründet, mit Untersuchungen zur Erzählperspektive und zur Zeitgestaltung in Erzähltexten von Literaturwissenschaftlern wie Franz K. Stanzel (geb. 1923) und Eberhard Lämmert (geb. 1924) fortgesetzt und erfährt schließlich im Rahmen des Französischen Strukturalismus eine besondere Intensivierung (vgl. Lahn/Meister 2008, 19–34). Bei der Analyse von Erzähltexten wird daher in der Erzählforschung zwischen zwei Ebenen unterschieden:

- der **Geschichte** (*storia*) und
- ihrer **Darstellung** (*discorso*).

Diese Unterscheidung geht auf den französischen Erzählforscher Tzvetan Todorov (geb. 1939) zurück, der in Anlehnung an die Erzähltheorie des Russischen Formalismus zwischen *histoire*, also der Geschichte, und *discours*, ihrer sprachlichen Gestaltung, differenziert (s. Kap. 1.2.3). In der Folge hat Gérard Genette den Begriff *discours* noch weiter untergliedert, und zwar in *récit* und *narration*. Mit *récit* (*racconto* oder *discorso narrativo*) ist dabei die konkrete Erzählung gemeint, der Text, den wir lesen können, mit *narration* (*narrazione*) dagegen die abstrakte Tatsache, dass es sich um eine bestimmte Art der erzählerischen Konstruktion der Geschichte handelt.

Wir übernehmen in der folgenden Darstellung der Prinzipien der Erzähltextanalyse die Terminologie von Matias Martinez und Michael Scheffel (2000), die die verschiedenen narratologischen Ansätze systematisiert haben und ihrerseits zunächst nur zwischen dem »Was« und dem »Wie« der Erzählung unterscheiden. Mit »Was« ist dabei die Handlung einschließlich ihres raumzeitlichen Rahmens gemeint, mit »Wie« die Art ihrer Darstellung, also der Akt der Vermittlung bzw. der erzählerischen Konstruktion der Geschichte. Dies entspricht der Unterteilung Todorovs und anderer in *histoire* und *discours*.

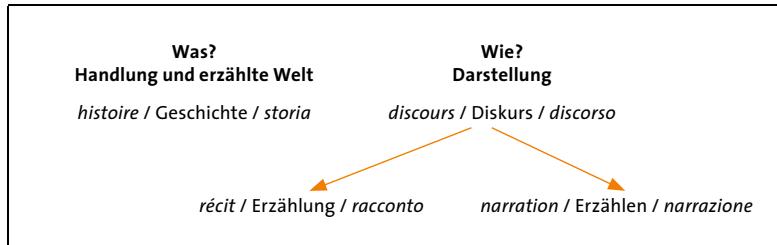
Racconto und narrazione: Wenn die zugrunde liegende Geschichte (*storia*) erzählt und in eine konkrete **Erzählung** (*racconto* oder *discorso narrativo*) umgeformt wird, kann sie in zweifacher Weise transformiert

Erzählende Texte

werden: So können zum einen die Ereignisse zeitlich und logisch umgruppiert und in einer anderen als der normalen Abfolge erzählt werden; zum anderen verändert sich die Geschichte im **Erzählvorgang** entsprechend der Haltung, die der Erzähler dem Erzählten gegenüber einnimmt. Um diesen beiden Transformationen Rechnung zu tragen, unterscheiden Martinez und Scheffel – ähnlich wie Genette – auf der Ebene der Darstellung, also des *discours* oder *discorso*, zwischen den folgenden beiden Aspekten: und zwar zwischen

Aspekte
der Darstellung

- der **Erzählung** im eigentlichen Sinne, womit »die erzählten Ereignisse in der Reihenfolge ihrer Darstellung im Text« gemeint sind und die Frage nach den **zeitlichen Relationen** zwischen Geschichte und Diskurs gestellt wird, und
- dem **Erzählen**, womit die »Präsentation der Geschichte und die Art und Weise dieser Präsentation in bestimmten Sprachen, Medien [...] und Darstellungsverfahren (z. B. Erzählsituation und Sprachstil)« gemeint ist (Martinez/Scheffel 2000, 25). Hierunter werden die Parameter gefasst, die das Verhältnis des Erzählers bzw. der Erzählstimme zur erzählten Welt betreffen wie die Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit des Erzählers zu dieser Welt sowie die zeitliche Situierung des Erzählvorgangs gegenüber der erzählten Geschichte, aber auch die Frage der Erzählperspektive und der Distanz, mit der die Geschichte wiedergegeben wird.

Differenzierung
fiktionalen
Erzähls

Die ersten beiden dieser vier Parameter werden bei Genette unter dem Begriff ›Stimme‹ (*voix*), die letzten beiden unter ›Modus‹ (*mode*) zusammengefasst. Grundlegende Einführungen in die Erzähltextanalyse bieten Bernardelli (1999), Martinez/Scheffel (2000), Bernardelli/Ceserani (2005), Fludernik (2008) und Lahn/Meister (2008).

2.4.2 | Die Ebene der Geschichte – *storia*

Motive: Eine Geschichte setzt sich aus verschiedenen **Ereignissen** zusammen, die in der Erzählforschung auch als **Motive** (*motivi*) bezeichnet werden. ›Motiv‹ meint in diesem Kontext die kleinste mit einer Bedeutung ausgestattete Einheit einer Geschichte (zu unterscheiden vom Motiv als einem in verschiedenen Texten wiederkehrenden gleichen thematischen Element). Wir unterscheiden zwischen

- **dynamischen Motiven** (*motivi dinamici*), die die Handlung vorantreiben, und
- **statischen Motiven** (*motivi statici*), die einen deskriptiven oder reflexiven Charakter haben. Des Weiteren wird differenziert zwischen
- **verknüpften Motiven** (*motivi legati*), die einander logisch bedingen und auf diese Weise den Fortgang der Handlung bewirken, und
- **freien Motiven** (*motivi liberi*), die nicht handlungsrelevant sind, sondern der näheren Ausgestaltung der erzählten Welt dienen.

Auf der Ebene des *discorso*, also in der konkreten ›Erzählung‹, können Motive jeder Art, also dynamische wie statische, verknüpfte wie freie, in beliebiger Anordnung auftauchen, wobei auch von der üblichen zeitlichen oder kausalen Abfolge von Ereignissen abgewichen werden kann, etwa um Spannung zu erzeugen. Diese Ordnung, die die Geschichte in der konkreten Erzählung, also im *racconto*, annimmt, wird in der italienischen Erzählforschung, als *intreccio* bezeichnet und von der *fabula* abgegrenzt, die sich auf die Ebene der Geschichte bezieht.

Die Handlung (*fabula*) macht den eigentlichen narrativen Kern der Erzählung aus, während der *intreccio* ihre Umsetzung im ›Erzähltext‹ bezeichnet.

Unter → ›Handlung‹ verstehen wir die Kette jener dynamischen und verknüpften Motive, die für den Fortgang des Geschehens relevant sind und nicht nur eine zeitliche Folge darstellen, sondern auch logisch nach dem Ursache-Wirkung-Prinzip miteinander verbunden sind. Ausgehend vom *intreccio*, also der konkreten Erzählung, lässt sich die Handlung oder *fabula* rekonstruieren, indem aus der Vielzahl der Motive jene herausgearbeitet werden, die entscheidend für die Entwicklung der Geschichte von einer Ausgangssituation A zu einer Endsituation Z sind. In ihrer chronologischen und kausalen Anordnung der relevanten Ereignisse stellt die Handlung das Gerüst der Geschichte dar, eine Art Zusammenfassung, die je nach Abstraktionsgrad der Synthese kürzer oder länger ausfallen kann.

[Zum Begriff](#)

Die Verknüpfung der einzelnen Bestandteile einer Geschichte ergibt sich nicht nur aus ihrem zeitlichen und logischen Zusammenhang. Eine andere Art der Verbindung besteht in der Wiederkehr ähnlicher oder kontrastierender Situationen und Themen. Insbesondere moderne Erzähltexte, die ähnlich wie moderne Dramen keine auf einer kontinuierlichen Entwicklung beruhende Handlung mehr aufweisen, greifen auf Ähnlichkeiten oder Kontraste in Themen und Situationen zurück, um die Elemente des Textes miteinander zu verknüpfen und diesem so eine strukturelle Einheit zu verleihen. Ein Beispiel für diese Verknüpfungstechnik liefert Italo Svevos Roman *La coscienza di Zeno* (1923), in dem der Ich-Erzähler

Erzählende Texte

Zeno Cosini in Tagebuchform Episoden seines Lebens relativ zusammenhanglos Revue passieren lässt (s. Kap. 4.5.2). Im Gegensatz zum traditionellen Entwicklungsroman werden diese Episoden, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten spielen, nicht mehr durch das »klassische« Konzept der Persönlichkeitsentwicklung und -reifung miteinander verbunden, sondern durch die sich wiederholende Erfahrung des Scheiterns, die der Protagonist in verschiedenen Situationen seines Lebens immer wieder aufs Neue gemacht hat.

Das Figurensystem: Wesentliche Bestandteile der Handlung sind die Figuren (*personaggi*). Bei der Strukturanalyse der Handlung steht allerdings nicht die Einzelfigur im Mittelpunkt, sondern ihre Funktion innerhalb der Handlung. Einen methodischen Ansatz, um diese Funktion zu bestimmen, bietet in narrativen wie in dramatischen Texten, die ebenfalls auf einer Geschichte basieren, die **Aktantenanalyse** (s. Kap. 2.3.2.2). Diese fragt nach den fundamentalen Kräften, die die Handlung vorantreiben, und erlaubt es so, die zahlreichen Figuren der Erzählung auf wenige Handlungsfunktionen zu reduzieren. Alessandro Manzonis historischer Roman *I promessi sposi* z. B. erzählt die Geschichte des jungen Liebespaars Renzo und Lucia, dessen Heirat durch immer neue Hindernisse verhindert wird, die sich aus der anfänglichen gewaltsamen Trennung der Liebenden ergeben (s. Kap. 4.4.3).

Aktanten

- Als **Subjekt** (*soggetto*) der Handlung können wir Renzo betrachten, der Lucia liebt und heiraten will.
- Das **Objekt** (*oggetto*) seiner Liebe wird ihm durch einen direkten Konkurrenten um den Besitz Lucias streitig gemacht, der daher auch als *anti-soggetto* bezeichnet werden kann. Es ist in diesem Fall die geheimnisvolle Gestalt des »Innominato«, des »Ungenannten«.
- **Helper** (*aiutanti*) Renzos sind Padre Cristoforo und der Kardinal Federigo Borromeo.
- **Opponenten** (*oppositori*) des Protagonisten und damit »Helper« des Innominato sind Don Rodrigo, Don Abbondio und Gertrude, die Äbtissin von Monza.
- Die **Macht** (*destinatore*), die in dieser Geschichte wirksam wird, ist die Liebe,
- ihr **Nutznießer** (*destinatario*) ist Renzo.

Handlungsschema: Die Aktantenanalyse lässt damit zugleich ein bestimmtes Handlungsschema (*modello narrativo*) erkennen, das nicht nur der Erzählung von Renzo und Lucia, sondern einer Vielzahl narrativer Texte zugrunde liegt und damit konstitutiv für einen bestimmten Typ von Erzählungen, anders gesagt, für eine narrative (Unter-)Gattung ist. So charakterisiert ein Handlungsschema, das auf der anfänglichen Trennung der Liebenden und ihrer definitiven Wiedervereinigung am Ende nach einer Reihe von Abenteuern basiert, den traditionellen **Liebes- und Abenteuerroman** (*romanzo d'avventure*), während die Beschreibung einer Lebensgeschichte von der Kindheit bis ins Erwachsenenalter den klassischen **Bildungs- oder Entwicklungsroman** (*romanzo di formazione*)

ausmacht. In Manzonis *Promessi sposi* wird das einfache, da leicht durchschaubare Handlungsschema des Liebes- und Abenteuerromans mit dem psychologisch ungleich anspruchsvolleren des Entwicklungsromans verschmolzen. Dies macht die Komplexität des Textes aus, dessen Ende vom Leser daher nur bedingt vorhersehbar ist, auch wenn die Erwartung des guten Ausgangs (*lieto fine*) letztlich nicht enttäuscht wird.

Raum- und Zeitstrukturen: Wesentliche Konstituenten der Handlung und der erzählten Welt, in der sich jene abspielt, sind Raum und Zeit. Auch ihre Gestaltung steht in Zusammenhang mit der speziellen Gattung, der ein Erzähltext zuzuordnen ist. So signalisiert bereits die präzise Zeitangabe zu Beginn der 1827 erschienenen *Promessi sposi* – »sulla sera del giorno 7 novembre dell'anno 1628« (Manzoni 1954, 8f.) – dass es sich um einen **historischen Roman** (*romanzo storico*) handelt. In derselben Weise lässt auch die **räumliche Lokalisierung** der Handlung Rückschlüsse auf die Art des Textes zu. So bemüht sich Manzoni, wenn er seinen Roman mit einer minutiosen Beschreibung der Gegend um den Comer See bei Lecco beginnen lässt, offensichtlich darum, das Geschehen geographisch sehr genau zu lokalisieren. Der Gegensatz zwischen der ländlichen Idylle, aus der Renzo und Lucia stammen, und der Großstadt Mailand, in die es Renzo wenig später verschlägt, schafft einen räumlichen Kontrast, der dem moralischen zwischen Gut und Böse korrespondiert, der das Figurensystem strukturiert. Der Raum erhält auf diese Weise **symbolische Bedeutung** (vgl. Moretti 1997).

Romanästhetik: Zugleich liefert die Bedeutung, die der Autor der exakten Situierung der Handlung in Raum und Zeit beimisst, einen Hinweis auf die Ästhetik des Romans, der um historische Exaktheit und eine wirklichkeitsgetreue Darstellung der erzählten Welt bemüht ist. Demgegenüber verweist die eher unsystematische und beiläufige Nennung von Ort und Zeit in Svevos *La coscienza di Zeno* – wie das Fehlen einer klaren Zeitstruktur überhaupt – darauf, dass es in diesem Roman um die Evozierung von Bewusstseinsinhalten und das subjektive Bild der Wirklichkeit geht, das im Akt der Erinnerung entsteht, in dem die unterschiedlichsten Orte und Zeiten koexistieren können (zu den Analyseaspekten der *storia* vgl. Bernardelli/Ceserani 2005, 55–74; Martinez/Scheffel 2000, 108–123; Lahn/Meister 2008, 199–256).

2.4.3 | Die Ebene der Darstellung – *discorso*

2.4.3.1 | Zeitrelationen

Wesentlichen Einfluss darauf, welchen Eindruck eine Geschichte auf den Leser macht, hat die Art und Weise, in der sie erzählt wird. Zu den zentralen **Erzähltechniken** (*tecniche della narrazione*), die die erzählerische Konstruktion der Geschichte beeinflussen, gehört die Behandlung der Zeit, die bei Erzähltexten in zweifacher Hinsicht eine Rolle spielt: und zwar einerseits als **Zeit der Erzählung** und andererseits als **Zeit des Er-**

Erzählende Texte

zählens. Wie im Drama unterscheiden wir daher auch bei Erzähltexten zwischen

- der **erzählten Zeit** (*tempo della storia*), also der Zeit, die die Handlung der Geschichte dauert, und
- der **Erzählzeit** (*tempo del racconto*), also der Zeit, die ein Erzähler braucht, um eine Erzählung zu erzählen, bzw. ein Leser, um sie zu lesen.

Betrachten wir das Verhältnis dieser beiden Zeitebenen, so lassen sich drei Aspekte unterscheiden: **Dauer, Ordnung und Frequenz**.

Dauer (*durata*): Wie lange dauert ein Ereignis auf der Ebene der erzählten Zeit und wie lange dauert seine erzählerische Wiedergabe in der Erzählzeit? Fünf verschiedene Fälle sind möglich:

- **Zeitdeckendes Erzählen** (*Szene; scena*): Erzählte Zeit und Erzählzeit sind identisch. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn ein Dialog ohne Zusätze des Erzählers unmittelbar – wie eine dramatische Szene – wiedergegeben wird.
- **Zeitraffendes** oder **summarisches Erzählen** (*Raffung; sommario*): Die erzählte Zeit ist länger als die Erzählzeit, Ereignisse, die sich über längere Zeiträume erstrecken, werden auf wenigen Seiten oder in wenigen Zeilen zusammengefasst.
- **Zeitdehnendes Erzählen** (*Dehnung; estensione*): Die erzählte Zeit ist kürzer als die Erzählzeit; ein einzelnes Ereignis, etwa ein Autounfall, wird in allen Details ausgemalt.
- **Ellipse** (*ellissi*): Ein Zeitraum der erzählten Zeit wird beim Erzählen übersprungen.
- **Pause** (*pausa*): Der Fortgang der Geschichte wird für einen Moment unterbrochen, um eine Reflexion oder Abschweifung einzubauen.

Das **Erzähltempo**, das sich aus dem Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit ergibt, bleibt innerhalb einer Erzählung selten gleich. Aus Gründen der Zeitökonomie sind Raffung und Ellipse insbesondere bei der Darstellung großer Zeitspannen normalerweise unerlässlich, während besonders wichtige Momente durch szenische Darstellung oder Dehnung betont werden können.

Ordnung (*ordine*): In welcher Reihenfolge werden die Ereignisse einer Geschichte in der Erzählung wiedergegeben? Während sich jedes Geschehen in einer natürlichen zeitlichen und logischen Reihenfolge abspielt, kann bei der Erzählung dieses Geschehens von der natürlichen Ordnung abgewichen werden. Man spricht dann von **Anachronie** (*anacronia*). Zwei Formen der Anachronie werden unterschieden:

- **Prolepsis** (*prolessi*): In einer Vorausdeutung wird zukünftiges Geschehen antizipiert.
- **Analepsis** (*analessi*): In einer Rückwendung, einem Flashback, wird ein bereits früher erfolgtes Geschehen nachträglich erzählt. Diese Technik wird besonders in jenen Romanformen verwendet, die mitten im Geschehen – **in medias res** – mit der Erzählung beginnen.

Bei Prolepsis wie Analepsis kann es sich entweder um eine **interne Anachronie** (*anacronia interna*) handeln, die sich auf ein innerhalb des Zeitrahmens der Geschichte situiertes Geschehen bezieht, oder um eine **externe Anachronie** (*anacronia esterna*), die ein Geschehen außerhalb des Zeitrahmens der Geschichte betrifft. So spielt sich die Geschichte von Renzo und Lucia in einem Zeitraum von rund zwei Jahren ab, beginnend im Jahr 1628. In den umfangreichen externen Analepsen aber, die über die Lebensgeschichten des Padre Cristoforo, des Kardinals Borromeo oder des »Innominato« berichten, greift der Erzähler über diesen Zeitraum hinaus in die Vergangenheit zurück.

Frequenz (*frequenza*): Wie oft vollzieht sich ein Geschehen und wie oft wird es erzählt? Im Leben jedes Menschen gibt es Ereignisse, die sich täglich wiederholen wie etwa der Tagesablauf mit Aufstehen, Arbeit, Feierabend und Zubettgehen, und solchen, die nur einmal stattfinden wie Geburt und Tod. Sowohl die sich wiederholenden als auch die einmaligen Ereignisse können erzählerisch auf quantitativ unterschiedliche Weise vergegenwärtigt werden:

- Die **singulative Erzählung** (*racconto singolativo*): Ein einmaliges Ereignis wird einmal erzählt.
- Die **iterative Erzählung** (*racconto iterativo*): Ein Geschehen, das sich wiederholt vollzieht, wird einmal erzählt, wobei durch den Tempusgebrauch oder Wendungen wie »ogni volta che« der Wiederholungscharakter des Geschehens ausgedrückt wird. Oft handelt es sich um die Beschreibung von Gewohnheiten, die die Figuren charakterisieren.
- Die **repetitive Erzählung** (*racconto ripetitivo*): Ein einmaliges Ereignis wird mehrfach erzählerisch vergegenwärtigt. Mit Hilfe dieser Technik kann ein und dasselbe Geschehen aus verschiedenen Perspektiven gezeigt werden; dieses Verfahren wird im Kriminalroman benutzt, wenn der Tathergang von verschiedenen Zeugen aus unterschiedlicher Perspektive beschrieben wird, oder auch im mehrstimmigen Briefroman eingesetzt, in dem sich verschiedene Briefpartner auf dasselbe Ereignis beziehen.

Während die repetitive Erzählung eher die Ausnahme ist, stellen die singulative und iterative Erzählung den erzählerischen Normalfall dar, durch den einerseits wichtige Ereignisse hervorgehoben und andererseits wiederkehrende Geschehnisse zeitsparend präsentiert werden können. So können aus Gründen der Zeitökonomie auch iteratives und raffendes Erzählen miteinander verbunden werden (zur Analyse der Zeitrelationen vgl. Martinez/Scheffel 2000, 30–47; Bernardelli/Ceserano 2005, 84–88; Lahn/Meister 2008, 133–156).

2.4.3.2 | Die Erzählinstanz

Von zentraler Bedeutung für Erzähltexte ist der **Erzähler** (*narratore*) bzw. die **Erzählinstanz** (*istanza dell'enunciazione*) oder **Erzählstimme** (*voce narrante*). Die Art und Weise, wie diese Instanz erzählt, entscheidet über die Perspektive, aus der der Leser das Erzählte wahrnimmt, und über die Mittel- oder Unmittelbarkeit, mit der er daran teilnimmt. Im Unterschied zum alltagssprachlichen oder **faktuellen Erzählen**, bei dem ein realer Erzähler einem realen Zuhörer von realen Ereignissen berichtet, kann beim **fiktionalen Erzählen**, das einen fiktiven, also »erfundenen« Erzählvorgang hervorbringt, nicht nur die erzählte Welt, sondern auch die Art und Weise, in der erzählt wird, vom Autor ganz nach Belieben gestaltet werden (vgl. Martinez/Scheffel 2000, 17ff.).

Drei Aspekte des Erzählens können variiert werden und damit zu unterschiedlichen Effekten führen.

- 1. Die Stimme**, die spricht: Dieser Aspekt lässt sich resümieren in der Frage: **Wer spricht?** (*chi parla?*) und in welchem Verhältnis steht er zum Erzählten? Ist es seine eigene Geschichte, die er erzählt, oder die anderer? Liegt die Geschichte, die er erzählt, in der Vergangenheit oder ereignet sie sich gerade?
- 2. Fokalisierung**: Der zweite Aspekt betrifft dagegen die Frage: **Wer sieht?** (oder denkt oder fühlt?) (*Chi vede?*). Denn es ist keineswegs so, dass ein Erzähler immer nur aus seiner Perspektive heraus spricht; er kann auch in die Haut der Figuren schlüpfen und gleichsam mit ihren Augen sehen, so dass ihr Standpunkt, ihre **Perspektive** dominiert. Die Frage, die sich stellt, ist also die, ob und wie der Blick fokussiert wird.
- 3. Modus**: Schließlich besteht auch die Möglichkeit, Worte und Gedanken der Figuren in unterschiedlicher Weise zu vergegenwärtigen, je nachdem, ob sie tatsächlich *erzählt* werden oder aber der Erzähler die Figuren selbst sprechen lässt. Wir unterscheiden daher beim Erzählen auch zwischen einem narrativen und einem dramatischen Modus, dessen Verwendung zu einer unterschiedlichen **Distanz** gegenüber dem Erzählten führt. Fokalisierung und Distanz werden in der Erzählforschung seit Genette auch unter dem Begriff **Modus** (*modo*) zusammengefasst und der Kategorie »Stimme« (*voce*) gegenübergestellt.

Erzählebenen: Extra- oder intradiegetisches Erzählen

Ort des Erzählens: Eine erste Differenzierung, die in der Erzählforschung hinsichtlich der Erzählstimme gemacht wird, betrifft die Ebene oder Stufe, auf der der Erzähler angesiedelt ist. So kann in einer Erzählung eine Figur auftreten, die ihrerseits eine Geschichte erzählt. Wir haben es in diesem Fall mit zwei **Erzählebenen** (*livelli di narrazione*) zu tun. Die erste Erzählebene fungiert in diesem Fall als **Rahmenerzählung** (*racconto a cornice* oder *racconto principale*), in die eine **Binnenerzählung** (*racconto*

secondario) eingelassen ist. Je nach Erzählebene, auf der sich der Erzähler befindet, lassen sich drei Relationen unterscheiden:

- Als **primärer oder extradiegetischer Erzähler** (*narratore extra-diegetico*) wird der Erzähler der ersten Stufe (*narratore di primo grado*) bezeichnet, der nicht unbedingt eine identifizierbare Figur sein muss.
- Als **sekundären oder intradiegetischen Erzähler** (*narratore intra-diegetico*) bezeichnen wir dagegen den Erzähler der zweiten Stufe (*narratore di secondo grado*), der eine Figur in der erzählten Geschichte ist.
- Von einem **tertiären oder metadiegetischen Erzähler** (*narratore meta-diegetico*) wird gesprochen, wenn in der Binnenerzählung ein weiterer Erzähler auftritt. Die griechische Vorsilbe »meta« bedeutet hier nicht, dass der Erzähler »über« seine Erzählung reflektiert, wie dies bei der »Metaliteratur«, also einer ›Literatur über Literatur‹ der Fall ist, sondern dass es sich um einen Erzähler auf einer weiteren Stufe, einer Stufe darüber, handelt.

Die Rahmenerzählung in Boccaccios *Decamerone*

Beispiel

Ein berühmtes Beispiel einer derartigen Struktur aus Rahmen- und Binnenerzählung liefert Giovanni Boccaccios Novellensammlung *Decameron* (s. Kap. 4.2.6). Auf einer ersten Erzählebene wird hier durch einen extradiegetischen Erzähler von einer Gruppe von sieben jungen Frauen und drei jungen Männern aus Florenz berichtet, die aus der von der Pest heimgesuchten Stadt geflohen sind und sich für zehn Tage aufs Land zurückgezogen haben. Dort vertreiben sie sich die Zeit mit dem Erzählen von Geschichten. Die zehn Personen der *brigata* konstituieren auf diese Weise eine zweite Erzählebene und werden zu intradiegetischen Erzählerinnen und Erzählern, von denen jede bzw. jeder pro Tag eine Geschichte erzählt, so dass in zehn Tagen einhundert Binnenerzählungen erzählt werden. In diese Binnenerzählungen nun sind bisweilen weitere Erzählungen eingelassen. So in der dritten Novelle des ersten Tages, die von Filomena als intradiegetischer Erzählerin vorgetragen wird und vom Sultan Saladin und dem Juden Melchisedech handelt. Um einer Fangfrage des Sultans zu entgehen, erzählt Melchisedech in der Binnenerzählung seinerseits eine Novelle: »Signor mio, la quistione la qual voi mi fate è bella, e a volervene dire ciò che io ne sento mi vi convien dire una *novelletta*, qual voi udirete« (Boccaccio 1987, 80f.). Melchisedech, der hier die von Lessing in *Nathan der Weise* erneut verwendete Ringparabel vorträgt, etabliert damit eine dritte Stufe des Erzählens und wird seinerseits zu einem metadiegetischen Erzähler.

Metalepse: Für die Eröffnung einer weiteren Erzählebene ist nicht unbedingt eine konkrete Erzählerfigur notwendig; intradiegetisches Erzählen liegt auch vor, wenn in eine Erzählung ein Buch, ein Brief oder auch ein Bild, das beschrieben wird, eingefügt werden. Ein Beispiel dafür liefert

Erzählende Texte

Italo Calvinos Roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), der auf einer ersten Erzählebene die (Liebes-)Geschichte eines Lesers und einer Leserin erzählt, die auf der Suche nach einem Roman auf immer neue Romane stoßen, deren Anfänge abgedruckt sind, wodurch jeweils eine zweite Erzählebene geschaffen wird (s. Kap. 4.5.4). Im Normalfall bleiben diese verschiedenen Erzählebenen klar voneinander getrennt. Die intra- oder metadiegetischen Erzähler wissen nicht, dass sie Figuren einer Erzählung sind. In manchen Texten aber findet eine Überschreitung der Grenzen zwischen den verschiedenen Ebenen und erzählten Welten statt: So kann sich ein Erzähler handelnd in die Geschichte der von ihm erzählten Figuren einmischen oder eine erzählte Figur gibt plötzlich vor, die Geschichte zu schreiben, deren Figur sie ist usw. Ein solches Verfahren nennen wir **Metalepse** (*metalessi*). Es ist vor allem für autoreflexive Texte charakteristisch, die das Verfassen von Texten zum Gegenstand machen. In einer Art Spiegelung, einer **mise en abyme**, bilden sie dabei in einem Teil das Ganze noch einmal ab, hier also den literarischen Produktionsprozess. In Calvinos *Se una notte* begegnen wir genau diesem Fall: Im achten Kapitel des Romans, das keinen neuen Romananfang, sondern einen Auszug aus dem Tagebuch eines Schriftstellers namens Silas Flannery präsentiert, stellt sich dieser Silas Flannery vor, er schreibe einen Roman, der aus lauter Romananfängen bestünde und von einem Leser und einer Leserin handelte, die ... (vgl. Berger 2005).

Erzähler und erzählte Welt: Hetero- und homodiegetisches Erzählen

Das Verhältnis des Erzählers zur erzählten Welt: Eine weitere Variation der Erzählstimme ergibt sich daraus, ob der Erzähler als Figur der erzählten Welt angehört oder nicht.

- **Ein homodiegetischer Erzähler** (*narratore omo-diegetico*) liegt vor, wenn der Erzähler der erzählten Welt angehört und in der von ihm erzählten Geschichte eine Rolle spielt. Die Betroffenheit des Erzählers durch die Geschichte, seine Beteiligung an ihr, kann dabei sehr unterschiedlich sein. Er kann ein relativ unbeteiligter Beobachter sein oder eine innerlich mit dem Helden mit leidende Nebenfigur.
- **Ein autodiegetischer Erzähler** (*narratore auto-diegetico*) liegt vor, wenn der Erzähler wie Zeno Cosimi in Svevos *La coscienza di Zeno* oder wie der Protagonist in Pirandellos *Il fu Mattia Pascal* seine eigene Geschichte erzählt.

In der Terminologie des deutschen Erzählforschers Franz K. Stanzel handelt es sich bei homodiegetischen Erzählnern um **Ich-Erzähler**; autodiegetische Erzähler sind dann Ich-Erzähler, die gleichzeitig als Hauptfiguren in der erzählten Geschichte fungieren. Dies ist der Fall der fiktiven Autobiographie. Zu unterscheiden ist hierbei zwischen dem **erzählenden Ich** (*io-narratore*) und dem **erzählten** oder **erlebenden Ich** (*io-personaggio*).

So machen wir in Dante Alighieris *Commedia* einen Unterschied zwischen dem *io-narratore* Dante und dem *io-personaggio* Dante.

Formen homodiegetischen Erzählers

Dem Fall eines an der Handlung eigentlich unbeteiligten Beobachters, der aber von dem, was er miterleben muss, stark emotional affiziert wird, begegnen wir in Tommaso Landolfis phantastischer Erzählung »La moglie di Gogol«, in der ein Freund und Bewunderer des russischen Schriftstellers Gogol von dessen befremdlichen Verhältnis zu einer Gummipuppe berichtet. Landolfis Erzählung folgt hier dem Modell der fiktiven Biographie.

Eine Nebenfigur als Ich-Erzähler, die nur am Rande an der Handlung beteiligt ist, stellt der junge Mönch Adso da Melk in Umberto Ecos *Il nome della rosa* (1980) dar, der – ähnlich wie Dr. Watson von den intellektuellen Meisterleistungen des Sherlock Holmes erzählt – von der Aufklärung rätselhafter Todesfälle in einem mittelalterlichen Kloster durch Guglielmo da Baskerville berichtet.

Beispiel

- **Ein heterodiegetischer Erzähler** (*narratore etero-diegetico*) liegt vor, wenn der Erzähler keine Figur der von ihm erzählten Geschichte ist. Dies ist der Fall in Boccaccios *Decameron*, wo weder der extradiegetische Erzähler der Rahmenerzählung noch die intradiegetischen Erzählerinnen und Erzähler der Binnenerzählungen an den Geschichten, die sie erzählen, als Figuren beteiligt sind. Dabei kann die Art und Weise, wie dieser heterodiegetische Erzähler gestaltet wird, sehr unterschiedlich sein. So handelt es sich bei dem extradiegetischen, heterodiegetischen Erzähler der Rahmenerzählung des *Decameron* um einen Ich-Erzähler, der sich jedoch nur an wenigen Stellen als solcher manifestiert.

Auch wenn, wie die Erzählforschung postuliert, theoretisch jede Erzählung von einem erzählenden »Ich« seinen Ausgang nimmt, ist in der Praxis in vielen heterodiegetischen Erzählungen ein solches »Ich« nicht spürbar; verwendet wird vielmehr die dritte Person, und auf die Konstruktion einer »leibhaften« Erzählerfigur, wie sie in der homodiegetischen Erzählung notwendig ist, wird verzichtet (Martinez/Scheffel 2000, 81).

Die verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten können schematisch so zusammengefasst werden:

Erzählinstanz	Beispiel	Erzähler und erzählte Welt: Kombinationsmöglichkeiten
extradiegetisch / heterodiegetisch	Manzoni: <i>I promessi sposi</i> : Ich-Erzähler der ersten Stufe, keine Figur der erzählten Geschichte	
intradiegetisch / heterodiegetisch	Boccaccio: <i>Decameron</i> : Figuren der Rahmenerzählung werden zu Erzählerinnen von Binnenerzählungen, in denen sie nicht mitspielen.	

Erzählende Texte

Erzählinstanz	Beispiel
extradiegetisch / homodiegetisch	Eco: <i>Il nome della rosa</i> : Ich-Erzähler der ersten Stufe, Nebenrolle in der erzählten Geschichte.
intradiegetisch / autodiegetisch	Calvino: <i>Se una notte</i> : Binnenerzählung in Form eines Tagebuchs, dessen Erzähler Sillas Flannery seine Geschichte erzählt.

Zeitliches Verhältnis zwischen Geschehen und Erzählen

Zeitpunkt des Erzählens: Die traditionelle Einleitung der Märchenerzählung – »es war einmal« oder »c'era una volta« – deutet an, dass in den meisten Erzählungen von etwas berichtet wird, das sich in der Vergangenheit, vor dem Moment des Erzählens, ereignet hat. So auch in Boccaccios *Decameron*, in dem der Erzähler zu Beginn erklärt: »Dico adunque che già erano gli anni della fruttifera incarnazione del Figliuolo di Dio al numero pervenuti di milletrecentoquarantotto, quando nella egregia città di Fiorenza, oltre a ogn'altra italica bellissima, pervenne la mortifera pestilenza« (Boccaccio 1987, 14f.). Besonders groß ist der zeitliche Abstand zwischen Erzählen und Erzähltem in Manzonis *Promessi sposi*, in denen der anonyme Ich-Erzähler vorgibt, eine in Chroniken des 17. Jahrhunderts überlieferte Geschichte für ein zeitgenössisches Publikum des 19. Jahrhunderts nachzuerzählen.

- Von **retrospektivem** oder **späterem Erzählen** (*narrazione posteriore*) spricht man, wenn der **Zeitpunkt des Erzählens** (*tempo della narrazione*) nach dem Ereignis selbst situiert ist.
Wir finden dieses retrospektive Erzählen in zahlreichen homo- und autodiegetischen Erzählungen, in denen wie in Ecos *Il nome della rosa* oder in Svevos *La coscienza di Zeno* ein Ich-Erzähler vergangene Ereignisse rekapituliert oder rückblickend aus seinem Leben erzählt. Das spätere Erzählen stellt den Normalfall dar.
- **Gleichzeitiges Erzählen** (*narrazione simultanea*) liegt vor, wenn Handlung und Erzählen parallel verlaufen. Diesen Fall finden wir in der Rahmenerzählung von Calvinos *Se una notte*, in welcher der Erzähler im Präsens beschreibt, was die als »Leser« bezeichnete Hauptfigur der Erzählung im Begriff ist zu tun: »Hai già letto una trentina di pagine e ti stai appassionando alla vicenda« (Calvino 1979, 25).
- Als **prospektives** oder **früheres Erzählen** (*narrazione anteriore*) bezeichnet man das Erzählen eines Geschehens, das noch nicht geschehen ist. Dabei handelt es sich vielfach um Vorausdeutungen oder auch um Vermutungen, die eine erzählende Figur über zukünftiges Geschehen anstellt (zu den Aspekten der Erzählstimme vgl. Martinez/Schefel 2000, 67-84; Bernardelli/Ceserano 2005, 74-79; Lahn/Meister 2008, 59-96).

Fokalisierung

Die Wahrnehmung der erzählten Welt durch den Leser hängt nicht nur von der Erzählstimme ab und damit von der Frage »Wer spricht?«, daneben spielt vielmehr auch die Frage »Wer sieht?« eine wichtige Rolle. Anders gesagt: aus wessen **Perspektive** (*prospettiva*), von welchem **Standpunkt** (*punto di vista*) aus wird die erzählte Welt wahrgenommen? Denn dies muss nicht notwendig der Standpunkt der Erzählinstanz sein. Der Aspekt des Erzählers, der den Blickwinkel bezeichnet, aus dem erzählt wird, wird **Fokalisierung** (*focalizzazione*) genannt. Von der Art der Fokalisierung hängt ab, welche bzw. wie viele Informationen der Leser erhält, ob sie durch einen bestimmten Blickwinkel begrenzt sind oder nicht. Drei verschiedene Möglichkeiten werden unterschieden:

- **Nullfokalisierung** (*focalizzazione zero*): Das Vorherrschen einer Perspektive ist nicht festzustellen; eine gezielte Beschränkung der Information, die der Leser erhält, gibt es nicht; die Erzählstimme weiß mehr als jede der Figuren und teilt ihr Wissen *ungefiltert* dem Leser mit; die Erzählinstanz verfügt buchstäblich über die **Übersicht**. Traditionell wird dieser Erzähler als **allwissender Erzähler** (*narratore onnisciente*) bezeichnet. Mischt er sich gar mit Kommentaren zum Geschehen in die Erzählung ein, spricht man von *narratore intrusivo*.
- **Interne Fokalisierung** (*focalizzazione interna*): Der Blickwinkel wird auf die Perspektive der Figur eingeschränkt; es herrscht sozusagen **Mitsicht**; die Erzählstimme weiß nicht mehr als die Figur, aus deren Sicht der Leser die erzählte Welt wahrnimmt. Einen typischen Fall interner Fokalisierung stellt der homo- bzw. autodiegetische Erzähler oder Ich-Erzähler dar, dessen Wahrnehmung der Geschehnisse auf seine eigene Perspektive beschränkt ist. Im Verhältnis zum erlebenden Ich kann das erzählende Ich allerdings tendenziell auch *allwissend* werden. Die interne Fokalisierung wird hier besonders deutlich, wenn die eingeschränkte Sicht des erlebenden Ich respektiert wird und sich das erzählende Ich nicht mit seinem später erworbenen Wissen einmischt. Beschränkt sich der Blickwinkel in dieser Weise auf den Standpunkt einer einzigen Figur, spricht man von **fixierter interner Fokalisierung** (*focalizzazione interna fissa*), wechselt er hingegen zwischen verschiedenen individuellen Perspektiven hin und her, ist von **variabler interner Fokalisierung** (*focalizzazione interna variabile*) die Rede. Wird ein und dasselbe Geschehen aus verschiedenen Blickwinkeln gezeigt, wie dies im **polyphonen Briefroman** (*romanzo epistolare polifonico*) geschehen kann, in dem verschiedene Briefschreiber dasselbe Ereignis beschreiben, spricht man von **multipler interner Fokalisierung** (*focalizzazione interna multipla*).
- **Externe Fokalisierung** (*focalizzazione esterna*): Eine dritte Variante besteht in der reinen **Außensicht** der Geschehnisse, bei der keine Informationen über das Innere der Figuren mitgeteilt, sondern nur deren Worte und Taten *von außen* wiedergegeben werden. Die Erzählinstanz weiß hier gewissermaßen weniger als die Figuren. Die erzählte

Welt erscheint auf diese Weise undurchdringlich und geheimnisvoll; die Außensicht wird daher auch bevorzugt im Kriminalroman verwendet (zur Fokalisierung vgl. Martinez/Scheffel 2000, 63–67; Bernardelli/Ceserano 2005, 79–83; Lahn/Meister 2008, 101–116).

Distanz in der Rede- und Gedankenwiedergabe

Neben Ereignissen werden in Erzählungen auch die Worte und Gedanken der Figuren mitgeteilt. Während Ereignisse und Handlungen nur erzählerisch mittels ihrer Beschreibung wiedergegeben werden können, können die Worte und Gedanken der Figuren sowohl ›erzählt‹ als auch ›dargestellt‹ werden. So kann etwa das Gespräch zweier Figuren vom Erzähler in seiner Erzählung resümiert oder aber in Form einer Szene als Dialog präsentiert werden. Im ersten Fall spricht man

- vom **narrativen Modus** der Erzählung (*modo narrativo*), oder auch vom *telling*, im zweiten Fall
- vom **dramatischen Modus** (*modo drammatico*), der auch als *showing* bezeichnet wird.

Der Unterschied zwischen den beiden Modi besteht in der Mittel- bzw. Unmittelbarkeit, mit der der Leser von den Gedanken und Worten der Figuren erfährt, und dem unterschiedlichen Grad an Vermittlung durch die Erzählinstanz. Während die Einmischung des Erzählers in der szenischen Präsentation eines Dialogs gleich null ist, ist sie bei dessen summarischer Wiedergabe sehr viel höher.

Folgende Formen der Wiedergabe von gesprochener Rede und Gedankenrede sind zu unterscheiden. Die Beispiele stammen aus Pirandellos Novelle »La cattura«, in der der sizilianische Grundbesitzer Guarnotta zu Beginn von drei Tagelöhnnern entführt wird:

Rede- und Gedankenwiedergabe

- **Erzählte Rede** (*discorso narrativizzato* oder *raccontato*): Entspricht dem narrativen Modus. Worte und Gedanken der Figuren werden im Bericht mit den Worten des Erzählers wiedergegeben, so wenn es von der Reaktion der Entführer auf den Tod Guarnottas heißt: »E lo piansero, lo piansero [...] e pregarono Dio per lui e anche per loro« (Pirandello 1990, 35).
- **Transponierte Rede** (*discorso trasposto* oder *indiretto*): Stellt den Übergang vom narrativen zum dramatischen Modus dar. Worte und Gedanken der Figuren werden als **indirekte Rede** (*discorso indiretto*), eingeführt durch ein *verbum dicendi* oder *crendi* wie ›er sagte, dass‹ oder ›sie dachte, dass‹, oder in der Form der **erlebten Rede** (*discorso indiretto libero*) ohne *verbum dicendi* präsentiert. Ein Beispiel für die erlebte Rede finden wir in »La cattura«, wenn Pirandellos Held sich voller Zorn auf sich selbst fragt, ob es nicht besser sei, von den Entführern im Schlaf getötet zu werden: »Ma dopo tutto, che bestia anche lui! Non era meglio che lo uccidessero nel sonno, se dovevano ucciderlo? Anzi, più tardi, se ancora non si fosse addormentato, sentendoli

entrare carponi nella grotta, avrebbe chiuso gli occhi per fingere di dormire« (ebd., 30).

- **Zitierte Rede** (*discorso riportato* oder *diretto*): Entspricht dem dramatischen Modus. Worte und Gedanken der Figuren werden unmittelbar mit oder ohne einleitendes »er sagte« wiedergegeben wie der Dialog zwischen Guarnotta und einem seiner Bewacher: »[...] senza scomporsi, gli diceva: «Vi sto guardando, don Vicè! Rientrate, o vi sparo.» Non fiatò, come se volesse far nascere in colui il dubbio d'essersi ingannato, rimase lì quatto a spiare. Ma colui ripetè: «Vi sto guardando.» Lasciate-mi prendere una boccata d'aria,« gli disse allora« (ebd., 27).

Bei der **Gedankenwiedergabe** entspricht dieser Form der direkten Rede-wiedergabe der erzählte (in der dritten Person) oder zitierte (in der ersten Person) **Innere Monolog** (*monologo interiore*) oder der **Bewusstseinstrom** bzw. **stream of consciousness** (*flusso di coscienza*), bei dem die Gedanken einer Figur unmittelbar dargestellt werden (zum Modus der Distanz vgl. Bernardelli 1999, 103–109; Martinez/Scheffel 2000, 47–63; Lahn/Meister 2008, 116–133).

2.4.3.3 | Kommunikationssituation

Das *Erzählen* einer Geschichte kann, wie wir gesehen haben, auf höchst unterschiedliche Weise geschehen. Die Erzählinstanz kann, wie die Unterscheidung in extra- und intradiegetischen, hetero- und homodiegetischen Erzähler gezeigt hat, höchst unterschiedliche Formen annehmen. Um die Erzählinstanz und die mit ihr verbundenen vielfältigen Erzählsstrategien zu bezeichnen, spricht man vom **impliziten Autor** (*autore implicito*). Er ist zu unterscheiden vom **realen Autor** (*autore empirico*), der seinerseits den impliziten Autor, also die Art, in der erzählt wird, »erfunden« hat. Wie dem realen Autor ein **realer Leser** (*lettore empirico*) entspricht, so korrespondiert dem impliziten Autor ein **impliziter Leser** (*lettore implicito*). Er ist sozusagen der ideale Rezipient, an den sich der implizite Autor wendet. Beide sind letzten Endes rein abstrakte Größen, Sender (*emittente*) und Empfänger (*destinatario*) all jener Zeichen, die die Erzählung ausmachen.

Reale und fiktive Kommunikationssituation: Während die Kommunikation zwischen dem realen Autor und dem realen Leser die reale Kommunikationssituation bildet, stellt die Kommunikation zwischen dem impliziten Autor und dem impliziten Leser die fiktive Kommunikationssituation dar, die das fiktionale Erzählen vom faktuellen unterscheidet.

Der **fiktive Erzähler** (*narratore*) und der **fiktive Leser** (*narratario*) sind im Rahmen dieser fiktiven Kommunikationssituation angesiedelt, d.h. jene Figuren eines Erzählers und Lesers, die im Text mehr oder weniger deutlich als solche in Erscheinung treten. Grafisch lässt sich diese Kommunikationssituation des Erzähltexes folgendermaßen darstellen, wobei das äußere Kästchen die reale und das innere Kästchen die fiktive Kom-

Erzählende Texte

munikationssituation signalisiert, einschließlich der jeweils beteiligten Instanzen (vgl. Zaccaria/Benussi 1999, 182):

Kommunikations-ebenen



Die Darstellung der fiktiven Erzähler- und Leserfiguren kann mehr oder weniger explizit sein. Ist der fiktive Erzähler als Figur greifbar – etwa in einer homodiegetischen Erzählung – und erhält er ein deutliches Profil, spricht man von

- **offenem Erzähler** (*narratore drammatizzato* oder *intrusi-vo*);

Ist dagegen keine Erzählerfigur vorhanden, handelt es sich um einen

- **verborgenen Erzähler** (*narratore nascosto* oder *assente*).

Beide Formen können unterschiedlich stark ausgeprägt sein. Mit klar konturierten Erzähler- und Leserfiguren haben wir es in intradiegetischen Erzählungen zu tun, in denen in einer Rahmenerzählung eine Binnen-erzählung konstruiert wird, die eine konkrete Kommunikationssituation abbildet (vgl. Bernardelli 1999, 35–42).

Beispiel Fiktive Erzähler- und Leserfiguren

Narratore drammatizzato: In Boccaccios *Decamerone* haben wir zehn mit bestimmten Kennzeichen wie Geschlecht, Name, Alter, sozialer Herkunft sowie ansatzweise auch mit Charaktermerkmalen ausgestattete Figuren vor uns, die abwechselnd Erzähler und Zuhörer sind. Eine Funktion dieser klar identifizierbaren Erzählerfiguren besteht darin, die Geschichten, die sie erzählen, zu relativieren, indem das ›Interesse‹ herausgestellt wird, mit dem etwa ein von der Liebe enttäuschter Mann eine misogyne, frauenfeindliche Geschichte erzählt (so Filostrato in der Novelle IV, 9) bzw. eine weibliche Erzählerfigur, der an der Verteidigung des weiblichen Geschlechts gelegen ist, eine philogyne, in der die Protagonistin moralische Überlegenheit an den Tag legt (so Fiammetta in der Novelle IV, 1 von Tancredi und Ghismonda).

Funktion: Mittels der intradiegetischen Erzählsituation gelingt es Boccaccio, den Wahrheitsanspruch, den jede Geschichte bzw. jeder Erzähler erhebt, zu relativieren und durch die Gegenüberstellung vieler subjektiver Wahrheiten die Existenz einer Wahrheit bzw. die Möglichkeit ihrer Erkenntnis durch den Menschen in Zweifel zu ziehen (s. Kap. 4.2.7).

Beispiele

Narratore intrusivo: In Manzonis *Promessi sposi* begegnen wir dagegen einem anderen fiktiven Erzähler und fiktiven Leser. Zwar bleibt der in der »Introduzione« auftretende extradiegetische und heterodiegetische Ich-Erzähler anonym und wird nicht weiter charakterisiert. Doch er ist nicht nur ein allwissender Erzähler, der die historischen Ereignisse und die Gedanken und Gefühle aller Figuren kennt, sondern mischt sich auch immer wieder mit ironischen Kommentaren ein, so wenn am Anfang des Romans der hasenfüßige Dorfgeistliche Don Abbondio eingeführt wird:

Il povero don Abbondio rimase un momento a bocca aperta, come incantato; poi prese quella delle due stradette che conduceva a casa sua, mettendo innanzi a stento una gamba dopo l'altra, che parevano aggranchiate. Come stesse di dentro, s'intenderà meglio, quando avrem detto qualche cosa del suo naturale, e de' tempi in cui gli era toccato di vivere. Don Abbondio (il lettore se n'è già avveduto) non era nato con un cuor di leone. (Manzoni 1954, 16)

Ausdrücklich verweist der Erzähler hier sowohl darauf, dass er Don Abbondio »von innen« kennt, als auch auf seine Absicht, den Leser im Folgenden an seinem Wissen teilhaben zu lassen, und beginnt seine Charakterisierung gleich mit der ironischen Metapher des Löwenherzens, über das Don Abbondio nicht verfüge. Dieser mit keiner genauen Identität, aber doch mit einer unverkennbaren individuellen Stimme ausgestatteten Erzählerfigur korrespondiert ein »Leser« – oder auch mehrere Leser – der immer wieder in einer **Leseranrede** (*appello al lettore*) vom Erzähler angesprochen wird, ohne jedoch ein individuelles Profil zu erhalten. So heißt es etwas später mit Bezug auf Don Abbondio: »Pensino ora i miei venticinque lettori che impressione dovesse fare sull'animo del poveretto, quello che s'è raccontato« (ebd., 20f.).

Funktion und Wirkung dieser fiktiven Erzähler- und Leserfiguren sind zweifellos andere als im Fall des *Decamerone*. Fiktiver Erzähler wie fiktiver Leser scheinen in diesem historischen Roman eine Brücke zu den fernen Zeiten herzustellen, in denen sich die Geschichte selbst abspielt. Durch den offensichtlichen Illusionsbruch, den sie bewirken, soll die Fremdartigkeit der geschilderten Zeiten für den realen historischen Leser des 19. Jahrhunderts abgemildert bzw. durch die Betonung der Distanz zur erzählten Welt der nicht einlösbarer Anspruch auf eine realistische Darstellung der historisch nicht reproduzierbaren Welt unterlaufen werden.

Geschehensillusion und Erzähllusion: Die Präsenz dieser mehr oder weniger stark individualisierten Erzählerfiguren betont den Erzählvorgang, hält beim realen Leser das Bewusstsein davon wach, dass er einer Erzählung zuhört. Die Funktion des **unpersönlichen oder verborgenen Erzäh-**

Erzählende Texte

lers besteht dagegen darin, den Erzählvorgang möglichst vergessen zu machen und den Erzähler gleichsam hinter der erzählten Geschichte verschwinden zu lassen. Die Wirkung einer so gestalteten Erzählinstanz ist darauf angelegt, das Erzählte als wahr, als real erscheinen zu lassen. Sie ist daher charakteristisch für den **realistischen bzw. veristischen Roman des 19. Jahrhunderts**, der dem Leser den Eindruck zu vermitteln sucht, Zeuge eines realen Geschehens zu werden. Dieser Absicht entspricht hier nicht nur der Einsatz der verborgenen Erzählinstanz, sondern auch die chronologisch-logische Struktur der Erzählung, durch die der realistische Roman die »natürliche« Ordnung des Geschehens imitiert. Dem Zurücktreten der Erzählinstanz korrespondiert dabei der verstärkte Rückgriff auf die interne Fokalisierung und die erlebte Rede, die den Eindruck des Lesers verstärken, er nähme direkt und ohne Vermittlung eines Erzählers am Geschehen teil.

Metanarration: Ähnlich wie im Theater, wo wir zwischen dem theatralischen und dem Illusionstheater unterscheiden, können wir bei Erzähltexten differenzieren zwischen den Texten, in denen der Erzählvorgang betont wird, und anderen, die im Gegenteil die Illusion der Realität des Erzählten wecken wollen. Die bewusste Inszenierung des Erzählers etwa durch die Schaffung einer Erzählerfigur, die mit dem Leser dialogisiert, kann einerseits dazu dienen, die Immersion des Lesers in die Welt der Fiktion zu erleichtern. Der Aufbau der Erzähllusion hat dann die Funktion einer **Naturalisierungsstrategie** (Lahn/Meister 2008, 169). Andererseits kann die Betonung des Erzählvorgangs aber auch zur Selbsterflexion des Erzählers beitragen und darauf abzielen, die Regeln und Mechanismen bewusst zu machen, denen das Erzählen unterliegt. Das Erzählen, das das Erzählen selbst zu seinem Gegenstand macht, wird als **Metanarration** bezeichnet.

Die auf diese Weise in der Metanarration erfolgende Thematisierung und Problematisierung des Erzählvorgangs hat zugleich erkenntnistheoretische Implikationen. Während das Insistieren auf dem Wahrheitsgehalt des Erzählten und das Verbergen des Erzählvorgangs suggeriert, dass die Erkenntnis der Wahrheit und ihre Darstellung möglich seien, betont das den Fiktionscharakter akzentuierende Erzählen demgegenüber den Fiktionscharakter des Erzählten und stellt damit das Verfügen über eine gültige Wahrheit und Welterkenntnis in Frage. Dies illustriert bereits das *Decamerone*, das den Erzählvorgang »inszeniert« und auf diese Weise die Interessenabhängigkeit der Erzählungen erkennbar macht, wodurch nicht nur die Relativität menschlichen Wissens, sondern auch die Unergründlichkeit der göttlichen Wahrheit durch den Menschen postuliert wird und jedem absoluten Wahrheitsanspruch einer irdischen Instanz – wie etwa dem der Kirche – von Boccaccio eine Absage erteilt wird.

Metafiktion: Eine besondere Ausprägung und Zuspitzung erfährt die Metanarration in der sogenannten Metafiktion, in der der Fiktionscharakter des Textes selbst zum Gegenstand der Erzählung wird. Ein besonders markantes Beispiel eines solchen autoreflexiven Erzählens und des kunstvollen Spiels mit den verschiedenen Ebenen der Kommunikation in Erzähltexten liefert Calvino mit seinem Roman *Se una notte*. In einer be-

sonders raffinierten Metalepse wird hier der reale Leser selbst zu einer Figur des Texts, ja zu seinem Protagonisten, und der Lesevorgang selbst zum Gegenstand des Buchs, dessen erste Sätze lauten: »Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogli. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistino« (Calvino 1979, 3). Beim Lesen der ersten Sätze wird der reale Leser damit geradezu mit seinem Spiegelbild konfrontiert, bevor das vom Erzähler angesprochene ›Du‹ auf den folgenden Seiten langsam eine eigene Geschichte erhält, die allerdings weiterhin die eines ›Lesers‹ ist und sich wie die des realen Lesers quasi im Lesen immer neuer Romananfänge erschöpft. Dank dieser metaleptischen Vermischung der Ebene des realen und des fiktiven Lesers, die so zum Protagonisten des Textes werden, dessen ›Handlung‹ im Wesentlichen aus abbrechenden Leseversuchen besteht, gelingt es Calvino, zum einen zahlreiche Aspekte moderner Literaturtheorie zu ›dramatisieren‹ und zu ›erzählen‹, und zwar insbesondere die Frage nach dem Leser und seiner Rolle in der literarischen Kommunikation. Zum andern wird damit aber auch die Idee der Unzugänglichkeit der Wirklichkeit für die menschliche Erkenntnis und damit zugleich die Vorstellung der Autonomie der Literatur auf die Spitze getrieben. Literatur beansprucht hier nicht mehr, die ›Realität‹ wiederzugeben, sondern ist nur mehr ein selbstbezügliches System, das in einem unendlichen Spiegelungsprozess neue Texte auf der Basis alter generiert (vgl. Fludernik 2008, 66–77; Lahn/Meister 2008, 166–187; zu Calvinos *Se una notte* vgl. Segre 1979; Helmich 1983; Kablitz 1992; Maybach 1992; Berger 2005).

Unzuverlässiges Erzählen: Einen anderen Gegenpol zum realistischen Erzählen bildet schließlich der **unzuverlässige Erzähler** (*narratore inaffidabile*), dessen Aussagen durch andere Aussagen des Textes widerlegt werden. Ein Beispiel dafür liefert Svevo in *La coscienza di Zeno*, dessen autodiegetischer Erzähler Zeno diejenige Instanz ist, aus dessen Sicht der Leser im Prinzip alle Informationen erhält. Was also ist davon zu halten, wenn der Erzähler Zeno Cosini offensichtlich lügt, indem er zunächst vorgibt, vom Begräbnis seines besten Freundes zu kommen, um anschließend einen Dialog wiederzugeben, in dem er gefragt wird, warum er nicht an der Beerdigung teilgenommen habe? Die offensichtlichen Widersprüche sind in diesem Roman, der ganz auf der Erinnerung seines Erzählers beruht, ein Mittel, um die ›Unzuverlässigkeit der menschlichen Erinnerung und die Verdrängungsmechanismen, denen sie unterliegt, darzustellen. Er reflektiert damit eine für die Moderne charakteristische Verunsicherung.

Der Einsatz bestimmter Erzähltechniken steht stets im Dienst bestimmter Wirkabsichten und ist stark historisch determiniert. So ist etwa die interne Fokalisierung eine Technik, die vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts im modernen Bewusstseinsroman Anwendung gefunden hat, während im Roman vor 1800 Gedanken und Gefühle der Figuren zu meist im Bericht des Erzählers mitgeteilt wurden. Da sich die klassische Narratologie strukturalistischer Prägung zunächst aber vor allem für die

Erzählende Texte

universalen Strukturen der Erzählung interessiert hat, ist der historische Wandel der Erzählformen lange vernachlässigt worden und gerät erst allmählich in den Blick der Forschung (Fludernik 2008, 124 ff.). Nicht alle der dargestellten Erzähltechniken sind also für alle Erzähltexte relevant. Um die spezifische Wirkung eines Erzähltextes und seine jeweilige Modulierung der Wirklichkeitswahrnehmung und -wiedergabe methodisch verlässlich zu analysieren und damit weitergehende Interpretationen zu ermöglichen, liefert die Narratologie ein nützliches Instrumentarium (vgl. Martinez/Scheffel 2000, 95–107).

2.4.4 | Beispielanalyse: Luigi Pirandellos »La cattura« (1918) – Die Darstellung des subjektiven Bewusstseins in der Moderne

Pirandello
1990, 26f.

Attese, fino a tanto che nella grotta non si fece bujo.
 Allora, al pensiero che quel silenzio, e la stanchezza potessero su lui più della paura di cedere al sonno, sentì dalla testa ai piedi un fremito di tutto il suo istinto bestiale che lo spingeva, pur così con le mani e i piedi ancora legati, a uscir fuori della grotta a forza di gomiti, strisciando come un verme per terra; e dovette penar tanto a persuadere a quel suo istinto atterrito di fare quanto meno rumore fosse possibile; perché poi, tanto, che sperava sporgendo il capo come una lucertola fuori della tana? Niente! vedere i cielo almeno, e vederla lì fuori, all'aperto, con gli occhi, la morte, senza che gli fosse inflitta a tradimento nel sonno. Questo, almeno. Ah, ecco... Zitto! Era lume di luna? Luna nuova, sì, e tante stelle... Che serata! Dov'era? Su una montagna... che aria e che altro silenzio! Forse era il monte Caltafaraci, quello, o il San Benedetto... E allora, quello là? Il piano di Consòlida, o il piano di Clerici? Sì, e quella là verso ponente doveva essere la montagna di Carapezza. Ma allora quei lumetti là, esitanti, come sprazzi di lucciole nella chiaria opalina della luna? Quelli di Girgenti? Ma dunque... oh Dio, dunque era proprio vicino? E gli pareva che lo avessero fatto camminare tanto... tanto...

Interpretationsskizze

Die Darstellung des subjektiven Bewusstseins in der Moderne

Luigi Pirandellos Erzählung »La cattura«, die erstmals 1918 in der Zeitschrift *Aprutium* veröffentlicht und 1922 in die Sammlung *Novelle per un anno* aufgenommen wird, illustriert das besondere Interesse an Bewusstseinsinhalten in der modernen Erzählliteratur und ihre erzähltechnische Darstellung. Die Geschichte spielt auf Sizilien und handelt von der Entführung des Gutsbesitzers Guarnotta durch drei arme Dörfler, die ein Lösegeld erpressen wollen. Nicht die soziale Problematik steht jedoch im Mittelpunkt dieser Erzählung, sondern die innere Wandlung des Entführten, der zu Beginn der Erzählung als ein seit dem Tod seines Sohnes von Lebensüberdruss und tiefer Melancholie gekennzeichneter Mensch präsentiert wird und der im Verlauf der

Erzählung zu Lebenswillen und Lebensfreude zurückfindet. Die Geschichte endet mit dem friedlichen Tod Guarnottas, der stirbt, während er mit den Kindern seiner Entführer spielt.

Zeitrelationen: Die Erzählung, die das Geschehen von der Entführung bis zum Tod Guarnottas in chronologischer Folge von einem späteren Zeitpunkt aus berichtet, erstreckt sich über einen Zeitraum von mehr als zwei Monaten, wobei jedoch nur die zentralen Momente des Handlungsverlaufs detaillierter beschrieben werden. Der erste Teil, die Exposition (Pirandello 1990, 16–20), der die abendliche Rückkehr Guarnottas von seinen Ländereien ins Dorf schildert, präsentiert den Ort des Geschehens – die Gegend um Agrigent – sowie den Protagonisten: seine Lebensumstände und seinen Gemütszustand. Die Form der iterativen Erzählung (»Ritornava, come tutti i giorni a quell'ora, dal suo podere«, ebd., 16) betont die monotone Gleichförmigkeit und Ereignislosigkeit von Guarnottas Leben, der nach dem Tod seines Sohnes in Trauer erstarrt ist und seiner Existenz nichts Positives mehr abgewinnen kann. Der Überfall durch die drei Entführer, der ohne Vorwarnung, »d'improvviso« (ebd., 18), über ihn hereinbricht, macht dieser Monotonie brutal ein Ende. Vom Erzählerbericht wechselt die Darstellung dabei zur szenischen Darstellung, wenn der Dialog mit den Entführern in direkter Rede wiedergegeben wird.

Der zweite Teil der Erzählung (20–30) konzentriert sich auf die Beschreibung des ersten Tags und der ersten Nacht nach der Verschlepung in die Berge und gibt hauptsächlich die Gefühle und Gedanken Guarnottas wieder. Auch hier alterniert der Erzählerbericht mit szenischer Darstellung in direkter Rede, sobald die Unterredungen Guarnottas mit den Entführern beschrieben werden.

Der dritte Teil (30–35) schließlich stellt in stark geraffter Form das Zusammenleben Guarnottas und seiner Entführer dar, nachdem diese eingesehen haben, dass eine Lösegeldforderung zwecklos ist, und sie beschlossen haben, jenen bis zu seinem natürlichen Ende in den Bergen »gefangen« zu halten. Neben den Reflexionen Guarnottas werden in diesem Teil erstmals auch die Gefühle und Gedanken der Entführer wiedergegeben, die als »Sühne« für die Schuld, die sie auf sich geladen haben, anfangen, aufopferungsvoll für ihren »Gefangenen« sorgen, der für sie allmählich zu einem Familienmitglied wird. Diese zeitlich in ihrer Dauer nicht genau bestimmmbare Phase endet mit dem plötzlichen Tod Guarnottas »di domenica, una bella serata che lassù c'era ancora luce come se fosse giorno« (ebd., 35), während er mit den Kindern des Entführers Fillicò auf der Wiese herumtollt.

Das Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit ist damit in den drei Teilen sehr unterschiedlich gestaltet. Während in der kurzen Einleitung erzählte Zeit und Erzählzeit nahezu identisch scheinen, wird im dritten Teil die auf der Ebene der *histoire* längste Zeitspanne des Geschehens im *discours* stark gerafft wiedergegeben. Der Akzent liegt

damit auf dem zweiten Teil, der weniger als 24 Stunden umfasst, in dem aber mit der psychischen Not des Protagonisten angesichts der Todesgefahr, in der er zu schweben glaubt, die entscheidende „Krise“ der Geschichte und ihr psychologischer Höhepunkt erreicht wird. Die Bedeutung, die der psychischen Entwicklung des Protagonisten damit in der Erzählökonomie zukommt, findet ihren Niederschlag auch im Modus des Erzählers, also der Fokalisierung und der Mittelbarkeit, mit der die inneren Prozesse wiedergegeben werden.

Modus des Erzählers: Das zentrale erzähltechnische Mittel, mit dessen Hilfe dieser psychische Prozess vermittelt wird, ist die interne Fokalisierung. Dies illustriert bereits die Anfangssequenz der Erzählung, in der die staubige Landstraße und die umliegende Landschaft aus der Perspektive Guarnottas, buchstäblich mit seinen Augen, geschildert werden und so zum Symbol seiner inneren Leere, seiner Hoffnungslosigkeit und melancholischen Verzweiflung werden:

Deserto ormai come quello stradone era ai suoi occhi tutto il mondo; e di cenere come quell'aria della prima sera, la sua vita. [...] E a crescere questo senso di vanità, come se il silenzio si fosse fatto polvere, non si sentiva neanche il rumore dei quattro zoccoli dell'asinella (ebd., 16).

Die Distanz, die der narrative Modus dieser Passage bei der Darstellung von Guarnottas Wahrnehmungen noch beinhaltet, wird zunehmend geringer, wenn in der Folge die Gedanken Guarnottas wiedergegeben werden, der sich gegenüber seiner Frau verteidigt, die ihm wegen seines staubigen Anzugs Vorwürfe zu machen pflegt:

E perché poi brontolava tanto la moglie? Doveva forse batterlo e spazzolarlo lei, quell'abito, ogni sera? C'erano le serve. Tre, per due persone sole. Economia? Un abito nero all'anno: ottanta, novanta lire. Eh via! Avrebbe dovuto capire, che non le conveniva far tanti discorsi. Seconda moglie! (ebd., 17 f.).

Der erzählte innere Monolog Guarnottas, der immer wieder in Gedanken den Streit mit seiner Frau fortsetzt, verstärkt die Identifikation des Lesers mit dem Protagonisten. Diese weitgehende Übernahme der Perspektive Guarnottas spiegelt sich auch in einer Ellipse der erzählten Zeit, als der Protagonist, nachdem er entführt worden ist, erschöpft zusammenbricht, um erst am nächsten Morgen wieder zu sich kommen. Sie markiert den Übergang vom ersten zum zweiten Teil:

Lo fecero camminare così, un'eternità. A un certo punto, fu tanta la stanchezza, tanto lo stordimento di quel fazzoletto che gli serrava la testa, che si sentì mancare e non comprese più nulla.

Si ritrovò, la mattina appresso, in una grotta bassa, come disfatto in un tanfo di mucido che pareva spirasse dallo stesso squallore della prima luce del giorno (ebd., 20).

Der Leser bleibt eben so wie der Protagonist im Ungewissen über das, was in der Zwischenzeit passiert sein mag. Seine Distanz gegenüber der erzählten Welt und ihrem Helden wird durch diese Art der Informationsvergabe weiter vermindert.

Den Höhepunkt der Identifikation mit dem Protagonisten bildet jedoch die einleitend wiedergegebene Passage, in der die psychische Erschütterung Guarnottas durch das, was er erlebt, ihren Höhepunkt erreicht. Wird das, was Guarnotta bewegt, zunächst noch im narrativen Modus wiedergegeben, so steigert sich die Unmittelbarkeit der Wahrnehmung immer mehr bis zu dem Moment, in dem der Leser gleichsam zusammen mit dem Protagonisten aus der Höhle herauskriecht und sich zu orientieren versucht: »Ah, ecco ...«. Gemeinsam mit dem Protagonisten, dessen Bewusstsein hier als Reflektor (*riflettore*) der Erzählinstanz fungiert, »entdeckt« der Leser Schritt für Schritt, dass die Höhle, in der die Entführer jenen versteckt halten, nicht fern in den Bergen, sondern ganz in der Nähe Agrigents liegt, dessen Lichter zu sehen sind. Der mehrfache Gebrauch von Deiktika wie »quello là« oder »quei lumetti là« signalisiert, dass die Wahrnehmung der Landschaft vom Standpunkt des Protagonisten aus erfolgt. Dem entspricht auch die Form, in der seine Wahrnehmungen und Überlegungen wiedergegeben werden: Fragen und Ausrufe wie »Ah, ecco Zitto!« sowie die unvollständige syntaktische Struktur mancher Aussagen verleihen der Darstellung den Charakter eines stummen Selbstgesprächs, eines zitierten inneren Monologs in der dritten Person.

Die zitierte Passage liefert damit zugleich ein weiteres Beispiel dafür, wie die **Landschaftsbeschreibung** durch die interne Fokalisierung radikal subjektiviert werden kann, wodurch der Akt der Wahrnehmung und das innere Befinden der Figur in den Mittelpunkt rücken. Die Landschaftsbeschreibung erhält damit bei Pirandello einen grundsätzlich anderen Charakter als bei Manzoni in den *Promessi sposi*, wo die Beschreibung des Handlungsortes mit Nullfokalisierung aus der Sicht des allwissenden heterodiegetischen Erzählers zu Beginn des Romans dem Leser ein »reales« Bild der Gegend zu vermitteln sucht.

Das Herauskriechen aus der Höhle, die Wahrnehmung des Himmelszeltes und die langsame Orientierung in der vertrauten Landschaft haben eine symbolische Bedeutung: Das Erwachen des »istinto bestiale« setzt jenen Wandlungsprozess in Gang, der Guarnotta zunächst um sein Leben kämpfen und ihn im weiteren Verlauf der Erzählung neuen Lebensmut gewinnen lässt und damit aus seinem depressiven Zustand befreit. Seine innere Versteinerung, die ihn zuvor schon wie in einer Höhle hatte begraben sein lassen, wird durch die kreatürliche

Erzählende Texte

Angst und die extreme Erniedrigung (»verme«), die die Entführung für ihn bedeutet, überwunden und in der Erfahrung einer neuartigen Gemeinsamkeit mit den Entführern und ihren Familien in ein »neues Leben« transformiert.

Erzählinstanz: Die innere Wandlung des Protagonisten, der im Moment der existenziellen Bedrohung seinen kreatürlichen Lebenswillen wiederentdeckt, wird durch den Modus der Darstellung, die interne Fokalisierung und den Rekurs auf Formen des inneren Monologs, für den Leser nachvollziehbar. Der Erzähler dieser retrospektiven Erzählung, die mit dem Tod des Helden endet, ist allerdings ein extradiegetischer, heterodiegetischer »verborgener« Erzähler, der sich primär über den Stil manifestiert, in dem er sich ausdrückt. Mittels dieser Erzählinstanz, die keine individualisierte Erzählerfigur ist, erhält die Erzählung einen gewissen humoristischen Grundton, der die groteske Komik des Geschehens deutlich werden lässt. So scheitern die Entführer zwar mit ihrer Erpressung von Lösegeld, gewinnen aber den alten Mann lieb und sehen in ihm am Ende einen »Heiligen«. Und auch für Guarnotta erweist sich die Katastrophe der Entführung letztlich als das Beste, was ihm am Schluss seines Lebens passieren konnte. Diese »unglaubliche« Ironie des Schicksals, diese letztlich unwahrscheinliche Geschichte wird glaubhaft durch einen Erzähler, der die Unglaublichkeit des Geschehens noch betont, wenn er am Schluss seine Zuhörer direkt anredet und von den Entführern entgegen aller Wahrscheinlichkeit behauptet: »Perché, sissignori, gli [i. e. al Guarnotta] si erano affezionati, tutti e tre, come a qualche cosa che appartenesse a loro, ma proprio a loro soltanto e a nessun altro più« (ebd., 34). Der Schluss der Erzählung, der die Gestalt Guarnottas noch einmal aus der Retrospektive, der lebenslangen Erinnerung der drei Entführer, aufruft, verleiht Guarnottas Geschichte damit gleichsam den Charakter einer ironisierten Heiligenlegende:

*Per tutta la vita, se a qualcuno per caso avveniva di ricordare davanti a loro il Guarnotta e la sua scomparsa misteriosa:
– Un santo! – dicevano. – Oh! Andò certo diritto in paradiso con tutte le scarpe, quello!
Perché il purgatorio erano certi d'averglielo dato loro là, su la montagna*
(ebd., 35).

**Grundlegende
Literatur**

- Bernardelli, Andrea: *La narrazione*. Rom/Bari 1999.
 Bernardelli, Andrea/Ceserani, Remo: *Il testo narrativo*. Bologna 2005.
 Boccaccio, Giovanni: *Decameron*. Hg. von Vittore Branca. Turin 1987.
 Calvino, Italo: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Turin 1979.
 Fludernik, Monika: *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt 2008.
 Lahn, Silke/Meister, Jan Christoph: *Einführung in die Erzähltexanalyse*. Stuttgart/Weimar 2008.

- Manzoni, Alessandro:** *I promessi sposi*. Testo critico della edizione definitiva del 1840. In: Tutte le opere di Alessandro Manzoni. Hg. von Alberto Chiari und Fausto Ghisalberti. Bd. 2,1. Mailand 1954.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael:** *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2000.
- Pirandello, Luigi:** »La cattura«. In: Luigi Pirandello: *Novelle per un anno*. Bd. 3,1. Mailand 1990, 16–35.
- Prince, Gerald:** *Dizionario di narratologia*. Hg. von Annamaria Andreoli. Florenz 1990.
- Segre, Cesare:** *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Turin 1985.
- Zaccaria, Giuseppe/Benussi, Cristina:** *Per studiare la letteratura italiana. Strumenti e metodi*. Turin 1999.

- Bachtin, Michail:** *Formen der Zeit im Roman*. Frankfurt a. M. 1989.
- Berger, Günter:** »Italo Calvino: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*«. In: Günter Berger: *Der Roman in der Romania. Neue Tendenzen nach 1945*. Tübingen 2005, 153–167.
- Eco, Umberto:** *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Mailand 1994.
- Fido, Franco:** »Per una descrizione dei *Promessi sposi*: il sistema dei personaggi«. In: Franco Fido: *La metamorfosi del centauro. Studi e letture da Boccaccio a Pirandello*. Rom 1977, 255–263.
- Genette, Gérard:** *Die Erzählung*. München 2000 (frz. 1972, 1983).
- Helmich, Werner:** »Leseabenteuer. Zur Thematisierung der Lektüre in Calvinos Roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore*«. In: Schulz-Buschhaus, Ulrich/Meter, Helmut (Hg.): *Aspekte des Erzählens in der modernen italienischen Literatur*. Tübingen 1983, 227–247.
- Kablitz, Andreas:** »Calvino's *Se una notte d'inverno un viaggiatore* und die Problematisierung des autoreferentiellen Diskurses«. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*. Stuttgart 1992, 75–94.
- Lämmert, Eberhard:** *Bauformen des Erzählers*. Stuttgart 1955.
- Manetti, Giovanni** (Hg.): *Leggere *I promessi sposi*. Analisi semiotiche di Umberto Eco u. a.* Mailand 1989.
- Maybach, Heike:** *Der erzählte Leser. Studien zur Rolle des Lesers in Italo Calvino's Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* und in anderen Werken der Erzählliteratur*. Frankfurt a. M. 1990.
- Moretti, Franco:** *Atlante del romanzo europeo. 1800–1900*. Turin 1997.
- Segre, Cesare:** »Analisi del racconto, logica narrativa e tempo«. In: Cesare Segre: *Le strutture e il tempo*. Turin 1974, 3–77.
- Segre, Cesare:** »Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori«. In: *Strumenti critici* 19 (1979), 177–219.

Weiterführende
Literatur

3. Rhetorik, Poetik und Stilistik

- 3.1 Rhetorik und Poetik
- 3.2 Das System der Rhetorik
- 3.3 Stilistik
- 3.4 Analysebeispiel: Italo Calvinos »L'antilingua« (1965)

Die Textanalyse erschöpft sich nicht in der Untersuchung des Aufbaus einer Erzählung oder der Personenkonstellation eines Dramas, sie muss auch die Textoberfläche im eigentlichen Sinne berücksichtigen, also die sprachliche Gestaltung des Textes. Will sie einen Text angemessen erfassen, muss sie den spezifischen Sprachgebrauch – Elemente wie Wortschatz, Klang, Rhythmus, Satzbau – untersuchen. Welche Bedeutung der konkreten sprachlichen Gestalt zukommt, zeigt nicht nur das Beispiel der Lyrik (s. Kap. 2.2.4). Auch in dramatischen und narrativen Texten spielt die sprachliche Gestaltung eine wichtige Rolle, hängt die Art und Wirkung eines Textes doch ganz wesentlich von der in ihm verwendeten Sprache ab. Dies gilt nicht nur für fiktionale, sondern auch für nicht-fiktionale Texte.

Die → **Rhetorik** (*retorica*) ist die Disziplin, die sich seit der Antike mit der Wirkung von Sprache und der Erzeugung wirkungsvoller Rede beschäftigt. Im Rahmen ihrer Lehre vom angemessenen und wirkungsvollen sprachlichen Ausdruck (*elocutio*) hat sie eine Stiltheorie und einen differenzierten Begriffsapparat zur Beschreibung sprachlicher Phänomene entwickelt, die auch für die Textanalyse ein nützliches Instrumentarium bereitstellen.

[Zum Begriff](#)

Stil und **Redeschmuck** (lat. *ornatus*) stellen aber nur einen Teil des rhetorischen Systems dar. Als **Theorie und Praxis wirkungsvoller Rede** liefert die Rhetorik darüber hinaus ein umfassendes Regelwerk zur **Textherstellung**, das die Produktion literarischer Texte Jahrhunderte lang beeinflusst hat und daher auch der Analyse der Textgestaltung zugrunde gelegt werden kann:

Vor dem Hintergrund des rhetorischen Kommunikationsmodells, in dem ein Kommunikator/Sender (Redner/Dichter) Informationen auf der Grundlage eines Textproduktionsmodells encodiert, die von einem Empfänger [...] decodiert werden, lassen sich die rhetorischen Produktionskategorien textanalytisch umkehren: Aus der Rhetorik wird ein Analyseinstrument und eine Hermeneutik.

Rhetorik und Poetik

Zur neutralen Textbeschreibung lassen sich rhetorische Begriffe prinzipiell auf Texte aller Epochen und Kulturen anwenden [...]. Literarhistorisch im engeren Sinne ist das Verfahren besonders für solche Epochen plausibel, in denen die Rhetorik das dominierende Textmodell ist. [...] Eine rhetorische Analyse kann alle Arbeitsschritte des Produktionsmodells umwenden: Argumentations- bzw. Topos-, Dispositions- und Stilanalyse sind mögliche Ansatzpunkte (Till 2007, 460f.).

3.1 | Rhetorik und Poetik

Die Geschichte der Rhetorik beginnt im 5. Jahrhundert v. Chr. in Griechenland. Die Etablierung der athenischen Demokratie hat zur Folge, dass politische und juristische Entscheidungen in einem öffentlichen Verfahren getroffen und Interessensgegensätze in offener verbaler Auseinandersetzung zwischen den Kontrahenten ausgetragen werden müssen. Damit erhält die Kunst, andere durch eine wirkungsvolle Rede zu überzeugen, höchste Bedeutung. Die *Lehre von der Redekunst* bezieht sich daher zunächst auf die praxisorientierte öffentliche Rede in drei Bereichen:

Drei Redegattungen

- die **Rede vor Gericht** (lat. *genus iudiciale; orazione giudiziaria*), die zur Entscheidung über Recht und Unrecht beitragen soll;
- die **Rede vor der Volksvertretung** (lat. *genus deliberativum; orazione deliberativa*), die für oder gegen eine bestimmte Entscheidung plädiert;
- die **Festrede** (lat. *genus demonstrativum; orazione epidittica*), in der die Vorzüge einer Person gelobt oder ihre Fehler getadelt werden.

Rhetorik und Literatur: Ungeachtet dieses primären Bezugs auf das gesprochene Wort finden die Lehren der Rhetorik jedoch auch sehr bald Anwendung auf schriftlich fixierte Texte im Allgemeinen und die Dichtung im Besonderen. Schon Aristoteles konstatiert eine enge Beziehung zwischen Rede- und Dichtkunst und erklärt in seiner *Poetik* die Kenntnis der Rhetorik zu einer Voraussetzung, über die der Dichter verfügen muss. Quintilian (ca. 30- ca. 96 n. Chr.) verstärkt diese Verbindung von Redekunst und Literatur weiter. In seinem Lehrbuch der Rhetorik, der *Institutio oratoria* (ca. 95 n. Chr.), erklärt er das Studium der großen Autoren der Vergangenheit, ihre **Nachahmung** (lat. *imitatio*) und **Überbietung** (lat. *aemulatio*), zu den bevorzugten Mitteln, durch die sich ein Redner vervollkommen kann. Diese **Literarisierung der Rhetorik** zeigt, dass für die antiken Autoren kein Gegensatz zwischen Rhetorik und Dichtung besteht, sondern die Sprache der Dichtung als ein bevorzugter Ort angewandter Redekunst verstanden wird.

Die Gründe hierfür liegen in einer weitgehenden Übereinstimmung der Ziele von Dichtkunst einerseits und Redekunst andererseits. Ziel der Rhetorik wie der Literatur ist es, ihr Publikum von der *Wahrheit* dessen zu überzeugen, was sie als *wahrscheinlich* darstellen. Zu diesem Zweck setzen beide nicht nur **rationale Argumente** ein, sondern appellieren auch in besonderer Weise an die **Affekte** ihres Publikums. Im Rahmen dieser

auf rationale wie emotionale Überzeugung abzielenden Kommunikation kommt einer effektvollen Art der Darstellung fundamentale Bedeutung zu. Hierzu anzuleiten, ist Sinn und Zweck der Rhetorik. Die Kenntnis und Beherrschung ihrer Verfahren aber ist ebenso für den Dichter unerlässlich, der ›nutzen‹ und ›erfreuen‹ will, wie es Horaz (65–8 v. Chr.) verlangt. Die Poetik als ›Lehre von der Dichtkunst‹ ist daher vielfach von der Rhetorik nicht zu trennen.

Unter → **Poetik** versteht man

1. eine Dichtungstheorie, die das Wesen und die Funktion von Dichtung beschreibt. Sie kann wie die *Poetik* des Aristoteles von einem Theoretiker in Form einer theoretischen Abhandlung verfasst sein, sie kann aber auch wie die *Ars poetica* (eig. *Epistula ad Pisones*) des Horaz, die die Form einer Versepiestel hat, ein literarisches Werk darstellen, in dem der Dichter selbst sein Verständnis von Dichtung darlegt.
2. eine Anleitung zum ›richtigen‹ Dichten: Werden in einer ›Lehre von der Dichtkunst‹ **verbindliche Regeln** für die Auffassung literarischer Werke formuliert, handelt es sich um eine **präskriptive** oder **normative Poetik**, deren Ziel darin besteht zu definieren, was ›gute‹ Dichtung ist und mit welchen Mitteln sie erreicht werden kann.

Zum Begriff

Die von Aristoteles als kritische Bestandsaufnahme der Dichtung seiner Zeit intendierte, also deskriptive *Poetik* wird seit der Renaissance zunehmend als normativ aufgefasst. Seine Beschreibung des antiken Gattungssystems wird daraufhin zur Grundlage einer präskriptiven Gattungspoetik gemacht. Eine vergleichbare Bedeutung erhält auch die *Ars poetica* (14 v. Chr.) des Horaz, die den moralischen Nutzen und das ästhetische Vergnügen (›aut prodesse aut delectare volunt poetae‹, v. 333) als Hauptfunktionen der Dichtung definiert.

Normative Poetik: Das Literaturverständnis des Mittelalters und der Frühen Neuzeit wird durch diese enge Verbindung von Rhetorik und Literatur beherrscht. Aus ihr resultiert eine **normative Poetik**, die nicht nur die Aufgaben und Funktionen der Dichtung definiert, sondern gleichzeitig auch eine praktische Anleitung zum ›richtigen‹ Dichten darstellt, deren Grundlagen die Rhetorik liefert. Dieses Dichtungsverständnis basiert auf der Überzeugung, dass auch die Dichtung ein Produkt ist, dessen Herstellung zwar Talent und Phantasie voraussetzt, in erster Linie aber nach bestimmten Prinzipien verläuft, die lehr- und lernbar sind. Auch die Dichtung wird primär als eine Technik, ein **Handwerk** (*ars*) verstanden, dessen Regeln sich der Dichter anzueignen hat, will er erfolgreich sein.

Exemplarisch für eine solche **rhetorisierte Poetik** sind im Italien des Cinque- und Seicento die folgenden Poetiken:

Rhetorik und Poetik

Poetiken der
Frühen Neuzeit
in Italien

- die in lateinischer Sprache verfassten *Poetices libri septem* (gedr. 1561) von **Julius Caesar Scaliger**, die eine kritische Synthese antiker Rhetoriken und Poetiken liefern und die weitere Poetikdiskussion stark beeinflussen;
- die in italienischer Sprache verfassten *Prose della volgar lingua* (1525) **Pietro Bembos**, der in diesem sprachkritischen Traktat zur Literatur in der Volkssprache Petrarca und Boccaccio zu Musterautoren erklärt, deren Nachahmung er empfiehlt. Bembo schafft auf diese Weise eine normative Stillehre, die Petrarca zum Modell für die Lyrik und Boccaccio zum Modell für die Prosa erhebt;
- das ebenfalls volkssprachige *Cannocchiale aristotelico* (1655) **Emanuele Tesauros**, der die Rhetorik zwar in den Dienst eines nicht mehr nur nachahmenden, sondern schöpferischen Umgangs mit der Sprache stellt, der aber dennoch als regelgeleitet verstanden wird.

Diese rhetorische Durchdringung der Literatur, aber auch der Musik, Malerei, des Theaters und der Oper bewirkt, dass das System der Rhetorik für die Kultur der Frühen Neuzeit einen zentralen Schlüssel darstellt (s. Kap. 4.3.3 und 4.3.4).

Trennung von Poetik und Rhetorik: Die allmähliche Trennung von Poetik und Rhetorik, die ›Entrheterisierung‹ der Poetik, setzt im 18. Jahrhundert ein, ihre definitive Durchsetzung markiert den Beginn der **literarischen Moderne** im 19. Jahrhundert. Zwar bleibt die ›Beredsamkeit‹ (*eloquenza*) in Italien bis 1923 Schulfach und übt damit noch lange einen bedeutenden Einfluss auf die ›öffentliche Rede‹ aus, als Instrument der literarischen Schöpfung aber gerät sie mit der Romantik in Misskredit. Statt eine normative Anleitung zum ›richtigen‹ Dichten zu bezeichnen, beschreibt der Begriff ›Poetik‹ nun die **individuelle Auffassung** eines Schriftstellers von Wesen und Funktion seines Schreibens (zum Verhältnis von Rhetorik und Poetik vgl. Neumeyer 2003, 21–48 und 71–96; Till 2005; Ueding/Steinbrink 2005, 13–47; Till 2007, 441–442).

Rhetorisch-stilistische Analyse: Der **Bruch mit der normativen Poetik** seit der **Romantik** darf jedoch nicht mit einem Verzicht auf eine wirkungsvolle sprachliche Gestaltung verwechselt werden; im Gegenteil. Auch eine Literatur, die sich primär als **Ausdruck subjektiver Befindlichkeit** begreift und den **Anspruch auf Originalität** erhebt, verzichtet nicht auf sprachliche ›Effekte‹. Sie setzt diese nur anders ein, und zwar nicht mehr nach vorgegebenen Regeln, sondern aufgrund der spezifischen Ausdrucksnotwendigkeiten eines Werks. Um die individuellen Charakteristika der jeweiligen sprachlichen Gestaltung von Texten und ihre spezifische Wirkung zu erfassen und zu beschreiben, ist die **rhetorisch-stilistische Analyse** daher weiterhin das geeignete Mittel. Im Folgenden werden die für die literarische Textproduktion und -analyse relevanten Aspekte des klassischen rhetorischen Systems vorgestellt. Grundlegende Einführungen bieten die Handbücher von Lausberg (1990), Ellero/Residori (2001), Plett (2001), Ueding/Steinbrink (2005), Ottmers (2007) und Lausberg (2008).

3.2 | Das System der Rhetorik

3.2.1 | Produktionsstadien

Die klassische Rhetorik unterteilt die Textproduktion gemäß den **Arbeitsschritten des Redners** in fünf Produktionsstadien (lat. *partes artis*):

- **inventio** (*invenzione*): Der erste Schritt besteht in der **Stoffsammlung**, d.h. im Bestimmen des Gegenstands und in der Suche nach den diesem Gegenstand gemäßen Argumenten.
- **dispositio** (*disposizione*): Der zweite Schritt besteht in der Strukturierung der Rede und der **Gliederung** des Stoffs sowie der Verteilung der Argumente auf die verschiedenen **Teile der Rede**.
- **elocutio** (*elocuzione*): Der dritte Schritt beinhaltet die **sprachliche Formulierung**, die bestimmten **stilistischen Anforderungen** (lat. *virtutes elocutionis*) gehorchen und der Situation und dem Gegenstand der Rede angemessen sein muss (lat. *aptum*).
- **memoria**: Im vierten Schritt geht es um das **Auswendiglernen** der Rede, für das die Rhetorik in der **Gedächtniskunst** bestimmte Techniken bereithält.
- **actio** oder **pronuntiatio**: Der fünfte Schritt beinhaltet das Studium der adäquaten **Vortragsweise** der Rede und umfasst Mimik, Gestik und Intonation.

Arbeitsschritte
des Redners

Für die literarische Produktion sind vor allem die ersten drei Arbeitsschritte relevant. Die *actio*-Lehre hat dagegen in der Frühen Neuzeit wesentlichen Einfluss auf die darstellenden Künste (Theater, Oper, Tanz) ausgeübt.

3.2.2 | Topik

Zur Erleichterung der **Stofffindung** hat die Rhetorik die Topik (*topica*) entwickelt, d.h. ein spezielles Verfahren, um das Finden von Argumenten und Beweisen von allgemein anerkannter Überzeugungskraft zu erleichtern. Übertragen auf die literarische Produktion, hat dieses Vorgehen zum Gebrauch bestimmter standardisierter literarischer Verfahren, Vorstellungen und Bilder geführt, die als **Topoi** (von griech. *topos*: Ort), also als ›Gemeinplätze‹ oder *loci communes* (it. *topos*, *topoi* oder *luogo comune*), bezeichnet werden. Die **literaturwissenschaftliche** oder **historische Toposforschung** ist von dem Romanisten Ernst Robert Curtius mit der Studie *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) begründet worden, in der er das Fortleben antiker Topoi in den europäischen Literaturen des Mittelalters untersucht (s. Kap. 1.2.2). **Literarische Topoi** sind etwa:

- der **Musenanruf** am Anfang eines Werks, in dem der Dichter die Muses um Beistand bittet;
- der **Bescheidenheitstopos**: die Klage darüber, dass die Kräfte des Dichters für seinen Gegenstand nicht ausreichen;

Topoi

Das System der Rhetorik

- der **Unsagbarkeitstopos**: die Betonung der Unmöglichkeit, dem Stoff gerecht zu werden;
- die **captatio benevolentiae**: das Bemühen, den Leser oder die Leserin wohlwollend zu stimmen;
- die **laus temporis acti**: das Lob der Vergangenheit und die Klage über die Gegenwart;
- die **Beschreibung** (*descriptio*) von **Orten**: die idealisierte Naturlandschaft der Hirtendichtung, der *locus amoenus* oder ‚liebliche Ort‘, und sein Gegenteil, der *locus horribilis*;
- die **Beschreibung** (*descriptio*) von **Personen**: das **Herrischerlob** mit seinen immer wiederkehrenden Elementen oder das stereotypisierte **Porträt der Geliebten** in der Liebessdichtung (vgl. Curtius 1993; Jahn 1972).

Beispiel **Der Topos des Lobs weiblicher Schönheit** (lat. *descriptio mulieris*) lässt sich anhand der folgenden Stanze aus Baldassarre Castigliones Ekloge »Tirsi« illustrieren:

Umano è il volto tuo? anzi divino,
 ché dentro vi son pur due chiare stelle.
 Le fresche rose colte nel giardino
 d'amor fanno le guance tenerelle,
 la bocca sparge odor di gelsomini,
 dui fior vermigli son le labbra belle,
 la gola e il mento e 'l delicato petto
 son di candida neve e latte stretto.

Der hyperbolische Preis der ‚göttlichen‘ weiblichen Schönheit enthält nicht nur die für das Porträt obligatorischen Bestandteile – Augen, Wangen, Atem, Lippen, Kinn, Hals und Dekolleté –, sondern benutzt auch die traditionellerweise zu ihrer Beschreibung verwendeten konventionellen Metaphern wie Sterne, Rosen, Jasminduft, leuchtend rote Blüten, Schnee und Milch.

3.2.3 | Gliederung der Rede

Üblich ist eine **Gliederung der Rede** in drei oder vier Teile, die *partes orationis* (*parti del discorso persuasivo*), die jeweils unterschiedliche Funktionen haben:

- Redeteile**
- die **Einleitung** (lat. *exordium; esordio*) soll die Aufmerksamkeit des Publikums erregen;
 - die **Erzählung** (lat. *narratio; narrazione*) schildert im Anschluss den Hergang des Geschehens;
 - die **Beweisführung** (lat. *argumentatio; argomentazione*) folgt im dritten Teil; sie bildet mit der Erzählung den Hauptteil der Rede;

- im **Redeschluss** (lat. *peroratio; epilogo*) werden die Schlussfolgerungen aus den vorangegangenen Darlegungen gezogen und wird im Hinblick auf das zu fällende Urteil noch einmal besonders nachdrücklich an das Publikum appelliert.

Natürliche und künstliche Ordnung: Die Abfolge der Redeteile nach dem Schema: Einleitung, Hauptteil, Schluss entspricht der **natürlichen Ordnung** (lat. *ordo naturalis; ordine naturale*). Von **künstlicher Ordnung** (lat. *ordo artificialis; ordine artificialis*) spricht man, wenn der Redner von dieser Disposition abweicht, indem er etwa die Einleitung überspringt und sofort und unmittelbar mit der Erzählung des Geschehens einsetzt. Dasselbe Phänomen finden wir auch in Erzähltexten, in denen die Erzählung am Anfang der Geschichte, *ab ovo*, beginnen oder aber mitten in der Geschichte, *in medias res*, einsetzen kann. Das, was vorher passiert ist, muss dann später in einem Rückblick nachgeliefert werden (s. Kap. 2.4.3.1). Ein anderes **rhetorisches Gliederungsschema**, das in allen Redeteilen eingesetzt werden kann, ist die **Antithese**. Ein Beispiel einer solchen antithetischen Struktur liefert die Gattung des Sonetts (s. Kap. 2.2.4).

3.2.4 | Die sprachliche Formulierung

Der Bereich der **sprachlichen Formulierung** der Rede (lat. *elocutio; elocuzione*) hat für die literarische Produktion die größte Bedeutung. Im Mittelpunkt stehen dabei drei Faktoren:

1. die **Redeabsichten** (lat. *officia oratoris*): die Wirkung, die der Redner erzielen will;
2. die **Affekte** oder, allgemeiner gesagt, die Stimmungslage, die er zur Erreichung dieser Wirkungsabsichten in seinen Zuhörern erzeugen muss;
3. die **Angemessenheit** (lat. *aptum; convenienza*) der sprachlichen Mittel im Hinblick auf die angestrebte Wirkung bzw. generell die **sprachlichen Qualitäten** wirkungsvoller Rede (lat. *virtutes elocutionis; virtù dell'espressione*) wie die grammatischen Korrektheit (lat. *puritas; correttezza*) und die gedankliche Klarheit (lat. *perspicuitas; chiarezza*).

Unter → **Stil** wird in der Rhetorik eine bestimmte sprachliche Ausdrucksweise verstanden, deren Wahl sich aus der angestrebten Wirkung auf den Hörer bzw. Leser ergibt und den Gebrauch bestimmter dieser Wirkung angemessener sprachlicher Mittel beinhaltet. Je nachdem, welche Wirkabsicht besteht und welche sprachlichen Mittel zu ihrer Erreichung eingesetzt werden, werden in der klassischen Rhetorik drei Stile unterschieden.

[Zum Begriff](#)

Das System der Rhetorik

Stiltheorie: Die klassische Rhetorik unterscheidet drei verschiedene Wirkungsfunktionen oder Aufgaben des Redners (lat. *officia oratoris*), die drei verschiedenen Stimmungslagen oder Affektstufen auf Seiten des Zuhörers entsprechen:

- *docere*: das **Belehren** (*insegnare*) durch nüchterne Argumentation und sachliche Information, das sich an den Intellekt wendet und auf die Überzeugung des Zuhörers durch Vernunftgründe abzielt, die Affekte hingegen nicht anspricht;
- *delectare*: das **Unterhalten** und **Erfreuen** (*procurar piacere*) das einen **sanften Affekt** beim Zuhörer hervorruft, um ihn in eine angenehme, positive Stimmung zu versetzen, die ihn für die weitere Argumentation aufgeschlossen macht;
- *movere*: die **Erregung starker Gefühle** (*commuovere*) beim Zuhörer, damit dieser emotional erschüttert wird und so in die Lage versetzt wird, schwerwiegende Entscheidungen zu fällen.

Entsprechend diesen Wirkungsfunktionen der Rede und den jeweils provozierten Affektstufen werden drei **Stilarten oder Stilebenen** (lat. *genera dicendi* oder *elocationis; stili* oder *generi dell'espressione*) unterschieden, die sich durch einen unterschiedlichen Sprachgebrauch und einen unterschiedlichen Einsatz sprachlicher Mittel, den sog. Redeschmuck, voneinander abgrenzen lassen:

- *genus humile*: der **schlichte Stil** (*stile umile*), der dem Ziel der Belehrung dient und sich daher durch einen sachlichen, der Information dienenden Sprachgebrauch auszeichnet und auf den Einsatz rhetorischen »Schmucks« verzichtet;
- *genus medium*: der **mittlere Stil** (*stile medio*), der auf die angenehme Unterhaltung des Zuhörers zielt und sich zu diesem Zweck einer »gefälligen« Sprache bedient, die in gewissem Umfang auf rhetorische Mittel zurückgreift;
- *genus grande*: der **hohe erhaben-pathetische Stil** (*stile sublime*), durch den emotionale Erschütterung bewirkt werden soll und der sich daher aller zur Verfügung stehender sprachlicher Mittel bedienen darf, um seiner Wirkabsicht Nachdruck zu verleihen.

Zur Vertiefung

Die aptum-Theorie

»Die Angemessenheit ist das grundlegende regulative Prinzip der Rhetorik sowie der von ihr beeinflussten Künste und Theorien, sein Geltungsbereich geht weit über den einer Stilqualität hinaus« (Ueding/Steinbrink 2005, 221). Das Kriterium der Angemessenheit bezieht sich zunächst einmal auf das Verhältnis zwischen dem **Redegegenstand** und der zu seiner Behandlung gewählten Ausdrucksweise. So ist der hohe Stil, die erhaben-pathetische Stilart, nur bei ernsten und bedeutenden Gegenständen angebracht, etwa wenn es um Leben und Tod oder politische Entscheidungen von allgemeiner öffentlicher Relevanz geht. Für die

Behandlung von Gegenständen des alltäglichen bzw. privaten Lebens wird hingegen die schlichte Stilart empfohlen.

Daneben hängt die Frage, welcher Stil angemessen ist, auch von der jeweils angestrebten **Wirkung** ab, so dass innerhalb einer Rede je nach Redeteil der Stil auch wechseln kann. So ist das *genus humile*, die schlichte Stilart, in *narratio* und *argumentatio* angebracht, wenn es um die Schilderung der Sachlage geht. Der mittlere Stil, das *genus medium*, bietet sich dagegen für die Einleitung an, wenn das Interesse des Zuhörers geweckt und er auf das Thema eingestimmt werden soll. Der hohe, pathetische Stil, das *genus grande*, findet sich dagegen im Schlussteil, wenn der Redner noch einmal alle Register zieht, um die Zuhörer in der von ihm intendierten Richtung zu beeinflussen. Zwar warnt die Rhetorik auch vor den Gefahren übertriebener stilistischer Vielfalt, doch um Eintönigkeit und Langeweile zu vermeiden und die Wirkung der Rede in allen Teilen zu optimieren, wird grundsätzlich die **Stilmischung** empfohlen.

Die Forderung nach der Angemessenheit der Mittel wirkt sich auch auf *actio* und *pronuntiatio* aus. So ist auch beim Vortrag hinsichtlich Stimmführung, Gestik und Mimik auf die Angemessenheit der eingesetzten stimmlichen und körpersprachlichen Mittel zu achten. In der höfischen Gesellschaft der Frühen Neuzeit wird diese Reglementierung der Körpersprache auch auf das gesellschaftliche Auftreten der Menschen übertragen.

3.2.5 | Literarische Dreistillehre und Gattungspoetik

Stiltrennung und Ständeklausel: Von der rhetorischen Stillehre und ihrer Affektenlehre ist ein bedeutender Einfluss auf die Literatur ausgegangen, die ja auch die Gefühle ihres Publikums ansprechen will. Im Mittelpunkt steht dabei die *aptum*-Theorie, die sich normierend auf die literarischen Gattungen und ihren jeweiligen Stil auswirkt. Entscheidend für diesen Normierungsprozess ist eine Verengung der Stillehre in zweifacher Hinsicht: So wird die Verwendung eines bestimmten Stils einerseits vom behandelten **Stoff** abhängig gemacht und andererseits mit dem **sozialen Rang der Figuren** korreliert. Statt der für die Rede ursprünglich vorgeesehenen **Stilmischung** wird daher die **Stiltrennung** zur Regel, die jede literarische Gattung auf eine bestimmte ›Stilhöhe‹ festlegt.

Der jeweilige Stil wird nun entsprechend der sog. **Ständeklausel** ›sozial‹ definiert, also vom sozialen Stand der jeweiligen Figuren abhängig gemacht. Sozial hochrangigen Figuren, wie sie im Epos und in der Tragödie auftreten, entspricht demnach der hohe Stil. Diese **soziologische Interpretation** der rhetorischen Dreistillehre findet einen exemplarischen Ausdruck in den mittelalterlichen Poetiken des 13. Jahrhunderts, die in der sog. *rota Vergili*, dem ›Rad des Vergil‹, dieses hierarchisierte Gattungs- und

Das System der Rhetorik

Stilverständnis verbildlicht haben. An den drei Hauptwerken des lateinischen Musterautors Vergil (70–19 v. Chr.), dem Epos *Aeneis*, dem Lehrgedicht *Georgica* und der Schäferdichtung *Bucolica*, wird in der Poetik des Johannes de Garlandia (1195–1272) die normative Verbindung von Gattung, Stoff und Stilart veranschaulicht (vgl. Ueding/Steinbrink 2005, 69 f.):

Rad des Vergil	<i>Aeneis</i>	<i>Georgica</i>	<i>Bucolica</i>
Stil	hoher Stil	mittlerer Stil	einfacher Stil
Stand	Feldherr, Herrscher	Landmann	Hirte
Figuren	Hector, Ajax	Triptolemus, Coelius	Tityrus, Meliboeus
Tiere	Pferd	Rind	Schaf
Werkzeug	Schwert	Pflug	Hirtenstab
Ort	Stadt, Feldlager	Acker	Weide
Pflanze	Lorbeer, Zeder	Obstbaum	Buche

Die *rota Virgilii* illustriert damit die Prinzipien, die der normativen **Gattungspoetik** und ihrer **Gattungshierarchie** zugrunde liegen und bis ins 18. Jahrhundert die literarische Produktion wesentlich bestimmen: Je nach Gattung ist die Art der Figuren, der Themen, des Ambientes, der Ausdrucksweise bis hin zu den Namen der Figuren genau festgelegt.

Dreistil- und Zweistillehre: Dieser Stilbegriff unterscheidet sich allerdings stark von der ursprünglichen antiken Definition der drei Stilarten. Er bezeichnet jetzt in erster Linie den **Stoffbereich** des Werks. Zur Beschreibung sprachlicher Unterschiede wird stattdessen zwischen dem **schweren Schmuck** (*ornatus difficilis*) und dem **leichten Schmuck** (*ornatus facilis*) unterschieden. Zur antiken Dreistillehre tritt daher seit dem Mittelalter das **Zweistilmode**ll hinzu, das lediglich zwischen einer anspruchsvollen, rhetorisch ausgefeilten und einer einfacheren, weniger gesuchten Ausdrucksweise unterscheidet.

Angewandt auf die dramatischen Gattungen, ergibt sich so eine Unterscheidung zwischen:

- der **Tragödie**, in der es in einer ernsten Darstellung um das Schicksal des Staates und hochgestellter adliger Figuren geht, die sich einer gehobenen Ausdrucksweise bedienen, und
- der **Komödie**, in der in komischer Form vor allem die privaten (Liebes-) Probleme sozial niedriger gestellter Figuren dargestellt werden, die eine weitaus schlichtere Sprache benutzen.

Dramatisches Gattungssystem

Ähnliches gilt auch für die **narrativen Gattungen**, in denen sich etwa das ernste **Versepos** im hohen Stil von der eher von alltäglichen Geschehnissen berichtenden **Novelle** im einfachen Stil abgrenzen lässt. Unmittelbare Folge dieser Hierarchie der Gattungen und der damit verbundenen Stilstrennung und Ständeklausel ist, dass die Darstellung des alltäglichen Lebens bis ins 18. Jahrhundert hinein nur im einfachen Stil der komischen Gattungen möglich ist.

Verletzung der Gattungsnormen: Die normative Zuordnung bestimmter Ausdrucksweisen zu bestimmten Inhalten durch die Regelpoetik eröffnet zugleich die Möglichkeit eines gleichsam systematischen Regelverstoßes, der zu speziellen Effekten genutzt werden kann. Dies gilt für die literarische **Parodie** (*parodia*) und **Travestie** (*travestimento*), die, um zu unterhalten oder auch um literarische oder ideologische Kritik zu äußern, die Gattungsnormen umkehren und ein hohes Thema im niederen Stil oder ein alltägliches Thema im hohen Stil behandeln. Gerade für diese **burlesken Formen**, die um einer komischen Wirkung willen hohe Gattungen und ihre Normen parodieren, bietet die italienische Literatur zahlreiche Beispiele: so die von Francesco Berni (ca. 1497–1535) begründete **poesia bernesca**, die mit den Konventionen der ernsten petrarkistischen Liebeslyrik spielt, oder auch die zahlreichen **Epentravestien**, die von Luigi Pulcis komischem Epos *Il Morgante* (1483) bis zu Alessandro Tassonis *La secchia rapita* (1630) reichen und in denen nicht nur eine bestimmte Gattung parodiert wird, sondern zugleich das mit dieser Gattung verbundene soziale und literarische Wertesystem in Frage gestellt wird.

Die **Erosion des normativen Gattungssystems** und seines Stilbegriffs setzt im 18. Jahrhundert ein und manifestiert sich etwa im Theatertext Carlo Goldonis in der Entstehung des *dramma borghese*, das inhaltlich und sprachlich Elemente der Komödie und der Tragödie verschmilzt (s. Kap. 4.3.5). Der **Bruch mit der Regelpoetik in der Romantik** macht der Verbindung bestimmter Gattungen mit bestimmten Inhalten und bestimmten Ausdrucksweisen endgültig ein Ende und ermöglicht damit einen anderen Umgang mit den sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten, die nun (wieder) allein durch die jeweiligen Wirkungsabsichten determiniert sind und nur von Fall zu Fall bestimmt werden können. An die Stelle einer allgemeinverbindlichen normativen Poetik tritt die individuelle Autorpoetik (vgl. Buck 1972; Neumeyer 2003, 79–96; Ueding/Steinbrink 2005, 68–71).

3.3 | Stilistik

Zu den **Stilqualitäten der Rede** gehört neben grammatischer Korrektheit, sprachlicher Klarheit und Angemessenheit der Ausdrucksweise auch der **Redeschmuck**.

Zum Begriff

Unter dem Begriff → »**Redeschmuck**« (lat. *ornatus*; *ornato*) versteht die klassische Rhetorik eine Vielzahl sprachlicher Phänomene wie Tropen und rhetorische Figuren, deren Einsatz die Wirkung einer Rede, ihren spezifischen Appellcharakter, modifiziert und je nachdem die belehrend-informative, die sanft erfreuende oder die erschütternde Wirkung hervorbringt. Im Rahmen der sogenannten Figurenlehre werden diese verschiedenen sprachlich-stilistischen Verfahren beschrieben und systematisch gegliedert.

Die Wahl bestimmter Ausdrucksmittel ist allerdings nicht an einen normativen Stilbegriff gebunden, sondern zeichnet sprachliche Äußerungen immer aus: Jeder Text, jede Äußerung hat einen bestimmten Stil, wie die **moderne Stilistik** betont, die zwar »zu einem guten Teil neuzeitliche Nachfolgerin der antiken Rhetorik« ist, jedoch nicht präskriptiv normierend, sondern deskriptiv vorgeht (Spillner 1996, 236). Zugrunde liegt der modernen Stilanalyse

die Auffassung vom Stil als *Auswahl*. Sie geht davon aus, daß der Autor eines Textes prinzipiell mehrere sprachliche Möglichkeiten hat, einen Sachverhalt auszudrücken. Er trifft nach bestimmten Ausdrucksabsichten (Stilintentionen) eine Wahl unter Alternativen, die das Sprachsystem ihm anbietet. [...] Die Auswahl kann bewußt oder unbewußt geschehen; sie ist auch nicht völlig frei, sondern bis zu einem gewissen Grade durch die gesellschaftlichen Normen, sprachlichen Regeln, stilistischen Konventionen determiniert (ebd., 244 f.).

Als Stil wird das Wechselspiel betrachtet, das sich zwischen der vom Autor getroffenen Auswahl unter verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten und dem Effekt ergibt, den ihre Wahrnehmung auf den Rezipienten macht. Vom Stil des Einzelwerks, der Gegenstand der mikrostilistischen Analyse ist, werden in der **Makrostilistik** weitere Stilarten oder Stilzüge wie der **Individualstil**, der **Gattungs- und Epochenstil** unterschieden, die sich durch ein Bündel gemeinsamer Stilmerkmale auszeichnen und für größere Textgruppen konstitutiv sind.

Figurenlehre: Um dem Redner die Formulierung einer stilistisch adäquaten Rede zu erleichtern, hat die antike Rhetorik in der Figurenlehre eine Vielzahl unterschiedlicher sprachlicher Ausdrucksmöglichkeiten beschrieben und geordnet. Die Rhetorikforschung im 20. Jahrhundert – so unter anderem der Romanist Heinrich Lausberg (1912–1992) – hat diese Systematisierung fortgesetzt. Auch unabhängig von der Textproduktion stellt diese Figurenlehre für die Textanalyse ein nützliches Instrumenta-

rium dar, das, als Beschreibungsmuster genutzt, helfen kann, die sprachliche Eigenart eines Textes und seine potentielle Wirkung auf den Leser zu bestimmen. Ziel einer solchen Isolierung von Stilfiguren im Text muss es sein, »ihre potentiellen Stilfunktionen zu kennen und ihre Funktion im Kontext, im Vergleich zu alternativen Möglichkeiten und im Blick auf Leser zu analysieren« (Spillner 1996, 253).

Bei der **Gliederung des ornatus** unterscheidet die klassische Rhetorik zwischen

- dem **Einzelwort** (*parola singola*) und
- der **Wortverbindung** (*connessione di parole*).

Gliederung des ornatus

Der Grund dafür ist, dass vor allem die Bereiche Wortschatz und Syntax – hier insbesondere die Satzstellung – ein breites Spektrum für die sprachliche Variation bieten. Bei der Stilanalyse richtet sich die Aufmerksamkeit daher vorzugsweise auf diese beiden Aspekte: Zu untersuchen ist einerseits die spezifische **Wortwahl** eines Textes, andererseits die **syntaktische Struktur**, die von Parataxe, Hypotaxe oder Nominalstil und durch Variationen der Satzstellung gekennzeichnet sein kann. Während die Verfahren, die sich auf Wortverbindungen beziehen, als **rhetorische Figuren** (*figure retoriche*) bezeichnet werden, werden die auf das Einzelwort bezogenen Verfahren **Tropen** (*tropo* oder *traslato*) genannt (vgl. Sowinski 1991; Spillner 1996; Göttert/Jungen 2004; Meyer 2007).

3.3.1 | Tropen

Das zentrale rhetorische Verfahren bezogen auf das Einzelwort ist die **Ersetzung eines Worts** durch ein anderes (lat. *immutatio; sostituzione*) oder, anders gesagt, die Wahl aus einem Spektrum sprachlicher Möglichkeiten, die sich durch einen spezifischen Ausdruckswert unterscheiden.

Der Begriff → **„Tropē“** oder → **„Tropus“** (von griech. *trépesthai*: umbiegen, übertragen) bezeichnet den Umstand, dass ein Wort nicht in seiner eigentlichen Wortbedeutung, sondern in einem ›übertragenen‹, uneigentlichen Sinn benutzt wird, wie dies besonders deutlich bei der Metapher der Fall ist. Entsprechend der jeweiligen Stilintention – etwa um Wiederholung zu vermeiden – wird aus einer Reihe alternativer, aber gegeneinander austauschbarer Ausdrucksmöglichkeiten eine Wahl getroffen.

Zum Begriff

Metapherntheorien: Die traditionelle Auffassung der **Substitutionstheorie**, wonach es sich bei der Metapher um eine einfache Ersetzung eines Wortes durch ein anderes handele, die auf der Ähnlichkeit zwischen beiden beruhe, wird jedoch auch in Frage gestellt. So ist es nicht immer möglich, eine Metapher durch das ›eigentliche‹ Wort zu ersetzen, da in

Stilistik

manchen Fällen der metaphorische Ausdruck – etwa im Fall der verblassten oder ›lexikalisierten‹ Metapher (z. B. Redefluss, Kindergarten) – eine sprachliche Lücke im System füllt. Die **Interaktionstheorie** erklärt die Metapher daher nicht als Abweichung vom ›normalen‹ Wortgebrauch, sondern sieht in ihr eine aktive Verbindung von Vorstellungen, die aus unterschiedlichen Zusammenhängen stammen und sich zu etwas Neuem verbinden. Betont wird auf diese Weise das schöpferische Potenzial der Metapher, durch die kognitive Konzepte zum Ausdruck gebracht werden können, für die es (noch) keinen Begriff gibt (vgl. Meyer 2007, 98–104).

Die wichtigsten Tropen sind:

Tropen	Bezeichnung	Definition	Beispiel
	Synonym (<i>sinónimo</i>)	Ersetzung eines Wortes durch ein annähernd bedeutungsgleiches	genitrice, madre, mamma
	Klangmalerei / Onomatopöie (<i>onomatopèa</i>)	sprachliche Nachahmung von Klängen und Geräuschen	»un breve <i>gre gre</i> di ranelle« (Pascoli)
	Umschreibung / Periphrase (<i>perifrasi</i>)	Ersetzung eines Begriffs durch mehrere Wörter	»il bel paese là dove l'i si suona« = l'Italia (Dante)
	Unterbietung / Litotes (<i>litote</i>)	Ersetzung einer positiven Aussage durch die Verneinung des Gegenteils	non è un genio = è uno stupido; »Don Abbondio non era nato con un cuor di leone« (Manzoni)
	Synekdoche (<i>sinèddoche</i>)	Ersetzung eines Worts mit weiterer Bedeutung durch eines mit engerer Bedeutung oder umgekehrt (auch ›quantitative Metonymie‹ genannt)	il pane = il cibo, le vele = la nave; i mortali = gli uomini
	Antonomasie (<i>antinomasia</i>)	Ersetzung eines Eigennamens durch einen Gattungsnamen oder eine Eigenschaft oder umgekehrt	il Pelide = Achille; un Ercole = un uomo forte
	Katachrese (<i>catacrèsi</i>)	übertragene Verwendung eines Wortes für eine Sache, für die es keine eigene Bezeichnung gibt (auch ›verblasste Metapher‹ genannt)	testa di ponte; lingua di terra; »Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi« (Manzoni)
	Hyperbel (<i>ipérbole</i>)	übertreibende Ausdrucksweise zwecks Steigerung oder Verkleinerung	correre più veloce del vento; »Pensino ora i miei venticinque lettori che impressione dovesse fare sull'animo di quel poveretto« (Manzoni)
	Metonymie (<i>metonimia</i>)	Ersetzung eines Wortes durch ein anderes, wobei zwischen dem Bezeichneten eine reale Beziehung besteht wie z. B. der Behälter für den Inhalt, der Erzeuger für das Produkt, das Konkrete für das Abstrakte etc.	bere un bicchiere d'acqua; leggere Dante = l'opera di Dante; il ferro = la spada; ascoltare il proprio cuore = i sentimenti

Bezeichnung	Definition	Beispiel
Metapher (<i>metafora</i>)	Ersetzung eines Wortes durch einen übertragenen, bildlichen Ausdruck, wobei zwischen dem Bezeichneten eine Ähnlichkeitsbeziehung besteht; traditionell als ‚verkürzter Vergleich‘ bezeichnet	i bei lumi = occhi, capelli d'oro = capelli biondi, la sera della vita = la vecchiaia
Allegorie (<i>allegoria</i>)	Ersetzung eines Gedankens durch einen bildlichen Ausdruck; auch als ‚fortgesetzte Metapher‘ (<i>metafora continua</i>) bezeichnet	Schifffahrt als Allegorie des Lebens oder auch der Liebe
Ironie (<i>ironia</i>)	Ersetzung des Gemeinten durch sein Gegenteil	»Dipinte in queste rive / son dell'umana gente / le magnifiche sorti e progressive« eig. le sorti terribili e sempre uguali (Leopardi)

3.3.2 | Rhetorische Figuren

Von den Tropen werden die rhetorischen Figuren unterschieden, die nicht das Einzelwort, sondern Wortverbindungen betreffen. Von der klassischen Rhetorik werden sie »als Ausdruck von Bewegung, von Affekten, von Leben verstanden« (Ueding/Steinbrink 2005, 300) und damit zugleich als Mittel, die Rede selbst lebendiger zu gestalten und möglicher Langeweile des Zuhörers vorzukommen. Es werden drei Verfahren unterschieden, durch welche die übliche Ausdrucksweise verändert, ja verfremdet und eine besondere Wirkung auf den Leser erzielt werden kann. Dies sind:

- die **Hinzufügung** (lat. *adiection; per aggiunzione*), die in der Wiederholung desselben oder der Häufung unterschiedlicher Elemente besteht;
- die **Auslassung** (lat. *detractio; per soppressione*), bei der normalerweise notwendige Elemente eingespart werden;
- die **Umstellung** (lat. *transmutatio; per ordine*), die in einer Abweichung von der üblichen Wortstellung besteht.

**Verfahren
bezogen auf
Wortverbin-
dungen**

Innerhalb der Wortverbindungen unterscheidet die klassische Rhetorik außerdem zwischen

- den **Wortfiguren** (lat. *figurae verborum; figure di parola*), die unmittelbar den Wortgebrauch betreffen, und
- den **Gedankenfiguren** (lat. *figurae sententiae; figure di pensiero*), die sich auf die Gedankenführung beziehen und sprachlich auf unterschiedliche Weise ausgedrückt werden können.

Die wichtigsten Wortfiguren sind:

Stilistik

Auf Wiederholung und Häufung basierende Wortfiguren

Bezeichnung	Definition	Beispiel
Anadiplose (<i>anadiplòsi</i>)	Wiederholung des letzten Gliedes einer Wortgruppe am Anfang der nächsten (...a / a...)	»Ma la gloria non vedo / non vedo il lauro e 'l ferro« (Leopardi)
Kyklos (<i>epanadiplòsi</i>)	Wiederholung eines Worts oder Wortpaars am Anfang und am Ende von Satz, Vers, Syntagma (a...a)	»dov'ero? le campane / mi dissero dov'ero« (Pascoli)
Anapher (<i>anàfora</i>)	Wiederholung eines Worts oder einer Wortgruppe am Anfang des nächsten Satzes, Verses (a... / a...)	»Per me si va nella città dolente, / per me si va ne l'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente« (Dante)
Polyptoton (<i>poliptòto, polittòto</i>)	Wiederholung desselben Wortes in anderer flektierter Form (Kasus, Tempus etc.)	»Egli è il vero che io ho amato e amo Guiscardo, e quanto io viverò [...], l'amerò« (Boccaccio)
Paronomasie (<i>paronomàsia</i>)	Sprachspiel, das auf Klanggleichheit oder -ähnlichkeit beruht	traduttore – traditore; »la luce si fa avara – amara l'anima« (Montale)
Figura etymologica (<i>figura etimologica</i>)	Verbindung von Wörtern desselben Stamms	»Ah! tanto amò la non amante amata« (Tasso)
Polysyndeton (<i>polisindeto</i>)	Aufzählung mit Häufung der Konjunktion	»e sempre corsi, e mai non giunsi il fine; / e domani cadrò« (Carducci)

Auf Auslassung basierende Wortfiguren

Bezeichnung	Definition	Beispiel
Ellipse (<i>ellissi</i>)	Auslassung eines Worts, das aus dem Kontext ergänzt werden kann	dopo di noi [verrà] il diluvio
Zeugma (<i>zèugma</i>)	Figur, bei der sich mehrere Satzglieder auf dasselbe Verb beziehen, wodurch semantische oder syntaktische Inkongruenz entsteht	»parlare e lagrimar vedrai insieme« (Dante)
Asyndeton (<i>asindeto</i>)	Auslassung der Konjunktion bei Aufzählung	»di qua, di là, di giù, di su li mena« (Dante)

Auf Umstellung basierende Wortfiguren

Bezeichnung	Definition	Beispiel
Inversion (<i>inversione, anàstrofe</i>)	von der üblichen abweichende Wortstellung	»Sempre caro mi fu quest'ermo colle« (Leopardi)
Hysteron proteron (<i>hysteron proteron</i>)	Voranstellung des zeitlich späteren Vorgangs vor den früheren	»Tu non avresti tanto tratto e messo / nel foco il dito« (Dante)
Hyperbaton (<i>ipérbato</i>)	Trennung eines Syntagmas durch Zwischenschaltung eines anderen Satzteils	»Dolcissimi d'amor sensi e sospiri« (Tasso)

Bezeichnung	Definition	Beispiel
Parallelismus (<i>isòcolon</i>)	parallele Anordnung gleich-rangiger Satzglieder	»Era calcina grossa, e poi era terra cotta, e poi pareva bronzo, e ora è cosa viva« (D'Annunzio)
Antithese (<i>antitesi</i>)	Gegenüberstellung von Antonymen oder antithetischen Wortgruppen	»Pace non trovo, e non ho da far guerra« (Petrarca)
Chiasmus (<i>chiasmo</i>)	Überkreuzstellung gegensätzlicher Wörter oder Satzglieder	»Le donne, i cavalier, l'arme, gli amorì« (Ariosto) (a, b, b', a')

Gedankenfiguren: Zu den Gedankenfiguren zählen jene Verfahren, die die gedankliche Strukturierung des Textes betreffen. Zu ihnen gehört

- die **Antithese**, wenn sie sich nicht in der syntaktischen Gegenüberstellung zweier gegensätzlicher Begriffe erschöpft, sondern den Gedankengang generell strukturiert. Dies trifft auch auf die verwandten logischen Figuren
- des **Oxymoron** (*ossimòro*) zu, das zwei einander ausschließende Begriffe in einem Syntagma miteinander verbindet wie in »dolce amaro« oder »giovane vecchio«, und
- des **Paradox** (*paradosso*), das eine »unmögliche« Feststellung trifft und damit Denkgewohnheiten aufbricht. Auch
- die **Ironie** und
- die **Allegorie** sind zu den Gedankenfiguren zu zählen, wenn sie nicht nur das Einzelwort betreffen, sondern einer längeren Textpassage zu grunde liegen.

Stark appellativen Charakter haben Gedankenfiguren wie

- die **rhetorische Frage** (*interrogativa retorica*), die eine Feststellung in Frageform kleidet, um so das Publikum stärker einzubeziehen, und
- die **Apòstrophe** (*apòstrofe*), bei der sich der Sprecher vom eigentlichen Publikum ab- und einem besonderen an- oder abwesenden Dialogpartner zuwendet. Eine derartige direkte und zumeist unerwartete Anrufung einer Person, einer göttlichen Macht oder auch einer personifizierten Sache bringt eine besondere Erregung des Sprechers zum Ausdruck. Dies gilt auch für
- den Redeabbruch, die **Aposiopese** (*reticenza, aposiopèsi*), bei der der Sprecher zögert, einen Gedanken zu Ende zu führen, und dies stattdessen dem Publikum überlässt.

In der **Prosopopöie** (*prosopopea*) werden abstrakte Begriffe, Dinge oder auch Tiere personifiziert und treten als handelnde und redende Figuren auf. Sie dient der Verlebendigung der Rede.

Analysebeispiel:

Italo Calvino

»L'antilingua« (1965)

3.4 | Analysebeispiel: Italo Calvino »L'antilingua« (1965)

Calvino 1980, 122

Il brigadiere è davanti alla macchina da scrivere. L'interrogato, seduto davanti a lui, risponde alle domande un po' balbettando, ma attento a dire tutto quel che ha da dire nel modo più preciso e senza una parola di troppo: »Stamattina presto andavo in cantina ad accendere la stufa e ho trovato tutti quei fiaschi di vino dietro la cassa del carbone. Ne ho preso una per bermelo a cena. Non ne sapevo niente che la bottiglieria di sopra era stata scassinata. Impassibile, il brigadiere batte veloce sui tasti la sua fedele trascrizione: »Il sottoscritto essendosi recato nelle prime ore antimeridiane nei locali dello scantinato per eseguire l'avviamento dell'impianto termico, dichiara d'esser casualmente incorso nel rinvenimento di un quantitativo di prodotti vinicoli, situati in posizione retrostante al recipiente adibito al contenimento del combustibile, e di aver effettuato l'asportazione di uno dei detti articoli nell'intento di consumarlo durante il pasto pomeridiano, non essendo a conoscenza dell'avvenuta effrazione dell'esercizio soprastante [...].

Mit diesen beiden Fassungen desselben Geschehens, einer Zeugenaussage und ihrer Protokollierung oder Transkription durch einen Polizeibeamten, gibt Italo Calvino ein anschauliches Beispiel dafür, wie durch die Wahl bestimmter Ausdrucksweisen zwei in ihrer Wirkung höchst unterschiedliche Texte entstehen können, auch wenn der Inhalt, die zufällige Entdeckung eines Einbruchs in eine Weinhandlung, derselbe ist.

Satzbau: Zunächst stellt man fest, dass aus der Zeugenaussage in direkter Rede im Protokoll indirekte Rede geworden ist. Dies wirkt sich auf die syntaktische Struktur aus. Während sich die Zeugenaussage aus vier selbstständigen Hauptsätzen und einem Nebensatz zusammensetzt, besteht die Transkription aus einem einzigen Hauptsatz, von dem zwei Infinitivkonstruktionen abhängen und in den zwei attributive Gerundivkonstruktionen eingefügt sind. In zusätzlichen Partizipialkonstruktionen werden die Umstände des Geschehens weiter spezifiziert. Der im Wesentlichen parataktische Bau der Zeugenaussage ist im Protokoll zu einer extrem verschachtelten hypotaktischen Konstruktion geworden.

Wortschatz: Des Weiteren fällt sofort auf, dass die Transkription sehr viel länger ausgefallen ist als die Originalzeugenaussage. Der Grund dafür liegt in einem exzessiven Gebrauch von Peripherasen, durch die in allen Fällen der jeweilige »treffende« Begriff durch eine längere Umschreibung wiedergegeben wird. So wird die adverbiale Bestimmung »stamattina presto« durch eine adverbiale Bestimmung aus Präposition, Substantiv und zwei Adjektiven (nelle prime ore antimeridiane) ersetzt oder das Synonyma »cassa del carbone« durch eine Konstruktion aus drei Substantiven mitsamt Partizip (recipiente adibito al contenimento del combustibile). In vielen Fällen bewirkt die Peripherase einen Nominalstil, so wenn ein Verb wie »accendere« durch ein Verb plus Substantiv (eseguire l'avviamento) ersetzt wird.

Stilintention: Wie kommt es zu diesen gravierenden Unterschieden, die die verständliche und anschauliche Schilderung eines Vorgangs zu einer grammatisch komplizierten und völlig abstrakt bleibenden Wiedergabe dieses Vorgangs werden lassen? Der Grund liegt in der unterschiedlichen **Wirkungsabsicht** oder **Stilintention** der beiden Texte. Während der Zeuge seine Aussage »nel modo più preciso e senza una parola di troppo« machen will, also eine möglichst sachlich-informative und treffende Ausdrucksweise anstrebt und einen einfachen Stil benutzt, übersetzt der Polizeibeamte diese Aussage in ein anderes sprachliches Register, eine von ihm für »höher« gehaltene Stillage, die durch einen komplizierteren Satzbau und eine exzessive Verwendung von Peripherasen gekennzeichnet ist. Durch diese Art des »Schmucks« bringt der Polizeibeamte die Zeugenaussage in jene sprachliche Form, die er für die korrekte Sprache der Bürokratie hält, eine Sprache, die Italo Calvino im Rahmen einer neuen *questione della lingua*, eines modernen Streits um »gutes« Italienisch, jedoch als »antilingua« bezeichnet.

Calvino, Italo: »L'antilingua« [1965]. In: Italo Calvino: *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Turin 1980, 122–126.

Castiglione, Baldesar: *Il libro del Cortegiano con una scelta delle Opere minori*. Hg. von Bruno Maier. Turin 3¹⁹⁸¹.

Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* [1948]. Tübingen/Basel 11¹⁹⁹³.

Dizionario di Retorica e Stilistica. Turin 1995.

Ellero, Maria Pia/Residori, Matteo: *Breve manuale di retorica*. Mailand 2001.

Göttert, Karl-Heinz/Jungen, Oliver: *Einführung in die Stilistik*. München 2004.

Lausberg, Heinrich: *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie* [1949]. Ismaning 10¹⁹⁹⁰.

Meyer, Urs: »Stilistische Textmerkmale«. In: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen*. Bd. 1: *Gegenstände und Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar 2007, 81–110.

Neumeyer, Martina: *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe für Italianisten. Eine Einführung*. Berlin 2003.

Ottmers, Clemens: *Rhetorik*. Stuttgart/Weimar 2²⁰⁰⁷.

Plitt, Heinrich F.: *Einführung in die rhetorische Textanalyse*. Hamburg 9²⁰⁰¹.

Sowinski, Bernhard: *Stilistik. Stiltheorien und Stilanalysen*. Stuttgart 1991.

Spillner, Bernd: *Stilistik*. In: Heinz Ludwig Arnold/Heinrich Detering (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München 1996, 234–256.

Till, Dietmar: »Rezeptionsgeschichte: Poetik«. In: Gert Ueding (Hg.): *Rhetorik. Begriff – Geschichte – Internationalität*. Darmstadt 2005, 144–151.

Till, Dietmar: »Rhetorik und Poetik«. In: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen*. Bd. 1: *Gegenstände und Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar 2007, 435–465.

Ueding, Gert/Steinbrink, Bernd: *Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methoden*. Stuttgart/Weimar 4²⁰⁰⁵.

Literatur

- Weiterführende Literatur**
- Buck, August:** »Dichtungslehrnen der Renaissance und des Barock«. In: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Bd. 9: Renaissance und Barock 1. Hg. von August Buck. Frankfurt a.M., 28–60.
- Ellero, Maria Pia:** Introduzione alla retorica. Mailand 1997.
- Jehn, Peter (Hg.):** Toposforschung. Eine Dokumentation. Frankfurt a.M. 1972.
- Lausberg, Heinrich:** Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft [1960]. Stuttgart 2008.
- Lavezzi, Gianfranca:** Breve dizionario di retorica e stilistica. Rom 2004.
- Marazzini, Claudio:** Il perfetto parlare. La retorica in Italia da Dante a Internet. Rom 2001.
- Marchese, Angelo:** Dizionario di retorica e stilistica. Arte e artificio nell'uso delle parole. Retorica, stilistica, metrica, teoria della letteratura. Mailand 1991.
- Muzzioli, Francesco:** Le strategie del testo. Introduzione all'analisi retorica della letteratura. Rom 2004.
- Ueding, Gert (Hg.):** Historisches Wörterbuch der Rhetorik. 10 Bde. Tübingen 1992 ff.

4. Einführung in die Geschichte der italienischen Literatur (und Kultur)

- 4.1 Aspekte der Literaturgeschichtsschreibung
- 4.2 Von den Anfängen bis ins Trecento
- 4.3 Vom Quattrocento zum Settecento
- 4.4 Der Beginn der Moderne: Das Ottocento (1796–1915)
- 4.5 Das Novecento

4.1 | Aspekte der Literaturgeschichtsschreibung

Die erste **Geschichte der italienischen Literatur** in einem modernen Sinn, Girolamo Tiraboschis *Storia della letteratura italiana* (1772–1782), entsteht im 18. Jahrhundert. Sie zeugt von der allmählichen Durchsetzung eines historischen Bewusstseins, das von der Verschiedenartigkeit von Vergangenheit und Gegenwart ausgeht und die unterschiedlichen Erscheinungsformen des Literarischen als das Ergebnis eines historischen Prozesses begreift, dessen Verlauf als eine ›Geschichte‹ erzählt werden kann. Dass es sich bei seiner Geschichte der italienischen Literatur buchstäblich um eine ›Erzählung‹ mit Höhe- und Tiefpunkten handelt, bringt Tiraboschi (1731–1794) klar zum Ausdruck, wenn er beklagt, dass keine der bisherigen Darstellungen, »ci offre un esatto racconto dell'origine, de' progressi, della decadenza, del risorgimento, di tutte insomma le diverse vicende, che le lettere hanno incontrate in Italia« (Tiraboschi 1822, Bd. 1, 14). Im Gegensatz zu älteren Arbeiten, die die literarische Produktion der Vergangenheit ohne Anspruch auf Systematisierung lediglich additiv auflisten, zeichnet sich für Tiraboschi in den verschiedenen literarischen Produktionen eine Entwicklung ab, die er nach dem historiographischen Modell eines sich zyklisch wiederholenden dreiphasigen Geschichtsverlaufs konzipiert. Ein solches Ordnungsmodell, das die Geschichte in Anfang (*origine*), Höhepunkt (*progressi*) und Niedergang (*decadenza*) gliedert, erlaubt es ihm, die literarischen Phänomene und ihre Entwicklung in der Form eines *racconto*, einer Erzählung, zu präsentieren.

Das **19. Jahrhundert**, das auch das Jahrhundert des Nationalstaatsgedankens und der Darwin'schen Evolutionstheorie ist, entwickelt dieses Modell der Literaturgeschichte weiter. Die literarische Entwicklung wird nun als ein teleologischer, d. h. als ein auf ein Ziel ausgerichteter Prozess verstanden, der in einem Dreischritt aus These, Antithese und Synthese notwendig zu einer Literatur führt, in der sich der ›Volksgeist‹ (*spirito della nazione*) verkörpert. Die *Storia della letteratura italiana* (1870–1871),

Aspekte der Literaturgeschichtsschreibung

die Francesco De Sanctis (1817-1883) nach der Einigung Italiens für den Schulunterricht verfasst, ist das repräsentativste Beispiel einer solchen Literaturgeschichtsschreibung im Dienst des Nationalstaats, die Literatur im Sinne Hegels als Ausdruck des »Geistes« begreift und als Beitrag zur nationalen Identitätsstiftung interpretiert (vgl. Wolfzettel 1991).

Eine solche idealistische Verbindung von Literatur- und Geistesgeschichte wie auch die teleologische Geschichtsbetrachtung werden von der Literaturgeschichtsschreibung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts überwunden. Wie die allgemeine Geschichte wird auch die Literaturgeschichte nicht mehr als ein Fortschrittsprozess verstanden, der auf ein bestimmtes Ziel hinsteuert. Dennoch illustriert das Beispiel De Sanctis' einen zentralen Aspekt jeder Literaturgeschichtsschreibung: die Tatsache nämlich, dass die Geschichte der Literatur immer ein Konstrukt ist, das sich der speziellen Perspektive des Verfassers, seinem besonderen Blick auf die Fakten, verdankt. Jede Literaturgeschichte nimmt notwendig eine Auswahl aus der Masse der vorhandenen Daten und Fakten vor und unterwirft diese einer bestimmten Perspektivierung (vgl. Voßkamp 1989, 166). Ihre Darstellung hängt davon ab, ob sie als eine »**interne Geschichte der Literatur**« verstanden wird, die den Akzent in erster Linie auf die Veränderung der literarischen Ausdrucksweise, der rhetorischen und stilistischen Formen, der Gattungen und Poetiken legt, oder ob sie als »**externe Geschichte**« angelegt ist, die Literatur in außerliterarische Kontexte einbettet und mit anderen Phänomenen politischer, sozialer und kultureller Art korreliert (vgl. Ferroni 1991, Bd. 1, XXII).

Die Periodisierung (*periodizzazione*), die jede (Literatur-)Geschichte vornehmen muss, um ihr Material zu strukturieren, macht diesen Konstruktcharakter deutlich. Unter Periodisierung versteht man die Gliederung des Geschichtsverlaufs in zeitlich begrenzte Einheiten, die durch gemeinsame Kennzeichen charakterisiert sind und daher als mehr oder weniger homogene Perioden oder Epochen verstanden werden können. Diese Epocheneinteilung aber ist nicht naturgegeben, sondern verdankt sich der nachträglichen Systematisierung der Fakten nach bestimmten Gesichtspunkten:

Non esistono »periodi« nella storia, non esiste il romanticismo: esistono opere di una certa epoca riconducibili a contesti di pensiero e di sensibilità cui la riflessione critica contemporanea e posteriore ha dato il nome di »romantici«; così come il 1789 o il 1968 non separano proprio nulla da nulla se non gli eventi che precedono e quelli che seguono nello sguardo retrospettivo dello storico che tenta di capire che cosa è successo (Anselmi/Ferratini 2001, 72).

Die italienische Literaturgeschichtsschreibung kennt zwei Formen der Periodisierung:

- **Die schematische Gliederung nach Jahrhunderten** (*secoli*) in:
 - Duecento (13. Jh.), Trecento (14. Jh.), Quattrocento (15. Jh.), Cinquecento (16. Jh.), Seicento (17. Jh.), Settecento (18. Jh.), Ottocento (19. Jh.), Novecento (20. Jh.). Der Nachteil dieser Einteilung, die Tiraboschi als erster auf die Literatur anwendet, besteht darin, dass nur in den sel-

tensten Fällen das Jahrhundert eine inhaltlich begründbare Einheit bildet.

- **Die Gliederung nach inhaltlich definierten Epochen** (*periodi, epoche*) wie Mittelalter, Frühe Neuzeit und Moderne; Humanismus, Reformation/Gegenreformation und Aufklärung; Renaissance, Barock, Klassizismus, Romantik, Realismus und Avantgarde.

Die Problematik dieser Epochenbegriffe liegt zum einen darin, dass sie die Vielfalt der literarischen Phänomene auf das, was als typisch und repräsentativ erachtet wird, reduzieren und damit das aussondern, was sich nicht unter diesem Begriff subsumieren lässt. Zum anderen bezeichnen diese Begriffe in den verschiedenen europäischen Nationalliteraturen durchaus unterschiedliche Zeiträume. So wird etwa der Beginn der Frühen Neuzeit in Italien früher angesetzt als im übrigen Europa.

Die Kriterien und Daten, mit deren Hilfe diese Epochen unterschieden werden, entstammen unterschiedlichen Bezugssystemen:

- der **politischen Geschichte und Sozialgeschichte**, wenn etwa der Ausbruch der Französischen Revolution als Beginn der Moderne oder die Gründung des italienischen Nationalstaats als Zäsur auch der Literaturgeschichte betrachtet wird;
- der **Geistes-, Ideen- und Religionsgeschichte** bei Begriffen wie ›Humanismus‹, ›Gegenreformation‹ und ›Aufklärung‹;
- der **Geschichte der literarischen Formen** oder der **Stilgeschichte** bei Begriffen wie Barock, Realismus oder Avantgarde.

Neuere Literaturgeschichten zeichnen sich dadurch aus, dass sie ein Bündel von Faktoren zur Beschreibung und Erklärung der literarischen Phänomene und ihres Wandels heranziehen und auf diese Weise eine Vielzahl von Gliederungskriterien miteinander kombinieren. Literatur wird so als Teil eines umfassenden kulturellen Systems verstanden, das von Umwälzungen im politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen System, von Veränderungen im Denken und Fühlen, den Mentalitäten, vom Wandel der Wissenssysteme, aber auch von den sich verändernden Bedingungen der literarischen Produktion und dem Wandel der literarischen Institutionen beeinflusst wird. Die Tatsache, dass sich all diese Teilsysteme der Kultur nicht unbedingt in demselben Rhythmus entwickeln, hat zur Folge, dass auch die Daten, die zur Begründung einer Epochengrenze herangezogen werden, nicht als ›absolute‹ Daten zu betrachten sind, sondern eher eine Schnittmenge aus verschiedenen möglichen Datierungen darstellen, die ihrerseits alle lediglich symbolischen Wert haben. Die vielfachen Begründungsmöglichkeiten für die Epochengrenze zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit können dies illustrieren (s. Kap. 4.3.1).

Die Selektion und Systematisierung, die die Literaturgeschichtsschreibung innerhalb der vorhandenen Menge literarischer Produkte vornimmt, führt zur Bildung eines **Kanons** (*canone*) jener Autoren und Werke, die entweder als besonders wichtig oder als besonders repräsentativ für bestimmte Gattungen, Epochen oder Strömungen angesehen werden. Die Tatsache, dass sich dieser Kanon einem Selektionsprozess und einer Kon-

Aspekte der Literatur- geschichtsschreibung

struktion verdankt, impliziert zugleich, dass er keine absolute Gültigkeit beanspruchen kann, sondern immer wieder der Revision unterzogen werden kann und muss. Ein Beispiel dafür, wie neue literaturwissenschaftliche Ansätze auch die Literaturgeschichtsschreibung und gleichzeitig den Kanon verändern, liefert die **Genderforschung**, die die Frage nach der Rolle der Frau als Produzentin und Rezipientin von Literatur in die Literaturwissenschaft eingebracht hat und deren Erkenntnisse dazu führen, dass sowohl der Kanon als auch die Literaturgeschichte umgeschrieben werden müssen (Schabert 1995; Heydebrand/Winko 1995; Ronchetti/Sappegno 2007).

Die folgende Einführung in die Geschichte der italienischen Literatur (und Kultur) betrachtet die literarische Produktion als Teil der Kultur insgesamt. Bei ihrer Beschreibung wird daher nicht nur die ‚interne Geschichte‘ der Literatur berücksichtigt – das Werk der großen Autoren, die Entwicklung des Gattungssystems oder der Wechsel der herrschenden Poetiken –, sondern es wird auch der **Kontext der literarischen Produktion** dargestellt. Jede größere literarhistorische Einheit wird durch eine kurze Einführung in die wichtigsten politischen und gesellschaftlichen Veränderungen eingeleitet, die zugleich Auskunft gibt über den jeweiligen Stand der literarischen Institutionen, die literarischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen, die ein Bindeglied zwischen interner und externer Geschichte der Literatur darstellen. Wie in Giulio Ferronis *Storia della letteratura italiana* (1991), die die Literaturgeschichte in zwölf Epochen einteilt, die mehrheitlich durch Daten der Ereignisgeschichte markiert werden, liefern die Daten der politischen Geschichte das grobe Gerüst der Periodisierung, von dem bei der literarhistorischen Periodisierung im Einzelfall jedoch auch abgewichen wird.

Die Bibliographien am Ende der Kapitel führen nur Titel zu den jeweiligen Epochen auf. Gesamtdarstellungen der Geschichte der italienischen Literatur finden sich in der Bibliographie am Schluss des Bandes. Kompakte Überblicksdarstellungen, die auch den historischen, sozialen und kulturellen Kontext der Literatur berücksichtigen, bieten Kapp (2007), Ferroni (1991) und Casadei/Santagata (2007). Monographische Artikel zu allen großen Autoren finden sich in Malato (1994–2005), umfangreiche Werkartikel in *Letteratura italiana. Le Opere* (Asor Rosa 1992–1996).

- Literatur**
- Anselmi, Gian Mario/Ferratini, Paolo:** *Letteratura italiana: secoli ed epoche*. Rom 2001.
 - Asor Rosa, Alberto (Hg.):** *Letteratura italiana. Le Opere*. 4 Bde. Turin 1992–1996.
 - Casadei, Alberto/Santagata, Marco:** *Manuale di letteratura italiana medievale e moderna*. Rom/Bari 2007.
 - Casadei, Alberto/Santagata, Marco:** *Manuale di letteratura italiana contemporanea*. Rom/Bari 2007.
 - Ceserani, Remo:** »*Storicizzare*«. In: Mario Lavagetto (Hg.): *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*. Rom/Bari 1996, 79–102 (in leicht veränderter Form unter dem Titel »*La dimensione storica della letteratura*«. In: Remo Ceserani: *Guida breve allo studio della letteratura*. Rom/Bari 2003, 149–178).
 - De Sanctis, Francesco:** *Storia della letteratura italiana [1870–1871]*. 2 Bde. Turin 1958.

- Dionisotti, Carlo:** »Geografia e storia della letteratura italiana«. In: Carlo Dionisotti: *Geografia e storia della letteratura italiana*. Turin 1971, 25–54.
- Ferroni, Giulio:** *Storia della letteratura italiana*. 4 Bde. Mailand 1991.
- Ferroni, Giulio:** »Introduzione«. In: Giulio Ferroni: *Storia della letteratura italiana*. Bd. 1: Dalle origini al Quattrocento. Turin 1991, V–XXVI.
- Getto, Giovanni:** *Storia delle storie letterarie*. Florenz 21981.
- Guglielminetti, Marziano:** »Storia delle storie letterarie«. In: Ottavio Cecchi/Enrico Ghidetti (Hg.): *Fare storia della letteratura*. Rom 1986, 11–28.
- Heydebrand, Renate von/Winko, Simone:** »Arbeit am Kanon: Geschlechterdifferenz in Rezeption und Wertung von Literatur«. In: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.): *Genus – Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart 1995, 206–261.
- Kapp, Volker** (Hg.): *Italienische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar 32007.
- Malato, Enrico** (Hg.): *Storia della letteratura italiana*. 14 Bde. Rom 1994–2005.
- Ronchetti, Alessia/Sapegno, Maria Serena** (Hg.): *Dentro/Fuori. Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*. Ravenna 2007.
- Schabert, Ina:** »Gender als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung«. In: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.): *Genus – Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart 1995, 114–204.
- Tiraboschi, Girolamo:** *Storia della letteratura italiana [1772–1782]*. 8 Bde. Mailand 1822–1826 [Unveränd. Repr. Frankfurt a.M. 1972].
- Voßkamp, Wilhelm:** »Theorien und Probleme gegenwärtiger Literaturgeschichtsschreibung«. In: Frank Baasner (Hg.): *Literaturgeschichtsschreibung in Italien und Deutschland. Traditionen und aktuelle Probleme*. Tübingen 1989, 166–174.
- Wolfzettel, Friedrich:** »Anstelle einer Einleitung: Literaturgeschichtliche Modelle als mythische Konstruktion im italienischen Risorgimento«. In: Peter Ihring/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Literarische Tradition und nationale Identität. Literaturgeschichtsschreibung im italienischen Risorgimento*. Tübingen 1991, 1–72.

Von den Anfängen
bis ins Trecento

4.2 | Von den Anfängen bis ins Trecento

4.2.1 | Italien im Mittelalter

Zum Begriff

Der Begriff → **›Mittelalter‹** (*medioevo*), auf Lateinisch *media aetas* oder *medium aevum*, wird erstmals von den italienischen Humanisten des Trecento und Quattrocento benutzt. Im Rahmen eines zyklischen dreiphasigen Geschichtsbildes bezeichnen sie damit jenes aus ihrer Sicht ›dunkle‹ Zeitalter, das in Europa auf den Untergang des Römischen Reichs folgt und auf das zu ihrer Zeit eine ›Wiedergeburt‹, eine *rinascita* antiker Größe durch die Wiederaneignung antiken Wissens und antiker Kultur folgen soll.

Beginn des Mittelalters

Auch heute noch versteht man unter ›Mittelalter‹ jenen fast tausend Jahre umfassenden Zeitraum, der auf den Untergang des Römischen Reichs folgt. Dieser Zerfallsprozess, der 395 n. Chr. mit der Spaltung des Römischen Imperiums in ein **Weströmisches** (Mailand, Ravenna) und ein **Oströmisches Reich** (Byzanz) beginnt, vollzieht sich in der Zeit der **Völkerwanderung** vom 4. bis 6. Jahrhundert, in der Italien nach dem Einfall der Westgoten und Vandale schließlich von den Ostgoten und den Langobarden erobert wird, die dort eigene Reiche errichten. Der Zerfall des Weströmischen Reichs unter dem Ansturm dieser Völker schafft Raum für die Entwicklung neuer politischer und gesellschaftlicher Strukturen und führt zur Entstehung einer neuen Volkssprache auf der Basis des Lateinischen.

Periodisierung

Die europäische Großepoche ›Mittelalter‹ wird ihrerseits weiter in **Früh-, Hoch- und Spätmittelalter** unterteilt, wobei die Epochengrenzen jedoch von Land zu Land stark variieren. So wird in Italien nur zwischen dem auf die Völkerwanderung folgenden

- **Alto medioevo** (Frühmittelalter, 7./8.-10. Jh.) und dem
- **Basso medioevo** (Spätmittelalter, 11.-14./15. Jh.) unterschieden.

Das Ende des Mittelalters in Europa wird um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert angesetzt. Als zentrale historische Ereignisse, die den **Beginn der Frühen Neuzeit** markieren, gelten

- die Erfindung des Buchdrucks um 1450,
- die Eroberung Konstantinopels durch die Türken 1453,
- die Entdeckung Amerikas 1492 durch den italienischen Seefahrer Cristoforo Colombo,
- die Spaltung der christlichen Kirche durch die Reformation, die 1517 mit Martin Luthers Thesenanschlag in Wittenberg ihren Anfang nimmt.

Ende des Mittel- alters in Europa

In Italien setzt die kulturelle Wende vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mit der Hinwendung

der **Humanisten** zur **Kultur der Antike** ein. Auch in der bildenden Kunst manifestiert sich eine grundlegende Neuorientierung bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts in den Werken der **Frührenaissance**. Es erscheint daher sinnvoll, für die Periodisierung der italienischen Literatur- und Kulturgeschichte den **Beginn der Frühen Neuzeit** früher, und zwar um 1380, anzusetzen. Politisch beginnt nach einer Zeit der Krise nun eine Phase der Konsolidierung, literarhistorisch endet mit dem Tod Petrarcas 1374 und Boccaccios 1375 eine erste zentrale Epoche der volkssprachlichen Literatur in Italien.

Germanen, Franken und Araber

4.–10. Jahrhundert: Völkerwanderung und *Alto medioevo*

- 395 Spaltung des Römischen Reichs in ein Weströmisches und Oströmisches Reich
- 476 Sturz des letzten weströmischen Kaisers Romulus Augustulus durch Odoaker
- 493–553 Herrschaft der Ostgoten
- 529 Gründung des ersten Mönchsordens durch Benedikt von Nursia und des Klosters Montecassino
- 568–776 Herrschaft der Langobarden über Ober- und Teile Unteritaliens mit Hauptstadt Pavia
- 568–831 Sizilien und Teile Unteritaliens unter byzantinischem Einfluss
- 754 Pippinische Schenkung: Papst erhält Gebiet zwischen Rom und Ravenna als Schenkung vom fränkischen König Pippin III.; Grundlage des späteren Kirchenstaats
- 774 Eroberung Pavias durch Karl den Großen: Schaffung des Königreichs Italien als Teil zunächst des Fränkischen, später des Heiligen Römischen Reichs; Verbreitung des Feudalsystems in Nord- und Mittelitalien
- 9.–11. Jh. Herrschaft der Araber über Sizilien

Chronologischer Überblick

Feudalsystem und Stadtrepubliken

11.–14. Jahrhundert: *Basso medioevo*

- 1059–1194 Herrschaft der Normannen über Sizilien und Unteritalien; Königreich Sizilien; Festigung des Feudalsystems in Unteritalien
- 11.–13. Jh. Aufstieg der Kommunen in Ober- und Mittelitalien zu selbstständigen Stadtrepubliken
- 1075–1122 Investiturstreit: Papst setzt Herrschaftsanspruch gegenüber Kaiser durch
- 1096–1099 Erster Kreuzzug: Eroberung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon
- 1176 Schlacht von Legnano: Kaiser Friedrich I. Barbarossa unterliegt lombardischem Städtebund
- 1194–1268 Herrschaft der Staufer über Ober- und Unteritalien
- 1219 Gründung des Franziskanerordens durch Francesco d'Assisi

Von den Anfängen bis ins Trecento

ab 1250	Entstehung der ersten Signorien in Norditalien (Ferrara, Mailand)
ab 1257	Kriege der Republiken Venedig und Genua um Vorherrschaft im Mittelmeer
ab 1260	Machtkämpfe zwischen Guelfen und Ghibellinen in Florenz und Krieg mit Lucca, Pisa, Siena um die Vormachtstellung in der Toskana
1268–1282	Herrschaft des französischen Hauses Anjou über Königreich Sizilien
1282	Sizilianische Vesper: Teilung des Königreichs Sizilien; Anjou herrscht über Neapel (bis 1442), Aragón erhält Herrschaft über Sizilien

Krise des Trecento

1309–1377	Exil der Päpste in Avignon
1345	Bankrott der Bankhäuser der Bardi und Peruzzi
1347	Ausbuch der Pest
1378	Aufstand der <i>Ciompi</i> in Florenz
1378–1419	Großes Abendländisches Schisma
1382	Etablierung einer oligarchischen Stadtregierung in Florenz

Politische Fragmentierung Italiens

Eine starke regionale Zersplitterung prägt die Geschichte und Kultur Italiens. Sie befördert einerseits die Entstehung zahlreicher kultureller Zentren und behindert andererseits die sprachliche wie politische Einigung des Landes. Der Grundstein für diese regionale Fragmentierung des Landes wird bereits in der Zeit der Völkerwanderung (*migrazioni di popoli*) nach dem Zusammenbruch des Weströmischen Reichs im Jahr 476 gelegt, in dem der letzte weströmische Kaiser Romulus von dem Skiren Odoaker gestürzt wird. Auf die Herrschaft der **Ostgoten** (*ostrogothi*), die von 493 bis 553 vor allem in **Oberitalien** (*Italia settentrionale*) herrschen, folgt von 568 bis 776 das Reich der **Langobarden** (*longobardi*) mit der Hauptstadt Pavia, das sich von Norditalien bis nach Spoleto und Benevent erstreckt. Ein Küstenstreifen, der von Venedig bis Ravenna reicht, sowie **Unteritalien** (*Italia meridionale*) bleiben dagegen noch bis ins 9. Jahrhundert unter griechisch-byzantinischem Einfluss.

Königreich Italien und Königreich Sizilien: Nach der Vertreibung der Langobarden durch den fränkischen König **Karl den Großen** (Carlo Magno, 747–814), der 774 Pavia erobert, werden Oberitalien und die Toskana als **Königreich Italien** (*Regno italico*) zu einem Teil zunächst des Fränkischen Imperiums, später des Heiligen Römischen Reichs. **Sizilien** hingegen wird im Verlauf der islamischen Expansion im 9. Jahrhundert von den **Arabern** erobert. Auf sie folgen die **Normannen**, die von 1059–1194 in Sizilien und Unteritalien das straff zentralistisch organisierte **Königreich Sizilien** (*Regno di Sicilia*) errichten. Die politische Einheit von Ober- und Unteritalien wird nur noch einmal unter der Herrschaft der Kaiser aus dem Geschlecht der **Hohenstaufen** von 1194 bis 1268 erreicht. Dank der Heirat



Die langobardisch-byzantinische Teilung Italiens

des Stauferkaisers Heinrich VI. (1165–1197) mit Konstanze, der Tochter des Normannenkönigs Wilhelm II. (1153–1189), wird Heinrich nach dem frühen Tod Wilhelms III. 1194 in Personalunion zum König von Italien und Sizilien. Unter seinem Sohn, dem deutschen König und Kaiser **Friedrich II.** (Federico II., 1194–1250) wird der Hof in Palermo zu einem weit ausstrahlenden kulturellen Zentrum, an dem sich erstmals eine höfische Literatur in einer italienischen Volkssprache entwickelt. Nach dem Tod Friedrichs II. zerbricht dieses Reich jedoch endgültig. Mit Unterstützung des Papstes, der sich gegen den deutschen Kaiser mit Frankreich verbündet hat, wird **Karl I. von Anjou** (Carlo I d'Angiò, 1226–1285) 1268 mit der Herrschaft über das Königreich Sizilien (Neapel und Sizilien) belehnt. Nach dem Verlust Siziliens 1282 an das Haus **Aragón** herrscht Anjou noch bis 1442 von **Neapel** aus über das süditalienische Festland.

Patrimonium Petri: Das Papsttum stellt einen weiteren entscheidenden Machtfaktor in der italienischen Politik dar. Als Bischof von Rom ist der Papst einer der größten Landbesitzer Italiens. Durch zahlreiche Schenkungen, darunter die Pippinische Schenkung (754), vergrößert sich im Verlauf des Mittelalters das *Patrimonium Petri*, das Herrschaftsgebiet der Kirche, in Mittelitalien auf ein Gebiet, das von Rom im Südwesten bis nach Ravenna im Nordosten reicht und die Grundlage des Kirchenstaats darstellt. Ab dem 11. Jahrhundert, in dem der **Investiturstreit** (1075–1122) um die Ernennung der Bischöfe beginnt, ist die Auseinandersetzung zwischen Papst und Kaiser um die Vormachtstellung einer der prägenden Faktoren der italienischen Geschichte. Eine wesentliche Rolle spielen in ihm auch die ober- und mittelitalienischen Städte, die sich entweder mit

Von den Anfängen bis ins Trecento

dem Papst (*Guelfi*) oder dem Kaiser (*Ghibellini*) verbünden, um größere politische Selbstständigkeit zu erringen und ihr Herrschaftsgebiet auszudehnen. Die Namen der beiden Parteien leiten sich von den zwei deutschen Herrscherhäusern ab, die am Ende des 12. Jahrhunderts um die Königswürde rivalisieren: den Welfen (*Guelfi*) und den Staufern, deren Stammsitz im schwäbischen Waiblingen (*Ghibellini*) liegt.

Aufstieg und Kultur der Städte

Zwischen dem Jahr 1000 und 1340 erlebt Europa einen ungeheuren demographischen und wirtschaftlichen Aufschwung. In Italien verdoppelt sich die Bevölkerung von fünf auf zehn Millionen Einwohner. Wesentlichen Anteil an dieser Entwicklung haben die nord- und mittelitalienischen Städte, die sich zunehmend zu **unabhängigen Stadtstaaten** entwickeln, die über ihr Umland (*contado*) herrschen und eigene kommunale Herrschafts- und Verwaltungsstrukturen ausbilden. Möglich wird dieser Aufschwung durch die Erhöhung der landwirtschaftlichen Produktion, ein florierendes Handwerk (Tuchproduktion) in Städten wie **Florenz**, **Lucca** oder **Mailand**, die Erleichterung des Warenverkehrs zwischen Stadt und Land und den Ausbau internationaler Handelsbeziehungen, von denen nicht zuletzt die italienischen Seestädte profitieren, die wie **Genova**, **Pisa** und **Amalfi** den Handel im westlichen Mittelmeer dominieren, während **Venedig** den Handel im östlichen Mittelmeer und mit dem Orient beherrscht. Auch die **Kreuzzüge** (*crociate*), die 1096 mit dem ersten Kreuzzug ins Heilige Land beginnen, stärken die wirtschaftliche Macht der Seerepubliken. Im Kampf zwischen Kaiser und Papst, der eine starke Zentralgewalt verhindert, steigen die Kommunen Ober- und Mittelitaliens zu eigenständigen Machtzentren auf.

Eine neue städtische Elite aus Notaren, Juristen, Medizinern, Kaufleuten und Bankiers bildet sich in diesen Städten neben den alten kirchlichen und adligen Eliten der Feudalgesellschaft, die ihrerseits Bedarf an neuen Ausbildungsmöglichkeiten hat. Neben den **Kloster- und Domschulen** entstehen daher verstärkt seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts in den Städten die ersten **Universitäten**: 1088 in Bologna, 1215 in Arezzo, 1222 in Padua, 1224 in Neapel und 1231 in Salerno. Wurde der Unterricht in den Kloster- und Kathedralschulen bis dahin ausschließlich von Klerikern (*chierici*) erteilt, also Angehörigen des geistlichen Standes, so entwickelt sich nun an den Universitäten eine neue Schicht von Intellektuellen, die nicht der Kirche angehören. Diese **Laien** (*laici*) erteilen Unterricht in den *septem artes liberales*, den sieben freien Künsten (*arti liberali*), die sich in das Trivium (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) und das Quadrivium (Arithmetik, Geometrie, Musik, Astronomie) untergliedern und deren Studium dem von Jura, Medizin und Theologie vorausgeht. Im Due- und Trecento spielen Intellektuelle wie Brunetto Latini oder Dante Alighieri, die keine Kleriker mehr sind, sondern Laien, zunehmend eine wichtige Rolle in der Politik und Verwaltung der Stadtrepubliken.

Die Krise des Trecento

Das ökonomische Wachstum kommt zu Beginn des 14. Jahrhunderts zum Stillstand. Die Überbevölkerung der Städte und Agrarkrisen bewirken eine Subsistenzkrise, die die Konflikte zwischen den verschiedenen städtischen Bevölkerungsgruppen verschärft. So stehen sich etwa in Flo-

renz die alten kaisertreuen Familien des Adels (*Ghibellini*) und die neue Schicht reich gewordener Bürger (*Guelfi*), das papsttreue *popolo grasso*, gegenüber. Nach der Vertreibung der Ghibellinen spalten sich die Guelfen in die radikalen *Neri* und die für städtische Autonomie eintretenden *Bianchi*. Der unerbittliche Machtkampf zwischen den verschiedenen Parteien zwingt immer wieder die eine oder andere Gruppe ins Exil. Der Zusammenbruch der Bankhäuser Bardi und Peruzzi 1345 in Florenz, aber auch Aufstände wie der der Arbeiter in der Wollindustrie, der *Ciompi*, 1378 sind Symptome der wirtschaftlichen wie auch der politischen Krise. Eine weitere Katastrophe kommt hinzu. Ab **1347/48** wütet in weiten Teilen Europas die **Beulen- und Lungenpest**, die von italienischen Seefahrern eingeschleppt worden ist. In Italien sinkt die Bevölkerungszahl zwischen 1340 und 1450 von zehn auf 7,5 Millionen Einwohner.

Mit der Signorie (*signoria*), der Alleinherrschaft eines *signore* über die Stadt, setzt sich in einigen nord- und mittelitalienischen Städten ab der Mitte des 13. Jahrhunderts allmählich eine **neue Herrschaftsform** durch, durch die die politische Krise der von einem städtischen Patriziat oligarchisch regierten Stadtrepubliken allmählich überwunden werden kann.

Avignonesisches Exil und Großes Abendländisches Schisma: Zum Bewusstsein, in einer Krisenzeit zu leben, tragen des Weiteren der Autoritätsverfall des Kaisertums und des Papsttums bei. Verliert der Kaiser im 14. Jahrhundert jeden Einfluss in Italien, so schwindet auch die Macht der Päpste, die unter dem Einfluss des französischen Königtums Rom verlassen und von 1309 bis 1377 in Avignon residieren (*cattività avignonesi*). Auch nach der Rückkehr des Papstes nach Rom dauert die Krise des Papsttums mit dem Großen Abendländischen Schisma (*Grande Scisma d'Occidente*, 1378–1417) noch an, währenddessen ein Papst und ein Gegenpapst von Rom und Avignon aus herrschen. Eine Konsolidierung tritt erst ab 1417 ein, als das Konstanzer Konzil (1414–1418) das Schisma beendet (vgl. Goez 1984).

4.2.2 | Die Herausbildung der Volkssprache

Die sprachliche Situation im Italien des Mittelalters ist dadurch gekennzeichnet, dass eine klare Abgrenzung zwischen dem Lateinischen und der sich daraus entwickelnden **romanischen Volkssprache** erst relativ spät möglich wird. Schwierig ist etwa die Bewertung des sogenannten *Indovinello veronese*, eines Rätselspruchs, den ein Schreiber um 800 als *probatio pennae* – also um seine Schreibfeder auszuprobieren – in einem Gebetbuch notiert hat. Die lateinischen Rätselverse, in denen der Akt des Schreibens als Pflügen eines weißen Ackers durch ein Paar schwarzer Ochsen beschrieben wird, weisen zwar starke Abweichungen vom klassischen Latein auf, doch werden diese als fehlerhaftes Latein, noch nicht als Beleg für den bewussten Gebrauch der Volkssprache gewertet.

Älteste volks-
sprachliche
Zeugnisse

Als **ältestes Zeugnis italienischer Sprechsprache** gilt stattdessen das 960 entstandene *Placito Capuano*. In dieser notariellen Niederschrift einer

Von den Anfängen bis ins Trecento

gerichtlichen Auseinandersetzung um Grundbesitzansprüche des Klosters Montecassino (*placito*: Urteil) wird nach dem lateinischen Text die Formel, mit der die des Lateinischen nicht mächtigen Zeugen ihre Aussage bekräftigen, in der Volkssprache wiedergegeben. Im Vergleich mit den ersten Belegen der französischen und deutschen Volkssprache, den Straßburger Eiden von 842, handelt es sich hier um einen relativ späten Beleg.

Die literarische Überlieferung in der Volkssprache setzt sogar erst um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert mit drei als »ritmo« bezeichneten Texten in Versform ein, die nur fragmentarisch überliefert sind:

Erste literarische Zeugnisse

- dem **Ritmo laurenziiano**, einem Bitt- oder Bettelgedicht, das der Dichtung der Vaganten und umherziehenden Spielleute (*giullari*) angehört und in dem ein Pferd erbeten wird;
- dem **Ritmo cassinese**, einem Text aus dem Kloster Montecassino, der als ein Streitgespräch über das Mönchstum gedeutet wird;
- dem **Ritmo su Sant'Alessio**, einer italienischen Paraphrase des französischen *Alexiusliedes*.

Ein Grund für diese erst spät einsetzende schriftliche Überlieferung der Volkssprache wird darin gesehen, dass sich die gesprochene Sprache in Italien – anders als etwa in den germanischen Ländern und anders auch als in Frankreich – lange nicht stark genug vom Lateinischen abhebt, um als »andere« Sprache empfunden zu werden. Ein Bewusstsein für die Verschiedenartigkeit der neuen romanischen Volkssprache und des Lateinischen fehlt hier länger als anderswo. Auch die spezifische geographisch-politische Situation Italiens und die extrem hohe sprachliche Differenzierung der Volkssprache stehen der Entwicklung einer überregionalen Literatursprache entgegen. Darüber hinaus sind im 12. und 13. Jahrhundert auch andere romanische Sprachen wie das **Okzitanische** der provenzalischen Troubadors, das **Altfranzösische** und das **Franko-Italienische** als Literatursprachen in Italien verbreitet.

Entstehung des *volgare*

Das Italienische hat sich wie die anderen romanischen Sprachen aus dem **gesprochenen Latein** entwickelt. Das in Italien gesprochene Latein aber war schon in der Antike keineswegs überall identisch, sondern variierte je nachdem, von wem das Gebiet vor der Eroberung durch die Römer besiedelt war. Die Sprachen dieser Völker, die zwar vom Lateinischen verdrängt wurden, jedoch nicht ohne ihrerseits das gesprochene Latein zu beeinflussen, bezeichnet man als **Substratsprachen** (*lingue di sostrato*). Dies sind:

Die wichtigsten Substratsprachen des Italienischen

- das Ligurische, Keltische und Venetische in Oberitalien,
- das Etruskische in der Toskana,
- das Oskisch-Umbrische in Umbrien, Lukanien und Kampanien,
- das Griechische in Südalien und auf Sizilien, die vor der römischen Eroberung zu Großgriechenland, der *Magna Graecia*, gehörten.

Die regionale Differenzierung des gesprochenen Lateins, die aus diesen Substratsprachen resultiert, wird weiter durch den Einfluss verstärkt, den die Sprachen der späteren Eroberer ausüben. Wenn sie das Lateinische

auch nicht verdrängen können, sondern selbst untergehen, so wirken sich diese **Superstratsprachen** (*lingue di superstrato*) doch auf die neuen volkssprachlichen Varietäten aus. Je nach Siedlungsgebiet dieser Eroberer verstärken sich die regionalen Unterschiede zwischen den verschiedenen Formen der Sprechsprache weiter. Zu diesen Superstratsprachen des Italienischen gehören:

- das Ost- und Westgermanische der Goten und Langobarden,
- das Fränkische, dessen Einfluss sich im Lehnwortschatz der Kanzelsprache und des Feudalsystems zeigt,
- das Arabische auf Sizilien,
- das Griechisch-Byzantinische in Südalien.

Die wichtigsten
Superstrat-
sprachen

Die Sprachgrenze zwischen den westromanischen Sprachen, zu denen das Französische und das Spanische gehören, und den ostromanischen, zu denen das Rumänische und die italienische Hochsprache zählen, verläuft mitten durch Italien und stellt damit ein weiteres Hindernis für die Ausbildung einer überregionalen Verkehrssprache dar. Eine Linie, die sich von La Spezia am Tyrrhenischen Meer nach Rimini an der Adria zieht, bildet die Grenze zwischen

- der **Westromania** (*Romania occidentale*), zu der die norditalienischen Dialekte gehören, und
- der **Ostromania** (*Romania orientale*), zu der die zentral- und süditalienischen Dialekte gehören.

West- und
Ostromania

Ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal stellt das auslautende »s« dar, das die westromanischen Sprachen aufweisen, während die ostromanischen vokalischen Ausgang zeigen:

- lat. scribis (du schreibst) > frz. tu écris, it. scrivi;
- lat. tres (drei) > frz. trois, it. tre.

Die weniger scharf ausgeprägte Trennung zwischen den zentral- und süditalienischen Dialektien verläuft längs einer Linie von Rom nach Ancona.

Ein ausgeprägter Plurilinguismus entspricht damit dem **politischen Polyzentrismus** Italiens. Die italienische Volkssprache, das *volgare*, ist bis ins 13. Jahrhundert keine einheitliche Sprache, sondern existiert nur in Form zahlreicher **regionaler Varietäten**, den *volgari italiani*. Erst mit der Entstehung der Sizilianischen Dichterschule am Hof Friedrichs II. etabliert sich erstmals eine überregionale Literatursprache. Diese sizilianische Koinè, eine auf der Basis des Sizilianischen gebildete, aber überregional verständliche Verkehrssprache, kann jedoch nur erschlossen werden, da die Werke der *scuola siciliana* lediglich in Handschriften toskanischer Schreiber in toskanisierter Form überliefert sind. Erst mit dem Erstarken der literarischen Produktion in der Toskana im Duecento und dank der außergewöhnlichen Bedeutung, die das volkssprachliche Werk Dantes, Petrarcas und Boccaccios erwirbt, entsteht eine auf dem Toskanischen basierende **überregionale Literatursprache**, die im Cinquecento zur Norm für die italienische Hochsprache erhoben wird und sich damit gegen ande-

Von den Anfängen bis ins Trecento

re regionale Verkehrssprachen durchsetzt. Ungeachtet dieser im 16. Jahrhundert im Rahmen der *questione della lingua* erfolgten Normierung und Standardisierung der italienischen Hochsprache auf der Basis des Toskanischen bleiben aber auch die anderen Varietäten bis weit ins 20. Jahrhundert hinein lebendig, so dass in Italien immer eine reiche Dialektliteratur existiert, insbesondere auf Neapolitanisch und Venezianisch (vgl. Migliorini 1989; Ferroni 1991, Bd. 1, 55–68; Marazzini 2004; Hausmann 2006).

4.2.3 | Die Anfänge volkssprachlicher Literatur

Klerikerkultur vs. Laienkultur

Die Schriftkultur des Mittelalters ist in Italien wie überall in Europa zunächst ausschließlich lateinischsprachig. Träger dieser Kultur ist die **katolische Kirche**, die sich als Nachfolgerin des **Römischen Reichs** begreift und die, um sich von der oströmischen Kirche in Byzanz abzugrenzen, bewusst das Lateinische benutzt. Die Klöster des um 529 von Benedikt von Nursia (ca. 480–547) gegründeten ersten Mönchsordens der **Benediktiner** mit ihren Bibliotheken, Skriptorien und Schulen sind für lange Zeit die wichtigsten Pflegestätten der Schriftkultur. In ihnen entsteht das reiche religiöse Schrifttum des lateinischen Mittelalters mit seinen Bibelkommentaren und -auslegungen, seinen hagiographischen Schriften und liturgischen Texten. Gleichzeitig findet in ihnen aber auch die Tradierung der **heidnischen Literatur der Antike** statt, die in christlicher Perspektive gedeutet und ausgelegt wird. Mit der Entwicklung der Universitäten erweitert sich das Spektrum lateinischer Schriften um profane wissenschaftliche Werke. Für den **Rhetorikunterricht** werden Lehrbücher (*Artes dictaminis*) verfasst, die den späteren Juristen und Theologen die Grundlagen sprachlich-literarischer Kultur vermitteln.

Eine Schriftkultur in der Volkssprache, dem *volgare*, bildet sich in Italien daneben erst relativ spät heraus. Charakteristisch für die sprachliche Situation im Mittelalter ist zunächst die **Diglossie**, d. h. eine funktionale Zweisprachigkeit: Während man sich in der mündlichen Alltagskommunikation der Volkssprache bedient, ist das Lateinische die Schrift- und Hochsprache, die von der Kirche, der Verwaltung, dem Gerichtswesen, der Wissenschaft und in der internationalen Kommunikation benutzt wird. Dies hat auch Folgen für die literarische Produktion. So erklärt sich der **Bilinguismus** Dantes, Petrarcas und Boccaccios, die sowohl Werke in der Volkssprache als auch in Latein verfassen, aus dem jeweiligen Adressatenkreis: Ein Werk, das sich an die wissenschaftliche Gemeinschaft richtet, wird auf Latein, ein Werk, das sich an ein Publikum ohne wissenschaftliche Bildung richtet, wird in der Volkssprache verfasst.

Träger der volkssprachlichen Literatur

1. Der Feudaladel: Der erste Adressatenkreis der volkssprachlichen Literatur ist in ganz Europa der Adel, dessen Mitglieder im Allgemeinen zu den *illitterati* gehören, die der lateinischen Schriftkultur nicht mächtig sind. Hierin spiegelt sich die Gliederung der mittelalterlichen Gesellschaft in die drei Stände der *oratores* (lat.: die, die beten), der *bellatores* (die, die Krieg führen) und der *laboratores* (die, die das Land bearbeiten) mit ihren

unterschiedlichen Aufgaben. Im Gegensatz zum Klerus (*clero*), für den die Beschäftigung mit der (heiligen) Schrift eine zentrale Rolle spielt, steht für den **Ritter** (*cavaliere*), dessen primäre Aufgabe in der mittelalterlichen Feudalgesellschaft das Kriegshandwerk ist, vor allem die Übung seiner körperlichen Geschicklichkeit und ihre Bewährung beim Turnier oder bei der Jagd im Mittelpunkt. Die Literatur hat daher für den Adel in erster Linie die Funktion einer überhöhenden Darstellung der ritterlichen Lebensform, ihrer Leistungen und spezifischen Tugenden. Zu den Werten und Normen, die die ritterlich-höfische Existenz auszeichnen, gehört einerseits die absolute Treue des Vasallen seinem Lehnsherrn gegenüber und andererseits ein bestimmtes **höfisches Verhalten** (*cortesia*), das sich vor allem in einer besonderen Reglementierung des Geschlechterverhältnisses zeigt, die den Mann zur Unterwerfung unter die Dame zwingt.

Höfische Liebeskonzeption: Im Gegensatz zur christlichen Kultur des Mönchstums, die der Askese einen besonderen Wert beimisst, stellt in der weltlich-ritterlichen Kultur und Literatur die Liebe zwischen Mann und Frau daher einen bevorzugten Gegenstand der Reflexion dar. Die extrem kodifizierte höfische Liebeskonzeption der **Hohen Minne** oder *fin'amor* transzendierte dabei letztlich den Bereich der zwischengeschlechtlichen Liebe und wird zum Ausdruck ritterlich-höfischer Ethik generell: Das Dienstverhältnis zwischen Vasall und Lehnsherren wird auf das Verhältnis zwischen dem Liebenden/dem Ritter und seiner Herrin übertragen. Während die **Gattung** des **Heldenlieds** vor allem der Verherrlichung der ritterlichen Bewährung im Kampf dient und im **höfischen Roman** der Konflikt zwischen ritterlicher Ehre und Liebesdienst im Mittelpunkt steht, kreist die **Liebeslyrik** um die Paradoxien der (unmöglichen) Liebesbeziehung zwischen Ritter und Dame.

Altfranzösische und okzitanische Einflüsse: Vorbildcharakter für ganz Europa hat hier Frankreich, wo sich seit dem 11. Jahrhundert eine reiche literarische Tradition sowohl in altfranzösischer (frz. *langue d'oïl*) als auch in okzitanischer Sprache (frz. *langue d'oc*) entwickelt. Bevor in Italien eine eigene volkssprachliche Literatur entsteht, wird daher seit dem 12. Jahrhundert zunächst die bereits hoch entwickelte **höfische Literatur Frankreichs** rezipiert, und zwar sowohl das altfranzösische Heldenlied (frz. *chanson de geste*; *canzone di gesta*) und der höfische Roman (frz. *roman courtois*; *romanzo cortese*) als auch die okzitanische Troubadourlyrik. In Unteritalien fördert die Herrschaft der Normannen schon im 12. Jahrhundert die Rezeption der **Karlsepik** (*ciclo carolingio*), in deren Mittelpunkt Karl der Große und seine Paladine stehen, während im 13. Jahrhundert vermehrt der **bretonische Zyklus** (*ciclo bretone*) um König Artus und die Gralsritter rezipiert wird, der den Stoff für die höfischen Romane liefert. Die anonyme *Chanson d'Aspremont* (ca. 1190), ein von einem französischen Autor in französischer Sprache in Kalabrien verfasstes Heldenlied, aber auch Adaptionen höfischer französischer Romane in franko-italienischen Dialekten in Norditalien zeugen von der intensiven Rezeption der höfischen Literatur Frankreichs. Von besonderer Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Literatur aber ist die Lyrik der provenzalischen

Von den Anfängen bis ins Trecento

Trobadors (*trovatori*), denn in der Auseinandersetzung mit ihr entsteht die erste weltliche italienische Dichtung.

2. Stadtbevölkerung als Kulturträger: Die zweite Trägerschicht volkssprachlicher Literatur bildet die Bevölkerung der nord- und mittelitalienischen Städte, deren wirtschaftliche und politische Entwicklung sie zu einem weiteren wichtigen kulturellen Faktor werden lässt. Folgt die in den Städten entstehende volkssprachliche Literatur zunächst auch dem adligen Vorbild, indem sie die prestigeträchtigen höfischen Gattungen imitiert, so bewirkt die soziale Zusammensetzung des städtischen Publikums mit seinen anders gearteten Bedürfnissen sehr schnell eine charakteristische Adaption der höfischen Literatur an Normen und Werte der städtischen Elite. Die ausgeprägte Praxisorientierung des städtischen Publikums, sein Interesse an praktischen Fertigkeiten und Kenntnissen, aber auch das Bedürfnis, eine das städtische Sozialleben regulierende Ethik und eine Moral des *buon governo* zu entwickeln, lassen andere, vor allem **lehrhafte Formen allegorischer Art** wichtig werden. Daneben stimuliert die Notwendigkeit, die in den Städten ständig wachsende Schicht der Laien religiös zu unterweisen, die Entstehung einer **religiösen Dichtung** in der Volkssprache. Eine besondere Rolle kommt dabei dem 1219 von Francesco d'Assisi gegründeten Bettelorden der **Franziskaner** zu, der vor allem in den umbrischen Städten (Assisi, Todi, Perugia) Seelsorge betreibt (vgl. Ferroni 1991, Bd. 1, 3-54).

Die Rolle der Frau in Gesellschaft und Kultur

Die mittelalterliche Gesellschaft und Kultur gilt allgemein als misogyn, d.h. als frauenfeindlich. Diese Einschätzung ist jedoch zu modifizieren. So kommt der **Frau des Adels** aus dynastischen Gründen in der ritterlich-höfischen Gesellschaft eine wichtige Rolle zu: Sie bringt den Erben zur Welt und kann ihren Ehemann in dessen Abwesenheit vertreten. Als Adressatin und Förderin von Literatur und Kunst erfüllt sie auch in der literarischen Kommunikation eine zentrale Aufgabe. Die Stellung der **Frau in der Kirche und der städtischen Gesellschaft** ist dagegen eine andere. Die Auslegung des biblischen Schöpfungsberichts durch die Kirchenväter führt dazu, dass die Frau als dem Mann körperlich und geistig unterlegen betrachtet wird (vgl. Fiocchi 2007). So ist es der Frau in der Kirche verwehrt, geistliche Ämter auszuüben. Der Zugang zur universitären lateinischen Bildung ist ihr ebenfalls versperrt. In der städtischen Gesellschaft ist sie von Ämtern und Funktionen in der Stadtregierung und in Organisationen wie den Gilde und Zünften ausgeschlossen. Ungeachtet der **misogynen Grundeinstellung**, die in diesen Restriktionen zum Ausdruck kommt, ist der kulturelle Einfluss der Frau jedoch auch in diesen Bereichen nicht zu unterschätzen. So sind die **Frauenklöster** im Mittelalter die einzigen Orte, an denen Frauen eine fundierte Bildung erhalten und diese als Autorinnen, Schreiberinnen, Malerinnen und Textilkünstlerinnen, aber auch als Auftraggeberinnen und Bauherinnen anwenden können (vgl. Ennen 1986; Duby/Perrot 1993).

Weibliche Autorschaft hat daher ihren Platz zunächst im religiösen Bereich. Die Dominikanernonne **Caterina da Siena** (ca. 1347-1380) ist die erste Autorin von Werken in der Volkssprache. Die mehr als 380

volkssprachlichen Briefe, die sie zwischen 1370 und 1380 diktiert, markieren sowohl den Beginn der **religiösen Literatur** von Frauen als auch den der **Briefliteratur** von Frauen. Doch auch in der städtischen Kultur und Literatur wächst den Frauen eine wichtige Rolle zu. Da sie über keine lateinische Bildung verfügen, stellen sie eine nicht zu vernachlässigende **Zielgruppe für volkssprachliche Werke** dar. Ihre Rolle als **Leserinnen** unterstreicht Boccaccio im »Proemio« des *Decamerone* mit der Widmung des Werkes an die »vaghe donne«, mit der er seine Schilderung von »piacevoli e aspri casi d'amore« und damit eine nicht religiös legitimierte, sondern praktisch belehrende und unterhaltsame Literatur rechtfertigt. Für die Herausbildung einer »profanen«, »unterhaltenden« Literatur erweist sich die städtische Leserin damit als wichtige Zielgruppe und Legitimationsinstanz (vgl. Asor Rosa 1992; Zancan 1998, 5–31, 114–153; Ronchetti 2007).

Die literarische Überlieferung in der Volkssprache beginnt im Duecento in vier Bereichen:

- in der weltlichen Liebeslyrik,
- in der religiösen Lyrik,
- in der komisch-satirischen Lyrik und
- in lehrhafter (allegorisch-didaktischer und erzählender) Literatur in Vers und Prosa.

Lyrik und Prosa
in *volgare*

Nachahmung und Auseinandersetzung mit der Lyrik der provenzalischen Troubadors stehen am Anfang der literarisch anspruchsvollen Produktion in der Volkssprache. Ihr Ort ist der **Hof des Stauferkaisers Friedrich II.** (1194–1250) in Unteritalien, der eines der bedeutendsten kulturellen Zentren seiner Zeit ist, an dem sich Intellektuelle christlicher, jüdischer und muslimischer Herkunft versammeln. Die Förderung der Dichtung im *volgare* ist dabei nur ein Aspekt der weit gespannten kulturellen Aktivitäten des Kaisers, die von Bauvorhaben wie dem Castel del Monte über die Pflege der Philosophie und der Wissenschaften (Gründung der Universität Neapel 1224) bis hin zu typisch ritterlichen Beschäftigungen wie der Falkenjagd reichen, über die Friedrich selbst einen lateinischen Traktat mit dem Titel *De arte venandi cum avibus* verfasst hat. Auch die Dichtung hat in diesem Ambiente in erster Linie die Funktion, Ausweis einer überlegenen höfischen Kultur und Mittel der glanzvollen Selbstdarstellung des kaiserlichen Hofes und seines Herrschers zu sein. Die Mitglieder der **scuola siciliana**, der **Sizilianischen Dichterschule**, sind denn auch keine hauptberuflichen Dichter wie die provenzalischen Troubadors, sondern von Beruf Juristen und Notare, Mitglieder der *Magna curia*, der Hofkanzlei, und der kaiserlichen Verwaltung, die mit ihrer Dichtung dem Ruhm ihres Herrschers dienen und die kulturelle Leistungsfähigkeit seines Hofes unter Beweis stellen, indem sie es an Kunstfertigkeit mit den Provenzalen aufnehmen.

Die Liebeslyrik der
scuola siciliana



Kaiser Friedrich II.

Die Sprache der *scuola siciliana*, deren Vertreter nicht nur aus Sizilien, sondern aus Apulien, Kalabrien, Kampanien und Latium, aber auch aus

Von den Anfängen bis ins Trecento

der Toskana stammen, ist eine sizilianische Koinè, ein *siciliano illustre*, also eine **überregional verständliche Literatursprache**, die von dialektalen Eigenheiten weitgehend gereinigt ist und zahlreiche Latinismen und Okzitanismen aufweist. Die ca. 150 Gedichte der zwanzig Autoren, die die *scuola siciliana* zwischen 1230 und 1250 bilden und zu denen auch der Kaiser selbst, sein Sohn Re Enzo (1220-1272) und der Kanzler Pier della Vigna (1190-1249) gehören, sind jedoch nur in toskanisierter Form überliefert.

Inhalt und Form dieser Dichtung orientieren sich zwar eng am provenzalischen Vorbild, weisen jedoch charakteristische Veränderungen auf. So wird die formale Vielfalt der provenzalischen Lyrik stark reduziert und im Wesentlichen auf die metrischen Formen der **Kanzone** sowie des **Sonnetts** (s. Kap. 2.2.1.3) beschränkt, dessen Gebrauch insbesondere durch **Giacomo da Lentini** (urkundlich belegt 1233-1240) popularisiert wird, der Notar und der Kopf der *scuola siciliana* ist. Auch thematisch findet eine extreme Reduzierung statt, da sich die Sizilianer ausschließlich auf die **Liebesthematik** beschränken und die Behandlung politischer Themen und Anspielungen auf zeitgenössische Verhältnisse strikt vermeiden. Alleiniger Gegenstand sind die unerwiderte Liebe des Dichters zur angebeteten Herrin und die damit verbundenen Gefühle wie die Freude über ihren Anblick, der Schmerz über die erlittene Zurückweisung, Eifersucht oder die Sorge um die Geheimhaltung der Liebesbeziehung. Zu den traditionellen **Topoi** gehört die Stilisierung des Liebesverhältnisses als Dienst des Liebenden für seine Dame, wie ihn der Vasall für seinen Herrn leistet. Die Sprache dieser Dichtung, die stark mit religiöser Metaphorik durchsetzt ist, ist abstrakt und im Wortschatz reduziert.

Die Liebeslyrik der Stilnovisti

Die literarische Blüte der *scuola siciliana* endet mit dem Zusammenbruch der Stauferherrschaft in Unteritalien. Aufgrund der vielfältigen politischen Beziehungen zwischen Sizilien und den Städten in der Emilia und Toskana wird die am kaiserlichen Hof entwickelte Lyrik aber nach Norden verpflanzt, wo sie von Dichtern wie **Guittone d'Arezzo** (ca. 1235-1294) und dem Bologneser **Guido Guinizelli** (ca. 1240-1276) den Bedürfnissen eines städtischen Publikums angepasst wird. Die in Mittelitalien tobenden Kämpfe zwischen Guelfen und Ghibellinen, die sowohl Guittone d'Arezzo als auch Guido Guinizelli ins Exil zwingen, befördern zunächst die Entstehung einer Dichtung, die die politischen Verhältnisse kommentiert und kritisiert. Mit dieser **poesia civile** oder **municipale** legen Guittone und seine Schüler den Grundstein für eine engagierte Dichtung, die von Dante über Leopardi bis zu Pasolini eine Konstante der italienischen Lyrik darstellen wird. Daneben erfährt aber auch die **Liebesdichtung** bei Guido Guinizelli sowie vor allem bei dem Florentiner **Guido Cavalcanti** (ca. 1260-1300), **Cino da Pistoia** (1270-1336) und dem jungen Dante Alighieri eine Neuformulierung. Dante selbst hat diese neue Form der Liebeslyrik in einem Passus der *Commedia* (Purg. XXIV) als **dolce stil novo** bezeichnet und sich und seine Dichterfreunde damit als Neuerer von der vorhergehenden Generation abgegrenzt.

Der → ***dolce stil novo***, dessen Blütezeit zwischen 1280 und 1310 liegt, ist gekennzeichnet durch eine ausgeprägte **theoretische Reflexion über Liebe und Dichtung**, die der Lyrik einen stark autoreflexiven, poetologischen Charakter verleiht. Die Liebe, die als eine vergeistigte, auf jegliche Erfüllung verzichtende Sehnsucht nach dem Vollkommenen definiert wird, ist die zentrale Inspirationsquelle des Dichters, der gleichsam unter dem ›Diktat: Amors schreibt. Daneben wird die Empfindung einer solchen spiritualisierten Liebe zum Ausweis eines inneren Adels, einer *gentilezza*, die nicht mehr wie die *nobiltà* durch die ständische Herkunft begründet ist, sondern durch den moralischen Wert, den *valore*, der das *cor gentile*, das edle Herz auszeichnet. Im *dolce stil novo* wird die Liebe damit zu einem **Distinktionsmerkmal**, das in der städtischen Gesellschaft eine neue Elite, eine Bildungsaristokratie, definiert, deren Überlegenheit geistig-moralisch begründet ist. Diese **Entfeudalisierung und Spiritualisierung** der Liebeskonzeption spiegelt sich auch in der Gestalt der Dame, die keine adelige Herrin mehr ist, sondern eine Frau aus der Stadt, der der Dichter an einer Straße oder in der Kirche begegnet. Ihre **Idealisierung zu einem engelsgleichen Wesen**, dessen äußere Schönheit Ausdruck innerer Tugenden ist und dessen Anblick allein den Dichter zu beseligen vermag, drückt nicht nur ihre Unerreichbarkeit aus, sondern ist auch Zeichen für das nie abgeschlossene Streben des Liebenden nach **Vollkommenheit und Erhebung zu Gott**, die das eigentliche Ziel dieser Liebe sind. Zumal bei Dante erhält die Liebeslyrik damit einen **transzendent-mystischen Charakter**, der sie der religiösen Lyrik annähert.

Zum Begriff

Der Beginn der religiösen Lyrik in **volgare** setzt in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in **Umbrien** ein, wo sich die Bettelorden der Franziskaner und Dominikaner in den Städten verstärkt der Seelsorge und Predigt widmen. Volkssprachliche Predigten sind allerdings erst aus dem Trecento überliefert. Schon um 1224 entstehen dagegen die von Francesco d'Assisi (1181–1226) verfassten *Laudes creaturarum*, auch *Cantico di frate sole* oder *Cantico delle creature* genannt, die als Teil der Liturgie für den Gesang der niederen Brüder bestimmt sind, die des Lateinischen nicht kundig sind.

Religiöse Lyrik

Altissimu, onnipotente, bon Signore,
Tue so le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione.

Francesco d'Assisi:
»Cantico di frate
sole«

Ad Te solo, Altissimo, se konfano,
et nullu homo ène dignu Te mentovare.

Laudato sie, m'i Signore, cum tucte le Tue creature,
spetialmente messor lo frate Sole,

Von den Anfängen bis ins Trecento

Io qual è iorno, et allumini noi per lui.
Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore:
de Te, Altissimo, porta significatione.

Laudato si', mi' Signore, per sora Lune e le stelle:
in celu l'ài formate clarite et pretiose et belle.
[...]

Der kurze, aus 33 durch Assonanz verbundenen Versen bestehende Text, der neunmal anaphorisch mit »Laudato si', mi' Signore« anhebt, ist ein **Lobpreis auf die göttliche Schöpfung**, deren Elemente – Sole, Luna, Stelle, Vento, Aqua, Foco, Terra, Morte corporale – gepriesen werden. Er steht am Anfang einer reichen, in ca. 200 Sammlungen, den *laudari*, überlieferten **Laudendichtung**, die in der zweiten Hälfte des Duecento vor allem von den zahlreichen Laienbruderschaften (*confraternite laiche*) in Mittelitalien praktiziert wird.

Die **Laudes des Franziskanermönchs Iacopone da Todi** (ca. 1236 – ca. 1306) unterscheiden sich deutlich von diesen meist anonymen Lauden (*lauda*), die zu Ostern und Pfingsten gesungen werden. In Iacopones Dichtung artikuliert sich eine **mystisch-asketische Frömmigkeit**, die den Kampf der menschlichen Seele gegen die Sünde zum Gegenstand hat. Seine auf dem Antagonismus von Körper und Seele, Tod und Leben basierenden Lauden bedienen sich sprachlich-stilistisch des **niederen Registers**, das ihnen einerseits expressionistische Wucht verleiht und sie andererseits von der Liebeslyrik im hohen Stil mit ihrem idealisierenden Menschenbild abgrenzt und statt dessen der komisch-satirischen Dichtung annähert.

Komisch-satirische Lyrik

Eine Lyrik im niederen Stil (*poesia comico-realistica*), die einfache metrische Formen und eine dem gesprochenen Idiom nahe Sprache benutzt, entsteht parallel zur Lyrik im hohen Stil. Im Gegensatz zu dieser behandelt sie ausschließlich die körperliche Liebe und beschreibt Alltagsphänomene wie Geldsorgen oder Autoritätskonflikte. Weniger als realistische Beschreibung der Wirklichkeit intendiert, ist sie bei Dichtern wie dem Sizilianer **Ciolo d'Alcamo** (13. Jh.) oder den Toskanern **Rustico Filippi** (gest. ca. 1290) und **Cecco Angolieri** (ca. 1255 – ca. 1311) vor allem als Parodie der hohen Lyrik gemeint. In ihr setzt sich die mündliche Dichtung der fahrenden Studenten, Kleriker und Spielleute (*giullari*) fort, die die karnevalistische Praxis der »Verkehrten Welt« anwenden und mit ihrem Lob körperlicher Freuden und Genüsse die hohe, auf Verzicht und Entsaugung basierende Dichtung sozusagen auf den Kopf stellen (vgl. Friedrich 1964; Elwert 1980; GRLM 1989, Bd. X, 2; Surdich 2005).

Didaktische und erzählende Literatur

Der Bedarf des städtischen Publikums an lehrhaften Werken führt ab der Mitte des 13. Jahrhunderts zur Entwicklung der Traktatliteratur in der Volkssprache. Ihr Ziel ist es, Handwerkern, Kaufleuten, Bankiers und politischen Amtsträgern praktisches Wissen, moralische Unterweisung und das für das politische Amt nötige Handwerkszeug zu vermitteln. Es handelt sich um:

- **Allegorisch-didaktische Werke** wie Bono Giambonis (vor 1240 – nach 1292) *Libro de' vizi e delle virtudi*, das in Form einer Reiseallegorie den Weg zur Tugend beschreibt;
- **Enzyklopädische Werke** wie *La composizione del mondo* (1282) von Ristoro d'Arezzo, das das naturwissenschaftliche Wissen der Zeit präsentiert, oder wie der im Exil auf Französisch verfasste Traktat *Li livres dou Tresor* (1260–1266) von Brunetto Latini (ca. 1220–1294), in dem dieser die Summe dessen präsentiert, was ihm aus verschiedenen Wissensgebieten, darunter Theologie, Geschichte, Tugendlehre und Rhetorik, für das Amt eines Politikers, eines *uomo di Stato*, notwendig erscheint;
- **Rhetoriklehrbücher** wie Brunetto Latinis *Rettorica* (1260–1262), eine Bearbeitung von Ciceros *De inventione*, und Guido Fava (1190–1243) *Gemma purpurea* (1239–1248), eine Anleitung zum Briefschreiben;
- **Historiographische Werke** wie die Florentiner Stadtchroniken *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi* von Dino Compagni und die *Cronica* der Brüder Giovanni (ca. 1280–1348) und Matteo (gest. 1363) Villani.

Die erzählende Literatur in volgare hat zunächst ebenfalls keinen unterhaltenden Charakter, sondern dient der **moralisch-religiösen Unterweisung der Laien**. Neue Formen, die einerseits einem weltlich-praktischen Informationsbedürfnis entsprechen und andererseits den Grundstein für ein Erzählen um des Erzählens willen legen, lassen die folgenden Beispiele aus der Erzählliteratur erkennen:

- **Das Novellino** (1280–1300), eine anonyme Sammlung kurzer Erzählungen, die am Anfang der italienischen Novellentradition steht. Der ursprüngliche Titel, *Libro di novelle e di bel parlar gentile*, deutet auf die belehrende Intention des Werks hin, die jedoch ausschließlich weltlich-praktischer Art ist: Mittels einer Geschichte soll der Leser in die **Rhetorik** eingeführt werden und lernen, eine schwierige Situation durch ein geschicktes sprachliches Verhalten, eine witzige, geistreiche Antwort, zu meistern.
 - **Il Milione**, die Beschreibung einer Asienreise, die der venezianische Kaufmann Marco Polo (1254–1324) um 1298 mit Hilfe von Rustichello da Pisa auf Franko-Italienisch unter dem Titel *Le divisement dou monde* verfasst. Sie befriedigt das Informationsbedürfnis eines städtischen Publikums, das mit fernen Weltgegenden Handel treibt, und unterhält durch die Schilderung fantastischer Wesen.
 - **Volgarizzamenti antikisierender französischer Romane**: Prosafassungen in der Volkssprache, die eine Einführung in die antike Geschichte Trojas oder Roms bieten.
- (Vgl. Elwert 1980; GLMR 1989, Bd. X, 2; Surdich 2005).

4.2.4 | Dante Alighieri

Die wichtigsten
Werke

ca. 1293	<i>Vita nova</i> (Erzählung in Prosa von der Liebe des Erzählers Dante zu Beatrice, in die 31 Gedichte integriert sind)
1303–1305	<i>De vulgari eloquentia</i> (lat. Traktat in Prosa über die VolksSprache, unvollendet)
1304–1307	<i>Convivio</i> (philosophischer Traktat in Prosa zur Einführung eines nicht-lateinkundigen Publikums in philosophische Fragen anhand mehrerer Kanzonen Dantes, unvollendet)
1304–1320	<i>Epistole</i> (13 lat. Briefe politischen und poetologischen Inhalts an kirchliche und weltliche Potentaten)
?1308–?1317	<i>Monarchia</i> (lat. Traktat in Prosa über die Trennung von weltlicher und geistlicher Macht, Datierung umstritten)
1304–1321	<i>Commedia</i> (allegorische Dichtung in Terzinen: Schilderung der Jenseitsreise des Erzählers Dante)

Das Werk des Florentiners Dante Alighieri (1265–1321), in dem die verschiedenen Zweige der bisherigen Literaturproduktion zusammenkommen und einen ersten Höhepunkt erreichen, markiert eine weitere entscheidende Etappe bei der Durchsetzung der Volkssprache als Literatursprache. Als Theoretiker trägt Dante dazu durch seinen auf Latein für die Gelehrten verfassten Traktat *De vulgari eloquentia* bei, in dem er die **Gleichwertigkeit der Volkssprache mit dem Lateinischen** postuliert und die Schaffung eines überall in Italien verständlichen *volgare illustre* fordert. Praktisch, als Dichter, liefert er einen gewichtigen Beitrag dazu, indem er in Werken wie dem *Convivio*, vor allem aber in der *Commedia* der Volkssprache philosophische und theologische Themen erschließt und damit den konkreten Nachweis erbringt, dass es möglich ist, bisher dem Lateinischen vorbehaltene Gegenstände in der Volkssprache zu behandeln und einem breiteren Publikum, zu dem auch die Frauen gehören, zugänglich zu machen.

Zentrale Aspekte

Die **Erklärung und Rechtfertigung** der eigenen politischen Position ist neben der Popularisierung philosophischer und theologischer Inhalte ein Charakteristikum des Dante'schen Werks, das sich nicht zuletzt aus seiner Biographie erklären lässt. Wie sein Lehrer Brunetto Latini gehört auch Dante zu jenen neuen Intellektuellen, die sich aktiv in die städtische Politik einmischen. In die Auseinandersetzungen zwischen *Guelfi bianchi* und *Guelfi neri* verwickelt, die um die Jahrhundertwende Florenz destabilisieren, wird Dante, der die für die städtische Autonomie und die Unabhängigkeit vom Papst streitenden *Bianchi* unterstützt, nach dem Sieg der *Neri* 1302 aus Florenz verbannt und verbringt mit seiner Familie den Rest seines Lebens im **Exil**. Frucht dieser Erfahrungen sind verschiedene

politische Schriften: so die lateinische Abhandlung *Monarchia*, in der er sich für die Trennung von weltlicher und geistlicher Macht einsetzt, was zum Verbot des Werks durch die Kirche führt, sowie die Mehrzahl der lateinischen *Epistole* an kirchliche und weltliche Machthaber, in denen er als Mahner und Ratgeber zu tagespolitischen Fragen Stellung nimmt.

Die religiöse Belehrung und Deutung des eigenen dichtenischen Werks bildet die zweite zentrale Tendenz im Werk Dantes, die sich zunächst im Frühwerk in der *Vita nova* zeigt. Dieses Prosa und Vers mischende Prosimetrum (*prosimetro*) ordnet 31 Gedichte (Sonette, Kanzonen, *ballate*) im *stil novo* in einen Erzählrahmen ein, in dem der Ich-Erzähler Dante nach dem Tod Beatrices die Geschichte seiner Liebe zu ihr anhand der Geschichte seiner Liebesdichtung entwickelt. Zugleich formuliert er mit diesem Akt der *memoria* zum ersten Mal seine Auffassung von der Liebe als einem Weg der inneren Läuterung, der zu Gott und damit zur einzigen wahren Liebe führt (vgl. Friedrich 1964; Wehle 1986; GRLM 1989, X, 2; Prill 1999).

Die Jenseitsreise des Ich-Erzählers Dante bildet den Stoff der *Commedia*, an der Dante im Exil von 1304 bis zu seinem Tod 1321 in Ravenna arbeitet. In ihr fließen die verschiedenen politischen, ethischen und theologischen Stränge seines Werks zusammen. Beginnend am Karfreitag des Jahres 1300, durchquert der Erzähler Dante im Alter von 35 Jahren im Verlauf einer Woche die drei Jenseitsreiche des *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso*, um am Ende im obersten Himmel der Schau des göttlichen Lichts teilhaftig zu werden. Der religiöse Charakter dieser **Allegorie**, die in Form einer Wanderung durch das Jenseits den Weg des Menschen zu Gott verbildlicht, wird unmittelbar sichtbar in der ihr zugrunde liegenden Zahlensymbolik, die auf der **Zahl Drei**, der Zahl der Trinität, beruht: Die drei Jenseitsreiche werden in drei *cantiche* besungen, von denen der zweite und der dritte aus 33 *canti*, der erste aus 33 *canti* und einem Prolog bestehen, so dass das Gesamtwerk 100 *canti* umfasst und damit der vollkommenen Zahl entspricht. Jeder *canto* setzt sich aus einer Reihe von **Terzinen** zusammen, Strophen aus drei *endecasillabi*, die durch das Reimschema ABA BCB CDC miteinander verbunden werden. Dante ist der erste, der diese Form der *terza rima incatenata* verwendet (s. Kap. 2.2.1.3).

Der Beginn der Reise wird von Dante in der ersten Terzine evoziert: »Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / che la diritta via era smarrita« (*Inf.* I). Den Ausgangspunkt bildet eine tiefe seelische Krise – versinnbildlicht durch den ›dunklen Wald‹ – in die das Ich in der ›Lebensmitte‹ geraten ist und aus der es angstvoll nach einem Ausweg sucht. Auf dem sich anschließenden Weg aus dem ›Wald der Sünden‹ zu Gott dient ihm als Führer durch *Inferno* und *Purgatorio* der **antike Dichter Vergil**, der in seinem Epos *Aeneis*, einem der Modelle der *Commedia*, den Abstieg des Äneas in die Unterwelt beschreibt. Als Heide aber ist Vergil der Zugang zum Paradies versperrt. Bei seinem Aufstieg zur Schau Gottes im himmlischen Paradies wird Dante daher von **Beatrice** begleitet,



Giovanni del Ponte
zugeschrieben:
Dante (um 1450)

Commedia

Von den Anfängen bis ins Trecento

die, wie schon in der *Vita nova* angedeutet, zu den auserwählten Seelen gehört und als **Verkörperung des Glaubens und der Theologie** Dante auf seine religiösen Fragen Antwort geben kann.

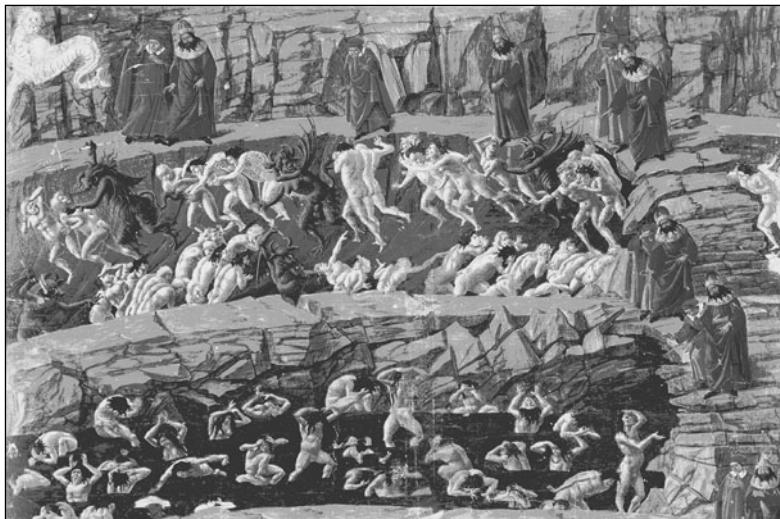
Der **Charakter der drei Jenseitsreiche** ist höchst unterschiedlich. Die **Hölle** ist ein sich nach unten ins Erdinnere hinein verengender finsterer Trichter, der entsprechend den verschiedenen Sünden in **neun Höllenkreise** (*cerchi*) unterteilt ist, auf denen die Verdammten eine Strafe erleiden, die der Art ihrer Sünde entspricht (Prinzip des *contrappasso*). So werden die, die wie das berühmte Liebespaar Paolo und Francesca durch übermäßige Liebesleidenschaft gesündigt haben, auf ewig vom Wind der Leidenschaft ruhelos umhergetrieben (*Inf. V*). Den Wahrsagern aber, die den allein Gott vorbehaltenen Blick in die Zukunft gewagt haben, wird der Kopf so verrenkt, dass sie nur noch nach hinten schauen können (*Inf. XX*). Am Grund des Trichters im tiefsten Erdinneren steckt nach seinem Sturz aus der Höhe des Himmels Luzifer im Eismeer fest und büßt mit anderen Verrätern wie Judas, Kain und den Caesarmördern Brutus und Cassius seinen Verrat an Gott. Dem Eingang zur Hölle gegenüber erhebt sich auf der anderen Erdhälfte der **Läuterungsberg**, auf dessen **neun Stufen** (*balze*) die Büßenden in lieblicher Atmosphäre der Läuterung entgegenstreben. Nachdem auch Dante den Aufstieg bis zur Spitze des irdischen Paradieses auf dem Gipfel des Läuterungsberges vollzogen hat, ist er innerlich bereit, unter der Leitung Beatrices in das von den Seligen, Heiligen und Engeln bevölkerte **himmlische Paradies** aufzusteigen, auf dessen höchster Höhe er für einen Moment Gott erblicken darf.

Poema totale

Entsprechend einem **mittelalterlichen Literaturverständnis**, das vom Dichter nicht Originalität, sondern **Auseinandersetzung mit den Autoritäten** fordert, stellt auch Dantes *Commedia* eine Summe des Wissens seiner Zeit dar, in welcher der Autor die unterschiedlichsten Quellen miteinander verschmolzen hat. Neben christlichen Quellen wie der Bibel, der mittelalterlichen Visionsliteratur oder den Lehren des Thomas von Aquin (1224-1274) gehören dazu auch antike Autoren wie Vergil, Ovid und Aristoteles, aber auch arabische Vorbilder. Total ist auch der Kosmos, den Dante evoziert: Sein **poema sacro** umspannt nicht nur im theologischen Sinn Himmel und Hölle, sondern hat auch eine höchst irdische Dimension: So lässt Dante in Hölle und Fegefeuer neben Gestalten aus Mythos und Geschichte auch seine Zeitgenossen (Päpste, Kaiser und Könige, Guelfen und Ghibellinen, Dichter) Revue passieren, um ihr Verhalten zu be- und vor allem zu verurteilen.

Der **Plurilinguismus** der *Commedia* ist die sprachlich-stilistische Entsprechung dieses Totalitätsanspruchs. Der unterschiedliche Charakter der Jenseitsreiche fordert jeweils einen **anderen Stil**, so dass das Werk alle sprachlichen Möglichkeiten vom derb-realistischen Register des *Inferno* und seiner Höllenstrafen bis zur erhabenen Evozierung des Göttlichen im *Paradiso* umfassen muss. In der Dante zugeschriebenen *Epistola a Cangrande della Scala* (1320), den Herrn von Verona, wird auch der Titel *Commedia* (urspr. *Comedia*) mit dieser **Stilmischung** gerechtfertigt, die auch den **niederen Stil der Komödie** einschließt. Dem Charakter einer Ko-

mödie entspricht auch die Handlung des Werks, dessen Protagonist vom **Unglück zum Glück** forschreitet.



Sandro Botticelli: Illustrierte Ausgabe der *Commedia* (1482): Dante und Vergil im Achten Kreis der Hölle bei den Kupplern, Verführern, Schmeichlern und Huren

Die hohe Zahl von rund 750 Handschriften aus dem 14. und 15. Jahrhundert, in denen die *Commedia* überliefert ist, verdeutlicht das große Echo, auf das das Werk bei den Zeitgenossen gestoßen ist. Schon kurz nach Dantes Tod entstehen darüber hinaus **volkssprachliche und lateinische Kommentare**, die das Werk erläutern und auslegen, darunter auch von Dantes Söhnen. Diese erste Phase einer intensiven Auseinandersetzung gipfelt in den öffentlichen Vorlesungen, die Boccaccio von 1373 bis 1374 in Florenz in der Kirche Santo Stefano di Badia hält. Auf ihn geht auch die Bezeichnung des Werks als *Divina Commedia* zurück, die er in seiner Danterezeption in der zweiten Hälfte des Quattrocento in Florenz, wo Dante neben Petrarca und Boccaccio im Rahmen der mediceischen Kulturpolitik als herausragender Repräsentant der Florentiner Kultur kanonisiert wird. Sandro Botticelli erhält jetzt den Auftrag, Illustrationen für eine Ausgabe zu schaffen, die neben dem Text der *Commedia* auch den 1481 veröffentlichten Kommentar des Humanisten Cristoforo Landino enthalten soll. Nach einem gewissen Rückgang des Interesses im Sei- und Settecento entdeckt die europäische Romantik zu Beginn des Ottocento Dante und sein Werk wieder (s. Kap. 4.4.7) (vgl. Elwert 1980; GRLM 1987, Bd. X, 1; Prill 1999).

Rezeption

4.2.5 | Francesco Petrarca

Die wichtigsten
Werke

1333–1361	<i>Familiares</i> (350 lat. Prosabriefe nach dem Vorbild Ciceros, darunter der Bericht von der Besteigung des Mont Ventoux im Jahre 1336)
1337–1343	<i>Africa</i> (lat. Epos in Hexametern über Krieg Roms gegen Karthago, unvollendet)
1342–1343	<i>Canzoniere</i> (Sammlung aller Gedichte <i>in volgare</i> : erste Redaktion, in der Folge mehrfach erweitert)
1346–1348	<i>Bucolicum carmen</i> (12 lat. Eklogen in Hexametern in der Tradition antiker Hirtendichtung)
1347–1353	<i>Secretum</i> (lat. Prosadialog zwischen Franciscus und Augustinus über seelische Krise Petrarcas)
1348	<i>De viris illustribus</i> (Sammlung lat. Biographien römischer Heerführer und Staatsmänner, unvollendet)
1346–1371	<i>De vita solitaria</i> (lat. Prosatraktat über das Leben in der Zurückgezogenheit)
1347–1357	<i>De otio religioso</i> (lat. Prosatraktat über die religiöse <i>vita contemplativa</i>)
1351–1370	<i>Trionfi</i> (allegorisches Gedicht in Terzinen)
1361–1374	<i>Seniles</i> (Sammlung von 127 lat. Prosabriefen, darunter Briefe an Boccaccio)
1374	<i>Canzoniere</i> (letzte Fassung)

»Vater des
Humanismus«

Ein wichtiger Schritt vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit erfolgt literarisch mit dem Werk Francescos Petrarcas (1304–1374). Dies mag paradox erscheinen, greift Petrarca doch wieder verstärkt auf das **Lateinische als Literatursprache** zurück. Doch in Petrarcas Gebrauch des Lateins kündigt sich bereits die Haltung des **Humanisten** an, der, von der politisch-moralischen Dekadenz der eigenen Zeit und Italiens zutiefst überzeugt, nach einer **renovatio**, einer Erneuerung der ursprünglichen Größe Roms durch die Rückbesinnung auf die antike Kultur, ihre Werte und Tugenden strebt. Auch Petrarcas kritische Einstellung den Verhältnissen in Italien gegenüber ist dabei Ergebnis seiner persönlichen Erfahrungen. Als **Exilant der zweiten Generation** – sein Vater hatte als Anhänger der *Bianchi* Florenz 1302 verlassen müssen – verbringt er einen Großteil seines Lebens in Südfrankreich nahe **Avignon**, das seit 1309 Sitz des Papstes ist. Bestrebt, die alte Größe Roms wieder herzustellen, mischt er sich mehrfach entschieden in die Politik ein und wendet sich in Briefen an den Papst, den Kaiser und die italienischen Fürsten.

Das Leiden an der eigenen ›dunklen‹ Zeit und die daraus folgende Beschwörung der politischen und kulturellen Größe Roms schlägt sich jedoch vor allem in seiner intensiven Beschäftigung mit der antiken Kultur nieder: In Werken wie dem lateinischen Versepos *Africa* auf den Sieg der Römer über Karthago, das Vergils *Aeneis* folgt, oder dem *Carmen buco-*

licum, einer Sammlung von 12 Eklogen im Stil der *Bucolica* Vergils, ahmt er unmittelbar literarische Vorbilder der Antike nach. In einem historiographischen Werk wie den in Prosa verfassten lateinischen **Biographien berühmter Männer**, *De viris illustribus*, vermittelt er Beispiele ziviler Tugenden aus Antike und Christentum. Auf die **humanistische Textkritik** voraus weist dabei sein Verfahren, durch Vergleich der Manuskripte die Verlässlichkeit der Quellen zu prüfen. Einem römischen Brauch folgend, wird Petrarca 1341 von Robert von Anjou (Roberto d'Angiò, 1277-1343) auf dem Campidoglio in Rom zum *poeta laureatus* gekrönt.

Petrarca, der als einer der ersten eine umfangreiche private Bibliothek anlegt und auf seinen zahlreichen Reisen durch Europa und Italien nach verschol- lenen antiken Schriften sucht, wobei er unbekannte Schriften Ciceros entdeckt, präfiguriert damit den **Typus des Humanisten und modernen Intellektuellen** des Quattrocento. Auch die umfangreiche lateinische **Korrespondenz** im Stil Ciceros, die er mit Briefpartnern in ganz Europa unterhält und die er in den *Rerum familiarium libri* und den *Rerum senilium libri* zusammenstellt, weist auf eine Praxis der Humanisten voraus.

Petrarcas Modernität zeigt sich besonders deutlich im konstanten Rückbezug auf die individuelle Befindlichkeit und in der unerbittlichen **Selbstbefragung und Selbsterforschung** in zahlreichen seiner Werke, die von innerer Zerrissenheit und dem Schwanken zwischen unterschiedlichen Lebensentwürfen zeugen. Exemplarisch dafür ist die lateinische Schrift *Secretum*, ein nicht zur Veröffentlichung bestimmtes Werk, das der rückhaltlosen Selbsterforschung dient und Franciscus im Dialog mit dem Kirchenvater Augustinus (354-430) zeigt. Ausgehend von der Krankheit des Franciscus, die er als die Todsünde der *acedia* diagnostiziert, d.h. als Lebensüberdruss und unheilbare Unzufriedenheit, bestimmt Augustinus die beiden Gefahren, die das Seelenheil des Franciscus bedrohen: einerseits die übergroße **Liebe zum irdischen Geschöpf** (der Geliebten Laura), die der Liebe zum Schöpfer im Wege steht, anderseits das Streben nach **irdischem Ruhm** durch schriftstellerische Arbeit, das nicht minder von der Konzentration auf das Wesentliche, Gott, abhängt. Doch wenn Franciscus auch der Diagnose des Augustinus zustimmt, bleibt die persönliche Krise am Ende doch ungelöst: Eine radikale Umkehr und Bekehrung wie die, die Augustinus in seinen *Confessiones* beschreibt, ist ihm nicht mehr möglich. Anders als Dante bleibt er, darin schon ganz der geniale Melancholiker der frühen Neuzeit, hin- und hergerissen zwischen Diesseits und Jenseits. Petrarcas Reflexion über die rechte Lebensführung und die Vereinigung von heidnischer, diesseitiger und christlicher, jenseitiger Moral spiegeln auch die lateinischen Traktate *De vita solitaria* und *De otio religioso*, in denen er über die Lebensform des Intellektuellen und seine Rolle als distanzierter Beobachter des Weltgeschehens nachdenkt (vgl. Stierle 2003, 391-424).



Altichiero da Zevio (1330-1390):
Petrarca

Das moderne Individuum

**Von den Anfängen
bis ins Trecento**



**Petrarca
im studiolo:
Illustration einer
Handschrift
(ca. 1400)**

Das frühneuzeitliche Gelehrtenbild: Die um 1400 entstandene Illustration zu Petrarcas *De viris illustribus* (Hess. Landesbibl., Darmstadt, Cod. 101, fol. 1v.) zeigt den Prototyp des Gelehrtenbildes. Fern vom Trubel der Welt in der Abgeschiedenheit seiner Gelehrtenstube sitzt Petrarcha in einem luxuriös ausgestatteten Arbeitszimmer, umgeben von den Attributen seiner Gelehrsamkeit wie dem mit Büchern bestellten Drehpult, einer riesigen Lupe, dem auf einer Buchstütze liegenden Codex, in dem der Gelehrte blättert, Kisten und Regalen mit weiteren Büchern und Schriften. Ins Bild gesetzt wird so der forschende Gelehrte und leidenschaftliche Büchersammler, der nicht mehr in der Klosterbibliothek, sondern in der Einsamkeit seiner Privatbibliothek der wissenschaftlichen Erforschung der (antiken) Vergangenheit nachgeht (vgl. Liebenwein 1977; Stierle 2003, 141–155).

Canzoniere **Der Gebrauch der Volkssprache** beschränkt sich bei Petrarcha auf zwei Werke: Die *Trionfi*, ein allegorisches Werk in der Tradition der *Commedia* Dantes und der mittelalterlichen Visionsliteratur, in dem sich die Suche nach der Wahrheit als Abfolge verschiedener allegorischer Gestalten (Cupido, Fama, Morte etc.) gestaltet, und den **Canzoniere**, in dem die traditionell in der Volkssprache verfasste **Liebeslyrik** zusammengefasst ist. Der

Canzoniere, dem Petrarca selbst den lateinischen Titel *Rerum vulgarium fragmenta* gegeben hat, umfasst 366 Kompositionen (317 Sonette, 29 Kanzonen, 9 Sestinen, 7 *ballate*, 4 Madrigale) und ist in zwei Teile gegliedert: einen ersten Teil (1-263), *in vita di Madonna Laura*, der die Liebe zur lebenden Geliebten besingt, und einen zweiten (264-366), *in morte di Madonna Laura*, der jenen Reifeprozess thematisiert, der sich, ausgelöst vom Tod Lauras an der Pest, im Liebenden vollzieht. Offensichtlich wird hier der Bezug auf Dantes *Vita nova*: So ist auch Petrarca Laura an einem Karfreitag, dem 6. April 1327, erstmals begegnet, und auch Laura stirbt wie Beatrice an einem Karfreitag, dem 6. April des Jahres 1348. Nicht zuletzt durch vielfältige chronologische Verweise verleiht Petrarca seinen *rime sparse* die Struktur einer stilisierten Autobiographie und begründet damit die Gattung des ›Canzoniere‹, dessen Gesamtbedeutung »trascende e modifica il significato dei singoli microtesti« (Santagata 1993, 375).

Im Gegensatz zu Dante aber beschreibt Petrarca im Verlauf des *Canzoniere* nicht die Vergeistigung und Spiritualisierung seiner Liebe, sondern zwei **unterschiedliche Einstellungen der Liebe gegenüber**: im ersten Teil die für das Jugendalter charakteristische Zustimmung zur Liebe, im zweiten Teil dagegen die moralische Verurteilung des irdischen Gefühls vom gereiften moralischen Standpunkt des Alters aus. Wie im *Secretum* bleiben auch im *Canzoniere* die beiden Haltungen ohne Vermittlung nebeneinander bestehen und legen Zeugnis von Petrarcas moderner »Unentschiedenheit« zwischen Diesseitsverhaftung und Jenseitsorientierung ab. Auf unterschiedliche Weise entsteht so in beiden Werken »il ritratto di un uomo nuovo, nel quale la morale dei classici convive con la spiritualità agostiniana in una ricerca di pacificazione che è psicologica e culturale insieme« (Santagata 1993, 384).

Tradition und Innovation sind die beiden Seiten des *Canzoniere*. Steht Petrarca mit seiner Lyrik auch noch in der Tradition der **scuola siciliana** und der **stilnovisti**, so erneuert er sie zugleich in einer Weise, die den *Canzoniere* zum Ausgangspunkt der italienischen wie europäischen Liebeslyrik der folgenden Jahrhunderte werden lässt. Neu ist an Petrarcas Lyrik einerseits, dass in ihr die Liebe zum Anlass radikaler Introspektion wird, da die **Analyse der Gefühlsregungen** des Liebenden in den Mittelpunkt rückt. Damit ist einer Verinnerlichung der Weg geebnet, die für moderne Lyrik konstitutiv ist. Andererseits wird bei Petrarca auch **das Dichten selbst zum Gegenstand der Dichtung**: So verweist der Name der Geliebten, Laura, auch auf *laura*, den ›Hauch‹, den Atem als Medium des Sprechens, und auf *il lauro*, den Lorbeer des Dichters. Wie das *Secretum* spiegelt damit auch der *Canzoniere* die spirituelle Bedrohung von Petrarcas Seelenheil durch die irdische Liebe und das Streben nach dichterischem Ruhm. Der Lorbeer evoziert zugleich den antiken Mythos von Daphne, die sich, um der Verfolgung durch Apollon zu entgehen, in einen Lorbeerstrauch verwandelt, und verweist damit noch einmal auf den Zusammenhang von unerfüllter Liebe und dichterischem Schaffen.

Auf der sprachlich-stilistischen Ebene ist der *Canzoniere* einerseits vom in sich widersprüchlichen Charakter der Laturaliebe geprägt, die zugleich

Von den Anfängen bis ins Trecento

tiefstes Leid und höchstes Glück für den Liebenden bereit hält. Diesem »antinomisch-paradoxalen Liebeskonzept« (Regn 1987, 15) entspricht Petrarcas Bevorzugung des zweigliedrig gebauten Sonetts und sein vielfältiger Gebrauch von Antithesen und Oxymora. Andererseits kennzeichnen den *Canzoniere* große stilistische Einheitlichkeit und ein mittlerer Stil, der auf sprachliche Extreme verzichtet. Dieser **Monolinguismus**, der Dantes und Boccaccios Bemühen um sprachliche Vielfalt entgegengesetzt ist, ist ein weiterer wichtiger Grund für die Modelfunktion, die das Werk ab dem Cinquecento für die Liebeslyrik der folgenden Jahrhunderte erfüllen wird und die zur Durchsetzung einer **toskanischen Koinè** als italienischer Literatursprache beitragen wird (s. Kap. 4.3.3; vgl. Friedrich 1964; Regn 1987; Santagata 1993; Stierle 2003).

4.2.6 | Giovanni Boccaccio

Die wichtigsten Werke	
	ca. 1334 <i>La caccia di Diana</i> (allegorisches Gedicht in Terzinen über die verwandelnde Macht der Liebe)
	ca. 1335 <i>Il Filostrato</i> (episches Gedicht in Oktaven über die Liebe von Troilo und Creseida)
	1336–1339 <i>Il Filocolo</i> (Prosaroman über die Liebe des spanischen Königssohns Florio und der Waise Biancifiore)
	1339–1340 <i>Teseida delle nozze d'Emilia</i> (episches Gedicht in Oktaven über die unglückliche Liebe der Thebaner Arcita und Palemone zur Amazone Emilia)
	1341–1342 <i>Comedia delle ninfe fiorentine</i> (allegorisches Prosimetrum über die Läuterung des jungen Ameto durch die Begegnung mit sieben Nymphen)
	1342–1343 <i>Amorosa visione</i> (didaktisch-moralische Traumerzählung in Terzinen)
	1341–1343 <i>Elegia di Madonna Fiammetta</i> (Prosaerzählung der Ich-Erzählerin Fiammetta über ihre unglückliche Liebe)
	1344–1346 <i>Ninfale fiesolano</i> (Gedicht in Oktaven über die Liebe des jungen Africo zur Nymphe Mensola und die Gründung von Florenz und Fiesole)
	1348–1351 <i>Decameron</i> (Sammlung von 100 Novellen, die von zehn Erzählerinnen und Erzählern während der Pestepidemie in Florenz erzählt werden)
	1350–1375 <i>Genealogie deorum gentilium</i> (lat. Traktat zur antiken Mythologie)
	1361–1375 <i>De mulieribus claris</i> (Sammlung lateinischer Biographien berühmter Frauen)
	1365 <i>Il Corbaccio</i> (Prosaerzählung in der Tradition misogyner klerikaler Frauenschelte)
	1373–1374 <i>Esposizioni sopra la Comedia di Dante</i> (Kommentar zu Dantes <i>Commedia</i>)

Mit Giovanni Boccaccio (1313–1375) vollzieht sich in der italienischen Literatur endgültig der **Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit**. So macht Boccaccio mit seinem umfangreichen erzählerischen Werk, das aus antiken und mittelalterlichen Traditionen schöpft, nicht nur die erzählende Gattung in Italien heimisch, sondern schafft mit dem *Decamerone* ein Werk, das die europäische Erzählliteratur in der Folge dauerhaft beeinflussen wird. Neben erzähltechnischen Innovationen ist es die Abwendung von einer mittelalterlichen Jenseitsorientierung und die konsequente **Hinwendung zur diesseitigen Welt**, die die Modernität des Werks ausmachen, auch wenn die erzählten Geschichten vielfach auf einer langen literarischen Überlieferung basieren. Durch seinen Bezug auf die gesamte vorausgehende Erzählliteratur wird das *Decamerone* nicht nur zu einer »*summa* di tutti i generi narrativi tradizionali« (Picone 1993, 625), sondern erneuert diese Tradition grundlegend, indem es einen »*processo di ironizzazione e parodizzazione del racconto esemplare o leggendario, del racconto quotidiano o meraviglioso*« anstößt (ebd., 633).

Wie Petrarca, den er 1350 persönlich kennenlernt, gehört Boccaccio darüber hinaus zu den wichtigsten Vertretern des **Preumanesimo**. Seine lateinischen Werke wie die Sammlung antiker Mythen, *Genealogie deorum gentilium*, und die Biographien berühmter Männer und Frauen, *De casibus virorum illustrium* (1355–1360) und *De mulieribus claris*, machen antike Wissenbestände für die folgenden Generationen verfügbar. Schließlich leistet Boccaccio auch durch seine schon zu Lebzeiten des Freunden verfasste Biographie Petrarcas, *De vita et moribus domini Francisci Petracchi* (1341–1342), den *Trattatello in laude di Dante* (1351–1355), eine Dante-Biographie, und seine zwischen 1373 und 1374 in der Florentiner Kirche Santo Stefano in Badia gehaltene Vorlesung über Dantes *Commedia* einen wichtigen Beitrag zur Kanonisierung dieser Autoren.

Entscheidenden Einfluss auf die (literarische) Kultur des jungen Boccaccio hat der Aufenthalt in Neapel, wohin er seinen Vater, einen reichen Florentiner Kaufmann und Vertreter des Bankhauses der Bardi, 1327 begleitet und wo er bis 1339/40 bleibt. Für die literarische wie kulturelle Prägung Boccaccios sind diese 12 Jahre von großer Bedeutung, kommt er am Hof von Robert von Anjou in Neapel doch mit einer **höfischen Kultur französischer Prägung** in Kontakt, wie sie anderswo in Italien nicht existiert, und mit intellektuellen Kreisen, deren **Interesse an der Antike** den **Frühhumanismus** vorbereitet. Die zwischen 1334 und 1339 in Neapel entstandenen Werke, die eine profunde Kenntnis der französischen Erzählliteratur (antikisierende Romane, Lais, Fabliaux), aber vor allem auch der antiken Literatur (Ovid, Vergil, Lukan, Statius) verraten, richten sich an ein **höfisches Publikum**, in dem die Damen eine besondere Rolle spielen. Dies illustriert gleich das erste Werk, die *Caccia di Diana*: Kann man diese Darstellung einer Jagd, bei der die Göttin Venus das von den Gefährtinnen der Diana erlegte Wild am Ende in junge Männer verwandelt,

Andrea del
Castagno:
Giovanni Boccaccio
(um 1450)



Die höfische Kultur
Neapels

Von den Anfängen bis ins Trecento

einerseits im Sinne Dantes als Allegorie auf die läuternde Kraft der Liebe deuten, so stellt sie gleichzeitig eine **Huldigung an die Damen der neapolitanischen Hofgesellschaft** dar, die Boccaccio in den Gefährtinnen der Diana porträtiert und zu denen auch die von ihm geliebte Dame gehört, die in seinem Werk unter dem Namen Fiammetta auftaucht.

Auf spezifische Formen höfischer Unterhaltung spielt auch der Prosaroman *Il Filocolo* an, der auf dem altfranzösischen Versroman *Floire et Blancheflor* basiert und nach dem **Modell des spätantiken Abenteuerromans** des Apuleius (ca. 125 – ca. 180) die Geschichte des Liebespaars Florio und Biancifiore erzählt. Auf seiner Suche nach der verschwundenen Geliebten gelangt Florio nach Neapel und nimmt dort am höfischen Spiel der *questioni d'amore* teil, bei dem unter der Leitung einer ›Königin‹ von den Teilnehmern Probleme der Liebeskasuistik erörtert werden. Der höfischen Sphäre sind auch die beiden in Oktaven verfassten Dichtungen *Il Filostrato* und die *Teseida delle nozze d'Emilia* verbunden, in denen Boccaccio **Stoffe der französischen und antiken Epopäik** (Troja- und Thebenroman) für die italienische Dichtung adaptiert. Im Cinquecento werden Boiardo und Ariosto am Hof von Ferrara für ihre Ritterepen auf dieses Vorbild zurückgreifen (s. Kap. 4.3.3). Das **heroische Element der ritterlichen Bewährung** tritt bei Boccaccio allerdings weitgehend in den Hintergrund, das Interesse verlagert sich stattdessen wie in der volkssprachlichen Lyrik auf die **Liebesthematik**. In ihrer Behandlung entfernt sich Boccaccio jedoch in signifikanter Weise von seinen Vorläufern Dante und Petrarca, wie insbesondere die zwischen 1340 und 1351 in Florenz entstandenen Werke erkennen lassen.

Die Florentiner Werke und das *Decameron*

Nach der Rückkehr nach Florenz erhält die Liebesthematik ihre spezifische Ausprägung. Das Thema der verwandelnden Kraft der Liebe, das auf Ovids *Metamorphosen* zurückgeht, aber auch von Dantes *Vita nova* beeinflusst ist, wird in der für Boccaccio typischen Weise weiterentwickelt: Es bezeichnet nicht länger nur die individuelle spirituelle Verwandlung des Liebenden, seine Vergeistigung und Annäherung an Gott, sondern die Liebe als die Gemeinschaft stiftende Kraft schlechthin wird zum Ausgangspunkt der **Reflexion über die diesseitige Ordnung**. Die im Roman im Gegensatz zur Lyrik angelegte Möglichkeit zur Schilderung einer ›Welt, die in den neapolitanischen Werken noch die ›realitätsferne‹ Form des antiken Mythos oder Epos angenommen hatte, wird nun zunehmend auf die Gegenwart und die Florentiner Gesellschaft des Trecento bezogen. So wird etwa im *Ninfale fiesolano* durch die Ansiedlung der Handlung in den Hügeln um Florenz die antike Pastoraldichtung aktualisiert; zugleich wird die verbotene Liebe des Hirten Africo zur Nymphe Mensola zum Anlass für die Gründung der Städte Fiesole und Firenze.

Emanzipation der Literatur

Die neue Poetik, die Boccaccio im *Decameron* im »Proemio«, in der Einleitung des vierten Tages und in der »Conclusione dell'autore« entwickelt, spiegelt mit ihrer Forderung nach **Nutzen und Vergnügen** diese innerweltliche Ausrichtung der Literatur wider. Ihre Aufgabe ist es, die Menschen – und zwar insbesondere die Frauen, die an der Liebe leiden – zu erheitern und sie gleichzeitig darüber zu belehren, was zu tun und was zu lassen ist. Im »Proemio« heißt es:

Nelle quali novelle piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno così ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già dette donne, che queste leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare.

Decameron,
»Proemio«, § 14

Mit dieser Funktionsbestimmung tritt die ›schöne Literatur, die ›Unterhaltungsliteratur‹, den höchsten Disziplinen der Theologie und Philosophie gleichberechtigt an die Seite, wie Boccaccio in den *Genealogie deorum* ausführt. Die von Dante durch die Behandlung theologischer Fragen eingeleitete **Aufwertung der volkssprachlichen Literatur** wird von Boccaccio vollendet, der die auf das Diesseits und ihre Probleme bezogene volkssprachliche Literatur zu einer **autonomen Instanz neben Theologie und Philosophie** erhebt.

Der konsequente Bezug auf eine diesseitige Moral statt auf eine himmlische Wahrheit schlägt sich auch in einer anderen Liebeskonzeption nieder. In Boccaccios Werk ist die Liebe nicht nur spirituelle Kraft, sondern auch erotisch-sinnliche Macht, ›irdische, nicht nur himmlische‹ Liebe. In einer neuartigen **Rolle der Frau** kommt diese grundlegende Veränderung gegenüber Dante und Petrarca zum Ausdruck. Die Frau ist nicht länger nur Objekt der Liebe und des poetischen Diskurses des Mannes, sondern wird selbst zum **Subjekt der Liebe und der Rede**, so in der *Elegia di Madonna Fiammetta*, in den Erzählungen der Nymphen in der *Comedia delle ninfe fiorentine* und im *Decameron*. Mit dieser Überschreitung bisheriger moralischer und literarischer Konventionen hört die Liebe auf, in erster Linie ein Band zwischen Gott und Mensch (Dante) oder als Menschenliebe eine sündige Konkurrenz zur Gottesliebe (Petrarca) zu sein. Sie erscheint stattdessen als eine eigengesetzliche, vom Menschen zu regelnde Beziehung zwischen Mensch und Mensch und damit als Grundlage jeglicher Gemeinschaft überhaupt.

Eine neue Liebeskonzeption – ein neues Frauenbild

Die Gegenwart und der Zusammenbruch der sozialen Ordnung in Florenz unter dem Druck der Pestepidemie sowie der Versuch, erzählend eine neue Ethik des Zusammenlebens zu begründen, stehen im *Decameron* im Zentrum. Die ›contemporaneizzazione narrativa‹ Boccaccios (Branca 1987, VII) erreicht damit ihren Höhepunkt. Die hundert Novellen, die die sieben Erzählerinnen und drei Erzähler der ›onesta brigata‹ einander an zehn Tagen erzählen, die jeweils von einer ›Königin‹ oder einem ›König‹ des Tages unter ein bestimmtes Motto gestellt werden, entfalten ein facettenreiches Panorama menschlicher Existenz, das neben glücklichen und unglücklichen Liebesgeschichten auch Lektionen darüber enthält, wie der Mensch mit Schlagfertigkeit (*motti di spirito*) und Geistesgegenwart (*ingegno*) heikle Situationen meistern oder auch durch einen Streich (*beffa*) die Dummheit seiner Mitmenschen ausnutzen kann. Die Beschränkung auf innerweltliche, zwischenmenschliche Probleme ist dabei nicht nur **moralpädagogisch**, sondern auch **erkenntnistheoretisch** begründet, kündigt sich doch im 14. Jahrhundert mit Denkern wie Wilhelm von Ock-

Erzähltechnik und Relativität des Wissens im *Decameron*

Von den Anfängen bis ins Trecento

ham (1284–1349) eine Erkenntnisphilosophie an, die zwischen göttlicher und irdischer Sphäre streng unterscheidet. Zwar bezieht sich Boccaccio mit dem *Decameron*, dessen hundert Novellen den hundert *canti* der *Commedia* korrespondieren, ausdrücklich auf das Werk Dantes. Dies signalisiert nicht zuletzt der ›Untertitel‹ des *Decameron* (›Comincia il libro chiamato Decameron cognominato prencipe Galeotto‹), der mit der Erwähnung des ›Galeotto‹ (Inf. V 137) auf die tragische Liebesgeschichte von Paolo und Francesca aus dem V. Gesang des *Inferno* verweist. Doch diese Intertextualität dient der Abgrenzung und Neubegründung der erzählenden Gattung. Denn während Dante in der *Commedia* die jenseitige Welt noch mit einem absoluten Wahrheitsanspruch schildert, verfügt Boccaccio nicht mehr über diese Sicherheit, wie programmaticisch die erste Novelle des ersten Tages illustriert: Auch wenn die moralische Verkommenheit von Ser Ciappelletto, der sterbend eine Lügenbeichte ablegt, für den Leser außer Zweifel steht, kann der Erzähler Panfilo nicht mit Gewissheit sagen, ob Gott diesem Sünder nicht vielleicht doch gnädig sein wird. Das Wissen darüber ist ihm unzugänglich. An die Stelle des *einen* Sinns, der durch ein Exemplum vermittelt wird, in dem Typisches zum Ausdruck kommt, tritt

die Pluralisierung des Sinns durch die Betrachtung vielfältiger irdischer Fälle, die nicht mehr in traditioneller Weise zu systematisieren sind (vgl. Küpper 1993). Die Gestaltung der **Erzählsituation** im *Decameron* macht es möglich, diese Beschränktheit und Relativität menschlichen Wissens – im Gegensatz zum göttlichen Wissen – deutlich werden zu lassen. In der **Rahmenerzählung** (*cornice*) treten zehn unterschiedlich charakterisierte intradiegetische Erzählerinnen und Erzähler auf, deren Erzählungen im Vergleich als ›subjektiv‹, ›interessegeleitet‹ und ›relativ‹ erkennbar werden (s. Kap. 2.4.3.3). Im *Decameron* vollzieht sich damit der Bruch mit einer theologischen, einem absoluten Wahrheitsanspruch verpflichteten Deutung der Welt und setzt sich eine **moderne Weltsicht** durch, die von der **Begrenztheit menschlichen Wissens und der Subjektivität der Standpunkte** ausgeht (vgl. Flasch 2002, 129–156).



1559: Das *Decameron* auf dem Index verbotener Bücher. Titelblatt eines Drucks von 1573

Auf der sprachlichen Ebene kommt die konsequente Hinwendung zur zeitgenössischen Welt in einem Stil zum Ausdruck, der den Eindruck des Realismus, der Unmittelbarkeit und Authentizität des Erzählten noch verstärkt. Der stark dialogische Charakter des Werks, der umgangssprachliche Formen jeder Art in Wortschatz wie Satzstellung bis hin zum Dialektgebrauch erlaubt, der aber auch in bestimmten tragischen Novellen den hohen pathetischen Stil ermöglicht, führt bei Boccaccio wie bei Dante zu einem **Plurilinguismus**, dessen Expressivität der dargestellten Welt eine besondere Plastizität und Farbigkeit verleiht (vgl. Branca 1970; Bruni 1990; Asor Rosa 1992; Picone 1993).

4.2.7 | Interpretationsbeispiel: Boccaccios *Decamerone* IV, 1 – Das Plädoyer einer Frau für die irdische Liebe

Die Veränderung des Frauenbildes wie der Liebeskonzeption, die das *Decameron* sowohl hinsichtlich einer misogyn-asketischen als auch einer idealistisch-überhögenden Konzeption charakterisiert, wird deutlich, wenn man zwei Novellen vergleicht, denen das in der mittelalterlichen Literatur weit verbreitete Motiv vom ›Essen des Herzens‹ zugrunde liegt. Im *Decameron* begegnet es in zwei Varianten in den Novellen des vierten Tages, die vom ›König‹ dieses Tages, Filostrato, unter das Thema der ›amori infelici‹ gestellt sind.

Das Motiv vom
›Essen des Herzens‹
im *Decameron*

In IV, 9 erzählt Filostrato die **Geschichte des provenzalischen Ritters Guiglielmo Rossiglione**, der seinen Waffengefährten Guiglielmo Guar-dastagno hinterrücks ermordet und ihm das Herz herausreißt, nachdem er entdeckt hat, dass jener ihn mit seiner Frau betrügt. Das Herz des Ermordeten lässt er am Abend sorgfältig zubereiten und seiner Frau als Mahl vorsetzen. Diese stürzt sich aus dem Fenster, nachdem sie erfahren hat, was sie gegessen hat. Von ganz anderer Art ist dagegen die erste Novelle des vierten Tages um den **Fürsten Tancredi von Salerno und seine Tochter Ghismunda**, die von Fiammetta erzählt wird. In ihrem Aufbau ähnelt sie einer fünfaktigen Tragödie. Ihre Protagonistin ist Ghismunda, die, obwohl sie nach kurzer Ehe verwitwet ist, von ihrem Vater Tancredi, der sie zärtlich liebt, nicht wieder verheiratet worden ist (I). Unter den jungen Edelleuten am Hof wählt sie daher nach eingehender Prüfung den edlen und verschwiegenen Guiscardo zu ihrem Liebhaber und genießt mit ihm eine Zeitlang ungestört das Glück gegenseitiger Liebe (II). Durch Zufall entdeckt Tancredi jedoch eines Tages das geheime Liebesverhältnis seiner Tochter und lässt ihren Geliebten festnehmen (III). Von ihrem Vater zur Rede gestellt, rechtfertigt Ghismunda ihr Verhalten in einer kunstvollen Verteidigungsrede (IV). Unbeeindruckt von ihren Argumenten, lässt Tancredi den jungen Guiscardo dennoch töten und Ghismunda sein Herz bringen. Diese tötet sich daraufhin selbst, indem sie aus dem goldenen Kelch mit Guiscardos Herz einen Gifttrank zu sich nimmt (V).

Während in **Filostratos misogyner Erzählung** die Frau des Ritters, deren eheliche Untreue ihren Mann zum hinterhältigen Mörder seines Freundes werden lässt, namenlos bleibt und ihre Sünde – wie die Evas – vor allem als Auslöser des moralischen Falls des Mannes interessiert, steht in **Fiammettas philogyner Erzählung** die Tragödie Ghismundas im Mittelpunkt. Der Geltungsanspruch der misogynen Erzählung, deren Erzähler als ein von den Frauen und der Liebe enttäuschter Mann vorgestellt wird, wird durch die Konfrontation mit einer von einer Erzählerin vorgetragenen ›frauenfreundlichen‹ Geschichte relativiert, die das Bild einer selbstbestimmt handelnden, großmütigen und treuen Frau zeichnet, die alle höfischen Werte in sich vereint. Die **charakterliche Größe und geistige Überlegenheit Ghismundas** werden besonders deutlich in ihrer Verteidigungsrede, die einen der Höhepunkte der Novelle bildet. Punkt

Von den Anfängen bis ins Trecento

für Punkt entkräf tet sie die Vorwürfe ihres Vaters und hält ein **leidenschaftliches Plädoyer für die Liebe**:

Die erste Novelle des vierten Tages (IV, §§ 31–36)

Tancredi, né a negare né a pregare son disposta, per ciò che né l'un mi varrebbe né l'altro voglio che mi vaglia; e oltre a ciò in niuno atto intendo di rendermi benivola la tua mansuetudine e 'l tuo amore: ma, il vero confessando, prima con vere ragioni difender la fama mia e poi con fatti fortissimamente seguire la grandezza dell'animo mio. Egli è il vero che io ho amato e amo Guiscardo, e quanto io viverò, che sarà poco, l'amerò, e se appresso la morte s'ama, non mi rimarrò d'amarlo: ma a questo non m'indusse tanto la mia feminile fragilità, quanto la tua poca sollecitudine del maritarmi e la virtù di lui. Esser ti dové, Tancredi, manifesto, essendo tu di carne, aver generata figliuola di carne e non di pietra o di ferro; e ricordar ti dovevi e dei, quantunque tu ora sie vecchio, chenti e quali e con che forza vengano le leggi della giovinezza: [...] Sono adunque, sì come da te generata, di carne, e sì poco vivuta, che ancor son giovane, e per l'una cosa e per l'altra piena di concupiscibile disidero, al quale maravigliosissime forze hanno date l'aver già, per essere stata maritata, conosciuto qual piacer sia a così fatto disidero dar compimento. Alle quali forze non potendo io resistere, a seguir quello a che elle mi tiravano, sì come giovane e femina, mi disposi e innamora'mi. E certo in questo opposi ogni mia vertù di non volere a te né a me quello a che natural peccato mi tirava, in quanto per me si potesse operare, vergogna fare.

Textinterpretation

Das Plädoyer einer Frau für die irdische Liebe

Selbstbewusst eröffnet Ghismunda ihre Verteidigungsrede mit einem Bekenntnis zu ihrer Tat und der Versicherung, dass sie nicht an das Mitleid und die Liebe ihres Vaters appellieren wolle. In einem kunstvollen durch Assonanzen und Alliterationen verstärkten Parallelismus (»né negare ... né pregare [...] né l'un mi varrebbe, né l'altro voglio che mi vaglia«) weist sie den Verdacht, sie könnte das Geschehene leugnen oder sich dafür entschuldigen wollen, als ihrer unwürdig zurück. Statt dessen – »ma« – beharrt sie darauf, dass sie zur Verteidigung ihres Rufs nichts als die Wahrheit sagen und ihr Tun argumentativ rechtfertigen werde. Die **rhetorische Durchformung dieser Einleitung** mit ihrer antithetischen Struktur, dem mehrfachen Gebrauch von Parallelismus, Alliteration (il vero confessando, prima con vere ragioni difender la fama mia e poi con fatti fortissimamente), Polyptoton und Paronomasie (varrebbe ... voglio che mi vaglia) ordnen sie sogleich dem **hohen tragisch-pathetischen Stil** zu. Dies gilt auch für das folgende emphatische Bekenntnis zu ihrer Liebe, das mit einem weiteren Polyptoton, der Konjugation von »amare« durch alle Zeiten der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hindurch, die Unerschütterlichkeit dieser Liebe beschwört und in der Behauptung ihrer Fortdauer über den Tod hinaus gipfelt. Die hypotaktische Satzstruktur unterstreicht Ghismundas überlegene rationale Argumentationsweise.

Ihrem selbstbewussten Bekenntnis zum eigenen Tun entspricht, dass Ghismunda in ihrer Liebe kein Zeichen weiblicher Schwäche sieht, sondern den Grund dafür einerseits in Guiscardos Liebenswürdigkeit und andererseits im Versagen ihres Vaters ausmacht, der seine Pflichten ihr gegenüber vernachlässigt habe. Aus der eigenen Verteidigung wird so eine **Anklage des Vaters**, die mit einer neuerlichen Apostrophe Tancredis eingeleitet wird. Zugleich greift Ghismunda damit das für diese Novelle zentrale Thema auf: ihre Auffassung der Liebe. Denn die Liebe ist für Ghismunda zunächst einmal ein **körperliches, buchstäblich ein ›fleischliches‹ Verlangen**, wie die Wiederholung des Wortes »carne« in dieser Passage verdeutlicht. Sie ist ein »concupiscibile disidero«, der nach galenisch-hippokratischer Lehre besonders in der Jugend (»giovanezza«) die Lebensgeister befeuert und dessen Befriedigung (»compimento«) ein solche Lust (»piacer«) bereitet, dass der Verzicht darauf unmöglich ist. Die sinnliche, die fleischliche Liebe erscheint dabei als die notwendige Folge der Tatsache, dass der Mensch ein natürliches Wesen ist, das körperlich gezeugt wird: »essendo tu di carne, aver generata figliuola di carne e non di pietra o di ferro.« Die körperliche Liebe, die im Zeugungsakt gipfelt, ist eine **Naturkraft**, die von der menschlichen Natur nicht zu trennen ist.

Die Liebe reduziert sich für Ghismunda jedoch nicht auf den körperlich-sinnlichen Aspekt. Wie die Wahl ihres Geliebten, die Unverbrüchlichkeit ihrer Treue und nicht zuletzt ihr Liebestod illustrieren, ist das körperliche Verlangen nur der erste Impuls, der sodann in einer Beziehung »kultiviert« wird, in der die **individuellen moralischen Qualitäten der Partner** eine entscheidende Rolle spielen. Mit der Betonung der persönlichen Verdienste ihres Geliebten, dessen unstandesgemäße Herkunft Tancredi getadelt hatte, erweist sich Ghismunda zugleich als Vertreterin eines **modernen Menschenbildes**, das auf persönliche Leistung statt auf Standeszugehörigkeit setzt.

Mit Ghismunda, die in ihrem mit stoischer Gelassenheit vollzogenen Selbstmord an antike Vorbilder erinnert, hat Boccaccio einerseits in der antiken Tradition von Ovids *Heroides* und Senecas Tragödien eine **heroische Liebende** geschaffen, andererseits aber auch die höfische Tradition mit ihrer Wertschätzung der Frau vollendet. In der Folge wird dieser höfische und philogynie Boccaccio nicht zuletzt bei französischen Autorinnen wie Christine de Pizan (ca. 1364 - ca. 1431), Marguerite de Navarre (1492-1549) und Hélisenne de Crenne (ca. 1510 - ca. 1552) Nachahmerinnen finden (vgl. Russo 1983; Picone 1993; Baldi/Zaccaria 1999).

Literatur

Grundlegende
Literatur

- Boccaccio, Giovanni:** *Decameron*. Hg. von Vittore Branca. Turin 1987.
- Carrai, Stefano/Inglese, Giorgio:** *La letteratura italiana del Medioevo*. Rom 2003.
- Elwert, W. Theodor:** *Die italienische Literatur des Mittelalters*. Dante, Petrarca, Boccaccio. München 1980.
- Ferroni, Giulio:** *Storia della letteratura italiana*. Bd. 1: *Dalle Origini al Quattrocento*. Turin 1991.
- Friedrich, Hugo:** *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt a. M. 1964.
- Goez, Werner:** *Grundzüge der Geschichte Italiens in Mittelalter und Renaissance*. Darmstadt 1984.
- Marazzini, Claudio:** *Breve storia della lingua italiana*. Bologna 2004.
- Picone, Michelangelo:** »Il Decameron«. In: Franco Brioschi/Costanzo Di Girolamo (Hg.): *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*. Bd. 1: *Dalle origini alla fine del Quattrocento*. Turin 1993, 625–654.
- Prill, Ulrich:** *Dante*. Stuttgart/Weimar 1999.
- Regn, Gerhard:** »Petrarca's »Canzoniere«. Zur epochalen Bedeutung eines »Buches der Lieder«. In: Petrarca, Francesco: *Canzoniere*. Mainz 1987, 7–27.
- Santagata, Marco:** »Petrarca: il Canzoniere«. In: Franco Brioschi/Costanzo Di Girolamo (Hg.): *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*. Bd. 1: *Dalle origini alla fine del Quattrocento*. Turin 1993, 375–396.
- Surdich, Luigi:** *Storia della letteratura italiana*. Bd. 1: *Il Duecento e il Trecento*. Bologna 2005.

Weiterführende
Literatur

- Asor Rosa, Alberto:** »*Decameron* di Giovanni Boccaccio«. In: Alberto Asor Rosa (Hg.): *Letteratura italiana. Le Opere*. Bd. 1: *Dalle Origini al Cinquecento*. Turin 1992, 473–592.
- Auerbach, Erich:** *Dante als Dichter der irdischen Welt* [1929]. Berlin 1969.
- Baldi, Guido/Zaccaria, Giuseppe:** *L'analisi del testo. Sessanta esempi*. Turin 1999 (Giovanni Boccaccio: *Tancredi e Ghismunda*, 44–47).
- Branca, Vittore:** *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*. Florenz 1970.
- Branca, Vittore:** »Una chiave di lettura per il *Decameron*. Contemporaneizzazione ed espressivismo linguistico«. In: Giovanni Boccaccio: *Decameron*. Hg. von Vittore Branca. Turin 1987, VII–XXXIX.
- Brighton, Renzo/Forni, Pier Massimo (Hg.):** *Lessico critico decameroniano*. Turin 1995.
- Bruni, Francesco:** *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*. Bologna 1990.
- Decameron Web:** http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/dweb.shtml.
- Duby, Georges/Perrot, Michelle (Hg.):** *Geschichte der Frauen*. Bd. 2: *Mittelalter*. Hg. von Christiane Klapisch-Zuber. Frankfurt a. M. 1993.
- Enciclopedia dantesca**. 6 Bde. Rom 1970–1978.
- Ennen, Edith:** *Frauen im Mittelalter*. München 1986.
- Fiocchi, Claudio:** »Le donne pensate e l'ordine dei generi«. In: Mariateresa Fumagalli Beonio Brocchieri (Hg.): *Pensare il medioevo*. Mailand 2007, 157–193.
- Flasch, Kurt:** *Vernunft und Vergnügen. Liebesgeschichten aus dem Decameron*. München 2002.
- Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters (GRLM)**. Bd. X, 1/2. Hg. von August Buck: *Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*. Bd. 1: *Dantes Commedia* und die Dante-Rezeption des 14. und 15. Jahrhunderts. Heidelberg 1987. Bd. 2: *Die Literatur bis zur Renaissance*. Heidelberg 1989.
- Hausmann, Frank-Rutger:** *Die Anfänge der italienischen Literatur aus der Praxis der Religion und des Rechts*. Heidelberg 2006.
- Hoffmeister, Gerhart:** *Petrarca*. Stuttgart/Weimar 1997.
- Küpper, Joachim:** »Affichierte »Exemplarität«, tatsächliche A-Systematik. Boccaccios *Decameron* und die Episteme der Renaissance«. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur – Philosophie – Bildende Kunst*. Stuttgart 1993, 47–93.
- Liebenwein, Wolfgang:** *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*. Berlin 1977.

- Migliorini, Bruno:** Storia della lingua italiana. 2 Bde. Florenz 1989.
- Ronchetti, Alessia:** »Oltre i termini posti? Il *Decameron*, le donne, la critica. In: Alessia Ronchetti/Maria Serena Sapegno (Hg.): Dentro/Fuori. Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica. Ravenna 2007, 83–92.
- Russo, Vittorio:** »Perorazione d'amore da parte di ‚donne‘ e ‚femmine‘ nel *Decameron*.« In: Vittorio Russo: »Con le Muse in Parnaso«. Tre studi sul Boccaccio. Neapel 1983, 89–107.
- Stierle, Karlheinz:** Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts. München/Wien 2003.
- Wehle, Winfried:** Dichtung über Dichtung. Dantes *Vita nova*: Die Aufhebung des Minnesangs im Epos. München 1986.
- Zancan, Marina:** Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana. Turin 1998.

4.3 | Vom Quattrocento zum Settecento

4.3.1 | Italien in der Frühen Neuzeit

Zum Begriff

Der Begriff → **›Frühe Neuzeit‹** (*prima età moderna*) bezeichnet heute jene Großepoche zwischen Mittelalter und Moderne, die in Italien um die Mitte des 14. Jahrhunderts beginnt und 1789 mit der Französischen Revolution endet. Es handelt sich zwar um einen relativ jungen Begriff, der sich erst seit der Mitte des 20. Jahrhunderts in den historischen Wissenschaften eingebürgert hat, doch schon von den Zeitgenossen der Französischen Revolution werden die zurückliegenden drei Jahrhunderte als eine politisch wie kulturell relativ homogene Epoche empfunden, die **›revolutionär‹** mit der Reformation begonnen hat und mit einer Revolution des politischen Systems endete, die in ganz Europa einschneidende Veränderungen bewirkte.

Der Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit ist fließend und verläuft in den verschiedenen Ländern Europas phasenverschoben. Ihren Anfang nimmt die Entwicklung aber zweifellos in Italien, das für dreihundert Jahre – von 1350 bis 1650 – zum Vorbild für Europa wird und, wie der französische Historiker Fernand Braudel es formuliert hat, als **›Modell Italien‹** fungiert. Zu den wichtigsten Faktoren der fundamentalen Veränderungen gehören:

- Beginn der Frühen Neuzeit**
- **der Humanismus**, dessen Anfänge sich in Italien schon im Trecento bei Frühhumanisten wie Petrarca und Boccaccio zeigen;
 - **die Erfindung des Buchdrucks** um die Mitte des 15. Jahrhunderts;
 - **die Eroberung Konstantinopels** durch die Türken 1453, die das Ende des Oströmischen Reichs markiert;
 - **die Entdeckung Amerikas** 1492, die auf lange Sicht eine Verlagerung des Seehandels vom Mittelmeer zum Atlantik bewirkt;
 - **der Ausbruch der Italienkriege** 1494, in denen Frankreich und das spanische Habsburg in Italien um die Hegemonie in Europa kämpfen;
 - **die Reformation**, die 1517 mit Martin Luthers 95 Thesen gegen das Ablassgeschäft der Kirche beginnt.

Die politische und kulturelle Entwicklung erlaubt für Italien folgende Untergliederung der Großepoche:

1380–1559: Der lateinische Humanismus, der nach dem Tod Petrarcas und Boccaccios für ein Jahrhundert die italienische Kultur prägt, und die Entwicklung einer neuen politischen Ordnung zwischen den italienischen Staaten, die 1454 im Frieden von Lodi besiegelt wird, bilden die Grundlage der **höfischen Kultur der Renaissance**, die sich von Italien aus europaweit ausbreitet. Von 1494 bis 1559 wird Italien von den Auseinandersetzungen zwischen Frankreich und Spanien erschüttert.

1559–1690: Das Ende der Italienkriege 1559 besiegt die spanische Vorherrschaft über Italien. Das Konzil von Trient (1545–1563), mit dem die katholische Kirche auf die Reformation reagiert, läutet die Gegenreformation ein, die wie das Aufkommen des neuen wissenschaftlichen Weltbilds das geistige und kulturelle Klima tief verändert. Mit dem Ende der spanischen Vormachtstellung in Europa nach dem Dreißigjährigen Krieg (1618–1648) verliert auch Italien politisch und kulturell weiter an Gewicht, doch wird damit eine kulturelle Neuorientierung möglich, die sich 1690 in der Gründung der Dichtervereinigung *Arcadia* manifestiert.

1690–1796: Mit dem Spanischen Erbfolgekrieg gerät Italien ab 1704 immer stärker unter österreichische Vorherrschaft. Nach dem konfessionellen Zeitalter verhilft die Aufklärung im Settecento auch in Italien Werten wie Rationalität und Wissenschaftlichkeit erneut zur Geltung und führt zu Reformen im politisch-gesellschaftlichen Bereich. Mit der Eroberung Italiens durch die napoleonische Armee und der Schaffung des Königreichs Italien unter französischer Ägide beginnt eine neue Ära.

Die Renaissance in Italien (1380–1559)

	Chronologischer Überblick
1382	Restaurierung der adligen Oligarchie in Florenz unter Führung der Albizzi
1395	Giangaleazzo Visconti Herzog von Mailand
1417	Konzil von Konstanz beendet Schisma
1434	Beginn der ›Kryptosignorie‹ der Medici in Florenz
1442	Herrschaft über Königreich Neapel fällt an Aragón
1453	Eroberung Konstantinopels durch die Türken: Ende des Oströmischen Reichs
1454	Frieden von Lodi zwischen Mailand, Venedig, Florenz, Kirchenstaat und Neapel
1472–1479	Krieg Venedigs gegen die Türken
1478	Congiura dei Pazzi: Attentat rivalisierender Adelsfamilien auf Lorenzo und Giuliano de' Medici
1494–1498	Herrschaft Savonarolas in Florenz
1494	Einfall Karls VIII. von Frankreich in Italien: Beginn der Italienkriege
1504	Königreich Neapel wird spanisches Vizekönigtum
1517	Beginn der Reformation in Deutschland
1527	Sacco di Roma: Plünderung Roms durch Truppen Kaiser Karls V.
1532	Alessandro de' Medici wird Herzog von Florenz
1545–1563	Konzil von Trient
1559	Frieden von Cateau-Cambrésis zwischen Frankreich und Spanien beendet Italienkriege und besiegt Hegemonie Spaniens in Italien

Der Begriff ›Renaissance‹ (*Rinascimento*), mit dem heute in der Kulturgeschichte die erste Phase der Frühen Neuzeit bezeichnet wird, ist eine Prä-

**Vom Quattrocento
zum Settecento**



**Leon Battista
Albertis Fassa-
de der Kirche
Sant'Andrea in
Mantua (1472) mit
antikisierenden
Bauelementen**

Zum Begriff

gung der Historiographie des 19. Jahrhunderts, die auf Gelehrte wie den französischen Historiker Jules Michelet (1798–1874) und den Schweizer Kunsthistoriker Jacob Burckhardt (1818–1897) zurückgeht, der in seinem Werk *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860) die italienische Renaissance zu einem einzigartigen Höhepunkt der europäischen Kulturgeschichte stilisiert. Die neuere kulturgeschichtliche Forschung hat dieses stark idealisierende Bild revisiert und stärker die Kontinuitäten zwischen Mittelalter und Renaissance herausgearbeitet. Dennoch besteht Einigkeit darüber, dass man mit dem Begriff ›Renaissance‹ ein »Ensemble von wichtigen Veränderungen in der abendländischen Kultur« (Burke 1998, 16) fassen kann, die in allen Bereichen des Lebens von der Kunst bis zur Politik den Beginn von etwas Neuem markieren (zum Gesamtphenomen ›Renaissance‹ in Italien vgl. Burke 1984/1992; Braudel 1991).

Die italienische → **Renaissance** erstreckt sich zeitlich vom **14. bis 16. Jahrhundert**. Ihren Beginn markiert das **Aufkommen des Humanismus**, ihre Auflösung leiten die Italienkriege sowie Reformation und Gegenreformation ein, die in der zweiten Hälfte des Cinquecento die politische Situation und das geistig-moralische Klima in Italien bestimmen. Auffälligstes Kennzeichen der Renaissance ist die konsequente Orientierung an der Antike in Literatur, Architektur und bildender Kunst, aber auch in Moralphilosophie und politischer Theorie. Der Begriff der Renaissance, der ›Neugeburt‹, kann daher zunächst einmal als ›Wiedergeburt der Antike‹ verstanden werden. Im Selbstverständnis der Zeitgenossen meint er zugleich aber auch die **geistig-moralische, politische und künstlerische Erneuerung der eigenen Gegenwart**, die, nach einer Zeit des Verfalls antiker Größe im Mittelalter, durch die Rückbesinnung auf die Antike erreicht werden soll. Zentrales Prinzip der Kultur der Renaissance ist daher in allen Bereichen die **Nachahmung der Antike bzw. der ›Alten‹** (*imitazione degli Antichi*), deren Werke die Normen liefern, an der sich die ›Modernen‹ (*i Moderni*) zu orientieren und zu messen haben (*emulazione*). Die sich in diesen neuen Modellen manifestierende Orientierung an der ›diesseitigen‹ Welt, an einer ›innerweltlichen Wahrheit‹ und damit auch an der historischen Vielfältigkeit menschlichen Lebens ist zugleich Ausdruck einer für die Frühe Neuzeit charakteristischen Tendenz zur »Pluralisierung des Wahrheitsbegriffs«, die die Renaissance grundsätzlich vom Mittelalter unterscheidet (vgl. Hempfer 1993, 29 ff.). Trägerschichten der

Renaissance sind zum einen Humanisten und Künstler, zum anderen Städte und Fürsten, deren Mäzenatentum die Entfaltung der Renaissancekultur materiell ermöglicht. Im Hinblick auf die literarische Entwicklung in Italien lässt sich die kulturelle Großepoche ›Renaissance‹ unterteilen in die erste überwiegend **lateinischsprachige Phase des Humanismus** und die zweite Phase der **volkssprachlichen Literatur der Renaissance**, in der sich ab dem letzten Viertel des Quattrocento der Gebrauch der Volkssprache in der Literatur endgültig durchsetzt.

Antikenachahmung in Architektur und bildender Kunst

Zur Vertiefung

Der Rückgriff auf antike Formen zeigt sich in der:

- **Architektur** in der Verwendung antiker Bauelemente: klassische Säulenordnung, Rundbögen, Kuppel, Tonnengewölbe, Kassettendecke; in der Beachtung antiker Proportionsregeln, wie sie im Architekturtraktat des römischen Baumeisters Vitruv dargelegt werden; in vermehrter Bautätigkeit für individuelle Auftraggeber (städtische Palazzi, Landhäuser).
- **Plastik** in freiplastischen Skulpturen (*a tutto tondo*), die Körperlichkeit und Dynamik wiedergeben; in neuen Gattungen wie Reiterstandbild, Grabmonument, Porträtbüste, die dem Ruhm des außerordentlichen Individuums dienen.
- **Malerei** im Porträt, das den Dargestellten im Profil wie den Herrscher auf römischen Münzen zeigt und die antike Porträtbüste imitiert. In der Malerei, in der direkte antike Vorbilder weitgehend fehlen, zeigt sich die Orientierung an der Antike zum einen thematisch im Rückgriff auf die antike Mythologie und in der Einführung des nackten Körpers (*il nudo*). Zum anderen wird die in der antiken Poetik für die Literatur formulierte Forderung nach ›Nachahmung der Natur auf die Malerei übertragen. Die malerische Erzeugung der Illusion der Wirklichkeit des Dargestellten wird möglich durch die perspektivische Darstellung (*prospettiva*), die die räumliche Wahrnehmung vom Standpunkt eines konkreten Betrachters aus nachahmt.

**Donatello: David
(ca. 1432)**



Diese Anforderungen verlangen vom Künstler nicht mehr nur handwerkliches Können, sondern auch intellektuelle Bildung und verändern damit das Verständnis vom Künstler und von der Kunst, die nun nicht mehr nur den mechanischen, sondern auch den freien Künsten zugeordnet wird. Dies schlägt sich in der Entstehung eines eigenen Kunstschrifttums nieder wie den Traktaten **Leon Battista Albertis** (1404-1472) zu Architektur, Skulptur und Malerei oder der Kunstgeschichtsschreibung **Giovanni Vasaris** (1511-1574).

Vom Quattrocento zum Settecento

Eine neue poli- tische Ordnung

Die **wirtschaftliche Konsolidierung und politische Neuordnung des Landes** nach der Krise des Trecento bilden die Voraussetzung für die Blüte der höfischen Kultur der Renaissance und die kulturelle Führungsrolle Italiens zu Beginn der Frühen Neuzeit. Während England und Frankreich in den **Hundertjährigen Krieg** (1337-1453) verstrickt sind und das Oströmische Reich 1453 mit der **Eroberung Konstantinopels** durch die Türken untergeht, befindet sich Italien zu Beginn des 15. Jahrhunderts wieder im Aufschwung. Die landwirtschaftliche und handwerkliche Produktion wie auch der Handel florieren. In den Städten bildet sich eine neue in Kunst und Kultur investierende Elite, das Patriziat, in dem sich alter Feudaladel und reich gewordenes, durch Ausübung politischer Ämter »geadeltes« Bürgertum vermischen. Die Herrschaftsform der **Signorie** (*signoria*) trägt zur politischen Beruhigung bei: Um die innerstädtischen Rivalitäten zu beenden, übertragen die Bürger die Herrschaft über die Stadt einem der lokalen Aristokratie entstammenden *signore*, der diese »Einzelherrschaft« in der Folge dauerhaft für seine Familie sichert und durch einen Adelstitel bestätigen lässt. Aus oligarchisch regierten Stadtrepubliken werden so im Lauf des 14. und 15. Jahrhunderts **erbliche Fürstentümer** (*principato*), die sich durch die Eingliederung des Umlands zu **Territorialstaaten** entwickeln und einen differenzierten **Verwaltungsapparat** ausbilden. Zugleich etabliert sich im Verlauf des Quattrocento eine neue Ordnung der italienischen Staaten:

Neues Staaten- system

- Das **Königreich Neapel** fällt 1442 nach dem Erlöschen der Dynastie der Anjou an **Aragon**, das damit über Neapel und Sizilien herrscht.
- Dem **Papsttum** gelingt es, nach Beendigung des Schismas die weltliche Macht der Kirche wieder herzustellen und Rom zu einem politischen und kulturellen Zentrum zu machen.
- In **Nord- und Mittelitalien** trägt die Durchsetzung der **Signorie**, die sich in einzelnen Städten bereits im 13. Jahrhundert etabliert hatte, zur politischen Stabilisierung bei: So verstetigt sich die Herrschaft in Mailand unter den Visconti (seit 1395 Herzogtum) und den Sforza (ab 1450), in Ferrara unter den Este (seit 1391 Markgrafenamt, seit 1471 Herzogtum), in Mantua unter den Gonzaga (seit 1433 Markgrafenamt, seit 1530 Herzogtum), in Urbino unter den Montefeltro (seit 1474 Herzogtum). Einen Sonderfall stellt die **Republik Florenz** dar, in der 1434 mit der Durchsetzung Cosimo de' Medicis gegen die rivalisierende Familie der Albizzi die sog. »**Kryptosignorie** der **Medici**« (*principato occulto*) entsteht. Wenn auch offiziell die Republik fortbesteht, wird die Herrschaft über die Stadt de facto doch von einem Einzelnen ausgeübt: zunächst von Cosimo il Vecchio (1389-1464), dann von seinem Enkel Lorenzo il Magnifico (1449-1492).
- Der **Republik Venedig** im Nordosten gelingt es, in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Kampf mit Mailand ihren Herrschaftsbereich auf das Hinterland, die *terraferma*, auszuweiten.

Frieden von Lodi

Um die Mitte des Quattrocento existieren damit **fünf Großmächte in Italien**: Mailand, Venedig, Florenz, Rom und Neapel. Angesichts der Bedrohung durch die Türken schließen diese **1454** den Frieden von Lodi (*Pace*

di Lodi), der das Gleichgewicht der Kräfte innerhalb Italiens (*l'Italia bilanciata*) und nach außen die Unabhängigkeit der italienischen Staaten (*la libertà d'Italia*) sichern soll. Der Repräsentations- und Legitimationsbedarf dieser neuen Staaten und ihrer Herrscherhäuser ist ein wesentlicher Impuls für die Entwicklung der höfischen Kultur mit ihrer Förderung der Künste.

Der Einfall des französischen Königs Karl VIII. im Jahr 1494, der Ansprüche der französischen Krone auf Neapel geltend macht, beendet die vom Frieden von Lodi eingeleitete Periode inneren Friedens und löst die Italienkriege (*guerre d'Italia*) aus. In den folgenden Jahrzehnten wird Italien unter dem französischen König Franz I. (1494–1547) und dem König von Spanien und deutschen Kaiser Karl V. (1500–1558) zum Austragungsort des Kampfes zwischen Frankreich und Habsburg um die Vorherrschaft im Mittelmeerraum und Europa. In der Hoffnung, durch die auswärtige Intervention die eigene Position stärken zu können, gehen die italienischen Staaten wechselnde Koalitionen mit den beiden Kontrahenten ein. Doch die jahrzehntelangen Kriege führen letztlich nur zur politischen Entmündigung der italienischen Staaten, die ab 1530 immer stärker unter den Einfluss der spanischen Habsburger geraten. Mit dem Friedensschluss von Cateau-Cambrésis 1559 wird die politische Staatenordnung in Italien für 200 Jahre festgeschrieben:

- **Neapel**, das seit 1504 unter spanischer Herrschaft steht, **Sizilien** und **Sardinien** werden von spanischen Vizekönigen regiert.
- Das **Herzogtum Mailand**, das 1535 von den Spaniern erobert wird, wird von einem spanischen Gouverneur verwaltet.
- **Florenz** wird 1532 unter den Medici, die Habsburg treu ergeben sind, zum Herzogtum. Nach der Eroberung Sienas 1555 wird Cosimo I de' Medici (1519–1574) 1569 zum Großherzog der Toskana (*granduca di Toscana*) ernannt.
- Das **Herzogtum Parma** mit Piacenza wird 1545 unter der Familie Farnese neu geschaffen.
- **Savoyen** wird mit Piemont und anliegenden Gebieten zu einem Herzogtum vereinigt.
- **Die Republiken Venedig und Genua** wie auch die **Herzogtümer Ferrara und Mantua** bewahren ihren alten Status.

Italienkriege
(1494–1559)

Frieden von
Cateau-Cambrésis

Die Literatur der Renaissance spiegelt die traumatische Wirkung, die der Einfall des französischen Heeres und seiner überlegenen Artillerie hat. Die Generation der um 1480 geborenen Autoren kommt in geradezu obsessiver Weise immer wieder auf das epochale Ereignis zurück, das zu einem der prägenden Faktoren der italienischen Renaissanceliteratur wird (vgl. Goez 1984; Lill 1988; Reinhardt 2002).

4.3.2 | Humanismus (1380–1494)

Die erste Blüte der Literatur *in volgare* geht mit dem Tod Petrarcas (1374) und Boccaccios (1375) zu Ende. Mit dem Humanismus beginnt eine neue Phase der italienischen Kultur, die zunächst wieder von der **Dominanz des Lateinischen** und eher von gelehrt-wissenschaftlicher als von literarisch-künstlerischer Aktivität geprägt ist. Benedetto Croce hat das Jahrhundert, das vom Ende des Trecento bis zum Beginn der Italienkriege reicht, daher auch als »secolo senza poesia« bezeichnet. Neben Humanisten, die ausschließlich auf Latein schreiben, finden sich auch »zweisprachige« Autoren, die Werke auf Latein und Italienisch verfassen. Zwar wird insbesondere in Florenz die volkssprachliche Literatur auch im Quattrocento gepflegt, doch die literarische Produktion in der Volkssprache intensiviert sich erst wieder ab ca. 1475. Während der Humanismus mit seiner Hinwendung zur Antike die Pflege des klassischen Lateins privilegiert, fördert der Aufstieg der Höfe zu Zentren der Kultur den Gebrauch der Volkssprache. Wesentliche Voraussetzungen für die ›neue‹ volkssprachliche Literatur, die italienische ›Literatur der Renaissance‹, schafft die humanistische Bewegung (vgl. Garin 1952; Buck 1987; Mout 1998; Bruscagli 2005).

Zum Begriff

Der Begriff → ›Humanismus‹ (*umanesimo*) ist eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts, die auf den deutschen Pädagogen F. I. Niethammer zurückgeht und ein an einer klassisch-altsprachlichen Bildung orientiertes Bildungsideal bezeichnet. Sie ist abgeleitet von dem lateinischen Terminus **humanista** (*umanista*), mit dem im 16. Jahrhundert Lehrer und Studenten der *studia humanitatis* bezeichnet werden. Mit den **studia humanitatis**, die **Grammatik**, **Rhetorik**, **Poesie**, **Geschichte** und **Moralphilosophie** umfassen, schaffen die Gelehrten des Trecento ein neues Bildungssystem. Dieses beruft sich auf Cicero und steht im Dienst einer umfassenden Bildung der menschlichen Persönlichkeit. Diese zielt nicht auf eine spezifische Berufsausbildung zum Juristen, Mediziner oder Theologen ab, sondern soll das Individuum befähigen, seine Aufgaben in der Gesellschaft, als Bürger der Stadt, wahrzunehmen. Die Humanisten selbst sind vorrangig als Lehrer und Erzieher sowie im Dienst von Städten und Fürsten als städtische Amtsträger, politische Berater oder Diplomaten tätig.

Die **Vertreter der studia humanitatis** (eig. ›Studien, die sich auf den Menschen beziehen‹) grenzen sich mit ihrer Betonung der sprachlich-historischen Fächer, die die Beschäftigung mit den konkreten geschichtlichen Formen menschlicher Existenz in den Mittelpunkt stellen, vom Unterricht der mittelalterlichen Universität ab, der mit Logik und Dialektik eine abstrakte Form des Argumentierens schult, die auf die Etablierung unumstößlicher Wahrheiten abzielt. Konstitutiv für die Humanisten sind

dagegen die Einsicht in die **Historizität menschlicher Existenz und die Relativität menschlicher Erkenntnis** sowie die Ausrichtung auf die Frage, wie das irdische Leben zu bewältigen ist. Ihrer Beantwortung dient das Studium der vorbildlichen antiken Vergangenheit mittels ihrer Geschichte, Philosophie und Literatur.

Humanistische Tätigkeitsfelder

[Zur Vertiefung](#)

Voraussetzung für die Wiederaneignung der antiken Kultur ist, dass die antiken Texte verfügbar sind und verstanden werden können. Die Humanisten tragen dazu bei durch:

Wiederentdeckung von Texten: Durch systematische Suche in den Klosterbibliotheken Italiens und Nordeuropas sowie durch Ankäufe in Griechenland gelingt es den Humanisten, in Vergessenheit geratene antike Texte wieder zugänglich zu machen. So entdeckt **Gianfrancesco Poggio Bracciolini** (1380–1459), Sekretär der päpstlichen Kurie, während des Konstanzer Konzils in der Klosterbibliothek von St. Gallen zahlreiche Abschriften lateinischer Texte, darunter die *Institutio oratoria* Quintilians, die *Silvae* des Statius und das epikuräische Lehrgedicht *De rerum natura* des Lukrez. Auf Reisen nach Griechenland 1413 und 1421 erwirbt der Humanist **Giovanni Aurispa** (ca. 1370–1459) u. a. zahlreiche griechische Kodizes mit Texten von Aischylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes, von Aristoteles und Platon sowie von Herodot und dem Geographen Strabon.

Wiederaneignung der griechischen Sprache und Kultur: Italienische Gelehrte wie **Guarino da Verona** (1374–1460) studieren in Konstantinopel die griechische Sprache und Kultur. Aus Konstantinopel emigrierte griechische Gelehrte lehren in Italien Griechisch. Von 1396 bis 1400 hat Manuel Chrysoloras (ca. 1350–1415) den ersten Griechisch-Lehrstuhl in Florenz inne. Der byzantinische Theologe und spätere römisch-katholische Kardinal Joannes Bessarion (ca. 1403–1474) macht 1468 Venedig seine Sammlung griechischer Texte zum Geschenk, die zum Grundstock der dortigen Biblioteca Marciana wird.

Philologie und Textkritik: Das Bemühen um die Wiederherstellung des ‚guten‘ Lateins schärft bei den Humanisten das Bewusstsein für die historische Entwicklung der Sprache und für die oft fehlerhafte Überlieferung antiker Texte in mittelalterlichen Handschriften. **Lorenzo Valla** (1407–1457) entwickelt daher eine Methode zur Erstellung eines verlässlichen Textes: Aufgrund sprachhistorischer Kriterien und des Vergleichs verschiedener Handschriften werden Verbesserungen (lat. *emendationes*) vorgenommen, die eine Rekonstruktion des Originaltextes ermöglichen. Diese textkritische Methode erlaubt es Valla, die Konstantinische Schenkung, mit der Kaiser Konstantin (306–337) der Kirche die weltliche Herrschaft über die westlichen Gebiete des Römischen Reichs zugesprochen haben soll, als eine Fälschung aus späterer Zeit zu entlarven (1440). Durch seinen Vergleich der *Vulgata*, der lateinischen Bibelübersetzung



Darstellung einer humanistischen Unterrichtsstunde in einem Druck der *Grammatica* des Donatus

Vom Quattrocento zum Settecento

des Hieronymus (347–419), mit dem griechischen Urtext in den *Adnotationes in Novum Testamentum* (1503, hg. von Erasmus von Rotterdam) begründet er die philologische Bibelkritik, die die Reformation tief beeinflussen wird.

Buchdruck: 1465 wird in Italien die erste Buchdruckerwerkstatt (*officina tipografica*) gegründet. Ein Zentrum des Buchdrucks wird Venedig, wo der Humanist **Aldo Manuzio** (1450–1515) 1495 eine Uffizin eröffnet, in der **Erstausgaben lateinischer und griechischer Klassiker** gedruckt werden, darunter die erste griechische Aristoteles-Ausgabe, aber auch der volkssprachlichen Werke Dantes und Petrarcas (vgl. Ferri 1991, Bd. 1, 327–349).

Der Florentiner Humanismus

Das bedeutendste Zentrum des Humanismus im Quattrocento ist Florenz. Daneben gibt es Schwerpunkte der humanistischen Bewegung in Neapel im Kreis um den Humanisten **Giovanni Pontano** (1429–1503) und in Norditalien, wo an den Höfen von Ferrara und Mantua bedeutende Humanisten als Lehrer und Erzieher tätig sind. Am ausgeprägtesten und vielfältigsten aber ist der Florentiner Humanismus in der Nachfolge Petrarcas und Boccaccios. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entwickelt sich hier der sogenannte **Umanesimo civile**, der auf die *vita activa* ausgerichtet ist und politische Fragen wie die der Beteiligung der Bürger an den Geschäften der Republik reflektiert. Er wird vertreten von Humanisten wie **Coluccio Salutati** (1331–1406), **Leonardo Bruni** (ca. 1370–1444) und **Poggio Bracciolini**, die alle selbst das Amt des Kanzlers (*cancelliere*) der Republik Florenz ausgeübt haben und eine am **Ideal der Römischen Republik** ausgerichtete politische Ideologie entwerfen. Ihren Kern bildet der Mythos der ›Freiheit‹ der Republik Florenz, die zur Erbin des republikanischen Rom und des demokratischen Athen stilisiert wird und deren oligarchische Verfassung der ›Tyrannie‹ in den norditalienischen Staaten, insbesondere in Mailand, programmatisch entgegengesetzt wird. In den zahlreichen **Darstellungen des Siegs Davids über Goliath** (s. S. 169) durch Bildhauer wie Donatello (1386–1466) und Michelangelo kommt dieses städtische Selbstverständnis von der Verteidigung der ›libertà fiorentina‹ gegen übermächtige Gegner zum Ausdruck, dem auch die reale Macht der Medici keinen Abbruch tut. Von Anfang an gehen die Medici in ihrer Kulturpolitik vielmehr eine enge Allianz mit den Humanisten ein. Auf Anregung seines Bibliothekars Niccolò Niccoli (ca. 1364–1437), eines Freundes von Poggio Bracciolini, lässt Cosimo il Vecchio in den Jahren 1437 bis 1444 im Kloster San Marco eine allen interessierten Bürgern zugängliche Bibliothek errichten. 1571 wird die von Lorenzo de' Medici initiierte **Biblioteca Laurenziana** nach Plänen Michelangelos neben der Kirche von San Lorenzo eröffnet.

Umanesimo laurenziano: In der zweiten Hälfte des Quattrocento wird die Entwicklung des Florentiner Humanismus durch das **Mäzenatentum Lorenzos** geprägt, der Cosimos Kulturpolitik fortsetzt und einen Kreis von Dichtern und Intellektuellen um sich versammelt, die *brigata lauren-*

ziana, der u.a. **Cristoforo Landino** (1424–1498), **Marsilio Ficino** (1433–1499), **Angelo Poliziano** (1454–1494) und **Giovanni Pico della Mirandola** (1463–1494) angehören. Neben der Pflege der volkssprachlichen Literatur und des literarischen Erbes zeichnet sich das mediceische Mäzenatentum vor allem durch die **Förderung der Platon-Rezeption** aus, die zusammen mit der traditionellen Pflege des Griechischen im *Studio fiorentino* den Ruf der Stadt als ‚neues Athen‘ mehren soll.

Der Arzt, Philosoph und Theologe Marsilio Ficino ist die zentrale Gestalt des Florentiner Neoplatonismus (*neoplatonismo*). 1463 wird er von Cosimo il Vecchio mit der **Übersetzung der Werke Platons** aus dem Griechischen ins Lateinische beauftragt. Außer Platon übersetzt Ficino neoplatonische Philosophen der Spätantike wie Plotin (ca. 204–270). Seine 1477 abgeschlossene Platon-Übersetzung erscheint 1482 im Druck. 1462 konstituiert sich in Careggi bei Florenz die **Accademia Platonica**, deren Diskussionen die Arbeit Ficinos begleiten. Als Treffpunkt befreundeter Intellektueller, die ihr Interesse an der Philosophie Platons verbindet, stellt sie jedoch erst eine Vorform der **Akademie** dar. Ficinos Auseinandersetzung mit Platon und den spätantiken Neoplatonikern gipfelt in zwei Platon-Kommentaren, die den Kern des Florentiner Neoplatonismus enthalten: dem vor 1469 entstandenen *Commentarium in Platonis Convivium, de amore* (1484), einem Kommentar zu Platons *Symposion*, und der 1470 bis 1474 entstandenen und Lorenzo de' Medici gewidmeten *Theologia platonica de immortalitate animae* (1482), einem Traktat über die Unsterblichkeit der Seele, in dem Ficino versucht, Christentum und antike Philosophie zu verbinden. Cristoforo Landino erläutert die Ideen des Neoplatonismus in seinen *Disputationes Camaldulenses* (1472), vier Dialogen, die u.a. Lorenzo und Giuliano de' Medici und Leon Battista Alberti in Szene setzen.

Die Bedeutung von Ficinos Neoplatonismus für Humanismus und Renaissance liegt zunächst in seiner **Liebeskonzeption**, die – im Gegensatz zur christlichen Auffassung – die sinnliche Liebe nicht verurteilt, sondern in ihr eine Vorstufe zur geistig-spirituellen Liebe erblickt. Der Neoplatonismus definiert den Eros als ein Verlangen der Seele nach Schönheit. Die absolute Schönheit aber ist eine Eigenschaft Gottes, von der in den irdischen Dingen nur ein Abglanz vorhanden ist. Von dieser unvollkommenen irdischen Schönheit entflammt, verlangt es die liebende Seele letztlich nach der absoluten Schönheit Gottes. In ihrer höchsten, vergeistigten Form führt die Liebe den Menschen daher über die sinnliche Sphäre hinaus zu Gott und damit zu ihrem eigentlichen Ursprung zurück. Sandro Botticellis (1445–1510) Gemälde *Nascita di Venere* und *La Primavera*, Auftragsarbeiten für Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici aus den frühen 1480er Jahren,

Der Florentiner
Neoplatonismus



Marsilio Ficino,
Cristoforo Landino,
Angelo Poliziano
auf einem Fresko
Domenico Ghirlandaio
in Santa Maria Novella, Florenz
(1486–1490)

Vom Quattrocento zum Settecento

Humanistisches Menschenbild und Bildungsideal

illustrieren die Bedeutung des Neoplatonismus für die bildende Kunst (vgl. Bredekamp 1988). Er liefert aber auch wesentliche Impulse für die volkssprachliche Literatur der Renaissance von der Liebeslyrik bis zur pastoralen Dichtung. Seine kulturelle Bedeutung illustrieren die zahlreichen neoplatonisch inspirierten Liebestraktate (*trattati d'amore*) des Cinquecento, die die Rezeption Petrarcas im Lichte des Neoplatonismus ermöglichen.

Der Neoplatonismus propagiert des Weiteren eine grundsätzlich **positive Auffassung der menschlichen Natur**, die dem humanistischen Menschenbild nahe ist, wie es etwa von Pico della Mirandola vertreten wird. Ficinos Vorstellung von der Seele, die ihren Ursprung in Gott hat und danach strebt, dorthin zurückzukehren, ist Picos Konzept verwandt, der dem Menschen in der Schöpfung eine Mittelstellung zuweist, die ihm eine moralische Höherentwicklung erlaubt – allerdings auch den moralischen Fall. Pico della Mirandola hat diese **humanistische Vorstellung von der Freiheit und Selbstverantwortung**, die die Würde des Menschen ausmachen und die Gegenposition zur christlichen Auffassung von der *miseria hominis* bilden, mit besonderer Prägnanz in seiner *Oratio de dignitate hominis* (1486) formuliert.

Zur Vertiefung

G. Pico della Mirandola: *Rede über die Würde des Menschen* (1486)

»Wir [i. e. Gottvater] haben dir keinen festen Wohnsitz gegeben, Adam, kein eigenes Aussehen, noch irgendeine besondere Gabe, damit du den Wohnsitz, das Aussehen und die Gaben, die du selbst dir ausersiehst, entsprechend deinem Wunsch und Entschluß habest und besitzest. [...] Ich habe dich in die Mitte der Welt gestellt, damit du dich von dort aus bequemer umsehen kannst, was es auf der Welt gibt. Weder haben wir dich himmlisch noch irdisch, weder sterblich noch unsterblich geschaffen, damit du wie dein eigener, in Ehre frei entscheidender, schöpferischer Bildhauer dich selbst zu der Gestalt ausformst, die du bevorzugst. Du kannst zum Niedrigeren, zum Tierischen entarten; du kannst aber auch zum Höheren, zum Göttlichen wiedergeboren werden, wenn deine Seele es beschließt.« (Pico della Mirandola 1990, 5.f.)

Der Glaube an die Freiheit und Verantwortung des Menschen für seine Existenz gehört zu den Grundüberzeugungen der Humanisten und aller, die sich in der Folge auf den Humanismus berufen. Seine Kehrseite besteht in der Einsamkeit und dem Auf-Sich-Allein-Gestelltsein, die die Verzweiflung und die Selbstzweifel des Humanisten verursachen, wie sie schon Petrarcha gekannt hat. **Die umfassende Bildung der menschlichen Persönlichkeit** bildet für den Humanisten das geeignete Mittel, um diesen Anforderungen an das Individuum gerecht zu werden. Die Erziehung, die den Menschen nicht nur klüger, sondern besser machen soll, steht daher im Zentrum der Reflexion und Aktivitäten von Humanisten wie **Guarino da Verona**, der am Hof von Ferrara, und von **Vittorino da Feltre** (1378–1446), der am Hof von Mantua als Prinzenerzieher tätig ist.

Die Bildungskonzeption der Humanisten wird in einer gängigen sozialgeschichtlichen Deutung interpretiert als ein **Angebot an das städtische Bürgertum des Spätmittelalters**, den »Vorrang aristokratischer Nobilität qua Herkunft durch eine bürgerliche Nobilität des Geistes« zu ersetzen (Münkler/Münkler 2000, 158). Ebenso nahe liegend ist eine Interpretation, die in dieser Bildungsidee ein Angebot an jene *signori* sieht, die sich im Lauf des Tre- und Quattrocento zu Einzelherrschern über die Stadtrepubliken aufschwingen und deren Herrschaftssicherung im Wesentlichen von ihrer persönlichen Leistung abhängt. Dem entspricht das humanistische Herrscherideal, zu dem, antiken Traditionen folgend, auch eine umfassende **Bildung des Herrschenden** gehört, die ihn dazu befähigt, die zentrale Aufgabe des guten Herrschers zu erfüllen und das Wohl des Staates und seiner Bürger zu mehren.

Als **zentrale Aufgaben des Fürsten** (*principe*) definieren die Humanisten Freigebigkeit (*liberalità*) und Prachtentfaltung (*magnificenza*), in denen einerseits die Fürsorge des Fürsten für die von ihm Abhängigen und seine dabei geübte Großzügigkeit (*generosità*), andererseits seine Geistesgröße (*grandezza d'animo*), seine Fähigkeit, »Großes« zu planen und umzusetzen, Ausdruck finden. Diese Eigenschaften sind die Grundlage jenes **Mäzenatentums** (*mecenatismo*), auf dem die höfische Kultur der Renaissance basiert und das die Förderung all jener beinhaltet, die durch Werke literarischer wie künstlerischer Art den Ruf und den Ruhm des Fürsten und seines Staates verewigen. Schon Petrarcas Konzeption der *renovatio* antiker Größe basiert auf der Idee des Bündnisses zwischen Dichter und Fürst. Während der Dichter der materiellen Sicherung seiner Existenz durch den Fürsten bedarf, von dem er Wohltaten (*benefici*) erhält, bedarf der Fürst des Dichters (und Künstlers), damit seine Taten und Leistungen für die Nachwelt bewahrt werden und die zentrale humanistische Forderung nach Ehre (*gloria*) und (Nach-)Ruhm (*fama*) erfüllt wird. Die Pflege der Künste und Wissenschaften, die die Humanisten vom Fürsten einfordern, bringt damit einerseits seine Freigebigkeit, andererseits aber auch seine eigene geistige Größe zum Ausdruck. Die Investition enormer Finanzmittel in die architektonische Umgestaltung der Stadt und des fürstlichen Palastes, in Bilder, Skulpturen und Bibliotheken, aber auch in die Veranstaltung von Festen, Theateraufführungen und Banketten, ja in prunkvolle Kleidung stehen im Dienst der glanzvollen Selbstdarstellung des Fürsten und des Gemeinwesens, dem er vorsteht (vgl. Garin 1990).

Das Fürstenideal: Das humanistische Ideal des Renaissancefürsten verkörpert in exemplarischer Weise **Federico da Montefeltro** (1422–1482), der natürliche Sohn des Grafen Guidantonio da Montefeltro, der nach dem gewaltsamen Tod seines Stiefbruders Oddantonio 1444 in Urbino an die Macht gelangt. Mit dem Bau des Palazzo Ducale von Urbino, der Schaffung einer umfangreichen Bibliothek kostbarer Kodizes, der Beschäftigung moderner Maler wie Piero della Francesca (ca. 1415–1492),

**Vom Quattrocento
zum Settecento**



**Pedro Berruguete:
Federico mit dem
Sohn Guidobaldo
(ca. 1476), Urbino,
Palazzo Ducale**

Das Herrscherbild: Im Bild des spanischen Malers Pedro Berruguete (ca. 1450 – ca. 1504), dessen ursprünglicher Platz im *studio* des Fürsten ist, wo es zwischen den Darstellungen von Geistesgrößen aus Vergangenheit und Gegenwart hängt, kommt das neue Herrscherverständnis idealtypisch zum Ausdruck. Die glänzende und mit dem Hosenbandorden und dem Hermelinmantel geschmückte Rüstung verweist auf die militärischen Erfolge Federicos und die Achtung, die er sich damit erworben hat. Der abgenommene Helm aber evoziert die humanistische Muße, das *otium* (*ozio*), das der gelehrten Lektüre gewidmet wird. Metonymisch repräsentiert der schwere Foliant in den Händen des Fürsten die umfangreiche Bibliothek und ihre Schätze. Diese werden in den Schränken des *studio* aufbewahrt, dessen Wände mit den Bildern von Repräsentanten verschiedener Wissenschaften geschmückt sind, mit denen der Fürst so buchstäblich in einen Dialog eintreten kann. Zugleich kann er sich im Rahmen dieser intellektuellen ‚Ahnengalerie‘ als einer der ihren präsentieren. Die Präsenz des Sohnes Guidobaldo mit dem Zepter in der Hand illustriert die Zukunft des Hauses: konkret den vom päpstlichen Lehnsherrn 1474 mit dem Herzogstitel zugesicherten Fortbestand der Herrschaft der Montefeltro über Urbino (vgl. Liebenwein 1977, 83ff.; Roeck/Tönnesmann 2005, 197ff.).

dessen Werke das charakteristische Bild des seit einem Turnierunfall einäugigen Fürsten in ganz Italien verbreiten und zu einem Markenzeichen machen, gelingt es Federico, von sich das Bild des idealen Fürsten zu schaffen. Der als *condottiero* im Dienst Mailands und Neapels außerordentlich erfolgreiche und gut bezahlte Kriegsherr vereint *vita activa* und *vita contemplativa*: die traditionelle militärische Tugend mit der humanistischen Pflege der Künste und Wissenschaften und der Sorge um das Wohlergehen seiner Bürger, die die Einkünfte ihres Fürsten vor hohen Steuerabgaben bewahren. Er entspricht damit dem Ideal des *princeps doctus*.

Die Reformation

Die politische und geistige Situation in Italien und Europa wird zu Beginn des 16. Jahrhunderts durch die Reformation grundlegend verändert. Diese führt zu einer neuerlichen Spaltung der christlichen Kirche sowie langfristig zu einer politischen Neuordnung Europas. Stärken die Religions- und Bürgerkriege in Frankreich (1562–1598) zunächst noch die Vormachtstellung Spaniens in Europa und Italien, so besiegen der Westfälische Frieden (1648), der den Dreißigjährigen Krieg beendet, und der Pyrenäenfrieden (1659) zwischen Frankreich und Spanien das Ende der spanischen Hegemonie.

Die → **Reformation** nimmt 1517 in Wittenberg mit Martin Luthers (1483–1546) Bekanntmachung seiner 95 Thesen gegen den Ablasshandel ihren Anfang. Ihr Ziel ist eine **Erneuerung der Kirche und des Glaubens** durch eine Rückbesinnung auf die Ursprünge des Christentums (lat. *reformatio* oder auch *regeneratio*). In dieser programmatischen Rückwendung zu den Wurzeln ist sie dem Humanismus verwandt. Mit ihrer philologischen Rekonstruktion des Bibeltextes schaffen Humanisten wie Lorenzo Valla und Erasmus von Rotterdam (1466–1536) die Voraussetzungen für die Berufung der Reformatoren auf die Bibel als Wort Gottes. Bedeutende Reformatoren sind neben Luther **Huldrych Zwingli** (1484–1531) und **Jean Calvin** (1509–1564), die in Zürich bzw. Genf wirken. Auf Calvin geht der vor allem in der Schweiz, Frankreich und den Niederlanden verbreitete **Calvinismus** zurück, der sich als zweite protestantische Konfession neben dem lutherischen Bekenntnis etabliert.

[Zum Begriff](#)

Luthers Kritik entzündet sich am **Ablasshandel der katholischen Kirche**, also der Praxis, gegen finanzielle Zuwendungen Nachlass der Sündenstrafen (*indulgenze*) zu gewähren. In dieser Kritik an einem einzelnen Missstand kommt jedoch der grundsätzliche Zweifel an der Werkgerech-

Vom Quattrocento zum Settecento

tigkeit zum Ausdruck, d.h. an der Überzeugung, dass das Seelenheil durch das Vollbringen ›guter Werke‹ zu erringen sei, also ›verdient‹ oder gar ›erkauf‹ werden könne. Dagegen setzt Luther seine sogenannte ›sola-Theologie, derzu folge sich die **Erlösung des Einzelnen** allein der göttlichen Gnade verdankt und nur des **wahren Glaubens und der Kenntnis von Gottes Wort**, der Heiligen Schrift, bedarf (lat. *sola scriptura, sola fide, sola gratia*). Damit aber werden nicht nur die Lehre von den guten Werken, sondern auch die Vorbildlichkeit des mönchischen Lebens, die Heiligenverehrung sowie die Sakramente der Buße und des Priesteramtes in Frage gestellt und die Fundamente der katholischen Kirche angegriffen (vgl. Schorn-Schütte 1996, 29 f.).

Auch in Italien stoßen die Forderungen nach **Kirchenreform und einer Erneuerung des Glaubens** auf Resonanz. Schon Ende des Quattrocento hatte der Bußprediger Girolamo Savonarola (1452–1498) von 1492 bis zu seiner Hinrichtung 1498 in Florenz heftige Kritik an der Weltlichkeit der Kirche und des Papsttums geübt. Repräsentanten der reformatorischen Bewegung der *spirituali*, zu der hohe Kirchenvertreter gehören, sind die römische Adlige und Dichterin Vittoria Colonna (1492–1547) und Renata di Francia (1510–1575), Herzogin von Ferrara und Tochter des französischen Königs Ludwig XII., deren Hof ein Zufluchtsort für Religionsflüchtlinge aus Frankreich wird. Doch die Reaktion der katholischen Kirche erstickt diese Ansätze bald. Ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bewirken Gegenreformation und Katholische Reform eine tief greifende Veränderung des geistigen und künstlerischen Klimas, die das Ende der Renaissance einläutet (s. Kap. 4.3.4).

4.3.3 | Die volkssprachliche Literatur der Renaissance (1494–1559)

Die **italienische Literatur der Renaissance** entsteht aus der Verbindung der **lateinischen Kultur der Humanisten** mit der **aristokratischen Kultur der Höfe und volkssprachlichen literarischen Traditionen**. Die neue Literatur *in volgare*, die aus der Begegnung mit dem Humanismus und der Aneignung der antiken Literatur hervorgeht, gelangt ab dem letzten Viertel des Quattrocento allmählich zur Blüte.

Eine höfische Kultur Die **Entwicklung des Hofes** zum Mittelpunkt des politischen, sozialen und kulturellen Lebens der Elite ist die Folge des Aufstiegs der Signorien. Der Hof wird zum realen und symbolischen **Zentrum der Macht**, an dem nicht nur innen- und außenpolitische Entscheidungen getroffen werden, sondern auch das Verhältnis des Einzelnen zum Fürsten und damit sein Rang in der sozialen Ordnung bestimmt und zugleich symbolisch zum Ausdruck gebracht wird. Die Repräsentation dieser Ordnung erfolgt in den verschiedensten Symbolsystemen von der Kleidung über die Sprache bis hin zu Etikette und ›guten Manieren‹. Der Hof wird damit in der Renaissance zu der Instanz, die das symbolische System ›Kultur‹ einschließlich der Literatur entscheidend prägt. Dies kommt unmittelbar in den Biogra-

phien zahlreicher Autoren zum Ausdruck, die neben kulturellen auch politische und administrative Funktionen am Hof erfüllen. So steht etwa Ariosto am Hof von Ferrara zunächst im Dienst des Kardinals Ippolito d'Este (1479–1520) und anschließend in dem seines Bruders, des Fürsten Alfonso I d'Este (1476–1534). Eine wichtige Rolle spielt auch der Papsthof in Rom, zumal unter Papst Julius II. (Giulio II., 1503–1513) und den Päpsten Leo X. (Leone X., 1513–1521) und Clemens VII. (Clemente VII., 1523–1534) aus dem Hause Medici, die nicht nur Künstler wie Michelangelo Buonarroti (1475–1564) und Raffaello Sanzio (1483–1520) nach Rom holen, sondern auch Intellektuelle wie Bembo, Castiglione und Bernardo Dovizi, die in der Kirche Karriere machen.

Die zentrale Stellung der Frau stellt ein weiteres charakteristisches Merkmal der Renaissancekultur dar. Während die lateinische Gelehrtenkultur der Humanisten noch eine weitgehend männliche Kultur ist, an der nur wenige Frauen wie die lateinisch schreibenden Autorinnen Isotta Nogarola (1418–1466), Laura Cereta (1469–1499) und Cassandra Fedele (ca. 1465–1558) partizipieren, hat die Frau in der Adelskultur der Höfe eine zentrale Rolle inne (vgl. King 1993; Duby/Perrot 1994; Osols-Wehden 1999):

- **bei Abwesenheit des Fürsten** oder für einen noch unmündigen Nachfolger übt die Fürstin die Regentschaft (*reggenza*) aus;
- **die adelige Heiratspolitik**, die durch Eheschließungen politische Allianzen festigt, weist den Fürstinnen diplomatische Funktionen zu; die Höfe von Mailand, Ferrara, Mantua, Urbino und Neapel sind so durch Eheschließungen der Sforza, Este, Gonzaga und Aragón eng verbunden;
- **den Mittelpunkt der höfischen Geselligkeit** bildet die Fürstin. Als Mäzeninnen fördern Battista Sforza (1446–1472) und Elisabetta Gonzaga (1471–1526) in Urbino und Isabella d'Este (1474–1539) in Mantua Kunst und Literatur und wirken am Ausbau der Höfe zu Zentren der Renaissancekultur mit.
- **die humanistische Reflexion über die Bildung** des Menschen schließt auch die Frau ein. Die intensive Diskussion über die Rolle der Frau in der Gesellschaft und das Geschlechterverhältnis schlägt sich in einer umfangreichen Traktatliteratur nieder, hinterlässt aber auch in anderen literarischen Gattungen wie Epos und Drama ihre Spuren.

Die Frau in der Renaissancekultur

Die Entwicklung der volkssprachlichen Literatur in der Renaissance ist durch die folgenden Faktoren geprägt:

- die Aneignung antiker Modelle, die sich vor allem in der Übernahme antiker Gattungen wie Drama, Epos, Hirtendichtung, Dialog und Geschichtsschreibung zeigt;
- den Rückgriff auf die ›große‹ volkssprachliche Tradition des Trecento und ihre Erhebung zum ›nationalen‹ Vorbild neben dem antiken Modell;
- die Vereinheitlichung und Standardisierung der italienischen Literatursprache;
- die Normierung der literarischen Produktion infolge der Rezeption der antiken Poetik und Rhetorik;

Merkmale der Literatur- entwicklung

Vom Quattrocento zum Settecento

- die Präsenz von Schriftstellerinnen, deren Aktivität nicht mehr wie im Mittelalter auf den religiösen Bereich beschränkt ist, sondern sich im Lauf der Zeit auf alle Gattungen der volkssprachlichen profanen Literatur erstreckt.

Normierungen der Sprache, der Literatur und des Verhaltens

Die ›Wiedergeburt‹ der volkssprachlichen Literatur im ausgehenden Quattrocento ist durch eine große formale (Sprache, Stil, Gattungen) und thematische Vielfalt gekennzeichnet. Dieser ›Wildwuchs‹ wird im Verlauf des Cinquecento einer zunehmenden **Normierung und Kodifizierung** unterworfen, deren Ziel es ist, eine überregional gültige Literatursprache und ›nationale‹ Kultur zu schaffen, die die Kommunikation zwischen den zahlreichen regionalen Zentren erleichtern und damit auch ein Gegengewicht zur politischen Fragmentierung und Schwäche Italiens darstellen soll. Das vom Humanismus zunächst im Hinblick auf die lateinischsprachige Literatur entwickelte Konzept der Nachahmung der Antike und die daraus folgende **Kanonisierung bestimmter Autoren**, ihre Erhebung zu ›Musterautoren‹ und ›Autoritäten‹, wird nun auch auf die volkssprachliche Literatur übertragen. Auch für diese wird ein Kanon mustergültiger Vorbilder bestimmt, der Themen, Formen und sprachliche Gestaltung definiert. Charakteristisch für die Kultur der Frühen Neuzeit in Italien wird damit ein **Klassizismus (classicismo)**, der die **Nachahmung kanonisierter Modelle** zum vorherrschenden kulturellen Paradigma macht. Einen ersten Höhepunkt erreicht diese Tendenz Ende der 1520er Jahre, als mit Pietro Bembos (1470–1547) *Prose della volgar lingua* (1525) und Baldassarre Castigliones (1478–1529) *Libro del cortegiano* (1528) zwei Traktate in Dialogform erscheinen, die die Standardisierung und Kodifizierung von Sprache, Literatur und Verhalten entscheidend befördern.

Mit dem Erstarken der volkssprachlichen Literatur im Umkreis der Höfe stellt sich erneut die erstmals von Dante in *De vulgari eloquentia* aufgeworfene Frage, welche der zahlreichen Varietäten des Italienischen als überregional gültige Literatursprache geeignet ist. Die **questione della lingua**, die das gesamte Jahrhundert durchzieht, aber vor allem in den 1520er Jahren heftig diskutiert wird, konfrontiert im Wesentlichen drei Gruppen miteinander:

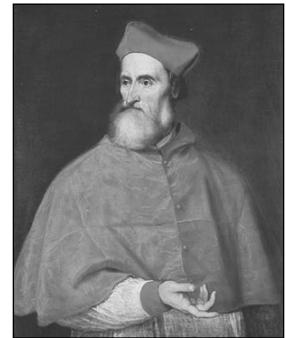
- die **Anhänger der lingua cortigiana**, die dafür plädieren, dass die an den italienischen Höfen gesprochene Sprache zur Norm erhoben wird. Zu ihnen gehören Baldassarre Castiglione, Gian Giorgio Trissino (1478–1550) und Mario Equicola (1470–1525);
- die **Vertreter der klassizistischen Position**, die wie Bembo dafür eintreten, das Werk der großen toskanischen Autoren des Trecento zum Vorbild zu nehmen;
- die **Befürworter des fiorentino oder toscano vivo**, die wie Machiavelli Bembos Auffassung als ›archaisierend‹ ablehnen und sich für das in der Gegenwart in Florenz gesprochene Florentinisch einsetzen.

La questione della lingua

Die **klassizistische Position**, die Bembo in seinem Dialog *Prose della volgar lingua* vertritt, setzt sich durch. Analog zur Kanonisierung Ciceros und Vergils zu Musterautoren eines guten lateinischen Stils erhebt Bembo **Petrarca zum Modell der volkssprachlichen Lyrik und Boccaccio zum Modell der volkssprachlichen Prosa**, da sie – anders als Dante, dessen stilistischen *plurilinguismo* Bembo ablehnt – dem Ideal des anspruchsvollen, eleganten und harmonischen Stils entsprechen. Der Venezianer und »Kosmopolit« Bembo, der eine hervorragende humanistische Ausbildung genossen und an den Höfen von Ferrara und Urbino gelebt hat und schließlich 1539 in Rom Kardinal wird, optiert damit bewusst für eine Literatursprache, die, wie das klassische Latein der Humanisten, eine »alte« Sprache ist. Im Gegensatz zu jeder in Italien »gesprochenen« Sprache ist sie frei von Regionalismen und keinen Veränderungen mehr unterworfen und stellt damit eine überzeitlich und überregional gültige Norm dar. **Bembos Sprach- und Literaturverständnis** erweist sich damit als ein humanistisches, das jedoch auch der zeitgenössischen Realität Rechnung trägt. Denn die Situation der italienischen Fürstentümer ist zu Beginn des Cinquecento so ungewiss, dass die *lingua cortigiana* eines oder mehrerer Höfe kaum als dauerhafte Basis eines vorbildlichen Stils in Frage kommt. Das Verhalten Ariostos, eines Freundes Bembos, der seinen *Orlando furioso* einer sprachlich-stilistischen Toskanisierung unterzieht, ist ein überzeugendes Beispiel für die Wirksamkeit von Bembos Argumentation.

Die *questione della lingua* führt damit im Verlauf des Cinquecento zur Durchsetzung einer normierten und standardisierten überregionalen **italienischen Literatursprache**, die auf dem **literarischen Toskanisch des Trecento** beruht und bis ins Ottocento die literarische Produktion beherrscht. Die 1584 in Florenz gegründete *Accademia della Crusca* verstärkt diese Tendenz noch durch die Herausgabe des *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612), das auf dem Wortschatz der großen Autoren des Trecento basiert und ihn als normativ für die Dichtung feststellt. Im Gegenzug zu dieser puristisch-klassizistischen Tendenz besteht in Italien jedoch immer auch eine starke **anti-klassizistische Tradition**, deren Vertreter sich der klassizistischen Norm nicht unterwerfen und stattdessen an regionalen Varietäten festhalten, die in Italien aufgrund der Kluft zwischen gesprochener und geschriebener Sprache bis ins 20. Jahrhundert äußerst vital und literarisch produktiv bleiben (vgl. Migliorini 1989; Marazzini 2004).

Im **literarischen Bereich** manifestiert sich das Bedürfnis nach Normierung und Kodifizierung in einer Vielzahl von *Querelles*, polemischen Auseinandersetzungen zwischen Autoren, in denen über die richtige Form einer bestimmten Gattung gestritten wird. So entbrennt in den 1540er Jahren ein Streit zwischen Giraldi Cinzio und Sperone Speroni (1500–1588) über die **Tragödie und das Wesen des Tragischen**. Die Diskussion über das **Ritterepos** erreicht mit Tassos Kritik an Ariostos viel bewundertem Meisterwerk *Orlando furioso* ihren Höhepunkt. Am Ende des Jahr-



Tizian:
Pietro Bembo
(1539)

Die Entwicklung
einer normativen
Gattungspoetik

Vom Quattrocento zum Settecento

hunderts schließlich entzündet sich an Guarinis *Pastor fido* eine Debatte über das **dramma pastorale**. Die programmatischen oder apologetischen Schriften, die im Rahmen dieser Polemiken entstehen, sind Teil eines neuen poetologischen Diskurses, dessen Ziel es ist, verbindliche Regeln für die verschiedenen Gattungen zu formulieren.

Der Poetik des Aristoteles (384–322 v. Chr.) kommt in diesem Prozess eine herausragende Rolle zu. Ihr allerdings nur fragmentarisch überliefelter Originaltext, der im Quattrocento wiederentdeckt worden war, wird nun zum Gegenstand intensiver Auseinandersetzung und endloser Interpretationen. Im Rahmen der poetologischen Diskussion des Cinquecento bildet sie einen zentralen Referenztext und Bezugspunkt für die moderne Diskussion der Gattungsregeln. Ihre Aneignung verläuft in folgenden Schritten:

Die Rezeption der Poetik des Aristoteles

1498	Giorgio Valla: erste unvollkommene lat. Übersetzung der <i>Poetik</i>
1508	Druck der <i>Poetik</i> und <i>Rhetorik</i> im griech. Original durch Aldo Manuzio in Venedig
1536	Alessandro de' Pazzi: neue lat. Übersetzung der <i>Poetik</i>
1548	Francesco Robortello: griech. Ausgabe, lat. Übersetzung und Kommentar der <i>Poetik</i>
1549	Bernardo Segni: italienische Übersetzung der <i>Poetik</i> und <i>Rhetorik</i>
1550	Vincenzo Maggi/Bartolomeo Lombardi: Veröffentlichung der Vorlesungen zur <i>Poetik</i>
1560	Pietro Vettori: lat. Kommentar zur <i>Poetik</i>
1570	Ludovico Castelvetro: <i>Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta</i>

Entscheidende Wendepunkte der Rezeptionsgeschichte bilden der Druck der Werke des Aristoteles in der Originalsprache durch Aldo Manuzio und die vorbildliche lateinische Übersetzung durch Alessandro de' Pazzi, die den Text einem breiteren Kreis zugänglich macht. In der Folge erscheinen nicht nur immer neue Ausgaben, Übersetzungen und Kommentare der *Poetik* des Aristoteles, auch die Zahl der eigenständigen längeren oder kürzeren poetologischen Schriften italienischer Autoren nimmt gewaltig zu.

Die Bedeutung der Poetik des Aristoteles für die Entwicklung der Literaturtheorie des Cinquecento liegt zunächst in der Definition von **Literatur als Mimesis**, Nachahmung (*imitazione*). »Nachahmung« wird dabei einerseits verstanden als **Nachahmung der Natur**, andererseits als **Nachahmung der antiken Autoren**, deren Werke ihrerseits in vorbildlicher Weise die Natur nachahmen. Im Unterschied zur Geschichtsschreibung muss der Stoff der Dichtung aber nicht notwendig wahr sein, sondern lediglich wahrscheinlich (*verosimile*). Dichtung beschreibt nicht das, was ist, sondern das, was sein könnte. Um wahrscheinlich, also

glaubwürdig zu sein, muss sie aber verschiedene Regeln beachten wie die Einheit der Handlung (*unità d'azione*) oder die rhetorische Regel des Aptum (*convenevole*), der Angemessenheit des sprachlichen Ausdrucks, der dem Inhalt zu entsprechen hat. »Glaubwürdig« muss die Dichtung sein, um jene Wirkung beim Rezipienten zu erreichen, die Aristoteles im Hinblick auf die Tragödie als Katharsis definiert, als eine Reinigung der Zuschauer von bestimmten Affekten. Denn das Ziel der Dichtung liegt, wie es Horaz (65–8 v. Chr.) in seiner *Ars poetica* (14 v. Chr.) formuliert, in der Verbindung von **moralischer Belehrung** und **ästhetischem Vergnügen** (»qui miscuit utile dulci«, v. 343), von Nutzen und Unterhaltung (s. Kap. 3.1).

Die *Poetik* des Aristoteles ist darüber hinaus eine **Gattungspoetik**, die am Beispiel hervorragender Autoren und ihrer Werke versucht, die verschiedenen Gattungen zu definieren, indem sie ihre charakteristischen formalen und inhaltlichen Merkmale systematisch erfasst. Die **deskriptive Poetik** des Aristoteles wird dabei im Rezeptionsprozess des Cinquecento zunehmend als eine **präskriptive, normative Poetik** interpretiert. Die literarischen *Querelles* über die »richtige« Form der Tragödie oder des Epos illustrieren diese Entwicklung hin zu einer **Regelpoetik**. In Fortführung der Argumentation des Aristoteles wird aus der Forderung nach Einheit der Handlung von den Theoretikern die Forderung nach Einheit des Ortes und der Zeit (*unità del luogo, unità del tempo*) für das Drama abgeleitet.

Die **Enthusiasmuslehre** der neoplatonischen **Dichtungstheorie**, die den Dichter als einen vom *furor poeticus* inspirierten Seher definiert, der in einer Art Rauschzustand Zugang zur göttlichen Wahrheit hat, wird dabei von der Konzeption des Aristoteles verdrängt, die Dichtung als ein Handwerk begreift, das nach erlernbaren Regeln funktioniert. Diese leistet damit der Professionalisierung des Schriftstellerberufs Vorschub, indem sie das Produzieren wie das Beurteilen von Literatur klaren Regeln unterwirft. Dieselbe Tendenz zeigt sich auch in der im Cinquecento einsetzenden Gründung von **Akademien**, die ein Ort des »fachmännischen« und gleichberechtigten Austauschs über Literatur sind und zu einer wichtigen Institution des literarischen Lebens werden. In beiden Entwicklungen kündigt sich die allmähliche **Autonomisierung der literarischen Sphäre** an, die das literarische Leben in den folgenden Jahrhunderten prägen wird (vgl. Weinberg 1961; Stillers 1988; Kappl 2006).

Das **gesellschaftliche Leben der Elite und ihr Sozialverhalten** wird zu Beginn des Cinquecento ebenfalls kodifiziert. Die neue höfische Lebensform der Elite, die Existenz des Höflings (*cortigiano*) und der Hofdame (*donna di palazzo*), wird zum Gegenstand der Reflexion. Unter den Traktaten in der Tradition humanistischer Erziehungslehren, die im Cinquecento eine neue Verhaltensnorm propagieren wie etwa **Giovanni Della Casas** (1503–1556) *Galateo* (1558) und **Stefano Guazzos** (1530–1593) *Civil conversazione* (1574), nimmt **Baldassarre Castiglione** *Libro del cortegiano* (1528) einen besonderen Platz ein.

Vom *umanista*
zum *cortigiano*:
Traktatliteratur

**Vom Quattrocento
zum Settecento**

Zum Inhalt

Castiglione's *Libro del cortegiano* ist ein Traktat (*trattato*) in Dialogform. Der Dialog, der auf das antike Vorbild Platons und Lukians zurückgeht, wird von den Humanisten für belehrende Zwecke besonders geschätzt. Castiglione, der die Jahre 1504 bis 1513 etwa gleichzeitig mit Bembo am Hof von Urbino verbringt, bevor er in Rom in päpstliche Dienste tritt, evoziert in dem aus vier Büchern bestehenden Werk **vier Abende am Urbinater Hof**, an denen sich eine illustre Hofgesellschaft zur geselligen Abendunterhaltung zusammenfindet. Unter der Leitung der Herzogin Elisabetta Gonzaga und ihrer Schwägerin Emilia Pio will sich eine erlesene Herrenrunde, der u.a. Pietro Bembo und der Komödiendienstleiter Bernardo Dovizi, gen. Bibbiena, angehören, mit einem Spiel die Zeit vertreiben. Anders als die *brigata* in Boccaccios *Decameron* will man sich jedoch nicht mit dem Erzählen von Novellen unterhalten, sondern mit dem Versuch, das Wesen des »perfetto cortegiano« zu ergründen. Statt in einer trocken-abstrakten Abhandlung den Hofmann zu definieren, erlaubt diese Anordnung, eine ideale Hofgesellschaft wie auf einer Bühne in Aktion zu präsentieren und damit nicht nur das Wesen des Hofes – die Repräsentationskunst – zu veranschaulichen, sondern zugleich ein lebendiges Modell des richtigen Verhaltens vorzuführen.



Raffael: Baldassarre Castiglione (1514/15)

Castiglione's *Cortegiano* beschreibt eine gesellige Kultur, die ihrem Wesen nach **Gesprächskultur** ist. Dem Wort, der wohlgeformten Rede, dem angemessenen Gesprächsverhalten, der Kunst, die anderen durch geistreich-witzige Erzählungen zu unterhalten, kommt in diesem von der humanistischen Hochschätzung antiker Rhetorik, insbesondere Ciceros, geprägten Bild höfischer Geselligkeit eine herausragende Rolle zu. Als »unhöfisch« wird das Verhalten eines Ritters alten Schlags kritisiert, der als Beruf nur das Waffenhandwerk kennt und von den höfischen Künsten Musizieren, Singen, Tanzen und Plaudern nichts wissen will. Auf vergnügliche Weise entsteht so im spielerischen Wortgefecht, das das ritterliche Duell ersetzt, das Bild des perfekten Hofmanns, der im Sinn der Renaissance ein wahrer *uomo universale* ist, der die alten Tugenden des Ritters – Mut, Kampfgeist, Loyalität – mit denen des gelehrten Humanisten verbindet: einer umfassenden Bildung, die ihn zum Dienst für seinen Fürsten als Berater, Botschafter, ja selbst Erzieher prädestiniert. Wobei er all diese Fertigkeiten und Qualitäten hinter einem Auftreten zu verbergen hat, das nicht pedantisch-schwerfällig, sondern leichtfüßig mit Anmut (*grazia*) und Lässigkeit (*sprezzatura*) daherzukommen hat.

Das Dritte Buch des *Cortegiano* ist der »**donna di palazzo**« gewidmet. Gegen die misogynen Ansichten des Frauenfeinds Gaspare Pallavicino verteidigt Giuliano de' Medici die Rolle der Frau als Mittelpunkt höfischer Geselligkeit und begründet damit das Recht der Frau auf umfassende

Bildung. Seinen Höhepunkt findet dieses Frauenlob am Ende des Vierten Buchs in einer enthusiastischen Rede Bembos, in der er seinen Zuhörinnen und Zuhörern die **neoplatonische Liebeslehre** erläutert. Denn die neoplatonische Eroslehre bietet die theoretische Begründung dafür, dass die Frau als Inkarnation der Schönheit in der höfischen Kultur einen prominenten Platz einnehmen kann, während sie in der bürgerlichen Stadtgesellschaft aus dem öffentlichen Leben ausgeschlossen und auf das Haus beschränkt wird. Mit seinem *Libro del cortegiano* liefert Castiglione damit nicht nur ein umfassendes Verhaltensbrevier. Die literarische Inszenierung seines Stoffs bietet darüber hinaus ein praktisches Modell für jene Gesprächs- und Geselligkeitskultur der Salons und ihre literarischen Spiegelungen, die sich in der Folge unter der Leitung berühmter *salonniers* nach dem Vorbild der italienischen Höfe in Frankreich entfalten (vgl. Burke 1996).

Trattatistica d'amore. Die Modellfunktion des *Cortegiano* beruht nicht zuletzt auf seinem enzyklopädischen Anspruch. Er behandelt zahlreiche Themen, denen ansonsten eigene Abhandlungen gewidmet werden. Zu diesen gehören die zahlreichen *trattati d'amore* zur **neoplatonischen Liebeslehre**, die Marsilio Ficinos Platonkommentar für ein größeres Publikum vulgarisieren. Den Anfang macht hier Bembo mit den *Asolani* (1505), Gesprächen über die Liebe zwischen drei Herren und drei Damen am Hof von Caterina Cornaro in Asolo; ihm folgen u. a. Leone Ebreo (ca. 1460 – ca. 1521) mit den *Dialoghi d'amore* (1535) und Tullia d'Aragona (1490–1556) mit dem *Dialogo della infinità d'amore* (1547). Mittels dieser volkssprachlichen Traktate werden philosophische Konzepte der Frührenaissance (*primo Rinascimento*) des Quattrocento, die in elitären humanistischen Zirkeln entwickelt worden sind, einem breiteren höfischen Publikum zugänglich gemacht.

Trattatistica sulla donna. Die Gespräche über die ›donna di palazzo‹ im Dritten Buch des *Cortegiano* stehen in engem Zusammenhang mit der humanistischen *trattatistica sulla donna* und der **Querelle des Femmes**. Der Begriff bezeichnet die Auseinandersetzung zwischen misogynen (frauenfeindlichen) und gynophilen (frauenfreundlichen) Autoren und Autorinnen über die Natur und gesellschaftliche Rolle der Frau und das Verhältnis der Geschlechter, die Unter- oder Überlegenheit der Frau oder ihre Gleichheit mit dem Mann. Sie beginnt um 1400 mit der Kritik der französischen Autorin Christine de Pizan (1365–1429) am negativen Frauenbild des *Roman de la Rose* und durchzieht die gesamte Frühe Neuzeit. Sind viele dieser Schriften zunächst noch in Lateinisch verfasst wie das Werk *De mulieribus* (1501) von Marius Equicola, dem Sekretär von Isabella d'Este, so erscheinen gleichzeitig mit dem *Cortegiano* die ersten in italienischer Sprache wie **Galeazzo Flavio Capras** (1487–1537) *Della eccellenza e dignità delle donne* (1525) oder **Ludovico Domenichis** (1515–1564) *La nobiltà delle donne* (1549). Als gegen Ende des Jahrhunderts im Klima der Gegenreformation ein Vertreter der katholischen Kirche wie Giuseppe Prassi mit dem Pamphlet *Dei donnechi difetti* (1599) erneut ein misogynes Frauenbild propagiert, beteiligen sich erstmals auch zwei Frauen an

Vom Quattrocento zum Settecento

diesem Streit: die Venezianerinnen **Moderata Fonte** (1555–1592) mit dem Dialog *Il merito delle donne* (1600), der sieben Venezianerinnen im Garten eines Hauses zu Gesprächen über die Situation der Frau versammelt, und **Lucrezia Marinella** (1571–1653) mit dem Traktat *La nobiltà e l'eccellenza delle donne, co' i difetti e mancamenti de gli uomini* (1600) (vgl. Zancan 1983; Bock/Zimmerman 1997).

Die aktive Teilnahme von Frauen am literarischen Diskurs spiegelt die Veränderungen in der literarischen Kultur. Die humanistische Forderung nach Bildung und Erziehung der Frau, die Rolle der Frau in der höfischen Adelskultur sowie die endgültige Durchsetzung des *volgare* als Literatursprache führen zu einem erhöhten Anteil von Frauen an der literarischen Produktion, und zwar in allen Gattungen, vom Traktat über die Lyrik und das Drama bis hin zum Epos. Einen Sonderstatus nehmen dabei im Cinquecento jene unverheirateten Frauen ein, die als »ehrbare Kurtisanen« (*cortigiane oneste*) ihren Lebensunterhalt damit bestreiten, dass sie in ihrem Haus männlichen Besuchern Geselligkeit und Unterhaltung außerhalb des Hofes anbieten. Dies ist vor allem in Rom und Venedig der Fall, wo es die »gemischte« höfische Adelskultur nicht gibt. In diesem Rahmen betätigen sich *cortigiane oneste* wie Tullia d’Aragona oder Veronica Franco (1546–1592) auch künstlerisch als Sängerinnen, Musikerinnen und Tänzerinnen, aber auch als Dichterinnen (vgl. Cox 2008; Volmer 2008).

Politische Krise und Geschichtsschreibung

Die volkssprachliche Historiographie und politische Theoriebildung, die sich zu Beginn des Cinquecento in Florenz mit Niccolò Machiavelli (1469–1527) und Francesco Guicciardini (1483–1540) entwickelt, ist ein direkter Widerhall der politischen Erschütterung, die der Einfall Karls VIII. 1494 auslöst. Florenz ist von den Italienkriegen besonders betroffen. Das politische System wechselt mehrfach zwischen Republik und Herrschaft der Medici:

Zeittafel

Florenz während der Italienkriege

- | | |
|-----------|---|
| 1494–1512 | Sturz der Medici durch die Franzosen: »seconda« Repubblica fiorentina |
| 1512–1527 | Niederlage der Franzosen: Restauration der Signorie der Medici |
| 1527–1530 | Sacco di Roma führt zum Sturz der Medici: »terza« Repubblica fiorentina |
| ab 1532 | Herzogtum der Medici; ab 1569 Großherzogtum Toskana (<i>granducato</i>) |

Das Trauma, das der Einfall des französischen Heers auslöst, das sich dank seiner neuartigen Artillerie als technisch überlegen erweist, formuliert Guicciardini bereits in seinen zwischen 1508 und 1509 entstande-

nen *Storie fiorentine*: »E era entrata in Italia una fiamma e una peste che non solo mutò gli stati, ma e' modi ancora del governargli e e' modi delle guerre«. Während die *Storie fiorentine* die Geschichte der Stadt ab 1382, also ab dem *Tumulto dei Ciompi* und der auf ihn folgenden politischen Restauration, bis in die Gegenwart beschreiben, konzentriert sich die in den 1540er Jahren verfasste *Storia d'Italia* auf den Zeitraum zwischen 1494 und dem Sacco di Roma 1527, wobei die beschriebene Zeitspanne von der Friedenszeit unter Lorenzo il Magnifico bis zum Tod des letzten Medici-Papstes Clemens VII. 1534 reicht. Die Geschichte von Florenz in den zurückliegenden 150 Jahren wird dabei für Guicciardini wie für Machiavelli zum Anlass politischer Reflexion und Grundstein moderner politischer Theoriebildung.

Machiavellis politisch-historische Schriften gehen ebenfalls von der unmittelbaren politischen Realität aus. Er ist, wie auch Guicciardini, von den Geschehnissen direkt betroffen. Nachdem er zunächst im Dienst der zweiten Florentiner Republik als Diplomat wichtige politische Aufgaben erfüllt hat, wird er nach der Rückkehr der Medici 1512 aller Ämter enthoben. Auch Machiavelli ist wie Guicciardini angesichts der radikalen »Glückswechsel« in dieser Zeit, in der nicht nur die Medici, Sforza und Aragonesen gestürzt werden, sondern auch das »Kriegsglück« der Franzosen ständig wechselt, von der Frage nach der Abhängigkeit der Politik vom Zufall und ihrer rationalen Beherrschbarkeit besessen. So benennt er in seiner 1513 entstandenen Schrift *Il Principe* (1532) zwar auch konkrete Gründe für die militärische Niederlage der italienischen Staaten wie das Fehlen eigener Heere in den Fürstentümern, im Mittelpunkt seiner Überlegungen aber steht die grundsätzliche Frage, mit welchen Mitteln Herrschaft gesichert und politische Stabilität erreicht werden kann. Mit seiner an zeitgenössischen Fällen und antiken Beispielen durchgeführten vorurteilslosen Analyse historischen Geschehens macht Machiavelli politische Entwicklungen in ihrer Verkettung von Umständen und Entscheidungen rational durchsichtig und wird so zu einem der Begründer der **modernen politischen Wissenschaft**. Seine Modernität allerdings gründet auf der Tradition des Florentiner *Umanesimo civile* und seines Engagements für die Belange der Stadt und ihrer Bürger, deren Wohlergehen das Ziel der Politik ist.

Die »Erfindung« des Theaters

Das Theater nimmt innerhalb der höfischen Festkultur einen zentralen Platz ein, da es zum einen der Unterhaltung der Hofgesellschaft dient und zum anderen in besonderer Weise geeignet ist, Rang und Bedeutung des Hofes und seiner Mitglieder »sichtbar« werden zu lassen. Gleichzeitig stellt die humanistische Wiederbelebung der Antike mit ihrer **Wiederentdeckung des antiken Theaters** ein neuartiges Theatermodell zur Verfügung, das über hohes Prestige verfügt und die Abgrenzung von volkstümlichen Theaterformen erlaubt. Aus der Symbiose humanistischer und

Vom Quattrocento zum Settecento

höfischer Kultur vollzieht sich daher an den Fürstenhöfen des Cinquecento die **Erfindung des Theaters** im modernen Sinne, d.h. des neuzeitlichen Illusionstheaters, das sich von Italien aus in ganz Europa verbreitet und bis ins 20. Jahrhundert hinein die vorherrschende Theaterform bleibt.

Im **Quattrocento** ist das Theater in Italien noch vornehmlich **religiöses Theater** (*laude drammatiche, sacre rappresentazioni*), das an Feiertagen von Laienbruderschaften (*confraternite laiche*) in Kirchenräumen oder auf öffentlichen Plätzen für die gesamte Stadtbevölkerung aufgeführt wird. Das ›neue‹ höfische Theater nach antikem Modell unterscheidet sich von der traditionellen volkstümlichen Form des religiösen Theaters durch seinen professionellen und elitären Charakter. Diese ›Revolution‹ des Theaterwesens betrifft alle Ebenen:

Die Revolutionierung des Theaters

- **neue Stückformen** wie Komödie und Tragödie mit neuen Inhalten lösen das oft anonyme religiöse Theater durch ein profanes ab, dessen Autoren humanistisch gebildet sind;
- das neue Theater richtet sich nicht mehr an die Stadtbevölkerung, sondern an ein **elitäres höfisches Publikum**;
- der Rückzug des Theaters aus dem öffentlichen Raum ins Innere der Höfe gipfelt im **modernen Theaterbau** mit Trennung von Bühne und Zuschauerraum und illusionistischem Bühnenbild;
- **Berufsschauspieler** ersetzen die Laiendarsteller.

Wichtige dramatische Werke

1508	Ludovico Ariosto <i>La Cassaria</i> (Komödie, UA)
1509	Ludovico Ariosto <i>I Suppositi</i> (Komödie, UA)
1513	Bibbiena <i>La Calandria</i> (Komödie, UA)
1514/15	Gian Giorgio Trissino <i>Sofonisba</i> (Tragödie, entst.)
1518	Niccolò Machiavelli <i>Mandragola</i> (Komödie, UA?)
1520	Ruzante <i>Parlamento di Ruzante</i> (Komödie, UA)
1524/25	Ruzante <i>Betia</i> (Komödie)
1525	Niccolò Machiavelli <i>Clizia</i> (Komödie, UA)
1528	Ludovico Ariosto <i>Il Negromante</i> (Komödie, UA)
1528	Ludovico Ariosto <i>La Lena</i> (Komödie, UA)
1528/29	Ruzante <i>Moscheta</i> (Komödie, entst.)
1533	Pietro Aretino <i>Il Marescalco</i> (Komödie, Druck)
1534	Pietro Aretino <i>La Cortigiana</i> (Komödie, Druck)
1541	Giovan Battista Giraldi Cinzio <i>Orbecche</i> (Tragödie, UA)
1545	Giovan Battista Giraldi Cinzio <i>Egle</i> (Satyrspiel, UA)
1573	Torquato Tasso <i>Aminta</i> (Schäferspiel, UA)
1582	Giordano Bruno <i>Il Candelao</i> (Komödie, Druck)
1590	Giovan Battista Guarini <i>Il Pastor fido</i> (Schäferspiel, Druck)
1600	Iacopo Peri/Ottavio Rinuccini <i>Euridice (dramma per musica, UA)</i>

Die Vorgeschichte des modernen Theaters

Die Wiederentdeckung antiker Dramentexte und Dramentheorien sowie antiker Schriften zum Theaterbau durch die Humanisten ist ein zentraler Faktor für die Entstehung des neuen Theaters. 1429 werden zwölf bis da-

hin unbekannte Komödien des **Plautus** (250–184 v. Chr.) entdeckt, der neben **Terenz** (185–159 v. Chr.) in der Renaissance der beliebteste römische Lustspielautor ist. 1433 wird ein Kommentar des spätantiken Grammatikers **Aelius Donatus** (4. Jh.) zu den Komödien des Terenz aufgefunden, der zur Grundlage der Komödientheorie wird. 1414 werden die Schriften des römischen Architekten **Vitruv** (84–27 v. Chr.) zur Architektur entdeckt; ihre Kenntnis und das archäologische Studium antiker Baudenkmäler durch die Humanisten üben im Cinquecento starken Einfluss auf den Theaterbau aus. Schon im Quattrocento werden in humanistischen Kreisen die ersten Aufführungen antiker Dramen in der Originalsprache veranstaltet: 1476 wird in Florenz die Terenz-Komödie *Andria* aufgeführt; 1486 spielt man in Rom im Kreis um Pomponio Leto (1428–1497), der *Accademia pomponiana* oder *romana*, den *Hippolytus* des römischen Tragikers Seneca. Der entscheidende Schritt zur Adaption der klassischen Vorlagen findet aber am Hof von Ferrara statt, wo ebenfalls 1486 die Plautus-Komödie *Menechmi* in einer italienischen Prosaübersetzung unter dem Titel *I Menechini* aufgeführt wird. Die Aufführung von **Prosaübersetzungen lateinischer Komödien**, sog. *volgarizzamenti*, im Karneval und zu Hochzeiten wird zu einer Tradition am Ferrareser Hof, dessen frühe Auseinandersetzung mit dem Theater ihn für rund hundert Jahre zum Zentrum der italienischen Theaterentwicklung werden lässt, wo Komödie, Tragödie und Pastorale entstehen (zur Theaterentwicklung vgl. Hösle 1984; Falletti Cruciani 1999; Alonge/Davico Bonino 2000).

Die italienische Komödie, die sich in den ersten beiden Jahrzehnten des Cinquecento herausbildet, ist ein gutes Beispiel für den Prozess der Anverwandlung der Antike. Sie imitiert und variiert das Vorbild der lateinischen Komödie des Plautus und Terenz und durchdringt es zugleich mit eigenen literarischen Traditionen. Die **Einteilung in fünf Akte** und die **Voranstellung eines Prologs** mit poetologischer Funktion folgen dem antiken Modell, ebenso wie die Beschränkung auf einen Handlungsort. Auch das dominierende **Handlungsschema** wird der lateinischen Komödie entlehnt: Die Liebe eines jungen Paars stößt auf den Widerstand von meist älteren Widersachern (Väter, Ehemänner, Rivalen), der jedoch mit Hilfe listiger Diener überwunden wird, so dass das Stück mit der Vereinigung des Liebespaars ‚glücklich‘ endet. Der private Konflikt ist in einem bürgerlich-städtischen Milieu angesiedelt, die handelnden Personen sind durchschnittliche Bewohner der Stadt, deren Werte und Normen, Sitten und Gebräuche dargestellt und eventuell auch kritisch beleuchtet werden. Im Gegensatz zum religiösen Theater des Mittelalters erhält die Komödienhandlung so jenen Schein von Realismus und Nähe zum alltäglichen Leben der Menschen, den Donatus unter Berufung auf Cicero in seinem Terenz-Kommentar fordert, indem er die Komödie als ‚**imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis**‘ definiert. Der Eindruck besonderer Realitätsnähe der Renaissancekomödie wird zudem hervorgerufen durch den Einsatz des **perspektivischen Bühnenbildes**, das die Illusion eines realen städtischen Raums als Handlungsort erzeugt, allerdings ohne eine konkrete Stadt abzubilden.

Die Komödie

Vom Quattrocento zum Settecento

Die Hauptwerke Ludovico Ariostos, Bernardo Dovizis und Niccolò Machiavellis, der »padri fondatori der Renaissancekomödie, sind dieser Forderung nach Wiedererkennbarkeit verpflichtet. Ist Ariostos erste Komödie, *La Cassaria* (UA 1508; *Die Kastenkomödie*), die Elemente aus den Komödien des Plautus und Terenz kombiniert, noch auf einer griechischen Insel angesiedelt, so spielt sich die Handlung der zweiten Komödie, *I Suppositi* (UA 1509; *Die Untergeschobenen*), in Ferrara ab. Schon das Bühnenbild der *Cassaria* aber weckt die Illusion eines städtischen Ambientes und ruft die Begeisterung des Publikums hervor, wie ein Brief Bernardo Prosperis, des Kanzlers von Ferrara, vom 8.3.1508 an Isabella d'Este in Mantua illustriert:

Das Bühnenbild von *La Cassaria*

Ma quello che è stato il meglio in tutte queste feste e representatione, è stato la sena [scena] dove se sono representate, quale ha facto uno M.ro [maestro] Peregrino depinctore che sta col S.re [Signore, il duca di Ferrara], ch'è una contracta [contrada] e prospectiva de una terra [città] cum case, chiesie, torre, campanili e zardini [giardini], che la persona non se può satiare a guardarla per le diverse cose che ge sono, tute de inzegno e ben intese (zit. nach Alonge/Davico Bonino 2000, 13f.).

In *La Lena* (UA 1528), nach *Il Negromante* (entst. 1520) Ariostos viertes und letztes Stück, erreicht diese Bemühung um Wirklichkeitsbezug ihren Höhepunkt. Die Aneignung des antiken Modells, seine »Aktualisierung«, beschränkt sich hier nicht mehr auf den Ort der Handlung, sondern besteht in einem kritischen Bezug auf die gesellschaftliche Gegenwart. Das Stück um die Kupplerin Lena, das in einem volkstümlichen Viertel Ferraras spielt, liefert das Bild einer durch und durch korrupten, allein vom Geld beherrschten zeitgenössischen Gesellschaft, deren moralischer Niedergang unaufhaltsam erscheint.

Der Effekt des Realismus verdankt sich dabei einer **Technik der Italienisierung**, die sich erstmals bei Ariosto in den *Suppositi* und in noch stärkerer Ausprägung in Bibbienas *La Calandria* (UA 1513) und Machiavellis *La Mandragola* (UA 1518) findet: dem Rückgriff auf Boccaccios *Decameron* als Quelle für bestimmte komische Figurentypen, für eine sprachliche Toskanisierung und für die komische Handlung der *beffa*. So basiert das Stück *La Calandria* des aus dem toskanischen Bibbiena stammenden Bernardo Dovizi, das 1513 unter der Leitung Castigliones

am Hof von Urbino uraufgeführt wird, auf den *Menaechmi* (*Die Zwillinge*) des Plautus, einer auf der Verkleidung und dem Rollentausch des Geschwisterpaares beruhenden Verwechslungskomödie (s. Kap. 2.3.4). Bibbiena verleiht seiner Adaption einen italienischen Anstrich durch **sprachliche und inhaltliche Anleihen an das Decameron**, dem er die Figur des Tölpels Calandro entnimmt, dem ein derber Streich, eine *beffa*, gespielt wird. Noch ausgeprägter ist die Nähe zur Novellistik in Machiavellis in Florenz spielender *La Mandragola*, in der der verliebte Callimaco mit Lucrezia, der Ehefrau des Nicia, eine Liebesnacht verbringt, und dies mit Zustimmung nicht nur des bestechlichen Priesters Timoteo, sondern auch des betrogenen Ehemanns Nicia. Die Anpassung der antiken Gattung an den Erwartungshorizont des

Titelblatt der *Calandria* in der Ausgabe Siena 1521



neuen Publikums und seinen kulturellen Kontext zeigt sich nicht zuletzt in der gestiegenen Bedeutung der weiblichen Rollen in der Renaissancekomödie, die der anderen Rolle der Frau in der höfischen Kultur der Renaissance im Vergleich mit der antiken Kultur entspricht.

Die umfangreiche Komödienproduktion des Cinquecento spiegelt den großen Erfolg der ›neuen‹ Komödie. Allerdings bringt sie nach der ›Gründerzeit‹ nur noch wenige neue originelle Werke hervor wie das **Pietro Aretinos** (1497–1556) oder das des venezianischen Dialektautors **Angelo Beolco** (1496–1542), der nach der von ihm geschaffenen Figur **Ruzante** genannt wird. Nach der experimentierfreudigen Anfangsphase bildet sich schnell eine *commedia regolare* heraus, auch als *commedia sostenuta* oder *erudita* bezeichnet, die das erprobte Modell nur noch variiert, ihm aber nichts Neues mehr hinzufügt.

Die volkssprachliche Tragödie nach antikem Muster entsteht in Italien nur wenig später mit Gian Giorgio Trissinos *Sofonisba* (1514/15). Im Gegensatz zur Komödie ist ihre Entwicklung nicht nur durch die klassischen Vorbilder geprägt, sondern wird auch von der Rezeption der *Poetik* des Aristoteles beeinflusst, die zu einer intensiven theoretischen Diskussion unter den Autoren über die richtige Form der Tragödie führt. Die Tragödie ist in Italien daher zunächst eine eher elitäre Gattung ohne breiten Publikumserfolg. Ihr gelehrter Charakter zeigt sich im Einfluss Senecas sowie der griechischen Tragiker, deren Werke zu Beginn des Cinquecento erstmals in der Originalsprache in Venedig von Aldo Manuzio gedruckt werden (Sophokles, 1502; Euripides, 1503; Aischylos, 1518). Die italienische Tragödienproduktion der ersten Hälfte des Cinquecento lässt sich daher nicht auf ein einziges Modell festlegen, sondern ist zunächst vom Experimentieren mit unterschiedlichen Formen geprägt. Gemeinsam sind ihnen folgende Merkmale:

- **der Stoff** entstammt der antiken Geschichte oder Mythologie;
- **die Handlung** verbindet privaten und politischen Konflikt;
- **die Figuren** sind hochgestellte Persönlichkeiten, antike Staatsmänner oder Helden der antiken Mythologie, deren Sturz das Publikum emotional beeindruckt;
- **Ziel der Tragödie** ist die Katharsis, worunter die moralische Belehrung des Zuschauers verstanden wird, die vor allem in der Zeit der Gegenreformation dazu dient, die Tragödie gegen den kirchlichen Vorwurf des Immoralismus zu verteidigen;
- **die Sprache** folgt den Regeln des hohen Stils, der dem sozialen Rang der Figuren und dem Ernst der Handlung angemessen und am besten geeignet ist, beim Publikum starke Emotionen und moralische Er-schütterung hervorzurufen.

Die Tragödie

Merkmale
der Tragödie

Auf dieser Grundlage entwickeln sich zwei Haupttypen der Tragödie, die die weitere Entwicklung der Gattung in Italien beeinflussen:

- **die gräzisierende Tragödie**, deren bedeutendster Vertreter Gian Giorgio Trissino ist; sie wird vor allem in Florenz, im Rom der Medici-Päpste, in deren Dienst Trissino steht, und in Venedig gepflegt;

Vom Quattrocento zum Settecento

- **die latinisierende Tragödie**, die von Giovan Battista Giraldi Cinzio (1504–1573) in Ferrara entwickelt wird.

Zur Vertiefung

Haupttypen der Tragödie

Trissinos Tragödie Sofonisba, die 1524 mit einem Widmungsbrief an Papst Leo X. gedruckt, aber erst 1554 in Frankreich in französischer Übersetzung gespielt wird, erzählt die Geschichte der Karthagerprinzessin Sofonisbe, die in die Gefangenschaft ihres ehemaligen Verlobten und römischen Verbündeten Massinissa gerät und sich am Ende das Leben nimmt, um der Auslieferung an die Römer zu entgehen. Das Stück, das auf einer Episode des 2. Punischen Kriegs bei Titus Livius beruht, wirkt in zweierlei Hinsicht traditionsbildend: Zum einen gestaltet es in der Figur des Massinissa den für die Tragödienentwicklung fruchtbaren **Konflikt zwischen Liebe und Pflicht**, zum anderen liefert es mit der Gestalt der Sofonisbe, die an Boccaccios große Frauengestalten erinnert, ein Beispiel heroischer Selbstaufopferung, das für die **Märtyrertragödie der Gegenreformation** stilbildend wird. Trissinos Orientierung an griechischen Vorbildern zeigt sich einerseits in der Verwendung eines Chors und andererseits in intertextuellen Bezügen zur *Alkestis* des Euripides und *Antigone* des Sophokles. Moralische Belehrung vermittelt das Stück durch die Heroisierung Sofonisbes, die sich um ihrer Ehre willen der Unterwerfung unter die weltliche Macht der Römer verweigert und so zum Vorbild moralischer Standhaftigkeit und des passiven Widerstands gegen die weltliche Macht wird.

Giraldi Cinzios Tragödie Orbecche (UA 1541), deren in der Antike angesiedelte Handlung erfunden ist, illustriert dagegen den Einfluss des römischen Tragikers Seneca und seiner Horrortragödie. Im Mittelpunkt des Stücks steht Orbecche, die Tochter des Perserkönigs Sulmone. Um sie für ihre heimliche Eheschließung zu strafen, tötet Sulmone ihren Mann und ihre beiden Söhne und präsentiert ihr die Leichen. Orbecche tötet daraufhin ihren Vater und sich selbst. Exemplifiziert wird an diesem Schicksal das Walten der Rachegöttin Nemesis, die Orbecche für einen Verrat bestraft, den sie in ihrer Jugend begangen hat. Einen Intertext liefert hier einerseits *König Oedipus* von Sophokles, andererseits Senecas *Thyestes*.

Die unvorstellbaren Gräuel, die in keinem Verhältnis zu Orbecches ursprünglicher Schuld stehen, sollen beim Zuschauer Furcht und Mitleid (*orrore e compassione*) erregen. Illustriert werden auf diese Weise an einem Menschen, der quasi unschuldig schuldig geworden ist, die grundsätzliche Schuldhaftheit des Menschen wie auch die Bestrafung dieser Schuld, durch die eine gerechte Weltordnung wiederhergestellt wird.

Die *scena tragica* aus
Sebastiano Serlios
Secondo libro di
prospettiva (1545)



Die höfische Welt im Spiegel des Epos

1483	Luigi Pulci <i>Il Morgante</i> (komisches Epos)	Wichtige Werke der Epenliteratur
1495	Matteo Maria Boiardo <i>Orlando innamorato</i> (Ritterepos)	
1516	Ludovico Ariosto <i>Orlando furioso</i> (Ritterepos)	
1581	Torquato Tasso <i>La Gerusalemme liberata</i> (Ritterepos)	
1593	Torquato Tasso <i>La Gerusalemme conquistata</i> (Ritterepos)	
1623	Giovan Battista Marino <i>Adone</i> (mythologisches Epos)	
1623	Alessandro Tassoni <i>La secchia rapita</i> (komisches Epos)	

Das Ritterepos (*poema cavalleresco*) ist die zweite bedeutende Gattung der Renaissance, deren Entwicklung eng an den Hof gebunden ist. Beginnend in Florenz mit Pulcis *Il Morgante*, erlebt das moderne Ritterepos am **Hof der Este in Ferrara** mit dem Werk Boiardos, Ariostos und Tassos eine einzigartige Blüte. Wie im Fall der Komödie verbindet sich auch im Epos die neue klassisch-humanistische Kultur mit älteren volkssprachlichen Traditionen.

Vorläufer des poema cavalleresco sind die mittelalterlichen *chansons de geste* (s. Kap. 4.2.3), die in Italien vor allem in den volkstümlichen *cantari* überliefert sind, erzählenden Texten in der *ottava rima*, die im Trecento von fahrenden Spielleuten auf den Marktplätzen vorgetragen werden und erst im Quattrocento eine schriftliche Fixierung erfahren. **Luigi Pulci** (1432–1484) komisches Epos *Il Morgante* (1483), das von den Abenteuern des Riesen Morgante erzählt, verarbeitet ein solches *Cantare d'Orlando*, ein anonymes Heldenlied über den Ritter Orlando (Roland).

Boiardos Orlando innamorato (1495; 69 *canti* in *ottave*) transponiert diesen Stoff in den höfischen Kontext Ferraras und bewirkt damit gewichtige Änderungen. Die erste betrifft den Stoff. Wie der Titel bereits andeutet, präsentiert Matteo Maria Boiardo (1441–1494) Orlando, den vorbildlichen Ritter Karls des Großen, als Verliebten. Die Geschichte des heldenhaften Kampfes Karls des Großen und seiner Paladine gegen die Araber, die den Kern der Karlsepik ausmacht, wird mit der Welt der Zauberer und magischen Praktiken aus der Artusepik verbunden, in der sich alles um die Liebe dreht (s. Kap. 4.2.3). Boiardo trägt damit den gewandelten Erwartungen eines Publikums Rechnung, in dem die Damen eine wichtige Rolle spielen. Wie im Fall der *Aeneis* des Vergil, die die Abstammung der Römer von den Trojanern erzählt, dient der *Innamorato* dazu, das Geschlecht der Este auf eine entfernte trojanische Herkunft zurückzuführen und so zu nobilitieren.

Der Stoff des Orlando

Boiardos *Orlando*: Die Erzählung beginnt mit einem großen Turnier zwischen christlichen und muslimischen Kriegern in Paris, das durch die Ankunft Angelicas, einer Prinzessin aus dem Fernen Osten, unter-

[Zum Inhalt](#)

Vom Quattrocento zum Settecento

brochen wird. In sie verlieben sich alle Paladine Karls des Großen auf der Stelle. Zusammen mit seinem Freund Ranaldo (bei Ariosto: Rinaldo) verlässt der verliebte Orlando das Turnier, um der fliehenden Angelica zu folgen, und es beginnt eine phantastische Verfolgungsjagd, bei der die Sinne der Helden immer wieder von Zaubereien verwirrt werden. Parallel zu diesem Handlungsstrang entwickelt sich ein zweiter um den maurischen Ritter Ruggiero, der sich in die christliche Kämpferin Bradamante verliebt, Ranaldos Schwester. Eine Prophezeiung besagt, dass er sich zum Christentum bekehren und Bradamante zur Frau erhalten wird und dass aus ihrer Verbindung das Geschlecht der Este hervorgeht. Die beiden Handlungsstränge werden durch die Kämpfe zwischen Karl dem Großen und seinem Gegner Agramante verknüpft, in die alle Protagonisten eingebunden sind.

Das unvollendet gebliebene Werk ist mehrfach von Boiardo erweitert worden. Die **Erzähltechnik**, die auf der kunstvollen Verknüpfung von Episoden beruht, deren Erzählung immer dann unterbrochen wird, wenn es am spannendsten ist, macht dies möglich. Im Unterschied zu den mündlich vorgetragenen *cantari* schafft Boiardo eine **heterodiegetische Erzählerfigur**, die mit dem Publikum kommuniziert und das Geschehen kommentiert (s. Kap. 2.4.3.2). Dieses Bewusstmachen der Erzählsituation und der Dialog mit dem Publikum gehören zu den Erfindungen Boiardos, die Ariosto in seinem *Orlando furioso* übernimmt und perfektioniert. Die ironische **Brechung der Illusion**, die **Selbstreflexivität** und das **Spiel mit dem Publikum**, die sich hieraus bei Ariosto ergeben, tragen wesentlich zur Modernität des Werks bei.

Porträt Ariostos: Holzschnitt nach Tizian aus der Aus- gabe des *Furioso* von 1532



Ariostos *Orlando furioso* greift die von Boiardo nicht zu Ende geführten Handlungsfäden auf und führt sie in einer ebenso phantastischen Erzählung voller Täuschungen und Zaubereien fort, nicht ohne seinerseits den Charakter des Textes einschneidend zu verändern. Dies betrifft zum einen die sprachlich-stilistische Ebene. Die drei Versionen des Textes von 1516, 1521 und 1532 zeichnen sich nicht nur durch die quantitative Erweiterung von 40 auf schließlich 46 Gesänge in *ottava rima* aus, sondern spiegeln auch das Bemühen des Autors um eine **sprachlich-stilistische Toskanisierung** des Textes, die seine padanisch-emilianischen Eigentümlichkeiten tilgt und den *Furioso* zu einem Werk macht, das sich nicht nur an den Hof der Este, sondern an ein gesamtitalienisches Publikum wendet. Gleichzeitig verstärkt Ariosto die **Anklänge an die klassische Antike** und verschmilzt das mittelalterliche mit dem klassisch-antiken Erbe. So weckt bereits der Titel, der von Senecas Drama *Hercules furens* inspiriert ist, antike Reminiszenzen. Auch das berühmte *Incipit* des Textes, der mit den Worten anhebt: »Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese

io canto« (I, 1-2), weckt beim klassisch gebildeten Leser die Assoziation an den Anfang der Vergil'schen *Aeneis*.

Die Erschütterung der höfischen Welt konterkariert jedoch Ariostos Bemühen um Wohlklang und Harmonie. Die Spannungen und Kontraste, die den *Furioso* auf der inhaltlichen Seite kennzeichnen, lassen die Zeit seiner Entstehung als eine **Epoche des Umbruchs** und tiefgehender Verunsicherungen erkennbar werden. Die ironisch gebrochene Darstellung der Welt der Ritter und Damen lässt zeitgenössische Probleme durchscheinen. In der Gefährdung des Reichs Karls des Großen durch die Araber wird die Bedrohung sichtbar, die für die kleinen italienischen Fürstentümer von Frankreich und Spanien ausgeht. Die überlegene Kriegstechnik der Franzosen, die den ritterlichen Zweikampf durch den Gebrauch von Schusswaffen ersetzen, lässt das ritterliche Selbstbild der italienischen Eliten als Illusion erkennbar werden. Schon Boiardo hatte auf die Erschütterung hingewiesen, die der Einfall Karls VIII. für die politische Ordnung Italiens und das Selbstbewusstsein seiner Eliten bedeutete: »Mentre che io canto, o Dio redemptore, / Vedo la Italia tutta a fiamma e a foco / Per questi Galli, che con gran valore/ Vengon per disertar non so che loco« (Libro III, canto ix, 26). Ariostos Werk macht die **Diskrepanz zwischen Traum und Realität** erst recht bewusst.

Ariostos skeptischer Humanismus: Die Relativierung der idealen Welt der Ritter hat zudem eine grundsätzliche **anthropologische Dimension**. Orlando's Raserei, sein Liebeswahnsinn, ist nur die extremste Form jener Verwirrung, die das menschliche **Getriebensein durch den desiderio** annehmen kann. Nur wenige Menschen sind wie Astolfo, der Orlando's verlorenen Verstand auf dem Mond wiederfindet, frei von jenen Trieben, die den Verstand benebeln, und in der Lage, rational und überlegt zu handeln. Ariosto stellt damit nicht das Heldenhumor bzw. das Gute im Menschen grundsätzlich in Frage. Er zeigt jedoch die Gefährdung des Menschen, die Möglichkeit der Entartung, des Exzesses, durch die auch das Gute in sein Gegenteil umschlagen kann. Auf dem Hintergrund der Erfahrungen seiner Zeit formuliert Ariosto eine **Skepsis gegenüber der menschlichen Natur**, die dieser nicht die guten Anlagen abspricht, die aber ihre Bedrohung durch Irrglauben, Fanatismus, Übersteigerung erkennt und dieser gegenüber auf die distanzierte (Erzähler-)Stimme der Vernunft verweist. Historische Erfahrungen wie die der europäischen Religionskriege antizipierend, zeigt Ariosto eine skeptische Grundhaltung, die ihn zum Vorläufer von Autoren wie Cervantes, Voltaire und Calvino werden lässt, die ihm in ihrem Werk ihre Reverenz erwiesen haben (vgl. Hempfer 1989; Segre 1994; Ferroni 2008).

Schäfer und andere Verliebte: die Lyrik

Die volkssprachliche Lyrik des Quattro- und Cinquecento weist zwei dominante Richtungen auf: zum einen die **höfische Liebeslyrik in der Tradition Petrarcas** (*poesia petrarchesca*), zum anderen die **Hirten- oder**

Vom Quattrocento zum Settecento

Schäferdichtung (*poesia pastorale* oder *bucolica*) nach antikem Modell, die den *Eklogen* des griechischen Dichters Theokrit (3. Jh. v. Chr.) und den *Bucolica* (42-35 v. Chr.) des lateinischen Dichters Vergil (70-19 v. Chr.) folgt. Beide Richtungen basieren auf einem festen Repertoire von Themen und Formen, das in der Folge vielfältig variiert wird (vgl. Friedrich 1964; Hoffmeister 1973; Regn 2003).

Zentrale Themen der Hirten- oder Schäferdichtung sind die Liebe, der Tod und die Reflexion über die Kunst. Besungen wird das Liebesglück und -leid von Schäfern und Schäferinnen, Nymphen und Satyrn in der idealen ländlichen Landschaft **Arkadiens**. Die friedlich-heitere Stimmung dieses ›Lustorts‹ mit seinen plätschernden Bachläufen, schattigen Hainen und zwitschernden Vögeln, der den **Topos des locus amoenus** verkörpert, kann aber nicht nur durch Liebesverweigerung getrübt werden, sie ist auch bedroht durch den Tod, der immer wieder in die Idylle eindringt, wenn etwa wilde Tiere den Jäger zerreißen. Zugleich werden die Hirten zu Verkörperungen des Dichters selbst, die in ihren Liedern das Leiden an der Liebe und die Trauer über den Tod beklagen und in ihrem Flötenspiel mit dem Gott Apollon konkurrieren, dem Führer der Musen. Diese ›Doppelbödigkeit‹ ist konstitutiv für die bukolische Dichtung, in deren der Zeit entthobener idealer Welt die Hofgesellschaft ein idealisiertes Bild ihrer selbst findet, deren utopischer Charakter aber auch auf das Gegenbild einer unfriedlichen, kriegerischen Gegenwart verweisen kann.

Der Neapolitaner Iacopo Sannazaro (1457-1530) entwirft in seiner Hirtendichtung *Arcadia* (1504), dem ersten italienischen Hirtenroman, in dem die lyrischen Partien in Eklogenform durch eine Erzählhandlung miteinander verbunden werden, ein idealisiertes Bild der Herrschaft des Königs Ferdinand I. (ca. 1431-1494) über Neapel. Gleichzeitig evoziert er aber auch zeitgenössische politische Ereignisse, die dieses Reich bedrohen und ihm schließlich mit der Eroberung Neapels durch Spanien ein definitives Ende bereiten.

Angelo Poliziano stellt in seinen *Stanze* (1494) das **höfische Leben im Kreis der Medici** in mythologischer Überhöhung dar. In der Gestalt eines Jägers, der sich der Liebe zunächst verweigert, dann aber vom Gott Amor zur Liebe bekehrt wird, huldigt Poliziano Giuliano de' Medici, dem Bruder Lorenzos, aus Anlass eines Turniersieges 1475. Das Werk, das antike und volkssprachliche Quellen verschmilzt (Ovid, Vergil, Statius, Dante, Petrarca), spiegelt in seiner Darstellung der Liebe des Protagonisten zugleich neoplatonisches Gedankengut.

Die ernste volkssprachliche Liebeslyrik in der Tradition Petrarcas wird zunächst besonders in **Florenz** kultiviert, wo die Pflege des literarischen Erbes des Trecento eine wichtige Rolle im Rahmen der mediceischen Kulturpolitik spielt, deren Ziel es ist, die literarische Größe und Bedeutung der Stadt und ihrer Sprache nach außen zu vermitteln. So lässt Lorenzo il Magnifico 1476/77 als Geschenk für den König von Neapel eine heute verlorene Sammlung mit Gedichten zusammenstellen, die *Raccolta*

Anfangsseite der Stanze Polizianos mit Holzschnitt (ca. 1500)



Aragonese, welche die ungebrochene volkssprachliche Tradition der Florentiner Dichtung seit dem Trecento unter Beweis stellen soll. Er selbst ist der Verfasser eines *Canzoniere* (Druck 1554), der inhaltlich und formal dem Modell Petrarcas folgt, aber auch die Auseinandersetzung mit der älteren stilnovistischen Dichtung und dem Neoplatonismus Ficinos verrät, der den religiösen Charakter der Liebesdichtung verstärkt. Außerhalb von Florenz folgt Boiardo dem Modell Petrarcas mit seinen *Amorum libri tres* (1477), einem Gedichtband *in volgare* ungeachtet des lateinischen Titels.

Die Entwicklung des Petrarkismus (*petrarchismo*) geht jedoch vor allem auf Bembo zurück, der in den *Prose della volgar lingua* Petrarca zum Musterautor der volkssprachlichen Liebeslyrik erhebt und mit seinen *Rime* (1530) gleichzeitig selbst ein erfolgreiches Beispiel dafür liefert, wie sich Nachahmung und individuelle Variation des Modells verbinden können. Die petrarkistische Liebeslyrik ist gekennzeichnet durch:

- die **Stilisierung des Liebesverhältnisses** nach dem Modell von Petrarcas Liebe zu Laura im *Canzoniere* als eine unerfüllte, schmerzhafte Liebe zu einer idealisierten Frauengestalt;
- die **Imitation einer ›Sprache der Liebe‹**, die auf einem relativ beschränkten Repertoire von Situationen (*innamoramento*, Abwesenheit / Erscheinen der Geliebten), Motiven (Beschreibung weiblicher Schönheit, Preis der Geliebten und ihrer Wirkung auf den Liebenden), Metaphern (Liebe als Krieg, Krankheit, Martyrium) und rhetorischen Figuren wie der Antithese und dem Oxymoron basiert;
- die **Bevorzugung der Sonettform**;
- die Zusammenstellung der Gedichte zu einem *Canzoniere* in Form einer fiktiven Autobiographie mit der Gliederung *in vita* und *in morte* findet sich ebenfalls.

Merkmale
petrarkistischer
Lyrik

Die Imitation Petrarcas in den *Rime* der bedeutendsten Petrarkisten des Cinquecento wie **Giovanni Della Casa** (1503–1556), **Galeazzo di Tarsia** (ca. 1520–1553) und **Michelangelo Buonarroti** erhält jeweils individuelle Akzente, die das starre Schema abwandeln und ihm Originalität verleihen. Dies gilt insbesondere für die umfangreiche **Gruppe von Dichterinnen**, die im Cinquecento mit volkssprachlicher Liebeslyrik hervortreten und in deren Dichtung die Frau aus einem Objekt zu einem Subjekt der Rede wird, was eine Anpassung des petrarkistischen Diskurses erzwingt. Unter diesen Dichterinnen, zu denen u. a. **Veronica Gambara** (1485–1550), **Gaspara Stampa** (1523–1554) und **Chiara Matraini** (1515–1604) gehören, liefert die Aristokratin **Vittoria Colonna** ein gutes Beispiel für die Verbindung von Imitation und Eigenständigkeit und die Erneuerung des Modells. Ihre *Rime* (1558), die dem Andenken ihres 1525 gefallenen Ehemanns gewidmet sind und die Gliederung von Petrarcas *Canzoniere* in *in vita* und *in morte* aufnehmen, sind von einer reformatorisch inspirierten Religiosität erfüllt, die den Ehemann mittels der neoplatonisch-petrarkistischen Sonnenmetaphorik mit der Gestalt Christi verschmilzt und die Liebeslyrik zu einer Form der **religiösen Lyrik** macht, die den

Vom Quattrocento zum Settecento

Frauen traditionellerweise offen steht (vgl. Zancan 1998, 155–180; Schneider 2007; Cox 2008).

Im Petrarkismus manifestiert sich besonders deutlich jene **klassizistische Tendenz des Cinquecento**, die zu einer kulturellen Vereinheitlichung Italiens führt und den bis dahin vorherrschenden kulturellen Polyzentrismus allmählich überwindet. Gefördert wird die Rezeption Petrarcas dabei einerseits durch den **Neoplatonismus** des Cinquecento, der den religiösen Aspekt von Petrarcas Liebeslyrik aufgreift und verstärkt. Andererseits entspricht der Petrarkismus mit seiner Idealisierung der Dame in besonderer Weise den Anforderungen der **höfisch-galanten Kommunikation**, in der die spielerisch-rhetorische Überhöhung der Dame, die das Zentrum der Geselligkeit bildet, zu den Grundregeln der Konversation gehört. In diesem Kontext wird der Petrarkismus zu einem reinen Sprachspiel, das dann auch sein Gegenteil hervorbringen kann.

Antipetrarkistische, antiklassizistische und antihöfische Tendenzen

Die antipetrarkistische Lyrik Francesco Bernis (1497–1535) gehört zu den Gegenreaktionen, die von Bembo propagierten klassizistischen Normen hervorrufen. In der nach ihm auch als *poesia bernesca* bezeichneten **komisch-burlesken Dichtung** parodiert Berni den Regelapparat der ernsten Liebesdichtung. So wird in dem Sonett »Chiome d'argento, fine, irte e attorte« das petrarkistische Lob weiblicher Schönheit in einer perfekten Kontrafaktur in die Eloge einer hässlichen alten Frau umgeschrieben.

Die poesia maccheronica (oder macaronica) Teofilo Folengos (1491–1544) widersetzt sich dagegen vor allem der sprachlichen Normierung und Standardisierung. In einer bizarren Kunstsprache, einem Gemisch aus klassischem Latein und dialektalen Elementen, die durch ihre Endungen ebenfalls latinisiert werden, ist Folengos bekanntestes Werk verfasst, das heroisch-komische Epos *Baldus*, das die Abenteuer des jungen Baldo beschreibt, des illegitimen Sohns der Tochter des französischen Königs. Gegen den **sprachlichen Purismus** richtet sich auch das dramatische Werk Ruzantes. Seine auf Venezianisch verfassten Komödien sind in einem bäuerlichen Milieu angesiedelt, das eine Gegenwelt zur Welt des Hofs darstellt.

Die antihöfische Tendenz, die auch in den Werken vieler höfischer Autoren aufblinkt – so in Ariostos *Satire* (entst. 1517–1525) – verkörpert am reinsten **Pietro Aretino**, der in Werken wie den *Ragionamenti* (1434–1436), Gesprächen zwischen Prostituierten über die Regeln ihres Metiers, systematisch gegen die Prinzipien höfischer Literatur verstößt. Die misogynie Parodie der *trattatistica del comportamento* geht bei Aretino mit einem **antipuristischen Sprachgebrauch** einher, der systematisch das niedere Register nutzt.

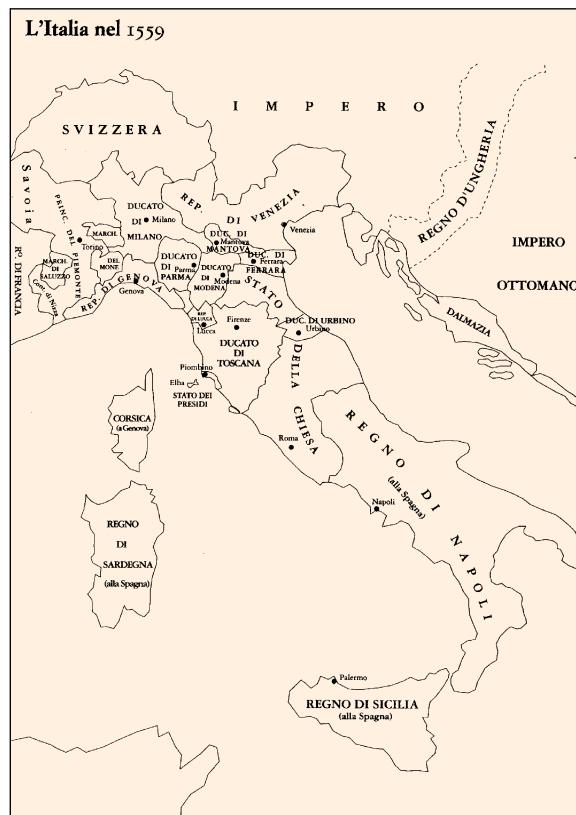
4.3.4 | Barocke Kontraste (1559–1690)

		Chronologischer Überblick
1564	Beginn der Umsetzung der Beschlüsse des Konzils von Trient	
1571	Sieg der christlichen Liga über die Türken bei Lepanto	
1598	Integration Ferraras in den Kirchenstaat: Ende der Ferrareser Hofkultur	
1600	Verbrennung Giordano Brunos in Rom	
1628–1631	Mantuaner Erbfolgekrieg: Charles de Nevers Herzog von Mantua	
1631	Integration Urbinos in den Kirchenstaat	
1647/1648	Aufstände in Palermo und Neapel	
1648	Westfälischer Frieden: Unabhängigkeit der Niederlande von Spanien	
1659	Pyrenäenfrieden zwischen Frankreich und Spanien	

Der Frieden von Cateau-Cambrésis besiegt 1559 die spanische Vorherrschaft in Italien: Neapel, Sizilien und Sardinien werden von spanischen

Vizekönigen regiert, das Herzogtum Mailand von einem spanischen Gouverneur verwaltet. Im Großherzogtum Toskana ist der Einfluss der österreichischen Habsburger stark. Mit dem Friedensschluss beginnt für Italien eine fünfzigjährige Friedensperiode. Der spanisch-französische Konflikt ruht in dieser Zeit, da Frankreich durch die Religions- und Bürgerkriege (1562–1598) in Beslag genommen ist. Für Italien schlägt sich die **Pax Hispanica** zunächst positiv in politischer Stabilität und wirtschaftlicher Prosperität nieder. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts, das europaweit ein Zeitalter der politischen Krisen (Dreiißigjähriger Krieg) und Naturkatastrophen (kleine Eiszeit) ist, verschlechtert sich jedoch auch in Italien die wirtschaftliche Lage und kommt es vor allem in den spanischen Besitzungen Mailand, Neapel und Sizilien zu einer Verarmung der unteren Bevölkerungsschichten. Mit der Konsolidierung der italienischen Staatenwelt ist darüber hinaus eine

Die italienische Staatenwelt 1559



Vom Quattrocento zum Settecento

Verfestigung der gesellschaftlichen Ordnung verbunden, die die bestehenden sozialen Verhältnisse zementiert und eine Erneuerung der Eliten durch sozialen Wandel in der Folge erschwert (vgl. Reinhardt 2002, 41 ff.).

Der Dreißigjährige Krieg (*guerra di trent'anni*) beendet die Friedenszeit auch in Italien. Zwischen den Großmächten Spanien und Frankreich entwickelt sich ein Streit um das Herzogtum Mantua, auf das seit 1613 das Herzogtum Savoyen Anspruch erhebt. Am Ende des Mantuaner Erbfolgekriegs wird Mantua 1631 den französischen Gonzaga-Nevers zugesprochen. Die wachsenden Kriegskosten in Spanien, das seit 1568 gegen die aufständischen niederländischen Provinzen kämpft, führen zu einer extremen Belastung der Bevölkerung in Sizilien und Neapel, die 1647 in dem von Masaniello (eig. Tommaso Aniello, 1623–1647) geführten Volksaufstand in Neapel gipfeln, der mit großer Härte niedergeschlagen wird. Das Ende des Dreißigjährigen Krieges 1648 und der Abschluss des Pyrenäenfriedens zwischen Spanien und Frankreich 1659 besiegeln das Ende der spanischen Hegemonie in Europa, in dem nun **Frankreich, England und die Niederlande** die führenden Mächte werden und sich der **Handel vom Mittelmeer zum Atlantik** verlagert. Damit endet auch die Zeit der kulturellen Dominanz Italiens in Europa. Das Ende der Fürstentümer von Ferrara, Urbino und Mantua, den Zentren der Renaissancekultur, deren Herrscherhäuser nun aussterben, ist das sichtbare Zeichen für das Ende einer Epoche (vgl. Lill 1988).

Gegenreformation und wissenschaft- liche Revolution

Das geistige Klima in der zweiten Hälfte des Cinquecento und im Seicento wird von zwei gegensätzlichen Faktoren geprägt: zum einen von der Gegenreformation und Katholischen Reform, die sich mit dem Ende des Konzils von Trient verstärkt artikulieren, zum anderen von der ›wissenschaftlichen Revolution‹, die zu einer radikalen Veränderung des Weltbildes führt und mit der Propagierung der experimentellen wissenschaftlichen Methode die Moderne im eigentlichen Sinn einläutet. Die beiden Bewegungen sind einander konträr entgegengesetzt, wirken aber beide tief auf den kulturellen Bereich ein: dadurch, dass die Kirche die Künste für die Glaubensvermittlung instrumentalisiert und häretische Positionen wie das neue heliozentrische Weltbild zu unterdrücken versucht, sowie dadurch, dass die neue Wissenschaft in Kunst und Literatur die antiklassizistischen Tendenzen verstärkt.

Mit Gegenreformation und Katholischer Reform reagiert die katholische Kirche ab den 1540er Jahren auf die reformatorische Bewegung. Unter ›Gegenreformation‹ (*controriforma*) werden jene Maßnahmen verstanden, die auf die Abwehr reformatorischen Gedankenguts und die Sicherung der katholischen Glaubensinhalte abzielen. Mit dem Begriff der ›Katholischen Reform‹ (*riforma cattolica*) werden dagegen jene Reformbemühungen bezeichnet, die sich um eine Erneuerung der katholischen Kirche von Innen bemühen und an ältere Reformbewegungen des 15. Jahrhunderts anknüpfen. Eine besondere Rolle spielt dabei das 1545 von Papst Paul III. (Paolo III, 1534–1549) einberufene und erst 1563 endende **Konzil von Trient** (*Concilio di Trento* oder lat. *Tridentinum*), auf dem in drei Sitzungsperioden (1545–

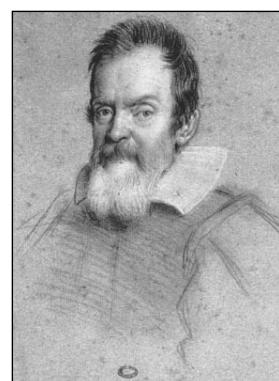
1547, 1551–1552, 1562–1563) dogmatische Fragen diskutiert und kirchliche Reformen initiiert werden. Zu den Maßnahmen gehören:

- die Bestätigung aller von der Reformation in Frage gestellten **Sakramente**;
- die Verbesserung der **Seelsorge** durch verbesserte Ausbildung der Priester und stärkere bischöfliche Überwachung des Klerus;
- die Festigung der **Autorität des Papstes** und der römischen Kirche;
- 1542 die Einrichtung des *Sanctum Officium (Santo Uffizio)* als oberste Instanz der **Inquisition** (eig. *Congregatio Romanae et universalis inquisitionis*, 1965 abgeschafft);
- 1559 die Einrichtung des **Index verbotener Bücher** (lat. *Index librorum prohibitorum, Indice dei libri proibiti*); vom II. Vatikanischen Konzil (1962–1965) abgeschafft;
- die Gründung **neuer Orden und Laienbruderschaften** wie der Jesuiten (1540), Theatiner, Barnabiter und der Frauengemeinschaft der *Compagnia di Santa Orsola* (Ursulinerinnen), die sich vor allem sozial-karitativen und Bildungsaufgaben widmen;
- die Indienstnahme von Literatur und bildender Kunst für die Propagierung von Glaubensinhalten.

Reform-
maßnahmen

Reformation und Katholische Reform und die mit ihnen einhergehende Konfessionalisierung, also die Formung des Lebens des Individuums nach religiösen Regeln, sind nicht nur von oben auferlegte Zwänge. Sie entspringen auch einem verstärkten Bedürfnis des Individuums nach authentischer religiöser Erfahrung und Spiritualität und leisten damit einen Beitrag zur modernen Subjektkonstitution.

Im Zentrum der wissenschaftlichen Revolution steht die **Ersetzung des antiken geozentrischen Weltbildes** des griechischen Astronomen Ptolemaios (90–168) durch das **moderne heliozentrische Weltbild** des polnischen Astronomen Nikolaus Kopernikus (1473–1543). Dieser vertrat schon in seinem 1543 veröffentlichten Hauptwerk die These, dass die Erde nicht im Mittelpunkt des Universums feststeht, sondern um die Sonne kreist. Erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts aber wird es dank technischer Neuerungen möglich, diese These experimentell zu überprüfen und zu erhärten. So gelingen dem Astronomen und Mathematiker **Galileo Galilei** (1564–1642) mit Hilfe eines verbesserten Fernrohrs wichtige astronomische Entdeckungen, die er in seiner Schrift *Sidereus Nuncius* (1610) beschreibt. Ausgehend von diesen Beobachtungen und aufbauend auf den von Johannes Kepler (1571–1630) formulierten Gesetzen der Planetenbewegung, tritt er in seinem Hauptwerk, dem *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernico* (1632), der ersten wissenschaftlichen Schrift in der Volkssprache, für das heliozentrische Weltbild ein. Gleichzeitig begründet Galilei mit seinem Vorgehen die **moderne experimentelle Methode** der Naturwissenschaften: Auf der Basis empirischer, durch Beobachtung gewonnener Daten werden mathematische Gesetze formuliert. Damit aber

Kopernikanische
WendeOttavio Lioni:
Galileo Galilei

Vom Quattrocento zum Settecento

wird für die Naturwissenschaften eine neue Methode entwickelt, die die in den *studia humanitatis* geltende Orientierung an den ›Autoritäten‹ der Antike obsolet werden lässt. Charakteristisch für die Vertreter der neuen Wissenschaft ist ein vehementer **Antiaristotelismus**, der es ablehnt, die naturwissenschaftlichen Positionen des Aristoteles weiterhin ungefragt zu übernehmen und stattdessen in aufklärerischer Weise die eigene Beobachtung zum entscheidenden Kriterium macht.

Die Reaktion der Kirche auf die neue Wissenschaft, die die kirchliche Überzeugung von der zentralen Stellung der Erde und des Menschen im Kosmos in Frage stellt, ist unerbittlich. Galilei, aber auch die Philosophen **Giordano Bruno** (1548–1600) und **Tommaso Campanella** (1568–1639) müssen sich vor der Inquisition verantworten. Bruno, der in seinen *Dialoghi* in komisch-satirischer Weise das heliozentrische Weltbild und die Grenzenlosigkeit des Universums vertritt und der anders als später Galilei nicht bereit ist zu widerrufen, wird auf dem Campo de' fiori in Rom verbrannt. Campanella, der 1599 einen Aufstand gegen die spanische Herrschaft in Neapel und die Kirche anzettelt und in seiner auf Lateinisch verfassten Utopie *La città del sole* (1623) für eine Gemeinschaft ohne individuelles Eigentum eintritt, verbringt dreißig Jahre seines Lebens im Gefängnis.

Orte der Förderung der neuen Wissenschaft sind dagegen die zahlreichen **wissenschaftlichen Akademien**, die mit dem Ziel der Verbreitung des neuen Wissens gegründet werden wie die *Accademia dei lincei* in Rom, deren Mitglied Galilei ist, die *Accademia del Cimento* in Florenz und die *Accademia degli Investiganti* in Neapel. Sie bilden ein Netzwerk, das die Mitglieder schützt. Auch die neu gegründeten literarischen Akademien wie die *Accademia degli Umoristi* in Rom (1603), die *Accademia degli Orazioni* (1611) und die *Accademia degli Infuriati* (1617) in Neapel sind – mit Ausnahme der puristisch-klassizistischen *Accademia della Crusca* in Florenz – Orte, die fern der Kirche und der Höfe einen Freiraum für den intellektuellen Austausch darstellen und an denen neue literarische Konzepte entwickelt werden können (vgl. Ardissino 2005).

Barocke Poetik

Die literarische Produktion zu Beginn des Seicento ist durch eine Gegenbewegung zu den klassizistischen Tendenzen des Cinquecento gekennzeichnet. Der strengen Befolgung der Regeln, die sich in der zweiten Hälfte des Cinquecento durchsetzt und zu einer gewissen Monotonie in der literarischen Produktion führt, wird nun der **Bruch mit den Regeln** als Programm entgegengesetzt. Die Funktion dieser neuen, im Gegensatz zur klassizistischen Regelpoetik als barock bezeichneten Poetik ist es, Überraschung (*meraviglia*), Staunen (*stupore*) zu erzeugen und durch die Durchbrechung des Erwartungshorizonts des Rezipienten diesem neue ›Erfahrungen‹ zu ermöglichen. Die extreme Rhetorisierung der Poesie, der Einsatz aller rhetorischen Mittel, steht dabei vielfach im Dienst einer

emotionalen Erschütterung des Rezipienten, der existenziell bewegt, ja geläutert werden soll.

Die Bezeichnung → **›Barock‹** (*barocco*) wird erstmals im 18. Jahrhundert verwendet, um die ›unregelmäßigen‹ Tendenzen in der Kunst des 17. Jahrhunderts zu kritisieren. Die Herkunft des Begriffs ist unklar. Er wird entweder auf den portugiesischen Namen für eine unregelmäßige Perle oder auf die scholastische Bezeichnung für eine inhaltsleere Argumentation, eine Art Syllogismus, zurückgeführt. Im 19. Jahrhundert bürgert sich **›Barock‹** als Stilbegriff in der Kunstgeschichte ein, wo er von Heinrich Wölfflin in *Barock und Renaissance* (1888) als **Gegenbegriff zu Renaissance und Klassik** etabliert wird. Die Kulturgeschichte definiert das europäische ›Zeitalter des Barock‹ heute als eine Zeit des Zwiespalts, die einerseits durch wirtschaftliche Krisen, Naturkatastrophen und konfessionelle Auseinandersetzungen (DreiBigjähriger Krieg) und andererseits durch zukunftsweisende Neuerungen in den Naturwissenschaften, Mathematik und Technik gekennzeichnet ist. Als **Stilbegriff** bezeichnet **›barock‹** die Bevorzugung bestimmter Formen und Themen wie die Darstellung von Bewegung, die Obsession durch den Tod und die Frage der Vergänglichkeit und das Thema der Illusion, des Verhältnisses von Schein und Sein. Zugrunde liegt diesen Themen die Erfahrung des Verlusts alter Gewissheiten und Sicherheiten, die positiv als Öffnung neuer Perspektiven verstanden werden kann, aber auch die Erschütterung des humanistischen Vertrauens in die Fähigkeit des Menschen zur Beherrschung der Welt beinhaltet.

Zum Begriff

Die literarische Reaktion gegen die Regelpoetik, die antiklassizistische Tendenzen des Cinquecento aufgreift, wird durch die neue Wissenschaft verstärkt, deren Antiaristotelismus auch in Literatur und Kunst das Nachahmungsprinzip erschüttert, das auf dem Glauben an die Überlegenheit der ›Altenc‹ über die ›Modernen‹ basiert. Denkbar wird so auch in Kunst und Literatur die Schaffung von etwas ›Neuem‹, das sich der ungewöhnlichen Kombination ›alter‹ Elemente verdankt, die normalerweise nicht zusammengedacht werden.

Die Eigenart der barocken Poetik, das Bemühen um Innovation innerhalb der Tradition, kommt im Titel der wichtigsten barocken **Rhetorik** zum Ausdruck, Emanuele Tesauros (1592–1675) *Cannochiale aristotelico* (1655), in dem der Bezug auf die aristotelische Rhetorik mit dem Hinweis auf das zentrale optische Instrument der neuen Wissenschaft verknüpft wird. In Tesauros Rhetorik erhält die Metapher einen besonderen Platz, denn sie ist das geeignete sprachliche Mittel, um durch die Zusammenstellung von Getrenntem jenen ›neuen‹ Blick auf die Welt sprachlich-konzeptuell zu fassen und verborgene Aspekte der Wirklichkeit zu enthüllen. Enthalten ist in dieser **Konzeption der Metapher** die Idee einer gewissen

Vom Quattrocento zum Settecento

Autonomie der Literatur, die mit Hilfe der Sprache eine neue Vorstellung schaffen kann, die es bisher nicht gegeben hat. Die Schaffung eines überraschenden *conceitto* mittels dichterischer Ingeniosität (*ingegno*) und Geistescharfe (*acutezza*) gehört daher zu den zentralen Prinzipien barocker Dichtung, wie sie insbesondere durch die Lyrik Giovan Battista Marinos (1569–1625) repräsentiert wird (vgl. Friedrich 1964; Battistini 2000; Ardissono 2005).

Neue Formen des Epos

Die Entwicklung des Epos am Ende des Cinque- und zu Beginn des Seicento illustriert die wichtigsten Tendenzen der Literatur der Zeit. Mit Torquato Tassos (1544–1595) *poema eroico La Gerusalemme liberata*, dessen erste Fassung 1581 ohne Zustimmung des Autors gedruckt wird, kommt die große Tradition des Ritterepos in Ferrara zum Abschluss. Die Unterschiede zwischen Ariostos *Furioso* und Tassos *Liberata* spiegeln die neuen literarischen Orientierungen am Ende des Cinquecento: zum einen die Durchsetzung der aristotelischen **Regelpoetik**, die auch für das Epos die Beachtung der *unità d'azione* und des *verosimile* vorschreibt, zum anderen die intensive Beschäftigung mit religiösen Fragen und der **Kampf für den >rechten Glauben**, die das Zeitalter der Gegenreformation auszeichnen.

Zum Inhalt **Tassos *Gerusalemme liberata***

Das Werk behandelt die letzten Monate des ersten Kreuzzugs (1099) von der Wahl des Ritters Goffredo di Buglione (Gottfried von Bouillon) zum Führer des christlichen Heers bis zur Eroberung Jerusalems durch die Christen. Das Bemühen um historische Wahrheit, die Begrenzung auf einen überschaubaren zeitlichen Rahmen, die Zentrierung des Geschehens auf Jerusalem gehorchen dem Bestreben nach Beachtung der Regeln. Nicht minder ausgeprägt ist die religiöse Komponente. So findet der Kampf zwischen christlichen und arabischen Rittern auf dem Hintergrund des **Kampfes zwischen Gott und Teufel** statt, die ihrerseits mit Engeln und Dämonen in das irdische Geschehen eingreifen. Zu den Waffen, mit denen der Teufel die christlichen Ritter in Versuchung führt, gehört das **ritterliche Streben nach Ruhm und Liebe**. Letztere wird verkörpert durch die Zauberin Armida, die den christlichen Ritter Rinaldo betört und ihn in ihrem Zauber Garten festhält, bevor sie sich am Ende zur Magd Rinaldos bekehren lässt. Mit einem tragischen Sieg des Christentums endet die unmögliche Liebe zwischen dem christlichen Ritter Tancredi und der arabischen Prinzessin Clorinda, die, von Tancredi im Duell tödlich verletzt, sterbend um die Taufe bittet.

Wenn die **christlichen Tugenden Keuschheit und Demut**, die Goffredo verkörpert, am Ende auch den Sieg davontragen, so ist der Text selbst doch

von einer unlösbarer **Spannung zwischen den ritterlich-irdischen und den christlichen Werten** geprägt, in denen sich eine moderne melancolische Zerrissenheit manifestiert. Die Sorge um die religiöse Orthodoxie seines Werks veranlasst Tasso selbst zu einer grundlegenden Überarbeitung, die 1593 unter dem Titel *La Gerusalemme conquistata* erscheint und in der die Nachahmung der antiken Modelle noch einmal verstärkt ist (vgl. Fortini 1994).

Marinos Adone: Das 1623 in Frankreich mit einem Vorwort des französischen Gelehrten Jean Chapelain und einer Widmung an den französischen König Ludwig XIII. publizierte Epos repräsentiert dagegen den **barocken Bruch mit den Modellen** durch die Mischung unterschiedlichster Vorbilder. Die Liebesthematik der mythologischen und pastoralen Dichtung in der Tradition Ovids wird hier zum Gegenstand der epischen Großform erhoben, während der ritterliche Kampf zurücktritt. In der Geschichte der unglücklichen Liebe zwischen Venus, der Göttin der Liebe, und dem jungen Jäger Adonis, der auf der Jagd von einem Eber getötet wird, ist die ritterliche Bewährung nur noch in einer Schwundstufe vorhanden. Stattdessen dominiert das sinnliche Vergnügen, das von Tasso zwar auch beschrieben, aber zugleich verurteilt und transzendiert wird. Eine religiöse Lesart des Werks, die in der Gestalt des Adonis christusähnliche Züge erkennt, wird von der Kirche verurteilt, die den *Adone* kurz nach seinem Erscheinen auf den Index setzt.

Tassonis La secchia rapita: In diesem Werk, das 1622 ebenfalls in Paris erscheint, erfährt die Gattung des heroisch-komischen Epos eine weitere Metamorphose und definitive »Dekonstruktion«. Der Bericht vom »mythischen« Kampf zwischen den Städten Bologna und Modena um den Raub eines Eimers verweist auf das Modell von Homers *Ilias* und den Raub der Helena, der den Trojanischen Krieg ausgelöst hat. Mit dieser **Parodie des klassischen Vorbilds**, in der sich niederer Stoff und hohe Form, komischer und hoher Stil mischen, greift Alessandro Tassoni (1565–1635) auf eine anti-klassizistische Tendenz zurück, wie sie am Anfang der frühneuzeitlichen Geschichte des Epos bei Pulci zu beobachten ist (s. Kap. 4.3.3). Bei Tassoni aber wird die Parodie des klassischen Epos zugleich zu einem **satirischen Angriff auf die Gegenwart**, die kein Heldenamt mehr kennt, und als Form des Antiaristotelismus und Widerstands gegen Autoritäten zugleich zum Ausweis einer antispanischen Einstellung.

Gattungsmischung im Theater

Mit dem Schäferspiel (*dramma pastorale*) entsteht am Hof von Ferrara eine weitere dramatische Form, die eine spezifisch **moderne Gattung** ohne direkten antiken Vorläufer ist und sich aus vielfältigen klassischen und modernen Quellen speist. Ihr Stoff stammt aus der bukolischen Dichtung Theokrits und Vergils sowie Sannazaros Hirtenroman *Arcadia*. Im Cinquecento wird der bukolisch-mythische Stoff von Dramatikern wie Girolaldi Cinzio aufgegriffen, die einerseits nach einer Adaption des antiken

Vom Quattrocento zum Settecento

Satyrspiels suchen und andererseits mit einem *terzo genere* experimentieren, das die Charakteristika von Komödie und Tragödie verbindet: die *tragedia a lieto fine* oder *tragi-commedia*. Vorbilder liefern Poliziano, der in seiner *Favola di Orfeo* (entst. ca. 1480) die Erzählung von Orpheus und Eurydike und dem Tod des Sängers dramatisiert, und Geraldi Cinzio mit seinem Satyrspiel *Egle* (UA 1545), in dem Waldgötter und Satyrn um die Liebe der Nymphen konkurrieren (vgl. Nelting 2007).

Tassos Aminta: Der Prototyp des *dramma pastorale* schafft Tasso. Sein Schäferspiel *Aminta*, das 1573 vor dem Hof der Este uraufgeführt wird, handelt von der Liebe des Hirten Aminta zur Nymphe Silvia, die sich als treue Dienerin Dianas der Keuschheit geweiht hat und das Jagdvergnügen der Liebe vorzieht. Tief bewegt von der Liebe Amintas, der aus Verzweiflung über den angeblichen Tod der Geliebten versucht, sich selbst zu töten, erwidert Silvia am Ende die Gefühle des treuen Schäfers.

Die Pastorale schließt mit der **Liebesthematik und dem glücklichen Ende** an die Komödie an, während sie das **Todesmotiv** mit der Tragödie teilt. Innovativ aber ist vor allem die psychologische Vertiefung der Liebesproblematik, die nicht mehr wie in der Komödie im Widerstand äußerer Widersacher gegen die Liebe der jungen Leute besteht, sondern aus dem Inneren der Figuren erwächst. Es ist die Geliebte selbst, die sich, sei es aus Angst vor der Urgewalt ‚Liebe‘, sei es aus einem religiösen Keuschheitsgebot heraus der Liebe verweigert. Diese Problematisierung der Liebe, die wie in der petrarkistischen Lyrik Liebe mit Tod verbindet, spiegelt ein neuartiges, psychologisch vertieftes Verständnis. Mit der Verurteilung des Satyrs, der Silvia zu vergewaltigen versucht, zeigt das Schäferspiel die Notwendigkeit der Kontrolle und Bändigung des erotischen Affekts; mit der Bereitschaft Amintas zur Selbstaufgabe und mit Silvias Bekehrung verherrlicht es eine höhere Form der Liebe, die **christlicher Nächstenliebe** verwandt ist.

Guarinis Pastor fido: Die Wirkung der *riforma cattolica* auf das *dramma pastorale* zeigt sich im letzten Viertel des Cinquecento auch im zweiten großen Beispiel der Gattung, Guarinis *Pastor fido* (UA 1596). **Giovan Battista Guarini** (1538-1612) begründet das *lieto fine* des *genere misto* mit dem Verweis auf die christliche Heilsgeschichte, die ein tragisches Ende verbiete. Tassos Liebeskonzeption ihrerseits rechtfertigt die Liebe durch eine den Eros bändigende und ihn zur *caritas* umformende Liebespsychologie, die der tridentinischen Liebes- und Eheauflassung nahe steht.

Das dramma per musica oder melodramma entsteht am Ende des Cinquecento aus der **Mischung von Text und Musik**. Entwickelt wird diese Vorform der Oper in Florenz in der *Camerata dei Bardi*, einem Kreis von Musikern und Dichtern um Giovanni Bardi, mit dem Ziel, durch das *recitar cantando*, also das Singen des Textes, die emotionale Aussage zu verstärken und die Affekte der Zuschauer stärker zu stimulieren. Der Stoff des Melodramas entstammt der antiken Mythologie. Besonders beliebt ist der **Orpheus-Mythos**. Die Geschichte des thrakischen Sängers, der die Götter der Unterwelt durch seinen Gesang bezaubert, liegt gleich dem ersten *dramma per musica* zugrunde: der *Euridice* von Ottavio Rinuccini

(Musik) und dem Dichter Iacopo Peri (1561–1633), das 1600 anlässlich der Hochzeit von Maria de' Medici mit dem französischen König Heinrich IV. in Florenz aufgeführt wird. Die Geschichte von Orpheus und Eurydike liefert ebenfalls den Stoff für Claudio Monteverdis (1567–1643) *Orfeo*, der 1607 am Hof von Mantua gespielt wird.

Die **commedia dell'arte**, die sich in der zweiten Hälfte des Cinquecento herausbildet, trägt entscheidend zum Erfolg des neuen Theaters der Renaissance und seiner europäischen Verbreitung bei. Ihre Entstehung ist eine Folge der Professionalisierung des Theaterwesens in allen Bereichen:

- in der **Theaterarchitektur**, die zum Bau von *teatri stabili*, festen Theaternbauten wie dem 1585 von Andrea Palladio erbauten *Teatro Olimpico* in Vicenza führt;
- beim perspektivischen **Bühnenbild**, für das Sebastiano Serlio (1475–1554) in seiner Schrift *Il secondo libro di prospettiva* (1545) je nach Gattung unterschiedliche Formen entwickelt;
- in der Entwicklung des **Berufsschauspielertums**.

Professionalisierung des Theaterwesens

Die Existenz professioneller Schauspieltruppen mit männlichen und weiblichen Mitgliedern ist seit 1545 belegt. Die *comici dell'arte* (eig. Berufskomödianten) verfügen über ein Repertoire aus *commedia erudita*, *tragedia*, *tragicommedia* und *dramma pastorale*. Im Lauf der Zeit bildet sich daneben die **commedia dell'arte** oder **commedia all'improvviso** heraus. Ihr liegt kein ausformulierter Stücktext, sondern nur ein *scenario* oder *canovaccio* zugrunde, eine Handlungsskizze, die von den Schauspielern durch den improvisierenden Rückgriff auf verbale wie gestische Versatzstücke (*lazzi*) ausgefüllt werden muss. Die Handlung ist die der Komödie: Die Liebe eines jungen Paars, der *innamorati*, wird von den Alten behindert, triumphiert aber am Schluss dank der Hilfe der Diener. Die Rollen der Alten (*i vecchi*) und der Diener (*gli zanni*) sind sog. *tipi fissi* oder *maschere*, die durch Kostüm, Maske, Gestik und Dialektgebrauch festgelegt sind. Die ursprünglichen Figuren des Alten und des Pedanten aus der Komödie werden so zum venezianischen Pantalone und zum Bologneser Dottore, die Diener werden zu Brighella und Arlecchino aus Bergamo. Die *innamorati* dagegen, die keine Masken tragen, sprechen Standarditalienisch und benutzen eine stark vom Petrarkismus geprägte Sprache. Die Bedeutung des Textes tritt in diesem Theater hinter der szenischen Wirkung und schauspielerischen Leistung zurück. Die europaweiten Tourneen berühmter *compagnie dell'arte* wie der *Gelosi*, der die Schauspielerin und Autorin Isabella Andreini (1562–1604) angehört, verbreiten die Kenntnis des neuen italienischen Theaters in ganz Europa (vgl. Krömer 1976; Falletti Cruciani 1999).

Vom Quattrocento
zum Settecento

4.3.5 | Das Zeitalter der Aufklärung (1690–1796)

Auf der Schwelle vom 17. zum 18. Jahrhundert vollzieht sich am Ende der Frühen Neuzeit noch einmal eine Wende im kulturellen und politischen Leben Italiens. Die Gründung der *Accademia dell'Arcadia* 1690 signalisiert die Abkehr von einer barocken Ästhetik und die Hinwendung zu rationalistischen und (früh-)aufklärerischen Orientierungen im kulturellen Bereich, die der italienischen Aufklärung in der zweiten Hälfte des Settecento den Weg ebnen. Der Spanische Erbfolgekrieg, der 1701 ausbricht, ist der erste von mehreren ›Erbfolgekriegen‹, in denen die europäischen Mächte (Frankreich, Österreich, Preußen, England, Russland) in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts um die Hegemonie in Europa kämpfen und die zu einer Neuordnung der italienischen Staatenwelt führen. Diese letzte Phase der Frühen Neuzeit endet 1789 mit der Französischen Revolution, die die politische Ordnung des *Ancien régime* grundlegend erschüttert. In Italien manifestieren sich ihre Folgen in den Jahren 1796 bis 1815, in denen die verschiedenen italienischen Staaten von den napoleonischen Armeen erobert und zum ersten Mal in der Neuzeit zu einem einheitlichen Staatsgebilde unter französischer Herrschaft vereinigt werden.

Chronologischer Überblick

1701–1714	Spanischer Erbfolgekrieg nach dem Tod des letzten spanischen Königs aus dem Hause Habsburg
1713/1714	Friedensschlüsse von Utrecht und Rastatt: Philipp von Anjou aus dem Hause Bourbon wird König von Spanien; spanische Besitztümer in Italien außer Sizilien fallen an Habsburg; Savoyen-Piemont erhält Monferrato und Sizilien und wird Königreich
1720	Vertrag von Den Haag: Wiedervereinigung des Königreichs Neapel-Sizilien unter österreichischer Herrschaft; Savoyen-Piemont erhält Sardinien statt Sizilien und wird zum Königreich Sardinien-Piemont; Parma-Piacenza unter bourbonischer Herrschaft
1733–1735	Polnischer Erbfolgekrieg
1735	Vorfrieden von Wien: Königreich Neapel-Sizilien unter spanisch-bourbonischer Herrschaft (als eigener Staat); Parma-Piacenza unter habsburgischer Herrschaft
1737	Toskana wird habsburgische Sekundogenitur nach Tod des letzten Medici
1740–1748	Österreichischer Erbfolgekrieg
1748	Frieden von Aachen: Parma-Piacenza unter spanisch-bourbonischer Herrschaft
1768	Die Republik Genua tritt Korsika an Frankreich ab
1789	Beginn der Französischen Revolution
1796	Einfall Napoleons in Italien

Der Spanische Erbfolgekrieg (*guerra di successione di Spagna*) löst eine neue Phase der Auseinandersetzungen zwischen Frankreich und Österreich aus, in der Italien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur »Kompensationsmasse in der europäischen Gleichgewichtspolitik« wird (Altgeld 2002, 215). Während Philipp von Anjou (1683–1746), Enkel Ludwigs XIV., aus dem französischen Haus Bourbon den spanischen Thron erhält, fallen die spanischen Besitzungen in Italien – Mailand, Neapel und Sardinien mit Ausnahme Siziliens, das dem Herzogtum Savoyen zugeschlagen wird –, aus Gründen der Machtbalance an das habsburgische Österreich. Bei dieser Verteilung bleibt es jedoch nicht. Im Zuge des Polnischen und Österreichischen Erbfolgekrieges wechseln die Herrschaftsverhältnisse noch mehrfach. Erst mit dem Frieden von Aachen (1748) stabilisieren sich die Verhältnisse für den Rest des Jahrhunderts. Zwei ausländische Mächte stehen sich nun in Italien gegenüber. Während die **spanischen Bourbonen** in Südtalien das Königreich Neapel-Sizilien sowie in Norditalien das Herzogtum Parma-Piacenza beherrschen, erstreckt sich der Einfluss der **österreichischen Habsburger** auf die Lombardei und die Toskana. Neben den Republiken Venedig und Genua sowie dem Kirchenstaat entsteht im Nordwesten ein neues Machtzentrum, das im 19. Jahrhundert eine entscheidende Rolle im nationalen Einigungsprozess spielen wird: Sardinien-Piemont, das *Regno di Sardegna*, das aus einem Herzogtum nun zu einem selbstständigen Königreich wird (vgl. Lill 1988).

Die **Aufklärung** (*Illuminismo*), deren Beginn in den 1680er Jahren angesetzt wird, ist die dominierende intellektuelle Bewegung des 18. Jahrhunderts in Italien wie in Europa insgesamt. Sie leistet einen wesentlichen Beitrag zum Übergang von der Frühen Neuzeit zur Moderne, vom Ständestaat des *Ancien régime* zur bürgerlichen Klassengesellschaft. Der Historiker Reinhart Koselleck bezeichnet daher die Zeitspanne zwischen der Jahrhundertmitte, als die Aufklärung in allen europäischen Ländern ihren Höhepunkt erreicht, und den 1830er Jahren als »Sattelzeit«, in der sich allmählich der Übergang zur Moderne vollzieht (Koselleck 1972; zur italienischen Aufklärung vgl. Jacobs/Schlüter 2000; Beniscelli 2005).

Die Aufklärung
in Europa

→ Der Begriff **Aufklärung** (frz. *les Lumières*, it. *Illuminismo*), der vom Verb »aufklären« (frz. *éclairer*) abgeleitet ist, greift in metaphorischer Weise die Vorstellung vom »Licht der Vernunft« auf, durch das die »Finsternis der Unwissenheit« erhellt und vertrieben werden soll. Durch den bewussten Gebrauch der Vernunft zur systematischen Klärung von Begriffsinhalten sollen falsche Vorstellungen überwunden werden. Die Aufklärung versteht sich damit selbst als **Kampf gegen Vorurteile, Aberglauben, Fanatismus, Schwärmerei und Illusionen** jeglicher Art. Neben diesem primär rationalistischen existiert ein zweiter, **emanzipatorischer Aufklärungsbegriff**, der diese als Befreiung von der Bevormundung durch Autoritäten (staatlicher wie religiöser Art) und als Befähigung zum »Selbstdenken« versteht

Zum Begriff

Vom Quattrocento zum Settecento

(vgl. Schneiders 1995, 11). Die Gewinnung ›richtiger‹ und klarer Ideen ist dabei kein Selbstzweck, sondern dient der Verbesserung der Moral und damit einem tugendhaften Verhalten, das zur Erreichung des eigentlichen Ziels der Aufklärung unabdingbar ist: der Verwirklichung allgemeiner **Glückseligkeit** im gesellschaftlichen Miteinander.

Die Kritik der Aufklärer ist praktisch-pragmatischer Natur und richtet sich gegen Missstände und Ungerechtigkeiten jeder Art:

Kritikpunkte

- gegen die Ständesellschaft und ihre Benachteiligung des dritten Standes, auf dessen Arbeit der gesellschaftliche Wohlstand beruht;
- gegen die Staatsform der absoluten Monarchie und ihre Machtzentration, der Konzepte wie ›konstitutionelle Monarchie‹ und ›Gewaltenenteilung‹ entgegengesetzt werden;
- gegen die Willkür im Justiz- und Steuersystem;
- gegen Wunder- und Aberglauben, religiöse Intoleranz und kirchliche Zensur.

Die praktischen Reformbestrebungen der Aufklärer zielen auf

Reformziele

- die Verbreitung praktischer Kenntnisse und Fähigkeiten, die zur Intensivierung der landwirtschaftlichen oder handwerklichen Produktion und damit zur Verbesserung der materiellen Lebensbedingungen breiter Bevölkerungsschichten und durch die Stimulierung des Handels zur Erhöhung des gesellschaftlichen Wohlstands führen;
- die Reform des Schul- und Ausbildungswesens als Grundlage besserer Bildung.

Die Entwicklung der Kommunikationsformen und -medien spiegelt das steigende Bedürfnis nach Austausch und das Bemühen um die Verbreitung des Wissens:

Entstehung der Öffentlichkeit

- zahlreiche neue Zeitschriften und neue literarische Gattungen wie der *conte philosophique* dienen der Verbreitung des Wissens;
- die Orte des gelehrten Austauschs (Akademien, Bibliotheken), aber auch private Orte der Kommunikation wie die Salons nehmen zu.

Die Entwicklung einer neuen Art von **Öffentlichkeit mittels der ›veröffentlichten Meinung‹** verändert auch den Status des Intellektuellen, der nicht länger im Dienst des Hofes steht, sondern für einen neu entstehenden ›Markt‹ produziert.

Der Kampf gegen Autoritäten, die Aufforderung zum Selbstdenken und der pädagogische Impetus verbinden die Aufklärung mit dem Humanismus, an dessen Bildungsidee sie anschließt. Wie der Humanismus ist auch die Aufklärung Ausdruck eines Krisenbewusstseins, das gegen Ende des 17. Jahrhunderts überall in Europa fassbar wird, und wie jener zielt auch sie auf eine »allgemeine Erneuerung« ab (Schneiders 1995, 12).

Direkte Inspirationsquellen sind jedoch vor allem der Rationalismus des französischen Philosophen René Descartes (1596–1650), der den systematischen Zweifel am überkommenen Wissen zur Grundlage seiner Methode macht, sowie die Begründung der modernen empirischen Wissenschaft durch Wissenschaftler wie Galilei oder den Mathematiker und Physiker Isaac Newton (1643–1727). Ihre empirisch-experimentelle Herangehensweise wird im 18. Jahrhundert von Philosophen der Aufklärung wie David Hume (1711–1776) zur Grundlage der Erkenntnistheorie gemacht.

Für die Geschichtsauffassung der Aufklärung ist die Erfahrung des wissenschaftlich-technischen Fortschritts darüber hinaus von größter Bedeutung. Dies zeigt insbesondere die französische *Querelle des Anciens et des Modernes* am Ende des 17. Jahrhunderts, der Streit zwischen den ›Alten‹ und den ›Modernen‹, in dem die Vertreter der ›Modernen‹ gegenüber den Anhängern der ›Alten‹ die grundsätzliche Andersartigkeit der Gegenwart und schließlich sogar deren Überlegenheit über die Antike vertreten. Denn der **Fortschritt in Wissenschaft und Technik** liefert ein wesentliches Argument für das Fortschrittsdenken der Aufklärung und ihren Glauben an die Perfektibilität des Menschen und der Gesellschaft. Damit aber wird zugleich ein zyklisches Geschichtsverständnis durch ein lineares ersetzt, das die Grundlage für die im 18. Jahrhundert verstärkt einsetzenden historischen Studien in allgemeiner Geschichte wie in der Literaturgeschichte bildet, die ihrerseits zur Herausbildung eines Nationalgefühls beitragen.

Rationalismus, bürgerliches Nützlichkeitsdenken, Fortschrittsglaube, Religionskritik und die ›Entzauberung‹ des Religiösen antizipieren wesentliche Aspekte der Moderne und der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts manifestiert sich jedoch auch bereits ein antirationalistisches Denken, in dem sich die Romantik des 19. Jahrhunderts ankündigt.

Die 1690 in Rom gegründete **Accademia dell'Arcadia** gehört zu den wesentlichen Wegbereitern der Aufklärung in Italien. Wichtige italienische Vertreter des europäischen Rationalismus wie Gian Vincenzo Gravina und Giambattista Vico gehören zu ihren Mitgliedern. Die neuesten wissenschaftlichen oder philosophischen Theorien von Descartes, Newton, Locke, Leibniz und Spinoza werden von den Mitgliedern der *Arcadia* diskutiert und finden so Verbreitung unter den Gebildeten. Im Unterschied etwa zur neapolitanischen *Accademia degli Investiganti* ist die *Arcadia* jedoch keine wissenschaftliche Akademie, sondern ein Treffpunkt von Gelehrten, Künstlern und Schriftstellern, ein Ort des Gesprächs und des Austausches, der auch ausländischen Gästen offen steht (1787 wird Goethe Mitglied). Die *Arcadia*, der auch zahlreiche Frauen angehören, repräsentiert damit exemplarisch die für die Aufklärung typische Kultur des intellektuellen Gesprächs und Austausches. Zugleich vernetzt sie Intellektuelle und Künstler in ganz Italien miteinander und verstärkt so die Bildung einer die politische Fragmentierung des Landes überwindenden nationalen oder überregionalen Kultur und einer neuen ständeübergreifenden geistigen Elite.

Vom Quattrocento zum Settecento

Dichtungskonzeption: Die Literatur steht im Zentrum der Aktivitäten der *Arcadia*. Wie der Name andeutet, knüpft sie an die antike Tradition der Schäferdichtung an. Ihre Mitglieder erhalten einen ›nome arcadico‹ pastoralen Ursprungs. Mit der Bezeichnung ›Arkadien‹ ist dabei die Vorstellung einer utopischen Gegenwelt, eines Ideals verbunden, dem sich die Dichter und Dichterinnen der Akademie verpflichtet fühlen. Die intensive Auseinandersetzung der Arkadier mit poetologischen Fragen findet ihren Niederschlag in Schriften wie Gian Vincenzo Gravinas (1664–1718) *Della ragion poetica* (1708) und Ludovico Antonio Muratoris (1672–1750) *Della perfetta poesia* (1706), in denen die Verfasser über das Wesen der Dichtung und die ihr zugrunde liegenden Prinzipien reflektieren. In Abgrenzung von der barocken Dichtung in der Tradition Marinos (s. Kap. 4.3.4), deren Rhetorik und extremes Metaphernspiel nun als hohl und künstlich kritisiert werden, fordern Gravina und Muratori wieder eine der Darstellung des ›Wahren‹ verpflichtete, ›nützliche‹ Dichtung, die der Erziehung und moralischen Belehrung des Rezipienten dient. Die *Arcadia* vollzieht damit einen Bruch mit der Dichtung des Barock, die als eine Form des Niedergangs betrachtet wird, und propagiert stattdessen eine **rationalistische Literaturauffassung**, die die ethische und erzieherische Funktion der Literatur in den Mittelpunkt stellt. Sie steht damit in Einklang mit der Betonung von Vernunft und Nützlichkeit durch die Aufklärung. In der Praxis der Arkadier führt diese Konzeption in Verbindung mit der pastoralen Thematik zu einer bewusst ›schlichten‹ Lyrik, die ›einfache‹, ›niedere‹ Themen in einer um Verständlichkeit bemühten, natürlichen Sprache behandelt. Die Hinwendung zur Tradition, insbesondere zu Vergil, bereitet zugleich jenen Neoklassizismus (*neoclassicismo*) vor, der in der zweiten Hälfte des Settecento bildende Kunst und Literatur beeinflussen wird.

Ein verstärktes Interesse für die eigene Geschichte zeigt sich außerdem in den gelehrten historischen und literarhistorischen Arbeiten der Arkadier: so in Muratoris umfangreichen Quellensammlungen zur italienischen Geschichte und in der 1698 erstmals und 1714 in einer erweiterten Fassung erschienenen *Istoria della volgar poesia* von Giovanni Maria Crescimbeni (1663–1728), dem langjährigen Sekretär der Akademie, die den Anfang der italienischen Literaturgeschichtsschreibung markiert, die mit Girolamo Tiraboschis (1731–1794) zehnbändiger *Storia della letteratura italiana* (1772–1782) einen ersten Höhepunkt erreicht. Sie stellen einen wichtigen Beitrag zur Herausbildung einer kulturellen nationalen Identität dar, die im 19. Jahrhundert die Grundlage für das Streben nach politischer Einheit bilden wird.

Vicos *Scienza nuova*, die 1725, 1730 und 1744 in jeweils veränderter Form erscheint, zeugt zwar ebenfalls vom geschichtlichen Denken des Settecento, sie stellt jedoch eher eine ›Philosophie‹ oder ›Theorie‹ der Geschichte dar. Giambattista Vico (1668–1744) entwickelt in ihr eine anthropologische Theorie über den Ursprung und die Entwicklung menschlicher Kultur, der zufolge sich die Geschichte der Völker in drei Stadien vollzieht (l'età degli dèi, degli eroi, degli uomini), die nicht nur durch unterschiedliche politische Systeme, sondern auch durch eine jeweils spe-

zifische Weltwahrnehmung gekennzeichnet sind, die von einer poetisch-mythischen zu einer rationalistisch-logischen fortschreitet. Ungeachtet seines rationalen Ansatzes weist Vicos Werk weit über das Settecento hinaus. Seine Kulturtheorie basiert auf einer Zeichentheorie, die Religion, Sprache, politische Organisationsformen als Ausdruck eines bestimmten Weltverständnisses begreift, und nimmt damit kulturwissenschaftliche Ansätze des 20. Jahrhunderts vorweg.

Mailand und Neapel, wo mit der Regierungsübernahme durch Österreicher und Bourbonen eine neue politische Ära beginnt, sind die intellektuellen Zentren der italienischen Aufklärung. Das Bestreben der neuen Herrscher, die zentrale Macht des Staates zu stärken und zu diesem Zweck rechtliche und steuerliche Privilegien der lokalen adligen und kirchlichen Eliten abzubauen, trifft sich mit den Reformideen der Aufklärer und stimuliert ihre Aktivitäten. Die politische Entwicklung in den verschiedenen Staaten führt allerdings im Lauf des Jahrhunderts zunehmend zu Spannungen zwischen Intellektuellen und Regierenden.

In Neapel, wo die unteren Bevölkerungsschichten extreme Not leiden und die Macht der Kirche und der lokalen Feudalherren, der sog. *baroni*, traditionell sehr stark ist, entwickelt sich schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der intellektuellen Elite ein ausgeprägter Antiklerikalismus. So fordert Pietro Giannone (1676–1748), der in seiner *Istoria civile del regno di Napoli* (1721–1723) die Einflussnahme der Kirche auf die staatlichen Institutionen seit dem Mittelalter untersucht, letztlich die Trennung von Kirche und Staat. In der Folge wenden sich die neapolitanischen Aufklärer vor allem wirtschaftspolitischen Fragen zu: so Antonio Genovesi (1713–1769), der in seinen *Lezioni di commercio* (1765–1767) die ökonomische Ausbeutung der Bevölkerung durch Adel, Klerus und Großgrundbesitzer anprangert, oder der Abbé Ferdinando Galiani (1728–1787), der die negativen Folgen moderner Freihandelstheorien für die Landwirtschaft Süditaliens untersucht. Gaetano Filangieri (1752–1788) schließlich tritt für eine antifeudalistische Reform des Justizwesens und die Einführung der Schulpflicht ein. Die Umsetzung dieser Reformvorschläge scheitert jedoch am Widerstand der alten Eliten. Verwirklicht werden die Ideen der Aufklärer in Neapel erst 1799, als mit Unterstützung Napoleons die *Repubblica partenopea* ausgerufen wird. Ihr Scheitern, dessen Gründe Vincenzo Cuoco (1770–1823) in seinem *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli del 1799* (1801) analysiert, kostet zahlreiche neapolitanische Intellektuelle das Leben, darunter auch die adelige Revolutionärin und Schriftstellerin Eleonora Fonseca Pimentel (1752–1799), Herausgeberin des *Monitore napoletano*.

In Mailand dagegen erlaubt der **aufgeklärte Absolutismus** der Kaiserin Maria Theresia (1740–1780) und ihres Nachfolgers Josephs II. (1780–1790) zumindest zeitweise eine entschiedene Reformpolitik, die die Aufklärer einbezieht und Mailands Rolle als wirtschaftliches Zentrum Norditaliens begründet. Den Mittelpunkt der Mailänder Aufklärung bildet ein Kreis junger Adliger um die Brüder Pietro (1728–1797) und Alessandro (1741–1816) Verri. Von 1764 bis 1766 geben sie die Zeitschrift *Il*

Vom Quattrocento zum Settecento

Caffè heraus, die bekannteste und bedeutendste unter den zahlreichen neuen Zeitschriften des Settecento. Unter dem Motto des »illuminare la moltitudine« soll die Zeitschrift, die sich explizit auch an eine weibliche Leserschaft wendet, in möglichst breiter Form und auf unterhaltsame Weise »nützliches Wissen vermitteln. Der Anspruch, allgemeinverständlich zu sein, schlägt sich in einem anti-puristischen Sprachgebrauch nieder, der im Rahmen der *questione della lingua* für ein modernes Italienisch eintritt. Der Aufklärer Pietro Verri, der lange als hoher Beamter in der habsburgischen Verwaltung tätig ist, verfasst neben Schriften zur Ökonomie und zur Geschichte Mailands die *Discorsi sull'indole del piacere e del dolore, sulla felicità e sulla economia politica* (1781), in denen er mit der pädagogischen Intention des Aufklärers die Möglichkeiten des Menschen überprüft, auf »vernünftige Weise« zur Glückseligkeit zu gelangen. Zum Kreis um die Brüder Verri gehört auch der Marchese **Cesare Beccaria** (1738–1794), dessen rechtsphilosophische Schrift *Dei delitti e delle pene* (1764) das Rechtsdenken revolutioniert und in ganz Europa rezipiert wird. Statt metaphysische Kategorien wie die der Schuld oder Sünde anzuwenden, plädiert Beccaria für eine rationale Betrachtung von Vergehen und Strafe, die das Strafmaß nach dem angerichteten Schaden bemisst. Sein Reformvorschlag wird in der Toskana umgesetzt, die zwischen 1765 und 1790 unter dem österreichischen Großherzog Pietro Leopoldo, dem späteren Kaiser Leopold (1790–1792), die konsequente Reform des Staatswesens erlebt. 1786 wird hier – zum ersten Mal in Europa – außer der Folter auch die Todesstrafe abgeschafft. Im **Königreich Piemont-Sardinien**, in dem Vittorio Amedeo II (1666–1730) eine Reihe wichtiger Reformen durchgesetzt hatte, wird die Reformpolitik in der zweiten Jahrhunderthälfte nicht mehr fortgesetzt.

Die Lyrik des lombardischen Dichters **Giuseppe Parini** (1729–1799) verwirklicht das von der Aufklärung vertretene Konzept einer »nützlichen« Literatur, die zu gesellschaftlichen Problemen Stellung nimmt, am überzeugendsten. Das unvollendete Langgedicht *Il giorno*, von dem Parini nur die Teile *Il mattino* (1763) und *Il mezzogiorno* (1765) fertig gestellt hat, ist in *endecassillabi sciolti* (s. Kap. 2.2.1.3) verfasst, dem typischen Versmaß der **didaktischen und satirischen Literatur** des Settecento. Parini beschreibt in ihm aus der Sicht eines »precettore«, des Hauslehrers, den Tagesablauf eines »Giovin Signore«, eines jungen Adligen, von der ausführlichen Morgentoilette am späten Vormittag bis zu den Vergnügungen einer Abendgesellschaft. In einem scheinbar ernsten Ton, der vorgibt, den jungen Mann über seine Aufgaben belehren zu wollen, wird hier eine parasitäre adelige Lebensform, die ganz dem Vergnügen geweiht und ohne jeden gesellschaftlichen Nutzen ist, satirisch demaskiert. Auch Parinis *Odi* (1791), in denen er die Vorzüge des Landlebens gegenüber dem Stadtleben preist oder die Prinzipien einer modernen adeligen Erziehung darstellt, repräsentieren eine *poesia civile*, die ihre Aufgabe in der Verbreitung gesellschaftlich relevanter Werte und Normen sieht, in der sich aber auch bisweilen schon ein Zweifel an der gesellschaftlichen Nützlichkeit der Literatur artikuliert.

Die Diskussion um Niedergang und Erneuerung der italienischen Literatur, die zu Beginn des Settecento in der *Arcadia* geführt wird, betrifft in besonderer Weise das Theater. Schon zur Zeit der Gegenreformation wird das Theater zum Gegenstand erbitterter kirchlicher Kritik, gegen die es insbesondere von *capocomici* wie dem Dramatiker Giovan Battista Andreini (1579–1654), einem Sohn Isabella Andreinis (s. Kap. 4.3.4), verteidigt wird. In der ersten Hälfte des Settecento setzt mit Schriften wie Pier Iacopo Martellos (1665–1727) *Della tragedia antica e moderna* (1714), Gravinas *Trattato della tragedia* (1715), Scipione Maffeis *Istoria del teatro e difesa di esso* (1723) und *De' teatri antichi e moderni* (1753) erneut eine Diskussion um das italienische Theater ein, die sich zwar primär auf die hohe literarische Gattung der Tragödie bezieht, aber auch das komische Theater umfasst, das weitgehend den Theateralltag ausmacht. Stereotyp kehrt in dieser Diskussion der Vorwurf der Obszönität und Verderbtheit (*corruzione*) des Theaters wieder, die die Tugend des Zuschauers bedrohten. Die Schuld daran wird vor allem der *commedia dell'arte* gegeben. Die Versuche der Neubegründung einer literarischen Komödie nach französischem Vorbild (Molière) bleiben jedoch weitgehend wirkungslos und erreichen das breite Publikum nicht.

Das dramatische Werk Carlo Goldonis (1707–1793) stellt die entscheidende Wende dar. Mit Stücken wie *La donna di garbo* (UA 1747), der ersten Komödie, deren Text zur Gänze schriftlich ausgearbeitet ist, *La bottega del caffè* (UA 1752), *La locandiera* (UA 1752) und *La trilogia della villeggiatura* (UA 1761) schafft Goldoni ein neuartiges Theater, das die in Konvention erstarrte Typenkomödie überwindet und sich um psychologische Vertiefung und sozialen Realismus bemüht. In *Il teatro comico* (UA 1750), in dem die Mitglieder einer *commedia dell'arte*-Truppe auf der Bühne über ihr Metier reflektieren, setzt er in einer Art Metatheater die Prinzipien seiner Poetik in Szene.

Die Prinzipien der *riforma goldoniana*

Zur Vertiefung

In der »Prefazione« zur ersten Gesamtausgabe seiner Stücke (1750) beklagt Goldoni den Niedergang des italienischen Theaters seit einem Jahrhundert: »Non correvaro sulle pubbliche Scene se non sconce Arlecchinate, laidi e scandalosi amoreggiamimenti, e motteggi; favole mal inventate, e peggio condotte, senza costume, senza ordine, le quali, anziché correggere il vizio, come pur è il primario, antico e più nobile oggetto della Commedia [...], noia poi facevano ed ira alle persone dotte e dabbene«. Seine erklärte Absicht ist es, »di rialzare l'abbattuto Teatro Italiano«. Die Prinzipien seiner Reform sind:

- Reliterarisierung der Komödie durch schriftliche Fixierung aller Rollen;
- Betonung der moralischen Funktion des Theaters (»correggere il vizio«) durch die Horazische Verbindung von Unterhaltung und Belehrung, »l'istruzione e il diletto«;

Vom Quattrocento zum Settecento

- Nützlichkeit des Theaters durch eine möglichst realistische (»dipingere al naturale«) Darstellung zeitgenössischer Tugenden (»qualche virtuosa Persona«) und Laster (»i vizi e i difetti che son più comuni del nostro secolo e della nostra nazione«), die den Verzicht auf Masken impliziert;
- Anpassung der realistischen Darstellung der ›Natur‹ (»il Mondo«) an die Zwänge und Konventionen der Bühne (»il Teatro«) im Hinblick auf größtmögliche Wirksamkeit: »il libro del Teatro [...] mi fa conoscere con quali colori si debban rappresentar sulle Scene i caratteri, le passioni, gli avvenimenti, che nel libro del Mondo si leggono [...] in modo però che non urti troppo offendere« (Goldoni 1935, 761-774).

Goldoni, zu dessen Vorbildern die Charakterkomödie des französischen Dramatikers Molière (1622-1673) zählt, schließt mit der hier formulierten Theaterpoetik, die das ›utile‹ und das ›verosimile‹ in den Mittelpunkt stellt, an die Prinzipien der aristotelischen Regelpoetik an, wie sie zunächst im 16. Jahrhundert in Italien und dann im 17. Jahrhundert in Frankreich weiter präzisiert worden ist, und erfüllt damit die moralischen Ansprüche, die die Aufklärung an die Literatur stellt. Goldonis Position ist in Venedig jedoch nicht unumstritten (vgl. Baratto 1985; Fido 2000).

Carlo Gozzi (1720-1806), der sich mit Goldoni auf den Bühnen Venedigs einen regelrechten Theaterkrieg liefert, tritt theoretisch und praktisch für die Beibehaltung des Maskentheaters ein. In seinen *fiabe teatrali*, Stücken mit märchenhaftem, aber auch polemisch-satirischem Charakter wie der Geschichte des traurigen Prinzen Tartaglia in *L'amore delle tre melerance* (UA 1761), die auch als Allegorie auf die Theatersituation in Venedig gelesen werden kann, schlägt Gozzi einen anderen Weg zur Erneuerung des ›alten‹ Theaters ein. Der *riforma goldoniana* setzt er das Konzept eines nicht-mimetischen Theaters entgegen, das die Funktion des Theaters nicht in der Realitätswiedergabe sieht, sondern die Bühne als einen Ort begreift, an dem eine ›andere‹ Welt, eine Welt der Phantasie, der Träume und Alpträume, erschaffen werden kann. Die Romantik, aber auch die Vertreter einer ›Retheatralisierung‹ des Theaters im 20. Jahrhundert werden Gozzis Theater schätzen. (vgl. Winter 2007; zum mimetischen und theatricalischen Theater s. Kap. 2.3.3)

4.3.6 | Interpretationsbeispiel: **Carlo Goldonis *La bottega del caffè* (1750) – Moralisierung der *commedia dell'arte***

Die Komödie *La bottega del caffè*, die 1750 in Mantua von der Truppe Girolamo Medebachs uraufgeführt wird, illustriert in idealtypischer Weise die Prinzipien der *riforma goldoniana*. Schon der Spielort, eine Piazzetta in Venedig, an der einerseits Ridolfo's Kaffeehaus und andererseits Pan-

dolfo's Spielsalon liegen, verweist auf Goldonis Absicht, die »costumi correnti del nostro secolo« darzustellen. Mit dem Kaffeehaus wählt Goldoni einen typischen Ort des zeitgenössischen gesellschaftlichen Lebens, mit dem Spielsalon einen der Anziehungspunkte der ›Unterhaltungsindustrie‹ Venedigs im Settecento. Die Handlung der Komödie verdeutlicht die moralistische Intention Goldonis. In ihr vollzieht sich ein Lernprozess, der den »verlorenen Sohn« wieder auf den Pfad der Tugend zurückführt (vgl. Goldoni 1994, 9–24; Baratto 1985, 61–75).

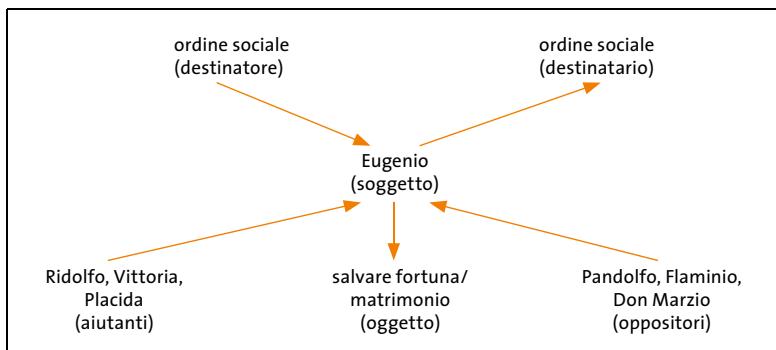
La bottega del caffè

[Zum Inhalt](#)

Im Mittelpunkt der Handlung steht Eugenio, ein im Prinzip guter, aber charakterschwacher junger venezianischer Kaufmann, dessen Hang zu einer müßiggängerischen adligen Lebensweise ihn zu ruinieren droht. Der Spielleidenschaft verfallen, verbringt er seine Nächte in Pandolfo's »Spielhölle«, wo ihn Flaminio, ein berufsmäßiger Spieler, der sich als Conte Leandro ausgibt, auszunehmen versucht. Vittoria, Eugenios Frau, ist vom Verhalten ihres Mannes, der die Existenz der Familie in Gefahr bringt, tief verletzt und droht, ihn unter Mitnahme ihrer Mitgift zu verlassen. Flaminio, der der Tänzerin Lisaura den Hof macht, hat seine Frau Placida verlassen, die, als Pilgerin verkleidet, auf der Suche nach ihrem Mann nun ebenfalls auftaucht. Don Marzio, ein neapolitanischer Adliger, der seine Tage mit dem Ausspionieren seiner Mitmenschen und übler Nachrede verbringt, schaut dem Treiben auf der Piazzetta neugierig zu. Nach einer mit Glücksspiel verbrachten Nacht versucht Eugenio verzweifelt, Geld aufzutreiben, um seine Spielschulden zu begleichen. Er ist bereit, Pandolfo für einen Spottpreis hochwertige Waren zu überlassen. Der Kaffeehausbesitzer Ridolfo, der früher im Dienst von Eugenios Vater gestanden hat, kommt ihm zu Hilfe und bietet ihm Geld zu ehrlichen Konditionen an. Doch Eugenio scheint nicht zu helfen zu sein. Kaum ist er wieder halbwegs »flüssig«, lädt er alle zu einem Festessen ein. In die fröhliche Runde platzt Placida hinein und enthüllt die wahre Identität des »Conte Leandro«. Als sich dieser wutentbrannt auf seine Frau stürzt, wird sie von Eugenio ritterlich mit dem Degen verteidigt. Während Ridolfo die zerstrittenen Ehepaare wieder miteinander versöhnt, wird Pandolfo's Spielsalon von der Polizei ausgehoben. Don Marzio hatte in seinem unbezwinglichen Hang zur bösen Nachrede Pandolfo denunziert. Dafür wird er aus der Gemeinschaft ausgeschlossen und muss Venedig verlassen.

Die Handlung der Komödie zielt auf die Wiederherstellung der gestörten sozialen Ordnung. Ihre zentralen Antriebskräfte lassen sich mit Hilfe einer Aktantenanalyse darstellen (s. Kap. 2.3.2.2):

**Vom Quattrocento
zum Settecento**



Die Bedrohung der (bürgerlichen) Ordnung durch die heruntergekommenen bzw. falschen Adligen Don Marzio und Flaminio alias Conte Leandro, die den haltlosen jungen Kaufmann Eugenio in Versuchung führen, wird durch den gemeinsamen Einsatz Ridolfos, der die bürgerliche Moral in Reinkultur verkörpert, und der Frauen, die um ihre Ehe und Ehre kämpfen, abgewendet.

Die Herkunft der Figuren und Handlungsschemata aus der *commedia dell'arte* zeigt sich in folgenden Elementen:

- Ridolfo, der ehemalige Diener von Eugenios Vater, und sein Gehilfe Trappola entsprechen den Dienerfiguren Brighella und Arlecchino. In der ersten Spielfassung tragen sie noch die entsprechenden Masken. Goldoni ändert dies erst in der Druckfassung des Stücks.
- Don Marzio, der seine Mitmenschen verleumdet und durch seine Einmischung den Unfrieden zwischen den Eheleuten verstärkt, entspricht dem lächerlichen »vecchio«, der sich der Liebe der Jungen widersetzt.
- Eugenio und Vittoria, Flaminio und Placida entsprechen den »innamorati«, die anfangs durch widrige Umstände getrennt sind, am Ende aber vereint werden. Das »travestimento« Placidas als »pellegrina« ist ein typisches Komödienelement (s. Kap. 2.3.4).

Die traditionellen Typen und Handlungsschemata erhalten bei Goldoni eine spezifische Profilierung, die sie zu typischen Repräsentationen aktuellen gesellschaftlichen Wohl- wie Fehlverhaltens werden lässt. Die Kritik der parasitären Existenz und Unmoral des Adels, der seine Tage mit Nichtstun (Don Marzio) und Spiel statt Arbeit (Flaminio) verbringt und eheliche Treue nicht kennt, spielt dabei eine besondere Rolle, da das Handel treibende Bürgertum diese Lebensweise imitiert (Eugenio) und damit die wirtschaftlichen Grundlagen von Venedigs Wohlstand in Gefahr bringt. Mit Ridolfo stellt Goldoni diesem das private wie das öffentliche Wohl schädigenden Verhalten ein positives Gegenmodell entgegen. Im folgenden Gespräch erteilt Ridolfo Eugenio eine zentrale Lektion über die Werte der bürgerlichen Gesellschaft:

**Elemente der
*commedia dell'arte***

RIDOLFO: *Mi maraviglio; fo il caffettiere, e non fo il sensale. Se m'incomodo per un padrone, per un amico, non pretendo di farlo per interesse. Ogni uomo è in obbligo di aiutar l'altro quando può, ed io principalmente ho obbligo di farlo con V.S., per gratitudine del bene che ho ricevuto dal suo signor padre. Mi chiamerò bastantemente ricompensato, se di questi denari, che onoratamente gli ho procurati, se ne servirà per profitto della sua casa, per risarcire il suo decoro e la sua estimazione.*

EUGENIO: *Voi siete un uomo molto proprio e civile; è peccato che facciate questo mestiere; meritereste meglio stato e fortuna maggiore.*

RIDOLFO: *Io mi contento di quello che il cielo mi concede, e non scambierei il mio stato con tanti altri, che hanno più apparenza, e meno sostanza. A me nel mio grado non manca niente. Fo un mestiere onorato, un mestiere nell'ordine degli artigiani, pulito, decoroso e civile. Un mestiere, che esercitato con buona maniera e con riputazione, si rende grato a tutti gli ordini delle persone. Un mestiere reso necessario al decoro delle città, alla salute degli uomini, e all'onesto divertimento di chi ha bisogno di respirare. (entra in bottega)*

EUGENIO: *Costui è un uomo di garbo; non vorrei però, che qualcheduno dicesse che è troppo dottore. In fatti per un caffettiere pare che dica troppo; ma in tutte le professioni vi sono degli uomini di talento e di probità. Finalmente non parla né di filosofia, né di matematica: parla da uomo di buon giudizio; e volesse il cielo che io ne avessi tanto, quanto egli ne ha.*

Eine Theorie des öffentlichen Wohls

Textinterpretation

Das Gespräch zwischen Eugenio und Ridolfo über die Zurückzahlung des Geldes, das Ridolfo Eugenio vorgestreckt hat, lässt die beiden Grundpfeiler von Ridolfos Weltanschauung erkennen. Auf Eugenios Hinweis, er solle nicht vergessen, Zinsen für das geliehene Geld zu nehmen, reagiert Ridolfo mit Verwunderung. Sein Verhalten basiert nicht auf dem Wunsch, sich zu bereichern (»farlo per interesse«), sondern entspringt einer eher philanthropisch zu nennenden Auffassung vom gesellschaftlichen Miteinander. Dieses basiert für Ridolfo auf der Verbundenheit aller Menschen untereinander, wechselseitiger Abhängigkeit und der Verpflichtung zu gegenseitiger Hilfe (»obbligo di aiutar l'altro«). Dankbarkeit für erfahrene Wohltaten (»gratitudine per il bene ricevuto«) ist ein Schlüsselbegriff dieser Konzeption. Die Hilfe und Unterstützung, die Ridolfo seinerzeit von Eugenios Vater erhalten hat, kann er nun »zurückzahlen«, indem er Eugenio durch finanzielle Unterstützung vor dem wirtschaftlichen und sozialen Ruin bewahrt. Die »interesselose« Wohltätigkeit von Eugenios Vater gegenüber Ridolfo aus reiner Menschenliebe »zahlt« sich nun für den Sohn in konkreter Münze »aus«. Ridolfo seinerseits fühlt sich »belohnt« (»ricompensato«) für seine eigene Hilfeleistung durch den moralischen und praktischen Nutzen (»profitto«), den Eugenio daraus ziehen kann. In einer für die Aufklärungsphilosophie charakteristischen Weise vermissen sich damit in

Vom Quattrocento zum Settecento

dieser Replik moralische und ökonomische Begrifflichkeit, sind wirtschaftliche Begriffe (»profitto«, »ricompensato«) moralisch konnotiert. Moralisch anständiges Verhalten wird nicht mehr religiös motiviert, sondern einerseits utilitaristisch als das sozial »profitabelste« Verhalten begründet und andererseits anthropologisch überhöht als Resultat von Freundschaft (»amico«) und Menschenliebe.

Die Nützlichkeit ist auch das zentrale Argument, mit dem Ridolfo Eugenios Geringschätzung seines Gewerbes begegnet. Eugenios Bewertung menschlicher Arbeit (und damit auch des Menschen selbst) nach dem sozialen Prestige ist für ihn ein Irrtum. Für ihn zählt der Wert (»sostanza«) einer Tätigkeit, nicht ihr gesellschaftliches Ansehen (»apparenza«), das möglicherweise auf Vorurteilen beruht. Eugenios Wertschätzung einer adligen Lebensweise, die jeden Nutzens entbehrt und einen anständigen Menschen ruinieren kann, setzt er die unbestreitbaren Qualitäten eines Gewerbes entgegen, das sich mit Anstand ausüben lässt und dem Wohl des Einzelnen wie der Stadt dient. Mit der dreifachen anaphorischen Wiederholung von »un mestiere« steigert Ridolfo seine Aussage zu einer Klimax und verleiht diesem Lob bürgerlicher Arbeit auch sprachlich-stilistisch besonderen Nachdruck. Dass dieses Pathos des hohen Stils einer Gestalt wie der Ridolfo eigentlich unangemessen ist, macht Eugenios abschließende ironische Bemerkung deutlich. Sie bricht das Pathos dieses Lobs der Arbeit und einer Gesellschaft, in der der Mensch nach seinem Nutzen für das Allgemeinwohl, nicht nach seiner Geburt beurteilt wird. Ohne das Gesagte damit zu entwerten, artikuliert sich damit hier auch jene ironische Grundhaltung der Aufklärung, die sich über die menschliche Schwäche und die Realisierbarkeit des Guten keine Illusionen macht.

4.3.7 | Modell Italien

Der französische Historiker **Fernand Braudel** umreißt die Bedeutung der italienischen Kultur in der Frühen Neuzeit mit dem Schlagwort »Modell Italien« (Braudel 1991). Er beschreibt damit die Tatsache, dass in der Zeit von ca. 1450 bis 1650 wesentliche Anregungen für die Entwicklung der Kultur in Europa von Italien ausgegangen sind und Italien in jenem gesamteuropäischen Prozess der kulturellen Neuorientierung, der als Renaissance bezeichnet wird, eine zentrale Rolle spielt.

Herausragende Beispiele für die Impulse, die im literarischen Bereich in der Frühen Neuzeit von Italien ausgehen, sind die **Novellistik** in der Tradition von Boccaccios *Decameron*, die **europäische Schäferdichtung**, die durch Sannazaros *Arcadia* Anregungen erhält, der **Petrarkismus**, der im 16. Jahrhundert in ganz Europa zur dominierenden Form der Liebeslyrik wird, das **höfische Ritterepos**, das nicht nur Cervantes' *Don Quijote* inspiriert, sondern dessen Figuren noch im 18. Jahrhundert in den Opern

Georg Friedrich Händels auftauchen, und schließlich die Entwicklung des **modernen Theaters** nach antikem Modell, das durch die Gastspiele italienischer Theatertruppen an den Höfen Europas überall bekannt wird.



Antoine Watteau:
Comédiens italiens
(ca. 1720)

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts gastieren italienische Theatertruppen regelmäßig in Frankreich und machen das ›neue‹ italienische Theater dort bekannt. Eine wichtige Rolle bei diesem Kulturtransfer spielt Caterina de' Medici, die 1533 den späteren französischen König Heinrich II. heiratet und in der Folge italienische Schauspieltruppen zu Gastspielen am französischen Hof engagiert. So führen italienische *comici dell'arte* 1548 Bibbienas *La Calandria* am Hof auf. Nach dem Ende der Religionskriege feiern die *Gelosi* mit ihrer *prima donna* Isabella Andreini am Hof Heinrichs IV. und seiner Frau Maria de' Medici Triumphe. Ab 1653 schließlich ist die ›Troupe d'Arlequin‹ fest in Paris etabliert, wo sie sich mit der Truppe Molières ab 1659 dasselbe Theater teilt. 1697 führen die Finanzkrise und ein zunehmend vergnügungsfeindliches Klima am Hof des alternden Ludwig XIV. zur Schließung der Comédie-Italienne. Ihre Wiedereröffnung durch den Regenten Philipp von Orléans 1716 ist das Zeichen eines liberaler Kulturellen Klimas und neuen Geschmacks (Rokoko), dem sich auch die Kunst Watteaus (1684–1721) verdankt, zu dessen beliebtesten Motiven die Comédiens-Italiens gehören. Er knüpft damit an die ›unklassische‹ Kunst eines Jacques Callot an, der 1622 in seinem Bilderzyklus *Balli di sfessania* ein groteskes Bild der italienischen Schauspieler gezeichnet hatte. Erst die Fusion mit dem Opéra-Comique leitet 1762 das Ende der Comédie-Italienne ein.

Die Basis dieses kulturellen Transferprozesses zwischen Italien und den anderen europäischen Ländern bildet zum einen die Rezeption der antiken Kultur und Literatur und ihre Adaption durch den Humanismus, die in Italien früher und intensiver als anderswo einsetzt und so die Grundlage für die weitere Verbreitung dieses kulturellen Erbes in Europa legt. Sichtbar wird die Mittlerrolle Italiens exemplarisch in der Literaturtheorie, wo die intensive Auseinandersetzung italienischer Gelehrter mit der *Poetik* des Aristoteles das Fundament für die weitere Ausarbeitung der

Vom Quattrocento zum Settecento

Regelpoetik etwa in Frankreich darstellt, oder auch in der Florentiner Platon-Rezeption, die der Verbreitung des Neoplatonismus vorarbeitet. Auch die italienische *questione della lingua* strahlt auf die sprachpolitische Diskussion in anderen Ländern aus. Zum anderen spielt die in Italien mit dem Aufstieg der Signorien sehr früh einsetzende **Entwicklung der frühneuzeitlichen höfischen Gesellschaft und der Hofkultur** eine wichtige Rolle. Die an den kleinen italienischen Fürstentümern entwickelte Strategie der kulturellen Repräsentation von Macht wird von den großen (und kleinen) Höfen in Frankreich, England, Spanien, Deutschland übernommen und in eigener Weise weiterentwickelt. Die europaweite Verbreitung eines Verhaltensbreviers wie des *Libro del cortegiano* Baldassarre Castigliones belegt die Bedeutung höfischer Verhaltensideale für die europäischen Eliten. Die zahlreichen Adaptionen des *Cortegiano*, die oft keine einfachen Übersetzungen, sondern sehr freie Bearbeitungen sind, illustrieren darüber hinaus, dass es sich bei diesem Transferprozess nicht um eine mechanische Nachahmung eines Modells handelt, sondern um einen höchst aktiven Prozess der Aneignung und Anverwandlung, der ›Akkulturation‹ (vgl. Burke 1998, 53–85). Die letzte Phase italienischen Kulturexports in der Frühen Neuzeit schließlich steht im Zeichen der gegenreformatorischen Aktion der katholischen Kirche, die zum Triumph einer barocken, auf emotionale Überwältigung angelegten Ästhetik im katholischen Europa beiträgt.

Die **Wege des Kulturtransfers** sind vielfältig. Eine wichtige Funktion kommt den Übersetzungen italienischer Werke in die europäischen Volkssprachen zu, die ab dem Ende des 15. Jahrhunderts in großer Zahl erscheinen, auch wenn die Kenntnis des Italienischen im 16. und 17. Jahrhundert in den adeligen Oberschichten nicht ungewöhnlich ist (Auflistung in Ferroni 1991, Bd. 2, 75–78). Doch auch andere Formen des Austauschs spielen eine Rolle. So werden italienische Künstler und Architekten an fremde Höfe engagiert – Franz I. holt Leonardo da Vinci nach Frankreich, Tizian ist Hofmaler Kaiser Karls V. –, aber auch Intellektuelle und Politiker wie Castiglione und Machiavelli sind in diplomatischer Mission im europäischen Ausland unterwegs. Andere wie Giordano Bruno und Tommaso Campanella, die in Italien wegen ihrer häretischen Ideen verfolgt werden, finden in England und Frankreich Schutz. Bedeutende Agentinnen des Kulturtransfers sind schließlich die italienischen Prinzessinnen, die mit ausländischen Fürsten verheiratet werden. Besonders wirkungsvoll ist hier die Heiratspolitik der Medici, die ihre eigene Stellung durch vielfältige Allianzen festigen, aber auch zur Kenntnis italienischer Kultur im Ausland beitragen, wie die Beispiele der französischen Königinnen aus dem Hause Medici, Caterina de' Medici und Maria de' Medici, illustrieren, die als Regentinnen in Frankreich eine bedeutende (kultur-)politische Rolle spielen (vgl. Burke 1998, 53–85; Braudel 1991; Formisano 2002).

In der **zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts** verändert die steigende politische, wirtschaftliche und kulturelle Bedeutung anderer Mächte wie Frankreich, England oder der Niederlande die Richtung des Kulturtransfers in Europa. Im 18. Jahrhundert wird Italien daher zu einem Land, das

seinerseits vermehrt neue kulturelle Impulse von außen aufnimmt. Doch auch wenn Italien im Settecento seine kulturelle Vorreiterrolle – außer im musikalischen Bereich – verloren hat, bleibt es nichtsdestoweniger »im Zentrum« europäischer Kultur. Seit den Pilgerreisen des Mittelalters ist Italien ein **Reiseziel**. Die humanistische Gelehrtenreise eines Johannes Reuchlin (1455–1522) oder Michel de Montaigne (1533–1592) wie die Kaivalierstour des jungen Adligen im 17. Jahrhundert führen nach Italien. Seit der Renaissance spielt die Italienreise auch für bildende Künstler aus dem Norden wie Albrecht Dürer (1471–1528) eine wichtige Rolle in ihrer Ausbildung. Im 18. Jahrhundert nun wird Italien zu einer obligatorischen Etappe jenes *Grand Tour*, der englische Adlige, aber auch französische und deutsche Künstler und Intellektuelle scharenweise nach Italien zieht. Eine besondere Anziehung geht dabei von **Neapel** und **Venedig** aus, die im Settecento Hauptstädte des (Musik-)Theaterlebens in Europa sind. Daneben sind es vor allem die Überreste antiker Kultur, die nun die Reisenden nach Italien locken. Die Ausgrabungen in **Herculaneum** und **Pompeji** seit 1738 stimulieren den ›Ruinentourismus‹ nach Neapel und Rom. Der neue Stil des Neoklassizismus (*neoclassicismo*), der sich zunächst in der bildenden Kunst und dann auch in der Literatur durchsetzt, verdankt wichtige Anregungen ›zugereisten‹ Gelehrten und Künstlern wie Johann Joachim Winckelmann (1717–1786) oder Anton Raphael Mengs (1728–1779), die Jahre ihres Lebens in Italien verbringen. Salons wie der der Schweizer Malerin Angelika Kauffmann (1741–1807) machen Rom weiterhin zu einem Ort des kosmopolitischen Austauschs zwischen italienischen und europäischen Intellektuellen (Formisano 2002).

- Ardissino, Erminia:** *Storia della letteratura italiana*. Bd. 3: Il Seicento. Bologna 2005.
- Ariosto, Ludovico:** *Orlando furioso*. 2 Bde. Hg. von Emilio Bigi. Mailand 1982.
- Benischelli, Alberto:** *Storia della letteratura italiana*. Bd. 4: Il Settecento. Bologna 2005.
- Boiardo, Matteo Maria:** *Orlando innamorato*. 2 Bde. Hg. von Giuseppe Anceschi. Mailand 1978.
- Bruscagli, Riccardo:** *Storia della letteratura italiana*. Bd. 2: Il Quattrocento e il Cinquecento. Bologna 2005.
- Burke, Peter:** *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*. Berlin 1984/1992.
- Falletti Cruciani, Clelia:** *Il teatro in Italia*. Bd. 2: Cinquecento e Seicento. Rom 1999.
- Ferroni, Giulio:** *Storia della letteratura italiana*. Bd. 1: Dalle Origini al Quattrocento; Bd. 2: Dal Cinquecento al Settecento. Mailand 1991.
- Fortini, Franco:** »*Tasso epico*«. In: Brioschi, Franco/Di Girolamo, Costanzo (Hg.): *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi*. Bd. 2: Dal Cinquecento alla metà del Settecento. Turin 1994, 356–382.
- Friedrich, Hugo:** *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt a. M. 1964.
- Goez, Werner:** *Grundzüge der Geschichte Italiens in Mittelalter und Renaissance*. Darmstadt 1984.
- Goldoni, Carlo:** »*Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie 1750*«. In: *Tutte le opere di Carlo Goldoni*. Hg. von Giuseppe Ortolani. Bd. 1. Mailand 1935, 761–774.
- Goldoni, Carlo:** *La bottega del caffè*. Hg. von Roberta Turchi. Venedig 1994.
- Hösle, Johannes:** *Das italienische Theater von der Renaissance bis zur Gegenreformation*. Darmstadt 1984.
- Lill, Rudolf:** *Geschichte Italiens in der Neuzeit*. Darmstadt 1988.

Grundlegende
Literatur

Literatur

- Osols-Wehden, Irmgard** (Hg.): Frauen der italienischen Renaissance. Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen. Darmstadt 1999.
- Pico della Mirandola, Giovanni**: Über die Würde des Menschen. Lateinisch – Deutsch. Übers. von Norbert Baumgarten. Hg. von August Buck. Hamburg 1990.
- RAI international online**: <http://www.italica.rai.it/rinascimento/index.htm> (darin: Quondam, Amedeo: Introduzione al Rinascimento. Teilabdruck in: Amedeo Quondam (Hg.): Rinascimento e Classicismo. Materiali per l'analisi del sistema culturale di Antico regime. Rom 1999).
- Regn, Gerhard**: »Petrarkismus«. In: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 6. Darmstadt 2003, 911–921.
- Reinhardt, Volker**: Die Renaissance in Italien. Geschichte und Kultur. München 2002.
- Segre, Cesare**: »L'Orlando Furioso«. In: Brioschi, Franco/Di Girolamo, Costanzo (Hg.): Manuale di letteratura italiana. Storia per generi. Bd. 2: Dal Cinquecento alla metà del Settecento. Turin 1994, 323–350.

Weiterführende
Literatur

- Alonge, Roberto/Davico Bonino, Guido** (Hg.): Storia del teatro moderno e contemporaneo. Bd. 1: La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento. Turin 2000.
- Altgeld, Wolfgang** (Hg.): Kleine italienische Geschichte. Stuttgart 2002.
- Baratto, Mario**: La commedia del Cinquecento. Vicenza 1975.
- Baratto, Mario**: La letteratura teatrale del Settecento in Italia. Studi e letture su Carlo Goldoni. Vicenza 1985.
- Battistini, Andrea**: Il Barocco, Rom 2000.
- Bock, Gisela/Zimmermann, Margarete**: »Die *Querelle des Femmes* in Europa. Eine begriffs- und forschungsgeschichtliche Einführung«. In: Gisela Bock/Margarete Zimmermann (Hg.): Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung. Bd. 2: Die europäische Querelle des Femmes. Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert. Stuttgart/Weimar 1997, 9–38.
- Braudel, Fernand**: Modell Italien. 1450–1650. Stuttgart 1991.
- Bredenkamp, Horst**: Botticellis ›Primavera‹. Florenz als Garten der Venus. Frankfurt a.M. 1988.
- Buck, August**: Humanismus. Seine europäische Entwicklung in Dokumenten und Darstellungen. Freiburg i. Br./München 1987.
- Burke, Peter**: Die Geschicke des *Hofmann*. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten. Berlin 1996.
- Burke, Peter**: Die Renaissance. Berlin 1998.
- Cox, Virginia**: Women's Writing in Italy. 1400–1650. Baltimore 2008.
- Donne in Arcadia** (1690–1800): <http://www.rose.uzh.ch/crivelli/arcadia/indexsearch.php>
- Duby, Georges/Perrot, Michelle** (Hg.): Geschichte der Frauen. Bd. 3: Frühe Neuzeit. Hg. von Arlette Farge und Natalie Zemon Davis. Frankfurt a.M. 1994.
- Ferroni, Giulio**: Ariosto. Rom 2008.
- Fido, Franco**: Nuova guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento. Turin 2000.
- Formisano, Luciano** (Hg.): La letteratura italiana fuori d'Italia. In: Enrico Malato (Hg.): Storia della letteratura italiana. Bd. XII. Rom 2002.
- Garin, Eugenio**: L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento [1952]. Rom/Bari 1984.
- Garin, Eugenio** (Hg.): Der Mensch der Renaissance. Frankfurt a.M. 1990 (it. 1988).
- Hempfer, Klaus W.** (Hg.): Ritterepik der Renaissance. Stuttgart 1989.
- Hempfer, Klaus W.**: »Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische ›Wende‹«. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur – Philosophie – Bildende Kunst. Stuttgart 1993, 9–45.
- Hoffmeister, Gerhart**: Petrarkistische Lyrik. Stuttgart 1973.
- Jacobs, Helmut C./Schlüter, Gisela** (Hg.): Beiträge zur Begriffsgeschichte der italienischen Aufklärung im europäischen Kontext. Frankfurt a.M. 2000.
- Kappl, Brigitte**: Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento. Berlin/New York 2006.

- King, Margaret L.:** Frauen in der Renaissance. München 1993.
- Koselleck, Reinhart:** »Einleitung«. In: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 1. Stuttgart 1972, XIII–XXVIII.
- Krömer, Wolfram:** Die italienische Commedia dell'arte. Darmstadt 1976.
- Liebenwein, Wolfgang:** Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600. Berlin 1977.
- Mout, Nicolette** (Hg.): Die Kultur des Humanismus. Reden, Briefe, Traktate, Gespräche von Petrarca bis Kepler. München 1998.
- Münkler, Herfried/Münkler, Marina:** Lexikon der Renaissance. München 2000.
- Nelting, David:** Frühneuzeitliche Pluralisierung im Spiegel italienischer Bukolik. Tübingen 2007.
- Roeck, Bernd/Tönnesmann, Andreas:** Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro Herzog von Urbino. Berlin 2005.
- Schneider, Ulrike:** Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa. Stuttgart 2007.
- Schneiders, Werner** (Hg.): Lexikon der Aufklärung. Deutschland und Europa. München 1995.
- Schorn-Schütte, Luise:** Die Reformation. Vorgeschichte, Verlauf, Wirkung. München 2000.
- Stillers, Rainer:** Humanistische Deutung. Studien zu Kommentar und Literaturtheorie in der italienischen Renaissance. Düsseldorf 1988.
- Volmer, Annett:** Die Ergriffung des Wortes. Autorschaft und Gattungsbewusstsein italienischer Autorinnen im 16. Jahrhundert. Heidelberg 2008.
- Weinberg, Bernard:** A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. 2 Bde. Chicago 1961.
- Winter, Susanne:** Von illusionärer Wirklichkeit und wahrer Illusion. Zu Carlo Gozzis *Fiabe teatrali*. Frankfurt a. M. 2007.
- Zancan, Marina** (Hg.): Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo. Venedig 1983.
- Zancan, Marina:** Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana. Turin 1998.

Der Beginn der
Moderne: Das Otto-
cento (1796–1915)

4.4 | Der Beginn der Moderne: Das Ottocento (1796–1915)

Der Beginn
der Moderne

Der Übergang von der Frühen Neuzeit zur Moderne ist kein radikaler, auch wenn das epochale Ereignis der Französischen Revolution dies suggeriert. Kosellecks Konzept einer ›Sattelzeit‹ von 1750 bis 1830, in der sich ein typisch modernes Denken ausbildet, deutet dies an (s. Kap. 4.3.5). Andererseits scheint auch die politische **Restauration**, die nicht nur in Frankreich auf die Republik und das Napoleonische Kaiserreich folgt, eher auf eine Rückkehr zu vorrevolutionären politischen Verhältnissen als auf gesellschaftliche Modernisierung zu verweisen. Doch die europaweiten Revolutionen von 1830 und 1848 zeigen, dass die Ansprüche breiter Schichten auf **politische Mitsprache** nicht mehr zum Verstummen gebracht werden können. Hinzu kommen **Industrialisierung und Urbanisierung**, die zwar in den verschiedenen europäischen Ländern in unterschiedlichem Tempo verlaufen, spätestens aber in der zweiten Jahrhunderthälfte überall die Lebensverhältnisse grundsätzlich verändern, ›modernisieren‹.

Die **Romantik**, die 1798 in Deutschland (*Athenäum*) und England (*Lyrical Ballads* von Wordsworth und Coleridge), 1816 in Italien und 1820 in Frankreich (*Méditations poétiques* von Lamartine) einsetzt, markiert im kulturellen Bereich einen Bruch mit der Tradition, in dem sich eine neue, ›moderne‹ Befindlichkeit und ein neues, ›modernes‹ Verständnis von Literatur artikulieren. Mit der Romantik beginnt daher um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert auch in Kunst und Literatur die **Moderne**. Wesentliche Aspekte der europäischen Romantik sind:

- der Bruch mit der normativen Poetik und dem Prinzip der Mimesis sowie die Erhebung der Phantasie zur zentralen Instanz des künstlerischen Schaffensprozesses;
- die Aufwertung des Künstlers zum schöpferischen Genie, das – göttähnlich – ein Kunstwerk schafft, das nichts mehr ›nachahmt‹, auf keine äußere Wirklichkeit mehr verweist, sondern ›autonom‹ und ›selbstreferentiell‹ ist;
- die Verabsolutierung des ›Ich‹, die sich im Gefühl einer unüberwindbaren Kluft zwischen Ich und Welt, Ich und Gesellschaft manifestiert;
- die Kritik an Vernunftglauben, Universalismus und Religionskritik der Aufklärung, die zur Betonung des ›Irrationalen‹ und der Wiederaufwertung der Religiosität führt;
- das Interesse für Volk, Nation und nationale Geschichte;
- ein verschärftes Gefühl der Zeitlichkeit, des Bruchs zwischen Vergangenheit und Gegenwart, das für das Bewusstsein von Modernität konstitutiv ist.

Der Begriff ›Romantik‹ wird bisweilen als Synonym für die gesamte erste Phase der Moderne benutzt, deren Ende die Historischen Avantgarden um 1910 markieren, und damit zur Charakterisierung des 19. Jahrhunderts

insgesamt verwendet. Im Hinblick auf die literarische Entwicklung in Italien, die in engem Zusammenhang mit der politischen Bewegung des Risorgimento steht, bezeichnet ›Romantik‹ im Folgenden die Periode von 1815 bis 1861.

4.4.1 | Der Weg zum Nationalstaat

		Chronologischer Überblick
1796–1799	Nach Vertreibung der österreichischen und bourbonischen Herrscher und des Papstes durch die französische Armee Bildung von Republiken in ganz Italien	
1805	Vereinigung Ober- und Mittelitaliens zum Regno d'Italia unter Napoleon	
1808	Regno di Napoli unter Joseph Bonaparte, dann Joachim Murat	
1814/15	Wiener Kongress: Restauration des alten Staatensystems; Wiederherstellung des Regno delle due Sicilie und des Kirchenstaats; das neue Regno lombardo-veneto ist Teil der österreichisch-ungarischen Monarchie; das Regno di Sardegna erhält Ligurien und Genua.	
1820/21	Aufstände der <i>Carbonari</i> in Neapel und Piemont-Sardinien	
1830	Aufstände in Parma, Modena und im Kirchenstaat	
1831	Gründung des Geheimbundes ›Giovine Italia‹ durch Giuseppe Mazzini	
1848/49	Revolution in Neapel-Sizilien, Mailand und Venedig, Rom; Verfassungsreform in Piemont: Erlass des »Statuto Albertino«; Erster Unabhängigkeitskrieg gegen Österreich	
1859	Zweiter Unabhängigkeitskrieg: Sieg Piemonts und Frankreichs über Österreich: Lombardie fällt an Piemont, mittelitalienische Staaten schließen sich an.	
1860	<i>Spedizione dei Mille</i> : Eroberung Siziliens durch Truppen Giuseppe Garibaldis	
Sept. 1860	Eroberung Neapels durch Garibaldi	
1861	Parlament tritt in Turin zusammen: Proklamation von Vittorio Emanuele II zum Re d'Italia; Anerkennung des Regno d'Italia durch Frankreich und England	
1866	Abtretung Venetiens an Italien nach Niederlage Österreichs im Dritten Unabhängigkeitskrieg	
1870	Eroberung Roms und des restlichen Kirchenstaats	
1871	Rom wird Hauptstadt	

Die italienische Geschichte steht in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Zeichen des **Risorgimento**, einer Bewegung, die die Befreiung Italiens von der österreichischen und bourbonischen Herrschaft und die Gründung eines italienischen Nationalstaats mit einer liberalen Verfassung zum Ziel hat. Der Prozess des Risorgimento, der 1861 mit der Proklama-

Der Beginn der Moderne: Das Ottocento (1796–1915)

tion des Königreichs Italien unter dem piemontesischen König Vittorio Emanuele II zu einem vorläufigen Abschluss kommt, verläuft in drei Phasen.

Zum Begriff

Der Begriff → **›Risorgimento‹** bedeutet ›Wiederauferstehen‹, ›Wiederaufblühen‹ und wird zunächst synonym mit anderen Begriffen wie *rinascita* und *rinascimento* verwendet. Im 18. Jahrhundert benutzt ihn Saverio Bettinelli in seiner Schrift *Risorgimento d'Italia* (1775), um den **kulturellen Niedergang** und Bedeutungsverlust Italiens zu beklagen. Erst im 19. Jahrhundert erhält der Begriff die eindeutig **politische Bedeutung**, mit der er heute gebraucht wird. Diese geht auf den Titel der 1847 gegründeten Zeitschrift *Il Risorgimento* zurück, die das Sprachrohr der gemäßigt-liberalen Vertreter des Risorgimento um die piemontesischen Adligen Cesare Balbo, Camillo Benso di Cavour und Massimo D'Azeglio ist.

Der Verlauf des Risorgimento

1796–1815: Das Napoleonische Zeitalter (*età napoleonica*), das vom Einfall der französischen Armee 1796 bis zur Niederlage Napoleons 1815 bei Waterloo reicht, bildet einen ersten Schritt im politischen Emanzipationsprozess. Die zahlreichen Reformen, die unter der französischen Herrschaft erfolgen (Code Napoléon, Zensuswahlrecht, Wegfall von Binnenzöllen, Bau von Verkehrswegen, Säkularisierung des Kirchenbesitzes), tragen zur politischen und wirtschaftlichen Modernisierung des Landes bei und fördern die Entstehung einer neuen Elite aus Adel und Bürgertum, die zum Träger des Risorgimento wird. Gleichzeitig stärkt die Ausbeutung Italiens durch Frankreich (Steuerdruck, Militärdienst in französischer Armee, Kunstraub) das Bedürfnis nach nationaler Unabhängigkeit.

1815–1848: Der Wiener Kongress besiegelt 1815 die Rückkehr zur alten Staatenordnung in Italien unter der Hegemonie Österreichs. Die Frustration der neuen liberalen Eliten durch die restaurative Politik der alten Mächte führt in Neapel und Piemont zur Bildung von Widerstandsbewegungen (*Carboneria*). Die Niederschlagung der revolutionären Aufstände der *Carbonari* 1820/21 und die Etablierung eines Überwachungs- und Spitzelsystems verstärken die Opposition der Künstler und Schriftsteller. Nach dem Scheitern der Aufstände von 1830 organisiert sich der Widerstand: 1831 gründet Giuseppe Mazzini (1805–1872) den radikal-demokratischen Geheimbund *Giovine Italia*, der jedoch keinen Rückhalt in der Bevölkerung findet; in den 1840er Jahren bildet sich in Piemont eine Gruppe gemäßigter Liberaler, die für die Einigung Italiens in einer konstitutionellen Monarchie unter piemontesischer Führung eintritt.

1848–1861: Die Revolutionen von 1848 erschüttern ganz Italien. In Piemont erlässt König Carlo Alberto (1831–1849) eine parlamentarische Verfassung, das »Statuto Albertino« (bis 1946 in Kraft). In Rom, das der Freiheitskämpfer Giuseppe Garibaldi (1807–1882) mit seinen Mi-

lizen erobert hatte, ruft Mazzini die Republik aus. Doch der Erste Unabhängigkeitskrieg Piemonts und des Lombardo-Veneto (*prima guerra d'indipendenza*) endet mit dem Sieg Österreichs. Durch eine kluge Reformpolitik und die Aufnahme verfolgter Revolutionäre baut Piemont in der Folge unter Vittorio Emanuele II (1849–1871) und dem Premierminister Camillo Benso di Cavour (1810–1861) seine Führungsrolle weiter aus. Nach der Niederlage Österreichs im Zweiten Unabhängigkeitskrieg fällt die Lombardei an Piemont; die mittelitalienischen Staaten entscheiden sich in einem Plebisitz zum Beitritt; nach der Eroberung Siziliens, Neapels und Teilen des Kirchenstaats wird Vittorio Emanuele II 1861 von einem gesamtitalienischen Parlament zum Re d'Italia ausgerufen. Mit der Abtretung Venetiens durch Österreich 1866 und der Eroberung Roms 1870 wird der Einigungsprozess abgeschlossen (vgl. Lill 1988; Chiellino/Marchio/Rongoni 1989).

4.4.2 | Die Romantik

Die Idee des Risorgimento, die unauflöslich mit dem Kampf für eine liberalere politische Ordnung verknüpft ist, findet in Italien, wo eine gesellschaftlich engagierte *letteratura civile* seit Dante eine Tradition hat, unter Intellektuellen, Schriftstellern und Künstlern zahlreiche Anhänger. Die italienische Romantik (*romanticismo*) versteht sich wesentlich als eine patriotische Bewegung im Dienst der nationalen Befreiung und Einigung. Dieser stark pragmatische Ansatz unterscheidet sie von einer eher philosophisch ausgerichteten Romantik wie der deutschen (Überblicksdarstellungen in Bonavita 2005; Ihring 2005).

Der Begriff → »Romantik« (afrz. *romans*: romanische Volkssprache im Gegensatz zum Lateinischen) wird als literatur- und kunstgeschichtlicher Begriff von Friedrich (1772–1829) und August Wilhelm (1767–1845) Schlegel eingeführt, die damit die Literatur und Kunst des christlichen Mittelalters und alle Formen ihres Fortwirkens bis in die Gegenwart bezeichnen. Die Entstehung der romantischen Bewegung in Italien wird durch einen Artikel von Germaine de Staël (1766–1817) ausgelöst, einer Kennerin der Literatur der deutschen Romantik, die in Schriften wie *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1806) für eine Befreiung der Literatur und Literaturkritik von den Fesseln der Regelpoetik und des Nachahmungsprinzips eintritt. 1816 erscheint in der ersten Nummer der Mailänder Zeitschrift *Biblioteca Italiana* der Artikel »Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni«, in dem Mme de Staël die Italiener auffordert, sich literarischen Einflüssen aus dem Ausland zu öffnen und die Erstarrung der Literatur im Neoklassizismus der *età napoleonica* zu überwinden.

[Zum Begriff](#)

Der Beginn der Moderne: Das Ottocento (1796–1915)

Der Artikel führt zur Bildung zweier Gruppen: Die »classicisti« halten wie der Aufklärer Pietro Giordani (1774–1848) in seiner Schrift *Sul discorso di Mme de Staél* (1816) und der neoklassizistische Dichter Vincenzo Monti (1754–1828) in der satirischen Schrift *Sulla mitologia* (1825) am Vorbildcharakter der antiken Literatur und einem klassizistischen Dichtungskonzept fest; die »romantici« hingegen greifen den Aufruf zur literarischen Erneuerung begeistert auf. Zu dieser Gruppe junger Autoren gehören Ludovico di Breme (1780–1820), Gast im Salon von Mme de Staél im schweizerischen Coppet, Ermes Visconti (1784–1841) und Giovanni Berchet (1883–1851), die ihrerseits in verschiedenen Programmschriften für eine zeitgenössische Literatur plädieren. Das Hauptorgan der Romantiker ist die 1818 gegründete Zeitschrift *Il Conciliatore*, die jedoch schon 1819 wegen ihrer patriotischen Bestrebungen von der österreichischen Zensur verboten wird.

Der Literaturbegriff der Romantik

Der zentrale Unterschied zwischen »classicisti« und »romantici« liegt in ihrem Literaturverständnis. Während die »classicisti« einen **élitären Literaturbegriff** vertreten und sich an ein klassisch gebildetes Publikum wenden, tragen die »romantici« der gesellschaftlichen Entwicklung Rechnung. Sie propagieren einen modernen demokratischen Literaturbegriff, der dem wachsenden **bürgerlichen Lesepublikum** entspricht, das über keine klassische Bildung mehr verfügt. Die Romantiker fordern eine Literatur, die dieses »popolo« in einer verständlichen, zeitgemäßen Sprache anspricht und weniger an den Verstand als an das Gefühl der Leserschaft appelliert. Mit ihrer Hinwendung zu Stoffen, die die patriotischen Empfindungen der Leser wecken und ihrer moralischen Belehrung dienen sollen, bleiben sie dem von der Aufklärung formulierten **Erziehungsauftrag der Literatur** treu. Nach dem Verbot des *Conciliatore* werden die in Florenz von dem Geschäftsmann Giampietro Vieusseux (1779–1863) gegründete Zeitschrift *L'Antologia* (1821–1833) und das damit verbundene öffentliche *Gabinetto di lettura* zu einem wichtigen Forum dieses romantisch-aufklärerischen Gedankens der Volksbildung.

Die Literatur der Romantik

Das Programm der Romantik führt in allen Gattungen zu einem Bruch mit der Tradition und zur Verwendung neuer Stoffe und Formen. Wesentliche Anregungen erhält die italienische Romantik dabei vor allem von der deutschen und englischen Literatur. Ihr Grundzug ist die Abwendung von der klassischen Mythologie und die Hinwendung zu Stoffen aus der italienischen Geschichte des Mittelalters und der Renaissance. Dieser **Romanticismo storico** manifestiert sich sowohl in der Lyrik als auch in Drama und Roman. Eine Quelle hat er in dem Werk des Schweizer Historikers Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi, der in seiner *Histoire des républiques italiennes au Moyen âge* (1807–1818) den Kampf der italienischen Kommunen um Unabhängigkeit von Kaiser und Papst beschreibt.

Die Lyrik der Romantik verbindet die patriotische Thematik mit der volkstümlichen Form der *ballata romantica* oder *romanza*, einer längeren heterometrischen Versdichtung mit narrativem Charakter, die, nach dem Vorbild der deutschen Balladendichtung, eine rührende oder ergreifende Geschichte erzählt. Ihre wesentlichen Aspekte kommen in der Lyrik

Giovanni Berchets exemplarisch zum Ausdruck, eines begeisterten Patrioten, der nach den Aufständen von 1820/21 ins Exil gehen muss. In seinen *Fantasia* (1829), einem Langgedicht in 752 heterometrischen Versen, evoziert er die Träume eines Emigranten, der die politische Gegenwart im österreichisch besetzten lombardisch-venetischen Königreich mit dem Unabhängigkeitskampf der mittelalterlichen Stadtrepubliken vergleicht. In fünf Bildern beschwört er Episoden aus dem Streit der *Lega lombarda*, des lombardischen Städtebundes, gegen Kaiser Friedrich Barbarossa wie den »Schwur von Pontida« (1168) und die »Schlacht von Legnano« (1176) (s. Kap. 4.2.1). Berchets *lirica patriottica* findet vor allem in den 1830er und 1840er Jahren zahlreiche Nachahmer unter den demokratischen Anhängern Mazzinis, die durch ihre Dichtung der Revolution dienen wollen. Zu ihnen gehört Goffredo Mameli (1827–1849), der bei der Verteidigung der Römischen Republik Mazzinis fällt. Er verfasst 1847 die Ode »Fratelli d'Italia«, die in der Vertonung durch Michele Novaro (1822–1885) 1946 zur italienischen Nationalhymne wird.

Das romantische Drama, das ebenfalls auf moderne historische Stoffe zurückgreift, vollzieht zugleich den Bruch mit der klassischen Regel der drei Einheiten. Im Vergleich mit Lyrik und Roman ist die neue *tragedia storica*, die sich am Vorbild Shakespeares orientiert, jedoch weniger deutlich politisch orientiert, sondern zielt vor allem auf die Darstellung großer Gefühle ab. Ein Beispiel dafür stellt Silvio Pellicos (1789–1854) Tragödie *Francesca da Rimini* (1815) dar, die die von Dante im V. Gesang des *Inferno* überlieferte tragische Liebesgeschichte zwischen Paolo Malatesta und Francesca da Rimini dramatisiert (s. Kap. 4.2.4). Einen stärker politischen Akzent haben die Werke Giovan Battista Niccolinis (1782–1861) aus den 1840er Jahren. Seine antipäpstliche Tragödie *Arnaldo da Brescia* (1843) bezieht Stellung gegen die Vorstellungen des Philosophen und Politikers Vincenzo Gioberti (1801–1852), der für eine Föderation der italienischen Staaten unter Führung des Papstes eintritt.

Der Roman, der sich schon im Settecento beim Publikum zunehmender Beliebtheit erfreut, von den Gelehrten aber noch gering geschätzt wird, entwickelt sich im Lauf des Ottocento zur wichtigsten Gattung. Ein singuläres Phänomen in der italienischen Romanentwicklung stellt dabei der **Briefroman** (*romanzo epistolare*) *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802) von **Ugo Foscolo** (1778–1827) dar, der von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) inspiriert ist. Die unglückliche Liebesgeschichte des jungen Ortis, die wie der *Werther* mit dem Selbstmord des Protagonisten endet, wird mit einer Darstellung der politischen Ereignisse in Italien in den Jahren 1797 bis 1799 verbunden, in der sich die Enttäuschung über das Scheitern der Revolution und die Politik Napoleons artikuliert.

Der historische Roman der Romantik (*romanzo storico*) folgt dem Modell Walter Scotts (1771–1832), dessen Roman *Ivanhoe* 1822 in italienischer Übersetzung erscheint, und knüpft an Foscolos Verbindung von Politik und Gefühl an. Er erlebt seinen Durchbruch 1827 mit Manzonis *Promessi sposi* und Francesco Domenico Guerrazzis (1804–1873) *Battaglia di Benevento* (1827/28). Charakteristisch für den historischen Roman ist die

Der Beginn der Moderne: Das Ottocento (1796–1915)

Verbindung von historisch belegten Fakten und Figuren mit einer »erfundenen« (Liebes-)Geschichte, die der emotionalen Identifikation des Lesers mit dem Dargestellten dient. Den Gesetzen der **Unterhaltungsliteratur** entspricht die psychologische Schwarz-Weiß-Zeichnung, die die »Guten« idealisiert und die »Bösen« dämonisiert. Wie die Lyrik hat auch der historische Roman einen stark militanten Charakter, der in den 1830er Jahren zur Bildung zweier unterschiedlicher ideologischer Ausprägungen führt, einer **katholisch-liberalen Richtung**, der Manzoni und der Maler und Politiker Massimo D'Azeglio (1798–1866) angehören, und einer **demokratisch-laizistische Richtung**, die Guerrazzi repräsentiert.

Die **Memoirenliteratur** von Autoren wie Pellico (*Le mie prigioni*, 1832) und Guerrazzi (*Note autobiografiche*, entst. 1830), die beide von den Österreichern ins Gefängnis geworfen werden, oder von Politikern wie D'Azeglio (*I miei ricordi*, 1867) und Giuseppe Garibaldi (*Memorie*, 1872) trägt dazu bei, Helden und Märtyrer des Risorgimento zu schaffen und für den nationalen Einigungsprozess zu mobilisieren. Zugleich liefert sie ein Modell für die stärkere Orientierung der Narrativik an der zeitgenössischen Wirklichkeit in der zweiten Jahrhunderthälfte.

Nievos Roman *Le confessioni di un italiano* (entst. 1857/58, Druck 1867) ist ein Vorläufer dieser Entwicklung zu einem größeren Realismus. Ippolito Nievo (1831–1861), überzeugter Demokrat und Republikaner, der während Garibaldis *Impresa dei Mille* zu Tode kommt, schafft mit diesen fiktiven Memoiren des Carlinio Altoviti einen »historischen« Roman, der die unmittelbare Vergangenheit der Jahre 1775 bis 1858 zum Gegenstand hat. In der Figur seines Ich-Erzählers, der von sich sagt, als Venezianer geboren zu sein und als Italiener zu sterben, schildert er die Genese des italienischen Nationalbewusstseins (vgl. Schwaderer 1987; Tellini 1998; Ihring 1999).

4.4.3 | Alessandro Manzoni und Giacomo Leopardi

Das Werk **Manzonis und Leopardis** repräsentiert den Höhepunkt der italienischen Romantik, auch wenn ihr Verhältnis zu dieser Bewegung durchaus unterschiedlich ist. Während sich Manzoni auch in theoretischen Schriften (*Sul Romanticismo*, 1823) zur Romantik und ihren Zielen bekennt, grenzt sich Leopardi in seinem *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica* (entst. 1818) ausdrücklich von ihr ab. Trotzdem können Manzoni und Leopardi als authentische Vertreter dieser Bewegung betrachtet werden. Denn ihr Werk liefert auf jeweils eigene Art Antworten auf jene vom Trauma der Französischen Revolution ausgelöste Krise des Rationalismus und des aufklärerischen Fortschrittsglaubens, die zur Entstehung der romantischen Bewegung geführt hatte.

Alessandro Manzoni

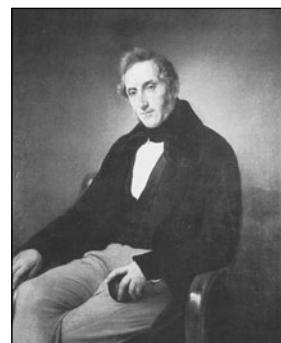
		Wichtige Werke
1815	<i>Inni sacri</i> (religiöse Lyrik)	
1820	<i>Il conte di Carmagnola</i> (Historiendrama)	
1822	<i>Adelchi</i> (Historiendrama)	
1823	<i>Sul Romanticismo</i> (literaturkritischer Essay)	
1827	<i>I promessi sposi</i> (Historischer Roman)	
1840	<i>La storia della colonna infame</i> (Zusatz zu den <i>Promessi sposi</i> in der Ausgabe von 1840: Rekonstruktion eines historischen Prozesses gegen die vermeintlichen Urheber der Pest)	
1850	<i>Del romanzo storico</i> (Essay über das Verhältnis von Fiktion und Geschichte)	

Manzonis Werk umfasst Gedichte, Theaterstücke, Essays und den Roman *I promessi sposi*, den ersten italienischen Roman von europäischer Bedeutung. Alessandro Manzoni (1785–1873), von adliger Herkunft und Enkel des Aufklärers Cesare Beccaria, ist verwurzelt in der Tradition der Mailänder Aufklärung (s. Kap. 4.3.5), zugleich aber auch von einer tiefen (augustinischen) katholischen Religiosität erfüllt, zu der er zwar erst im Alter von 25 Jahren findet, die dann aber seine Weltsicht entscheidend prägt. Die religiöse Neuorientierung ist mit einer literarisch-weltanschaulichen verbunden, die ihn vom elitären Neoklassizismus zur volkstümlichen Romantik führt, deren politisches Ziel der nationalen Einigung er ebenso wie ihr Programm der literarischen Erneuerung teilt.

Manzonis Gedichte und Theaterstücke aus den Jahren 1814/15 bis 1822 zeugen sowohl vom religiösen als auch vom politischen Engagement des Autors. Mit den *Inni sacri* (1815), einer Gedichtreihe auf die liturgischen Feste des Kirchenjahres, wendet er sich der religiösen Lyrik zu. Die Kanzonen auf die Befreiung Italiens von französischer Herrschaft von 1814/15 und die Oden von 1821, die von den gescheiterten Aufständen der Jahre 1820/21 bzw. dem Tod Napoleons inspiriert sind, illustrieren Manzonis politisches Engagement, aber auch seine spezielle Haltung zur Politik. In christlicher Perspektive thematisiert das Gedicht »Il cinque maggio« über den »Titanen« Napoleon und seinen Sturz die Vergeblichkeit, ja Fragwürdigkeit politischen Heldentums. Diese moralistische Ermahnung zu Demut und Schicksalsergebenheit vermittelt auch Manzonis erstes **Historiendrama**. In *Il conte di Carmagnola* (1820) zeigt er am Schicksal des unschuldig zum Tode verurteilten *condottiero* Francesco Bussone die Hilflosigkeit des Menschen, dessen einzige Zuflucht Gott ist. Das folgende Stück, *Adelchi* (1822), das während des Kampfes zwischen Langobarden und Franken um Italien spielt, kann zwar auch als Kommentar zu den aktuellen politischen Verhältnissen in Italien gelesen werden. Letztlich aber steht das moralische Problem der Gewalt im Mittelpunkt, das der Held des Stücks, der Langobardenprinz Adelchi, sterbend so formuliert: »Non resta / che far torto, o patirlo« (*Adelchi*,

Manzonis Lyrik
und Dramatik

Francesco Hayez:
Alessandro Manzoni (1841)



**Der Beginn der
Moderne: Das Otto-
cento (1796–1915)**

V, 33–34). Adelchi, der in seinem Leiden Züge einer Christusgestalt annimmt, zieht es vor, zu den Opfern statt zu den Tätern zu gehören. Neben den Tragödien Shakespeares sind die Historiendramen Schillers wichtige Modelle für Manzoni.

I promessi sposi

Manzonis Hauptwerk ist der historische Roman *I promessi sposi*, der das Problem einer von Gewalt und Unterdrückung gekennzeichneten Welt und die Frage nach dem Platz christlichen Glaubens und christlicher Heilserwartung in dieser Welt in einem breit ausgemalten Historienfresko behandelt. Nach der »hohen« Lyrik (Kanzone, Ode) und Dramatik (Tragödie) wendet sich Manzoni nun bewusst der populären Gattung des



**Illustration von
Francesco Gonin
zur Ausgabe der
Promessi sposi
von 1840**

stadt Mailand. Ihr **zeitlicher Rahmen** umspannt die Jahre 1628 bis 1630, also die Zeit des Mantuaner Erbfolgekriegs (1628–1631) und der großen Pestepidemie des Jahres 1630. Auch dies dient der Glaubwürdigkeit und Wahrscheinlichkeit einer Geschichte, die nicht in einem fernen Phantasiemittelalter, sondern in zeitlicher und räumlicher Nähe angesiedelt ist und für deren Abfassung Manzoni umfangreiches Quellenmaterial studiert hat.

**La questione
della lingua**

Die erste Fassung des Romans mit dem Titel *Fermo e Lucia* entsteht in den Jahren 1821 bis 1823. Sie wird von Manzoni jedoch tiefgreifend überarbeitet und erscheint erst 1827 unter dem Titel *I promessi sposi. Storia milanese dal secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*. Diese Ausgabe von 1827, die *Ventisettana*, auf die 1840 noch eine weitere Überarbeitung folgt, die *Quarantana*, unterscheidet sich von der ursprünglichen Version durch eine grundlegende **sprachlich-stilistische Toskanisierung**. Die auch von den Romantikern diskutierte *questione della lingua* beantwortet Manzoni, indem er den Standpunkt der Florentiner Zeitschrift *Antologia* übernimmt und den Sprachgebrauch des gehobenen Florentiner Bürgertums zur Basis seines Romans macht. Ein Reflex der Sprachenfrage taucht auch im Roman selbst auf, in dem der Ich-Erzähler in der »Introduzione« erklärt, dass er die Chronik eines »anonimo« aus dem 17. Jahrhundert, auf die er gestoßen sei, in modernes Italienisch übersetzen werde, um sie für zeitgenössische Leser verständlich zu machen. Im Streit zwischen *classicisti* und *romantici* schlägt sich Manzoni damit auf die Seite derer, die das Festhalten an der Sprache der literarischen Tradition ablehnen und für eine zeitgemäße Literatursprache eintreten.

Der Roman *I promessi sposi* erzählt die Geschichte Renzos und Lucias, zweier junger Leute aus einfachen Verhältnissen, die einander lieben und heiraten wollen. Durch die Machenschaften Don Rodrigos, des lokalen Feudalherrn, der ein Auge auf Lucia geworfen hat, wird ihre Heirat jedoch verhindert. Von den Schergen Don Rodrigos eingeschüchtert, weigert sich der Dorfgeistliche Don Abbondio, die Trauung zu vollziehen. Auch der Einsatz des Kapuzinermönchs Fra Cristoforo führt zu nichts. Renzo und Lucia müssen ihr Dorf verlassen. Während sich Lucia in ein Kloster flüchtet, begibt sich Renzo nach Mailand. Dort gerät er in die von einer Hungersnot ausgelösten Volksaufstände und muss in die Republik Venedig fliehen. Durch den Verrat der Nonne Gertrude gerät Lucia derweil in die Gewalt des Innominato, eines gesetzlosen Raubritters, mit dessen Hilfe Don Rodrigo sie in seine Gewalt bringen will. Die Begegnung mit Lucia löst im Innominato jedoch einen inneren Wandel aus. Voller Reue sucht er Beistand bei Kardinal Federigo Borromeo und lässt Lucia frei, die in ihrer Not jedoch Ehelosigkeit gelobt hat. Im von der Pest entvölkerten Mailand begegnen sich Renzo und Lucia wieder, die beide die Seuche überlebt haben. Nachdem Renzo dem todkranken Don Rodrigo vergeben und Fra Cristoforo Lucia von ihrem Gelöbnis entbunden hat, kehren die beiden nach Lecco zurück, um zu heiraten. Sie lassen sich in Bergamo nieder, wo Renzo einen kleinen Betrieb eröffnet.

[Zum Inhalt](#)

Die **Romanstruktur** entspricht dem traditionellen **Abenteuerroman**, der mit der Trennung der Liebenden beginnt und nach zahllosen Abenteuern mit ihrer Wiedervereinigung endet. Im Unterschied zur Tradition verzichtet Manzoni auf phantastische Abenteuer und macht einfache Leute aus dem Volk zu Protagonisten. Er kann so ein realitätsnahes Bild der Machtverhältnisse in der Ständegesellschaft des *Ancien régime* mit ihren Vertretern des Adels, des Klerus und des dritten Standes zeichnen.

Die **Personenkonstellation** spiegelt die historischen Machtverhältnisse, die von Unterdrückung und Ausbeutung geprägt sind. Den Unterdrückten des dritten Standes, Renzo und Lucia, stehen die adeligen Unterdrücker gegenüber: Don Rodrigo und der Innominato. Zu ihren Helfern zählen die adelige Nonne Gertrude, die einst gegen ihren Willen ins Kloster eintreten musste, und der Dorfpfarrer Don Abbondio. Diesen Repräsentanten eines korrumptierten Christentums werden die Vertreter der wahren christlichen Kirche gegenübergestellt, Fra Cristoforo und der Kardinal Federigo Borromeo, die als Helfer der Unterdrückten fungieren (zur Aktantenanalyse s. Kap. 2.3.2.2 und 2.4.2).

Der **Bildungsroman** (*romanzo di formazione*) stellt ein weiteres Strukturmodell der *Promessi sposi* dar. Die moralisch-sittliche Entwicklung der Figuren manifestiert sich einerseits in der Läuterung Renzos: Nachdem er im Mailand der Pestepidemie symbolisch einen Abstieg ins Totenreich vollzogen hat, ist er innerlich bereit, Don Rodrigo zu vergeben. Eine in-

**Der Beginn der
Moderne: Das Otto-
cento (1796–1915)**

nere Wandlung stellt andererseits auch die ›Konversion‹ des Innominato dar, der aus einem gesellschaftlichen *outlaw*, der keine moralische Verpflichtung seinen Mitmenschen gegenüber kennt, zu Glauben, Demut und Nächstenliebe zurückfindet.

Die politische Kritik am Machtmissbrauch der Herrschenden, an Misswirtschaft und Justizwillkür, an Aberglauben, Fanatismus und kirchlicher Korruption mündet jedoch nicht in eine konkrete politische Utopie. Die Revolution als Mittel zur Verbesserung der Verhältnisse wird von Manzoni abgelehnt. Wenn sich auch im *lieto fine* des Romans, Renzos und Lucias Heirat und Renzos Entwicklung zum selbstständigen Kleinunternehmer, eine Besserung der ökonomischen Verhältnisse anzudeuten scheint, so lässt sich daraus nicht auf Manzonis Geschichtsoptimismus und einen linearen Fortschrittsglauben schließen. Die Interpretation der Mailänder Pestepidemie und des auf sie folgenden großen Regens als einer Art Weltuntergang, aus dem die verbliebene Menschheit verjüngt und erneuert hervorgeht, deutet vielmehr auf ein zyklisches Geschichtsverständnis Manzonis hin. Diesem liegt ein »Regenerationsparadigma« zugrunde, in dem Phasen des Aufschwungs und der Erneuerung, wie sie die Ideologie des Risorgimento verspricht, auf Phasen des Niedergangs folgen (Ihring 1999, 407). Das ›eigentliche‹ Heil des Menschen bleibt für Manzoni letzten Endes religiös-moralischer Natur und ist nur in der demütigen Ergebung in Gottes Willen zu finden. Manzoni gehört damit zu jenen Vertretern der europäischen Romantik, die das unbedingte Vertrauen in den Siegeszug der Vernunft und des Fortschritts, das die Aufklärung vertreten hatte, nicht mehr teilen und der Verabsolutierung des Diesseits den Glauben an das jenseitige Heil entgegengesetzt (vgl. Di Benedetto 1999; Ihring 1999; Küpper 2002; Raimondi 2002; Ihring 2005).

Giacomo Leopardi

Wichtige Werke	
	1817–1832 <i>Zibaldone di pensieri</i> (Reflexionen in Tagebuchform, Druck 1898–1900)
	1818 <i>All’Italia; Sopra il monumento di Dante</i> (erste Kanzonen)
	1818 <i>Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica</i> (Druck 1906; Antwort auf Ludovico di Bremes <i>Intorno all’ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani</i>)
	1820 <i>Ad Angelo Mai</i> (Kanzone)
	1824 <i>Canzoni</i> (neun Kanzonen aus den Jahren 1818 bis 1823)
	1824 <i>Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani</i> (kulturkritischer Essay, Druck 1906)
	1826 <i>Versi</i> (›Poesia idilica‹ der Jahre 1819 bis 1821)
	1827 <i>Operette morali</i> (zwanzig satirische Prosatexte, entst. 1824)
	1831 <i>Canti</i> (<i>Canzoni</i> und <i>Versi</i> sowie weitere Gedichte der Jahre 1828 bis 1830)

- 1835 *Canti* (zweite Ausgabe, erweitert um die Gedichte der Jahre 1832 bis 1835)
- 1836 »La ginestra, o il fiore del deserto«; »Il tramonto della luna« (letzte Gedichte, Druck 1845)

Giacomo Leopardi (1798–1837), Sohn einer konservativen Adelsfamilie aus Recanati in den Marken, ist eine singuläre Erscheinung in der italienischen Literatur des Ottocento. Sein **weltanschaulicher Pessimismus** und **literarischer Klassizismus** lassen ihn im Italien des Risorgimento zu einem Außenseiter werden, der zuerst im Ausland von Denkern wie Arthur Schopenhauer (1788–1860) und Friedrich Nietzsche (1844–1900) gewürdigt wird. In seinem Werk durchdringen sich (geschichts-)philosophische und poetologische Reflexion einerseits und literarische Praxis andererseits auf unauflösliche Weise. Das Ergebnis ist eine stark philosophisch geprägte Lyrik, die die Befindlichkeit des modernen Individuums, seinen Lebensekel (*tedio*) und Lebensüberdruss (*noia*) angesichts eines entgötterten Universums, wiedergibt.

Die Entwicklung von Leopardis Werk spiegelt die Veränderung seines Dichtungsverständnisses wie auch seines Denkens. Auf eine erste Phase der lyrischen Produktivität in den Jahren 1818 bis 1823 folgt eine Zeit, in der sich Leopardi ganz der Prosa zuwendet, bevor er in den Jahren 1828 bis 1836 wieder zur Lyrik zurückkehrt. Parallel dazu notiert er von 1817 bis 1832 seine philosophischen, politischen und ästhetischen Reflexionen im nicht zur Veröffentlichung bestimmten tagebuchartigen *Zibaldone dei pensieri*.

- **Die Lyrik der Jahre 1818 bis 1823:** Leopardis Lyrik der ersten Phase ist eine ›klassische‹ oder ›klassizistische‹ Dichtung, und zwar in zweierlei Hinsicht: einerseits, weil sie sich an den antiken und volkssprachlichen Modellen der Vergangenheit orientiert, die Leopardi bestens vertraut sind, andererseits, weil sie die Welt nicht so darstellen will, wie sie ist, sondern so, wie sie sein sollte, wie der Mensch sie in seinen Träumen imaginiert. Die **geschichtsphilosophische Grundlage** dieser Dichtungskonzeption bildet der sog. *pessimismo storico*, d.h. die auch von der Romantik geteilte Auffassung, dass es einen Bruch zwischen der Antike und der Moderne gibt, der sich in einer grundsätzlich anders gearteten Weltwahrnehmung niederschlägt. Dieser *pessimismo storico* geht zurück auf Giambattista Vicos Geschichtsphilosophie (s. Kap. 43.5), die die Menschheitsgeschichte als einen Prozess der ›Entzauberung der Welt‹ versteht, in dem eine ursprüngliche ›magische‹ Naturwahrnehmung durch eine rationalistisch-wissenschaftliche ersetzt wird, die die Welt aller Größe und allen Zaubers und den Menschen der lebensnotwendigen Illusionen beraubt. Die Aufgabe der Dichtung besteht für Leopardi darin, diesen ursprünglichen Zauber der Welt wieder zu erschaffen und so das Verlangen des Menschen nach dem Großen und Erhabenen, dem Numinosen und Unendlichen wenigstens in der Vorstellung (*immagi*–)

Die drei
Werkphasen

**Der Beginn der
Moderne: Das Otto-
cento (1796–1915)**



Luigi Lolli:
Giacomo Leopardi
(1826)

nazione) zu befriedigen. Die **anthropologische Grundlage** dieser Dichtungsauffassung ist die aus der sensualistischen Philosophie abgeleitete Überzeugung, dass der Mensch vergeblich nach der Befriedigung eines Glücksverlangens strebt, das seiner Natur nach »grenzenlos« und »uner-
söhnlich« ist, während das Vergnügen, das *piacere*, das er findet, grund-
sätzlich begrenzt ist (*teoria del piacere*). Für die lyrische Praxis heißt dies, dass sie sich an den Modellen der Vergangenheit zu orientieren hat, in der die großen Empfindungen und Gefühle noch lebendig waren, in der die Einheit des Menschen mit der Natur noch gefühlt und die Natur selbst noch als beseelt empfunden wurde, wie es die Kanzone »Alla primavera, o delle favole antiche« (entst. 1822) schildert. Hierin liegt der Grund für Leopardis Abgrenzung von der Romantik und ihrer Forderung nach einer Dichtung der »Gegenwart, wie er sie programmati-
sche im *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*, aber auch im *Zibaldone* formuliert.

Die Kanzonen und Idyllen der Jahre 1818 bis 1823 setzen diese Konzeption in zweierlei Weise um. In den politisch motivierten **canzoni civili** wie »All’Italia« und »Sopra il monumento di Dante« (1818), die in modifizierter Form die *canzone petrarchesca* (s. Kap. 2.2.1.3) wieder aufnehmen, wird der politischen und moralischen Dekadenz der Gegenwart das Bild ehemaliger Größe entgegengesetzt und durch die Beschwörung heroischer Epochen der Vergangenheit im Rezipienten die Begeisterung für jene Zeiten und ihre Werte wieder geweckt. Die »Sprachmagie« dieser Texte, die sich einer kunstvollen Syntax und einem »hohen« Vokabular verdankt, beschwört Ideale und Gefühle, die dem modernen Zeitgenossen fremd sind, mit denen sich aber das »Ich« des Textes emphatisch identifiziert. In ähnlicher Weise illustriert das Gedicht »L’infinito« den subjektiven Versuch eines »Ich«, das im alltäglichen Leben unerfüllbare Verlangen nach dem Unendlichen zu stillen. Der Text gehört zu den sog. **piccoli idilli**, kürzeren unstrophischen Gedichten in *endecasillabi sciolti*, die in stilistisch einfacherer Form Momente des subjektiven Naturerlebens eines »Ich« beschreiben. Sie haben ein Vorbild in der Dichtung der Antike, aber auch des Settecento. In »L’infinito« entsteht so aus der Betrachtung eines begrenzten Naturraums im »Ich« die Vorstellung unendlicher Räume und Weiten:

Leopardi:
»L’infinito« (1819)
(v. 1–7; v. 15)

**Sempre caro mi fu quest’ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell’ultimo orizzonte il guardo esclude.**
**Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumaní
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo;**
[...]
e il naufragar m’è dolce in questo mare.

Die Überwindung der Grenzen des Ich, der auf der metrisch-syntaktischen Ebene die zahlreichen *enjambements* entsprechen, erzeugt ein lustvolles Gefühl der Entgrenzung und Einheit mit dem Kosmos, das das moderne Leiden an der Trennung von Ich und Natur aufhebt und dem Ich für einen Moment jenes *piacere* verschafft, nach dem es sonst vergeblich verlangt. Dieses lustvolle Einssein mit dem All und der Natur, diese Entgrenzung des Ich, ist aber eine Erfahrung, die sich lediglich im »pensier« (v. 7), in der *immaginazione* vollzieht, deren Ort das Gedicht ist, das damit eine autonome Wirklichkeit erzeugt.

Interpretationsskizze

- **Die Prosa der Jahre 1824 bis 1827:** Leopardis positiver Naturbegriff der ersten Phase, der durch den Rousseauismus geprägt ist, verändert sich grundlegend unter dem Einfluss der Lehren des mechanistischen Materialismus der französischen Aufklärung, die er ab 1819 kennenlernt. Die Natur wird nun nur noch als ein seelenloser Mechanismus begriffen, der in einem permanenten Akt von Zeugung und Zerstörung dem Erhalt des Universums als Selbstzweck dient. Dieser *pessimismo cosmico*, der den Glauben an eine ›gute‹ Weltordnung ein für alle Mal ad absurdum führt, wird von Leopardi zuerst in den *Operette morali* formuliert. In diesen satirischen Dialogen in der Tradition des griechischen Satirikers Lukian von Samosatha (120–180 n. Chr.) und französischer Aufklärer wie Voltaire (1694–1778) schildert Leopardi mit dem Mittel der Ironie den Prozess der Desillusionierung des modernen Menschen, der Einblick gewinnt in die Sinnlosigkeit der Welt und sich der Vergeblichkeit und Lächerlichkeit seiner Illusionen bewusst wird.
- **Die Lyrik der Jahre 1828 bis 1836:** Die Radikalisierung von Leopardis Denken, sein Pessimismus und Nihilismus finden in einer Lyrik ihre Umsetzung, deren Ziel die schonungslose Aufklärung des Menschen über den realen Charakter der Welt und über jene Mechanismen ist, mit denen er sich über die Sinnlosigkeit hinwegtäuscht. In den großen philosophischen Dichtungen dieser Jahre, die meist die hohe Form der *canzone libera* benutzen, setzt sich Leopardi primär mit der Frage auseinander, was dem Menschen dennoch ein Weiterleben ermöglicht. Themen dieser Dichtung werden so die Erinnerung an eine glücklichere Vergangenheit (»Le ricordanze«), die Reflexion über den Zusammenhang von Lust und Schmerz (»Il sabato del villaggio«), die Liebe als Stimulus des Lebenswillens (»Il pensiero dominante«) und die Sehnsucht nach dem Tod als dem Ende aller Qualen (»La quiete dopo la tempesta«). Im Gegensatz zur Lyrik der frühen Phase wird der illusionäre Charakter dieser ›Tröstungen‹ nun nicht mehr verborgen, sondern im Gegenteil betont.

Leopardis Negativität, die sich sowohl auf die zeitgenössischen Verhältnisse in Politik und Gesellschaft als auch auf die existenzielle Situation des Menschen bezieht, steht im Gegensatz zu allen optimistischen Ideologien seiner Zeit, christlichen wie aufgeklärt-rationalistischen. Ihr Zentrum bildet die auf Nietzsche vorausweisende paradoxe Erkenntnis,

**Der Beginn der
Moderne: Das Otto-
cento (1796–1915)**

dass der Prozess der Aufklärung eben jene Illusionen zerstört, derer das Individuum wie die Gesellschaft zum Überleben bedarf. Sie antizipiert damit jene melancholische Weltverneinung, die die moderne Literatur der zweiten Hälfte des Ottocento kennzeichnet, die sowohl den Glauben an Gott als auch an den gesellschaftlichen Fortschritt verloren hat (vgl. Rigoni 1985; Rigoni 1988; Steinkamp 1991; Neumeister 1991; Wehle 2000; Tellini 2001).

4.4.4 | Interpretationsbeispiel: Giacomo Leopardi »La quiete dopo la tempesta« (1831) – Das Massaker der Illusionen

La quiete dopo la tempesta

Passata è la tempesta:
odo augelli far festa, e la gallina,
tornata in su la via,
che ripete il suo verso. Ecco il sereno
rompe là da ponente, alla montagna ;
sgombrasi la campagna,
e chiaro nella valle il fiume appare.
Ogni cor si rallegra, in ogni lato
risorge il romorio
torna il lavoro usato.
L'artigiano a mirar l'umido cielo,
con l'opra in man, cantando,
fassi in su l'uscio ; a prova
vien fuor la femminetta a còr

dell'acqua

della novella piova;
e l'erbaiuol rinnova
di sentiero in sentiero
il grido giornaliero.
Ecco il Sol che ritorna, ecco sorride
per li poggi e le ville. Apre i balconi,
apre terrazzi e logge la famiglia :
e, della via corrente, odi lontano
tintinnio di sonagli ; il carro stride
del passegger che il suo cammin
ripiglia.

Si rallegra ogni core.
Si dolce, sì gradita
quand'è, com'or, la vita ?

Quando con tanto amore
l'uomo a' suoi studi intende ?
o torna all'opre ? o cosa nova imprende ?
quando de' mali suoi men si ricorda ?
Piacer figlio d'affanno ;
gioia vana, ch'è frutto
del passato timore, onde si scosse
e paventò la morte
chi la vita abborria ;
onde in lungo tormento,
freddo, tacite, smorte,
sudar le genti e palpitare, vedendo
mossi alle nostre offese
folgori, nembi e vento.

O natura cortese,
son questi i doni tuoi,
questi i diletti sono
che tu porgi ai mortali. Uscir di pena
è diletto fra noi.

Pene tu spargi a larga mano ; il duolo
spontaneo sorge : e di piacer, quel tanto
che per mostro e miracolo talvolta
nasce d'affanno, è gran guadagno.

Umana

prole cara agli eterni ! assai felice
se respirar ti lice
d'alcun dolor : beata
se te d'ogni dolor morte risana.

Textinterpretation

Der Prozess der Desillusionierung

Das aus drei Strophen unterschiedlicher Länge bestehende Gedicht »La quiete dopo la tempesta«, das 1829 während Leopardis letztem Aufenthalt in Recanati entsteht und 1831 in den *Canti* veröffentlicht wird, gibt wie in einem Brennspiegel, einer *mise en abyme*, die Entwicklung seines Denkens und seiner Dichtung wieder. **Die erste Strophe**, die das Wiedererwachen des dörflichen Lebens nach dem Unwetter beschreibt, hat den Charakter der *piccoli idilli* der ersten Schaffensphase. Mit allen Mitteln wird in dieser Strophe die Heiterkeit der ländlichen Idylle beschworen: mit unregelmäßig verteilten Reimen (Binnenreim: tempesta/far festa, v. 1/2; rinnova/piova, v. 15/16; sentiero/giornaliero, v. 17/18), die dem Gedicht fast unmerklich einen liedhaften Charakter geben; mit dem Vokabular der hohen Dichtung, das dem einfachen Dorfleben Glanz verleiht: alltägliche Wörter und Inhalte wie la gallina (v. 2), l'artigiano (v. 11), la femminetta (v. 14), l'erbaiuol (v. 16) werden mit literarisch konnotierten Ausdrücken wie odo (v. 1), augelli (v. 1), il ponente (v. 5), l'opra (v. 12) und einem archaisierenden la famiglia (v. 21) verbunden; Anaphern (ogni, v. 8; ecco, v. 19; apre, v. 20/21), Metonymien (ogni cor, v. 8) und Metaphern (il sol sorride) unterstreichen den Kunstcharakter der Sprache, die durch syntaktische Umstellungen und den Wechsel von *endecasillabi* und *settenari* rhythmisiert wird. Das Wiedererwachen des Lebens nach dem Gewitter wird durch zahlreiche visuelle und akustische Elemente betont.

Ein besonderes Kennzeichen dieser Idylle ist die **Einheit von Mensch und Natur**. Die Metaphorik gleicht alle Wesen und Naturphänomene einander an: die Vöglein »jubeln« (»far festa«), die Henne »sagt« ihren Spruch (»ripete il suo verso«), die Sonne »lacht« (»sorride«), und der Gemüsehändler stößt einen »grido« aus, der auch der Schrei eines Tieres sein könnte. In der metonymischen Verwendung des »Herzens« in »ogni cor« kommt diese Verbundenheit aller Lebewesen am deutlichsten zum Ausdruck. Die Wirkung ist eine doppelte: Zum einen wird der Mensch damit zu einem Wesen, dessen Empfindungen von Lust (und Schmerz) sich nicht von denen eines Tiers unterscheiden. Das »natürliche« Leben durchströmt ihn wie die gesamte Schöpfung. Zum anderen wird damit der Eindruck einer fühlenden, gütigen Natur erweckt, in der der Mensch wie alle Lebewesen »geborgen« ist.

Die beiden folgenden Strophen machen dieses idyllische Bild der beglückenden Einheit von Mensch und Natur zunicht. Die **Zerstörung der ursprünglichen Illusion** verläuft in zwei Schritten. In der zweiten Strophe, die im Eingangsvers die Aussage »ogni cor si rallegra« (v. 8) in leicht veränderter Form wieder aufnimmt (»Si rallegra ogni core«, v. 25) und damit die »Freude« besonders akzentuiert, wird zunächst nach der Voraussetzung dieser »Lebensfreude« gefragt. Die anaphorische Wiederholung des Fragepronomens »quando« verleiht den Fragen dabei einen immer dringlicheren Charakter, der schließlich auch die »mali«

Der Beginn der Moderne: Das Ottocento (1796–1915)

(v. 31) der menschlichen Existenz einschließt. Die zunächst euphorisch beschworene Lebensfreude erweist sich nun als relativ, als bedingt durch die ihr vorausgegangene Angst. In elliptischer Verkürzung wird in einer Art Oxymoron die Freude zur Frucht des Leids erklärt: »Piacer figlio d'affanno« (v. 32). Das Glücksgefühl wird damit zu einer Illusion, »gioia vana« (v. 33), deren Grundlage im Nachlassen jener kreatürlichen Furcht besteht, die das Gewitter selbst in demjenigen auslöst, der ansonsten den Tod herbeisehnt: »gioia vana ch'è frutto / del passato timore, onde si scosse / e paventò la morte / chi la vita aborria« (v. 34–41). In der zweiten Hälfte der zweiten Strophe (v. 34–41) wird die Lebensfreude mit der Beschreibung jener ›Übel‹ konfrontiert, die die andere Seite der Existenz ausmachen: jene Bedrohungen, die die Menschen (›le genti‹, v. 39) in einen todesähnlichen Zustand, »fredde, tacite, smorte« (v. 38), und Todesangst versetzen. In den beiden Hälften der zweiten Strophe wird damit das **antithetische Wesen der menschlichen Existenz** wie der Natur zum Ausdruck gebracht: der Wechsel von Schmerz und Freude, Zerstörung und Schöpfung, Leben und Tod.

Die dritte Strophe verallgemeinert in einer Synthese die konkrete Erfahrung der ›Ruhe nach dem Sturm‹ zu einer generellen Aussage über die ›natürlichen‹ Grundbedingungen der menschlichen Existenz. Sie hebt mit einer Apostrophe an die personifizierte Natur an: »O natura cortese« (v. 42). Die Bezeichnung der Natur als »cortese« reimt sich dabei auf jene »offese« (v. 40), die dem Menschen zuvor Angst und Schrecken eingejagt haben. Diese **Antithetik** prägt die gesamte Strophe. Systematisch werden die ›Freuden‹, die ›Geschenke‹ der Natur (›doni tuoi‹, v. 43; »i diletti«, v. 44) dem menschlichen Unglück gegenübergestellt: »Pene« (v. 47), »duolo« (v. 47), »affanno« (v. 50). In verallgemeinerter und gesteigerter Form wiederholt sich die zentrale Aussage der zweiten Strophe in einer neuen, durch den Chiasmus pointierten Formulierung: »Uscir di pena / è diletto fra noi« (v. 45/46). In der abschließenden Apostrophe an die Menschheit, die »Umana / prole cara agli eterni« (v. 50–51), wird die Paradoxie dieser Aussage ins Extrem gesteigert: Bewirkt ein kurzes Nachlassen des Schmerzes Zufriedenheit (›assai felice / se respirar ti lice / d'alcun dolor‹, v. 50–52), so bedeutet der Tod, der das Ende jeden Schmerzes und die definitive ›Ruhe nach dem Sturm‹ darstellt, die wahre Glückseligkeit (›beata / se te d'ogni dolor morte risana‹, v. 53–54). Im Gegensatz zu traditioneller christlicher Lyrik ist der Tod hier aber nicht Beginn eines ›besseren‹ Lebens, sondern tatsächlich das ›Ende‹.

Die sensualistische Erkenntnis, dass sich die Empfindung von Freude nur der Abwesenheit von Schmerz verdankt, die Leopardi am 7. August 1822 im *Zibaldone* notiert und die sich auch bei Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818) findet, wird in diesem Gedicht von 1829 zu einer in ihrem Pessimismus nicht mehr zu übertreffenden Reflexion darüber, dass das Glück des Menschen oder, besser, sein

›Glücksgefühl nichts als Selbstbetrug ist und sich das menschliche Leben auf Leid und Schmerz reduziert. In dieser Aussage erschöpft sich das Gedicht allerdings nicht. Der rhetorische Charakter der dritten Strophe, der vor allem von einem antiphrastischen, den eigentlichen Wortsinn in sein Gegenteil verkehrenden Gebrauch von Begriffen wie ›doni‹, ›diletti‹ oder auch ›umana prole cara agli eterni‹ geprägt ist, hat noch eine andere Funktion. Die ironische Verwendung dieser stereotypen Ausdrücke traditioneller Naturlyrik hat eine **aufklärerische, ideologiekritische Wirkung**, die sie als ›Lüge‹, ›Euphemismus‹ oder ›Illusion‹ erkennbar werden lässt und die Denksysteme bloßstellt, die sich dieser Ausdrücke bedienen, um das Geborgensein des Menschen in einer höheren Ordnung zu suggerieren. Das ironische Zitieren gängiger Vorstellungen schließt dabei auch die Anspielung auf Leopardis eigene Idyllendichtung ein. Das Gedicht bietet damit ein Beispiel für eben jenes ›Massaker der Illusionen‹, jene ›strage delle illusioni‹, in die bei Leopardi die Aufklärung mündet. Es illustriert damit zugleich die Krise des Nihilismus, in die die ›Aufklärung‹ über alle Täuschungen die Moderne am Ende des Ottocento führen wird.

4.4.5 | Das Neue Italien (1861–1915)

1861–1878	König Vittorio Emanuele II	Chronologischer Überblick
1871–1876	Regierungen der Destra storica	
1876–1887	Regierungen der Sinistra storica	
1878–1900	Età umbertina: König Umberto I; Intensivierung der Industrialisierung durch Aufbau der Schwerindustrie	
1882	Beginn der Kolonialpolitik in Eritrea und Somalia	
1887–1896	Età Crispi: Francesco Crispi Ministerpräsident	
1892	Gründung des Partito Socialista Italiano (PSI)	
1898	Niederschlagung von Arbeiterunruhen in Mailand	
1900–1946	König Vittorio Emanuele III	
1903–1914	Età Giolitti: Giovanni Giolitti Ministerpräsident	

Die territoriale Einigung Italiens wird 1871 mit der Verlegung der Hauptstadt nach Rom (Turin: 1861–1865, Florenz: 1865–1871) abgeschlossen. Die politische Einheit ist damit noch lange nicht verwirklicht. Wichtige Schritte auf dem Weg zum Einheitsstaat sind die Durchsetzung eines zentralistischen Verwaltungssystems, die Vereinheitlichung des Justiz- und Steuersystems, die Einführung des Militärdienstes sowie der Ausbau des Verkehrsnetzes. Verschiedene Faktoren aber belasten den Einigungsprozess:

- der desolate Staatshaushalt, den die Regierung durch Steuererhöhungen zu sanieren sucht;

Hindernisse im
Einigungsprozess

Der Beginn der Moderne: Das Ottocento (1796–1915)

- der wirtschaftliche Rückstand des Südens, wo in den 1860er Jahren ein Bandenkrieg (*brigantaggio*) gegen den neuen Staat losbricht, der gewaltsam niedergeschlagen wird, und wo auch in den folgenden Jahrzehnten die wirtschaftliche Not gewalttätige Proteste hervorruft;
- die Opposition der katholischen Kirche dem neuen Staat gegenüber, die sich im Dogma der Unfehlbarkeit des Papstes (1870) und dem Verbot für Katholiken (1874), sich an der nationalen Politik zu beteiligen, artikuliert.

Die Destra storica, die sich aus liberalen Monarchisten rekrutiert und ab 1861 die Regierungen gestellt hatte, wird 1876 von der **Sinistra storica** abgelöst, die sich aus der Gruppe der ehemaligen radikalen Demokraten um Mazzini speist. Doch auch ihr gelingt die Lösung der wirtschaftlichen Probleme des Landes nicht. Eine expansionistische Kolonialpolitik in Afrika belastet ab den 1880er Jahren den Staatshaushalt zusätzlich. Zudem vertieft sich die wirtschaftliche Kluft zwischen dem Norden und dem Süden. Die Landwirtschaftskrise, die in den 1880er Jahren ausbricht und besonders den agrarischen Süden trifft, löst eine Emigrationsbewegung aus, in deren Verlauf zwischen 1890 und 1910 mehr als zwei Millionen Menschen vor allem aus Südalitalien und dem Veneto das Land verlassen. Im Norden führt dagegen die Industrialisierung, die in den 1880er Jahren vom Staat forciert wird, zur Entstehung eines Industrieproletariats und sozialen Problemen. 1892 wird der Partito Socialista Italiano gegründet. Die Arbeiter- und Baueraufstände in Sizilien (1893) und Mailand (1898) werden von der Regierung gewaltsam unterdrückt. Die repressive Politik des Ministerpräsidenten Francesco Crispi (1893–1896) verschärft die sozialen Spannungen, die 1900 zur Ermordung des Königs Umberto I durch anarchistische Zirkel führen.

Die Ära Giolitti von 1903 bis 1914 unter dem Ministerpräsidenten Giovanni Giolitti (1842–1928) leitet eine Wende ein. Eine liberale Politik der sozialen Reformen, die durch einen Aufschwung der Weltwirtschaft begleitet wird, ermöglicht einen Abbau der sozialen Spannungen. Im Gegenzug führt die Demokratisierung, die 1912 das allgemeine Wahlrecht für Männer einführt, jedoch auch zu einer Stärkung der nationalistisch-imperialistischen Kräfte. Diese »Interventisten« (*interventisti*), die im Gegensatz zu den *neutralisti* um Giolitti die militärische Intervention befürworten, bewirken 1915 den Kriegseintritt Italiens auf der Seite Englands und Frankreichs mit dem Ziel, die noch *unerlösten* italienischsprachigen Gebiete in Österreich-Ungarn (*terre irredente*), das Trentino, Triest, Istrien und Dalmatien, zu erobern (vgl. Lill 1980; Chiellino/Marchio/Rongoni 1989).

Die Entwicklung des literarischen Felds

Die Situation der Schriftsteller und Intellektuellen wandelt sich umfassend im Neuen Italien. Die Urbanisierung, die Ausweitung des Schulwesens, das Wachstum bestimmter Berufsgruppen und neuer (klein-)bürgerlicher Schichten lassen neue Leserkreise mit neuen Bedürfnissen sowohl nach Bildung als auch nach Unterhaltung entstehen. Nach Anfängen in der ersten Jahrhunderthälfte, die jedoch noch am Fehlen eines na-

tionalen Buchmarkts gelitten hatten, entstehen nun, vor allem in Mailand, die ersten **modernen Verlage**: Treves (1861), Sonzogno (1861) und Hoepli (1871) in Mailand, Loescher (1861) in Turin, Olschki (1886) in Florenz und Laterza (1901) in Bari. Neben zahlreichen meist kurzlebigen literarischen Zeitschriften werden die ersten großen **Tageszeitungen** gegründet: *Il Secolo* (1866) und *Il Corriere della Sera* (1876) in Mailand, *La Nazione* (1859) in Florenz und *Il Mattino* in Neapel. Literaturkritik und Journalismus werden damit zu wichtigen Arbeitsfeldern für Schriftsteller. Eine wesentliche Rolle für die Entwicklung des Verlagswesens spielt das steigende Bedürfnis nach Unterhaltungsliteratur (*letteratura di consumo*), das der Feuilleton- oder Fortsetzungsroman der Tageszeitungen (*romanzo d'appendice*), aber auch die Abenteuerromane eines Emilio Salgari (1862–1911) oder die *letteratura rosa* einer Carolina Invernizzi (1858–1916) befriedigen, deren Liebesromane sich vor allem an ein weibliches Publikum richten.

Die Förderung des Unterrichtswesens hat wesentlichen An teil am Wachstum des Lesepublikums. 1861 liegt die Analphabetenrate in Italien noch bei 75%, in Südalien sogar bei 80%. Die Einführung eines kostenlosen obligatorischen Elementarunterrichts für Jungen und Mädchen (*scuola elementare*) durch die Legge Coppino 1877 vermindert das Analphabetentum. Vor allem aber steigt die Zahl derer, die das höhere Schulwesen (*scuole secondarie*) besuchen. Das **Schulbuch** (*letteratura scolastica*) und das **Kinderbuch** (*letteratura per l'infanzia*) sowie spezielle Zeitschriften für Kinder wie das *Giornale per i bambini* und der *Corriere per i piccoli* machen daher einen wichtigen Teil der Verlagsproduktion aus. Bestseller wie Edmondo De Amicis' (1846–1908) *Cuore* (1886), das fiktive Schultagebuch des Drittklässlers Enrico Bottini, und Carlo Collodis (1826–1890) *Avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883), die märchenhaft-phantastische Geschichte von der Wandlung einer Holzpuppe zu einem *ragazzo per bene*, illustrieren die Bedeutung der Kinder- und Jugendliteratur. Der Ausbau des Universitätswesens und die Förderung der modernen italienischen Sprach- und Literaturwissenschaft stärken den Markt für wissenschaftliche Publikationen, die Verlage wie Olschki und Loescher produzieren. Mit dem *Archivio glottologico italiano* (1873) und dem *Giornale Storico della Letteratura Italiana* (1874) entstehen die ersten sprach- und literaturwissenschaftlichen Fachzeitschriften (s. Kap. 1.2.1; Cadioli/Vigni 2004, 23–44).

Die Ausweitung des Lesepublikums bedingt eine Differenzierung der literarischen Produktion, die sich nun nicht länger an eine relativ homogene gebildete Leserschaft wendet, sondern an eine sozial und bildungsmäßig stark divergierende. Wie der französische Soziologe Pierre Bourdieu gezeigt hat, folgt daraus eine Ausdifferenzierung des literarischen Feldes in zwei einander entgegengesetzte Pole der Literaturproduktion: die von den Literaturspezialisten hoch geschätzte, aber kommerziell nicht erfolgreiche ästhetisch anspruchsvolle Literatur



Illustration von
Enrico Mazzanti
für die Erstaus-
gabe von *Pinocchio*
(1883)

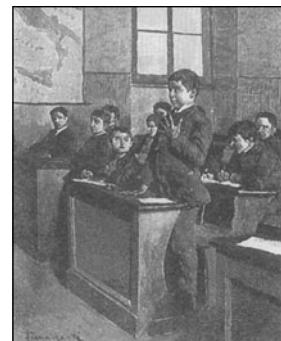


Illustration von
Arnaldo Ferraguti
für die Erstaus-
gabe von *Cuore*
(1886)

Der Beginn der Moderne: Das Ottocento (1796–1915)

und die kommerziell erfolgreiche, aber von den Literaturkennern im Hinblick auf ihre ästhetischen Qualitäten gering geschätzte Massenliteratur. Zwischen der Literatur für eine Elite, die den Anspruch auf die Autonomie des Literarischen vertritt, und der Unterhaltungsliteratur, die sich den Marktgesetzen unterordnet, existieren zahlreiche Zwischenstufen. Inhalt und Form eines literarischen Textes lassen sich durch die Position erklären, die ein Autor in diesem Feld zwischen Autonomie und Markt anstrebt.

4.4.6 | Formen des Realismus und des literarischen Protests

Die literarische Entwicklung in der zweiten Hälfte des Ottocento ist durch zwei Tendenzen gekennzeichnet, die einen deutlichen Bruch mit der ersten Jahrhunderthälfte markieren:

Neue literarische Tendenzen

- die Hinwendung zur Darstellung der zeitgenössischen gesellschaftlichen Realität und, damit verbunden, die Entwicklung des Romans zur dominierenden Gattung;
- die kritische Einstellung der Schriftsteller gegenüber den neuen politischen Verhältnissen und den Normen und Werten der bürgerlichen Gesellschaft, die das Engagement der Künstler und Intellektuellen für den Nationalstaat während des Risorgimento ablöst.

Diese Tendenzen kommen in unterschiedlicher Weise in den drei wichtigsten literarischen Bewegungen der zweiten Jahrhunderthälfte zum Ausdruck:

- in der *Scapigliatura* in der Zeit von 1860 bis 1880;
- im *Verismo* ab den 1880er Jahren;
- im *Decadentismo* ab den 1890er Jahren.

La Scapigliatura

Der Anschluss an die literarische Moderne, wie sie vor allem die französische Literatur mit zwei 1857 erschienenen Schlüsselwerken repräsentiert, Charles Baudelaires (1821–1867) Gedichtsammlung *Les fleurs du mal* und Gustave Flauberts (1821–1880) Roman *Madame Bovary*, geht von **Mailand** aus. Mailand, das wirtschaftliche und kulturelle Zentrum des geeinten Italiens nähert sich mit dem Bau der Galleria Vittorio Emanuele II, der ersten großstädtischen Einkaufspassage Italiens, auch städtebaulich Paris an, der «Hauptstadt des 19. Jahrhunderts». Die literarische Modernisierung geht von einer Gruppe junger Autoren aus, die keine Schule im eigentlichen Sinne bilden, aber durch eine Reihe gemeinsamer Überzeugungen verbunden sind, die sie in verschiedenen kurzlebigen Zeitschriften propagieren. Erklärtes Ziel der *Scapigliatura* ist die Öffnung der italienischen Literatur für fremde Einflüsse, sei es aus Frankreich, Deutschland oder auch Amerika, und damit für zeitgenössische Stoffe und moderne Ausdrucksformen.

Zum Begriff

Die Bezeichnung → »Scapigliatura« ist die freie Adaption des französischen Begriffs ›Bohème‹, mit dem ein antikonformistisches Pariser Künstlermilieu in den 1840er Jahren bezeichnet wird. Der französische Begriff, der durch den Roman *Scènes de la vie de bohème* (1851) von Henry Murger (1822–1861) popularisiert worden war, wird von Cletto Arrighi (eig. Carlo Righetti, 1830–1906) auf die italienischen Verhältnisse übertragen. In seinem Roman *La Scapigliatura e il 6 febbraio* (1862), den der Autor programmatisch als »romanzo sociale contemporaneo« bezeichnet, beschreibt er auf dem Hintergrund eines anti-österreichischen Aufstands im Mailand des Jahres 1853 das unbürgerliche Leben einiger rebellischer junger Leute. Die Bezeichnung »scapigliato«, die wörtlich ›ungekämmt‹, ›zerrauft‹ und im übertragenen Sinn ›zügellos‹ meint, verweist dabei auf den Protestcharakter einer Bewegung, die den Künstler als Gegenbild zum Bürger und als gesellschaftlichen Außenseiter versteht, der alle Formen von Heuchelei entlarven und die ›Wahrheit‹ verkünden kann. An die Stelle des ›schönen Scheins‹ und des Traums von einer ›besseren Welt‹ in der Literatur der Romantik tritt in den Werken der *Scapigliati* die Auseinandersetzung mit dem Hässlichen, dem Kranken, dem psychisch Abnormen, dem Tod.

Das Erzählwerk Iginio Ugo Tarchettis (1839–1869) ist symptomatisch für diese Richtung der *Scapigliatura*, die die dunklen, erschreckenden Seiten der menschlichen Existenz zu ergründen sucht. In seinen *Racconti fantastici* (1869), in denen er sich auf die Beschreibung des Bizarren, des Unerklärlichen und Irrationalen konzentriert, knüpft er an die phantastische Literatur Edgar Allan Poes (1809–1849) und E.T.A. Hoffmanns (1776–1822) an. Von der Faszination durch das Abgründige und Krankhafte zeugt sein Roman *Fosca* (1869), dessen Protagonist sich nicht von der Liebe der abstoßend hässlichen und psychisch kranken Fosca befreien kann. Der Roman *Una nobile follia. Drammi della vita militare* (1866) illustriert dagegen die politische Seite der *Scapigliatura*. Er ist geprägt vom Antimilitarismus Tarchettis, der in Südalien an der Bekämpfung des *brigantaggio* durch das italienische Heer teilgenommen hat.

Emilio Pragas lyrisches Werk steht für die ästhetische Orientierung der *Scapigliati* am Werk Baudelaires. Programmatisch bringt Emilio Praga (1839–1875), der auch Maler ist, in seinem Gedicht »Preludio« aus der Sammlung *Penombre* (1864) die Notwendigkeit des Bruchs mit den literarischen Traditionen zum Ausdruck, wenn er Manzoni als einen dem Tode nahen Greis evoziert: »Casto poeta che l'Italia adora, / Vegliardo in sante visioni assorto, / Tu puoi morir!... Degli antecristi è l'ora! / Cristo è rimorto« (v. 13–16). In einer Zeit der leeren Transzendenz, die Gott für ›tot erklärt hat, ist für eine religiös inspirierte Literatur kein Platz mehr. An ihre Stelle tritt das blasphemische Bekenntnis zu den Todsünden, zu denen der Dichter in seinem Herzen betet: »canto gli amori dei sette peccati

Der Beginn der Moderne: Das Ottocento (1796–1915)

/ che mi stanno nel cor, come in un tempio / inginocchiati« (v. 22–24). Die typisch moderne Zerrissenheit zwischen der Sehnsucht nach dem Schönen und der Hässlichkeit der Wirklichkeit bringt das Bild des »Ideals« zum Ausdruck, das »im Schlamm ertrinkt« (»E l’Ideale che annega nel fango«, v. 26). Der Bruch mit der Tradition und einer erhabenen lyrischen Sprache erfolgt im Dienst einer Kunst, die sich der Wahrheit verpflichtet fühlt: »Giacché canto una misera canzone, / Ma canto il vero!« (v. 31–32).

Arrigo Boito (1842–1918) betont in dem Gedicht »Dualismo« aus seinem *Libro dei versi* (1873) ebenfalls die Gespaltenheit des modernen Menschen, der zugleich »angelica farfalla« und »verme immondo«, Engel und Teufel, gut und böse ist. Im Menschen selbst sind nun die extremen Pole der Schöpfung vereint, die früher auf Gott und Satan verteilt waren. Für Boito, der als Komponist mit der Oper *Mefistofele* (1875; nach Goethes *Faust*) erfolgreich ist und später als Librettist mit Verdi zusammenarbeitet, ist der Künstler ein »giocoliere«, ein Artist, der über einem Abgrund seine Kunststücke vollführt. In einer für die *Scapigliatura* charakteristischen Weise kommt in dieser Metapher, die sich auch bei Nietzsche und Baudelaire findet und zu Beginn des 20. Jahrhunderts von einem Maler wie Pablo Picasso aufgegriffen wird, der programmatische Gegensatz zur Welt des Bürgertums, ihrem Profit- und Nützlichkeitsdenken, zum Ausdruck. Mit ihrer Hinwendung zum Hässlichen und Abschreckenden, die sich sprachlich-stilistisch im Gebrauch des niedrigen Registers niederschlägt, bereitet die *Scapigliatura* die endgültige Abkehr von einer erhabenen Dichtungssprache vor.

Il Verismo

Wichtige Werke

1879	Luigi Capuana <i>Giacinta</i> (Roman über den psycho-physischen Verfall einer Frau)
1880	Giovanni Verga <i>Vita dei campi</i> (erste Sammlung sizilianischer Novellen)
1881	Giovanni Verga <i>I Malavoglia</i> (erster Teil des Zyklus <i>I vinti</i>)
1884	Matilde Serao <i>Il ventre di Napoli</i> (sozialkritische Reportagen über Neapel)
1885	Luigi Capuana <i>Per l’arte</i> (Sammlung literaturkritischer Essays)
1889	Giovanni Verga <i>Mastro-don Gesualdo</i> (zweiter Teil des Zyklus <i>I vinti</i>)
1894	Federico De Roberto <i>I Vicerè</i> (Roman über die herrschende Klasse Siziliens)
1890	Matilde Serao <i>Il paese di Cuccagna</i> (Schilderung Neapels)
1901	Luigi Capuana <i>Il marchese di Roccaverdina</i> (Roman über den moralischen Verfall des letzten Sprosses eines Adelsgeschlechts)
1913	Grazia Deledda <i>Canne al vento</i> (Roman über den Verfall einer Familie auf Sardinien)

Der *Verismo* stellt in verschiedener Hinsicht eine neue Etappe in der Entwicklung des italienischen Romans im Ottocento dar:

- durch eine ›Regionalisierung‹ der Literatur, d.h. die thematisch-stoffliche Ausrichtung auf die ländlichen Regionen Italiens, in erster Linie Siziliens;
- durch die Darstellung historisch-gesellschaftlicher Prozesse, insbesondere die Folgen des Einigungsprozesses;
- durch eine poetologische Reflexion über »il vero« als Gegenstand der Literatur;
- durch erzähltechnische Innovationen, die der Herstellung des ›Realitätseffekts‹ dienen.

Charakteristika

Die bedeutendsten Vertreter des Verismo, Giovanni Verga (1840–1922) und Luigi Capuana (1839–1915), stammen aus **Sizilien**. Auch die eine Generation jüngere und in Neapel geborene Federico De Roberto (1861–1927) wächst dort auf. Die für ihre literarische Entwicklung entscheidenden Impulse aber erhalten die Wegbereiter des *Verismo* zunächst in **Florenz**, der italienischen Hauptstadt jener Jahre, wo sich Verga und Capuana in den 1860er Jahren kennenlernen, vor allem aber in **Mailand**, wo sich beide in den 1870er Jahren aufhalten und der *Scapigliatura* anschließen. Vergas Romane *Eva* (1873) und *Eros* (1875), in denen Künstlerfiguren im Mittelpunkt stehen, zeugen vom Einfluss der *Scapigliatura*. Doch auch die Rezeption des **französischen Naturalismus**, der die veristische Literaturkonzeption entscheidend beeinflusst, findet vor allem in Mailand statt, dem kulturellen Zentrum Italiens, das für das Neue am aufgeschlossensten ist. Neben dem Literaturkritiker und *scapigliato* Felice Camerini (1844–1913) sind es vor allem Capuana selbst, der mit seiner Rezension von Zolas *L'assommoir* (1877) im *Corriere della Sera* die Auseinandersetzung mit dem Naturalismus stimuliert, und der Literaturhistoriker Francesco De Sanctis, der Zola zur selben Zeit zwei Aufsätze widmet.



Giovanni Verga
und Federico
De Roberto, foto-
grapiert von Luigi
Capuana (1891)

Die Romantheorie des Naturalismus

Zur Vertiefung

Die Bedeutung des französischen Naturalismus für die Entwicklung des realistischen Romans liegt in Zolas Forderung nach seiner **Verwissenschaftlichung**. Zugrunde gelegt wird dabei der **positivistische Wissenschaftsbegriff des 19. Jahrhunderts**, der ›Wissenschaft‹ als ein Aufspüren von Ursache-Wirkung-Mechanismen definiert, wie es die Naturwissenschaften mit der Formulierung von **Naturgesetzen** leisten. Eine Übertragung dieses mechanistischen Prinzips auf den Menschen leistet der französische Philosoph Hippolyte Taine (1828–1893), der das Individuum von drei Faktoren determiniert sieht: Erblichkeit (frz. *race*), soziales Umfeld (frz. *milieu*) und historischer Zeitpunkt (frz. *moment*). Durch die Anwendung dieser Trias bei der Wirklichkeitsdarstellung soll

Der Beginn der Moderne: Das Ottocento (1796–1915)

der Roman, wie es Zola in *Le roman expérimental* (1880) fordert, zu einem **wissenschaftlichen Experiment** werden, das die Entwicklung von Individuum und Gesellschaft exakt beschreibt. Dabei sollen die modernsten wissenschaftlichen Theorien wie Vererbungslehre (Charles Darwin), Medizin (Claude Bernard) und Psychiatrie (Henri Charcot, Cesare Lombroso) berücksichtigt werden. In seinem Romanzyklus *Les Rougon-Macquart* spielt Zola Taines Milieutheorie an zwei Familien durch, um den Niedergang des französischen Zweiten Kaiserreichs (1850–1871) zu analysieren. Der Autor selbst wird in diesem Konzept zu einem neutralen, **distanzierten Beobachter**, der lediglich die Entwicklung der Figuren und ihrer Geschichte registriert. Auf der formalen Ebene setzt dies eine ›Objektivierung‹ des Erzählvorgangs und die Zurücknahme des ›Erzählers‹ voraus, wie sie zuvor bereits Flaubert in *Madame Bovary* erprobt hatte.

Verismus und Naturalismus unterscheiden sich zunächst in der Wahl des Stoffes. Während Zola das großstädtische Leben in Paris und die Auswirkungen der Industrialisierung zum Gegenstand macht, wenden sich die Veristen der **ländlichen Bevölkerung Siziliens** zu und thematisieren die gesellschaftlichen **Folgen der Einigung Italiens**. Eine Rolle spielen bei dieser literarischen Entdeckung der Region(en) die zu dieser Zeit einsetzende Sensibilisierung der Politik für die *questione meridionale* sowie das moderne ethnologische Interesse für den ländlichen Raum, das sich in der umfangreichen *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliani* (1870–1913) des Volkskundlers Giuseppe Pitré (1841–1916) niederschlägt. Einen literarischen Wegbereiter hat die veristische Hinwendung zum Land außerdem in der *letteratura campagnola*, die sich in den späten 1840er Jahren vor allem im Veneto entwickelt. Ein weiterer Unterschied liegt in der **Konzeption des Autors**. Im Unterschied zu Zola verstehen die Veristen die literarische Wiedergabe der Realität nicht als ein einfaches ›fotografisches Abbild‹ der Wirklichkeit, sondern betonen die besondere Bedeutung des Autors für die ›Formgebung‹.

Die Poetik des Verismo

Das zentrale ästhetische Prinzip des Verismus ist, wie Verga es in der Novelle »L'amante di Gramigna« aus der Sammlung *Vita dei campi* (1880) ausdrückt, das vollständige Verschwinden des Autors hinter der dargestellten Welt. Nur so kann jene »sincerità della sua realtà« (Verga 1979, 203) erreicht werden, die den Roman als ein »documento umano« (ebd., 202) erscheinen lässt, das verlässlich über den Menschen und seine geheimsten Antriebe Auskunft gibt. Das paradoxe Ziel der schriftstellerischen Arbeit muss es daher sein, »che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé« (ebd., 203). Erreicht wird diese Wahrhaftigkeit oder ›Natürlichkeit‹ der Darstellung zum einen durch den »scrupolo scientifico«, mit dem die Analyse des »fenomeno psicologico« (ebd., 202) durchgeführt und in einen als schicksalhaft erscheinenden Handlungsverlauf umgesetzt wird. Zum anderen verdankt sie sich einer

Art stilistischer Mimikry des Autors an die dargestellte Welt. Verga will die Geschichte so erzählen, »come l'ho raccolto pei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare« (ebd., 202). Der Eindruck der ›Objektivität‹ der dargestellten Welt, ihr Realismus, ist dabei zunächst durch die *impersonalità* bedingt: das Verschwinden der auktorialen Erzählerfigur, die durch interne Fokalisierung statt Null-Fokalisierung sowie verstärkten Einsatz des Dialogs und der erlebten Rede (*discorso indiretto libero*) erreicht wird (s. Kap. 2.4.3.2). Darauf hinaus schafft Verga eine mit der sozialen Gemeinschaft identifizierbare ›chorale‹ Erzählinstanz, die nicht neutral und distanziert ist, sondern den atmosphärischen Hintergrund aus Meinungen, Stimmungen, Urteilen liefert, vor dem sich die Geschichte abspielt. Man spricht daher bei Verga auch von einer ›tecnica della regressione‹.

Capuanas Roman *Giacinta* (1879) ist der erste veristische Roman. Er zeichnet mit wissenschaftlicher Genauigkeit die psychische und physische Zerstörung einer von einer Vergewaltigung traumatisierten jungen Frau nach. 1901 erscheint *Il marchese di Roccaverdina*, die Geschichte vom moralischen Niedergang des letzten Vertreters eines sizilianischen Adelsgeschlechts.

Vegas Romane *I Malavoglia* und *Mastro-don Gesualdo* sind die ersten Teile eines Romanprojekts, das auf dem Hintergrund von Darwins Evolutionstheorie dem **Prinzip des Fortschritts** in der Menschheitsgeschichte nachgeht. Sie bilden den Anfang eines unvollendeten fünfteiligen Zyklus, der an Beispielen aus allen Gesellschaftsschichten das Wirken des menschlichen Strebens nach sozialem Aufstieg und materiellem Wohlergehen schildern soll. Die »irrequietudini pel benessere« werden dabei als die verborgenen Antriebe jener »fiumana del progresso« begriffen, die die Menschheitsgeschichte in ihrem Gesamtverlauf kennzeichnet, auch wenn der Einzelne scheitert und untergeht. Vergas Interesse gilt dabei nicht den Siegern dieses sozialdarwinistischen **Kampfes ums Dasein**, sondern den Opfern der Geschichte. Im Verlauf der Ausarbeitung erhält das Projekt daher den Obertitel: *I vinti*.

I Malavoglia (1881) schildert den Aufstiegswillen in der untersten sozialen Schicht am Fall einer Familie sizilianischer Fischer. Sie setzen ihren bescheidenen Wohlstand, Haus und Boot, aufs Spiel, als sie sich von Fischern zu Händlern aufschwingen wollen und einen Kredit aufnehmen, um Handelswaren einzukaufen. Der Verlust von Haus und Boot leitet die allmähliche Auflösung der Familie ein, die von den Zeitläufen noch verschlimmert wird. Der älteste Sohn 'Ntoni wird 1863 zum Militär eingezogen und dadurch Familie und Heimat unwiderruflich entfremdet. Sein jüngerer Bruder Luca fällt 1866 im dritten Unabhängigkeitskrieg. Zwar gelingt es den Geschwistern Alessi und Mena am Ende, das Haus zurückzukaufen, doch ist damit nur die Ausgangssituation wieder erreicht.

Mastro-don Gesualdo (1889) führt das Prinzip von Aufstieg und Niedergang im bürgerlichen Milieu vor. Wenn die Handlung auch in den Jahren 1820 bis 1848 angesiedelt ist, so spiegelt sie doch vornehmlich den



Der Beginn der Moderne: Das Ottocento (1796–1915)

›Gründerzeitgeist‹ des Bürgertums nach der Einigung. Im Mittelpunkt steht der ehemalige Maurer »mastro« Gesualdo Motta, der durch harte Arbeit und Verzicht zu Reichtum gekommen ist und durch die Einheirat in eine verarmte Adelsfamilie den sozialen Aufstieg besiegen will. Doch der wachsende Reichtum lindert die Einsamkeit Gesualdos nicht, dem Frau und Tochter fremd bleiben. Während die Revolution von 1848 ihn um seinen Besitz zu bringen droht, stirbt er vereinsamt im Haus seines adeligen Schwiegersohns. Formal findet die soziale Vereinsamung des Protagonisten, der seine Herkunftsstadt verlassen hat, dem aber die Integration in die höhere Gesellschaft nicht gelingt, ihre Umsetzung in einer starken internen Fokalisierung der Erzählung auf Don Gesualdo. Der zyklische Charakter des Geschehens, der in den *Malavoglia* durch den Rhythmus der Jahreszeiten unterstrichen wird, der das archaische Leben der Dorfbewohner prägt, leugnet die Idee des Fortschritts. Doch auch Aufstieg und Fall Don Gesualdos bekräftigen einen Geschichtspessimismus, der im Gegensatz zum bürgerlichen Fortschrittsglauben der Zeit steht.

Federico De Robertos Roman / *Viceré* (1894) beschreibt die politischen Verhältnisse zwischen 1855 und 1882 auf Sizilien am Beispiel der Uzada, eines adeligen Geschlechts spanischer Herkunft, das jahrhundertelang die spanischen Vizekönige über Sizilien gestellt hat. Durch drei Generationen hindurch verfolgt der Roman auf der einen Seite die physisch-psychische Dekadenz dieser Familie, deren Mitglieder dem Wahnsinn verfallen oder sich in Hass und Zwist zerfleischen. Auf der anderen Seite beschreibt er den Erfolg, mit dem sie es ungeachtet der sich wandelnden Herrschaftsverhältnisse verstehen, ihre politische Macht zu behaupten. Formal folgt auch De Roberto dem Prinzip der *impersonalità*. Sein Roman stellt einen vielstimmigen Chor dar, in dem sich die unterschiedlichsten Stimmen und Ausdrucksweisen mischen (zum Verismus vgl. Meter 1986; Tellini 1998; Küpper 2002; Ihring 2005).

Dialektliteratur

Die Bemühung um die realitätsnahe Darstellung des alltäglichen Lebens führt auch zu einem neuen Aufschwung der Dialektliteratur. Angesichts der kulturellen Einigungsbestrebungen stellt diese zugleich ein Mittel dar, um die sprachliche und kulturelle Vielfalt Italiens zu dokumentieren. Dies gilt nicht zuletzt für die ehemalige Hauptstadt des Königreichs Neapel, die durch die Betonung ihrer sprachlichen und kulturellen Eigenheit, den Mythos der *napoletanità*, den politischen Bedeutungsverlust zu kompensieren trachtet. Die Tradition der Dialektlyrik, die in der Romantik im Werk des Mailänder Dichters Carlo Porta (1775–1821) einen Höhepunkt erlebt hatte, wird nun von dem Neapolitaner Salvatore Di Giacomo (1860–1934) erfolgreich weitergeführt. In seinen Erzählungen, vor allem aber in seinen Gedichten und Theaterstücken wie *Assunta Spina* (UA 1909) beschreibt er einfühlsam und mit atmosphärischer Dichte das schwierige Leben der kleinen Leute. Di Giacomo, der auch mit großem Erfolg Lieder für die neue Gattung des *Teatro di varietà* verfasst, gehört mit Eduardo Scarpetta (1854–1925), Raffaele Viviani (1888–1950) und schließlich Eduardo De Filippo (1898–1984) zu jenen Dramatikern, die dem neapolitanischen Dialekttheater nationale Bedeutung verschaffen.

Die kritische Darstellung der sozialen Verhältnisse ist auch das Anliegen anderer Erzähler wie Matilde Serao (1857–1927), die in Anlehnung an Zola (*Le ventre de Paris*, 1873) unter dem Titel *Il ventre di Napoli* (1884) eine Reihe von Sozialreportagen über die Verhältnisse in den Armenvierteln Neapels veröffentlicht. Die Romane Grazia Deleddas (1871–1936; Literaturnobelpreis 1926) schildern den Konflikt zwischen Tradition und Moderne in der archaischen Welt Sardiniens. Die starke Präsenz von Autorinnen in dieser Gruppe ist kein Zufall. Die Hinwendung zur sozialen Realität und ihren Problemen, die der *Verismo* befördert, ermutigt gerade Frauen zur literarischen Tätigkeit, die so auf die spezifischen Probleme der Frau in der Gesellschaft aufmerksam machen. Die Entstehung eines kollektiven Bewusstseins der Frauen illustriert der Roman *Una donna* (1907) von Sibilla Aleramo (eig. Rina Faccio, 1876–1960), der die sog. erste feministische Bewegung repräsentiert, die für die fundamentalen politischen Rechte der Frau streitet. Das Bild der ›donna nuova‹, das er entwirft, ist zugleich eng verbunden mit einem neuen Selbstverständnis der Frau als Autorin (vgl. Zancan 1998, 181–223).

Die Dekadenzliteratur – Ästhetizismus und Symbolismus

Die neunziger Jahre des Ottocento sind durch die Suche nach neuen moralischen und künstlerischen Werten gekennzeichnet, die eine Antwort auf die umfassende politisch-soziale und geistig-moralische Krise am Ende des 19. Jahrhunderts geben können. Während der *Verismo* vornehmlich die Symptome dieser Krise, ihre Ursachen und Folgen, beschreibt und analysiert, ohne mögliche Auswege anzudeuten, setzt nun verstärkt das Bemühen ein, neue Werte zu begründen.

Das Werk Antonio Fogazzaros (1842–1911) repräsentiert den Versuch, von einem katholischen Standpunkt aus eine neue Ethik zu begründen. Sein besonderes Interesse gilt der Frage, wie christlicher Glaube und biblischer Schöpfungsbericht mit der modernen Wissenschaft eines Darwin verbunden werden können. In einem Zyklus von vier Romanen, deren erster und bekanntester *Piccolo mondo antico* (1895) ist, schildert Fogazzaro an Vertretern verschiedener Generationen **religiöse Krisenerfahrungen** und ihre Überwindung durch die Hinwendung zu einer christlichen Existenz. Fogazzaros Romane, die die Reformbedürftigkeit der katholischen Kirche thematisieren und von dieser daher auf den Index gesetzt werden, zeugen von der weit verbreiteten ›metaphysischen Unruhe‹ einer Zeit, die vom Materialismus des wissenschaftlichen Weltbilds und dem bürgerlich-kapitalistischen Nützlichkeitsdenken enttäuscht ist und nach neuen spirituellen Wahrheiten und Sinngaben sucht. Fogazzaros Überzeugung, dass das ›Heil nur von einer außergewöhnlichen Gestalt, einem Heiligen, kommen könne, verbindet ihn mit der Dekadenzliteratur und ihren ›superuomini‹.

Gabriele D'Annunzio (1863–1938) ist der bekannteste italienische Vertreter der Literatur der Dekadenz (*decadentismo*) und des Ästhetizismus (*estetismo*).

**Der Beginn der
Moderne: Das Otto-
cento (1796–1915)**

Zum Begriff

Der zentrale Topos der → **Dekadenzliteratur** ist die Identifizierung der eigenen Epoche mit der Endphase des Römischen Reichs, die als eine dem Tod geweihte Epoche des Verfalls verstanden wird, die sich zugleich durch eine besondere geschmackliche Verfeinerung in allen Lebensbereichen und vor allem durch einen raffinierten Kunstgeschmack auszeichnet. Dem Nihilismus der Gegenwart, der in der literarischen Darstellung von Verbrechergestalten seinen Niederschlag findet, begegnet die Dekadenzliteratur mit dem **Ästhetizismus**. Dies bedeutet, dass die Kunst zum höchsten, absoluten Wert erhoben wird und das Leben selbst zum Kunstwerk werden soll. Die Gestalt des **Dandy** verkörpert dieses Streben nach Verfeinerung und Erhöhung des Lebens durch seine kunstvolle Stilisierung. Wie in der Literatur der Romantik und der *Scapigliatura* wird der Künstler selbst daher oft zum Protagonisten der Dekadenzliteratur. Sein Antagonist ist die **femme fatale**, die verführerische Frau, deren Sinnlichkeit und Sexualität das Naturprinzip verkörpert, das der ›Kunst‹ entgegengesetzt ist. In der dekadenten Vorstellungswelt verkörpern Frau und Natur die menschliche Kreatürlichkeit, die gleichbedeutend mit Tod, Vergänglichkeit, Zeitlichkeit, Verfall und Hässlichkeit ist. Die Verabsolutierung von Kunst und Künstlichkeit durch den Ästhetizismus, die entscheidende Impulse der Philosophie Nietzsches verdankt, stellt den Versuch dar, den ›Tod Gottes‹ durch eine ›Kunst-‹-Religion zu kompensieren, die die Bedrohung durch das Nichts des Todes bannt.

**Gabriele D'Annunzio: Titelblatt
zum IV. Buch der
Laudi (1912)**



D'Annunzios erzählerisches Werk ist von diesen Topoi des Ästhetizismus tief durchdrungen. In *Il piacere* (1889) steht die Gestalt eines willensschwachen »dekadenten« Ästheten und Dandy im Mittelpunkt, der in der mondänen Gesellschaft des zeitgenössischen Rom seinem Vergnügen nachgeht und in der Beziehung zu zwei Frauen, Verkörperungen der Heiligen und der Hure, vergeblich Befriedigung, *piacere*, sucht. In *Il fuoco* (1900), das vor dem Hintergrund Venedigs spielt, einem der Lieblingsschauplätze dekadenter Todessehnsucht, entwickelt sich dieser schwache Held zum »superuomo« Nietzschescher Prägung. Als Künstlergestalt ist er dazu ausersehen, eine neue Kunst, die Kunst der Zukunft, zu begründen. Die Feuersymbolik des Titels verweist auf die dem Dekadenzbegriff inhärente Idee des Untergangs, auf den die Wiederauferstehung des Phönix aus der Asche folgt. In dem Roman *Forse che sì forse che no* (1910) kündigt sich diese neue Zeit schließlich in der Begeisterung für die moderne Technik und den Rausch des Fliegens an, wenn auch im Mythos des Ikarus die dekadente Todesthematik weiter präsent bleibt (vgl. Küpper 2002).

D'Annunzios lyrisches Werk hat seinen Höhepunkt in den unvollendet gebliebenen *Laudi del cielo del mare della terra e*

degli eroi (1903). Ihr Titel evoziert zwar die mittelalterliche Laudendichtung und ihren Preis der göttlichen Schöpfung (s. Kap. 4.2.3), doch die Art der Naturschilderung knüpft nicht an das christliche Mittelalter, sondern die heidnische Antike und ihre Mythen an. Die **neoklassizistische Dichtung**, die seit der Aufklärung einen bedeutenden Zweig der italienischen Lyrik bildet (Parini, Monti, Foscolo, Leopardi), wird in der zweiten Hälfte des Ottocento durch Giosue Carducci (1835–1907) erneuert, der nach republikanisch-demokratischen Anfängen zum »Sänger des Neuen Italien« wird (Literaturnobelpreis 1906). Durch seine metrischen Experimente mit antiken Versmaßen in den *Odi barbare* (1877) eröffnet er der Lyrik neue Wege. D'Annunzio setzt diese Erneuerung der Dichtung nach antikem Muster fort, indem er eine von antiken Göttern und Helden bevölkerte Natur schildert, die von Nietzsches dionysisch-tragischem Antikebild inspiriert ist, und sich die neue symbolistische Sprachbehandlung aneignet, die besonders auf den Klangcharakter der Sprache setzt.

Das Werk **Giovanni Pascolis** (1855–1912) wird ebenfalls der Dichtung der Dekadenz zugerechnet. Auch in seiner Lyrik ist das Thema Tod allgegenwärtig, und auch er setzt dieser Bedrohung durch das Nichts eine andere Welt entgegen. Doch die »künstliche« Welt, die er schafft, ist eine andere als die D'Annunzios. Er beschwört in seinen Gedichten die Welt des Kindes, des *fanciullo*, und der Kindheit. Seine Dichtungskonzeption ist vom **Symbolismus** (*simbolismo*) geprägt, den vor allem die symbolische Bedeutung der Dinge und Wörter interessiert und dem es darum geht, eine »geistige« Dimension »hinter den Dingen« zu beschwören und jenes »Geheimnis« zu evozieren, das einer rationalen Wahrnehmung verborgen bleibt. Über diese Fähigkeit einer »anderen« prälogischen Wahrnehmung und den Sinn für das Geheimnis hinter den Dingen aber verfügen nur das Kind und der Künstler, der das Kind noch in sich bewahrt hat. Auf der stilistischen Ebene schlägt sich die Konzeption des *poeta-fanciullo* in einer »kindlichen«, prägrammatikalischen Sprache nieder, die durch den Gebrauch onomatopoetischer Wörter gekennzeichnet ist. Mit seiner **Identifizierung des Künstlers mit dem Kind** stellt Pascoli ein wichtiges Verbindungsglied zwischen älteren Dichterkonzeptionen der Romantik und modernen Poetiken des 20. Jahrhunderts dar, die ihrerseits wissenschaftliche Theorien aus Biologie oder Psychologie (Freud) verarbeiten.

4.4.7 | Literarische Mythen der Nation: Von Dante bis Pinocchio

»Abbiamo fatto l'Italia, si tratta adesso di fare gli italiani«. Dieser Ausspruch Massimo D'Azeglios bezeichnet treffend ein zentrales Problem des italienischen Einigungsprozesses nach 1861, und zwar die Entwicklung einer nationalen Identität in einem Land mit den unterschiedlichsten politischen, kulturellen und sprachlichen Traditionen. Eine wichtige Rolle für das Nationalbewusstsein kommt dem sog. **kulturellen Gedächtnis** zu. In ihm wird die Erinnerung an historische oder auch mythische Ereignisse

**Der Beginn der
Moderne: Das Otto-
cento (1796–1915)**

und Personen bewahrt, in denen sich das kollektive Selbstverständnis einer Gemeinschaft materialisiert. An nationalen oder religiösen Feiertagen wird diese kulturelle Erinnerung in einem Akt des Gedächtnisses immer wieder neu aktualisiert. Im Rückgriff auf die Mnemotechnik der Rhetorik werden die Inhalte des kulturellen Gedächtnisses als **Erinnerungs- oder Gedächtnisorte** (*luoghi della memoria*) bezeichnet. Die italienische Literatur und Kunst, aber auch die Geschichts- und Literaturwissenschaft des Ottocento leisten einen wichtigen Beitrag zur Bildung der nationalen Identität, indem sie derartige ›Gedächtnisorte‹ schaffen, Mythen und Symbole, die zentralen Vorstellungen und Konzepten des nationalen Selbstverständnisses eine Gestalt verleihen.

Die Erinnerung an das Risorgimento und die Feier seines Gedächtnisses werden in der zweiten Jahrhunderthälfte zu einem zentralen Element des nationalen Selbstbewusstseins. Sie führen zu einer Glorifizierung von Personen wie Mazzini, Garibaldi und Vittorio Emanuele II als ›Padri della patria‹. Die Memoirenliteratur von Kämpfern und ›Märtyrern‹ des Risorgimento trägt zu einer Idealisierung des Einigungsprozesses bei, die diesem die Züge einer laizistischen Ersatzreligion verleiht. Schon in der ersten Jahrhunderthälfte aber schaffen Literatur und Kunst der Romantik parallel zur nationalen Geschichtsschreibung mit ihrer Hinwendung zur Vergangenheit Italiens ›Erinnerungsorte‹, die als Referenzpunkte für den risorgimentalen Befreiungskampf fungieren. Besonderes Gewicht kommt dabei dem Kampf der mittelalterlichen Stadtrepubliken gegen Kaiser und Papst zu, der etwa durch die literarische oder künstlerische Vergegenwärtigung der *Lega lombarda* und ihres ›Giuramento di Pontida‹ erinnert wird (s. Kap. 4.4.2). Der Aufstand der Sizilianer gegen die Herrschaft der Anjou im Jahre 1182, die *Vespri Siciliani*, wird so zu einem beliebten Motiv der Historienmalerei eines Francesco Hayez (1791–1862). Er liefert aber auch den Stoff für die gleichnamige Oper **Giuseppe Verdis** (1813–1901), dessen

biblische Oper *Nabucco* (1842) nicht weniger als die nationalgeschichtlichen *I Lombardi* (1843) und *La battaglia di Legnano* (1849) als Ausdruck nationalen Freiheitswillens verstanden wird. Die Figur Verdis wird damit selbst zu einem risorgimentalen Erinnerungsort, wie der mit dem Namen Verdis spielende zeitgenössische Graffito *Viva V.E.R.D.I.* belegt, der als *Viva Vittorio Emanuele II d'Italia* zu lesen ist (vgl. Isnenghi 1997).

Die Erhebung von Autoren der Vergangenheit zu ›nationalen Klassikern‹, deren Lektüre fester Bestandteil des Schulunterrichts ist, gehört ebenfalls zu den Strategien des kulturellen Gedächtnisses. Nicht zufällig wird der Ausdruck der ›tre corone fiorentine‹ zur Bezeichnung Dantes, Petrarcas und Boccaccios im Ottocento geprägt. Im Zentrum des Interesses steht Dante, dessen Werk in seiner politischen wie religiösen Dimension und in seiner ›unklassischen‹

**Das zur 600-Jahr-
feier errichtete
Dante-Denkmal
vor Santa Croce in
Florenz (1865)**



Mischung von Erhabenem und Niedrigem von der europäischen Romantik in Literatur und Kunst begeistert wieder entdeckt wird. Europäische Maler wie Dante Gabriel Rossetti, William Blake, Gustave Doré, Eugène Delacroix, Dominique Ingres und Heinrich Füssli greifen in einzelnen Bildern oder umfangreichen Zyklen bekannte Episoden der *Commedia* auf, wobei das Interesse vor allem dem *Inferno* und darin der Paolo und Francesca-Geschichte gilt. Die Errichtung von Dante-Denkmalen, auf die Leopardis Kanzone »Sopra il monumento di Dante« anspielt, die nationalen Feiern zu Dantes 600. Geburtstag 1865 und die Gründung der Societa dantesca 1888 zeugen vom **Dante-Kult** in Italien, der nationaler Selbstversicherung dient. Auch die Literaturgeschichtsschreibung im Stil von Francesco De Sanctis' *Storia della letteratura italiana* (1870–1871) präsentiert die Geschichte der italienischen Literatur als einen teleologischen Prozess, dessen Ziel das Zu-Sich-Selbst-Kommen des italienischen Geistes im Nationalstaat ist (s. Kap. 1.2.1; vgl. Wolfzettel 1991; Prill 1999; Schulze 2005).

Kinderbuch und Schulbuch sind in der zweiten Jahrhunderthälfte die bevorzugten literarischen Gattungen nationaler Identitätsbildung. So präsentiert De Amicis' *Cuore* Kinder aus unterschiedlichen sozialen Klassen und verschiedenen Regionen Italiens, um bei seinen Lesern das Gefühl nationaler Einheit zu verstärken. Collodis *Pinocchio* schließlich spiegelt in der Erziehung der rohen, ungebändigten, anarchischen Holzpuppe zu einem gehorsamen und lernwilligen Schuljungen die Veränderung Italiens selbst von einem archaischen, agrarisch geprägten Land zu einer modernen bürgerlichen Gesellschaft. Dass Collodi diesen Prozess in seiner Ambivalenz beschreibt und die Verluste nicht verschweigt, lässt das Werk zu einem Erinnerungsort werden, der bis heute seine Faszination nicht verloren hat und immer wieder zur Auseinandersetzung reizt (vgl. Richter 1996).

- Bonavita, Riccardo:** Storia della letteratura italiana. Bd. 5: L'Ottocento. Bologna 2005.
Cadioli, Alberto/Vigini, Giuliano: Storia dell'editoria italiana dall'Unità ad oggi. Un profilo introduttivo. Mailand 2004.
Chiellino, Carmine/Marchio, Fernando/Rongoni, Giocondo: Italien. München 1989.
Ihring, Peter: Einführung in die italienische Literatur des 19. Jahrhunderts. Berlin 2005.
Leopardi, Giacomo: Canti. Hg. von Fernando Bandini. Mailand 1975.
Lill, Rudolf: Geschichte Italiens in der Neuzeit. Darmstadt 1988.
Praga, Emilio: Penombra. Mailand 1864.
Tellini, Gino: Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento. Mailand 1998.
Verga, Giovanni: Tutte le novelle. Hg. von Carla Riccardi. Mailand 1979.

Grundlegende
Literatur

- Di Benedetto, Vincenzo:** Guida ai Promessi Sposi. I personaggi, la gente, le idealità. Mailand 1999.
Ihring, Peter: Die beweinte Nation. Melodramatik und Patriotismus im »romanzo storico risorgimentale«. Tübingen 1999.
Isnenghi, Mario (Hg.): I luoghi della memoria. 3 Bde. Bari 1997.
Küpper, Joachim: Zum italienischen Roman des 19. Jahrhunderts. Foscolo, Manzoni, Verga, D'Annunzio. Stuttgart 2002.

Weiterführende
Literatur

Literatur

- Meter, Helmut:** Figur und Erzählauffassung im veristischen Roman. Studien zu Verga, De Roberto und Capuana vor dem Hintergrund der französischen Realisten und Naturalisten. Frankfurt a. M. 1986.
- Neumeister, Sebastian:** »Leopardi und die Moderne«. In: Karl Mauer/Winfried Wehle (Hg.): Romantik. Aufbruch zur Moderne. München 1991, 383–400.
- Prill, Ulrich:** Dante. Stuttgart/Weimar 1999.
- Raimondi, Ezio:** Il romanzo senza idillio. Saggio sui *Promessi sposi* [1974]. Turin 2002.
- Richter, Dieter:** Pinocchio oder vom Roman der Kindheit. Frankfurt a. M. 1996.
- Rigoni, Mario Andrea:** Saggi sul pensiero leopardiano. Neapel 1985.
- Rigoni, Mario Andrea:** »La strage delle illusioni. Osservazioni sulla filosofia politica di Leopardi«. In: Lettere italiane 39 (1988), 209–219.
- Schulze, Thies:** Dante Alighieri als nationales Symbol Italiens (1793–1915). Tübingen 2005.
- Schwaderer, Richard:** *Idillio campestre*. Ein Kulturmodell in der italienischen Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. München 1987.
- Steinkamp, Volker:** Giacomo Leopardis *Zibaldone*. Von der Kritik der Aufklärung zu einer »Philosophie des Scheins«. Frankfurt a. M. u. a. 1991.
- Tellini, Gino:** Leopardi. Rom 2001.
- Wolfzettel, Friedrich:** »Anstelle einer Einleitung: Literaturgeschichtliche Modelle als mythische Konstruktionen im italienischen Risorgimento.« In: Friedrich Wolfzettel/ Peter Ihring (Hg.): Literarische Tradition und nationale Identität. Literaturgeschichtsschreibung im italienischen Risorgimento. Tübingen 1991, 1–72.
- Wehle, Winfried:** Leopardis Unendlichkeiten. Zur Pathogenese einer *poesia non poesia*. »L'Infinito« / »A se stesso«. Tübingen 2000.
- Zancan, Marina:** Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana. Turin 1998.

4.5 | Das Novecento

1910–1943: Die Zeit um die Jahrhundertwende ist auch in Italien eine Epoche des Übergangs. Die Dekadenzliteratur des *Fin de siècle* mit ihren Untergangphantasien weist indirekt auf einen intellektuellen und künstlerischen Neuanfang voraus, der sich im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts in einzelnen Werken und ersten **Avantgardebewegungen** wie dem Futurismus ankündigt. Die von der geistigen Neuorientierung auf Kunst und Literatur ausgehenden Impulse kommen teilweise jedoch erst nach dem Ende des Ersten Weltkriegs zum Tragen, so dass bedeutende **Innovationen in Roman, Theater und Lyrik** in der **Zwischenkriegszeit** erfolgen. Die Zeit von 1910 – das erste futuristische Manifest wird 1909 publiziert – bis gegen Ende des Zweiten Weltkriegs kann daher als eine erste Periode des Novecento betrachtet werden. Allerdings manifestiert sich neben den Neuerungen seit den 1920er Jahren – nicht zuletzt aufgrund der Behinderung des intellektuellen und künstlerischen Lebens durch den Faschismus – auch eine Tendenz des *ritorno all'ordine*.

Periodisierung

1943–1980: Die zweite Phase des Novecento beginnt in Italien im Zeichen des **Neorealismo** mit der erneuten Hinwendung von Literatur und Kunst zur gesellschaftlichen Realität nach dem Ende der faschistischen Diktatur. Die Öffnung für ausländische, vor allem amerikanische Einflüsse auf formaler Ebene ist mit einem neuen **gesellschaftspolitischen Engagement** in Kunst und Literatur verbunden. Parallel zu gesamtgesellschaftlichen Modernisierungsbestrebungen setzt sich zu Beginn der 1960er Jahre auch in Kunst und Literatur eine neue Avantgarde durch, die **Neoavanguardia**.

Ab 1980: Die dritte Phase des Novecento, die in den 1990er Jahren mit einer Erschütterung des politischen Systems und dem Wechsel von der Ersten zur Zweiten Republik einhergeht, wird literarisch durch Umberto Ecos Welterfolg *Il nome della rosa* einerseits und eine neue ›junge‹ Literatur andererseits eingeleitet, für die Pier Vittorio Tondellis *Altri libertini* steht. Auf unterschiedliche Weise repräsentieren die beiden 1980 erschienenen Werke mit ihrer Vermischung von Hoch- und Massenkultur das Ende eines experimentellen Umgangs mit Literatur.

4.5.1 | Vom Ersten zum Zweiten Weltkrieg

1915	Kriegseintritt Italiens auf Seiten Frankreichs und Großbritanniens	Chronologischer Überblick
1919	Friedensvertrag: Italien erhält Trentino, Alto Adige, Venezia-Giulia mit Triest und Istrien; kurzfristige Besetzung Fiumes (Rijeka) in Dalmatien durch Gabriele D'Annunzio; Gründung des katholischen Partito Popolare Italiano (PPI) durch Luigi Sturzo	

Das Novecento

1921	Gründung des Partito Comunista Italiano (PCI) durch Abspaltung vom PSI; Gründung des Partito Nazionale Fascista durch Benito Mussolini
1922	›Marsch auf Rom‹ der faschistischen Kampfverbände und Ernennung Mussolinis zum Ministerpräsidenten durch König Vittorio Emanuele III
1928	Neues Wahlgesetz mit Einheitsliste
1936	Annexion Äthiopiens; Proklamierung der ›Achse‹ Rom – Berlin; Intervention Italiens im Spanischen Bürgerkrieg
1938	Rassengesetze
1940	Kriegseintritt Italiens auf Seiten Deutschlands und Japans

Die italienische Zwischenkriegszeit, das *Ventennio nero*, ist die Zeit des totalitären faschistischen Regimes unter Benito Mussolini (1883–1945). Italien, das durch den Stellungskrieg in den Schützengräben an Isonzo und Piave traumatisiert ist, gehört zwar zu den Siegermächten des Ersten Weltkriegs, doch werden seine Gebietsansprüche im Friedensvertrag nicht gänzlich erfüllt. Die Tatsache, dass Dalmatien und die Stadt Fiume Jugoslawien zugesprochen werden, stärkt die gewaltbereiten nationalistischen Gruppierungen, zu denen auch die Faschisten Mussolinis zählen. Die schwierige Wirtschaftslage nach dem Krieg, die eine Stärkung der linken Parteien zur Folge hat und 1919/1920 zu Arbeitskämpfen mit Streiks, Fabrikbesetzungen sowie Unruhen der Landarbeiter in der Po-Ebene, der Toskana und Apulien führt, liefert weitere Motive für den Aufstieg der Faschisten. Die durch die Russische Revolution von 1917 geschürte Angst des Bürgertums und des Großkapitals vor einer Ausbreitung des Kommunismus mündet in ein politisch-ideologisches Bündnis von Mittel- und Oberschicht mit dem Faschismus.

Nach dem ›Marsch auf Rom‹ (*Marcia su Roma*) faschistischer Kampfverbände wird Mussolini von König Vittorio Emanuele III 1922 zum Ministerpräsidenten (*presidente del consiglio*) ernannt. Durch eine Reihe von Gesetzesänderungen verwandelt er innerhalb weniger Jahre das liberale System in eine **Diktatur**. Dazu gehören das Verbot aller Oppositionsparteien und der nicht-faschistischen Gewerkschaften, die Aufhebung der Rede- und Pressefreiheit, die Wiedereinführung der Todesstrafe, die Schaffung einer Geheimpolizei. Zahlreiche Oppositionspolitiker wie Giorgio Amendola (PCI), Palmiro Togliatti (PCI) und Luigi Sturzo (PPI) müssen ins Exil gehen. Missliebige Intellektuelle werden in entlegene ländliche Regionen in die Verbannung (*confino*) geschickt.

In den 1930er Jahren interveniert Italien im **Spanischen Bürgerkrieg** auf Seiten des Diktators Franco und verbündet sich mit den deutschen Nationalsozialisten. Das 1938 erlassene **antisemitische Rassengesetz** führt zur Deportation von 15.000 italienischen Juden in deutsche Konzentrationslager. 1940 tritt Italien auf der Seite Deutschlands in den Krieg ein.

Die faschistische Kulturpolitik Italiens ist im Gegensatz zur nationalsozialistischen nicht prinzipiell antimodern ausgerichtet. Sie fördert moder-

ne künstlerische Richtungen wie den Futurismus, die politisch nutzbar gemacht werden können. Ihr Hauptaugenmerk gilt der Massenkultur, die Propagandazwecken dient. Gefördert werden die modernen **Massenkomunikationsmittel** Radio und Film durch die Gründung der Filmhochschule Centro sperimentale di cinematografia (1935) und der Filmstudios von Cinecittà (1937). Insgesamt aber beschneidet der Faschismus durch seinen totalitären Charakter, Zensur und die Beherrschung der Medien die künstlerische und intellektuelle Freiheit in hohem Maße. Die faschistische Betonung kultureller Autarkie soll Italien gegenüber ausländischen Einflüssen abschotten. Literarische Zeitschriften wie *Novecento* (1926–1929), *Solaria* (1926–1934) und *Letteratura* (1937–1947) versuchen, dieser Tendenz etwa durch die Übersetzung ausländischer Literatur entgegenzuwirken.

Der intellektuelle antifaschistische Widerstand wird vor allem von drei ideologischen Lagern getragen:

- dem liberalen, dessen sozialistische Richtung von Piero Gobetti (1901–1926) und seiner Zeitschrift *Il Baretto* sowie der 1929 gegründeten Gruppe *Giustizia e Libertà* vertreten wird; die bürgerlich-liberale Richtung repräsentiert der Literaturwissenschaftler und Philosoph Benedetto Croce, der 1925 ein Gegenmanifest zum *Manifesto degli intellettuali fascisti* des Erziehungsministers Giovanni Gentile (1875–1944) verfasst;
- dem katholischen, dessen wichtigster Repräsentant nach der Flucht des Vorsitzenden des PPI, Luigi Sturzo, der Literaturkritiker Carlo Bo (1911–2002) ist;
- und dem kommunistischen, das von dem Politiker und Intellektuellen Antonio Gramsci (1891–1937) angeführt wird, der 1926 zu zwanzig Jahren Gefängnis verurteilt wird; seine während der Haft entstandenen *Quaderni del carcere*, die erst nach dem Krieg (1948–1951) veröffentlicht werden, üben mit ihren Reflexionen über die politische Situation und die Rolle des Intellektuellen großen Einfluss auf das geistige Klima der Nachkriegszeit aus (vgl. Lill 1988; Chiellino/Marchio/Rongoni 1989).

Vertreter des
Widerstands

4.5.2 | Künstlerische Aufbrüche

Der künstlerische Neuanfang in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ist durch folgende Faktoren geprägt:

- ein tiefes Krisenbewusstsein angesichts fehlender individueller wie gesellschaftlicher Sinngebung, das durch die Erfahrung des Ersten Weltkriegs noch radikaliert wird;
- ein gegen das rationalistische und mechanistische Denken des 19. Jahrhunderts gerichteter neuer Irrationalismus, der versucht, die Krise durch andere Sinngebungen zu überwinden;
- die Abkehr vom Ästhetizismus und seiner Erhebung der Kunst zur ›Ersatzreligion‹ und der daraus folgende Bruch mit allen Formen ›schöner‹ Kunst.

Faktoren des
Umbruchs

Das Novecento

Die neuen antirationalistischen Ansätze zu Jahrhundertbeginn beruhen auf vitalistischen Konzeptionen wie der Lebensphilosophie Nietzsches und ihrer Fortsetzung durch den französischen Philosophen Henri Bergson (1859–1941). Die **Lebensphilosophie** betont das Wirken einer in permanenter Bewegung befindlichen Schöpfungskraft (*élan vital*) im (menschlichen) Leben und gibt der subjektiven Intuition gegenüber der objektiven Ratio als Erkenntnismittel den Vorrang. Die Suche nach den unbewussten, unkontrollierbaren Antrieben menschlichen Handelns steht ebenfalls im Mittelpunkt der **Psychoanalyse** Sigmund Freuds (1856–1939), die allerdings in Italien zunächst nur von wenigen rezipiert wird. Zu den antimaterialistischen Tendenzen gehört auch die idealistische Ästhetik, die der Philosoph und Literaturkritiker Benedetto Croce in seiner 1902 erschienenen einflussreichen Schrift *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* vertritt. Nur eine ›absolute‹, gleichsam ahistorische Poesie ohne gesellschaftlichen Bezug ist für ihn ›wahre‹ Poesie (s. Kap. 1.2.2).

Der **literarische Neubeginn** kündigt sich mit Pirandellos Roman *Il fu Mattia Pascal* (1904) und der Gründung der Florentiner Literaturzeitschrift *La Voce* (1908–1916) an. Zum Durchbruch kommt er 1909 mit dem Futurismus. Einen Überblick über die Literatur des Novecento bieten Ferri (1991), Asor Rosa (2000), Segre (2004), Raimondi (2004) und Casadei (2005).

Futurismo

Das Programm des italienischen Futurismus wird am 20. Februar 1909 von Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) in der Pariser Tageszeitung *Le Figaro* unter dem Titel *Fondation et manifeste du Futurisme* veröffentlicht. Die italienische Version, *Manifesto del Futurismo*, erscheint in der von Marinetti gegründeten Zeitschrift *Poesia*. Der italienische Futurismus gehört damit zu den ersten europäischen Bewegungen der **Avantgarde**, die in den folgenden Jahren das künstlerische und literarische Leben revolutionieren.

Zum Begriff

Der Begriff → ›Avantgarde‹ entstammt der Militärsprache und bezeichnet die Vorhut. Sie stellt eine Elite dar, die einen ›Vorsprung‹ vor den anderen hat. Die Übertragung auf andere Bereiche erfolgt zunächst in der Politik, wo sich die Kommunisten als ›Avantgarde des Proletariats‹ verstehen, und wird dann auf jene künstlerischen Bewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausgeweitet, die sich selbst als Vorkämpfer des Neuen definieren. Die ursprüngliche militärische Bedeutung schwingt dabei durchaus mit. Die Avantgardisten verstehen sich als Zerstörer des Alten, die mit Gewalt den Weg für das Neue bahnen. In der futuristischen Verherrlichung des Krie-

ges (»guerra – sola igiene del mondo«) findet dieser Aspekt seine extremste Formulierung. Politisch kämpfen die Avantgardisten für die revolutionäre Veränderung der politischen Verhältnisse, konkret: die Abschaffung der bürgerlichen Gesellschaft. Die italienischen Futuristen, die für den Eintritt Italiens in den Ersten Weltkrieg plädieren, schließen sich nach dem Krieg Mussolini an. Als **Historische Avantgarden** werden heute Bewegungen wie Futurismus, Dadaismus, Expressionismus und Surrealismus bezeichnet, die sich zwischen 1909 und 1938 entwickelt haben.

Fortunato Depero
und F.T. Marinetti
mit futuristischer
Weste 1923 in Turin

Die von Marinetti gewählte Bezeichnung **Futurismo**, die wahrscheinlich auf den Artikel »El futurismo« (1903) des katalanischen Autors Gabriel Alomar zurückgeht, bringt die wesentliche Komponente der Bewegung zum Ausdruck: die konsequente Ablehnung jedes Vergangenheitsbezugs, der als *passatismo* verurteilt wird, und die systematische Ausrichtung auf die Zukunft. Zum Programm wird der radikale Bruch mit der literarischen Tradition und ihrer Forderung nach Mimesis erhoben. Statt der Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit streben die Futuristen die künstlerische Darstellung der dem Leben zugrunde liegenden Prinzipien an. Im Anschluss an vitalistische Konzeptionen besteht das **zentrale Lebensprinzip** für sie in der permanenten Bewegung und unaufhörlichen Zerstörung des Gewordenen als Voraussetzung des Neuen. Die **Darstellung von Bewegung**, Energie und Dynamik wird damit zu einem der Hauptanliegen der Futuristen in allen künstlerischen Gattungen. Auf formaler Ebene impliziert die Zerstörung der vorgegebenen Form die Überschreitung der Grenzen zwischen den künstlerischen Gattungen wie Literatur und Malei oder Lyrik und Prosa.

Diese **Dynamisierung der Wirklichkeitsdarstellung** erreicht der Futurismus zum einen durch die Bevorzugung bestimmter Motive wie den Rennwagen oder das Flugzeug, die die Idee der Geschwindigkeit verkörpern. Für die literarische Entwicklung grundlegender aber ist der Versuch der Dynamisierung der Literatursprache durch die Befreiung der Wörter aus den Fesseln der Syntax und Typographie. Der Verzicht auf Interpunktion, die Aneinanderreihung von Substantiven und unkonjugierten Verbformen, das Fehlen von Artikeln und Präpositionen, Lautmalerei und schließlich die freie Verteilung der Wörter auf dem Blatt, die das futuristische Gedicht dem Bild annähern, heben die traditionelle sprachliche Ordnung und damit auch die übliche Form der Bedeutungskonstitution auf. Es entstehen jene **parole in libertà**, aus denen der Rezipient durch seine eigene Kombination neue, auch wechselnde Bedeutungen erzeugen



Parole in libertà

Das Novecento

kann. Die Sprache dient damit nicht mehr der Wiedergabe einer außersprachlichen Realität, die von den sprachlichen Zeichen nach bestimmten Regeln bezeichnet wird, sondern das Sprachmaterial wird zum Mittel der dynamischen Erzeugung einer autonomen Wirklichkeit.

Die Poetik der Dehumanisierung Die Poetik des Futurismus, die Marinetti 1913 in dem Manifest *Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà* formuliert, entspricht dabei auch einer »Dehumanisierung« der Kunst. Ihr Ziel ist es, die Dinge selbst in den Mittelpunkt zu stellen und zum Reden zu bringen,



statt sie weiterhin als Ausdrucksmittel menschlicher Subjektivität und Innerlichkeit zu missbrauchen. Polemisch fordert Marinetti das Ende einer solchen romantischen Kunst in einem weiteren Manifest von 1909 unter dem Titel *Uccidiamo il Chiaro di luna!* Die Technik der Collage fertiger Textelemente, die der Florentiner Futurist Ardengo Soffici (1879–1964) in seiner Gedichtsammlung *Bi&SZF + 18. Simultaneità. Chimismi lirici* (1915) verwendet, oder das Motiv des künstlichen Menschen in Marinettis Roman *Mafarka il futurista* (1910) setzen die Forderung nach Modernität nicht nur durch den Einsatz von Elementen der technisierten Welt um. In ihnen artikuliert sich zum einen das Verschwinden des menschlichen Individuums in der modernen industrialisierten und urbanisierten Massengesellschaft und zum anderen ein bewusstseinsgeschichtlicher Prozess, der den

Das erste Beispiel des paroliberismo: Menschen nicht länger im Mittelpunkt des Universums verortet und als Zentrum der göttlichen Schöpfung versteht.

Umschlag zu Marinettis *Zang Tumb Tumb* (1914) Die futuristische Bewegung, der außer Marinetti auch Luciano Folgori (eig. Omero Vecchi, 1888–1966), Paolo Buzzi (1874–1965) und zeitweise auch Corrado Govoni (1884–1965) sowie Aldo Palazzeschi (eig. Aldo Giurlani, 1885–1974) angehören, beschränkt sich nicht auf die Literatur, sondern erfasst alle Künste, einschließlich der Gebrauchsgegenstände wie Mode und Plakatkunst. Die zahlreichen Manifeste futuristischer Maler und Bildhauer wie Umberto Boccioni (1882–1916), Carlo Carrà (1881–1966), Giacomo Balla (1871–1958) und Gino Severino (1883–1966) und futuristischer Musiker wie Francesco Balilla Pratella (1880–1955) belegen die Anziehungskraft des Futurismus auf alle Künstler. Die ideologische Nähe einiger Futuristen und insbesondere Marinettis zum Faschismus führt zu einer weiten Verbreitung der futuristischen Ästhetik in der faschistischen Propagandakunst, einschließlich der Architektur (vgl. Baumgarth 1966; Schmidt-Bergmann 1993).

Experimentelle Romanformen: Pirandello, Svevo, Gadda

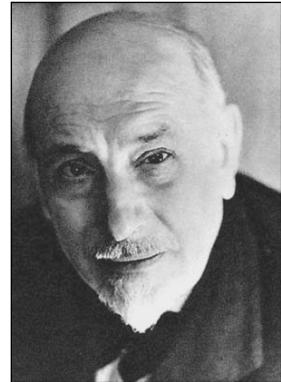
Autoren wie Pirandello, Svevo und Gadda repräsentieren eine Form der Moderne, die im Gegensatz zum Futurismus nicht auf dem totalen Traditionalsbruch beruht, sondern mit den traditionellen Erzählformen experimentiert, ohne sie ganz zu zerbrechen. Entscheidend für die Suche nach neuen Erzählformen ist dabei die u. a. von der Erkenntnistheorie Bergsons vermittelte Einsicht, dass die Wahrnehmung und Beschreibung der Wirklichkeit

niemals objektiv, sondern immer subjektiv ist. Für den Roman zu Beginn des Novecento ist es daher typisch, dass sich das Interesse von der Darstellung der sozialen Realität auf das Subjekt als die zentrale Wahrnehmungsinstantz verlagert. In den Mittelpunkt rückt damit zum einen die Brechung der Wirklichkeitswahrnehmung durch ein subjektives Bewusstsein und zum anderen die Frage nach der Natur dieses Subjekts selbst, die Frage, wer oder was dieses ‚Ich‘ überhaupt ist. Diese Frage wird relevant in einer Zeit, in der die wissenschaftliche Erforschung der psychischen und sozialen Faktoren, die das Ich determinieren, und die Erfahrung der Massengesellschaft die Autonomie des Ichs immer mehr in Frage stellen (vgl. Tellini 1998; Lentzen 2005).

Pirandellos Roman *Il fu Mattia Pascal* (1904) führt die Frage nach dem Subjekt in einer für den Autor typischen Weise vor.

Luigi Pirandello (1867–1936; Literaturnobelpreis 1934), der aus Sizilien stammt und in seinen ersten Werken an die veristische Tradition anknüpft, bricht in diesem Roman mit der herrschenden veristischen Ästhetik und den Formen realistischen Erzählens. Der Roman stellt in dreierlei Hinsicht gegenüber dem veristischen und dekadenten Roman etwas Neues dar:

- durch die Figur eines Ich-Erzählers, der seine eigene Geschichte erzählt (autodiegetischer Erzähler), und die damit verbundene ‚Subjektivierung‘ der Erzählperspektive;
- durch die metanarrative Dimension des Textes, der die Romantradition reflektiert und ihre erkenntnistheoretischen Voraussetzungen in Frage stellt;
- durch die Anknüpfung an den humoristischen Roman des 18. Jahrhunderts, der die ironische Relativierung des Dargestellten erlaubt.



Luigi Pirandello

Der Antiroman:
Pirandellos *Il fu Mattia Pascal*

Pirandellos Roman *Il fu Mattia Pascal* erzählt im Rückblick die ‚merkwürdige‘ Geschichte des Mattia Pascal, der, nachdem er irrtümlich tot gesagt worden ist, beschließt, seine bisherige Existenz aufzugeben. Unter dem Namen Adriano Meis geht er zunächst auf Reisen und beginnt dann in Rom ein neues Leben. Als ihm auch diese Existenz unerträglich wird, fingiert er einen Selbstmord. Doch als er in sein altes Leben zurückkehren will, muss er feststellen, dass seine Frau ihn für tot hat erklären lassen und einen anderen Mann geheiratet hat. Er zieht sich daraufhin als ‚verstorbener‘ (fu) Mattia Pascal in eine staubige Bibliothek zurück, in der er beginnt, seine Geschichte aufzuschreiben.

[Zum Inhalt](#)

Ein zentrales Thema des Romans ist der auf die Lebensphilosophie Bergsons zurückgehende Widerspruch zwischen dem lebendigen, in kontinuierlicher Veränderung befindlichen Leben und der Erstarrung dieser Lebendigkeit in einer sozialen Existenz und Identität, die dem Menschen von seiner Umwelt zugewiesen wird. Die sexuell umtriebige Jugend des Protagonisten und Erzählers, die durch eine ungewollte Eheschließung

Das Novecento

kanalisiert wird, die Reisen des ungebundenen Adriano Meis, die in Rom erneut in eine bürgerliche Existenz münden, illustrieren diese philosophische These. Erst als ‚Toter‘ ist Mattia Pascal frei von dem Zwang, eine Identität haben zu müssen.

Die Struktur des Textes ist von Brüchen geprägt und widerspricht dem üblichen linearen Handlungsverlauf narrativer Texte. Der Roman wird eröffnet durch zwei Vorworte, die *Premessa* und die *Premessa seconda (filosofica)*, in denen der Erzähler sein Vorhaben ankündigt, seine Lebensgeschichte zu erzählen. Die Handlung des Romans, die von den beiden unwahrscheinlichen Handlungsumschwüngen und den mit diesen ‚Toden‘ verbundenen Identitätswechseln geprägt ist, ist jedoch der traditionellen Autobiographie, sei diese real oder fiktiv, diametral entgegengesetzt. Während diese die Ausbildung einer Identität als schrittweise und folgerichtige Entfaltung einer Persönlichkeit und ihrer sozialen Integration beschreibt, scheitert im Fall des Mattia Pascal die in sich kohärente, sinnerfüllte Lebensgeschichte. Damit wird einerseits ein bestimmtes klassisches Menschenbild ad absurdum geführt: Das Konzept eines sinnhaften, sich logisch auf das Ziel der autonomen Persönlichkeit hin entwickelnden Lebens wird verabschiedet. Die vielfach gebrochene Geschichte des Mattia Pascal, sein »caso strano«, illustriert stattdessen die Absurdität menschlicher Existenz. Damit aber wird auch die Form obsolet, in der bisher menschliches Leben präsentiert worden ist: der klassische Entwicklungsroman, die – reale oder fiktive – Autobiographie.

Die metanarrative oder autoreflexive Dimension des Romans, dessen Erzähler nicht zufällig in einer staubigen Bibliothek sitzt, deren Bücher ihm verhasst sind, verstärkt diese Einsicht in den Zusammenhang zwischen dem Welt- und Menschenbild einer Zeit und der Art und Weise seiner erzählerischen Umsetzung. Der Rückgriff auf die Form des humoristischen Romans des 18. Jahrhunderts (Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, gentleman*, 1759–1767), in dem Formen des **Illusionsbruchs** wie der Dialog mit dem Leser üblich sind, dient damit einerseits der Autoreflexion der literarischen Form. Andererseits entspricht die **humoristische Haltung**, mit der Pirandello in der Tradition Sternes das Scheitern seines grotesken tragikomischen Helden betrachtet, aber auch einem Wesensmerkmal der Moderne. Wie Pirandello in seinem Essay *L'umorismo* (1908) erläutert, ist gerade die Unmöglichkeit zu entscheiden, ob etwas komisch oder tragisch ist, charakteristisch für einen modernen **Relativismus**, für den es nicht mehr die eine (göttliche) Perspektive auf die Dinge gibt, sondern der die Welt und das menschliche Leben aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln in ihren Widersprüchen betrachten muss. Der »schräge Blick« des schielenden Mattia Pascal ist die perfekte Metapher dieser für die Moderne grundlegenden Verzerrung der (Zentral-)Perspektive, Ausdruck einer zweiten ‚Kopernikanischen Wende‘, die den Menschen aus dem Mittelpunkt des Universums gerückt hat, wie es in der philosophischen *Premessa seconda* heißt.

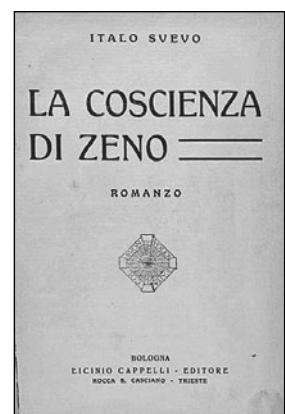
Uno, nessuno, centomila (1926), Pirandellos letzter Roman, führt die Identitätsthematik weiter bis zu einer radikalen Lösung. Nachdem der

Ich-Erzähler dieses Romans zunächst durch die Entdeckung der ›Tau-sendfältigkeit‹ seines Ichs aus dem sicheren Gefühl des ›Einsseins‹ mit sich selbst herausgerissen worden ist, findet er am Schluss in einem Irrenhaus zu Ruhe und Zufriedenheit. Als ›Verrückter‹, der auf eine Identität verzichtet, überlässt er sich dem reinen Existieren, dem Gefühl, jeden Tag zu sterben und neu geboren zu werden. Die Identitäts- und Sinnkrise, die aus der Absurdität der Existenz resultiert, findet damit eine Lösung in der Übergabe des Ich an eine überindividuelle, übergeschichtliche Geborgenheit im kreatürlichen ›Sein‹, die eine Art Ersatzreligion ist, deren spiritualistischer Charakter aber keine neue innerweltliche Ordnung begründet (s. Kap. 2.4.4; Rössner/Hausmann 1990; Guglielminetti 2006).

Svevos Roman *La coscienza di Zeno* (1923) setzt den Auflösungsprozess, dem das Subjekt ebenso wie die Form des ›geschlossenen‹ Romans in der modernen Narrativik unterworfen werden, konsequent fort. Der aus Triest stammende Italo Svevo (eig. Ettore Schmitz, 1861–1928), der dort über den Psychoanalytiker Edoardo Weiss die Lehren Freuds kennengelernt hat, präsentiert in diesem Roman die fiktiven Aufzeichnungen Zeno Cosinis, eines durchschnittlichen Geschäftsmanns, der sich in psychoanalytische Behandlung begibt und auf Anraten seines Analytikers vor dem Beginn der Analyse Erinnerungen an sein Leben notiert. Aus einem Vorwort des behandelnden Doktor S. geht hervor, dass Zeno die Behandlung abgebrochen hat. Den letzten Teil des Romans bilden tagebuchartige Notizen Zenos bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs, die den Text im Kontext dieser Katastrophe situieren.

Moderner
Bewusstseins-
roman: *Svevo La
coscienza di Zeno*

Der heterogene Charakter des Gesamttextes wiederholt sich in den Aufzeichnungen Zenos, die – wie in einer Analyse üblich – nicht der üblichen linearen Chronologie biographischen Erzählens folgen, sondern assoziativ die **Erinnerungen** an unterschiedliche Lebensphasen und Ereignisse vermischen: den vergeblichen Versuch, sich das Rauchen abzugewöhnen; das Verhältnis Zenos zu seinem Vater; die Geschichte seiner Ehe; Momente aus seinem Geschäfts- und außerehelichen Liebesleben etc. Die Verunsicherung des Lesers durch diese fragmentarischen Ausschnitte aus einem Leben, das sich zu keinem kohärenten Ganzen mehr zusammenfügt, wird noch dadurch erhöht, dass Zeno sich in Widersprüche verwickelt, dass er offensichtlich lügt. Er gehört damit dem Typus des **›unzuverlässigen Erzählers‹** an, der die traditionelle Sicherheit des Lesers, der Roman liefere ihm das ›wahre‹ Abbild einer Welt, definitiv untergräbt (engl. *unreliable narrator*, s. Kap. 2.4.3.3). Die für Zeno charakteristische Entscheidungsunfähigkeit bzw. die Unfähigkeit, seine Entscheidung (nicht mehr zu rauchen) in die Tat umzusetzen, ist dabei nicht nur Ausdruck einer Charakterschwäche, die ihn lächerlich erscheinen lässt, sondern – ähnlich wie im Fall des großen Zauderers und modernen Melancholikers Hamlet – Ausdruck seiner Hilflosigkeit angesichts einer unverständlich gewordenen Welt. ›Zenos Bewusstsein‹, das der Roman vor dem Leser entfaltet, ist das Zeugnis dafür, dass sich das Subjekt einerseits selbst nicht mehr durchsichtig ist



Svevo: *La coscienza di Zeno* (1923)

Das Novecento

und ihm andererseits auch eine kohärente Interpretation der Welt nicht (mehr) gelingt.

Die Lösung der Existenzkrise Zenos fällt mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs zusammen. Dieser markiert die ›Heilung‹ Zenos, der durch die Zwänge und Notwendigkeiten, die ihm diese Extremsituation auferlegt, aus seiner subjektiven Unsicherheit herausgerissen und zum Handeln gezwungen wird. Auch für Svevo, dessen erste Romane, *Una vita* (1893) und *Senilità* (1898), mit dem Typus des *inetto* als Protagonisten Fälle individuellen Scheiterns beschreiben und daher eine Spielart des veristischen Romans repräsentieren, steht der Erste Weltkrieg damit in einem ursächlichen Zusammenhang mit jener Sinnkrise der Jahrhundertwende, deren Überwindung viele Zeitgenossen nur von einem großen ›Weltenbrande‹ erwarteten (vgl. Behrens/Schwaderer 1990).

Der expressio-nistische Roman: Gaddas *Pasticciac-o brutto*

Das Erzählwerk Carlo Emilio Gaddas (1893–1973) teilt mit den Werken Pirandellos und Svevos die Unmöglichkeit, die Welt als ein kohärentes Ganzes zu erfassen und zu beschreiben. Gadda, der fast dreißig Jahre jünger ist als die beiden anderen Autoren, nimmt als Offizier am Ersten Weltkrieg teil und ist ein Zeuge des Faschismus. Stärker als bei Pirandello und Svevo sind das Thema des Kriegs und seiner Folgen und die Auseinandersetzung mit dem Faschismus daher auf der inhaltlich-thematischen Ebene in seinem Werk präsent. Der **experimentelle Charakter** seines Werks, dessen erste Texte in den 1920er Jahren entstehen, teilweise aber erst sehr viel später veröffentlicht werden, resultiert jedoch vor allem aus dem Versuch, die Sprache als Erkenntnisinstrument einzusetzen und mit ihrer Hilfe die Komplexität der Welt zu erfassen. Der Versuch, jenen Knoten aufzudröseln, den die Wirklichkeit darstellt, führt auf sprachlich-stilistischem Niveau zu einer extrem verschachtelten, an Digressionen reichen Erzählweise. Diese schlägt sich auf der Ebene der Syntax in einem stark hypotaktischen Satzbau und auf der semantischen Ebene in einem *plurilinguismo* nieder, der die unterschiedlichsten sprachlichen Register von der hohen Literatursprache über die Fachsprache bis zu Dialekt und Umgangssprache umfasst.

Der Kriminalroman Quer pasticciaccio brutto de via Merulana, der in den 1940er Jahren entsteht, aber erst 1957 in Buchform erscheint, ist typisch für Gaddas Verfahren. Das Wesen des *romanzo poliziesco* oder *giallo*, dessen Ziele die Aufklärung eines Verbrechens, also ein Erkenntnisakt, und die Wiederherstellung der Ordnung, also ein moralischer Akt, sind, illustriert die Antriebskräfte von Gaddas Schreiben. Zugleich zeigt die Tatsache, dass auch dieses Werk wie die meisten anderen seiner Texte unvollendet geblieben ist bzw. über mehrere Varianten des Schlusses verfügt, wie schwer oder sogar unmöglich es ist, mit der Erkenntnis der Welt an ein Ende zu kommen. Auch das Werk Gaddas repräsentiert damit eine weitere Variante jener Auflösung traditioneller Romanformen in der Zwischenkriegszeit, die sich aus der Unmöglichkeit ergibt, der Welt einen Sinn zuzuweisen.

Der Plurilinguismus Gaddas steht in einer Tradition, die von Dante über die *letteratura maccheronica* des Cinquecento bis ins 19. Jahrhundert zur

Dialektdichtung Carlo Portas reicht, der wie Gadda aus Mailand stammt. Gaddas Verwendung des Dialekts dient allerdings nicht wie im veristischen oder neorealistischen Roman vornehmlich der impliziten Personencharakterisierung, sondern ist eine eigene, gleichberechtigte Form der Wirklichkeitserfassung neben anderen. Gaddas Sprachexperimentalismus, der auch ein Protest ist gegen eine hohle faschistische Rhetorik und ihren Versuch, ein geschöntes und gesäubertes Bild der Wirklichkeit zu erzeugen, wird daher auch von den Autoren der *Neoavanguardia* in den 1960er Jahren aufgegriffen, die den *Neorealismo* überwinden wollen (vgl. Pecoraro 1998; Vickermann 1998).

Das Ende des Illusionstheaters

Das Theater vollzieht etwa gleichzeitig eine ähnliche Entwicklung wie der Roman. Auch hier wird mit der Vorstellung gebrochen, man könne auf der Bühne noch eine ›Geschichte‹ erzählen. Entscheidenden Anteil an dieser Entwicklung hat wiederum **Pirandello**, der 1910 seine ersten Einakter in sizilianischem Dialekt für das Theater verfasst. Den Höhepunkt dieser ersten Phase bildet das Stück *Liolà* (1916), das im ländlichen Sizilien angesiedelt ist und dessen Protagonist die **vitalistische Konzeption** der unerschöpflichen Lebenskraft verkörpert. Die hochsprachlichen, in einem bürgerlichen Ambiente angesiedelten Stücke der mittleren Phase Pirandellos, die 1917 beginnt, drehen sich dagegen vielfach um die **Identitätsproblematik**. In exemplarischer Weise geschieht dies in *Così è (se vi pare)* (1917), in dem der Ehemann und die Schwiegermutter in der Ehefrau jeweils eine andere Person sehen, was von dieser akzeptiert wird. Mit dieser geradezu absurden Betonung des ›Rollenspiels‹ als der Grundbedingung menschlicher Existenz verstößt auch dieses Stück bereits gegen die Konventionen des realistischen bürgerlichen Theaters.

Den endgültigen Bruch mit dem Illusionstheater vollzieht Pirandello jedoch erst in der ›Trilogia del teatro sul teatro‹, zu der neben seinem berühmtesten Stück, *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), auch die Dramen *Ciascuno a suo modo* (1924) und *Questa sera si recita a soggetto* (1930) gehören.

Pirandello
**Sei personaggi
in cerca d'autore**

Pirandellos Stück *Sei personaggi in cerca d'autore* (UA 1921) hat die Struktur des ›Theaters im Theater‹. Das Stück beginnt bei offenem Vorhang mit einer leeren Bühne ohne Beleuchtung und Bühnenbild, auf der sich nach und nach die Schauspieler und der *capocomico*, der Theaterleiter, einfinden, um ein Stück von Pirandello zu proben. In diese (fiktive) Probensituation aber platzt plötzlich eine Gruppe von sechs Figuren, die darum bitten, man möge ihre Geschichte spielen. Nach anfänglichem Zögern lässt sich der Theaterleiter überzeugen und zieht sich mit den Figuren zurück, um sich von ihnen ihre Geschichte erzählen

[Zum Inhalt](#)

Das Novecento

zu lassen. Nach ihrer Rückkehr auf die Bühne sollen die Figuren den Schauspielern die zentralen Handlungsmomente vorspielen. Doch dies erweist sich als unmöglich, da sich die Figuren nicht auf eine Darstellung ihrer Geschichte einigen können, vielmehr sofort in Streit über die Bedeutung einzelner Szenen verfallen. Statt Repräsentation einer Geschichte zu sein, wird das Stück so zu einer Diskussion zwischen den Figuren über die Bedeutung einzelner Szenen und ihre jeweilige Rolle in ihnen (s. Kap. 2.3.3).

Der Illusionsbruch, den das Stück vollzieht, indem es das Inszenieren einer Geschichte zeigt, erweist sich damit als Folge einer gewandelten Einstellung gegenüber der Erkennbarkeit und Darstellbarkeit von Wirklichkeit. Die Unmöglichkeit, sich über die zu spielende Geschichte zu einigen, illustriert die Einsicht, dass eine verbindliche Interpretation von Wirklichkeit nicht mehr existiert, sondern dass sich das Bild der Realität aus vielfältigen Einzelperspektiven und widersprüchlichen Ansichten zusammensetzt, aus denen ein allgemeinverbindlicher Sinn nicht mehr abzuleiten ist. Dieser Relativismus, der ein dramatisches Theater durch ein **episches Theater** ersetzt und in einem Akt der Distanzierung die Wahrheit des Gezeigten ständig in Frage stellt, zerstört die Grundlagen des aristotelischen Theaters und seines Mimesisbegriffs nachhaltig.

Die europäische Aufführungsgeschichte des Stücks, das 1923 in Paris von Georges Pitoëff und 1924 in Berlin von Max Reinhardt mit großem Erfolg aufgeführt wird, illustriert die revolutionäre Bedeutung dieses Theaterexperiments nicht nur für das italienische, sondern für das europäische Theater. In Italien findet es eine Fortsetzung bei Autoren wie **Massimo Bontempelli** (1878–1960) und **Alberto Savinio** (eig. Andrea De Chirico, 1891–1952), die beide kurze Zeit auch dem 1924 von Pirandello in Rom gegründeten Reformtheater Teatro d'Arte angehören. Während Bontempelli in Stücken wie *La nostradea* (1925) und *Minnie la candida* (1927) das Spiel mit sozialen und theatralen Rollen fortführt, nutzt Savinio in seinem Stück *Capitano Ulisse* (entst. 1925) den systematischen Illusionsbruch, um einen Erkenntnisprozess zu inszenieren, der in die Einsicht in die leere Transzendenz und die Übernahme der Verantwortlichkeit des Menschen für sich selbst mündet.

Das Theater **Eduardo De Filippo** (1900–1984), das in der Tradition des **neapolitanischen Dialekttheaters** des Ottocento steht, zeigt zwar einerseits in realistischer Manier das Leben der ‚kleinen Leute‘, greift aber andererseits in Stücken wie *Natale in casa Cupiello* (1931) die pirandelleske Thematik von ‚Schein und Sein, Illusion und Selbstbetrug auf. In der unmittelbaren Nachkriegszeit reflektiert De Filippo mit Stücken wie *Napoli milionaria!* (1945) kritisch die moralischen Schäden des Kriegs (zum Theater vgl. Angelini 1996; Alonge 1997; Rössner 1997; Alonge/Malara 2001, 567–640; Lentzen 2008).

Die neue Sprache der Lyrik: Ungaretti, Saba, Montale

Die Entwicklung der Lyrik zu Beginn des Novecento und in der Zwischenkriegszeit spiegelt ebenso wie die des Romans und des Theaters die Suche nach neuen Ausdrucksformen, die der existenziellen Krise nach dem Verlust aller transzendenten Sinngebungen gerecht werden können. Die Veränderung, der die Wahrnehmung der Welt unterworfen ist, äußert sich literarisch in einer **Sprachkrise**, wie sie der österreichische Dichter Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) exemplarisch im sog. *Brief des Lord Chandos* (1902) ausdrückt. Kern dieser Sprachkrise ist das Gefühl einer unüberbrückbaren **Diskrepanz zwischen Welt und Sprache**, die es unmöglich werden lässt, mit den Mitteln der Sprache die Wirklichkeit zu benennen. Ihre Konsequenz ist die Suche nach einer ›neuen‹, ›authentischen‹, ›wahren‹ Sprache, mit der die neue Welterfahrung und ihre neue Wahrheit angemessen erfasst werden können. Ein gemeinsames Kennzeichen der in ihrer Art sehr unterschiedlichen lyrischen Werke des Primo Novecento ist daher die erklärte Abkehr von der alten lyrischen Ausdrucksweise und die Suche nach einer neuen Sprache, die von den Konventionen der Tradition, dem, was nun als hohle Rhetorik empfunden wird, befreit ist. Allerdings bedeutet dies keinesfalls immer den totalen Traditionsbruch, wie ihn der Futurismus propagiert, sondern der Bezug auf die Tradition, wie gebrochen auch immer, bleibt ein konstitutives Element. Der sog. *ritorno all'ordine* nach dem Ersten Weltkrieg, der die Abwendung von den radikalen Experimenten des Futurismus impliziert, wird vor allem von der Florentiner Zeitschrift *La Ronda* (1919–1922) propagiert, in der die Auseinandersetzung mit der Tradition von Petrarca bis Leopardi eine wichtige Rolle spielt (vgl. Hinterhäuser 1990; Lentzen 1994; Lorenzini 1999; Lentzen 2000).

Die Dichtung des crepuscolarismo, zu dem Guido Gozzano (1883–1916) und Corrado Govoni gehören, die Lyrik Aldo Palazzeschi, der zeitweise den Futuristen, dann dem Kreis um die Zeitschrift *La Voce* nahe steht, letztlich aber eine singuläre Erscheinung ist, und auch die *Canti orfici* (1914) Dino Campanas (1885–1932), eines weiteren Außenseiters, zeigen die Suche nach einer neuen Sprache, die sich von der erhabenen Sprache der Tradition, der *lingua aulica*, absetzt und nach einer neuen Ausdrucks-kraft und Expressivität strebt. Bereits in der Dichtung der *crepuscolari* und Palazzeschis deutet sich die Hinwendung zu einfachen, alltäglichen Ge-genständen und einer entsprechenden Sprache an, die in der Folge auch die Dichtung der bedeutendsten Vertreter der Lyrik des Primo Novecento, Giuseppe Ungaretti, Umberto Saba und Eugenio Montale, kennzeichnen wird.

Ungarettis erster Gedichtband *Allegria di naufragi* (1919) wird als Revolution der Dichtungssprache empfunden. Der Band, von dem eine erste Fassung in nur 80 Exemplaren 1916 unter dem Titel *Il porto sepolto* erscheint, ist von der Kriegserfahrung Giuseppe Ungarettis (1888–1970) geprägt, der sich als Interventist wie viele andere Intellektuelle seiner Generation 1915 freiwillig zum Kriegsdienst meldet und den Krieg in den

Ungaretti
*Allegria di
naufragi*

Das Novecento

Schützengräben am Isonzo und an der französischen Front miterlebt. Das Kriegserlebnis, das in der Sammlung in Gedichten wie »San Martino di Carso« und »Soldati« direkt reflektiert wird, führt dazu, dass einerseits der Tod, das Ende, der Untergang omnipräsent sind, dass aber andererseits aus dieser ständigen Bedrohung ein umso intensiveres Bewusstsein des Lebens, eine umso stärkere Lust am Leben resultiert. So heißt es am Ende des Gedichts »Veglia«, das eine Nacht an der Seite eines getöteten Kameraden evoziert: »ho scritto / lettere piene d'amore // Non sono mai stato / tanto / attaccato alla vita«. Im Oxymoron der Verbindung von »allegria« und »naufragio« kommt dieser Doppelcharakter oder Widerspruch des Seins zum Ausdruck.



Illustration zu
Ungarettis *Il porto
sepolto* (1923)

Die Sprache erfüllt dabei eine besondere Funktion. An symbolistische Vorstellungen anknüpfend, betrachtet Ungaretti die Sprache als ein Mittel, um ein in der Tiefe, im Dunkel verborgenes Wissen an die Oberfläche zu holen. Programmatisch wird der Dichter in dem Gedicht »Il porto sepolto« mit einem Taucher verglichen, der aus der Tiefe des versunkenen Hafens seine Gedichte ans Licht bringt. Das Wesen dieser Poesie wird in der zweiten Strophe definiert als »quel nulla / d'inesauribile segreto«: als etwas Unfassbares, ein Nichts, das aber dennoch ein unausschöpfliches Geheimnis in sich birgt. Für Ungaretti ist die lyrische Sprache ein magisches Instrument, mit dessen Hilfe ein rational nicht fassbares, nur der poetischen Intuition sich erschließendes Wissen benannt und einer heillosen Welt Trost gespendet werden kann.

Das poetische Mittel, um dieses Ziel zu erreichen, ist die äußerste sprachliche Verknappung. So führt die existenzielle Bedrohung im Krieg zu einer Besinnung auf das Wesentliche, die sich in einer extremen Reduzierung des sprachlichen Materials widerspiegelt. Alles Überflüssige verschwindet, die Sprache des Gedichts reduziert sich buchstäblich auf wenige Wörter, die Essentialles bezeichnen. In Ungarettis *poetica della parola* steht das Einzelwort, *la parola*, im Mittelpunkt. Wie die Futuristen verzichtet auch Ungaretti auf die Interpunktions, stellt Wörter unverbunden nebeneinander oder bricht traditionelle Langverse wie den *endecasillabo* auf, so dass nur noch ein einziges Wort einen Vers bildet. Durch diese sprachliche Beschränkung, die zugleich stark auf den Klang der Wörter setzt, verleiht er diesen ein Maximum an Suggestionskraft. Ein Beispiel dafür liefert das Gedicht »Mattina«, das nur aus zwei Versen besteht: »M'illumino / d'immenso«.

Das spätere Werk Ungarettis ist nicht mehr von derselben Radikalität wie die ersten beiden Sammlungen. Auf metrischer und typographischer Ebene erfolgt eine Normalisierung. Erhalten bleibt jedoch auch in der Sammlung *Sentimento del tempo* (1932) der symbolistische Grundzug seiner Lyrik, die Tendenz, durch Analogien den Raum des Gedichts für andere Dimensionen zu öffnen, wie es Leopardi in »L'infinito« beschreibt, dessen letzten Vers Ungaretti mit dem Begriff des »naufragio« aufgreift (s. Kap. 4.4.3). In dem Band *Il dolore* (1947), der von persönlichen Verlusten ausgeht, setzt sich Ungaretti, der sich unmittelbar nach dem Ersten

Weltkrieg dem Faschismus angeschlossen hatte, auch mit dem kollektiven Grauen dieser Zeit auseinander.

Der Ermetismo, dessen bekannteste Vertreter Salvatore Quasimodo (1901–1968), Alfonso Gatto (1909–1976) und Mario Luzi (1914–2005) sind, knüpft an die symbolistische Tendenz in der Lyrik Ungarettis an und vertieft sie. Durch die sprachliche Verknappung und den Gebrauch der Sprache zur Evokation einer spirituellen Realität erhält die hermetische Lyrik einen dunklen, geheimnisvollen Charakter, der sie dem Verständnis schwer zugänglich macht. Diese Flucht aus der konkreten historischen Realität lässt den Hermetismus, der sich vor allem in den 1930er Jahren entwickelt, auch als eine Gegenreaktion auf den Faschismus verstehen, dem er einen anderen Begriff vom Menschen und von der menschlichen Existenz entgegensezten.

Umberto Saba (eig. Umberto Poli, 1883–1957), der aus Triest stammt und jüdische Ursprünge hat, verbindet in seinem lyrischen Werk Altes und Neues auf innovative Weise miteinander. Das Projekt, sein gesamtes Werk zu einem *Canzoniere* nach dem Vorbild Petrarcas zusammenzufassen, dessen erste Fassung mit den seit 1911 entstandenen Gedichten 1921 und dessen letzte von Saba verantwortete Fassung 1948 erscheint, unterstreicht den Traditionalismus oder **Klassizismus** des Autors (zu Petrarcha s. Kap. 4.2.5). Dieser zeigt sich auch in der Verwendung klassischer Gedichtformen wie dem Sonett. Er hat seine Basis in Sabas Konzentration auf gleichsam überzeitliche Grundsituationen und -fragen menschlicher Existenz. Im Mittelpunkt seines Interesses steht die Beschreibung der Schöpfung, der Kreatur. Das Wesensmerkmal dieser Schöpfung, in der Mensch und Tier brüderlich vereint sind, ist jedoch nicht eine wie auch immer geartete Schönheit, die die Dichtung zu preisen hätte, sondern der Schmerz, das Leiden. Es sind die *umili* und ihr *dolore*, in denen das Leiden des Herrn auf immer neue Weise verkörpert wird, um die seine Dichtung kreist und die dieser damit eine ausgeprägte ethische, ja religiöse Dimension verleihen. So heißt es in dem Gedicht »Città vecchia«: »sono tutte creature della vita / e del dolore; / s'agita in esse, come in me, il Signore.«

Die Erneuerung der italienischen Dichtungssprache, zu der Saba ungestrichen seiner erklärten Antimodernität einen entscheidenden Beitrag leistet, verdankt sich der Kombination klassischer Formen mit ungewohnt »einfachen« Inhalten und einer entsprechend »einfachen« Sprache, die der von der Form geweckten Erwartungshaltung zuwiderläuft. Mit der Hinwendung zum **Niedrigen und Hässlichen** bricht Saba auf seine Art mit der Tradition hoher Lyrik. Nicht das Schöne, sondern das Schmutzige, der Unrat wird jetzt für den Dichter zum Motiv seiner inneren Erhebung: »sento [...] / il mio pensiero farsi / più puro dove più turpe è la via« (»Città vecchia«). Programmatisch erklärt das Ich in dem Gedicht »Amai« seine Vorliebe für die »trite parole«, die abgedroschenen Wörter, die jedoch durch eine neuartige Verwendung neue Ausdruckskraft er-

Umberto Saba
Canzoniere



Saba: *Il Canzoniere*
(Umschlag mit
Carlo Levis Porträt
von Umberto
Saba)

Das Novecento

halten können. In einer der frühesten Würdigungen von Sabas Dichtung hat Eugenio Montale ihren Charakter daher als »classicismo paradossale« bezeichnet.

Montales poesia degli oggetti

Montales Dichtung knüpft ebenfalls in vielfacher Hinsicht an die lyrische Tradition an. Leopardis Pessimismus, aber auch die Liebeslyrik Dantes mit ihrer Gestalt der *donna-angelo* sind wichtige Bezugspunkte für ihn. Dennoch wird Eugenio Montale (1896–1981; Literaturnobelpreis 1975) heute als der bedeutendste *moderne* italienische Dichter des 20. Jahrhunderts betrachtet.

Die Modernität Montales ist zum einen in seinem Hauptthema begründet, wie es bereits in seinem ersten Gedichtband, *Ossi di seppia* (1925), formuliert wird: jenes *male di vivere*, jenes Leiden an einer Existenz, der kein Gott mehr einen Sinn verleiht und in der das allgegenwärtige Leid ebenso zufällig, grundlos wie das Gute ist, das dem Menschen bisweilen als eine Art Verheißung begegnet, die jedoch nicht eingelöst wird:

Eugenio Montale:
»*Spesso il male di vivere*« (1925)

Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazzato.

Bene non seppi, fuori del prodigo
che schiude la divina Indifferenza:
era la statua nella sonnolenza
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

Im Zentrum von Montales Dichtung steht das moderne Individuum in einer Vereinzelung und Einsamkeit, die zu überwinden ihm unmöglich ist. In formaler Hinsicht folgt Montale zwar der Tradition und benutzt die klassischen Metren, jedoch nicht ohne sie zu deformieren. Dies illustriert

das zitierte Beispiel, dessen erste *quartina* eine *rima incrociata* aufweist, in dem aber auf sieben *endecasillabi* am Schluss ein Vers von 14 Silben folgt. Modern ist des Weiteren Montales Einstellung der dichterischen Sprache gegenüber, die er programmatisch in den Eingangsversen des Gedichts »I limoni« formuliert: »Ascoltami, i poeti laureati / si muovono soltanto fra le piante / dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti«. Anknüpfend an Pascoli, die *crepuscolari* sowie an Saba, lehnt auch Montale die **aulische Sprache der Tradition** ab und sucht nach einer unprätentiösen Ausdrucksweise, die die einfachen Dinge des täglichen Lebens benennt, denen in seiner Dichtung besonderes Gewicht zukommt. Zugleich ist Montales Sprachauffassung jedoch auch von einer tiefen, typisch modernen **Sprachskepsis** geprägt, die auf der Überzeugung beruht, dass es nicht möglich ist, die Wahrheit in Worte zu fassen: »Non domandarci la formula che mondi possa aprirti, / sì qualche storta sillaba e secca come un ramo. / Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo« (aus: *Ossi di seppia*). Im Gegensatz zu einer symbolistischen Poetik vertraut



Montale: *Ossi di seppia* (Umschlag der dritten Auflage von 1931)

Montale nicht auf die Macht der Sprache, eine verborgene Wirklichkeit zu evozieren. Die von ihm hier formulierte Poetik ist eine »negative Poetik«, die das Misstrauen des Dichters gegenüber den Möglichkeiten der Sprache zum Ausdruck bringt (Lentzen 1994, 112).

Die **Dinge**, *gli oggetti*, spielen eine besondere Rolle in Montales Dichtung, die einen stark deskriptiven Charakter aufweist. Mit der Erscheinung dieser Dinge kann eine Art **Epiphanie** verbunden sein, die zwar nicht auf eine »andere« Welt verweist, aber zumindest ein subjektives Glücksgefühl vermittelt. So vertreibt der Anblick der Zitronen in dem Gedicht »I limoni« zumindest für einen Augenblick die Melancholie und Düsternis in der Seele des Ich:

Quando un giorno da un malchiuso portone
tra gli alberi di una corte
ci si mostrano i gialli dei limoni;
e il gelo del cuore si sfa,
e in petto si scosciano
le loro canzoni
le trombe d'oro della solarità.

Die **historische Gegenwart**, der Faschismus mit dem Schrecken der Shoah und des Krieges, ist präsent in den Sammlungen *Le occasioni* (1939) und *La bufera e altro* (1956), die nicht zuletzt von Montales antifaschistischer Einstellung zeugen, die er auch praktisch bewiesen hat: 1925 unterzeichnet er Croces Manifest antifaschistischer Schriftsteller; *Ossi di seppia* erscheint im Verlag seines antifaschistischen Freundes Gobetti; 1938 verliert er seinen Posten als Direktor des Gabinetto Viesseux in Florenz, da er nicht der faschistischen Partei angehört; während der deutschen Besatzung beherbergt er Carlo Levi und Umberto Saba in seinem Haus. Das zunächst eher auf das Individuum gemünzte *male di vivere* konkretisiert sich nun und wird zur kollektiven historischen Erfahrung. Gleichzeitig orientiert sich Montales Dichtung zunehmend an klassischen Modellen, insbesondere an Dante. Es taucht nun als Geliebte und Gesprächspartnerin eine an Beatrice gemahnende Frauengestalt, Clizia, auf, durch deren Präsenz in der Dichtung eine Gegenwelt zur schrecklichen Gegenwart geschaffen wird (zu Dante s. Kap. 4.2.4; Ott 2003).

4.5.3 | Von der Ersten zur Zweiten Republik (1943–1994)

1943

10. Juli: Landung alliierter Truppen auf Sizilien;
 26. Juli: Ernennung des Marschalls Badoglio zum Regierungschef;
 3. Sept.: Waffenstillstand; Flucht von König und Regierung nach Brindisi;

Chronologischer
Überblick

Das Novecento

	9. Sept.: Gründung des Comitato di Liberazione Nazionale (ClN); 12. Sept.: Gründung der Repubblica Sociale Italiana durch Mussolini in Salò (Como); 13. Oktober: Kriegserklärung der Regierung Badoglio an Deutschland
1944	4. Juni: Eroberung Roms durch die Alliierten
1945	29. April: Kapitulation der deutschen Truppen in Italien; Wahlrecht für Frauen
1946	Im Referendum Entscheidung für Staatsform der Republik
1948	Sieg der Democrazia Cristiana bei ersten regulären Wahlen
1957	Römische Verträge: Italien ist Gründungsmitglied der EWG
1958–1963	Zeit des ›Wirtschaftswunders‹
1962	Schulreform: Einführung der Scuola media unica
1963	Erste Mitte-Links-Regierung mit DC und PSI
1967–1969	Studentenunruhen und Arbeitskämpfe
1969	<i>Autunno caldo</i> : Massenstreiks; 12. Dez.: Bombenattentat in Mailänder Bank: Beginn der <i>anni di piombo</i>
1970	Einführung der Ehescheidung
1976	PCI verfehlt knapp den Wahlsieg: DC bleibt Regierungspar- tei; Monopol des staatlichen Rundfunks endet: Beginn des Privatfernsehens
1978	Entführung und Ermordung Aldo Moros durch <i>Brigate rosse</i>
1978	Legalisierung der Abtreibung
1982	Ermordung von Carlo Alberto Dalla Chiesa, Präfekt Sizili- ens, durch die Mafia
1992	Ermordung der Staatsanwälte Giovanni Falcone und Nino Borsellino durch die Mafia
1992–1994	<i>Mani pulite</i> : Aufdeckung eines umfassenden Bestechungs- systems zur Vergabe öffentlicher Aufträge durch Mailän- der Staatsanwaltschaft
1994	Erste Mitte-Rechts-Regierung unter Ministerpräsident Silvio Berlusconi

1943–1963 **Das Ende des faschistischen Regimes** und die letzte Phase des Kriegs in Italien wird durch die Landung alliierter Truppen auf Sizilien im Juli 1943 eingeleitet. Nach dem Abschluss des Waffenstillstands mit den Alliierten erklärt die italienische Regierung im Herbst 1943 Deutschland den Krieg. Das Land ist zweigeteilt: Während der Süden von den Alliierten erobert ist, sind Mittel- und Oberitalien, wo Mussolini in Salò am Gardasee die Repubblica Sociale Italiana einrichtet, von den deutschen Truppen besetzt. Die Truppen der Alliierten, die von Neapel (1943) über Rom (1944) langsam nach Norden vorrücken, werden durch den Widerstandskampf (*Resistenza*) der Partisanen des Comitato di Liberazione Nazionale unterstützt. Ihm gehören Vertreter aller Oppositionsparteien an: neben den linken Parteien PCI und PSI auch die 1942 gegründete katholische Demo-

crazia Cristiana (DC) und der aus der Gruppe *Giustizia e Libertà* hervorgegangene liberale Partito d’Azione (PdA). Am 28. April 1945 wird Mussolini von Partisanen festgenommen und erschossen. Am 2. Mai tritt die Kapitulation der deutschen Truppen in Italien in Kraft.

Nach Kriegsende entscheidet sich Italien 1946 in einem Referendum für die Staatsform der **Republik**. Die ersten regulären Wahlen, an denen nun auch die Frauen teilnehmen können, die 1945 das Wahlrecht bekommen haben, finden 1948 nach Inkrafttreten der Verfassung statt. Die überparteiliche Allianz der *Resistenza* endet nun, der Wahlkampf führt zu einer extremen Polarisierung. Der Wahlsieg der DC macht den linken Hoffnungen auf eine andere Gesellschaftsordnung definitiv ein Ende. Bis Anfang der 1960er Jahre wird die Politik von der DC bestimmt, während Sozialisten und Kommunisten von der Regierungsverantwortung ausgeschlossen sind. Dies führt in den meisten gesellschaftlichen und politischen Sphären zu einer starken Segmentierung in ein katholisches, von der DC beherrschtes und ein laizistisches, vom PCI dominiertes Lager.

Die ersten beiden **Nachkriegsjahrzehnte** erleben wichtige Weichenstellungen. Italien ist Gründungsmitglied der NATO (1949), der Montanunion (1951) und der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft (1957) und wird 1956 Mitglied der UNO. Die von den USA betriebene **Westintegration** Italiens ist damit vollzogen. Dank der amerikanischen Finanzhilfe, dem Ausbau des europäischen Marktes und einer insgesamt günstigen Konjunktur erlebt Italien einen **Wirtschaftsaufschwung**, der allerdings durch keine Sozialpolitik begleitet wird. Das sog. Wirtschaftswunder (*miracolo economico*) verdankt sich einer massiven Industrialisierung, die den Arbeitssektor grundlegend verändert. Während der Anteil der Beschäftigten in der Landwirtschaft von 42,2% (1951) auf 29,1% (1961) sinkt, steigt ihr Anteil in der Industrie von 32,1% (1951) auf 40,1% (1961). Mit dieser Entwicklung, die sich im folgenden Jahrzehnt noch verschärft (17,2% zu 44,4% im Jahr 1971), sind eine gravierende Binnenwanderung und Landflucht verbunden, die zu einer wahren Explosion von Großstädten wie Mailand, Turin und Genua, aber auch Rom führt. Aus einer noch stark agrarisch geprägten Gesellschaft wird Italien damit nach dem Krieg endgültig zu einer Industrie- und Konsumgesellschaft (vgl. Petersen 1989, 516). Einen wesentlichen Beitrag zur Modernisierung Italiens liefert die Einführung des Fernsehens 1954. Zumal auf der Ebene der gesprochenen Sprache trägt das neue Kommunikationsmedium zur ›nationalen Einigung‹ bei. Durch die Überwindung der räumlichen Isolation erleichtert es darüber hinaus vor allem in den ländlichen Regionen des Südens den Anschluss an das ›moderne Leben‹ (Cesareo 1996).

Die **Bauindustrie** ist ein wesentlicher Motor des Aufschwungs. Wohnungs- und Straßenbau spielen in den Nachkriegsjahrzehnten eine große Rolle. Die mangelnde staatliche Kontrolle befördert allerdings gerade in diesem Bereich auch die Bauspekulation und ein ›wildes‹ Bauen, das rein profitorientiert ist und soziale, urbanistische und landschaftspflegerische Gesichtspunkte vernachlässigt. Frühzeitig gewinnt die Mafia Einfluss auf das Baugewerbe und legt damit den Grundstein für ihr Imperium.

Das Novecento

1963–1981

Die Abkehr vom *centrismo* und die ›Öffnung nach links‹ (*apertura a sinistra*) leiten die zweite Phase der Nachkriegszeit ein, in der es 1963 zur ersten Mitte-Links-Regierung unter Beteiligung des PSI kommt. Es beginnt eine Zeit gesamtgesellschaftlicher ›Unruhe‹, in der überfällige Reformen in der Sozialpolitik, aber auch eine generelle gesellschaftliche Liberalisierung und Modernisierung eingefordert werden, die den veränderten Lebensverhältnissen Rechnung tragen. Auf vielfältige Weise artikuliert sich ein Bedürfnis nach politischer Mitverantwortung und gesellschaftlicher Demokratisierung. Ein Signal der Öffnung setzt das von Papst Johannes XXIII. (Giovanni XXIII, 1958–1963) einberufene **Zweite Vatikanische Konzil** (1963–1965), das mit der Liturgiereform (Ersetzung des Lateinischen in der Messe durch die Volkssprache) dem Bedürfnis der Gläubigen nach Einbeziehung entspricht. Die **Schulreform** (1962) durch die Einführung der ›scuola media unica‹ (Besuch der Einheitsschule bis zum 14. Lebensjahr) ist ein wichtiger Schritt hin zu einer **Demokratisierung der Bildung**, die neuen sozialen Schichten Bildungs- und Aufstiegschancen eröffnen soll. Universität und Arbeitsmarkt verkraften die steigenden Absolventenzahlen allerdings nicht. Die Ablehnung der alten autoritären Strukturen und die Forderung nach einer ›gerechteren‹ Gesellschaftsordnung erreichen ihren Höhepunkt in den **Studentenunruhen** der Jahre 1967 bis 1969, die sich zunächst an den Verhältnissen im Bildungssystem entzünden, dann aber auf einen gesamtgesellschaftlichen Umsturz abzielen. Die Situation wird durch die gleichzeitigen **Arbeitskämpfe** in der Industrie verschärft, die 1969 im ›Heißen Herbst‹ (*autunno caldo*) gipfeln, der zur Durchsetzung wesentlicher Forderungen der Arbeitnehmer führt.

Die langfristige Wirkung der Studenten- und Arbeiterproteste liegt in der Entstehung von **Bürgerrechtsbewegungen** (*movimenti per i diritti civili*), die im folgenden Jahrzehnt auf zahlreichen Gebieten für die Durchsetzung der Bürgerrechte kämpfen. So gelingt es der **Frauenbewegung** (*movimento delle donne*), die sich im Verlauf von '68 formiert, gegen den Widerstand der katholischen Kräfte wesentliche Reformen der Familiengesetzgebung wie die Ehescheidung (1970) und die Abtreibung (1978) durchzusetzen. 1978 erreicht die **Anti-Psychiatrie-Bewegung** des Psychiaters Franco Basaglia die Abschaffung der psychiatrischen Kliniken. Die Bürgerrechtsbewegung der 1970er Jahre, die 1977 zu einer neuerlichen Protestbewegung von Schülern und Studenten (*il movimento del '77*) führt, legt damit einen wichtigen Grundstein für die Entstehung der Zivilgesellschaft in Italien. Das Misstrauen gegenüber den etablierten Parteien trägt gleichzeitig zur Bildung einer außerparlamentarischen **Nuova sinistra** bei. Trotz des Erstarkens von PCI und PSI gelingt diesen bei den Wahlen 1976 das ›Überholen‹ (*il sorpasso*) der rechten Parteien jedoch nicht.

Der Terrorismus, der zunächst vor allem von faschistischen Kreisen ausgeht, führt ab 1969 zu einer zusätzlichen Verschärfung und Destabilisierung der politischen Situation. Durch Anschläge wie das Bombenattentat in der Mailänder Banca nazionale dell'agricoltura an der Piazza Fontana (*la strage di Piazza Fontana*) im Dezember 1969, bei dem 16 Men-

schen getötet werden und das zunächst linken anarchistischen Gruppen angelastet wird, versuchen militante faschistische Zirkel, unterstützt von Teilen des Geheimdienstes, den aus ihrer Sicht drohenden ‚Linksruck‘ zu verhindern und die Situation für einen Putsch von Rechts vorzubereiten. Auf diese **Strategie der Spannung** (*strategia della tensione*) antwortet der Terror von Links. Seine Träger sind radikale antifaschistische Gruppierungen wie die Roten Brigaden (*Brigate rosse*), die gewaltsam die bisher gescheiterte revolutionäre Veränderung der Gesellschaft herbeiführen wollen und im Kampf gegen die Neofaschisten eine Wiederauflage des Kampfes der *Resistenza* gegen den Faschismus sehen. Die ›bleierne Zeit‹ (*anni di piombo*), in der ungefähr 14.000 Attentate verübt werden, erreicht ihren Höhepunkt 1978 mit der Entführung und Ermordung des Präsidenten der DC, Aldo Moro. Zwar setzt sich der Terror in den folgenden Jahren noch fort – 1980 fordert ein Attentat auf den Bahnhof von Bologna 85 Todesopfer und mehr als 200 Verletzte – doch der Staat geht nun entschiedener gegen den Terrorismus vor.

Die **1980er Jahre** sind nach den krisenhaften und unruhigen 1970er Jahren durch wirtschaftlichen Aufschwung und eine gewisse Beruhigung der Verhältnisse gekennzeichnet. Der Eintritt Italiens ins **postindustrielle Zeitalter** hat sich vollzogen. Während der Anteil der Arbeiterklasse an der Bevölkerung sinkt, steigt der Anteil der urbanen Mittelschichten. 1985 beträgt der Anteil der Beschäftigten im Dienstleistungssektor 51,7 % und ist damit größer als der der Beschäftigten in Industrie (37,7 %) und Landwirtschaft (10,6 %) zusammen (vgl. Petersen 1989, 516). Italien wird nun von einem Auswanderungs- zu einem **Einwanderungsland**. Die nach dem Fall des Monopols der öffentlichen Rundfunkanstalt RAI 1976 einsetzende Entwicklung privater Rundfunk- und Fernsehsender bewirkt eine Veränderung der **Medienlandschaft**, die zunehmend von den Privatsendern Silvio Berlusconis dominiert wird (Cesareo 1996).

Entwicklungen seit 1981

Das **politische Engagement** im engeren Sinne nimmt ab, doch manifestiert sich ein wachsendes zivilgesellschaftliches Bewusstsein. Der zu Beginn der 1980er Jahre tobende Mafiakrieg um die Macht im internationalen Drogenhandel führt zur Entstehung einer von verschiedenen Bevölkerungsgruppen getragenen neuartigen **Anti-Mafia-Bewegung**. Die in der Folge einsetzende staatliche Verfolgung der Mafia lässt Ende der 1980er Jahre deren enge Verflechtung mit Politik und Wirtschaft deutlich werden. Zu Beginn der 1990er Jahre lösen die Ermittlungen einiger Mailänder Staatsanwälte einen **Korruptionsskandal** ungeahnter Größe aus, der unter der Bezeichnung *Mani pulite* (saubere Hände) bekannt wird. Es zeigt sich, dass die Vergabe öffentlicher Aufträge auf einem System von Schmiergeldzahlungen (*tangenti*) beruht, mittels derer die herrschenden Parteien DC und PSI finanziert werden. Der hierdurch ausgelöste Vertrauensverlust in die traditionellen Parteien sowie die weltpolitische Entwicklung, die mit der deutschen Wiedervereinigung 1989 und dem Ende der Sowjetunion 1992 das Ende der West-Ost-Konfrontation einläutet, bewirken in Italien den Zusammenbruch des alten Parteiensystems und das **Ende der Ersten Republik**.

Das Novecento

Silvio Berlusconi, der mit seinem Medienimperium mittlerweile die Medienlandschaft in Italien beherrscht, wird eine zentrale Figur in der Politik der Zweiten Republik. Die von Berlusconi 1994 gegründete Forza Italia wird zusammen mit der von Umberto Bossi schon 1981 gegründeten antizentralistischen Lega Nord und der von Gianfranco Fini als Nachfolgeorganisation des neofaschistischen Movimento Sociale Italiano (MSI) gegründeten Alleanza Nazionale zu einem neuen Faktor in der Parteienschaft. 1994 kommt erstmals eine Mitte-Rechts-Regierung unter Berlusconi zustande (Chiellino/Marchio/Rongoni 1989; Petersen 1989; Große/Trautmann 1997; Ginsborg 1998; Jansen 2007).

4.5.4 | Vom *Neorealismo* zur *Neoavanguardia*

Erneuerungstendenzen

Die Situation in den letzten Kriegsjahren (1943–1945) und in der unmittelbaren Nachkriegszeit ist von einer ungeheuren Aufbruchsstimmung geprägt. Das Engagement zahlreicher Intellektueller wie Elio Vittorini, Italo Calvino, Beppe Fenoglio und Primo Levi in der Resistenza, aber auch Eugenio Montales im Comitato di Liberazione Nazionale zeugt von dem Willen, den Faschismus aktiv zu bekämpfen und für eine politische, gesellschaftliche und kulturelle Erneuerung einzutreten. Viele Intellektuelle vertreten dabei linke Positionen, ohne jedoch bereit zu sein, Literatur und Kultur den Parteiinteressen des PCI unterzuordnen, wie die Kontroverse zwischen Elio Vittorini und Palmiro Togliatti, dem Vorsitzenden des PCI, zeigt, die zur Einstellung der Zeitschrift *Il Politecnico* führt. Die Niederschlagung des Ungarnaufstands 1956 durch die Sowjetunion lässt viele Intellektuelle auf Distanz zum offiziellen Kommunismus gehen. Italo Calvino tritt in diesem Moment aus dem PCI aus.

Der Turiner Verlag Einaudi spielt für die Entwicklung der Nachkriegsliteratur und -kultur eine besondere Rolle. 1933 von Giulio Einaudi (1912–1999) gegründet, ist er von Anfang an ein Bezugspunkt für antifaschistische Intellektuelle wie Leone Ginzburg (1909–1944) und Cesare Pavese (1908–1950), die der Gruppe *Giustizia e Libertà* angehören und beide 1935 in die Verbannung geschickt werden. 1939 erscheinen bei Einaudi Montales *Le occasioni*. Nach dem Krieg bestimmen Autoren wie Pavese, Vittorini, Calvino und Natalia Ginzburg als Lektoren das literarische und wissenschaftliche Programm des Verlags, der durch die Publikation ausländischer, vor allem nordamerikanischer Autoren sowie durch sein wissenschaftliches Programm (Antonio Gramsci, György Lukács, Anthropologie, Ethnologie) der intellektuellen Auseinandersetzung neue Horizonte eröffnet. Durch seinen Einsatz für junge Autoren wie Pavese, Fenoglio, Calvino, Natalia Ginzburg oder Elsa Morante trägt er entscheidend zur Durchsetzung einer neuen Autorenregeneration bei. Bei Einaudi erscheint auch die von Vittorini herausgegebene und vom PCI unterstützte Zeitschrift *Il Politecnico* (1945–1947), die die Diskussion um das Verhältnis von Kultur und Politik nachhaltig beeinflusst. Überblicksdarstellungen des Secondo



Lo Struzzo –
das Signet des
Verlags Einaudi

Novecento bieten Ferroni (1991), Segre (2004), Raimondi (2004, Bd. 2) und Casadei (2005).

Der Neorealismus

Die literarische Entwicklung der Nachkriegszeit ist durch das Bedürfnis geprägt, von dem Zeugnis abzulegen, was sich in der unmittelbaren Vergangenheit abgespielt hat und von der Gegenwart, wie sie ist, zu erzählen ohne jene Einschränkungen, die der Faschismus der Literatur auferlegt hatte (zur Erzählliteratur vgl. Tellini 1998; Lentzen 2005).

Der Begriff → **›Neorealismus‹** (*neorealismo*) bezeichnet die verstärkte Rückkehr zu Formen **realistischer Literatur** in der unmittelbaren Nachkriegszeit, die es erlauben, die gesellschaftliche Wirklichkeit in ihrer Totalität zu erfassen und ein **gesellschaftspolitisches Engagement** zum Ausdruck zu bringen. Zu den Inhalten neorealistischer Literatur gehören daher die für viele Autoren zentrale Erfahrung des Kriegs und Partisanenkampfs, der politischen und rassischen Verfolgung, aber auch die kritische Darstellung der Lebensverhältnisse der Unterschichten, sei es der ländlichen Bevölkerung, sei es des städtischen Proletariats und Subproletariats. Geprägt zur Bezeichnung neuer Entwicklungen im **französischen Film der 1930er Jahre**, wird der Begriff auf vergleichbare Erscheinungen in der Literatur übertragen. Wie die Vorsilbe *neo* verdeutlicht, handelt es sich jedoch nicht einfach um den Rückgriff auf literarische Verfahren des 19. Jahrhunderts. Die unterschiedlichen und individuellen Formen des Schreibens, die unter diesem Begriff subsumiert werden, sind vielmehr von den erzähltechnischen Entwicklungen des Primo Novecento sowie von der neuen Sprache des Films (Schnitt, Montage) beeinflusst. Autoren wie Vittorini, Pavese und Fenoglio sind stark von der anglo-amerikanischen Literatur der 1920er und 1930er Jahre geprägt, die sie selbst übersetzt haben. **Das Ende des Neorealismo** wird durch die Entstehung einer neuen **Avantgarde** zu Beginn der 1960er Jahre markiert. Schon um 1955 – gleichzeitig mit der ideologischen Distanzierung vieler Schriftsteller von der orthodoxen Linken und zunehmender Kritik an der gesellschaftlichen Entwicklung – lässt sich eine verstärkte Suche nach neuen literarischen Ausdrucksformen feststellen, die den *Neorealismo* in Frage stellen (vgl. Falcetto 1992).

[Zum Begriff](#)

Die Resistenza: Die Erfahrung der *Resistenza* und des antifaschistischen Kampfes bildet die Basis von Romanen wie *Uomini e no* (1945) von Vittorini, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) von Calvino, *Agnese va a morire* (1949) von Renata Viganò (1900–1976) sowie von Fenoglios Erzählungen *I ventitre giorni di Alba* (1952) und seinem erst postum erschienenen Hauptwerk *Il*

Das Novecento

partigiano Johnny (1968). Neben Werken wie dem **Renata Viganòs**, die die Authentizität des Dargestellten betont, stehen Werke wie die Calvinos und Fenoglios, in denen die literarische Darstellung der realen Erfahrungen vielfach gebrochen ist. So schildert Calvino *Sentiero dei nidi di ragno* den Partisanenkampf aus der Perspektive eines kleinen Jungen, was der Schilderung einen höchst subjektiven Charakter mit geradezu märchenhaften Zügen verleiht. Nicht weniger radikal ist die literarische Umformung der Realität in **Fenoglios** *Il partigiano Johnny*. Für dieses Werk, dessen erste Fassung auf Englisch geschrieben ist, schafft sich Fenoglio einen eigenen Stil, der durch Neologismen, Mischformen und syntaktische Abweichungen gegen die Standardsprache verstößt und die sprachliche Expressivität so erhöht, dass es möglich wird, das Außerordentliche der historischen Erfahrung auszudrücken und ihm gleichzeitig einen allgemeingültigen Ausdruck zu verleihen. Die in der *Resistenza*-Literatur vielfach vertretene Auffassung von einer gemeinsamen humanistischen Grundeinstellung aller Kämpfenden, die die Zugehörigkeit zu unterschiedlichen weltanschaulichen Gruppen (vom Marxismus bis zum Katholizismus) ausspart, ist eine wichtige ideologische Grundlage des neuen Staates. Zugleich ist die gebrochene Darstellung der *Resistenza* bei Autoren wie Calvino und Fenoglio ein Hinweis auf die Distanz der Intellektuellen gegenüber einer einseitigen politischen Vereinnahmung.

Die Shoah: Verfolgung und Deportation der jüdischen Bevölkerung sind ein weiteres Thema der Nachkriegsliteratur. **Primo Levi** (1919–1987), jüdischer Herkunft und von Beruf Chemiker, der 1943 als Partisan von deutschen Truppen festgenommen und in ein Lager bei Auschwitz deportiert wird, beschreibt die Erfahrung des Konzentrationslagers in verschiedenen Werken. In der autobiographischen Erzählung *Se questo è un uomo* (1947) wird die Darstellung des Lagerlebens zu einem mit Dante-Reminiszenzen gespickten Abstieg in die Hölle, während in *La tregua* (1963) die Beschreibung der Rückkehr aus dem Lager komisch-groteske Züge annimmt. Der Band *I sommersi e i salvati* (1986) thematisiert aus größerer zeitlicher Distanz noch einmal die Frage, wie das Überleben im Lager möglich ist. **Giorgio Bassani** (1916–2000), auch er jüdischer Herkunft, evoziert in den *Cinque storie ferraresi* (1956) und dem autobiographisch getönten Roman *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962) die Erinnerung an die Zeit des Faschismus und an die Auslöschung der jüdischen Bevölkerung Ferraras, die Heimatstadt seiner Familie. In den 1970er Jahren, in denen sich angesichts einer neuen Bedrohung von Rechts die kritische Auseinandersetzung mit dem Faschismus verstärkt, zeichnet Elsa Morante in ihrem Roman *La Storia* (1974) ein Bild der Geschichte des 20. Jahrhunderts und insbesondere der Jahre 1941 bis 1947 in Rom aus der Perspektive ihrer Opfer. In den 1990er Jahren – 2000 wird der 27. Januar offiziell zum *Giorno della memoria della Shoah* erklärt – intensiviert sich die Auseinandersetzung mit der Shoah in Italien auch von Autoren nicht-jüdischer Herkunft wie der Schriftstellerin **Rosetta Loy** (geb. 1931).

Elsa Morante:
La Storia (Erstausgabe von 1974 mit Robert Capas Foto eines unbekannten Toten)

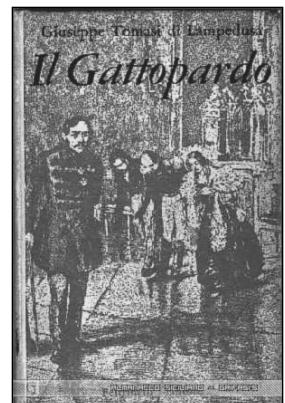


Die Regionalisierung der Literatur: Das verstärkte Interesse an den Regionen Italiens, das den Verismus kennzeichnet, charakterisiert auch den Neorealismus, der sich mit der wahrheitsgetreuen Beschreibung der ländlichen Lebensverhältnisse der schönfärberischen Darstellung im Faschismus widersetzt. Vorbereitet wird diese Tendenz bereits in den 1930er Jahren durch einen Autor wie **Corrado Alvaro** (1895–1956), der in *Gente in Aspromonte* (1930) in einer Mischung aus realistischer Beschreibung und mythischer Stilisierung das bäuerliche Leben in Kalabrien schildert. Die *questione meridionale* spielt auch im Neorealismus eine besondere Rolle. So beschreibt der Schriftsteller und Maler **Carlo Levi** (1902–1975) in dem autobiographischen Text *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) die archaische Rückständigkeit der abgeschiedenen Region **Lukanien**. Levi, Mitglied der Gruppe *Giustizia e Libertà*, wird 1935 wegen seiner antifaschistischen Aktivitäten dorthin in die Verbannung geschickt. In seinem mit anthropologischen und soziologischen Reflexionen unterlegten Text stellt er die archaische ländliche Kultur der modernen westlichen Zivilisation gegenüber.

In der Tradition Matilde Seraos werden die sozialen Probleme der **Großstadt Neapel**, das Elend des Subproletariats in der Kriegs- und Nachkriegszeit, von **Domenico Rea** (1921–1994) in dem Erzählungenband *Spaccanapoli* (1947) und von **Anna Maria Ortese** (1914–1998) in den Novellen und Reportagen von *Il mare non bagna Napoli* (1953) angeprangert. Das vom Krieg zerstörte Neapel des Jahres 1943 beschreibt **Curzio Malaparte** (eig. Kurt Erich Suckert, 1898–1957) in seinem bekanntesten Roman *La pelle* (1950), deren Figuren nur von dem einen Wunsch getrieben sind, die »eigene Haut zu retten«. In **Rom** sind dagegen der Roman *La romana* (1947) und die *Racconti romani* (1954) von **Alberto Moravia** (eig. Alberto Pincherle, 1908–1989) angesiedelt. Moravia, der 1929 mit *Gli indifferenti* einen gesellschaftskritischen Roman vorgelegt hatte, der das Leben der Bourgeoisie in seiner Leere und Hypokrisie beschreibt, wendet sich in der Nachkriegszeit Figuren aus dem Volk wie der Prostituierten Adriana in *La romana* zu, die zu vitalen Gegenbildern eines dekadenten Bürgertums werden. Moravia zeigt damit eine für den Neorealismus nicht untypische **Mythisierung des Volkes**, die von dem marxistischen Literaturwissenschaftler Alberto Asor Rosa in seiner Schrift *Gli scrittori e il popolo* (1965) als *popolismo* kritisiert wird.

Sizilien kommt im Rahmen dieser regionalistischen Tendenz des Neorealismus eine besondere Rolle zu. Seine vom Verismus eingeleitete Mythisierung zu einer der Moderne entgegengesetzten mythisch-archaischen Welt setzt sich fort, wobei diese Atemporalität positiv wie negativ konnotiert sein kann. In **Elio Vittorinis** (1908–1966) Roman *Conversazione in Sicilia* (1941) verleiht die Rückkehr in die Welt der Kindheit dem Erzähler und Protagonisten Silvestro, einem regimekritischen Intellektuellen, der unter seiner Untätigkeit leidet, neue Kraft. In den satirisch-grotesken Romanen **Vitaliano Brancatis** (1907–1954) wie *Don Giovanni in Sicilia* (1941) und *Il bell'Antonio* (1949) wird das Le-

Tomasi di Lampe-dusa: *Il Gattopardo* (Originalausgabe von 1958)



Das Novecento

ben in der sizilianischen Provinz dagegen zu einer Allegorie des faschistischen Italien. In dem postum erschienenen historischen Roman *Il Gattopardo* (1958) von **Giuseppe Tomasi di Lampedusa** (1896–1957) kommt in der Darstellung der sizilianischen Geschichte während des Risorgimento ein zyklisches Geschichtsbild zum Ausdruck, das keinen Fortschritt kennt und damit möglicherweise zu einem kritischen Spiegelbild Italiens in den 1950er Jahren wird.

Cesare Pavese: Als Kenner und Übersetzer englischer und anglo-amerikanischer Literatur (Defoe, Joyce, Melville, Dos Passos, Steinbeck, Faulkner) und als Lektor bei Einaudi trägt Cesare Pavese (1908–1950) wesentlich zum literarischen Neuanfang bei. Sein erzählerisches wie auch sein lyrisches Werk weisen typische Kennzeichen des Neorealismus auf, zeigen zugleich jedoch auch sehr individuelle Züge. Typisch für den Gedichtband *Lavorare stanca* (1936/1943) ist ein erzählender Zug, der auf den Einfluss amerikanischer Dichtung zurückgeht und im Gegensatz zum Hermetismus die Beschreibung der konkreten Realität einschließt. Die häufige Ansiedlung des Romangeschehens auf dem Land und der Stadt-Land-Gegensatz – so in *Paesi tuoi* (1941), *Il diavolo in colline* (1949), *La luna e i falò* (1950) –, die Auseinandersetzung mit der Erfahrung der Verbannung 1935 nach Kalabrien in *Il carcere* (1949) sowie der Bezug auf die Zeitgeschichte in *La casa in collina* (1947), *Il compagno* (1947) und *La luna e i falò* (1950) lassen ihn als Wegbereiter des Neorealismus erscheinen. Seine schonungslose Entlarvung der menschlichen Natur und ihrer gewalttätigen Antriebe, die den Figuren meist unbewusst sind, verweist auf das krude Menschenbild der amerikanischen Literatur. Seine Beschreibung des bürgerlichen und künstlerischen Milieus der Großstadt in der Trilogie *La bella estate* (1949) lässt die Leere und Dekadenz dieser Kreise deutlich werden. Doch auch das ländliche Leben, das Paveses Helden immer wieder in der Hoffnung auf Regeneration suchen, bietet nicht das erhoffte Heil, ist nicht das unschuldige Paradies. Die Rückführung menschlichen Handelns auf mythische, archetypische Antriebskräfte, die Pavese auf dem Hintergrund seiner Beschäftigung mit der **Mythosforschung** eines Karoly Kerényi (1897–1973) vornimmt, bringt keine Sinnstiftung oder Entlastung durch die Einbindung des Individuums in einen großen Zusammenhang, sondern verschärft eher noch den Schrecken angesichts der im Menschen und der Natur wirkenden Gewalt, die Pavese in seinen Texten in mythischen Symbolen verkörpert. Zugleich wird die historische Gewalt, von der Pavese ausgeht, zunehmend zu einer existenziellen. Seine Auseinandersetzung mit anthropologischen und ethnologischen Forschungen fließt auch in die Programmarbeit für Einaudi ein.

Die Überwindung des Neorealismus:

Pasolini und Calvino

Die **literarische Neuorientierung** und die Abkehr vom *Neorealismo* setzen Mitte der 1950er Jahre zu einer Zeit ein, als die Enttäuschung vieler Intellektueller durch den Kommunismus und der Beginn des *miracolo economico* die politischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen des künstlerischen *impegno* der Nachkriegszeit endgültig verändern und in Frage stellen. Es verschärft sich damit die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Gesellschaft, d. h. die Frage, ob Literatur in der Lage ist, die

Wirklichkeit zu erfassen und auf sie einzuwirken. Das Werk Pasolinis und Calvinos illustriert zwei unterschiedliche Formen der künstlerischen Reaktion auf die neuen gesellschaftlichen Herausforderungen an den Schriftsteller. Eine weitere liefert die Neo-Avantgarde, die zu Beginn der 1960er Jahre entsteht.

Pier Paolo Pasolini: Der Künstler als Außenseiter

		Wichtige Werke
1942	<i>Poesie a Casarsa</i> (erste Gedichtsammlung in friulanischem Dialekt)	
1954	<i>La meglio gioventú</i> (Gedichtsammlung in friulanischem Dialekt)	
1955	<i>Ragazzi di vita</i> (Roman)	
1957	<i>Le ceneri di Gramsci</i> (Gedichtsammlung)	
1959	<i>Una vita violenta</i> (Roman)	
1960	<i>Passione e ideologia</i> (Essaysammlung)	
1961	<i>Accattone</i> (Film)	
1962	<i>Mamma Roma</i> (Film)	
1964	<i>Poesie informa di rosa</i> (Gedichtsammlung)	
1966	<i>Uccellacci e uccellini</i> (Film)	
1968	<i>Teorema</i> (Film)	
1968	<i>Orgia</i> (Drama, UA)	
1972	<i>Empirismo eretico</i> (Essaysammlung)	
1975	<i>Scritti corsari</i> (Essaysammlung); <i>Affabulazione</i> (Drama, UA); <i>Salò o i 120 giornate di Sodoma</i> (Film)	
1992	<i>Petrolio</i> (Roman, unvollendet)	

Das lyrische, narrative, dramatische und cinematografische Werk Pier Paolo Pasolinis (1922–1975) wirkt auf den ersten Blick wie eine organische Fortsetzung des *Neorealismo*, spitzt jedoch gewisse darin enthaltene Tendenzen bis ins Extrem zu. Dies betrifft zunächst die **Rolle des Künstlers und Intellektuellen**. Pasolini, der nicht aktiv an der Resistenza teilgenommen hat, aber früh dem PCI beigetreten ist, identifiziert sich ausdrücklich mit der Rolle des engagierten linken Intellektuellen, der gesellschaftliche Verantwortung übernimmt. Mit der 1957 auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzung um den Sowjetkommunismus erscheinenden Gedichtsammlung *Le ceneri di Gramsci* (1957) stellt er sich bewusst in die Tradition der *poesia civile* Dantes und problematisiert die historische Situation, in der das ›Volk‹ noch immer nicht an der ›Geschichte‹ partizipiert. Gleichzeitig reflektiert Pasolini, der 1949 wegen seiner Homosexualität aus dem PCI ausgeschlossen wird, aber auch das gesellschaftliche Außenseitertum des Intellektuellen, seine Isolation sowohl gegenüber der Welt des Bürgertums als auch gegenüber der des Volkes. Ungeachtet dieser Außenseiterposition des Intellektuellen und der Opferrolle, in der sich Pasolini im Lauf seines Lebens immer stärker sieht, nimmt er in zahllosen Artikeln,

Das Novecento

darunter auch für den *Corriere della Sera*, engagiert am öffentlichen Diskurs über Politik, Gesellschaft und Kultur teil. Seine journalistisch-essayistischen Beiträge sind u. a. in den Bänden *Empirismo eretico* (1972), *Scritti corsari* (1975) und *Lettere luterane* (1976) gesammelt erschienen.

Die Mythisierung des Volkes und seiner Leiden im Neorealismus wird von Pasolini in gesteigerter Form fortgesetzt. Repräsentiert wird dieses Volk zum einen durch die bäuerliche Kultur des Friaul, der Herkunftsregion seiner Mutter, der er in seinen ersten im friulanischen Dialekt verfassten Gedichtsammlungen, *Poesie a Casarsa* (1942) und *La meglio gioventú* (1954), ein Denkmal setzt, zum anderen durch jene Jugendlichen aus den römischen Vorstädten, den *borgate*, die im Mittelpunkt der Romane *Ragazzi di vita* (1955) und *Una vita violenta* (1959) stehen. Die neorealistiche Schildierung realer sozialer Missstände wie der erbärmlichen Lebensbedingungen in bestimmten ländlichen Regionen Italiens oder in den Armutsvierteln der Großstädte, die durch die Landflucht in Kriegs- und Nachkriegszeit überbevölkert sind, wird durch eine **mythische Stilisierung** überhöht, die diese *umili*, diese sozialen Außenseiter und Randexistenzen, zu Inkarnationen des wahren, unschuldigen und leidenden Menschentums macht. Pasolinis Konzeption der Revolution und seine Utopie einer anderen Gesellschaft verdankt sich dabei ebenso kommunistischen wie radikal-christlichen Vorstellungen.



Pasolini:
Ragazzi di vita
(1955)

Pasolinis engagierte Gesellschafts- und Kulturkritik wird deutlich in seiner Beschreibung der **soziokulturellen Veränderungen**, die Italien in den Jahren des Wirtschaftswunders erlebt. Hellsichtig konstatiert er in seinen Essays, aber auch in Gedichtbänden wie *La religione del mio tempo* (1961) und *Poesia in forma di rosa* (1964) die ökonomische und ideologische ›Verbürgerlichung‹ des Proletariats, die eine Revolution zunehmend unwahrscheinlich werden lässt, oder auch den Rückgang der Dialekte unter dem Einfluss der Massenmedien Rundfunk und Fernsehen, der der sprachlich-kulturellen Verflachung Vorschub leistet. Auf eine bisweilen verwirrende und widersprüchliche Weise verbindet sich die marxistische Analyse der gesellschaftlichen Verhältnisse in Pasolinis Werk mit einer existenziellen, psychoanalytisch und religiös inspirierten Reflexion über das menschliche Sein.

Das Zentrum von Pasolinis Werk bildet – ähnlich wie für Pascoli, dem Pasolini sich als Dichter sehr verbunden fühlt – letztlich denn auch nicht die praktische politische Veränderung der Verhältnisse, sondern die Überwindung des existenziellen Leidens durch die **Suche nach dem ›Heil, dem verlorenen Paradies**. Die Präsenz des Religiösen in seinem Werk, die ein Film wie *Il vangelo secondo Matteo* (1964) exemplarisch verkörpert, macht dies deutlich. Die politisch-gesellschaftliche Dimension dieser Heilssuche, also der Traum von der Umwälzung der realen gesellschaftlichen Macht- und Eigentumsverhältnisse, verliert dabei im Lauf der Zeit immer mehr an Bedeutung. Letzten Endes ist das ›Heil, das Pasolini sucht, transhistorischer, absoluter Natur. Es liegt für ihn in der Rückkehr zu jener Ursprüng-

llichkeit, Authentizität und Wahrhaftigkeit, wie sie vor allem im Wirken der Macht des Eros zum Ausdruck kommt. **Der Bruch mit dem moralischen Tabu**, die künstlerisch-stilistische Transgression seines Werkes erklären sich als der Versuch, die Verlogenheit und Unauthentizität der zeitgenössischen bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Moral zu durchstoßen, um auf diese Weise zu einer authentischen Existenz durchzudringen. Für den Künstler, den Dichter Pasolini spielt dabei die Frage, mit welchen künstlerischen Ausdrucksmitteln diese ›Wahrhaftigkeit‹ erreicht werden kann, eine herausragende Rolle. Die Suche danach führt ihn auf die Dauer zu einer immer stärkeren Identifizierung von Kunst und Leben, Leben und Werk.

Pasolinis künstlerische Überwindung des Neorealismo verdankt sich einem *sperimentalismo*, dessen Prinzipien er in der 1955 von ihm mitbegründeten Zeitschrift *Officina* darlegt. Fundamental für seine Poetik ist das Streben nach sprachlicher und stilistischer Vielfalt, nach einem *pluri-linguismo* und *pluristilismo*, die er vorbildlich im Werk Dantes, aber auch bei zeitgenössischen Autoren wie Gadda verkörpert sieht. Die Umsetzung dieses *sperimentalismo* gelingt Pasolini am perfektesten in seinem filmischen Werk, in dem die unterschiedlichen Zeichensysteme – die erzählte Geschichte, die Bilder und Einstellungen, die musikalische Untermalung – stilistisch unterschiedlichen Registern angehören und jeden Realismus wirkungsvoll konterkarieren. So wird etwa in dem oberflächlich noch dem *Neorealismo* verpflichteten Film *Accattone* (1961) die Geschichte eines römischen Kleinkriminellen mit der Musik von Johann Sebastian Bach (1685–1750) unterlegt und in Bildern erzählt, die Assoziationen an die Malerei der italienischen Renaissance wachrufen. *Accattone*, dessen Leichnam in der Schlusseinstellung des Films an Andrea Mantegnas (1431–1506) Darstellung »Il Cristo morto pianto dalla Vergine e Giovanni« erinnert, wird durch dieses **intermediale Zitat** zu einer modernen Christusgestalt, das Sozialdrama zur Parabel einer modernen Passion. Der intertextuelle oder intermediale Bezug ist für Pasolini kein zweckfreies Spiel mit der Tradition im Sinn der Postmoderne, sondern dient der Steigerung der Expressivität und der emotionalen Wucht seiner Botschaft. In seinem Spätwerk, dem Film *Salò o i 120 giornate di Sodoma* (1975) und dem alle Gattungsgrenzen sprengenden unvollendeten Erzählwerk *Petrolia* radikaliert Pasolini die Darstellung des Leidens und der Gewalt ins Unerträgliche (zu Pasolini s. auch das Interpretationsbeispiel in Kap. 4.5.5; Rinaldi 1982; Marchesini 1994; Kuon 2001).

Italo Calvino – Vom engagierten Intellektuellen zum Beobachter

1947	<i>Il sentiero dei nidi di ragno</i> (Roman)
1949	<i>Ultimo viene il corvo</i> (Erzählungen)
1952	<i>Il visconte dimezzato</i> (Roman)
1957	<i>Il barone rampante</i> (Roman)

Wichtige Werke

Das Novecento

1959	<i>Il cavaliere inesistente</i> (Roman)
1963	<i>La giornata di uno scrutatore</i> (Erzählung)
1965	<i>Le cosmicomiche</i> (Erzählungen)
1970	<i>Una pietra sopra</i> (Essaysammlung)
1972	<i>Le città invisibili</i> (Erzähltext in Dialogform)
1973	<i>Il castello dei destini incrociati</i> (zwei Erzählzyklen)
1979	<i>Se una notte d'inverno un viaggiatore</i> (Roman)
1983	<i>Palomar</i> (Erzählsammlung)
1984	<i>Collezione di sabbia</i> (Essaysammlung)

Die Werke
bis 1963: Literatur
und Wirklichkeit

Italo Calvino (1923–1985), der sich nach dem Waffenstillstand 1943 einer kommunistischen Partisanengruppe anschließt und als Mitglied des PCI (bis 1957) zeitweise auch für die ‚Terza pagina‘, die Kulturseite der kommunistischen Tageszeitung *L'Unità* schreibt, gehört zu den **engagierten Intellektuellen** der Nachkriegszeit, die gestaltend auf die gesellschaftliche Situation der Zeit einwirken wollen. In mehreren essayistischen Positionenbestimmungen aus den 1950er und 1960er Jahren wie »Il midollo del leone« (1955) und »Il mare dell'oggettività« (1959), die später gesammelt unter dem Titel *Una pietra sopra* (1970) erscheinen, spricht er sich für die moralische Verantwortung des Schriftstellers aus und bezieht Stellung gegen neue avantgardistische Strömungen, die sich unter Verzicht auf jedes subjektive Urteil auf die objektive Beschreibung der Wirklichkeit beschränken wollen. Seine ersten literarischen Werke, der Roman *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) und der Erzählband *Ultimo viene il corvo* (1949), die die Erfahrung von Krieg und Partisanenkampf aufgreifen, sind thematisch dem **Neorealismus** verwandt. Gesellschaftspolitische Fehlentwicklungen werden auf satirisch-polemische Weise in Texten wie »La speculazione edilizia« (1957) und »La nuvola di smog« (1958) behandelt. Formal zeigt sich jedoch schon in der eher fantastisch-märchenhaften Anlage von *Il sentiero dei nidi di ragno* Calvinos Ablehnung des realistischen Erzählens in der Tradition des 19. Jahrhunderts oder auch der amerikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts.

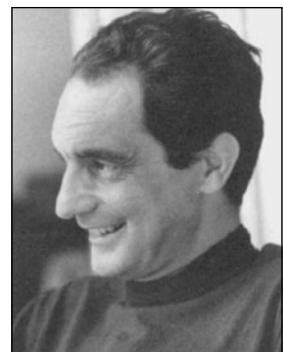
Die in den 1950er Jahren entstehende »Trilogia dei nostri antenati« illustriert Calvinos Experimentieren mit anderen als den realistischen Formen der Literatur. Die Romane dieser Trilogie (*Il visconte dimezzato*, 1952; *Il barone rampante*, 1957; *Il cavaliere inesistente*, 1959) sind komisch-fantastische Romane, die ältere Erzählformen imitieren oder auch parodieren wie das mittelalterliche Heldenepos, das Renaissance-Epos Ariostos oder den *conte philosophique*, die philosophische Erzählung der französischen Aufklärung. Die Beschreibung der Wirklichkeit und ihrer Probleme erfolgt in diesen Texten nicht direkt, sondern auf dem Umweg über »**favo-le allegoriche**«, allegorische Märchen, deren Form eine gewisse Verfremdung impliziert. Der Bezug zur Gegenwart bleibt dennoch erhalten. So reflektiert *Il barone rampante* etwa Calvinos mittlerweile veränderte Auffassung von der Rolle des Intellektuellen. Mit der Geschichte des jungen

Adligen Cosimo Piovasco di Rondò, der sich eines Tages aus Protest auf einen Baum zurückzieht und den Erdboden nie wieder betritt, definiert Calvino die **Position des Intellektuellen** als die eines distanzierten Beobachters, der nicht unmittelbar an der politischen Auseinandersetzung teilnimmt. Auch die Abfolge von Revolution und Restauration, die Cosimo als Zeitgenosse der Französischen Revolution miterlebt, lässt sich als Kommentar Calvinos zur Geschichte nach dem Zweiten Weltkrieg lesen. Schon mit dieser Absage an realistische Erzählformen und dem Rückgriff auf ältere a-mimetische Erzählformen unterstreicht Calvino den Charakter von Literatur als einem autonomen System, das über seine eigenen (Erzähl-)Formen verfügt, die jedoch auf die Wirklichkeit bezogen sind. Sein spezielles Interesse an den Formen und Gesetzen des Erzählens manifestiert sich gleichzeitig in der Sammlung der *Fiabe italiane* (1956), die er für Einaudi herausgibt.

Das Verhältnis von Literatur und Realität, die Frage, wie Literatur, wie Sprache außersprachliche Wirklichkeit wiedergeben kann, wird in den 1960er und 1970er Jahren, die Calvino in Paris verbringt, zum zentralen Gegenstand seines Werks. Die Bekanntschaft mit dem französischen Literaturtheoretiker strukturalistischer Provenienz Roland Barthes (1915–1980) und dem französischen Schriftsteller Raymond Queneau (1903–1976), einem der Gründer der experimentellen Gruppe *Oulipo* (*Ouvroir de littérature potentielle*) verschärft Calvinos Bewusstsein für die grundsätzliche **Differenz** zwischen der Wirklichkeit einerseits und der Wahrnehmung und Repräsentation dieser Wirklichkeit durch den Menschen andererseits. Denn diese ist nicht objektiv, sondern durch die Zeichensysteme determiniert, über die der Mensch verfügt, allen voran die Sprache, dann aber auch wissenschaftliche Beschreibungssysteme. Die **strukturalistische Betrachtung** von Sprache, Literatur und menschlichem Sozialverhalten (in der Ethnologie eines Lévi-Strauss), die die Regeln untersucht, nach denen in den verschiedenen symbolischen Systemen auf ähnliche Weise, z. B. durch binäre Oppositionen, Bedeutung erzeugt wird, beeinflusst Calvinos literarische Produktion in dieser Zeit stark (zum Strukturalismus s. Kap. 1.2.3).

Erzählsammlungen wie *Le cosmicomiche* (1965) und *Ti con zero* (1967), die wissenschaftliche Aussageformen mit alltagssprachlichen konfrontieren, setzen sich mit der **erkenntnistheoretischen Frage** nach den kognitiven bzw. sprachlichen Voraussetzungen von Wissen auseinander. Eine durch *Oulipo* beeinflusste Auffassung, die Literatur als ein Regelsystem betrachtet, das Geschichten aus präexistenten Elementen generiert und nach bestimmten Regeln kombiniert, liegt dagegen den beiden Erzählsammlungen von *Il castello dei destini incrociati* (1969/1973) zugrunde. Die Reisegruppen, die sich in der Rahmenerzählung dieser beiden Sammlungen zusammenfinden, bedienen sich der Karten zweier Tarockspiele, um durch ihre Kombination Geschichten zu erzählen. Die Betrachtung von Literatur als einem System, in dem die alten Elemente nach bestimmten Regeln nur immer wieder neu kombiniert werden, führt in diesen Tex-

Calvino's Werke
nach 1963:
Metaliteratur



Italo Calvino in
den 1970er Jahren

Das Novecento

ten allerdings zur totalen Abkoppelung der Literatur von der Wirklichkeit. Dieses Problem reflektiert Calvino in dem Band *Le città invisibili* (1972). Anknüpfend an Marco Polos Reisebericht *Il milione*, lässt Calvino hier Marco Polo und den chinesischen Herrscher Kublai Kan das Verhältnis zwischen der konkreten Wirklichkeit in ihrer Vielfalt und dem Bedürfnis nach Reduzierung dieser Wirklichkeit auf die ihr zugrunde liegenden Prinzipien diskutieren.

Der metaliterarische Charakter dieser Texte, die über die Produktionsregeln von Literatur nachdenken, kennzeichnet auch den Roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), der das Augenmerk vom Akt der Literaturerzeugung auf den **Akt der Literaturrezeption**, also das Lesen, richtet und in seinen unterschiedlichen Facetten analysiert. Der Roman, der aus zehn verschiedenen, nach wenigen Seiten abbrechenden Romananfängen besteht, die jeweils bekannte Gattungen wie den Kriminalroman oder den fantastischen Roman repräsentieren, wird durch eine Rahmenhandlung zusammengehalten, in der ein Leser und eine Leserin sich nach dem Kauf eines fehlerhaften Buchs auf die Suche nach dem kompletten Exemplar machen und einander am Ende heiraten. Durch die **Vermischung der verschiedenen Erzählebenen** in einer Metalepsis (s. Kap. 2.4.3.2 und 2.4.3.3) wird hier der reale Leser mit der Figur des Lesers im Text vermischt und damit noch einmal neu die Frage nach dem Verhältnis von Realität und Fiktion und dem menschlichen Bedürfnis nach ›Geschichten‹ gestellt (vgl. Schulz-Buschhaus/Meter 1983; Goebel-Schilling/Sanna/Schulz-Buschhaus 1990; Schulz-Buschhaus 1998; Bennussi 2002; Serra 2006).

Pasolini contro

Calvino

Calvinos metaliterarische Texte werden von Teilen der Literaturkritik als Beispiele einer **postmodernen LiteratURAUFFASSUNG** gewertet, für die Literatur nur noch ein von jedem Wirklichkeitsbezug freies Spiel mit der literarischen Tradition darstellt. In ihrem Essay *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura* (1998) stellt die Literaturwissenschaftlerin Carla Benedetti diesem ›postmodernen‹ Calvino daher polemisch Pasolini als Antipoden gegenüber, der im Gegensatz zu Calvino noch am gesellschaftlichen Bezug von Literatur festhalte. Die Kontroverse verdeutlicht, dass ab Mitte der 1950er Jahre die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Gesellschaft neu gestellt wird und zu einer ›Krise des Erzählers‹ führt, auf die Pasolini und Calvino jeweils unterschiedliche Antworten geben, wobei die Radikalisierung ihrer beider Standpunkte das Ergebnis des zunehmenden Gefühls der Unbeherrschbarkeit der Realität ist. Das Entstehen der *Neoavanguardia* zu Beginn der 1960er Jahre ist eine weitere Antwort auf diese Krise der Literatur und des Engagements.

Neoavanguardia

Der Begriff → **»Neoavanguardia«** bezeichnet eine literarische Bewegung, deren Anfänge in die zweite Hälfte der 1950er Jahre zurückreichen und die sich zu Beginn der 1960er Jahre offiziell als »Gruppe« konstituiert. Ihr Ziel ist die Erneuerung und Verjüngung der Literatur durch den definitiven Bruch mit den vorherrschenden traditionellen Formen des *Neorealismo* und *Ermetismo*. Der Zusammenhang von literarischer und politischer Revolution wird dabei von den einzelnen Mitgliedern der *Neoavanguardia* unterschiedlich beurteilt.

Etappen in der Entwicklung der *Neoavanguardia* sind die Gründung der Zeitschrift *Il Verri* durch Luciano Anceschi im Jahr 1956, die Publikation des Bandes *Labyrintus* von Edoardo Sanguineti im selben Jahr sowie das Erscheinen der von Alfredo Giuliani herausgegebenen Lyrikanthologie *I novissimi* mit Gedichten von Edoardo Sanguineti (geb. 1930), Elio Pagliarani (geb. 1927), Nanni Balestrini (geb. 1935), Alfredo Giuliani (1924–2007) und Antonio Porta (eig. Leo Paolazzi, 1935–1989). Das erste einer Reihe öffentlichkeitswirksamer Treffen, an denen neben Schriftstellern auch Musiker, Maler und Kritiker wie Umberto Eco (geb. 1932), Renato Barilli (geb. 1935) und Angelo Guglielmi (geb. 1929) teilnehmen, findet 1963 in Palermo statt, weshalb die Bewegung auch als **Gruppo 63** bezeichnet wird. Das Ende des *Gruppo 63* markiert 1969 die Einstellung der 1967 gegründeten Zeitschrift *Quindici*. Zur Auflösung der Bewegung trägt die Konfrontation mit der Studenten- und Arbeiterbewegung von 1968 bei, der gegenüber die Gruppe keinen gemeinsamen politischen Standpunkt findet. Das Verhältnis von Politik und Literatur bleibt ungeklärt (vgl. Gambaro 1993).

Zum Begriff

Die **Poetik der Neoavanguardia** spiegelt eine kritische Haltung gegenüber der modernen Industrie- und Konsumgesellschaft, in der der Mensch sich selbst und seinen Mitmenschen entfremdet ist und sich als verdinglicht erlebt. Im Gegensatz zum *sperimentalismo*, wie ihn die Zeitschrift *Officina* rund um Pasolini, Franco Fortini (eig. Franco Lattes, 1924–1993) und Paolo Volponi (1917–1994) vertritt, will die *Neoavanguardia* ihren Protest nicht über die Darstellung eines »Inhalts« ausdrücken, sondern die Entfremdung im Medium der Sprache selbst zum Ausdruck bringen. Ein einfaches Beispiel dafür liefert Pagliarinis narratives Gedicht »La ragazza Carla« (1962), in dem die Geschichte einer kleinen Angestellten immer wieder durch eingeschobene Zitate aus einer Gebrauchsanleitung unterbrochen wird. Sehr viel radikaler setzt Balestrini Collage und Montage als Mittel der Verfremdung in seinen lyrischen Texten ein sowie später auch in narrativen Texten wie *Vogliamo tutto* (1971), der Geschichte eines Arbeiters aus dem Süden, der am *autunno caldo* in Mailand teilnimmt. Die **Collage von Sprachmaterial** aus den unterschiedlichsten Kontexten

Das Novecento

zielt nicht auf einen sich aus dieser Inkohärenz dennoch ergebenden Sinn ab, sondern ihr Ziel ist im Gegenteil die Aufhebung jeder Bedeutung als Ausdruck für den Mangel an Ordnung und Kohärenz in einer modernen Welt, die das Individuum nicht mehr beherrscht, sondern von der es beherrscht wird. Die neo-avantgardistische Lyrik will keine primäre Kommunikationsfunktion mehr erfüllen, sondern bildet im Gegenteil die Unmöglichkeit von Verstehen und Verständigung ab. Ein Beispiel hierfür liefert Balestrinis Gedicht »Tape Mark« (1962), in dem das sprachliche Ausgangsmaterial (drei Sätze aus einem Hiroshima-Tagebuch, einem Text von Paul Goldwin und aus dem *Tao te King*) mit Hilfe eines Computerprogramms in Syntagmen zerlegt und anschließend nach formalen Kriterien neu zusammengesetzt wird.

Die Konzentration auf die Sprache als Material, die bisweilen auch zu einem Spiel mit der Sprache werden kann, geht auf den Einfluss der **strukturalistischen Linguistik** von Ferdinand de Saussure und Roman Jakobson zurück, der in den 1960er Jahren auch im akademischen Bereich zu einer methodischen Erneuerung führt, wie sie exemplarisch **Umberto Eco** repräsentiert, Mitglied des *Gruppo 63* und einer der führenden Vertreter der neuen Disziplin der Semiotik, der Lehre von den Zeichen und ihrer Bedeutung (s. Kap. 1.2.3). Die Definition des »**offenen Kunstwerks**«, als dessen Kennzeichen Eco in seinem 1962 erschienenen Werk *Opera aperta* Unbestimmtheit, Diskontinuität, Mehrdeutigkeit und Unordnung angibt, trifft denn auch besonders auf die Ästhetik der *Neoavanguardia* zu, in der die Mimesis der gegenwärtigen Welt nicht mehr auf äußerlicher Ähnlichkeit, sondern auf der Übereinstimmung in den Ordnungsprinzipien der beiden Systeme ›Literatur‹ und ›Welt‹ beruht. Die Radikalität, mit der die *Neoavanguardia* die kommunikative Funktion von Literatur in Frage stellt, steht einem breiten Publikumserfolg entgegen. Mit ihrer Aufmerksamkeit für die Sprache der Industriegesellschaft und der Massenmedien wirkt sie jedoch über den beschränkten Raum ihrer eigenen Mitglieder hinaus und erobert der Literatur der Zeit neue Räume.

Andere Formen des *experimentalismo*: Zu den Formen experimenteller Prosa gehören neben den narrativen Texten von Sanguineti und Balestrini auch die Romane von **Luigi Malerba** (eig. Luigi Bonardi, 1927-2008), **Giorgio Manganelli** (1922-1990), **Stefano D'Arrigo** (1919-1992) und **Alberto Arbasino** (geb. 1930). Sie sind gekennzeichnet durch den Verzicht auf traditionelle Intrigen und Erzählmuster und durch die besondere Rolle der Sprache. So stellt Malerba in Romanen wie *Il serpente* (1966) oder *Salto mortale* (1969), in denen sich die von einem Ich-Erzähler berichteten Lebensgeschichten am Ende als »unwahr«, als erfunden herausstellen und der Unterschied von Wahrheit und Phantasie verschwimmt, das Verhältnis von Realität und Sprache in Frage. Manganelli, der in einer Aufsatzsammlung mit dem programmatischen Titel *La letteratura come menzogna* (1967) ebenfalls die Eigengesetzlichkeit der Literatur betont, parodiert in *Hilarotragoedia* (1964) die klassische Abhandlung nicht nur durch die behandelte Fragestellung – den Hang des Menschen zum Hinabsteigen, und zwar in die Unterwelt – sondern auch durch eine extrem

reiche, sich in ihrer Vielfalt verselbständigte Sprache, die zum eigentlichen Motor des Geschehens wird. Von anderer Art ist die **Sprachbehandlung** in Arbasinos *Fratelli d'Italia*, einem Roman oder Antiroman, der erstmals 1963 publiziert und in seinen späteren Auflagen (1967, 1976, 1993) jeweils erweitert wird. An einer Gruppe junger gut situierter Künstler und Intellektueller des Bürgertums, die kreuz und quer durch Italien reisen, wird die italienische Gesellschaft des Wirtschaftswunders satirisch-kritisch beleuchtet. Zentrales Mittel der Darstellung ist dabei eine sprachliche Mimikry, die weitgehende Orientierung an der Sprache dieser jungen Leute in ihrer Mischung aus verschiedenen stilistischen Registern, Fremdwörtern, Technizismen, Slang. Das Modell dieses **Plurilinguismus** ist für Arbasino wie für andere Mitglieder der *Neoavanguardia* das Werk Carlo Emilio Gaddas. In seinem in der Zeitschrift *Il Verri* erschienenen Aufsatz »I nipotini dell'ingegnere« (1960) beschreibt Arbasino programmatisch die Bedeutung Gaddas für die junge Generation. Ein expressionistischer Stil, zugleich aber auch eine starke mythologische Komponente charakterisiert schließlich den Großroman *Horcynus Orca* (1975) von Stefano D'Arrigo, in dem die Geschichte des sizilianischen Fischers 'Ndria Cambria, der 1943 nach Messina zurückkehrt, zu einer *riscrittura* der *Odyssee* wird.

Lyrische Experimente: Der experimentelle Umgang mit der Sprache und den traditionellen literarischen Formen ist in den 1960er und frühen 1970er Jahren nicht auf den *Gruppo 63* beschränkt, sondern ist ein charakteristisches Phänomen der Zeit, das erst gegen Ende der 1970er Jahre abklingt. In der Lyrik zeigt sich die Tendenz zum Experiment auch in **Amelia Rossellis** (1930–1996) Suche nach einer eigenen Sprache, in der es möglich ist, auch dem Unbewussten Ausdruck zu verleihen, und in der Entwicklung von Serenis Dichtung. **Vittorio Sereni** (1913–1983), der in der Zwischenkriegszeit mit spätsymbolistischen Gedichten debütiert und nach dem Zweiten Weltkrieg im *Diario d'Algeria* (1947) seine Kriegserfahrungen in einer an Montale erinnernden konkreten Sprache verarbeitet, findet in der Sammlung *Gli strumenti umani* (1965) zu einer prosanahen Lyrik, die auch zeitgenössische Themen einschließt, so in der Sektion *Una visita in fabbrica*.

Die **Lyrik Andrea Zanzottos** stellt im Rahmen dieser modernen dichterischen Behandlung, fast könnte man sagen ›Misshandlung‹, von Sprache einen Höhepunkt dar. In ihr verbindet sich Zanzottos ursprüngliche Überzeugung von der Besonderheit der dichterischen Sprache mit Impulsen aus der modernen strukturalistischen Linguistik und der Psychoanalyse Jacques Lacans sowie mit Reminiszenzen an die lyrische Tradition zu einer Dichtung, in der aus der Sprache selbst ein ganzer Kosmos entsteht. Zanzottos spezifischer Sprachgebrauch, die Aufhebung jeder syntaktischen Ordnung, die Zerlegung der Wörter in Morpheme, in einzelne Bestandteile wie Präfixe oder Suffixe, die Verbindung ähnlich klingender, aber nicht bedeutungsgleicher Wörter oder Wortbestandteile, der Rückgriff auf die prägrammatische Kindersprache des von Zanzotto sogenann-



Arbasino: *Fratelli d'Italia* (Originalausgabe von 1963 mit Foto des Autors)

Das Novecento



Andrea Zanzotto
in einer Zeichnung
Tullio Pericolis

ten *petèl* sowie auf dialektale Formen, die Einfügung graphischer Zeichen wie des Pfeils: All dies trägt zu einer **Dynamisierung des Lektüreprozesses** bei, in dem die Sprache selbst als die eigentlich schöpferische, die Welt hervorbringende Kraft deutlich wird. Die neue im Gedicht geschaffene Welt entsteht dabei nicht als Abbild von etwas außerhalb der Sprache Existierendem, sondern im Vollzug der sprachschöpferischen Bedeutungskonstitution durch den Leser. Der Bezug auf die traditionelle Naturlyrik der Bukolik, wie er aus Titeln wie den Vergil evozierenden *IX Ecloghe* (1962) oder *Il Galateo in bosco* (1978) spricht, entspricht dabei dem **kosmogonischen Prinzip** von Zanzottos Lyrik, in die im Lauf der Zeit jedoch immer mehr auch die historische Zeit,

die Geschichte eindringt. So ist die Gegend in den Dolomiten, in der *Il Galateo in bosco* spielt, nicht nur identisch mit jener Landschaft, in der Giovanni Della Casa seine höfische Verhaltenslehre *Il Galateo* verfasst hat (s. Kap. 4.3.3), sie ist auch Schauplatz des Stellungskriegs im Ersten Weltkrieg und damit Friedhof und Beinhaus (vgl. Hinterhäuser 1990; Lentzen 1994; Albath-Folchetti 1998).

Andere Formen der Gesellschaftskritik

1968, das Jahr der weltweiten Studentenunruhen, markiert auch in Italien keine literarische Zäsur. Der literarische Protest gegen die zeitgenössische Gesellschaft und die damit verbundene Revolutionierung der literarischen Formen setzen bereits in den späten 1950er Jahren ein, wie ja auch die Wurzeln des Aufstands von '68 bis in die 1950er Jahre zurückreichen. Das Verhältnis von literarischer Hochkultur und studentischem Protest ist eher konfliktträchtig, wie exemplarisch Pasolinis ›Studentenbeschimpfung‹ in dem Langgedicht »Il Pci ai giovani« zeigt, das 1968 nach den gewalttamen Auseinandersetzungen zwischen Studenten und Polizei in Rom, der sog. ›Battaglia di Valle Giulia‹, in der Wochenzeitschrift *L'Espresso* erscheint (jetzt in der Essaysammlung *Empirismo eretico*). Dennoch haben die Impulse, die von '68 ausgehen, wie die Infragestellung traditioneller autoritärer Strukturen in Familie und Gesellschaft, das Streben nach politischer und gesellschaftlicher Partizipation, der Kampf für Gleichheit und gegen Diskriminierung, auch Auswirkungen auf das literarische Leben.

Die Protestbewegung fördert auch in Italien nach amerikanischem Vorbild die Entstehung einer neuen Generation von politisch engagierten **Liedermachern** (*cantautori*) wie Giorgio Gaber (1939–2003), Fabrizio De André (1940–1999) und Francesco De Gregori (1951), die in ihren selbst verfassten Liedern die Themen des Protests aufgreifen. Neben der elitären Lyrik der Hochkultur entsteht so eine **populäre Lyrik** der Massenkultur, die unmittelbar gegenwartsbezogen ist.

Die Infragestellung der traditionellen Familienstrukturen im Verlauf der 1960er Jahre schlägt sich zunächst vor allem in einer Reflexion der

Frauen über Rolle und Identität der Frau nieder. Die Anliegen und Fragestellungen der sog. **Zweiten Frauenbewegung** werden von einer neuen Generation von Autorinnen aufgegriffen, deren literarische Profilbildung wesentlich über die Auseinandersetzung mit Geschlechterrollen und -identitäten verläuft. Während die vorhergehende Autorinnengeneration nur in Ausnahmefällen wie bei Alba De Céspedes (1911–1997) und Anna Banti (eig. Lucia Lopresti, 1895–1985) ausdrücklich die *condizione femminile* thematisiert, nehmen Autorinnen wie Dacia Maraini (geb. 1936) ausdrücklich feministische Positionen ein oder behandeln wie Francesca Sanvitale (geb. 1929), Fabrizia Ramondino (1936–2008) und Giuliana Morandini (geb. 1938) in ihren Texten vorzugsweise Probleme der Identitätsbildung von Frauen (vgl. Scharold 2002).

Die Analyse der kriminellen Hintergründe der italienischen Politik und ihrer Verbindung mit der Mafia ist ein wesentliches Thema der Romane Leonardo Sciascias (1921–1989) in den 1960er und 1970er Jahren. Die Struktur des **Kriminalromans** (*giallo*) nutzend, beschreibt Sciascia in *Il giorno della civetta* (1961) den aussichtslosen Kampf eines Kommissars aus Norditalien gegen die sizilianische **Mafia**, um in Romanen wie *Il contesto* (1971) und *Todo modo* (1974) die italienische Politik insgesamt einer pessimistischen Analyse zu unterziehen. Sciascias Auseinandersetzung mit den dunklen Hintergründen der Politik in den *anni di piombo* mündet folgerichtig in *L'affaire Moro* (1978), eine Untersuchung über die Entführung und Ermordung Aldo Moros, des Präsidenten der DC, durch die *Brigate rosse* 1978 und die Mitverantwortung der offiziellen Politik und insbesondere der DC an diesem Verbrechen (vgl. Vickermann 1998; Moraldo 2000).

Das Theater nach 1945

Die Erneuerung des Theaters nach dem Zweiten Weltkrieg verdankt sich zunächst der Tatsache, dass erstmals dauerhaft in Turin, Mailand und Genua **teatri stabili**, also feste Spielstätten mit einem festen Ensemble, gegründet werden und sich auch in Italien die Institution des Regisseurs durchsetzt. **Regisseure** wie Luchino Visconti (1906–1976), Giorgio Strehler (1921–1997), der 1947 das *Piccolo Teatro di Milano* gründet, und Luigi Squarzina (geb. 1922) erschließen dem italienischen Theater zum einen ein europäisches Repertoire (Brecht, Čechov) und unterziehen zum anderen italienische Klassiker wie Goldoni und Pirandello einer neuen Lektüre, die ihre Relevanz für die Gegenwart erkennbar werden lässt.

Die 1960er Jahre stellen eine zweite Phase der Veränderung und Verjüngung für das Theater dar, in der sich, parallel zu *Neoavanguardia* und *perimentalismo* in der Literatur, ein Bruch mit traditionellen Theaterformen vollzieht. Ein Treffen von Regisseuren, Autoren und Kritikern in Ivrea im Jahr 1967 gibt den Anstoß für die Revolutionierung des Theaters. Ein Beispiel dafür, wie dieser Bruch innerhalb der Institution Theater erfolgt, liefert die Regiearbeit Luca Ronconis (geb. 1933), der 1968 Ariostos

Das Novecento

Orlando furioso in einer Textfassung von Edoardo Sanguineti inszeniert. Die Dramatisierung eines vielschichtigen Erzähltextes, eines Ritterepos der Renaissance, führt hier zur **Aufhebung der traditionellen Guckkastenbühne** mit ihrer Trennung von Bühne und Zuschauerraum. Die Zuschauer sitzen stattdessen auf beweglichen Podesten, um die herum die verschiedenen Handlungsstränge teilweise gleichzeitig ablaufen. In neuartiger Weise wird der Zuschauer so in das Bühnengeschehen einbezogen, die vierte Wand eingerissen.

Das satirische Volkstheater Dario Fo (geb. 1926; Literaturnobelpreis 1997) erfährt gleichzeitig eine politische Radikalisierung. Mit dem Stück *Mistero Buffo* (1969) schafft Fo ein »armes« **Erzähltheater** in der Tradition mittelalterlicher Gaukler, das in einer eigens dafür erfundenen Sprache, dem *grammelot*, dem Publikum Geschichten erzählt. 1970 mischt sich Fo mit dem Stück *Morte accidentale di un anarchico* unmittelbar ins politische Tagesgeschehen ein und entlarvt die Hintergründe des Todes des Anarchisten Giuseppe Pinelli, der nach dem Attentat auf der Piazza Fontana (1969) als Verdächtiger festgenommen wird und im Polizeigewahrsam auf ungeklärte Weise zu Tode kommt (s. Kap. 4.5.3). Mit den Mitteln der Groteske informiert Fo sein Publikum hier über die Wirkungsweise der *strategia della tensione*: den rechten Terrorismus, der dem Staat dazu dient, die Linken zu bekämpfen.

Eine dritte Variante des **teatro nuovo** bildet schließlich das *teatro d'avanguardia* im engeren Sinne. In den 1970er Jahren bildet sich eine Vielzahl alternativer Theatertruppen, die in ihrer Arbeit auf einen dramatischen Text als Grundlage der Aufführung verzichten und stattdessen bei der kollektiven Erarbeitung des Spektakels die Arbeit mit dem Körper in den Mittelpunkt stellen (vgl. Alonge/Malara 2001, 640–689; Sinisi 2001).

4.5.5 | Interpretationsbeispiel: Pasolinis *Teorema* (1968) – Das Bild als Medium der Offenbarung

Teorema, das Pasolini zunächst als Theaterstück geplant hatte, dann aber 1968 als Film und Prosa-Text realisiert, führt die Möglichkeiten vor, die die Multimedialität des Films gegenüber dem geschriebenen Text bietet. In eindrucksvoller Weise illustriert das Werk sowohl Pasolinis Bezugnahme auf die gesellschaftlichen Verhältnisse der Zeit und die »Unruhe« der späten 1960er Jahre als auch die Transzendierung dieses historischen Kontextes auf eine der Zeit und der Geschichte enthobene existenzielle Erfahrung. Zugleich reflektiert das Werk in seinen beiden Fassungen aber auch die Frage der Darstellbarkeit dieser Erfahrung mittels unterschiedlicher künstlerischer Medien.

Die Handlung von Pasolini's *Teseo* ist im Milieu einer reichen Mailänder Industriellenfamilie angesiedelt. Ihr gehören der Vater Paolo, die Mutter Lucia, die Kinder Pietro und Odetta sowie die Hausangestellte Emilia an, die aus einem Dorf der Po-Ebene stammt. Das geordnete Leben dieser Familie wird eines Tages durch die vom Postboten Angiolino angekündigte Ankunft eines Gastes gestört, der namenlos bleibt. Nur seine außergewöhnliche Schönheit wird im Text ausdrücklich hervorgehoben. Im ersten Teil der Erzählung wird die Reaktion der Bewohner des Hauses auf die Gegenwart des Gastes geschildert, im zweiten Teil dann ihre Entwicklung nach seinem neuerlichen Verschwinden. Die verstörende Wirkung seiner Gegenwart äußert sich in einer tiefen Faszination, der sich keines der Familienmitglieder einschließlich Emalias entziehen kann und die zu einer intensiven Liebesbeziehung aller mit dem Gast führt. Nach seiner Abreise zeigt sich im zweiten Teil der Erzählung im weiteren Verhalten der Figuren, was er in ihnen ausgelöst hat. Emilia und Paolo sind durch die Begegnung mit dem Gast existenziell verwandelt. Emilia kehrt zunächst in ihr Heimatdorf zurück, wo sie bald als Heilige verehrt wird. Am Ende begibt sie sich wieder nach Mailand, um dort zu sterben. Die Tränen der in einer Baugrube unter Erdmassen Begrabenen werden zu einer Quelle, deren Wasser die Wunde eines Arbeiters heilt. Paolo seinerseits entäußert sich am Ende seiner bürgerlichen Existenz: Auf dem Bahnhof entledigt er sich in aller Öffentlichkeit seiner Kleider und verschwindet. Seine Fabrik hat er den Arbeitern geschenkt. Die anderen Familienmitglieder, Pietro, Odetta und Lucia, befähigt die Begegnung mit dem Göttlichen, das der Gast verkörpert, nicht zu einem neuen Leben. Sie verraten Gott, wie es im Text heißt, in unterschiedlichen Formen der Selbstzerstörung.

Non entreremo neanche nella coscienza di Paolo – come non siamo entrati nella coscienza di Lucia. Ci limiteremo a descrivere i suoi atti, dovuti – ciò è evidente – a una coscienza già fuori dalla vita.

Come vinto e grato, egli comincia diligentemente a togliersi il bel cappotto leggero, ineccepibile opera di origine inglese – e se lo lascia cadere ai piedi, dove esso si affloscia, come qualcosa di morto e subito divenuto estraneo a lui; la stessa sorte ha la giacca, seguita dalla cravatta, dal pullover, dalla camicia.

Paolo resta così a petto nudo, sulla pensilina della stazione, e la poca gente che gira da quelle parti, nell'ora morta, comincia a fermarsi e a guardarlo. Cosa succede a quell'uomo?

Ormai estraneo a tutto, Paolo continua, imperterrita e assorto lontano, a spogliarsi di quello che ha addosso, quasi egli non sapesse più distinguere la realtà dai suoi simboli; oppure, forse, come se egli si fosse deciso a valicare una volta per sempre i vani e illusori confini che dividono la realtà dalla sua rappresentazione. Cosa, insomma, che fanno gli uomini che qualche fede distacca per sempre dalla loro vita.

Pasolini: *Teseo* (1968), Parte seconda, 17
Corollario di Paolo

Das Novecento

Così sopra gli altri vestiti, cadono prima la canottiera, poi i calzoni, le mutande, i calzetti, le scarpe. Accanto al mucchio dei vestiti, appaiono alla fine i due piedi nudi: che si girano, e, a passo lento, si allontanano lungo il pavimento grigio e lustro della pensilina, in mezzo alla folla della gente, calzata, che stringe intorno, allarmata e muta (Pasolini 1991, 190 f.).

Interpretation Das Verhältnis von Text und Film

Die Begegnung mit dem Göttlichen, dem Absoluten, das durch den »schönen Jüngling verkörpert wird und einer falschen oder verlogenen Existenz ein Ende bereitet, steht im Zentrum des Geschehens. In Emilia, der einfachen Frau vom Lande, führt die Erfahrung der göttlichen Liebe zur Offenbarung ihres eigenen wahren Wesens. Ihr tatenloses, reines Sein nach der Rückkehr in ihr Dorf wird durch die Einheit mit dem Göttlichen zur Quelle von Wundern, durch die ihre Mitmenschen geheilt werden. In Emilia verkörpert sich Pasolinis Glauben an das Volk, das außerhalb jeder Geschichtlichkeit steht und noch in den ewigen Kreislauf von Tod und Leben eingebunden ist.

Eine Wandlung vollzieht sich jedoch auch in Paolo, der sich gleich dem biblischen Saulus in einen Paulus verwandelt, während sein Sohn Pietro wie Petrus am Ölberg den Herrn verrät. Zwei lyrische Texte (I, 27 und II, 19) evozieren im Text die Folgen der inneren Verwandlung Paolos, der wie Paulus zu einem Gang durch die Wüste aufzubrechen scheint. Den Kern dieser Wandlung macht die Entdeckung einer ihm bis dahin verborgenen Realität aus, zu der er am Ende der Geschichte durch den symbolischen Akt der Entkleidung vordringt. Mit der eleganten Kleidung des großbürgerlichen Mannes entäußert er sich einer falschen äußeren Erscheinung (»rappresentazione«), dem »schönen Schein« der bürgerlichen Existenz, um die ›Realität‹ seines nackten Körpers und seiner menschlichen Schwäche, Erbärmlichkeit und Hilfsbedürftigkeit zu entdecken und sie vor sich selbst, seinen Mitmenschen und Gott zu enthüllen. Deutlich sind die Hinweise auf eine spirituelle Neugeburt (»una coscienza già fuori dalla vita«), der ein sozialer Tod vorausgeht – die elegante Kleidung seiner Klasse liegt wie »qualcosa di morto«, wie eine abgestorbene Haut, zu seinen Füßen. »Estraneo a tutto«, wird der ehemalige Fabrikbesitzer jetzt zu einer jener Gestalten, die ihr Glaube (»qualche fede«) wie den Heiligen Franziskus für immer von ihrem »alten« Leben entfernt hat (»distacca da sempre dalla loro vita«). Der Erkenntnisprozess, den er durchläuft, führt ihn vom Glauben an die Überlegenheit seiner Klasse und seiner Individualität zur Einsicht in seine Schwäche. Die intertextuellen Verweise auf Bibel und Heiligenleben, die Zitate aus den Büchern Hiob und Jeremia im Anhang zum Text, transzendentieren die historische Situation in die Zeitlosigkeit des Glaubens und die Ewigkeit Gottes und seiner Schöpfung.

Die Erzähltechnik im Textauszug lässt zentrale Prinzipien deutlich werden. Symptomatisch ist der deskriptive Charakter der Passage, die

sich auf die Beschreibung von Paolos Tun (*i suoi atti*) beschränkt, aber keine Vermutungen über seine subjektiven Gedanken und Empfindungen anstellt. Die Textfassung der Geschichte erscheint über weite Strecken wie ein Drehbuch, das vor allem Hinweise zur Visualisierung gibt. Auffällig ist das Bestreben, klassische Formen des Geschichtenerzählens zu vermeiden. Mehrfach wird betont, dass die Erzählung keiner linearen Chronologie folgt: »Lo sottolineiamo per l'ultima volta, i fatti di questa storia sono compresenti e contemporanei« (Pasolini 1991, 37; Kap. I, 11). Systematisch wird so der Eindruck realistischen Erzählens aufgehoben. Dies hat auch Folgen für die Darstellung der Psychologie der Figuren, deren Inneres dem Leser nicht enthüllt wird. Dieser Verzicht auf eine interne Fokalisierung trägt einerseits zur Entindividualisierung der Figuren bei, die als Repräsentanten ihrer Klasse erscheinen, und verstärkt andererseits den Eindruck des Unerklärlichen und Rätselhaften des Geschehens, das von der Erzählinstanz nur »referiert«, aber nicht begründet wird. Kompensiert wird dieser Verzicht auf auktoriale Erklärungen teilweise durch die Hinzufügung anderer Texte mit stark lyrischem Charakter, die der Leser als Äußerungen der Figuren interpretieren kann, so etwa die Kapitel I, 27 und II, 19 mit der Beschreibung der Wüste, die als Aussagen Paolos gelesen werden können. Insgesamt wirkt der Text so wie eine Materialsammlung, die auf eine Realisierung in einem anderen Medium wartet.

Der Film erscheint als die adäquate Umsetzung dieses Materials.

Aufgrund seiner **visuellen Dimension** ist er die geeignete Form, um das Wesen der göttlichen Offenbarung auszudrücken. Der aus der Mystik bekannte Topos der Unsagbarkeit und Unaussprechlichkeit der Gotteserfahrung, den die Textfassung durch die Beschränkung auf die äußere Beschreibung respektiert, findet im Film in der Wichtigkeit des visuellen Aspekts eine adäquate medienspezifische Umsetzung. Den besonderen Stellenwert des Visuellen betont der Text an vielen Stellen. Besonders offensichtlich ist er im Moment der Offenbarung, die dem Vater Paolo zuteil wird, da sich das Göttliche hier in der »klassischen« Form als Licht manifestiert, das alles Sichtbare verwandelt: »Dalla stanza [il padre] passa quasi a tentoni, lungo il corridoio ancora buio, e arriva nel bagno. Qui, l'imposta è rimasta aperta; e, attraverso uno spiraglio della tendina, irrompe la luce, abbagliante e già ferma, come fosse mezzogiorno, della prima mattina« (Pasolini 1991, 54; Kap. I, 16 »È la volta del padre«). Gegenüber der Textfassung vermag der Film dieses Licht unmittelbar evident zu machen, er kann es zeigen ohne den Rückgriff auf Sprache. Doch auch die Kommunikation zwischen den Figuren verläuft vielfach »sprachlos«, sei es über Blicke, sei es über andere optische Zeichen. So kommen sich Pietro und der Gast beim Betrachten von Gemälden des englischen Malers



Szenen aus
Pasolini's *Teorema*

Das Novecento

Francis Bacon näher. Die untergeordnete Rolle der verbalen Kommunikation versinnbildlicht die rationale und diskursive Unerklärlichkeit des Geschehens. Im Film erhält die Offenbarung damit ihre primäre Natur einer sich jeder Erklärung widersetzen Evidenz.

Die außerordentliche Wirkung der Filmbilder verdankt sich jedoch nicht nur ihrer ‚Bildlichkeit‘ an sich, sondern Pasolinis besonderem Umgang mit ihnen. So wird durch die **Einstellungen und die Schnitttechnik** die Rätselhaftigkeit des Geschehens erhöht. Die unvermittelt eingebledeten, schwarz-weißen und tonlosen Wüstensequenzen heben den Eindruck realistischen Erzählers auf und fügen der erzählten Geschichte eine weitere Bedeutungsebene hinzu. Ein zweiter Verfremdungseffekt liegt im Einsatz der Musik. Die Kombination von klassischer Musik (Mozart), Jazz, Pop, Naturgeräuschen und Momenten absoluter Stille erzeugt eine eigene Sinndimension, die zur visuellen kommentierend hinzutritt. Wie die Textfassung ist auch die Filmfassung durch den radikalen Bruch mit den Formen realistischen (filmischen) Erzählers geprägt. Der Verzicht auf ‚Sprache‘, die Reduktion auf die visuelle und eine nicht-sprachliche akustische Dimension, die der Film gegenüber dem Text ermöglicht, sind dem Wesen des gezeigten Geschehens in besonderer Weise angemessen (vgl. Rinaldi 1982; Murri 1994).

4.5.6 | Entwicklungen nach 1980

Lyrik **Der experimentelle Umgang mit Literatur** klingt in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre allmählich ab. An die Stelle avantgardistischer Experimente und der Suche nach dem Neuen treten nun wieder vertraute Formen. Dies wird besonders deutlich in der Lyrik, in der auf der formalen Ebene die **Rückkehr zu traditionellen Gedichtformen** und auf der inhaltlichen Ebene eine neue Welthaltung, eine Rückkehr zu den ‚Dingen‘, wie auch eine neue Subjektivität festzustellen sind. Der Gebrauch klassischer Formen wird dabei allerdings auch spielerisch gebrochen, so wenn etwa **Patrizia Valduga** (geb. 1953) weibliche Sexualität und Lust in Sonett- oder Terzinenform behandelt und damit an Lyrikerinnen des Cinquecento wie Veronica Franco und Gaspara Stampa oder auch die französische Dichterin Louise Labé anknüpft. Für die neue Generation von Dichtern wie **Maurizio Cucchi** (geb. 1945), **Patrizia Cavalli** (geb. 1947), **Milo De Angelis** (geb. 1951) und **Valerio Magrelli** (geb. 1957) besteht die – gemeisteerte – Herausforderung darin, die Erfahrung der Autonomie von Sprache und Dichtung, die die *Neoavanguardia* vermittelt hat, mit der trotz allem nicht zu leugnenden Existenz einer Welt und einem diese Welt wahrnehmenden Ich sprachlich in Einklang zu bringen. Oder, wie es der Dichter **Giovanni Raboni** (geb. 1932) beschreibt, die Synthese zu finden zwischen »un discorso che si costituisce a partire dagli oggetti e un discorso che costituisce da sé i propri oggetti« (*La Stampa*, 17.5.1980).

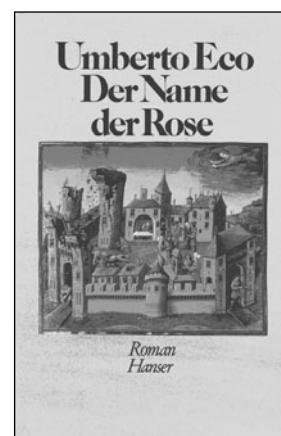
Narrativik **Die Entwicklung der Prosa** ist seit der zweiten Hälfte der 1970er Jahre durch die Rückkehr zum Erzählen gekennzeichnet. Zu den neuen

Erzähler der 1980er Jahre, die keiner bestimmten Schule zuzuordnen sind, gehören die noch von Calvino entdeckten Autoren **Andrea De Carlo** (geb. 1952) und **Daniele Del Giudice** (geb. 1949), die im Gegensatz zu den anderen Autoren ihrer Generation einen eher kühlen, beschreibenden Stil pflegen. Zu den Autoren mit einem individuellen Profil gehören aber auch ältere Autoren wie **Antonio Tabucchi** (geb. 1943), der in seinen mit Elementen des Phantastischen arbeitenden Texten den verborgenen Antrieben und Ängsten im menschlichen Leben nachspürt, dabei aber auch die reale Geschichte nicht aus den Augen verliert. So in *Sostiene Pereira* (1994), das die Geschichte eines alten Journalisten im faschistischen Portugal Salazars erzählt, der aus der Begegnung mit einer Gruppe junger Antifaschisten neue Kraft gewinnt. Auch **Giuseppe Pontiggia** (1934–2003), der im Umkreis der *Neoavanguardia* debütiert hat, erzählt in seinen *Vite di uomini non illustri* (1993) in Kurzform die banalen Biographien normaler Menschen des 20. Jahrhunderts in einem Stil, der die Sprache dieser Figuren wie ihrer Zeit wiedergibt. Deutlich ist in all diesen Werken das Interesse an der menschlichen Existenz, dessen Darstellung auf stilistisch höchst unterschiedliche Weise erfolgt, die aber immer die Differenz zwischen dem ›Leben‹ und dem ›Erzählen‹ des Lebens erkennen lässt (vgl. Balletta/Barwig 2003).

Die **Zäsur des Jahres 1980** wird markiert durch das Erscheinen zweier Werke, die beide das Erzählen kultivieren, sich ansonsten aber eher komplementär zueinander verhalten: Umberto Ecos Mittelalterkrimi *Il nome della rosa* und Pier Vittorio Tondellis Erzählungsband *Altri libertini*. Charakteristisch für diese neue literarische Phase ist, dass sich der Unterschied zwischen Hochkultur und Massen- oder Popkultur immer stärker einebnen. Dies erhöht die ›Lesbarkeit‹ dieser Texte, macht sie für ein **breites Lesepublikum** konsumierbar und entspricht damit dem Zwang zur erfolgreichen Vermarktung der **Ware Buch**, der auch in der Verlagspolitik immer mehr in den Vordergrund tritt und den Buchmarkt beherrscht. Diese Entwicklung zeigt sich in der Bedeutung, die jetzt bestimmte Gattungen wie der Kriminalroman erhalten, die bis dahin eher der Unterhaltungsliteratur zugerechnet wurden.

Ecos Welterfolg *Il nome della rosa* (1980) illustriert einige dieser Tendenzen. Der Mittelalterkrimi spielt vor dem Hintergrund des Machtkampfs zwischen Kaiser und Papst und des Kampfs der Kirche gegen häretische Bewegungen im Jahr 1327 in einer abgelegenen Benediktinerabtei. Hier ereignen sich eine Reihe rätselhafter und grausiger Morde, die der ehemalige Inquisitor Guglielmo da Baskerville und sein junger Gehilfe Adso da Melk aufzuklären. Der Rückgriff auf die erprobten Muster des **Kriminalromans** und des **historischen Romans** bietet einem breiten Lesepublikum **vertraute Erzählmuster**, die eine spannende Lektüre ›ersten Grades‹ erlauben. Dem literarisch gebildeten Leser bietet der Roman eine Lektüreebene ›zweiten Grades‹, auf der die Entzifferung der zahllosen Zitate und Anspielungen auf die Weltliteratur intellektuelle Befriedigung und Leselust verspricht

Eco: *Der Name der Rose* (Umschlag der deutschsprachigen Erstausgabe von 1982)



Das Novecento

– von der Bibel über das zweite, verlorene, Buch der *Poetik* des Aristoteles bis hin zu Arthur Conan Doyle (1859–1930) und Jorge Luis Borges (1899–1986). Zugleich illustriert diese Struktur des »mehrfachen Schriftsins«, die ein zentrales Interpretationsverfahren des Mittelalters imitiert oder parodiert, für den semiotisch gebildeten Leser die Theorie von der ›Mehrdeutigkeit‹ der Zeichen und der sich daraus ergebenden Möglichkeit der Lektüre auf mehreren Bedeutungsebenen. Gleichzeitig wird der Roman von der Kritik auch als typischer Roman der **Postmoderne** gelesen, in dem literarisches Material aus den unterschiedlichsten Räumen und Zeiten miteinander kombiniert wird (vgl. Vickermann 1998; Kindt 2000; Musarra 2002).

Die Vielzahl der Lektüremöglichkeiten und Deutungen illustriert allerdings in erster Linie die besondere Rolle, die dem Leser im Prozess der Bedeutungskonstitution eines Werks zukommt, wie Eco gleichzeitig in seinem wissenschaftlichen Werk *Lector in fabula* (1979) darstellt. Mit Calvinos *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), dessen Reflexion über den Akt des Lesens ein Jahr früher erscheint, gehört *Il nome della rosa* damit eigentlich noch zu jener **experimentellen Metaliteratur**, die vor allem ein Reflektieren über das Funktionieren und die Mechanismen von Literatur oder, allgemeiner gesagt, über das Deuten von Wirklichkeit und dessen Voraussetzungen ist. Insofern Eco das erkenntnistheoretische Problem, dass die Deutung von Zeichen immer schon das Verfügen über ein System zu ihrer Deutung voraussetzt, an konkreten (Mord-)Fällen veranschaulicht und in eine Erzählung übersetzt, markiert sein Roman jedoch auch den Übergang von einer experimentell-metareflexiven zu einer erzählenden Literatur, die von ›der Welt‹ erzählt (zu Eco als Wissenschaftler s. Kap. 1.2.3).

Tondellis Erzählband *Altri libertini* (1980) stellt in gewisser Weise das Gegenteil zu dieser theorielastigen Metaliteratur dar und steht damit am Anfang einer neuen literarischen Bewegung, die die *giovani scrittori* und *cannibali* der 1990er Jahre repräsentieren. Die Erzählungen Pier Vittorio Tondellis (1955–1991) kreisen um jene **jugendliche Gegenkultur** aus

Tondelli:
Altri libertini
(1980)

Studenten, Homosexuellen, Drogenabhängigen, die sich u. a. in Bologna in den 1970er Jahren entwickelt und ihren politischen Ausdruck im *movimento del '77* findet (s. Kap. 4.5.3). Mit ihrem Protest gegen bürgerliche Lebensformen stehen die Erzählungen in der Tradition der amerikanischen Beat-Generation und von Autoren wie Jack Kerouac (1922–1969) und Charles Bukowski (1920–1994) sowie Arbasino. Mehr noch als durch ihre Gegenstände sind sie jedoch durch ihren Stil gekennzeichnet: eine Sprache, die den Eindruck von Schnelligkeit und Atemlosigkeit erzeugt, die mit ihren syntaktischen und lexikalischen Verstößen gegen die Norm, ihrem Rekurs auf Jugendsprache und Großstadtslang regelverletzend und ekzessiv ist und beinahe schon wieder einen neuen *sp*erimentalismo darstellt. Dies gilt auch für **Aldo Busi** (geb. 1948), dessen barocke Sprache das autobiografische Material, das seinem ersten Roman *Seminario sulla gio-*



ventù (1984) zugrunde liegt, in einen pikaresken Roman zu verwandeln vermag.

Die giovani scrittori der 1990er Jahre führen Tondellis Impulse fort. Zu ihnen gehören Autoren wie **Giuseppe Culicchia** (geb. 1965), **Enrico Brizzi** (geb. 1974), **Niccolò Ammaniti** (geb. 1966), **Aldo Nove** (geb. 1967) und **Silvia Ballestra** (geb. 1971). In ihren Texten wird das abschreckende Bild Italiens in den 1980er Jahren fassbar, das geprägt ist von Konsumismus, Werteverfall und *telecrazia*. Allerdings nicht in Form einer realistischen Beschreibung, sondern aus der Perspektive rebellierender Jugendlicher und Punks wie in Silvia Ballestras *La guerra degli Antò* (1992), die ein grotesk verzerrtes, deformiertes Bild der Wirklichkeit liefert. Die Rebellion gegen die Welt der Erwachsenen artikuliert sich dabei nicht – wie in den 1960er Jahren – über ein oppositionelles politisches Weltbild, sondern über Sprache, Kleidung, ästhetische Vorlieben und Dinge des alltäglichen Konsums. Die Abgrenzung von der Welt der Erwachsenen erfolgt in diesen Romanen, die vielfach Entwicklungs- oder Pubertätsromane sind, in denen es um die Ausbildung einer eigenen Identität geht, über einen abweichenden Lebensstil, der derjenige der *peer-group* ist. Die Anspielung auf andere Medien wie Film, Musik, Video und Fernsehen, über die sich die alternative Jugendkultur definiert, spielt daher in diesen Texten eine besondere Rolle.

Ein zentrales Stilelement ist die »transcodifica« (Mondello 2004, 28), die **Umcodierung** von Zeichen aus anderen Medien in die Sprache der Literatur. Dienen diese omnipräsenen Anspielungen etwa auf die Rockmusik einerseits der generationellen Abgrenzung und Identitätsstiftung, so kommt in ihnen andererseits auch die Bedrohung durch den **Warenfetischismus der Konsumgesellschaft** zum Ausdruck, in der sich Identität nur noch über Produkte definiert. Die extreme Verzerrung, die diese Warenwelt in der an Filmen wie Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* orientierten »kannibalistischen« Version dieser Texte erfährt, illustriert Aldo Noves Erzählung *Woobinda* (1998), die mit den Worten beginnt: »Ho ammazzato i miei genitori perché usavano un bagnoschiuma assurdo, Pure & Vegetal«. Die Vermischung von Hoch- und Massenkultur, die Integration des Nicht-Literarischen in die Welt der Literatur, die keine Wertunterschiede mehr kennt, sondern in postmoderner Weise »alles« miteinander vermischt und eine besondere Vorliebe für den *trash* hat, impliziert nicht nur eine »desacralizzazione della letteratura«, sondern ist auch eine »ironica demisticificazione del sistema« (vgl. Mondello 2004, 25; La Porta 1999; Balletta/Barwig 2003; Rajewsky 2003).

Der Kriminalroman ist eine weitere Gattung der Unterhaltungsliteratur, die heute die Literaturlandschaft prägt. Sein Spektrum reicht vom brutalen *noir* eines **Carlo Lucarelli** (geb. 1960) bis zu den Sizilienkrimis **Andrea Camilleris** (geb. 1925). Während Lucarellis *Almost blue* (1997) die Geschichte eines psychisch gestörten *serial killer* erzählt, die durch Figuren, Handlungsort (Bologna) und Musikeinsatz (Jazz, ACDC) an die Romane der *giovani scrittori* erinnert, setzt Camilleri mit einem Kriminalroman wie *La forma dell'acqua* (1994), der die Verstrickung der sizi-

Das Novecento

lianischen DC mit der Mafia und damit jene Verhältnisse beschreibt, die zum Ende der Ersten Republik geführt haben, die Tradition des **aufklärerischen Politthrillers** à la Sciascia fort. Auffällig ist dabei die regionale oder lokale Ausrichtung der meisten Krimis, die in bestimmten Regionen wie Sardinien (Marcello Fois) oder Städten wie Mailand (Andrea G. Piankettis) und Palermo (Santo Piazzese) spielen und diesen lokalen Bezug meist auch mittels der Sprache verdeutlichen. Mögen diese Krimis einerseits Ausdruck einer als psychisch krank erfahrenen Gesellschaft sein, so kommt andererseits in der häufig von ihnen geleisteten Denunzierung einer verbrecherischen Politik und Gesellschaft ein moralisches Empfinden zum Ausdruck, das zwar keine andere Gesellschaftsordnung will, aber die Wahrung von Recht und Moral in Politik und Gesellschaft jenseits alter Ideologien einklagt.

Das Theater erlebt seit den 1980er Jahren eine vergleichbare Entwicklung wie Lyrik und Prosa. Auch hier folgt auf eine Phase, die sehr stark vom spektakulären Theater alternativer Gruppen geprägt war, eine Zeit, in der sich **neue Dramatiker** zu Wort melden. Eine besondere Rolle spielt hier die *nuova scuola napoletana*, zu der **Manlio Santanelli** (geb. 1938), **Annibale Ruccello** (1956–1986) und **Enzo Moscato** (geb. 1947) gehören. Die Rückkehr zum **Texttheater** ist dabei freilich nicht gleichbedeutend mit einer Rückkehr zu traditionellen dramatischen Formen. Handlung und Figuren im klassischen Sinne gibt es auch in diesem Theater nicht mehr, in dessen Mittelpunkt die Sprache steht. Dies gilt auch für das Theater **Fausto Paravidinos** (geb. 1976). Sein Stück *Genova 01* (2002) evoziert die Ereignisse während des Gipfels der führenden Wirtschaftsmächte in Genua, die zum Tod eines Demonstranten geführt haben, in einer Collage aus vielfältigen Stimmen, ohne das Geschehen abzubilden (vgl. Alonge/Malara 2001, 689–701).

Grundlegende
Literatur

- Angelini, Franca:** »Teatro«. In: Corrado Stajano (Hg.): *La cultura italiana del Novecento*. Rom/Bari 1996, 725–752.
- Asor Rosa, Alberto** (Hg.): *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*. Turin 2000.
- Casadei, Alberto:** *Storia della letteratura italiana*. Bd. 6: Il Novecento. Bologna 2005.
- Chiellino, Carmine/Marchio, Fernando/Rongoni, Giocondo:** *Italien*. München 1989.
- Ferroni, Giulio:** *Storia della letteratura italiana*. Bd. 4: Il Novecento. Mailand 1991.
- Hinterhäuser, Hans:** *Italienische Lyrik im 20. Jahrhundert*. München 1990.
- Jansen, Christian:** *Italien seit 1945*. Göttingen 2007.
- Montale, Eugenio:** *Tutte le poesie*. Hg. von Giorgio Zampa. Mailand 1984.
- Pasolini, Pier Paolo:** *Teorema* [1968]. Mailand 1991.
- Raimondi, Ezio:** *La letteratura italiana. Il Novecento*. 2 Bde. Hg. von Gabriella Fenocchio. Mailand 2004.
- Saba, Umberto:** *Tutte le poesie*. Hg. von Arrigo Stara. Mailand 1988.
- Segre, Cesare:** *La letteratura italiana del Novecento*. Rom/Bari 2004.
- Tellini, Gino:** *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*. Mailand 1998.
- Ungaretti, Giuseppe:** *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. Hg. von Leone Piccioni. Mailand 1969.

- Albath-Folchetti, Maike:** Zanzottos Triptychon. Eine Studie der Sammlungen *Il Galateo in Bosco, Fosfeni* und *Idioma*. Tübingen 1998.
- Alonge, Roberto:** Luigi Pirandello. Rom/Bari 1997.
- Alonge, Roberto/Malara, Francesca:** »Il teatro italiano di tradizione«. In: Roberto Alonge/Guido Davico Bonino (Hg.): *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Bd. 3: Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento. Turin 2001, 567–701.
- Balletta, Felice/Barwig, Angela** (Hg.): Italienische Erzählliteratur der Achtziger und Neunziger Jahre. Zeitgenössische Autorinnen und Autoren in Einzelmonographien. Frankfurt a.M. 2003.
- Barbagallo, Francesco** (Hg.): *Storia dell'Italia repubblicana*. 5 Bde. Turin 1994–1997.
- Baumgarth, Christa:** Geschichte des Futurismus. Reinbek bei Hamburg 1966.
- Behrens, Rudolf/Schwaderer, Richard** (Hg.): *Italo Svevo. Ein Paradigma der europäischen Moderne*. Würzburg 1990.
- Benedetti, Carla:** Pasolini contro Calvinò. Per una letteratura impura. Turin 1998.
- Benussi, Cristina:** Introduzione a Calvinò. Rom/Bari 2002.
- Cesareo, Giovanni:** »La televisione«. In: Corrado Stajano (Hg.): *La cultura italiana del Novecento*. Rom/Bari 1996, 753–772.
- Falchetto, Bruno:** *Storia della narrativa neorealista*. Mailand 1992.
- Gambaro, Fabio:** *Invito a conoscere la Neoavanguardia*. Mailand 1993.
- Ginsborg, Paul:** *Storia d'Italia 1943–1996. Famiglia, società, Stato*. Turin 1998.
- Goebel-Schilling, Gerhard/Sanna, Salvatore A./Schulz-Buschhaus, Ulrich:** Widerstehen. Anmerkungen zu Calvinos erzählerischem Werk. Frankfurt a.M. 1990.
- Große, Ernst Ulrich/Trautmann, Günter:** *Italien verstehen*. Darmstadt 1997.
- Guglielminetti, Marziano:** Pirandello. Rom 2006.
- Kindt, Tom** (Hg.): *Ecos Echos. Das Werk Umberto Ecos. Dimensionen, Rezeptionen, Kritiken*. München 2000.
- Kuon, Peter** (Hg.): *Corpi/Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolini*. Frankfurt a.M. u.a. 2001.
- Kritisches Lexikon der romanischen Gegenwartsliteraturen [KLRG]**. Hg. von Wolf-Dieter Lange. Tübingen 1984ff.
- La Porta, Filippo:** *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*. Turin 1999.
- Lentzen, Manfred:** Italienische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Von den Avantgarden der ersten Jahrzehnte zu einer »neuen Innerlichkeit«. Frankfurt a.M. 1994.
- Lentzen, Manfred** (Hg.): Italienische Lyrik des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen. Berlin 2000.
- Lentzen, Manfred** (Hg.): Italienische Romane des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen. Berlin 2005.
- Lentzen, Manfred** (Hg.): Italienisches Theater des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen. Berlin 2008.
- Lill, Rudolf:** Geschichte Italiens in der Neuzeit. Darmstadt 1988.
- Lorenzini, Niva:** *Poesia italiana del Novecento*. Bologna 1999.
- Marchesini, Alberto:** *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini. Da Accattone al Decamerone*. Florenz 1994.
- Mondello, Elisabetta:** »La giovane narrativa degli anni Novanta: »cannibalici e dintorni«. In: Elisabetta Mondello (Hg.): *La narrativa italiana degli anni Novanta*. Rom 2004.
- Moraldo, Sandro M.** (Hg.): *Leonardo Sciascia. Annäherungen an sein Werk*. Heidelberg 2000.
- Murri, Serafino:** Pier Paolo Pasolini. Mailand 1994.
- Musarra, Franco** u.a. (Hg.): *Eco in fabula. Umberto Eco in the humanities. Proceedings of the international conference*, Leuven, 24.–27. Februar 1999. Leuven 2002.
- Ott, Christine:** *Torso-Göttin Sprache. Eugenio Montales Poetik im Medium seiner Lyrik*. Heidelberg 2003.
- Pecoraro, Aldo:** Gadda. Rom/Bari 1998.
- Petersen, Jens:** »Italien als Republik: 1946–1987«. In: Michael Seidlmayer: *Geschichte Italiens*. Stuttgart 1989, 499–550.
- Rajewsky, Irina:** *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*. Tübingen 2003.

Weiterführende
Literatur

Literatur

- Rinaldi, Rinaldo:** Pier Paolo Pasolini. Mailand 1982.
- Rössner, Michael (Hg.):** Pirandello zwischen Avantgarde und Postmoderne. Wilhelmsfeld 1997.
- Rössner, Michael/Hausmann, Frank-Rutger (Hg.):** Pirandello und die europäische Erzählliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts. Akten des 4. Pirandello-Kolloquiums in Aachen vom 7. bis 9. Oktober 1988. Bonn 1990.
- Scharold, Ingeborg (Hg.):** Scrittura femminile. Italienische Autorinnen im 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion und Autobiographie. Tübingen 2002.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg:** Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg 1993.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich:** Zwischen »resa« und »ostinazione«. Zu Kanon und Poetik Italo Calvinos. Tübingen 1998.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich/Meter, Helmut (Hg.):** Aspekte des Erzählens in der modernen italienischen Literatur. Tübingen 1983.
- Serra, Francesca:** Calvino. Rom 2006.
- Sinisi, Silvana:** »Neoavanguardia e postavanguardia in Italia«. In: Roberto Alonge/Guido Davico Bonino (Hg.): Storia del teatro moderno e contemporaneo. Bd. 3: Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento. Turin 2001, 703–736.
- Vickermann, Gabriele:** Der etwas andere Detektivroman. Italianistische Studien an den Grenzen von Genre und Gattung. Heidelberg 1998.

5. Anhang

5.1 Auswahlbibliographie

5.2 Personenregister

5.1 | Auswahlbibliographie

5.1.1 | Einführungen in das Studium der italienischen Literaturwissenschaft

- Ceserani, Remo: Guida breve allo studio della letteratura. Rom/Bari 2003.
Gröne, Maximilian/Kulessa, Rotraud von/Reiser, Frank: Italienische Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Tübingen 2007.
Neumeyer, Martina: Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe für Italianisten, Berlin 2003.
Pasquini, Emilio (Hg.): Guida allo studio della letteratura italiana. Bologna 21997.
Pozzi, Mario/Mattioda, Enrico: Introduzione alla letteratura italiana. Istituzioni, periodizzazioni, strumenti. Turin 2006.
Roda, Vittorio (Hg.): Manuale di Italianistica. Bologna 2005.
Tarantino, Maurizio: Guida alla biblioteca di Italianistica. Rom 2001.
Zaccaria, Giuseppe/Benussi, Cristina: Per studiare la letteratura italiana. Strumenti e metodi. Mailand 2002.

5.1.2 | Literaturgeschichten

- Asor Rosa, Alberto (Hg.): Letteratura italiana. 17 Bde. Turin 1982–2000:
I. Sektion: Bd. 1: Il letterato e le istituzioni; Bd. 2: Produzione e consumo; Bd. 3, 1: Le forme del testo: Teoria e poesia; Bd. 3, 2: Le forme del testo: La prosa; Bd. 4: L'interpretazione; Bd. 5: Le questioni; Bd. 6: Teatro, musica, tradizione dei classici. Turin 1982–1986;
II. Sektion: Storia e geografia della letteratura italiana. 3 Bde. Turin 1987–1989;
III. Sektion: Gli autori. Dizionario bio-bibliografico e indici. 2 Bde. Turin 1990–1991;
IV. Sektion: Le Opere. 4 Bde. Turin 1992–1996;
V. Sektion: Dizionario delle Opere. 2 Bde. Turin 1999–2000.
Bárberi-Squarotti, Giorgio (Hg.): Storia della civiltà letteraria italiana. 7 Bde. Turin 1990–1996.
Brioschi, Franco/Di Girolamo, Costanzo (Hg.): Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. 4 Bde. Turin 1993–1996.
Casadei, Alberto/Santagata, Marco: Manuale di letteratura italiana medievale e moderna. Rom/Bari 2007.
Casadei, Alberto/Santagata, Marco: Manuale di letteratura italiana contemporanea. Rom/Bari 2007.
Cecchi, Emilio/Sapegno, Natalino (Hg.): Storia della letteratura italiana. 10 Bde. Mailand 21987–1988. Appendice: Borsellino, Nino/Felici, Lucio (Hg.): Scenari di fine secolo. 2 Bde. Mailand 2001.
Farrell, Joseph (Hg.): A History of Italian Theatre. Cambridge 2006.
Ferroni, Giulio: Storia della letteratura italiana. 4 Bde. Mailand 1991.
Hardt, Manfred: Geschichte der italienischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Frankfurt a.M. 2003.
Kapp, Volker (Hg.): Italienische Literaturgeschichte. Stuttgart/Weimar 2007.

Auswahlbibliographie

- Malato, Enrico (Hg.): *Storia della letteratura italiana*. 14 Bde. Rom 1994–2005.
- Panizza, Letizia/Wood, Sharon (Hg.): *A History of Women's Writing in Italy*. Cambridge 2000.
- Petronio, Giuseppe: *Geschichte der italienischen Literatur*. 3 Bde. Tübingen 1992–1993 (it. 1964).

5.1.3 | Nachschlagewerke**Autoren- und Werklexika**

- Branca, Vittore (Hg.): *Dizionario critico della letteratura italiana*. 4 Bde. Turin 21986.
- Cucchi, Maurizio (Hg.): *Dizionario della poesia italiana. I poeti di ogni tempo, la metrica, i gruppi e le tendenze*. Mailand 1983.
- Dizionario della letteratura italiana. Le opere. Turin 1987.
- Enciclopedia dello spettacolo. Begründet von Silvio d'Amico. Sezioni teatro drammatico, teatro musicale, cinema, scenografia. 10 Bde. Rom 1954–1962.
- Ghidetti, Enrico/Luti, Giorgio (Hg.): *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*. Rom 1997.
- Hainsworth, Peter/Robey, David (Hg.): *Encyclopedia of Italian Literature*. Oxford-Zanichelli. Hg. von Pasquale Stoppelli. Bologna 2004 (mit CD-ROM; engl. 2002).
- Kindlers Literatur Lexikon. 18 Bde. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart/Weimar 2009 (mit online-Datenbank).
- Kritisches Lexikon der romanischen Gegenwartsliteraturen [KLRG]. Hg. von Wolf-Dieter Lange. Tübingen 1990 ff.
- Marrone, Gaetana (Hg.): *Encyclopedia of Italian Literary Studies*. 2 Bde. New York/London 2007.
- Petronio, Giuseppe (Hg.): *Dizionario encicopedico della letteratura italiana*. 6 Bde. Bari/Rom 1966–1970.
- Ronconi, Enzo (Hg.): *Dizionario generale degli autori italiani contemporanei*. 2 Bde. Florenz 1974.
- Russel, Rinaldina (Hg.): *Italian Women Writers. A Bio-Bibliographical Sourcebook*. Westport, Conn./London 1994.

Literaturwissenschaftliche Sachlexika

- Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden [ÄGB]*. Stuttgart/Weimar 2000–2005.
- Berg, Hubert van den/Fähnders, Walter (Hg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*. Stuttgart/Weimar 2009.
- Brunel, Pierre (Hg.): *Dizionario dei miti letterari*. Mailand 1995 (frz. 1994).
- Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Begründet von Günther u. Irmgard Schweikle. Stuttgart/Weimar 2007.
- Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar 2008.
- Daemmrich, Horst u. Ingrid (Hg.): *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. Tübingen 21995.
- Harrauer, Christine/Hunger, Herbert: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart*. Purkersdorf 22006.
- Kroll, Renate (Hg.): *Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar 2002.
- Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar 22008.
- Renner, Rolf Günther/Habekost, Engelbert (Hg.): *Lexikon literaturtheoretischer Werke*. Stuttgart 1995.

5.1.4 | Handbücher und Nachschlagewerke zu Geschichte, Kultur und Sprache

- Altgeld, Wolfgang (Hg.): Kleine italienische Geschichte. Stuttgart 2002.
- Baasner, Frank/Thiel, Valeria: Kulturwissenschaft Italien. Stuttgart 2004.
- Barański, Zygmunt G./West, Rebecca J. (Hg.): The Cambridge Companion to Modern Italian culture. Cambridge 2001.
- Bruni, Francesco (Hg.): Storia della lingua italiana. 8 Bde. Bologna 1989–1994.
- Brüttung, Richard (Hg.): Italien-Lexikon. Schlüsselbegriffe zu Geschichte, Gesellschaft, Wirtschaft, Politik, Justiz, Gesundheitswesen, Verkehr, Presse, Rundfunk, Kultur und Bildungseinrichtungen. Berlin 1997.
- Bußmann, Hadumod (Hg.): Lexikon der Sprachwissenschaft. Stuttgart 2008.
- Dizionario Biografico degli Italiani [DBI]. Rom 1960ff.
- Glück, Helmut (Hg.): Metzler Lexikon Sprache. Stuttgart/Weimar 2005.
- Lill, Rudolf: Geschichte Italiens in der Neuzeit. Darmstadt 1988.
- Marazzini, Claudio: La lingua italiana. Profilo storico. Bologna 1994.
- Migliorini, Bruno: Storia della lingua italiana. 2 Bde. Florenz 1989.
- Romano, Ruggiero/Vivanti, Corrado (Hg.): Storia d'Italia [Einaudi]. 6 Bde. Turin 1972–1977.

5.1.5 | Bibliographien

- Hillen, Wolfgang/Rheinbach, Ludwig: Einführung in die bibliographischen Hilfsmittel für das Studium der Romanistik. Praktische Anleitung für die Literaturrecherche. II.: Italienische Sprach- und Literaturwissenschaft. Bearbeitet von Astrid Klapp-Lehrmann u. Wolfgang Hillen. Bonn 1994.
- Malato, Enrico (Hg.): Storia della letteratura italiana. Bd. 14: Bibliografia della letteratura italiana. Indici. Hg. von Saverio Ricci. Rom 2004 [retrospektive Bibliographie bis 1990].
- Bibliografia Generale della Lingua e della Letteratura Italiana [BiGLI]. Bd. 1ff. (1991) Rom 1993ff.
- MLA (Modern Language Association). International Bibliography of Books and Articles on the Modern Languages and Literatures [MLA-IB]. Bd. 1ff. (1921). New York 1922ff. (online).
- Romanische Bibliographie [RB]. 1961ff. Tübingen 1965ff. (online).

5.1.6 | Online-Ressourcen

Autoren-Websites

- <http://www.danteonline.it>
Website der Società Dantesca Italiana mit Volltexten der Werke Dantes sowie einer Bibliographie der Sekundärliteratur.
- <http://web.uni-marburg.de/hosting/ddg/index.html>
Website der Deutschen Dante Gesellschaft (DIG) mit Links zu allen wichtigen internationalen Dante-Websites.
- http://www.edu//Departments/Italian_Studies/dweb/dweb.shtml
Decameron Web: Website zum *Decameron* Giovanni Boccaccios mit Bibliographie und umfangreichem Material zur Kontextualisierung.
- <http://www.pasolini.net>
Website mit umfangreichem Material zu Leben und Werk Pier Paolo Pasolinis.

Datenbanken

- <http://www.lib.uchicago.edu/efts/IWW>
Italian Women Writers (IWW): Datenbank mit bio-bibliographischen Informationen und Volltexten italienischer Autorinnen bis zum Geburtsjahr 1945.

Auswahlbibliographie

- <http://www.rose.uzh.ch/crivelli/arcadia/indexsearch.php>
Donne in Arcadia (1690–1800): Datenbank der weiblichen Mitglieder der Accademia dell'Arcadia im 18. Jahrhundert mit bio-bibliographischen Angaben.
- www.maldura.unipd.it/italianistica/ALI/principale.html
Le autrici della letteratura italiana. Bibliografia dell'Otto/Novecento: Datenbank zu Autorinnen des 19. und 20. Jahrhunderts mit Bibliographie der Primär- und Sekundärliteratur.
- <http://www.ovi.cnr.it>
Tesoro della Lingua Italiana delle Origini: Elektronisches Wörterbuch der italienischen Sprache von den Anfängen bis 1375.
- <http://www.silab.it/frox/200/index.htm>
Duecento. Poesia italiana dalle origini a Dante: Digitale Bibliothek der italienischen Lyrik des 13. Jahrhunderts.
- <http://www.bibliotecaitaliana.it/index.php>
Biblioteca italiana: Digitale Bibliothek mit über 1700 Volltexten der italienischen Literatur vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert.
- www.liberliber.it/biblioteca/index.htm
Progetto Manuzio: Digitale Bibliothek mit ca. 400 Volltexten vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert.

Websites der Italianistik

- <http://www.comune.bologna.it/iperbole/boll900/>
Bollettino '900: Elektronischer Newsletter des Dipartimento di Italianistica der Universität Bologna zur Literatur des 20. Jahrhunderts mit Links zu weiteren Websites der italienischen Literatur.
- <http://www.griseldaonline.it>
GriseldaOnLine. Portale di letteratura: Website des Dipartimento di Italianistica der Universität Bologna mit elektronischer Zeitschrift und einer kommentierten Liste von Websites zur italienischen Literatur.
- <http://www.italinemo.it>
Italinemo. Riviste di italianistica nel mondo: Datenbank zu Aufsätzen und Rezensionen mit Abstracts zur italienischen Literatur (seit 2000).
- <http://www.romanistik.de>
Website des Deutschen Romanistenverbands (DRV) mit Tagungshinweisen und Stellungsausschreibungen sowie Links zu den anderen romanistischen Fachverbänden.
- <http://www.italianistenverband.de>
Website des Deutschen Italianistenverbands (DIV) mit Hinweisen auf Tagungen und zu Studienmöglichkeiten.

Sonstiges

- www.sbn.it
Servizio Bibliotecario Nazionale: Zugang zur Online-Recherche im gemeinsamen Katalog der italienischen Bibliotheken.
- www.italicarai.it
Website des staatlichen italienischen Rundfunks (RAI) mit Informationen zu Literatur (Dante, Rinascimento, Grandi narratori del '900), Geschichte der italienischen Sprache, Film, Kunst und Musik.
- <http://www.iic-berlino.de>
Website des Italienischen Kulturinstituts in Berlin mit Links zu den anderen italienischen Kulturinstituten in Deutschland und umfangreicher Linkssammlung zu Italien.

5.2 | Personenregister

- Aischylos 173, 193
 Alberti, Leon Battista 168, 169, 175
 Aleramo, Sibilla (eig. Rina Faccio) 31, 255
 Alomar, Gabriel 265
 Altichiero da Zevio 153
 Alvaro, Corrado 285
 Amendola, Giorgio 262
 Ammaniti, Niccolò 305
 Anceschi, Luciano 293
 Andreini, Giovan Battista 217
 Andreini, Isabella 209, 217, 223
 Angolieri, Cecco 146
 Aniello, Tommaso s. Masaniello
 Apuleius, Lucius 158
 Aragona, Tullia d' 187 f.
 Arbasino, Alberto 294 f., 304 f.
 Aretino, Pietro 190, 193, 200
 Ariosto, Ludovico 12, 14, 18, 47, 123, 158, 183, 190, 192, 195–197, 206, 290, 297
 Aristophanes 173
 Aristoteles 35 f., 37, 63, 65, 71, 81, 108 f., 150, 173, 174, 184 f., 193, 204, 223, 304
 Arrighi, Cletto (eig. Carlo Righetti) 249
 Ascoli, Graziadio Isaia 13
 Asor Rosa, Alberto 285
 Auerbach, Erich 15
 Augustinus, Aurelius 153
 Aurispa, Giovanni 173
 Avalle, D'Arco Silvio 23
 Azeglio, Massimo Taparelli d' 230, 234, 257
 Bach, Johann Sebastian 289
 Bacon, Francis 302
 Badoglio, Pietro 277 f.
 Balbo, Cesare 230
 Balestrini, Nanni 293 f.
 Balla, Giacomo 266
 Ballestra, Silvia 305
 Banti, Anna (eig. Lucia Lopresti) 297
 Barbi, Michele 12
 Bardi, Giovanni 208
 Barilli, Renato 293
 Barthes, Roland 24, 25, 291
 Basaglia, Franco 280
 Bassani, Giorgio 284
 Baudelaire, Charles 22, 248, 249, 250
 Beauvoir, Simone de 30
 Beccaria, Cesare 216, 235
 Bembo, Pietro 18, 51, 110, 181, 182 f., 186 f., 199 f.
 Benedetti, Carla 292
 Benedikt von Nursia 133, 140
 Beolco, Angelo s. Ruzante
 Berchet, Giovanni 232, 233
 Bergson, Henri 264, 266, 267
 Berlusconi, Silvio 278, 281, 282
 Bernard, Claude 252
 Berni, Francesco 117, 200
 Berruguete, Pedro 178
 Bessarion, Joannes 173
 Bettinelli, Saverio 230
 Bibiena 67, 73, 77, 79, 181, 186, 190, 192, 223
 Blake, William 259
 Blanc, Ludwig Gottfried 10
 Bo, Carlo 263
 Boccaccio, Giovanni 11, 46, 79, 89, 91, 92, 96, 98, 110, 122, 133, 139, 140, 143, 151, 152, 156–161, 163, 166, 172, 174, 183, 186, 192, 194, 222, 258
 Boccioni, Umberto 266
 Boiardo, Matteo Maria 47, 158, 195 f., 199
 Boito, Arrigo 250
 Bonaparte, Joseph 229
 Bontempelli, Massimo 65, 272
 Bopp, Franz 9
 Borsellino, Nino 278
 Bossi, Umberto 282
 Botticelli, Sandro 151, 175
 Bourdieu, Pierre 18, 247
 Brancati, Vitaliano 285
 Braudel, Fernand 222
 Brecht, Bertolt 297
 Breme, Ludovico di 232, 238
 Brizzi, Enrico 305
 Bruni, Leonardo 174
 Bruno, Giordano 190, 201, 204, 224
 Bukowski, Charles 304
 Buonarroti, Michelangelo s. Michelangelo
 Burckhardt, Jacob 168
 Busi, Aldo 304
 Butler, Judith 30
 Buzzi, Paolo 266
 Callot, Jacques 223
 Calvin, Jean 179
 Calvino, Italo 90, 92, 98 f., 124 f., 197, 282, 283 f., 286, 287, 289–292, 303, 304
 Cameroni, Felice 251
 Camilleri, Andrea 305
 Campana, Dino 273
 Campanella, Tommaso 204, 224
 Capa, Robert 284
 Capra, Galeazzo Flavio 187
 Capuana, Luigi 250, 251, 253
 Carducci, Giosue 11, 52, 122, 257
 Carlo Alberto, König von Piemont-Sardinien 230
 Carrà, Carlo 266
 Castagno, Andrea del 157
 Castelvetro, Ludovico 36, 184
 Castiglione, Baldassarre 112, 181, 182, 185–187, 192, 224
 Caterina Cornaro, Königin von Zypern 187
 Caterina da Siena 31, 142
 Cavalcanti, Guido 144
 Cavalli, Patrizia 302
 Cavour, Camillo Benso di 230, 231
 Čechov, Anton 297
 Cereta, Laura 181
 Cervantes Saavedra, Miguel de 197, 222

Personenregister

- Ceserani, Remo 5
 Chapelain, Jean 207
 Charcot, Henri 252
 Charles de Nevers 201
 Chiabrera, Gabriello 52
 Chrysoloras, Manuel 173
 Cicero, Marcus Tullius 147, 153, 172, 183, 186, 191
 Cielo d'Alcamo 146
 Cino da Pistoia 144
 Cixous, Hélène 31
 Coleridge, Samuel Taylor 228
 Collodi, Carlo 247, 259
 Colombo, Cristoforo 132
 Colonna, Vittoria 180, 199
 Compagni, Dino 147
 Comparetti, Domenico 12
 Comte, Auguste 12
 Contini, Gianfranco 14, 15
 Corti, Maria 23
 Crenne, Hélisenne de 163
 Crescimbini, Giovanni Maria 214
 Crispi, Francesco 245, 246
 Croce, Benedetto 4, 13f., 15, 17, 172, 263f., 277
 Cucchi, Maurizio 302
 Culicchia, Giuseppe 305
 Cuoco, Vincenzo 215
 Curtius, Ernst Robert 16, 111
 Dalla Chiesa, Carlo Alberto 278
 D'Ancona, Alessandro 11
 D'Annunzio, Gabriele 123, 255, 256, 257, 261
 Dante Alighieri 10, 11, 12, 13, 16, 40, 42, 46, 47, 48, 50, 51, 91, 120, 122, 136, 139, 140, 144f., 148–151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 174, 183, 198, 231, 233, 257–259, 270, 276, 287, 289
 D'Arrigo, Stefano 294f.
 Darwin, Charles 127, 252f., 255
 De Amicis, Edmondo 247, 259
 De André, Fabrizio 296
 De Angelis, Milo 302
 De Carlo, Andrea 303
 De Céspedes, Alba 297
 De Filippo, Eduardo 69, 254, 272
 Defoe, Daniel 286
 De Gregori, Francesco 296
 Delacroix, Eugène 259
 Deledda, Grazia 250, 255
 Del Giudice, Daniele 303
 Della Casa, Giovanni 185, 199, 296
 Depero, Fortunato 265
 De Roberto, Federico 250, 251, 254
 Derrida, Jacques 24, 25
 De Sanctis, Francesco 11, 128, 251, 259
 Descartes, René 213
 Diez, Friedrich 10
 Di Giacomo, Salvatore 254
 Dionisotti, Carlo 18
 Domenichi, Ludovico 187
 Donatello 169, 174
 Donatus, Aelius 173, 191
 Doré, Gustave 259
 Dos Passos, John 286
 Dovizi, Bernardo s. Bibbiena
 Doyle, Arthur Conan 304
 Duchamp, Marcel 4
 Dürer, Albrecht 225
 Duse, Eleonora 253
 Eagleton, Terry 5
 Eco, Umberto 23f., 27, 91, 92, 261, 293f., 303f.
 Einaudi, Giulio 282
 Emiliani Giudici, Paolo 11
 Enzo, König von Sardinien 144
 Equicola, Mario 182, 187
 Erasmus von Rotterdam 174, 179
 Escarpit, Robert 18
 Este, Alfonso d' 181
 Este, Ippolito d' 181
 Este, Isabella d' 181, 187, 192
 Euripides 173, 193, 194
 Falcone, Giovanni 278
 Faulkner, William 286
 Fava, Guido 147
 Fedele, Cassandra 181
 Federico da Montefeltro 177–179
 Fenoglio, Beppe 282, 283f.
 Ferdinand I., König von Neapel 198
 Ferraguti, Arnaldo 247
 Ferretti, Giancarlo 18
 Ferroni, Giulio 130
 Ficino, Marsilio 175f., 187, 199
 Filangieri, Gaetano 215
 Fini, Gianfranco 282
 Flaubert, Gustave 248, 252
 Flora, Francesco 14
 Fo, Dario 66, 298
 Fogazzaro, Antonio 255
 Fois, Marcello 306
 Folengo, Teofilo 200
 Folgore, Luciano (eig. Omero Vecchi) 266
 Fonseca Pimentel, Eleonora 215
 Fonte, Moderata 188
 Fortini, Franco (eig. Franco Lattes) 293
 Foscolo, Ugo 11, 233, 257
 Foucault, Michel 24, 25f.
 Francesco d'Assisi 133, 142, 145
 Franco, Francisco 262
 Franco, Veronica 188, 302
 Franz I., König von Frankreich 171, 224
 Freud, Sigmund 264, 269
 Friedrich I. (Barbarossa), Kaiser 133, 143, 233
 Friedrich II., Kaiser 135, 139, 143
 Fubini, Mario 14
 Füssli, Heinrich 259
 Gaber, Giorgio 296
 Gadamer, Hans-Georg 8, 26
 Gadda, Carlo Emilio 15, 266, 270f., 289, 295
 Galiani, Ferdinando 215
 Galilei, Galileo 2, 203f., 213
 Gambara, Veronica 199
 Garibaldi, Giuseppe 229, 230, 234, 258
 Gaspary, Adolf 11
 Gatto, Alfonso 275
 Genette, Gérard 22, 81, 82, 88
 Genovesi, Antonio 215

- Gentile, Giovanni 263
 Ghirlandaio, Domenico 175
 Giacomo da Lentini 49,
 144
 Giamboni, Bono 147
 Giannone, Pietro 215
 Ginzburg, Leone 282
 Ginzburg, Natalia 282
 Gioberti, Vincenzo 233
 Giolitti, Giovanni 245, 246
 Giordani, Pietro 232
 Giraldi Cinzia, Giovan
 Battista 183, 190, 194,
 207, 208
 Giuliani, Alfredo 293
 Gobetti, Piero 263, 277
 Goethe, Johann Wolfgang
 37 f., 213, 233, 250
 Goldoni, Carlo 65, 69, 78,
 117, 217-222, 297
 Goldwin, Paul 294
 Gonin, Francesco 236
 Gonzaga, Elisabetta 181,
 186
 Gottfried von Bouillon
 133, 206
 Govoni, Corrado 266, 273
 Gozzano, Guido 273
 Gozzi, Carlo 218
 Gramsci, Antonio 17,
 263, 282
 Gravina, Gian Vincenzo
 213, 214, 217
 Greimas, Algirdas Julien
 66
 Grimm, Jacob 9
 Guarini, Giovan Battista
 184, 190, 208
 Guarino da Verona 173,
 176
 Guazzo, Stefano 185
 Guerrazzi, Francesco
 Domenico 233 f.
 Guglielmi, Angelo 293
 Guicciardini, Francesco
 188 f.
 Guidantonio da Montefel-
 tro 177
 Guidobaldo de Montefel-
 tro 178
 Guinizelli, Guido 144
 Guittione d'Arezzo 144
 Hamacher, Bernd 61
 Händel, Georg Friedrich
 223
 Handke, Peter 4
 Hayez, Francesco 235,
 258
 Hegel, Georg Wilhelm
 Friedrich 128
 Heinrich II., König von
 Frankreich 223
 Heinrich IV., König von
 Frankreich 209
 Heinrich VI., Kaiser 135
 Herodot 173
 Hieronymus 174
 Hoffmann, Ernst Theodor
 Amadeus 249
 Hofmannsthal, Hugo von
 273
 Homer 207
 Horaz 109, 185
 Hume, David 213
 Iacopone da Todi 146
 Ingres, Dominique 259
 Invernizio, Carolina 247
 Irigaray, Luce 31
 Iser, Wolfgang 26, 27
 Jakobson, Roman 21 f.,
 23, 294
 Jauß, Hans Robert 26 f.
 Johannes de Garlandia
 116
 Johannes XXIII. (Angelo
 Giuseppe Roncalli),
 Papst 280
 Johann, König von Sach-
 sen 10
 Joseph II., Kaiser 215
 Joyce, James 286
 Julius II. (Giuliano della
 Rovere), Papst 181
 Karl (der Große), Kaiser
 133, 134, 141, 195, 197
 Karl I. von Anjou, König
 von Neapel-Sizilien 135
 Karl VIII., König von
 Frankreich 167, 171,
 188, 197
 Karl V., Kaiser 167, 171
 Kauffmann, Angelika 225
 Kepler, Johannes 203
 Kerényi, Karoly 286
 Kerouac, Jack 304
 Klemens VII. (Giulio de'
 Medici), Papst 181, 189
 Köhler, Erich 19
 Konstantin, röm. Kaiser
 173
 Konstanze, Königin von
 Sizilien 135
 Kopernikus, Nikolaus
 203
 Koselleck, Reinhart 211,
 228
 Krauss, Werner 18
 Kristeva, Julia 25
 Labé, Louise 302
 Lacan, Jacques 295
 Lachmann, Karl 10
 Lamartine, Alphonse
 de 228
 Lämmert, Eberhard 81
 Landino, Cristoforo 151,
 175
 Landolfi, Tommaso 91
 Latini, Brunetto 136, 147,
 148
 Lausberg, Heinrich 118
 Leibniz, Gottfried Wil-
 helm 213
 Leonardo da Vinci 224
 Leone Ebreo 187
 Leopardi, Giacomo 48,
 121, 122, 144, 234,
 238-245, 257, 259, 273,
 274, 276
 Leopold II., Kaiser 216
 Leo X. (Giovanni de' Medi-
 ci), Papst 181, 194
 Lessing, Gotthold Eph-
 raim 89
 Leto, Pomponio 191
 Levi, Carlo 275, 277, 285
 Levi, Primo 282, 284
 Lévi-Strauss, Claude 22,
 23, 291
 Lioni, Ottavio 203
 Livius, Titus 194
 Locke, John 213
 Lolli, Luigi 240
 Lombardi, Bartolomeo
 184
 Lombroso, Cesare 252
 Loy, Rosetta 284
 Lucarelli, Carlo 305
 Ludwig XII., König von
 Frankreich 180
 Ludwig XIII., König von
 Frankreich 207
 Ludwig XIV., König von
 Frankreich 211, 223
 Lukács, György 17, 282
 Lukian 157, 186, 241
 Lukrez 173

Personenregister

- Luther, Martin 132, 166, 179, 180
 Luzi, Mario 275
 Machiavelli, Niccolò 2, 18, 182, 188f., 190, 192, 224
 Maffei, Scipione 217
 Maggi, Vincenzo 184
 Magrelli, Valerio 302
 Malaparte, Curzio (eig. Kurt Erich Suckert) 285
 Malerba, Luigi (eig. Luigi Bonardi) 294
 Mameli, Goffredo 233
 Manganelli, Giorgio 294
 Mantegna, Andrea 289
 Manuzio, Aldo 174, 184, 193
 Manzoni, Alessandro 84f., 91, 92, 97, 103, 120, 233, 234, 235–238, 239, 241, 249
 Maraini, Dacia 297
 Marguerite de Navarre 163
 Maria Theresia von Österreich 215
 Marinella, Lucrezia 188
 Marinetti, Filippo Tommaso 264–266
 Marino, Giovan Battista 195, 206, 207, 214
 Martello, Pier Iacopo 217
 Martinez, Matias 81f.
 Masaniello 202
 Matraini, Chiara 199
 Mazzini, Giuseppe 229, 230f., 233, 246, 258
 Medebach, Girolamo 218
 Medici, Alessandro de' 167
 Medici, Caterina de' 223, 224
 Medici, Cosimo (il Vecchio) de' 170, 174f.
 Medici, Cosimo I de' 171
 Medici, Giuliano de' 167, 175, 186, 198
 Medici, Lorenzo (il Magnifico) de' 167, 170, 174, 175, 189, 198
 Medici, Lorenzo di Pierfrancesco de' 175
 Medici, Maria de' 209, 223, 224
 Melville, Herman 286
 Mengs, Anton Raphael 225
 Michelangelo 174, 181, 199
 Michelet, Jules 168
 Minturno, Antonio 36
 Molière 217, 218, 223
 Momigliano, Attilio 14
 Montaigne, Michel de 225
 Montale, Eugenio 23, 122, 273, 276f., 282, 295
 Monteverdi, Claudio 209
 Monti, Vincenzo 232, 257
 Morandini, Giuliana 297
 Morante, Elsa 282, 284
 Moravia, Alberto (eig. Alberto Pincherle) 285
 Moro, Aldo 278, 281, 297
 Moscato, Enzo 306
 Mozart, Wolfgang Amadeus 302
 Murat, Joachim 229
 Muratori, Ludovico Antonio 214
 Murger, Henry 249
 Mussolini, Benito 262, 265, 278f.
 Napoleon I., Kaiser der Franzosen 210, 215, 229, 230, 233, 235
 Newton, Isaac 213
 Niccoli, Niccolò 174
 Niccolini, Giovan Battista 233
 Niethammer, Friedrich Immanuel 172
 Nietzsche, Friedrich 239, 241, 250, 257, 264
 Nievo, Ippolito 234
 Nogarola, Isotta 181
 Novati, Francesco 13
 Nove, Aldo 305
 Ockham, Wilhelm von 159
 Oddantonio da Montefeltro 177
 Odoaker 133, 134
 Ortese, Anna Maria 285
 Ovid 150, 157, 158, 163, 198, 207
 Pagliarini, Elio 293
 Palazzi, Aldo (eig. Aldo Giurlani) 266, 273
 Palladio, Andrea 209
 Pallavicino, Gaspare 186
 Panizza, Letizia 30
 Paravidino, Fausto 306
 Parini, Giuseppe 216, 257
 Pascoli, Giovanni 120, 122, 257, 276, 288
 Pasolini, Pier Paolo 144, 286–289, 292, 293, 296, 298–302
 Paul III. (Alessandro Farnese), Papst 202
 Pavese, Cesare 282, 283, 286
 Pazzi, Alessandro de' 184
 Peirce, Charles S. 23
 Pellico, Silvio 233, 234
 Peri, Iacopo 190, 209
 Pericoli, Tullio 296
 Petrarca, Francesco 11, 36, 40, 43, 46, 47–51, 54–59, 110, 123, 133, 139, 140, 151, 152–156, 157, 158, 159, 166, 172, 174, 176, 177, 183, 197–199, 200, 258, 273, 275
 Petronio, Giuseppe 18
 Philalethes s. Johann, König von Sachsen
 Philipp von Anjou, König von Spanien 210, 211
 Philipp von Orléans, Regent von Frankreich 223
 Piazzese, Santo 306
 Picasso, Pablo 250
 Pico della Mirandola, Giovanni 175, 176
 Pier della Vigna 144
 Piero della Francesca 177
 Pinelli, Giuseppe 298
 Pinketts, Andrea G. 306
 Pio, Emilia 186
 Pippin III., König der Franken 133
 Pirandello, Luigi 65, 69, 72, 90, 94, 100, 103, 264, 266–269, 270, 271f., 297
 Pitoëff, Georges 272
 Pitré, Giuseppe 252
 Pizan, Christine de 163, 187
 Pizzutto, Antonio 15
 Platon 35f., 60, 81, 173, 175, 186, 224

- Plautus 73, 79, 191, 192
 Plotin 175
 Poe, Edgar Allan 249
 Poggio Bracciolini, Gianfrancesco 173, 174
 Poliziano, Angelo 175, 198, 208
 Polo, Marco 147, 292
 Pontano, Giovanni 174
 Pontiggia, Giuseppe 303
 Porta, Antonio (eig. Leo Paolazzi) 293
 Porta, Carlo 254, 271
 Praga, Emilio 249
 Prassi, Giuseppe 187
 Pratella, Francesco Balilla 266
 Propp, Vladimir 21, 66
 Prosperi, Bernardo 192
 Ptolemaios 203
 Pulci, Luigi 12, 117, 195, 207
 Quasimodo, Salvatore 275
 Queneau, Raymond 291
 Quintilian 108, 173
 Raboni, Giovanni 302
 Raffael 186
 Rajna, Pio 12
 Ramondino, Fabrizia 297
 Rea, Domenico 285
 Reinhardt, Max 272
 Renata di Francia 180
 Renier, Rodolfo 13
 Reuchlin, Johannes 225
 Rinuccini, Ottavio 190, 208
 Ristoro d'Arezzo 147
 Robert von Anjou, König von Neapel 153, 157
 Robertello, Francesco 184
 Romulus Augustulus 133 f.
 Ronconi, Luca 297
 Rosa, Alberto Asor 18
 Rosselli, Amelia 295
 Rossetti, Dante Gabriel 259
 Rosso di San Secondo, Pier Maria 65
 Ruccello, Annibale 306
 Rucellai, Giovanni 47
 Russo, Luigi 14
 Rustichello da Pisa 147
 Rustico Filippi 146
 Ruzante 69, 190, 193
 Saba, Umberto (eig. Umberto Poli) 273, 275 f., 277
 Salazar, Antonio di Oliveira 303
 Salgari, Emilio 247
 Salutati, Coluccio 174
 Sanguineti, Edoardo 293, 294, 298
 Sannazaro, Iacobo 198, 207, 222
 Santanelli, Manlio 69, 306
 Sanvitale, Francesca 297
 Sanzio, Raffaello s. Raffael
 Saussure, Ferdinand de 19 f., 294
 Savinio, Alberto (eig. Andrea De Chirico) 65, 272
 Savonarola, Girolamo 167, 180
 Scaliger, Julius Caesar 110
 Scarpetta, Eduardo 254
 Scheffel, Michael 81 f.
 Schiller, Friedrich 236
 Schlegel, August Wilhelm 9, 231
 Schlegel, Friedrich 231
 Schleiermacher, Friedrich 7 f.
 Schopenhauer, Arthur 239
 Sciascia, Leonardo 297, 306
 Scott, Walter 233
 Segni, Bernardo 184
 Segre, Cesare 23
 Seneca, Lucius Annaeus 163, 191, 193, 194, 196
 Serao, Matilde 250, 255, 285
 Sereni, Vittorio 295
 Serlio, Sebastiano 71, 72, 192, 209
 Settembrini, Luigi 11
 Severino, Gino 266
 Sforza, Battista 181
 Shakespeare, William 9, 29, 236
 Sismondi, Jean Charles Léonard Simonde de 232
 Šlovskij, Viktor 21 f.
 Soffici, Ardengo 266
 Sophokles 173, 193, 194
 Souriau, Etienne 66
 Speroni, Sperone 183
 Spinoza, Baruch de 213
 Spitzer, Leo 15
 Squarzina, Luigi 297
 Staël, Germaine de 231 f.
 Staiger, Emil 38
 Stampa, Gaspara 31, 199, 302
 Stanzel, Franz K. 81, 90
 Statius, Publius Papinius 157, 198
 Steinbeck, John 286
 Sterne, Laurence 268
 Strabon 173
 Strehler, Giorgio 297
 Sturzo, Luigi 261, 262, 263
 Svevo, Italo (eig. Ettore Schmitz) 83, 85, 90, 92, 99, 266, 269 f.
 Tabucchi, Antonio 303
 Taine, Hippolyte 251, 252
 Tarantino, Quentin 305
 Tarchetti, Ugo 249
 Tarsia, Galeazzo di 199
 Tasso, Torquato 47, 51, 122, 183, 190, 195, 206 f., 208
 Tassoni, Alessandro 117, 195, 207
 Terenz 191, 192
 Tesauro, Emanuele 110, 205
 Theokrit 198, 207
 Thomas von Aquin 150
 Tiraboschi, Girolamo 127, 128, 214
 Tizian 183, 196, 224
 Tiziano Vecellio s. Tizian
 Todorov, Zvetan 81
 Togliatti, Palmiro 262, 282
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 285, 286
 Tondelli, Pier Vittorio 261, 303, 304 f.
 Trissino, Gian Giorgio 36, 47, 182, 190, 193 f.
 Tynjanov, Jurij 21
 Ubersfeld, Anne 66
 Umberto I., König von Italien 245, 246
 Ungaretti, Giuseppe 273–275
 Valduga, Patrizia 302
 Valla, Giorgio 184
 Valla, Lorenzo 173, 179

Personenregister

- Vasari, Giorgio 169
Verdi, Giuseppe 258
Verga, Giovanni 250, 251, 252–254
Vergil 116, 149, 150, 152, 153, 157, 183, 195, 198, 207, 296
Verri, Alessandro 215f.
Verri, Pietro 215f.
Vettori, Pietro 184
Vico, Giambattista 213, 214f., 239
Vieusseux, Giampietro 232
Viganò, Renata 283f.
Villani, Giovanni 147
Villani, Matteo 147
Villari, Pasquale 12, 13
Visconti, Ermes 232
- Visconti, Giangaleazzo 167
Visconti, Luchino 297
Vitruv 169, 191
Vittorini, Elio 282, 283, 285
Vittorino da Feltre 176
Vittorio Amedeo II, König von Sardinien 216
Vittorio Emanuele III, König von Italien 245, 262
Vittorio Emanuele II, König von Italien 229–231, 245, 248, 258
Viviani, Raffaele 254
Volponi, Paolo 293
Voltaire 197
Vossler, Karl 13, 15
- Watteau, Antoine 223
Weiss, Edoardo 269
Wilhelm II., König von Sizilien 135
Wilhelm III., König von Sizilien 135
Winckelmann, Johann Joachim 225
Witte, Karl 10f.
Wölfflin, Heinrich 205
Wood, Sharon 30
Wordsworth, William 228
- Zancan, Marina 31
Zanzotto, Andrea 295
Zola, Emile 251f., 255
Zwingli, Huldrych 179