

mimesis

**Untersuchungen zu den romanischen Literaturen der Neuzeit
Recherches sur les littératures romanes depuis la Renaissance**

**Herausgegeben von / Dirigées par
Reinhold R. Grimm, Joseph Jurt, Friedrich Wolfzettel**

Peter Ihring

Die beweinte Nation

Melodramatik und Patriotismus
im «romanzo storico risorgimentale»



Max Niemeyer Verlag Tübingen
1999

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ihring, Peter:

Die beweinte Nation : Melodramatik und Patriotismus im «romanzo storico risorgimentale» /
Peter Ihring. – Tübingen : Niemeyer, 1999
(Mimesis ; 31)

ISBN 3-484-55031-7 ISSN 0178-7489

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 1999

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

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz und Druck: AZ Druck und Datentechnik, Kempten

Einband: Siegfried Geiger, Ammerbuch

Vorwort

Die vorliegende Studie ist im Wintersemester 1997/98 von der Universität Frankfurt als Habilitationsschrift angenommen worden. Sie verdankt ihre Entstehung meiner Mitarbeit an einem interuniversitären Forschungsprojekt, das zwischen 1988 und 1993 vom Hessischen Wissenschaftsministerium getragen wurde und den Prozeß der kulturellen Begründung nationaler Identität in den europäischen Ländern seit der Frühen Neuzeit erhellen sollte. In diesem organisatorischen Rahmen habe ich gemeinsam mit meinem Lehrer Prof. Dr. Friedrich Wolfzettel zunächst historiographische und literaturgeschichtliche Schriften aus dem italienischen Risorgimento unter der vorgegebenen Fragestellung untersucht. Schließlich hat aber vor allem der historische Roman der Zeit meine Neugier erweckt, weil er es mehr als die anderen Diskursformen erforderlich machte, die Rekonstruktion der nationalen Identitätsbildung im Risorgimento speziell literaturwissenschaftlich zu perspektivieren.

Mehrere Forschungsaufenthalte haben mich seit 1994 nicht nur in die Florentiner Nationalbibliothek geführt, sondern auch in mehrere große Bibliotheken Norditaliens, in die Universitätsbibliotheken von Pavia und Padua, sowie nach Mailand in die *Biblioteca Comunale Palazzo Sormani*, in die *Casa del Manzoni* und auch in die dortige Universitätsbibliothek. Gerne erinnere ich mich an die vielen Stunden der Lektüre in der wohlthuend ruhigen Atmosphäre der Lesesäle und zu danken habe ich den hartnäckig von mir in Anspruch genommenen Bibliotheksangestellten für Ihre Geduld und Hilfsbereitschaft. Aber auch die Rückkehr von meinen Studienaufenthalten an das Frankfurter Institut war stets erfreulich. Für den dort herrschenden liberalen Geist ist vor allem Friedrich Wolfzettel verantwortlich, der das Entstehen dieser Arbeit von Beginn an begleitet und ihre synchronische Betrachtungsweise mit der ihm eigenen Offenheit schließlich auch da akzeptiert hat, wo er ihr zunächst skeptisch gegenüberstand. Dafür im besonderen und für sein wohlwollendes Interesse an meinen Studien im allgemeinen sei ihm herzlich gedankt. Danken möchte ich auch all denen, die meine Tätigkeit am Frankfurter Institut mit ihrer freundlichen Kollegialität bereichert haben: zu Anfang Susanne Momberger und dann, seit den Zeiten der gemeinsamen Erforschung der Risorgimentoliteratur, Elke Waiblinger und Dieter Broß; später Christiana Meixner, Laetitia Rimpau und Stefanie Hamburger, mit denen ich mich gerne länger und öfter unterhalten hätte, aber dann wäre meine Arbeit jetzt noch nicht zum Abschluß gekommen; schließlich den bisher noch nicht genannten Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Frankfurter Dok-

torandenkolloquiums: Dort habe ich ausgewählte Kapitel meiner Schrift vorgestellt und durch die anschließenden Diskussionen wertvolle Anregungen erhalten. Dank auch an Rolf-Dieter Dudeck, der die drucktechnische Aufbereitung des Textes souverän bewerkstelligt hat. Widmen möchte ich das Buch meiner Frau Rossella, *vita della mia vita*.

Lich, im Juni 1999

Peter Ihring

Inhalt

1	Einleitung	1
2	Melodramatische Ästhetik	29
2.1	Sehnsucht nach Eindeutigkeit. Das Melodramatische und seine Erscheinungsformen im <i>romanzo storico</i> <i>risorgimentale</i>	29
2.1.1	Exkurs: Gemischte Charaktere. Ansätze zu einer Psychologisierung des <i>romanzo storico risorgimentale</i> . . .	84
2.2	Die wiedergefundene Familie. Das Rätsel von der unbekannten Herkunft des Helden und seine melodramatische Auflösung im <i>romanzo storico</i> <i>risorgimentale</i> zwischen <i>Sibilla Odaleta</i> (1827) und <i>La Cingallegra</i> (1863)	102
2.3	Symptome einer Krise der melodramatischen Weltansicht: Pathologisierung und Ironisierung	149
2.4	Die historischen Konfliktfelder: Soziale, nationale und private Antagonismen in melodramatischer Perspektive .	182
3	Patriotische Geschichtsbetrachtung	229
3.1	Romaneske Historiographie. Darstellung und Deutung der italienischen Nationalgeschichte im <i>romanzo storico</i> <i>risorgimentale</i>	229
3.2	Geographische Horizonte: Nationale, regionale und lokale Handlungsräume	281
3.3	<i>Piazza</i> oder <i>romitorio</i> . Stadt, Land und Geschichte im <i>romanzo storico risorgimentale</i>	324
3.3.1	Exkurs: Stadt und Land bei Massimo d’Azeglio: Die Schauplätze in <i>Ettore Fieramosca</i> und in <i>Niccolò de’Lapi</i>	369
4	Statt einer Zusammenfassung: <i>Der romanzo storico risorgimentale</i> und die <i>Promessi Sposi</i> . .	380
5	Literaturverzeichnis	409
5.1	Quellen	409
5.2	Sekundärliteratur	411
6	Index	427

1 Einleitung

Mit der Veröffentlichung des Romans *Waverley* im Jahre 1814 durch Walter Scott¹ beginnt die Geschichte eines erzählerischen Genres, dem ein literarischer Erfolg beschieden war, der bis in die heutige Zeit anhält. Es sind nicht nur Scotts Landsleute, die sein Werk begeistert aufnehmen; vielmehr wird der schottische Autor überall in Europa intensiv rezipiert. In Frankreich, in Deutschland, in Spanien und in Italien entstehen seit etwa 1820 zahllose Romane, die mehr oder weniger eindeutig als Scott-Adaptationen zu erkennen sind. Dabei machen sich die genannten Literaturnationen das Vorbild in je spezifischer Weise zu eigen. Gleichwohl hat es im Hinblick auf die Orientierung aller historischen Romane der Zeit an ein- und demselben ästhetischen Muster eine gewisse Berechtigung, die Geschichte des Genres als europäisches Literaturphänomen² zu betrachten.³ Nichtsdestoweniger ist der internationale Charakter des historischen Romans in der Forschungsgeschichte kaum berücksichtigt worden, oder höchstens insoweit, als das besondere Verhältnis der Scott-Adaptationen aus den einzelnen Ländern⁴ zu den jeweils modellbilden-

¹ Zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen der Romankonzeption Scotts cf. Heinz Joachim Müllenbrock: *Der historische Roman des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg, 1980, p. 15–21.

² So, in programmatischer Zuspitzung, Fernand Baldensperger: «La grande communion romantique de 1827 sous le signe de Walter Scott». In: *Revue de littérature comparée* 7 (1927), p. 47–86. Als europäisches Phänomen erscheint der historische Roman der Romantik auch bei Paul Michael Lützel: «Bürgerkriegs-Literatur. Der historische Roman in Europa». In: Jürgen Kocka (ed.), *Bürgertum im 19. Jahrhundert*, vol. III, München, 1988, p. 232–256, und in der Sammelpublikation *Recherches sur le roman historique en Europe – XVIII–XIXe siècles*, ed. Michel Apel-Müller, Michel Baridon [et al.], vol. I–II, Paris, 1977, 1979, die bezeichnenderweise keinen einzigen Beitrag zum *romanzo storico risorgimentale* enthält. Auch Georg Lukács: *Probleme des Realismus III. Der historische Roman*, Neuwied, Berlin, 1965 (Georg Lukács Werke, t. 6), postuliert implizit die Internationalität des Genres, indem er das Œuvre Walter Scotts zum Maßstab erhebt, an dem sich die Werke aus anderen Ländern messen lassen müssen. Die europäische Dimension des historischen Romans wird auch herausgestellt von Folco Portinari: «Il romanzo storico». In: *Manzoni/Grossi. Atti del XIV Congresso Nazionale di Studi Manzoniiani, Lecco 10/14 ottobre 1990*, vol. I.: *A 150 anni dalla edizione 1840 dei «Promessi sposi»*, Milano, 1991, p. 231–246.

³ In seiner überblicksartigen Gesamtdarstellung *Panorama du roman historique*, Paris, 1969, geht Gilles Nélot über den europäischen Rahmen hinaus.

⁴ Cf. aber Michael Meyer: *Die Entstehung des historischen Romans in Deutschland und seine Stellung zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung*, Diss. München, 1973. Mit dem genannten Buch will Meyer den Nachweis erbringen,

den Texten ins Blickfeld rückt.⁵ Die Forschung zum historischen Roman präsentiert sich normalerweise als nationalliterarische Forschung. Das gilt zunächst für die Untersuchungen zum italienischen *romanzo storico*,⁶ es gilt aber ebenso für Studien zur englischen, französischen, deutschen oder spanischen Tradition. Trotz ihrer perspektivischen Ausrichtung auf eine nichtitalienische Nationalliteratur sind solche Studien hier immer dann rezipiert worden, wenn sie methodologische Anregungen bieten konnten. Freilich war das relativ selten der Fall, weil es in der vorliegenden Arbeit vor allem um das spezifisch Italienische am *romanzo storico risorgimentale* gehen soll.

Unabhängig von der Frage nach der nationalliterarischen oder komparatistischen Ausrichtung der einzelnen Arbeiten läßt sich die Forschung zum historischen Roman in vier verschiedene Kategorien aufteilen, wobei diese Kategorien dadurch bestimmt sind, welcher Deutungsaspekt des Genres jeweils besonders in den Vordergrund tritt.⁷ Eine phänomenologische Perspektive auf den historischen Roman⁸ wird eröffnet von Walter Schiffels,⁹ von Ina Schabert,¹⁰ von Tadeusz Bujnicki,¹¹ von Raimund Borgmeier bzw. Bernhard Reitz¹² und von Hugo Aust.¹³ In den

daß der historische Roman in Deutschland weitgehend unabhängig vom Scott'schen Modell entstanden ist.

⁵ Beispielhaft hierfür sei genannt Louis Maigron: *Le roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*, Paris, 1898, der für die Erforschung des historischen Romans Pionierarbeit geleistet hat.

⁶ Cf. hierzu *infra*.

⁷ Es ist aber auch möglich, historische Romane zu interpretieren, ohne auf das Problem der Historizität der Stoffe überhaupt einzugehen. Ein Beispiel dafür ist Michael Hohmanns psychoanalytische Deutung der Geschichtsromane des französischen Erfolgsautors Alexandre Dumas. Cf. Michael Hohmann: *Erkenntnis und Verführung. Erzählstrategien und erzählte Geschichte im Romanwerk Alexandre Dumas'*, Essen, 1992.

⁸ Jean Molino: «Qu'est-ce que le roman historique». In: *Revue d'histoire littéraire de la France* 75 (1975), 2, p. 195–234, erteilt allen Versuchen, die Gattung des historischen Romans phänomenologisch bestimmen zu wollen, eine programmatische Absage.

⁹ Walter Schiffels: *Geschichte(n) erzählen. Über Geschichte, Formen und Funktionen historischen Erzählens*, Kronberg, 1975.

¹⁰ Ina Schabert: *Der historische Roman in England und Amerika*, Darmstadt, 1981.

¹¹ Tadeusz Bujnicki: «Le roman historique au XIXe siècle: problème de structure». In: *Le genre du roman, les genres de romans*, ed. Jean Hani, Jacques Ribard [et al.], Paris, 1980, p. 69–80. Bujnicki ist unter den Befürwortern einer phänomenologischen Definition des historischen Romans der einzige, der diese Definition ausschließlich auf eine historisch bestimmte Ausprägung des Genres bezieht.

¹² Raimund Borgmeier, Bernhard Reitz: «Einleitung». In: Raimund Borgmeier, Bernhard Reitz (ed.), *Der historische Roman I: 19. Jahrhundert*, Heidelberg, 1984, p. 7–37.

¹³ Hugo Aust: *Der historische Roman*, Stuttgart/Weimar, 1994.

beiden neueren Arbeiten von Walter Hinck¹⁴ und von Bodo von Borries¹⁵ wird eine solcherart phänomenologische Gattungsbestimmung auf die Geschichtsdichtung der Gegenwart bezogen.¹⁶ Georg Lukács,¹⁷ Hans Dieter Huber,¹⁸ Michael Limlei,¹⁹ Paul Michael Lützeler,²⁰ Andreas Bestek²¹ und Hermann Sottong²² machen die ideologische Funktion des historischen Romans im 19. Jahrhundert zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen. Demgegenüber gehen Ewald Mengel²³ und Richard Humphrey²⁴ insofern von einer geschichtsphilosophischen Gattungsbestimmung aus, als sie den historischen Roman als narratives Genre behandeln, das geeignet ist, unterschiedliche Geschichtskonzeptionen²⁵ zu exemplifizieren. Während die fiktionale Komponente des historischen Romans bei Men-

¹⁴ Walter Hinck: *Geschichtsdichtung*, Göttingen, 1995. In diesem Zusammenhang wirft Hinck, *Geschichtsdichtung*, p. 11–60, die Frage auf, ob Geschichtsdichtung heute überhaupt noch möglich sei.

¹⁵ Bodo von Borries: *Imaginierte Geschichte. Die biographische Bedeutung historischer Fiktionen und Phantasien*, Köln u.a., 1996.

¹⁶ Auch Eberhard Lämmert hat bei seiner phänomenologischen Gattungsbestimmung des historischen Romans vor allem das 20. Jahrhundert im Blick. Cf. Eberhard Lämmert: «Geschichten von der Geschichte. Geschichtsschreibung und Geschichtsdarstellung im Roman». In: *Poetica* 17 (1985), p. 228–254.

¹⁷ Cf. *supra* Fußnote 2.

¹⁸ Hans Dieter Huber: *Historische Romane in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studien zu Material und «schöpferischem Akt» ausgewählter Romane von Achim von Arnim bis Adalbert Stifter*, München, 1978.

¹⁹ Michael Limlei: *Geschichte als Ort der Bewährung. Menschenbild und Gesellschaftsverständnis in den deutschen historischen Romanen 1820–1890*, Frankfurt u.a., 1988.

²⁰ Cf. *supra* Fußnote 2.

²¹ Andreas Bestek: *Narrative Techniken der Epochendarstellung im englischen historischen Roman des 19. Jahrhunderts: Walter Scott, Edward Bulwer-Lytton und George Eliot*, Trier, 1992.

²² Hermann J. Sottong: *Transformation und Reaktion. Historisches Erzählen zwischen Goethezeit und Realismus*, München, 1992.

²³ Ewald Mengel: *Geschichtsbild und Romankonzeption. Drei Typen des Geschichtsverstehens im Reflex der Form des englischen historischen Romans*, Heidelberg, 1986.

²⁴ Richard Humphrey: *The Historical Novel as a Philosophy of History. Three German Contributions: Alexis, Fontane, Döblin*, London, 1986.

²⁵ Erwin Wolff: «Sir Walter Scott und Dr. Dryasdust. Zum Problem der Entstehung des historischen Romans im 19. Jahrhundert». In: Wolfgang Iser, Fritz Schalk (ed.), *Dargestellte Geschichte in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt, 1970, p. 15–32, hier p. 17, erhebt die Frage nach dem Verhältnis zwischen Scotts Romanen und der zeitgenössischen Historiographie zum «Hauptschlüssel» für das Verständnis der Genese des historischen Romans in England. Ähnlich argumentiert mit Bezug auf den französischen Kontext Fritz Schalk: «Über Historie und Roman im 19. Jahrhundert in Frankreich». In: Wolfgang Iser, Fritz Schalk (ed.), *Dargestellte Geschichte in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt, 1970, p. 39–68, der die realistischen Zeitromane eines Stendhal oder Balzac ebenfalls als historische Romane begreift.

gel und Humphrey in den Hintergrund rückt, konzentrieren sich Hans Villmar Geppert,²⁶ Marina Allemano²⁷ und Gerhard Kebbel²⁸ in jeweils spezifischer Weise auf den «Hiatus von Fiktion und Historie»²⁹ und machen die entsprechende Problematik zum entscheidenden Prinzip ihrer interpretierenden Kategorisierung des Quellenmaterials. Unter dieser methodischen Prämisse konfrontieren sie in programmatischer Absicht historische Romane des 20. Jahrhunderts mit Scotts klassischen Texten.

In vielen Studien zum historischen Roman wird immer wieder darauf hingewiesen, daß das erforschte Genre ein potentiell triviales Genre ist.³⁰ Während sich die ältere Literaturwissenschaft mit den ästhetisch minderwertigen Texten nicht beschäftigt hat, sind diese Texte in jüngerer Zeit, seit dem Aufkommen literatursoziologischer Fragestellungen, immer mehr ins wissenschaftliche Blickfeld gerückt. Mittlerweile ist es unbestritten, daß die literaturgeschichtliche Bedeutung des historischen Romans im 19. Jahrhundert nicht allein darin liegt, daß aus dem entsprechenden Gattungszusammenhang kanonisierte Werke wie Scotts *Waverley*, Hugos *Notre-Dame de Paris*, Manzoni's *Promessi Sposi* oder Raabes *Odfeld* hervorgegangen sind. Vielmehr ruhen die genannten Texte auf der Basis einer uferlosen trivialliterarischen Produktion, die den Konsumbedürfnissen des Massenpublikums der Zeit gehorcht und ein wesentlicher Bestandteil des in der nachrevolutionären Epoche ausgebildeten Literatursystems ist. Für den deutschsprachigen Raum haben Kurt Habitzel und Günter Mühlberger nachgewiesen, daß der Anteil der historischen Romane an dieser trivialliterarischen Produktion zwischen 1820 und 1825 in signifikantem Ausmaß wächst: «Handelt bis 1820 nur durchschnittlich jeder 20. Roman in der Vergangenheit, so ist fünf Jahre später schon jeder dritte ein historischer Roman».³¹

²⁶ Hans Villmar Geppert: *Der «andere» historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*, Tübingen, 1976.

²⁷ Marina Allemano: *Historical Portraits and Visions. From Walter Scott's «Waverley» to Michel Tournier's «Le Roi des Aulnes» and Thomas Pynchon's «Gravity Rainbow»*, New York/London, 1991.

²⁸ Gerhard Kebbel: *Geschichtengeneratoren. Lektüren zur Poetik des historischen Romans*, Tübingen, 1992.

²⁹ Geppert, *Der «andere» historische Roman*, p. 124.

³⁰ Beispielhaft hierfür sei die Gattungsgeschichte Heinz-Joachim Müllenbrocks genannt. In einem einschlägigen Unterkapitel behandelt Müllenbrock die «seichte Scottnachfolge». Cf. Müllenbrock, *Der historische Roman*, p. 41–44.

³¹ Kurt Habitzel, Günter Mühlberger: *Gewinner und Verlierer. Der Historische Roman und sein Beitrag zum Literatursystem der Restaurationszeit*. Unveröffentlichtes Manuskript, p. 3. Die zitierte Arbeit ist aus dem von Johann Holzner und Wolfgang Wiesmüller geleiteten Innsbrucker Forschungsprojekt *Der Historische Roman im deutschsprachigen Raum zwischen 1780 und 1945* hervorgegangen. Habitzel und Mühlberger weisen darauf hin, daß die zahllosen in völlige Vergessenheit geratenen historischen Romane, die während der Restaurationszeit im deutschen Sprachraum entstanden sind, erst im Zusammenhang

Aus der Formulierung von Habitzel und Mühlberger geht hervor, daß sich der historische Roman im deutschsprachigen Raum gegen andere Romantypen durchsetzen muß. Demgegenüber stoßen die italienischen Scott-Adaptationen gewissermaßen in ein literarisches Vakuum, zumal in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts in Italien keine nennenswerte Romanliteratur existiert.³² Das hat mit dem erheblichen Modernitäts-

mit den Forschungen rund um die Erschließung der Fürstlichen Bibliothek Corvey bei der Literaturwissenschaft Beachtung gefunden haben. In diesem Zusammenhang ist festzuhalten, daß die obengenannten Studien zum europäischen historischen Roman ausschließlich die kanonisierten Texte berücksichtigen. Hermann Sottong, *Transformation und Reaktion*, ist unter den zitierten Autoren der einzige, der seiner Untersuchung eine breite Quellenbasis zugrundelegt.

³² Im italienischen *Settecento* steht der Roman noch ganz im Zeichen der für die vorromantische Kultur Italiens spezifischen «idea controriformistica secondo cui Cultura e grandi numeri costituissero un'accoppiata legittima solo per scopi educativi e propagandistici» (Luca Toschi: «Un secolo di romanzo». In: Giambattista Marchesi: *Romanzi e romanzi del Settecento*, Roma, 1991 [Ristampa anastatica dell'edizione di 1903], p. V-XXIII, hier p. XIII), d.h. er ist geprägt von der Vorstellung, daß es neben der hohen Kultur, für deren Verständnis eine profunde Kenntnis der klassischen Bildungsgüter erforderlich ist und die daher einer kleinen Gelehrtenelite vorbehalten bleiben muß, nur eine konsequent triviale Massenkultur geben kann. Aus diesem Grund ist es nur logisch, wenn die italienische Romanproduktion des *Settecento* als reine Unterhaltungsliteratur erscheint und offenbar ausschließlich raschem Konsum zgedacht war, was sich nicht zuletzt darin äußert, daß selbst die bekanntesten Werke beispielsweise eines Pietro Chiari, *La filosofessa italiana* (1749), oder eines Antonio Piazza, *Amor tra l'armi ovvero la storia militare e amorosa d'Aspasia e di Rademisto* (1773), in minderwertiger Ausstattung erschienen sind und zu ihrer Entstehungszeit von keiner seriösen Bibliothek erworben wurden, so daß sie heute fast nur noch als moderne Nachdrucke zu lesen sind. Dabei haben die Trivialromane des italienischen *Settecento* in der Regel keine historischen Sujets, sondern erzählen zeitgenössische Geschichten, wobei sie sich im Hinblick auf einzelne Wirklichkeitsbereiche durch einen erzählerischen Detailrealismus auszeichnen, weshalb sie auch als Dokumente für die italienische Sozialgeschichte des 18. Jahrhunderts gelesen werden können. Dessenungeachtet gibt es aber in Italien bereits vor 1800 Romane mit historischem Inhalt, und zwar Alessandro Verris *Avventure di Saffo* (1780) und seine *Notti romane* sowie *La vita di Erostrato*, die zwar erst 1804 beziehungsweise 1815 erscheinen, die aber zum größten Teil schon viele Jahre davor entstanden sind. Aber diese Texte sind gerade keine historischen Romane im Sinne der Fragestellung, welche dieser Arbeit zugrundeliegt. Vielmehr repräsentieren sie geradezu idealtypisch die humanistische Gelehrtentichtung des *Settecento*, begründen aber auch ihrerseits eine Gattungstradition, und zwar diejenige des italienischen *romanzo archeologico* (Begriff nach Galileo Agnoli: *Gli albori del romanzo storico in Italia*, Piacenza, 1906, p. 107), die parallel zur Geschichte des *romanzo storico risorgimentale* verläuft, allerdings im Gegensatz zu dieser schon nach kurzer Blüte an ihr Ende kommt. Der berühmteste *romanzo archeologico*, der freilich auch schon risorgimentale Tendenzen erkennen läßt, ist Vincenzo Cuocos *Platone in Italia* (1804–06), daneben verdienen in diesem Zusammenhang noch Ambrogio Levatis *Viaggi di Francesco Petrarca* (1820) und Giovanni La Cecilia's *I Sanniti*

rückstand der italienische Kultur auf den deutschen, französischen oder britischen Standard zu tun. Symptomatisch dafür ist auch die Tatsache, daß der *romanzo storico* am Beginn seiner Geschichte mit völlig antiquierten Genres wie dem *romanzo archeologico* oder auch der historischen Versnovelle konkurriert. Daß er diese Genres schließlich verdrängt, indiziert für den italienischen Kontext eine Umwälzung des literarischen Gattungssystems, die mit der von den napoleonischen Reformen ausgelösten Erneuerung des italienischen Gesellschaftssystems Hand in Hand geht.³³ Anders als in Deutschland, England oder Frankreich,³⁴ leistet der historische Roman in Italien einen wesentlichen Beitrag zur Modernisierung des literarischen Lebens.³⁵ Daran sind nicht nur die bekannten, über das ganze Land verbreiteten und immer wieder neu aufgelegten Texte beteiligt, sondern prinzipiell alle *romanzi storici*. Wer nach der Eigenart des Genres als einer modernen Form von Massenkultur unter den besonderen Bedingungen der italienischen Kulturlandschaft in den Jahrzehnten vor der Gründung des Nationalstaats fragt, muß daher eine möglichst breite Quellenbasis auswerten, vor allem dann, wenn die Texte auch als Ausdruck kollektiver Ängste oder Sehnsüchte der Risorgimento-generation interpretiert werden sollen.

(1828) Erwähnung. Zu Levatis Roman cf. aber *infra*. Der bekannteste italienische Roman der napoleonischen Zeit, Foscolos *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, hat seltsamerweise keine direkten romangeschichtlichen Konsequenzen gezeitigt.

Während im *romanzo archeologico* die äußere Handlung hinter den meist als Lehrdialoge konzipierten Gesprächen der Protagonisten zurücktritt, konzentriert sich der *romanzo storico risorgimentale* auf die äußere Handlung, das Abenteuer, die Intrige. Konsequenterweise sind die *romanzi archeologici* in der Regel von Dichtern und Philosophen bevölkert, von Sappho, Cicero oder Petrarca, während im anderen Romantypus die Tatmenschen dominieren. Daß der *romanzo storico* im Gegensatz zum *romanzo archeologico* auf der Höhe seiner Zeit ist, beweist der überwältigende Publikumserfolg, den die seit den zwanziger Jahren erscheinenden historischen Romane verbuchen können, während die auf Cuocos *Platone* folgenden *romanzi archeologici* nur wenige Leser finden.

³³ Zur wechselseitigen Bedingtheit von Gesellschaftssystem und literarischem Gattungssystem cf. Erich Köhler: «Gattungssystem und Gesellschaftssystem». In: Erich Köhler, *Literatursoziologische Perspektiven. Gesammelte Aufsätze*, ed. Henning Krauss, Heidelberg, 1982, p. 11–26.

³⁴ Zur Position des historischen Romans im Gattungssystem der spanischen Romantik cf. Albert Dérozier: «A propos des origines du roman historique en Espagne à la mort de Ferdinand VII». In: *Recherches sur le roman historique en Europe – XVIII–XIXe siècles*, ed. Michel Apel-Muller, Michel Baridon [et al.], vol. I, Paris, 1977, p. 83–121.

³⁵ Mit Bezug auf den *romanzo storico* heißt es bei Sergio Romagnoli: «[...] certamente fu, sotto il riguardo dell'organizzazione culturale, la prima letteratura di tipo moderno in Italia». Sergio Romagnoli: «Narratori e prosatori del Romanticismo». In: Emilio Cecchi, Natalino Sapegno (ed.), *Dall'Ottocento al Novecento*, Milano, 1969 (Storia della letteratura italiana, t. 8), p. 7–193, hier p. 34.

Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit ist der *romanzo storico risorgimentale*. Das Attribut *risorgimentale* impliziert die These, daß die meisten der hier erforschten Romane auf die eine oder andere Art zur historischen Begründung einer italienischen Identität beigetragen und insofern an der ideologischen Vorbereitung des Nationalstaats mitgewirkt haben.³⁶ Dieser These entspricht der hier zugrundegelegte Untersuchungszeitraum, der sich vom Auftreten der ersten *romanzi scottiani* in den zwanziger Jahren bis zur politischen Vollendung des Risorgimento im Jahre 1870 erstreckt. Das bedeutet, daß die von der bisherigen Forschung geltend gemachte gattungsgeschichtliche Periodisierung außer Acht gelassen werden muß. Denn diese Periodisierung beruht auf der Vorstellung, daß die Jahre zwischen 1840 und 1850 für die Gattungsgeschichte des *romanzo storico risorgimentale* einen Epocheneinschnitt markieren.³⁷ Demgegenüber wird hier das gesamte Textkorpus, von Ambrogio Levatis bereits 1820 entstandenem Roman *Viaggi di Francesco Petrarca in Francia, in Germania e in Italia*³⁸ bis zu einem *episodio della storia di Siena*,

³⁶ Die seit den frühen fünfziger Jahren erscheinenden historischen Romane des Padre Bresciani, die gegen die Ziele des Risorgimento gerichtet sind, werden hier nicht berücksichtigt, weil ihr historischer Stoff nicht der exotischen Fern-, sondern dem dem Publikum aus eigener Anschauung vertrauten Nahgeschichte entnommen ist.

³⁷ Das wird jeweils unterschiedlich begründet: Guido Baldi: *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, Firenze, 1967, p. 28, und Mario Santoro: «La crisi del romanzo «storico» tradizionale: Rovani». In: Mario Santoro, *Esperienze narrative tra Ottocento e Novecento*, Napoli, 1972, p. 110–135, nennen in diesem Zusammenhang die Publikation der Romane Giuseppe Rovanis seit 1843. Für Anco Marzio Mutterle: «Romanzo storico». In: Vittore Branca (ed.), *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. IV, Torino, 1986, p. 19–23, hier p. 21sq., und für Marinella Colummi Camerino: «Tencas, il romanzo storico, il realismo». In: *Problemi*, maggio-agosto 1984, p. 144–157, bezeichnen die literaturtheoretischen Schriften Carlo Tencas einen entscheidenden Epocheneinschnitt. Suzanne Schlaepfer: *Temi e aspetti del romanzo storico italiano nella prima metà dell'Ottocento*, Basilea, 1972, p. 1, will mit ihrem Repertorium der Themen und Motive des *romanzo storico* über das Erscheinungsjahr 1850 nicht hinausgehen und gibt dafür die – unzutreffende – Begründung, in diesem Jahr sei erstmals kein historischer Roman mehr publiziert worden. Als ein Datum, das für die gattungsgeschichtliche Periodisierung des historischen Romans in Italien von entscheidender Bedeutung sei, wird immer wieder das Jahr 1845 genannt: In diesem Jahr hat Alessandro Manzoni seinen Traktat *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* publiziert. Cf. hierzu Gisela Schlüter: «Historiographie und Fiktion: Manzoni und die «moralische» Krise des Romans». In: Friedrich Wolfzettel, Peter Ihring (ed.), *Erzählte Nationalgeschichte. Der historische Roman im italienischen Risorgimento*, Tübingen, 1993, p. 103–127.

³⁸ Obwohl dieser Roman in vieler Hinsicht noch der Gattungstradition des *romanzo archeologico* verpflichtet ist, führt er doch darüber hinaus. Nicht zuletzt deshalb hat er bei seiner ersten Publikation im Jahre 1820 den klassizistischen Literaturkritiker Paride Zajotti zu einer Rezension provoziert, die gegen die Gattung des historischen Romans insgesamt gerichtet ist. Diese Rezension er-

das Giulio Cesare Carraresi 1867 unter dem Titel *Montanini e Salimbeni* publiziert hat, als mehr oder weniger einheitliches Quellenmaterial ausgewertet. Insofern muß die oben erwähnte These von einem auf die vierziger Jahre zu datierenden gattungsgeschichtlichen Einschnitt hier unberücksichtigt bleiben, was nicht als grundsätzliches Argument gegen die dadurch implizierte Periodisierung mißverstanden werden darf; denn diese Periodisierung hat natürlich insofern ihre Berechtigung, als der historische Roman im Stile Walter Scotts in Italien seine Reputation als seriöse Form narrativer Populärhistoriographie im Laufe der Zeit tatsächlich einbüßt. Aber für eine Untersuchung, die sich auf den ideologischen Kern des Risorgimento konzentriert, ihre Quellen als Dokumente kollektiver Wertvorstellungen in den Blick nimmt und dabei die Problematik der literarischen Qualität ausblendet, macht es im Hinblick auf die Ausgangsfragestellung keinen wesentlichen Unterschied, ob ein Text in den zwanziger oder in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden ist.

Was ihre methodischen Prämissen angeht, so präsentiert sich diese Arbeit als synchronische Gattungsgeschichte³⁹ des *romanzo storico risorgimentale*: Historisch fixiert ist nur der zugrundeliegende Untersuchungszeitraum, der sich von den Anfängen um 1820 bis zur 1870 abgeschlossenen Einigung Italiens erstreckt. Innerhalb dieser Phase von etwa fünfzig Jahren werden die einzelnen Romane unabhängig von ihrem Erscheinungsdatum interpretiert. Wenn dabei der historische Augenblick der Vollendung des Einigungsprozesses den Endpunkt des berücksichtigten Zeitraum markiert, so hat das nicht nur mit der politischen Bedeutung dieses Augenblicks zu tun. Vielmehr gibt es auch literatursoziologische Gründe, die es rechtfertigen, eine Gattungsgeschichte des *romanzo storico risorgimentale* mit dem Jahr 1870 abzuschließen.⁴⁰ In ihrer verlagsge-

öffnet eine poetologische Debatte um den *romanzo storico*, von der die Geschichte des Genres bis in die vierziger Jahre hinein bestimmt bleibt.

³⁹ In diesem Zusammenhang ist an einen ähnlichen Ansatz zu erinnern, den Alfred Adler in seinem Buch *Epische Spekulanten. Versuch einer synchronen Geschichte des altfranzösischen Epos*, München, 1975, entwickelt hat. Die Statik, welche die Voraussetzung für eine solcherart synchronische Betrachtungsweise bildet, ist freilich für das hier interessierende Quellenmaterial eine andere als bei Adler: Während Adler in seiner mediävistischen Arbeit von einer «vergleichsweise langen Phase konstant bleibender Verhältnisse» (Erich Köhler: «Episches <Auspekulieren> und <synchronische> Geschichte. Zu Alfred Adlers Buch *Epische Spekulanten*». In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 1 [1977], p. 234–241, hier p. 240) ausgegangen war, ist die hier vorausgesetzte Statik von anderer Art. Es ist eine Statik, die sich aus dem für die moderne Unterhaltungsliteratur spezifischen inhaltlichen Schematismus ergibt.

⁴⁰ Auch für Adolfo Albertazzi erstreckt sich die Gattungsgeschichte des italienischen historischen Romans Scott'scher Prägung bis zum Jahr 1870. In seinem Buch *Il romanzo*, Milano, 1902, p. 207–244, überschreibt er das entsprechende Kapitel mit dem Titel *Evoluzione e degenerazione del romanzo storico (1827–*

schichtlichen Studie *Il romanzo storico. Un best-seller di 150 anni fa* macht Maria Iolanda Palazzolo geltend, daß der historische Roman im Hinblick auf den Publikumserfolg bis etwa 1870 eine herausgehobene Stellung einnimmt. Diese herausgehobene Stellung verliere er erst mit «l'affermarsi di altri generi di largo consumo dall'appendice ai romanzi veristico-autobiografici di ambientazione milanese o romana».⁴¹ Die neuen Formen von Konsumliteratur, die den historischen Roman ablösen, setzen mit den für sie spezifischen Editionsweisen und Vermarktungsmethoden die unbestrittene Existenz eines prosperierenden Nationalstaats voraus. Was ihre Zielgruppe angeht, so unterscheiden sie sich signifikant von derjenigen des *romanzo storico risorgimentale*: «[...] il romanzo storico vuole insegnare agli italiani [...] l'appendice [...] vuole insegnare al popolo».⁴²

Natürlich gibt es auch schon vor 1870 einen italienischen Feuilletonroman. Angela Bianchini erklärt das Jahr 1846 zum «anno di saldatura tra romanzo storico e feuilleton».⁴³ Das darf aber nicht in der Weise verstanden werden, daß die Geschichte des *romanzo storico risorgimentale* 1846 ein plötzliches Ende gefunden hätte. Vielmehr erscheinen in Italien auch danach historische Romane mit einer expliziten oder impliziten patriotischen Botschaft, die neben dem sich unaufhaltsam ausbreitenden Genre des *appendice* noch für mindestens zwei Jahrzehnte eine zweite Form von gleichermaßen propagandistischer und unterhaltungsorientierter Massensliteratur repräsentieren. Immerhin stellt der Feuilletonroman für den *romanzo storico risorgimentale* eine gewaltige literarische Konkurrenz dar.⁴⁴ In diesem Zusammenhang ist auch darauf hinzuweisen, daß der

1870 circa). Antonio Palatucci: «Il romanzo storico». In: Antonio Palatucci, *Ideologia e letteratura*, Roma, 1991, p. 29–54, hier p. 29sq., schlägt eine andere Periodisierung vor. Er spricht von einem «salto di qualità», den der italienische historische Roman nach der Gründung des Königreichs Italien vollzogen habe und von dem aus eine direkte Linie zu den Werken der Naturalisten oder gar zu Pirandellos *I vecchi e i giovani* zu ziehen sei. Damit wird das Jahr 1860 zum entscheidenden gattungsgeschichtlichen Wendepunkt erhoben.

⁴¹ Maria Iolanda Palazzolo: «Il romanzo storico. Un best-seller di 150 anni fa». In: Maria Iolanda Palazzolo, *I tre occhi dell'editore: saggi di storia dell'editoria*, Roma, 1990, p. 59–68, hier p. 67.

⁴² Antonia Arslan Veronese: «Romanzo popolare e romanzo di consumo fra Ottocento e Novecento». In: Antonia Arslan Veronese (ed.), *Dame, Droga e Galile. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra '800 e '900*, Milano, 1986, p. 11–51, hier p. 40.

⁴³ Angela Bianchini: «L'intreccio italiano tra romanzo, melodramma e pittura storica». In: Angela Bianchini, *La luce a gas e il feuilleton*, Napoli, 1988, p. 105–161, hier p. 139. Als Vorläufer des italienischen Feuilletonromans erscheint der *romanzo storico* auch bei Massimo Romano: *Mitologia Romantica e letteratura popolare. Struttura e sociologia del romanzo d'appendice*, Ravenna, 1977, hier p. 17–46.

⁴⁴ Für Antonia Arslan Veronese, «Romanzo popolare», p. 40, ist vor allem der große Erfolg des *romanzo storico* verantwortlich dafür, daß sich eine genuin italienische Feuilletonliteratur erst relativ spät herausbildet.

Gattungszusammenhang des historischen Romans insofern nicht geschlossen ist, als der Terminus *romanzo storico*, so wie ihn die Autoren des 19. Jahrhunderts verwenden, in doppelter Weise verstanden werden kann. Denn das Attribut *storico* muß nicht notwendigerweise auf eine ferne Vergangenheit verweisen, es kann sich ebensogut auf eine Episode beziehen, die für den Autor wie für sein Publikum unmittelbare Vorgeschichte oder sogar zeitgenössisch ist. Es bietet sich an, diese beiden Varianten romanesker Historiographie im Anschluß an Walter Scott zu identifizieren. Scott hatte den Begriff *romance* auf Erzählungen aus einer exotisch-fernen Vergangenheit bezogen und den Begriff *novel* für solche Romane verwendet, deren historischer Handlungshintergrund vom jeweiligen Autor noch als unmittelbare Vorgeschichte seiner eigenen Epoche betrachtet werden konnte.⁴⁵ In letzter Konsequenz kann dies dazu führen, daß die *novel*-Variante vom Typus des zeitgenössischen Romans nicht mehr eindeutig zu unterscheiden ist. Unter solchen Voraussetzungen befand sich der *romanzo storico risorgimentale* durchaus in der Gefahr, im Wettbewerb mit den seit den vierziger Jahren aufkommenden neuen trivialen Erzählgattungen mit zeitgenössischen Sujets seine Identität als narratives Genre *sui generis* zu verlieren. Nach einer entsprechenden Auswertung der *Bibliographie des historischen Romans*⁴⁶ läßt sich indes leicht beweisen, daß davon zumindest für die vierziger und fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts keine Rede sein kann. Von den Erzähltexten, die unter der Gattungsbezeichnung *romanzo storico*, *racconto storico* o.ä. erscheinen, haben bis etwa zum Jahr 1860 nur sehr wenige einen zeitgenössischen Stoff. Erst danach nimmt der Anteil der Texte mit einer zeitgenössischen Situierung des narrativen Geschehens deutlich zu.⁴⁷ Das bedeutet, daß der *romanzo storico risorgimentale* bis weit in die sechziger Jahre hinein seine Identität als historisches Erzählgenre mit einer mehr oder weniger stark ausgeprägten patriotischen Intention beibehält.

⁴⁵ Cf. hierzu Aust, *Der historische Roman*, p. 32.

⁴⁶ Peter Ihring: «Bibliographie des historischen Romans (1800–1870)». In: Friedrich Wolfzettel, Peter Ihring (ed.), *Erzählte Nationalgeschichte. Der historische Roman im italienischen Risorgimento*, Tübingen, 1993, p. 293–334. Zu dieser Bibliographie cf. jetzt die Ergänzungen von Klaus Ley: «Anmerkungen zum historischen Roman in Italien als Problem der Literaturgeschichte (mit einem bibliographischen Anhang)». In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 148 (1996), p. 286–294.

⁴⁷ In den vierziger Jahren stehen den 72 Texten des *romance*-Typus nur 6 *novels* gegenüber. In 24 Fällen gibt der Romantitel keinen Hinweis darauf, in welcher Epoche das erzählte Geschehen angesiedelt ist. In den fünfziger Jahren erscheinen 69 *romances* und immerhin 25 *novels*, während in diesem Zeitraum 15 Titel nicht zuzuordnen sind. Zwischen 1860 und 1870 ändert sich das Bild: Aber immer noch dominiert der *romance*-Typ mit 111 Titeln eindeutig die Szene, wenngleich die Publikation von 65 *novels* erkennen läßt, daß sich eine Trendwende vollzogen hat.

Für den Konkurrenzdruck, mit dem sich der *romanzo storico risorgimentale* seit den vierziger Jahren in zunehmendem Maße auseinanderzusetzen hat, ist nicht allein die Feuilletonliteratur verantwortlich. Daneben sind im entsprechenden Zusammenhang die nichtromaneske Historiographie,⁴⁸ die *letteratura campagnola*⁴⁹ und das literarisch anspruchsvollere Genre des *romanzo ciclico* zu nennen. Dieses zuletzt genannte Genre ist dadurch charakterisiert, daß es im Unterschied zum *romanzo storico risorgimentale* eine historische Langzeitperspektive eröffnet. Es sind vor allem zwei Texte, die im Zeitalter des Risorgimento den Typus des *romanzo ciclico* konstituieren: Giuseppe Rovani's *Cento anni (1750–1850)*, erschienen zwischen 1857 und 1863 in der *Gazzetta di Milano*, und Ippolito Nievo's *Confessioni di un Italiano*, erstmals publiziert im Jahre 1867 unter dem Titel *Le confessioni di un ottuagenario*. In beiden Texten werden die historischen Erfahrungen mehrerer Generationen zusammengefaßt, so daß die Epoche des Risorgimento von ihren frühesten Anfängen an in romanhafter Rekonstruktion plastisch wird. Dabei bleibt das Ende der angebahnten geschichtlichen Entwicklung zwar offen, aber insofern die erzählten Ereignisse insgesamt eine positive Richtung nehmen, steht der jeweilige Romanschluß im Zeichen einer optimistischen Fortschrittshoffnung. Auch der *romanzo ciclico* stellt mit seiner realistischen Erzählweise die plakativ-exotistische Konzeption der *romance*-Variante des historischen Romans in Frage; aber diese Konzeption wird davon nicht wirklich erschüttert und bleibt weiterhin fruchtbar, zumal das Publikum dem vertrauten Genre zumindest bis 1870 die Treue zu halten scheint. Insgesamt ist festzuhalten, daß der *romanzo storico risorgimentale* seiner patriotischen Ideologie und seinem ästhetischen Programm über fünfzig Jahre hinweg verpflichtet bleibt. Was sich ändert, ist hingegen sein literarisches Umfeld. Aber gegenüber den Umbrüchen, die sich zwischen 1820 und 1870 im italienischen Gattungssystem vollziehen, erweist er sich als erstaunlich resistent.

Während der hier vorausgesetzte gattungsgeschichtliche Einschnitt im Jahr 1870 umständlich begründet und gerechtfertigt⁵⁰ werden mußte, er-

⁴⁸ Cf. hierzu Benedetto Croce: *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono*, vol. I–II, Bari, 1930, hier bes. vol. I, p. 208–253, und vol. II, p. 5–34.

⁴⁹ Cf. hierzu Richard Schwaderer: *«Idillio campestre». Ein Kulturmodell in der italienischen Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*, München, 1987.

⁵⁰ In jüngster Zeit hat Klaus Ley, «Anmerkungen», p. 288sq., Zweifel daran geäußert, ob es sinnvoll sei, eine Gattungsgeschichte des italienischen *romanzo storico* im 19. Jahrhundert mit dem Jahr 1870 abzuschließen. Seine diesbezüglichen Einwände sind durchaus ernstzunehmen, zumal – wie aus dem 1972 von Maria Grazia Napoli als Abschlußarbeit erstellten *Repertorio bibliografico del romanzo storico italiano nel XIX secolo* hervorgeht – auch im letzten Drittel des Jahrhunderts noch zahllose historische Romane traditioneller Machart publiziert werden. Gleichwohl scheint es, als sei angesichts der Tatsache, daß das Genre in den sechziger Jahren seine Position innerhalb des italienischen Litera-

gibt sich für eine synchrone Gattungsgeschichte des *romanzo storico risorgimentale* der Beginn des Untersuchungszeitraums gleichsam von selbst, denn eine solche Gattungsgeschichte muß mit der Scott-Rezeption in Italien einsetzen. Dabei ist im Zusammenhang mit der in den letzten Jahren intensivierten Erforschung der historischen Versnovellen Diodata Saluzzos die These vertreten worden, die piemontesische Dichterin habe den «medievalismo romantico», der diese Versnovellen prägt, unabhängig von Scott ausgebildet.⁵¹ Ihr Text *Castello di Binasco* sei im selben Jahr 1819 entstanden wie *Ivanhoe* und es sei sehr unwahrscheinlich, daß sie den ersten Mittelalterroman des schottischen Autors bei ihrer Arbeit an der Erzählung schon gekannt habe. Auch wenn diese Behauptung der Wahrheit entspricht,⁵² ändert das nichts an der Tatsache, daß die konkrete Form, die der *medievalismo romantico* bei den italienischen Autoren der zwanziger und dreißiger Jahre angenommen hat, eindeutig dem Scott'schen Vorbild verpflichtet ist. Der *romanzo storico risorgimentale* entspricht in seiner ästhetischen Eigenart einem Erzählmodell, das durch Romane wie *Ivanhoe*, *Kenilworth* oder *Quentin Durward* konstituiert worden ist. Als Beginn der Gattungsgeschichte kann die auf Initiative des Mailänder Verlegers Ferraio im Jahre 1821 erfolgte Publikation einer *collezione* von Scott-Romanen in italienischer Übersetzung gelten.⁵³ Der erste Text eines Italieners, der sich im Untertitel als *romanzo storico* zu erkennen gibt, ist Davide Bertolottis *La calata degli Ungheri*, erschienen

tursystems ändert, eine Eingrenzung auf die Jahrzehnte zwischen 1820 und 1870 gerechtfertigt. Einen nennenswerten Beitrag zur Modernisierung des literarischen Lebens in Italien leistet der *romanzo storico* nach 1870 jedenfalls nicht mehr.

⁵¹ Pier Massimo Proso: «Agli albori del romanzo storico in Piemonte: Le Novelle di Diodata Saluzzo». In: *Ludovico Di Breme e il programma dei Romantici Italiani*, ed. Riccardo Massano, Lionello Sozzi [et al.], Torino, 1984, p. 169–182, hier p. 172.

⁵² Aus nationalistischen Beweggründen hat Vittorio Cian: «Il primo centenario del romanzo storico italiano». In: *Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti* ott./nov./dic. 1919, p. 3–30 und p. 241–250, den Nachweis führen wollen, daß die Geschichte des später so erfolgreichen Romantyps in Italien schon vor 1820, d.h. unabhängig von der Scott-Rezeption, mit Cesare Balbos Romanfragment *La lega lombarda* und mit den *Lettere siciliane* des piemontesischen Adligen Santorre di Santarosa begonnen habe. Demgegenüber vertritt Marziano Guglielminetti: «Le Lettere Siciliane di Santorre di Santarosa». In: Friedrich Wolfzettel, Peter Ihring (ed.), *Erzählte Nationalgeschichte. Der historische Roman im italienischen Risorgimento*, Tübingen, 1993, p. 25–36, hier p. 34, die These, daß die *Lettere siciliane* gerade kein *romanzo storico* seien, sondern «piuttosto l'ultimo dei romanzi epistolari russoiani e foscoliani».

⁵³ Cf. Romagnoli, «Narratori e prosatori», p. 8. Nach Darstellung von Antonio Cadioli: *Il romanzo adescatore. Il lettore e il romanzo nel dibattito del primo Ottocento*, Milano, 1988, p. 154, lebt das Genre des Romans in Italien am Beginn der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts fast ausschließlich von Übersetzungen aus fremden Sprachen.

1823 in Mailand.⁵⁴ Aber erst 1827, als innerhalb weniger Monate vier äußerst erfolgreiche historische Romane auf den Buchmarkt kommen,⁵⁵ ist das Genre endgültig etabliert.⁵⁶

Vor allem in der ersten Phase seiner Gattungsgeschichte steht der *romanzo storico risorgimentale* noch in literarischer Konkurrenz mit einem anderen Typus erzählender Geschichtsdichtung: der historischen Versnovelle.⁵⁷ So haben etwa Schriftsteller wie Bartolomeo Sestini, Tommaso Grossi oder Cesare Cantù nicht nur historische Prosaromane verfaßt, sondern sind auch als Autoren von Versnovellen hervorgetreten.⁵⁸ Die historischen Sujets dieser Versnovellen sind überwiegend der italienischen Nationalgeschichte entnommen, wobei viele von ihnen zweifellos eine patriotische Botschaft in sich tragen.⁵⁹ Es hätte sich also durchaus angeboten, das hier zugrundegelegte Textkorpus um einige historische Versnovellen zu erweitern. Das wäre aber mit der gattungsorientierten Intention dieser Arbeit nicht vereinbar gewesen, denn die besondere Bedeutung des *romanzo storico risorgimentale* für die Entwicklung des italienischen Gattungssystems im 19. Jahrhundert liegt ja gerade darin, daß

⁵⁴ Cf. Prosio, «Albori», p. 176. Als unselbständige Publikation war dieser Roman schon ein Jahr zuvor im *Nuovo Ricoglitore* erschienen. In diesem Zusammenhang ist natürlich daran zu erinnern, daß Alessandro Manzoni schon im April 1821 mit der Arbeit an *Fermo e Lucia*, der Vorstufe der *Promessi Sposi*, begonnen hat. Cf. hierzu Sergio Romagnoli: «Fermo e Lucia». In: Sergio Romagnoli, *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze, 1984, p. 15–33, hier p. 33.

⁵⁵ Es handelt sich um Giambattista Bazzonis *Castello di Trezzo*, um Francesco Domenico Guerrazzis *Battaglia di Benvento*, um Carlo Vareses *Sibilla Odaleta* und natürlich um Manzoni's *Promessi Sposi*. Zur herausragenden Bedeutung des Jahres 1827 für die Gattungsgeschichte des *romanzo storico risorgimentale* cf. Sergio Romagnoli: «Il grande anno del romanzo storico, 1827: Manzoni, Bazzoni, Guerrazzi». In: Friedrich Wolfzettel, Peter Ihring (ed.), *Erzählte Nationalgeschichte. Der historische Roman im italienischen Risorgimento*, Tübingen, 1993, p. 91–102.

⁵⁶ «Il decennio 1830–40 segna [...] il trionfo definitivo del romanzo scottiano». Anco Marzio Mutterle: «Il romanzo storico». In: A. Balduino (ed.), *L'Ottocento*, Padova, 1990 (Storia letteraria d'Italia, t. X, 2), p. 1066–1134, hier p. 1092.

⁵⁷ Eine literatursoziologische Interpretation dieses Genres liefert Piergiorgio Pozzobon: «Letteratura e società nei personaggi della novella romantica in versi». In: *Otto/Novecento* 8 (1984), p. 19–52.

⁵⁸ Cf. etwa die Versnovellen *La fuggitiva*, *Ildegonda* und *I Lombardi alla prima crociata* von Tommaso Grossi oder *Algise* von Cesare Cantù. Bartolomeo Sestini's Erzählung *Pia de'Tolomei* ist in einer Prosa- und in einer Versfassung erschienen.

⁵⁹ Freilich macht Laura Nay für Diodata Saluzzos später auch in Prosa übertragene Novellen geltend, daß ihnen eine italienpatriotische Botschaft völlig abgehe. Cf. Laura Nay: «Introduzione». In: Diodata Saluzzo Roero, *Novelle*, ed. Laura Nay, Firenze, 1989, p. 5–37, hier p. 17. Zu diesen Versnovellen cf. auch Natalia Costa-Zalesow: «Le novelle romantiche di Diodata Saluzzo-Roero». In: *Italian Quarterly* 25 (1984), p. 5–13.

er die vormodernen Erzählgenres auf Dauer obsolet macht. In diesem Zusammenhang spricht Pieter De Meijer von einer «vittoria del romanzo», einer «vittoria [che] si spiega [...] con il duplice movimento del romanzo verso il discorso storico e verso un rapporto più diretto col parlato».⁶⁰ Eine wirkliche Breitenwirkung in der Öffentlichkeit des Risorgimento hat die historische Versnovelle nicht entfaltet, wohl aber der historische Roman. Was die Resonanz beim zeitgenössischen Publikum angeht, so ist er eher mit dem Geschichtsdrama in Prosa oder auch mit dem *melodramma* zu vergleichen. Diese beiden romantischen Genres zeichnen sich auch im Hinblick auf ihre Ästhetik und ihre ideologische Botschaft durch eine besondere Affinität zum *romanzo storico risorgimentale* aus.⁶¹

Als Quellengrundlage dieser Arbeit dienen rund achtzig historische Romane, die zwischen 1820 und 1867 in den verschiedenen Regionen Italiens erschienen sind. Bei der Auswahl der Texte wurde auf eine Mindestlänge von etwa 100 Seiten geachtet, so daß die zahlreichen kürzeren, zumeist in Periodika oder in *raccolte* publizierten historischen Prosanovellen unberücksichtigt bleiben mußten.⁶² Auch der Fiktionalitätsgrad des Erzählten war ein Kriterium, das darüber entschied, ob ein Werk in das Korpus aufgenommen wurde oder nicht: Historiographische Darstellungen, deren Inhalt allem Anschein nach über den Rahmen des durch die vorhandenen Geschichtsquellen Überlieferten nicht hinausging, konnten ausgeschlossen werden, denn die hier interessierenden Leitfragen beziehen sich ja auf das Genre des Geschichtsromans. Schließlich hat bei der Auswahl der Texte auch die oben erwähnte, auf Walter Scott zurückgehende Unterscheidung von *romance* und *novel* eine Rolle gespielt.⁶³ An dieser Stelle ist daran zu erinnern, daß die *novel*-Variante in der gattungsgeschichtlichen Entwicklung des *romanzo storico risorgimentale* bis etwa 1860 quantitativ kaum ins Gewicht fällt. Eine bibliographisch-statistische

⁶⁰ Pieter De Meijer: «La prosa narrativa moderna». In: Alberto Asor Rosa (ed.), *Le forme del testo*, Torino, 1984 (Letteratura italiana, t. III, 2), p. 759–847, hier p. 766.

⁶¹ Cf. hierzu im folgenden Kapitel 2.1.

⁶² Etwa Giambattista Bazzoni: *Racconti storici*, Torino, 1833, oder Uberto Scribani: *Racconti storico romantici*, Piacenza, 1835, vol. I–III.

⁶³ In der älteren Forschung zum *romanzo storico* des 19. Jahrhunderts ist die *romance-novel*-Problematik nicht immer berücksichtigt worden. Für Guido Mazzoni: *L'Ottocento II* (Storia letteraria d'Italia, t. 9), Milano, 1973 [erstmal erschienen 1910] und für Furio Lopez-Celly: *Il romanzo storico in Italia. Dai prescottiani alle odierne vite romanzate*, Bologna, 1939, macht es keinen Unterschied, ob in einem historischen Roman eine fern- oder eine nahgeschichtliche Perspektive entfaltet wird. Demgegenüber trifft Adolfo Albertazzi: *Il romanzo*, Milano, 1902, p. 240, eine kategoriale Unterscheidung zwischen dem Typus des *romanzo storico* mit Sujets aus der Ferngeschichte und historischen Romanen, welche die «storia recentissima» thematisieren.

Rekonstruktion der langsamen Zunahme von Romanen mit nahgeschichtlichen oder gar zeitgenössischen Sujets vermittelt den Eindruck, als tasteten sich Autoren und Publikum im italienischen *Ottocento* nur sehr vorsichtig und gleichsam widerwillig an ihre Gegenwart heran.⁶⁴ Das ist möglicherweise auch auf das ästhetische Kalkül des *romanzo storico risorgimentale* zurückzuführen, auf ein Kalkül, das offenbar in besonderer Weise auf dem *fantasy*-Effekt des Erzählten beruht.⁶⁵ Insofern erscheint es berechtigt, bei der Auswahl der Quellen den *novel*-Typus zu ignorieren, denn dieser Typus ist ja gerade dadurch bestimmt, daß er auf den *fantasy*-Effekt verzichtet.

Die literaturkritische Beschäftigung mit dem *romanzo storico risorgimentale* ist so alt wie das Genre selbst.⁶⁶ Dabei geht es am Anfang fast ausschließlich um die Frage nach der Legitimität einer historischen Romandichtung.⁶⁷ Als Ambrogio Levati im Jahre 1820 seinen noch ganz im Stil der Gelehrtdichtung des *Settecento* konzipierten Roman *Viaggi di Francesco Petrarca in Francia, in Germania ed in Italia* herausbringt, pro-

⁶⁴ Für die Epoche des Risorgimento sind dabei aber auch die strengen Zensurvorschriften als Ursache in Betracht zu ziehen.

⁶⁵ Cf. hierzu Kapitel 2.1 dieser Arbeit.

⁶⁶ Die zeitgenössische Literaturkritik zum *romanzo storico risorgimentale* wird hier rekonstruiert mit Hilfe zweier Anthologien: Renato Bertacchini: *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, Roma 1969 (Testi e documenti, t. 8); Leonardo Lattarulo: *Il romanzo storico*, Roma, 1978.

⁶⁷ Nach dem Zweiten Weltkrieg hat sich die italienische Literaturwissenschaft zunächst mehr mit der zeitgenössischen poetologischen Diskussion um den *romanzo storico* beschäftigt als mit den Romanen selbst. Davon zeugen jedenfalls zwei einschlägige Arbeiten, eine kürzere von Folco Portinari: «Un aspetto della polemica romantica: il romanzo». In: *Letteratura* 21–22 (1956), p. 11–37, hier zitiert nach: Folco Portinari, *Problemi critici di ieri e di oggi*, Milano, 1959, p. 37–74, und eine längere von Arcangelo Leone De Castris: *La polemica sul romanzo storico*, Bari, 1959. In den Augen der beiden Kritiker liegt die literaturgeschichtliche Bedeutung der zwischen 1820 und 1840 in Italien geführten Debatte um den historischen Roman vor allem darin, daß es darin letztlich um die Legitimität des Romans *tout court* ging. Später wird diese Debatte in ihren wesentlichen Zügen noch einmal von Bernard Chandler: «Il romanzo storico e la visione del passato». In: *Esperienze letterarie* 13 (1988), p. 39–53, nachgezeichnet, bevor Riccardo Bruscaagli und Roberta Turchi dann im Jahre 1991 den Sammelband *Teorie del Romanzo nel primo Ottocento*, Roma, 1991, herausgeben, der eine vorläufige Summe der bisherigen Forschungen zu diesem Thema darstellt. Die Beiträge dieses Sammelbands lassen sich in zwei Abteilungen gruppieren: Roberta Turchi, «K. X. Y.: una sigla per recensire», p. 19–32, Angiola Ferraris, «La severità dell'«Istoria» e le immagini del romanzo negli scritti di Giuseppe Montani», p. 33–40, und Fabio Toderò, «Un gran soccorso alle anime popolari: Giuseppe Bianchetti e il romanzo storico», p. 105–130, stellen einzelne Teilnehmer an der zeitgenössischen Debatte um den *romanzo storico* vor. Demgegenüber beschäftigen sich Sergio Romagnoli, «Dall'estratto alla recensione», p. 9–18, Roberto Bigazzi, «Il dibattito delle prefazioni», p. 131–148, und Marinella Colummi Camerino, «Un topos critico: Il riassunto dei romanzi nelle recensioni ottocentesche», p. 179–194, mit den verschiedenen literaturkri-

voziert er damit den vehement vorgetragenen Widerspruch des im Dienst der österreichischen Besatzungsregierung stehenden konservativen Kulturbeamten Paride Zajotti. In einer Rezension der *Viaggi di Francesco Petrarca*, die in der *Biblioteca Italiana* erscheint, wendet sich Zajotti nicht gegen einzelne Geschichtsdichtungen, sondern gegen das Genre des historischen Romans insgesamt.⁶⁸ Insofern von 1821 an die italienische Scott-Rezeption erst richtig einsetzt, bleibt die Frage nach der ästhetisch-moralischen Legitimität des historischen Romans natürlich auf der Tagesordnung der Literaturkritik. 1824 verteidigt Sansone Uzielli in der gemäßigt progressiven Florentiner Zeitschrift *Antologia* den von Scott begründeten Typ moderner Geschichtsdichtung gegen seine konservativen Kritiker, wobei er noch nicht auf allzu viele italienische Romane bezugnehmen kann.⁶⁹ Als im Jahre 1827 mit Manzonis *Promessi Sposi* ein literarisches Meisterwerk erscheint, das der umstrittenen Gattung zuzurechnen ist, gewinnen die Befürworter des Genres die Oberhand. Zwar erhebt Paride Zajotti noch einmal seine Stimme gegen die Vermischung von Poesie und Geschichte,⁷⁰ aber er kann den Gang der gattungsgeschichtlichen Entwicklung nicht aufhalten. Indem sie sich auf Manzonis Werk berufen, machen Kritiker wie Giambattista Bazzoni,⁷¹ Niccolò Tommaseo⁷² oder Giovita Scalvini⁷³ auf die literarischen Vorzüge des historischen Romans aufmerksam. Das patriotisch-propagandistische Po-

tischen Genres, in denen sich die italienische Romantheorie der Romantik ausgebildet hat. Dieser Abteilung wäre auch folgende Arbeit von Claudio Loda zuzuordnen: «Le introduzioni ai romanzi storici italiani della prima metà dell'Ottocento: motivi e tematiche». In: *Otto/Novecento* 14 (1990), 2, p. 69–99.

⁶⁸ Paride Zajotti: «Viaggi di Francesco Petrarca in Francia, in Germania ed in Italia descritti dal professore Ambrogio Levati, volumi cinque in 8°. di pp. 1760 complessivamente. Milano, 1820, dalla società tipografica de'Classici italiani». In: *Biblioteca Italiana* XXIII (1821), p. 148 (zitiert nach: Roberta Turchi: «Introduzione». In: Paride Zajotti: *Polemiche letterarie*, ed. Roberta Turchi, Padova, 1982, p. VII-L, hier p. XIII).

⁶⁹ Sansone Uzielli: «Del romanzo storico, e di Walter Scott. II parte». In: *Antologia*, marzo 1824, p. 1–18 und p. 120–25, hier zitiert nach Lattarulo, *Romanzo storico*, p. 151–156.

⁷⁰ Paride Zajotti: «Del romanzo in generale, ed anche dei Promessi Sposi I». In: *Biblioteca Italiana* 142 (sett. 1827), p. 322–372, und Paride Zajotti: «Del romanzo in generale, ed anche dei Promessi Sposi II». In: *Biblioteca Italiana* 143 (ott. 1827), p. 32–81. Zajottis lange Rezension ist vollständig abgedruckt in: Paride Zajotti: *Polemiche letterarie*, ed. Roberta Turchi, Padova, 1982, p. 165–259.

⁷¹ In der *Introduzione* zu seinem 1829 erstmals erschienenen Roman *Falco della Rupe*, der in dieser Arbeit nach der Ausgabe, Milano, 1831, zitiert wird. In dieser Ausgabe findet sich die *Introduzione* p. 7–38.

⁷² Niccolò Tommaseo: «Del romanzo storico». In: *Antologia* 117 (sett. 1830), hier zitiert nach: Lattarulo, *Romanzo storico*, p. 66–72.

⁷³ Giovita Scalvini: *Dei «Promessi Sposi» di A. Manzoni*, Lugano, 1831, hier zitiert nach: Lattarulo, *Romanzo storico*, p. 169–179.

tential des Genres wird erst etwas später ausdrücklich hervorgehoben, und zwar von Giuseppe Mazzini⁷⁴ und Francesco Domenico Guerrazzi.⁷⁵

Unter den zeitgenössischen Theoretikern des *romanzo storico risorgimentale* gibt es nur einen, der die Frage nach der Legitimität des Genres, also letztlich die Frage nach dem schwierigen Verhältnis von *storia* und *invenzione*, bewußt oder unbewußt ausklammert: Carlo Varese aus Tortona, der mit *Sibilla Odaleta* einen der vier so erfolgreichen historischen Romane des Jahres 1827 verfaßt hatte. In der kunsttheoretischen Betrachtung *Di Rossini e di Walter Scott messi a confronto come genii d'indole identica e del Romanzo in generale*, die er seinem 1828 erschienenen Roman *Preziosa di Sanluri* als ästhetisches Bekenntnis voranstellt, beschäftigt sich Varese ausschließlich mit erzählerischen Inszenierungsfragen, ohne irgendwo auf das Problem der Grenzziehung zwischen *storia* und *invenzione* einzugehen.⁷⁶ Varese hält es offenbar schon 1828 nicht mehr für nötig, den historischen Roman als zugleich historiographisches und fiktionales Genre zu rechtfertigen. Mit solcher Souveränität steht er in seiner Zeit allein auf weiter Flur und noch 1845 hat ja bekanntlich Manzoni das genannte Problem zum Anlaß genommen, dem historischen Roman die moralische und ästhetische Legitimität zu bestreiten.

Vareses origineller Ansatz, der die dem Genre des historischen Romans inhärente Diskursproblematik nicht berücksichtigt, ist in der weiteren Forschungsgeschichte zunächst folgenlos geblieben. Der Beginn der literaturgeschichtlichen Beschäftigung mit dem historischen Roman, der auf das Ende des 19. Jahrhunderts zu datieren ist,⁷⁷ steht noch ganz im Zeichen der schwierigen Abgrenzung von Geschichtsschreibung und historischem Roman. Als exemplarische Figuren für diese forschungsgeschichtliche Phase nennt Gabriella Riccobono⁷⁸ den positivistischen Geschichtstheoretiker Pasquale Villari und Benedetto Croce. Für beide er-

⁷⁴ Giuseppe Mazzini: «Frammento di lettera sull'Assedio di Firenze». In: Francesco Domenico Guerrazzi, *L'assedio di Firenze*, Paris, 1840, p. I–XXII [erstmal erschienen 1836], hier zitiert nach: Lattarulo, *Romanzo storico*, p. 163–168. Zu Mazzinis literaturkritischer Beschäftigung mit dem *romanzo storico risorgimentale* cf. auch Paolo Mario Sipala: «Mazzini e il romanzo storico». In: *Italianistica* 9 (1980), p. 159–167.

⁷⁵ Francesco Domenico Guerrazzi: «Discorso a modo di proemio sopra le condizioni della odierna letteratura in Italia». In: Francesco Domenico Guerrazzi, *La battaglia di Benevento. Storia del secolo XIII*, Milano, 1845, hier zitiert nach: Lattarulo, *Romanzo storico*, p. 43–50.

⁷⁶ Vareses Text wird hier zitiert nach: Lattarulo, *Romanzo storico*, p. 33–38. Zu dem in diesem Text entfalteten originellen Ansatz cf. auch Paola Luciani: «Un eccentrico confronto: Rossini e Walter Scott». In: *Teorie del Romanzo*, p. 149–162.

⁷⁷ Attilio Rillosi: *Studi sul Romanzo storico nel secolo XIX*, Mantova, 1912, beschäftigt sich ausschließlich mit historischen Romanen aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts.

⁷⁸ Gabriella Riccobono: «Storia e romanzo storico nell'interpretazione della cul-

hebt sich die Frage nach einer Gattungsbestimmung des historischen Romans im Zusammenhang mit einer Interpretation der *Promessi Sposi*. Villari⁷⁹ und Croce⁸⁰ gehen dabei von der Hypothese aus, daß allen Formen von Geschichtsschreibung ein Kunstcharakter eigen sei, der quellenorientierten ebenso gut wie der romanhaften. Unter solchen Voraussetzungen fällt es ihnen leicht, die beiden Diskurstypen einander anzunähern. Bei der literarästhetischen Charakterisierung einzelner *romanzi storici* bildet sich schon früh ein binäres Deutungsschema aus, das bis in die jüngste Zeit aktuell geblieben ist: Bezugnehmend auf die beiden großen Erzählmodelle, das Romanwerk Walter Scotts und die *Promessi Sposi*, wird jeweils geprüft, ob der gerade zur Diskussion stehende Romanautor ein *scottiano* sei oder ein *manzoniano*.⁸¹ Solche Leitfragen erfordern und rechtfertigen die bei der positivistischen Literaturwissenschaft hoch im Kurs stehende Praxis der motivgeschichtlichen Quellenforschung.⁸² Als Ergebnis des entsprechenden Forschungsinteresses wird schon bald eine dritte wichtige Inspirationsquelle des *romanzo storico risorgimentale* entdeckt: Im Rahmen seiner Studie *L'opera di Vittor Hugo nella letteratura italiana* weist Alfredo Galletti⁸³ nach, daß Victor Hugo mit seinem erzählerischen Werk, vor allem mit *Notre-Dame de Paris*, in zahlreichen italie-

tura dalla fine dell'Ottocento agli anni recenti». In: *Il romanzo della storia*, ed. Emanuella Scarano, Roberto P. Ciardi [et al.], Pisa, 1986, p. 297–342.

⁷⁹ Pasquale Villari: «La storia è una scienza?» In: *Nuova Antologia* 31 (1 febb. 1881), p. 409–436, 32 (16 apr. 1881), p. 609–636, und 33 (16 lugl. 1881), p. 209–225.

⁸⁰ Benedetto Croce: *Il concetto della storia nelle sue relazioni col concetto dell'arte*, Roma, 1896.

⁸¹ So vor allem bei Adolfo Albertazzi: *Il romanzo*, Milano, 1902, bes. p. 207–244. Noch Renato Bertacchini: «Lo svolgimento del romanzo storico nel primo Ottocento». In: *Cultura e scuola* 24 (1967), p. 13–26, präsentiert Scott und Manzoni als zwei gegensätzliche, idealtypische Leitfiguren des Genres, die jeweils eine spezifische Komponente in die Tradition des *romanzo storico* eingebracht hätten: Auf Scott gehe das romaneske Element zurück und auf Manzoni das realistische. Bertacchinis Überlegungen zum historischen Roman sind jetzt wieder zugänglich in: Renato Bertacchini: *Il romanzo italiano dell'Ottocento. Dagli scottiani a Verga*, Roma, 1991. Während Scott und Manzoni nach Bertacchinis Darstellung in gleicher Weise für die Geschichte der Gattung prägend geworden sind, neigen andere Kritiker dazu, den einen Autor als beherrschendes Vorbild zu präsentieren und die Bedeutung des anderen in den Hintergrund zu rücken. So spricht etwa Michele Cataudella: *Il romanzo storico italiano*, Napoli, 1968, viel von Scott, während Manzoni eine eher untergeordnete Rolle spielt. Demgegenüber ist von der Vorbildfunktion des Schotten bei Giorgio Petrocchi: *Il romanzo storico*, Torino, 1967, kaum die Rede, dafür werden die *Promessi Sposi* zum einzig entscheidenden Leitbild des Genres erhoben.

⁸² Das wird besonders deutlich bei Luigi Fassò: *Giambattista Bazzoni*, Città di Castello, 1906.

⁸³ Alfredo Galletti: «L'opera di Vittor Hugo nella letteratura italiana». In: *Giornale Storico della letteratura italiana*, supplemento 7, Torino, 1904, bes. p. 130–136.

nischen historischen Romanen der dreißiger und vierziger Jahre Spuren hinterlassen hat.

Die italienische Literaturwissenschaft hat sich also bei ihrer Erforschung des *romanzo storico risorgimentale* in gattungstheoretischer Perspektive mit dem Verhältnis zwischen *storia* und *invenzione* beschäftigt und in stoffgeschichtlicher mit dem Weiterwirken der von Scott, Manzoni und Hugo begründeten Motivtraditionen. Als dritter Schwerpunkt des literaturgeschichtlichen Interesses ist in diesem Zusammenhang der historisch begründete Italienpatriotismus zu nennen, den das Genre insgesamt zum Ausdruck bringt. So macht etwa Guido Mazzoni, der in seiner 1910 erstmals erschienenen literarhistorischen Gesamtdarstellung *L'Ottocento* dem historischen Roman ein langes Kapitel widmet, nachdrücklich auf die propagandistische Funktion des Genres aufmerksam.⁸⁴ Besonderen Wert auf diesen Aspekt legt Furio Lopez-Celly in dem 1939 publizierten Buch *Il romanzo storico in Italia. Dai prescottiani alle odierne vite romanzate*, dem die Herkunft aus dem ideologischen Umkreis des italienischen Faschismus deutlich anzumerken ist. Mit Bezug auf den patriotisch engagierten historischen Roman, der im Zeitalter des Risorgimento die Szene beherrscht habe, spricht Lopez-Celly kurzerhand von einem «romanzo battaglia».⁸⁵

Eine neue Phase in der forschungsgeschichtlichen Entwicklung wird eingeleitet durch das lange Kapitel zum historischen Roman der Romantik, das Sergio Romagnoli im Jahre 1969 für die Garzanti-Literaturgeschichte verfaßt hat. Romagnoli ist der erste, der die literarische Modernität des Genres hervorhebt und in diesem Zusammenhang mit den spezifischen Rezeptionsbedingungen des italienischen Geschichtsromans im Zeitalter des Risorgimento argumentiert. In diese Argumentation wird erstmals auch das Evasionsbedürfnis des zeitgenössischen Publikums mit einbezogen. Was die patriotische Intention der interpretierten Texte angeht, so unterscheidet Romagnoli zwischen einem lombardischen *romanzo scottiano*, dem eine italienpatriotische Intention abgehe, und dem in der Toscana entstandenen Typus des politisch engagierten *romanzo storico risorgimentale* im engeren Sinn, der von Francesco Domenico Guerrazzi inau-guriert worden sei.⁸⁶ An diesem Punkt weicht die hier vertretene These von Romagnolis Überlegungen ab, insofern sie alle historischen Romane, die zwischen 1820 und 1870 in Italien entstanden sind, unter dem Begriff

⁸⁴ Guido Mazzoni: *L'Ottocento II*, Milano, 1973, p. 158.

⁸⁵ Furio Lopez-Celly: *Il romanzo storico in Italia. Dai prescottiani alle odierne vite romanzate*, Milano, 1939, p. 44sq. Dieser «romanzo battaglia» sei gleichsam eine Präfiguration der späteren Heldentaten Garibaldis. Lopez-Celly wundert sich, daß kein *romanzo storico risorgimentale* das *Imperium Romanum* thematisiert hat. Dies ist als Indiz dafür zu werten, daß sich bei ihm der Italienpatriotismus in seiner faschistischen Variante ausprägt und nicht in der risorgimentalen.

⁸⁶ Cf. Romagnoli, «Narratori», p. 40sq.

romanzo storico risorgimentale zusammenfaßt und damit letztlich für das gesamte Textkorpus einen mehr oder weniger ausgeprägten Italienpatriotismus voraussetzt. Dabei ist freilich darauf hinzuweisen, daß sich dieser Italienpatriotismus nicht in allen Romanen mit dem gleichen propagandistischen Impetus geltend macht.

Im Anschluß an Romagnolis⁸⁷ wegweisende Darstellung, die sich vor allem auch dadurch auszeichnet, daß sie viele unbekanntere Quellentexte berücksichtigt, die von der früheren Literaturgeschichtsschreibung ignoriert worden waren, fächert sich die Forschung zum italienischen Geschichtsroman des 19. Jahrhunderts⁸⁸ in mehrere Stränge auf. Den ersten Strang eröffnet Folco Portinari, der im Jahre 1976 erstmals auf die ästhetische Affinität des *romanzo storico risorgimentale* zum gleichzeitig entstehenden italienischen *melodramma* hinweist.⁸⁹ Portinari macht diesen Ansatz erneut fruchtbar in der von ihm verfaßten literarhistorischen Gesamtdarstellung *Il primo Ottocento*, die 1992 im Rahmen der *Storia della civiltà letteraria italiana* bei Utet erschienen ist.⁹⁰ In der Aufsatzsammlung *La luce a gas e il feuilleton* betrachtet Angela Bianchini⁹¹

⁸⁷ In den siebziger und frühen achtziger Jahren hat Romagnoli noch mehrere Einzelstudien zum *romanzo storico* der italienischen Romantik veröffentlicht, die er dann zusammengefaßt und in dem Buch *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze, 1984, erneut publiziert hat.

⁸⁸ In literarhistorischen Gesamtdarstellungen zum italienischen Roman des 19. Jahrhunderts, etwa bei Gianni Spera: *Significati e poetiche della narrativa italiana fra Romanticismo e idealismo*, Firenze, 1989, ist vom *romanzo storico risorgimentale* normalerweise nur am Rande die Rede. Immerhin schlägt Giuseppe Farinelli: *Dal Manzoni alla Scapigliatura*, Milano, 1991, p. 198, für das Genre eine klassifizierende Typologie vor. Er unterscheidet vier Varianten: Neben dem gelehrten *romanzo archeologico* stehe der *romanzo storico classico*, «che alla diligenza della ricerca storica abbina il codice fondamentale della legittimazione pedagogica della cultura romantica», der *romanzo storico risorgimentale*, «che, sorgendo con l'intento in Italia di esercitare una funzione di immediata educazione civile e politica, è più propenso a diluire la disposizione consolatoria di un preciso impegno artistico», und der *romanzo storico popolare*, der «tendente a rivendicare i diritti degli oppressi non tanto in nome del sentimento, quanto di quelle leggi storiche ormai formulate dai teorici del socialismo». Demgegenüber konzentriert sich María De Las Nieves Muñiz Muñiz: *La novela histórica italiana. Evolución de una estructura narrativa*, Cáceres, 1980, vor allem auf die kanonisierten Texte, auf Foscolos *Ultime Lettere*, auf Manzonis *Promessi Sposi*, auf Nievos *Confessioni* und auf den naturalistischen Geschichtsroman. Den hier interessierenden *romanzo storico risorgimentale* vernachlässigt sie fast ganz.

⁸⁹ Folco Portinari: *Le parabole del reale*, Torino, 1976, besonders die ersten beiden Kapitel.

⁹⁰ Folco Portinari: «Il primo Ottocento». In: *Il Settecento e il primo Ottocento*, ed. Marco Cerruti, Folco Portinari [et al.], Torino, 1992, p. 300–810.

⁹¹ Angela Bianchini: *La luce a gas e il feuilleton*, Napoli, 1988. Cf. darin vor allem den Aufsatz «L'intreccio italiano tra romanzo, melodramma e pittura storica», p. 123–161. Die Parallelen zwischen dem *romanzo storico* und der seit den fünfziger Jahren entstehenden italienischen Feuilletonliteratur werden auch

den *romanzo storico risorgimentale*, dem sie im Anschluß an Portinari eine melodramatische Ästhetik attestiert, als historische Vorstufe der italienischen Feuilletonliteratur. In der von Portinari begründeten Forschungsstradition steht auch Giovanna Rosa mit ihrem 1992 publizierten Buch *Il romanzo melodrammatico*.⁹²

Ein zweiter forschungsgeschichtlicher Strang verbindet sich mit den Namen Emanuella Scarano und Marinella Colummi Camerino und der Publikation zweier Sammelbände um die Mitte der achtziger Jahre.⁹³ Dieser Strang ist dadurch charakterisiert, daß er die dem Genre des historischen Romans inhärente Diskursproblematik berücksichtigt, daß er also die von Manzoni erstmals gestellte Frage nach den Grenzen zwischen *storia* und *invenzione* weiterhin ernstnimmt. Dabei richtet Marinella Colummi Camerino ihre Aufmerksamkeit auf die Erzählerfiguren, die in den einzelnen Romanen das Wort ergreifen und deren Aufgabe darin bestehe, die Grenzen zwischen *storia* und *invenzione* immer wieder bewußt zu machen, d.h. letzten Endes: sie kontinuierlich zu problematisieren: «[...] l'indicazione di regia ha nel romanzo storico la funzione degli altri interventi metanarrativi di dare statuto di referenzialità al racconto, mantenendo, tuttavia, il suo intrinseco richiamo alla libertà di narrare».⁹⁴ Demgegenüber ist es nach Ansicht von Emanuella Scarano den Autoren der italienischen Geschichtsromane im Zeitalter des Risorgimento nicht so sehr um die «libertà di narrare» gegangen. In ihren Studien wird der

deutlich bei Antonia Arslan Veronese: «Romanzo popolare e romanzo di consumo fra Ottocento e Novecento». In: Antonia Arslan Veronese (ed.), *Romanzo popolare e romanzo di consumo tra '800 e '900*, Milano, 1986, p. 11–51. Eine für die Erforschung des *romanzo storico risorgimentale* nützliche Bibliographie ist ebenfalls von Antonia Arslan zusammengestellt worden: Antonia Arslan, Patrizia Zambon: *Romanzo storico d'appendice di consumo. Guida bibliografica 1960–1980*, Milano, 1983.

⁹² Giovanna Rosa: *Il romanzo melodrammatico. F. D. Guerrazzi e la narrativa democratico-risorgimentale*, Firenze, 1990. Von Giovanna Rosa cf. auch den Aufsatz «Dal conforto esemplare alla vendetta: il patto narrativo nell'Ottocento italiano». In: *Scrittore e lettore nella società di massa*, ed. Ulrich Schulz-Buschhaus, Giuseppe Petronio [et al.], Trieste, 1991, p. 31–72.

⁹³ *Storie su storie. Indagine sui romanzi storici*, ed. Enrica Villari, Paolo Amalfitano [et al.], Vicenza, 1985, und *Il romanzo della storia*, ed. Emanuella Scarano, Roberto P. Ciardi [et al.], Pisa, 1986. Aus dem Sammelband *Storie su storie* ist für die hier interessierende Fragestellung allein der Aufsatz von Marinella Colummi Camerino relevant. Die Beiträge aus *Il romanzo della storia* werden im jeweils einschlägigen thematischen Zusammenhang herangezogen.

⁹⁴ Marinella Colummi Camerino: «Il narratore dimezzato. Legittimazioni del racconto nel romanzo storico italiano». In: *Storie su storie*, p. 95–120. Cf. auch die anderen Studien von Marinella Colummi Camerino zum *romanzo storico*: «Tenca, il romanzo storico, il realismo». In: *Problemi*, 1984, p. 144–157; «Strategie «realiste» del narratore. Da Manzoni a Nievo». In: Francesco Fiorentino (ed.), *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, 1993, p. 11–22.

romanzo storico risorgimentale als eine zeitgemäße Form eingängiger Populärhistoriographie gedeutet, die unterschiedliche historiographische Traditionen in sich vereine:⁹⁵ «La forma *naturalmente narrativa* del romanzo tenta una fusione tra le esigenze tendenzialmente *antinarrative* della moderna storiografia erudita e saggistica e le forme *narrative* della vecchia storiografia».⁹⁶

Der dritte forschungsgeschichtliche Strang, der Romagnolis Ergebnisse weiterführt, wird repräsentiert durch den morphologischen⁹⁷ Ansatz Graziella Paglianos, die etwa zur gleichen Zeit wie Colummi Camerino und Scarano mit ihrer Erforschung des *romanzo storico risorgimentale* begonnen hat. In ihren Untersuchungen⁹⁸ versucht Graziella Pagliano, die im entsprechenden Gattungszusammenhang vorherrschenden inhaltlichen Stereotypen zu identifizieren und auf narrative Grundmuster zurückzuführen, um diese dann als Ausdruck des historischen Selbstverständnisses der Risorgimento-Generation zu deuten. Danach war die in den einzelnen Romanen dargestellte geschichtliche Realität für die Autoren ebenso wie für ihre zeitgenössischen Leser kein im Sinne des risorgimentalen Heroismus⁹⁹ verklärtes positives Leitbild, sondern mit ihrer primitiv-atavistischen Brutalität im Gegenteil ein Schreckbild, das dazu geeignet war, der literarischen Kommunikationsgemeinschaft des 19. Jahrhunderts einen selbstgewissen und fortschrittsorientierten Modernismus zu vermitteln.

All den genannten Interpretationen des *romanzo storico risorgimentale* im Anschluß an Romagnoli¹⁰⁰ ist gemeinsam, daß sie die nationale

⁹⁵ Vor allem in ihrem Beitrag zum obenerwähnten Sammelband *Il romanzo della storia* konfrontiert Emanuella Scarano einzelne Geschichtsromane aus dem 19. Jahrhundert mit ihren historiographischen Quellen und kann dabei verblüffende Übereinstimmungen feststellen. Cf. Emanuella Scarano: «Riscrivere la storia: storiografia e romanzo storico». In: *Il romanzo della storia*, p. 11–83.

⁹⁶ Emanuella Scarano, «Riscrivere la storia», p. 74.

⁹⁷ Die morphologische Methode kennzeichnet auch einen Aufsatz, in dem die Bedeutung der Märchenstruktur für den italienischen Geschichtsroman der Romantik hervorgehoben wird. Cf. Stefano Calabrese: «Etica dell'azione e intreccio nel romanzo storico italiano». In: *Rivista di letterature moderne comparate* 46 (1993), p. 47–67.

⁹⁸ Graziella Pagliano: «Il romanzo storico del Risorgimento». In: Graziella Pagliano, *Il mondo narrato*, Napoli, 1985, p. 85–100; Graziella Pagliano: «Le costanti narrative». In: *L'età romantica e il romanzo storico in Italia*, ed. Lia Fava Guzzetta, Giorgio Petrocchi [et al.], Roma, 1988, p. 41–55. In diesem Band sind noch folgende Aufsätze enthalten: Lia Fava Guzzetta, «Strategie narrative manzoniane: gesto, visione, icona», p. 11–34, Giorgio Petrocchi, «Su <Il Duca d'Atene> di Tommaseo», p. 35–40 und Margherita Di Fazio: «Dal titolo al indice: forme di presentazione del testo», p. 57–123.

⁹⁹ Demgegenüber macht Fabrizio Bagatti: «Ideale Eroico e personaggio nel romanzo storico». In: *Il Cristallo* 25 (1983), 2, p. 73–80, für den Geschichtsroman der italienischen Romantik durchaus eine positive Orientierung an heroischen Idealen geltend, die von den Autoren in der Vergangenheit angesiedelt würden.

Botschaft des Genres in den Hintergrund rücken. Das mutet umso erstaunlicher an, als zahlreiche zeitgenössische Rezeptionszeugnisse beweisen, daß die entsprechenden Texte im Zeitalter des Risorgimento vor allem als patriotische Literatur gelesen worden sind.¹⁰¹ In dieser forschungsgeschichtlichen Situation wuchs dem 1993 publizierten Sammelband *Erzählte Nationalgeschichte. Der historische Roman im italienischen Risorgimento*¹⁰² die Aufgabe zu, eine trotz ihrer zentralen Bedeutung verschüttete Sinnkomponente der hier zur Diskussion stehenden Gattung wieder freizulegen. In dem Sammelband¹⁰³ wird die geschichtliche Entwicklung des Genres in der Weise rekonstruiert, daß Beginn,¹⁰⁴ Höhepunkt,¹⁰⁵ Krise¹⁰⁶ und Ende¹⁰⁷ dieser Entwicklung ins Blickfeld rücken. Der Beitrag der erforschten Romane zur historischen Begründung einer gesamtitalienischen Nationalidentität gewinnt in mehreren Studien Kontur, wobei die nationale Botschaft als allgemeiner Grundton der ausgewerteten Texte präsentiert wird¹⁰⁸ oder auch in Verbindung mit bestimm-

¹⁰⁰ Folgende Studien waren trotz emsiger Bemühungen nicht zu beschaffen: G. Lasala: *Sul romanzo storico napoletano dell'Ottocento*, Bari, 1979; Pasquale A. De Lisio: *La sfida al romanzo. Carlo Pepe e il «Fieramosca» di D'Azeglio*, Napoli, 1982; M. Viarisio: «Ettore Marco e Margherita. Tre situazioni narrative». In: *Ipotesi 80. Rivista quadrimestrale di cultura* 15–16 (1985/86).

¹⁰¹ Cf. zum Beispiel: Francesco De Sanctis: *La scuola liberale e la storia democratica*, ed. Franco Catalano, Bari, 1954, p. 334, oder Luigi Settembrini: *Lezioni di letteratura italiana*, vol. III, Napoli, 1876, p. 332.

¹⁰² Friedrich Wolfzettel, Peter Ihring (ed.), *Erzählte Nationalgeschichte. Der historische Roman im italienischen Risorgimento*, Tübingen, 1993. Der Band versammelt die Texte von zwölf Vorträgen, die im Jahre 1992 im Rahmen einer Veranstaltungsreihe an der Universität Frankfurt gehalten worden sind. Cf. hierzu jetzt die weiterführenden Überlegungen von Klaus Ley, «Anmerkungen», *passim*, der auch die *Bibliographie des historischen Romans (1800–1870)* ergänzt und teilweise korrigiert hat.

¹⁰³ Wenn man von der ausführlichen und noch heute lesenswerten Interpretation der Romane Guerrazzis absieht, die W. Theodor Elwert 1935 als Druckfassung seiner Dissertation veröffentlicht hat, ist dieser Sammelband der erste Beitrag der deutschen Romanistik zur Erforschung des *romanzo storico risorgimentale*. Die *Promessi Sposi* freilich gehören seit knapp zwanzig Jahren zu den bevorzugten Untersuchungsgegenständen deutscher Italianisten. Cf. hierzu die Schlußbetrachtung dieser Arbeit.

¹⁰⁴ Marziano Guglielminetti: «Le Lettere Siciliane di Santorre di Santarosa», p. 25–36.

¹⁰⁵ Sergio Romagnoli: «Il grande anno del romanzo storico, 1827: Manzoni, Bazzoni, Guerrazzi», p. 91–102.

¹⁰⁶ Gisela Schlüter: «Historiographie und Fiktion: Manzoni und die «moralische» Krise des Romans», p. 103–127.

¹⁰⁷ Helmut Meter: «Nievos *Confessioni di un Italiano*. An der Nahtstelle von historischem Roman und Zeitroman», p. 37–68, und Manfred Hinz: «Manzonis Kritik der französischen Revolution und die Gründung des Nationalstaates», p. 71–90.

¹⁰⁸ Richard Schwaderer: «Ritter, Tyrannen, Verräter und die verfolgte Unschuld. Zur

ten ideologischen Paradigmen: mit dem Paradigma der Revolution,¹⁰⁹ der vormodernen Kriegsführung¹¹⁰ und der Familie.¹¹¹ In einer erzähltheoretischen Studie werden unabhängig von der patriotischen Komponente des *romanzo storico risorgimentale* die für die Gattung spezifischen narratologischen Probleme erörtert.¹¹² Im letzten Beitrag des Bandes geht es dann auf der Basis von vier exemplarischen Texten um die Handlungstereotypen, die das Genre beherrschen und deren Aussagewert für das historische Selbstverständnis der Risorgimentogeneration noch einmal zur Sprache kommt. Dabei stellt sich heraus, daß der für die Gattung geltend gemachte inhaltlich-ideologische Schematismus immerhin in zwei untypischen Romanen aufgebrochen wird: in Manzoni's *Promessi Sposi* und im *Duca d'Atene* von Niccolò Tommaseo.¹¹³

Unabhängig von der Patriotismusproblematik lassen sich die neueren Forschungen zum *romanzo storico risorgimentale*¹¹⁴ grob in zwei Grup-

patriotischen Mythenbildung im italienischen historischen Roman des frühen 19. Jahrhunderts», p. 165–196.

¹⁰⁹ Emanuella Scarano: «Cacciata del tiranno e cacciata dello straniero: Tumulti e rivoluzioni nella letteratura italiana dell'Ottocento», p. 131–164.

¹¹⁰ Peter Ihring: «Die Figur des Kondottiere im italienischen historischen Roman», p. 197–230.

¹¹¹ Friedrich Woltzettel: «Geschichte und Familie oder Familiengeschichte: Zu einem Problemfeld des historischen Risorgimentoromans», p. 231–262.

¹¹² Marinella Colummi Camerino: «Raccontare la storia. Forme del romanzo storico italiano», p. 265–276.

¹¹³ Graziella Pagliano: «Le costanti narrative: Sacchi e Ademollo, Tommaseo e Manzoni», p. 277–292. In einer Untersuchung der historischen Erzählungen Tommaseos, die den Sammelband *Erzählte Nationalgeschichte* eröffnet, hatte auch Gino Tellini die Sonderstellung des *Duca d'Atene* hervorgehoben: Gino Tellini: «I racconti storici di Niccolò Tommaseo», p. 3–24. Cf. dazu auch Claudio Varese: «Commento e racconto del *Duca d'Atene*». In: *La rassegna della letteratura italiana* 84 (1980), p. 43–63.

¹¹⁴ Wer über die Erforschung des italienischen Geschichtsromans zwischen 1820 und 1870 berichtet, muß sich zuvor die Frage gestellt haben, ob er die Studien zu den *Promessi Sposi* in seinen Bericht aufnehmen will oder nicht. Die Entscheidung, die Manzoni-Literatur hier zunächst nicht zu berücksichtigen, ergibt sich aus der Intention dieser Arbeit: Die historischen Romane aus dem Risorgimento-Zeitalter sollen hier aus sich selbst heraus interpretiert werden und ausnahmsweise einmal nicht im Hinblick auf den einen Ausnahmetext, der sie traditionellerweise in einem ungünstigen Licht erscheinen läßt. Freilich soll hier nicht bestritten werden, daß es sinnvoll ist, die historischen Romane, die in Italien im Anschluß an die *Promessi Sposi* erschienen sind, vor dem Hintergrund des von Manzoni begründeten Erzählmodells zu interpretieren. Dies verspricht der Tagungsband eines Manzoni-Kongresses, der 1976 unter dem Leitthema *Il romanzo storico in Italia e in Europa e il Manzoni* in Lecco stattgefunden hat. Cf. den Tagungsbericht von Ferruccio Monterosso: «Il romanzo storico in Italia e in Europa e il Manzoni». In: *Otto/Novecento* 2 (1978), 2, p. 229–276. Der Band *Atti del XI Congresso nazionale di studi Manzoniani, Lecco 29 settembre – 3 ottobre 1976*, Lecco, 1982, enthält denn auch einige Beiträge, die für die hier interessierende Thematik relevant sind: Ferdinando Cesare Farra,

pen unterteilen. Zur ersten Gruppe¹¹⁵ gehören diejenigen Ansätze, die sich besonders auf die Geschichtlichkeit der einzelnen Plots konzentrieren, während dieses Problem in den anderen Studien gleichsam ausgeblendet wird: Für Folco Portinari, Angela Bianchini oder Graziella Pagliano ist die im jeweils untersuchten Roman erzählte Handlung eine homogene narrative Einheit, die in ihrer inhaltlichen Struktur eine bestimmte ästhetische oder auch ideologische Botschaft zum Ausdruck bringt.¹¹⁶ Die eine Sichtweise akzentuiert den historiographischen Impetus des historischen Romans, die andere den romanesken. In der vorliegenden Arbeit sollen nun beide Komponenten in angemessener Weise zur Geltung kommen. Das erfordert eine Gliederung des Hauptteils in zwei große Kapitelgruppen, von denen die eine sich auf den romanesken Aspekt bezieht und die andere auf den historiographischen. Im Zentrum der ersten Kapitelgruppe steht der ästhetische Grundbegriff des Melodramatischen. Dieser Begriff wird in Kapitel 2.1 ausgehend von entsprechenden ästhetischen Theorien eingehend diskutiert, terminologisch bestimmt und schließlich durch ausgewählte Romane exemplifiziert. Dabei stellt sich heraus, daß die Kategorie des Melodramatischen sich nicht nur in erzählerischen Inszenierungsweisen niederschlagen kann, sondern auch in Handlungsstereotypen. Die inhaltliche Stereotypisierung, die bei der Auswertung des zugrundegelegten Quellenmaterials zu beobachten ist, ergibt sich offenbar aus einem gattungsspezifischen ästhetischen Kalkül, das den Begriff des Melodramatischen in geradezu idealtypischer Weise erfüllt. Diese Stereotypisierung hat freilich auch damit zu tun, daß das

«Alessandro Manzoni e Giovambattista Bazzone», p. 187–191, Ernesto Travi, «Rapporti tra Romanzo storico romantico e medio evo in Italia», p. 227–232, Pompeo Giannantonio, «Il romanzo storico a Napoli e i documenti della sua polemica», p. 377–421. Diese Studien, mit Ausnahme des Beitrags von Giannantonio, erwecken indes den Eindruck, daß sich die Autoren für den *romanzo storico risorgimentale* nicht wirklich interessieren. Überhaupt haben die Literaturwissenschaftler, die sich mit dem Roman der italienischen Romantik beschäftigen, oft die fatale Neigung, die unzähligen Romane, die seit 1827 neben den *Promessi Sposi* entstanden sind, bei ihren Interpretationen einfach zu vergessen. Dies gilt zum Beispiel für Stanley Bernard Chandler: *Saggi sul romanzo italiano dell'Ottocento*, Napoli, 1989, der zwar die zeitgenössische Debatte über das schwierige Verhältnis zwischen *storia* und *invenzione* nachzeichnet, aber von den hier vorgestellten *romanzi storici risorgimentali* keinen einzigen berücksichtigt.

¹¹⁵ Dieser Gruppe ist auch ein Aufsatz von Mario Ambel zuzuordnen: «Il romanzo storico ottocentesco, una «macchina del tempo»». In: *Il contesto* 4/6 (1977), p. 131–146. In dieser originellen Arbeit versucht Ambel, das Genre näher zu bestimmen, indem er das komplexe Verhältnis zwischen «tempo pubblico» und «tempo privato» analysiert, das die Zeitstruktur der einzelnen Romane bestimmt.

¹¹⁶ Gian-Paolo Biasin: «Fieramosca's Challenge». In: Gian-Paolo Biasin, *Italian Literary Icons*, Princeton, 1985, p. 48–77, hier p. 52, spricht geradezu von einer «continuing a-historicity of the Italian historical novel».

Genre des *romanzo storico risorgimentale* ein ausgeprägt intertextuelles Genre ist: Nicht nur Scott oder Manzoni werden häufig zitiert beziehungsweise plagiiert, sondern auch unbekanntere Autoren. So finden sich zum Beispiel in dem 1858, also sehr spät, erstmals erschienenen historischen Roman *La Giornata di Tagliacozzo* neben zahlreichen *manzonismi* auch inhaltliche Anklänge an Guerrazzis *Battaglia di Benevento* und an De'Sivos *Corrado Capece*. Diese ausgeprägte Intertextualität ist ein weiteres Argument dafür, die hier angestrebte Gattungsgeschichte synchronisch zu konzipieren.

In Kapitel 2.2 wird ein Motiv behandelt, das im Gattungszusammenhang des *romanzo storico risorgimentale* gehäuft auftritt und das dazu geeignet ist, die Funktionsweise des Melodramatischen zu veranschaulichen: Es handelt sich um das Motiv der unbekannten Herkunft des Helden, das von 1827 bis in die sechziger Jahre hinein, d.h. in allen Phasen der gattungsgeschichtlichen Entwicklung, in exemplarischen Texten präsent ist. Die *Krise des Melodramatischen*, um die es in Kapitel 2.3 geht, ist keine historisch datierbare Krise in dem Sinn, daß die entsprechenden ästhetischen Mechanismen zu einem bestimmten Zeitpunkt problematisch würden. Vielmehr erscheinen zwischen 1829 und 1858 in mehr oder weniger regelmäßigen Abständen Romane, in denen die Geschlossenheit der melodramatischen Konzeption aufbricht, wobei aber gerade auch die Interpretation solcher Texte deutlich macht, wie nützlich die Kategorie des Melodramatischen für eine gattungsästhetische Betrachtung des *romanzo storico risorgimentale* ist. Das Kapitel 2.4 ist den *historischen Konfliktfeldern in melodramatischer Perspektive* gewidmet und bildet insofern einen thematischen Übergang vom ersten zum zweiten Hauptteil der Arbeit. Es liefert den Nachweis, daß die melodramatische Stilisierung in den hier ausgewerteten Texten sehr oft nicht nur den fiktionalen Plot betrifft, sondern auch den im engeren Sinn historischen, d.h.: Die Geschichte selbst oder jedenfalls die Geschichtsdarstellung wird melodramatisiert. Die literarische Modernität des *romanzo storico risorgimentale* zeigt sich nicht zuletzt daran, daß er als frühe Form melodramatischer Historiographie nicht nur eine Propagandafunktion erfüllt, sondern zweifellos auch im Sinne einer kollektiven Entlastung sozialpsychologisch wirksam geworden ist.¹¹⁷

Die zweite Kapitelgruppe wird eröffnet durch Überlegungen zur historiographischen Komponente des *romanzo storico risorgimentale*. Dabei erscheint das Genre unter dem Titel *Romaneske Historiographie* in seiner Gesamtheit, d.h. so wie es durch die Summe aller hier ausgewerteten

¹¹⁷ Gerade auch für die Ästhetik der Historiographie ist das Melodramatische eine höchst aktuelle Kategorie. So könnte etwa die im Jahre 1996 in Deutschland geführte Goldhagen-Debatte als Beweis dafür gelten, daß Geschichtsschreibung unter den Bedingungen der heutigen Mediengesellschaft nur dann eine wirkliche Breitenwirkung entfalten kann, wenn sie melodramatisch ist.

Romane repräsentiert ist, als *die* große italienische Nationalgeschichte des Risorgimento. Insofern könnte ein von Francesco De Sanctis 1870 in seiner *Storia della letteratura italiana* über die italienische Literatur seiner Zeit ausgesprochenes Verdikt entkräftet werden: «Abbiamo il romanzo storico, ci manca la storia e il romanzo».¹¹⁸ Zumindest über die *storia*, so wäre De Sanctis zu entgegnen, verfügt das neue Italien im Jahre 1870, über eine aus zahllosen, mehr oder weniger gut zueinander passenden Mosaiksteinen bestehende, romanhafte *storia*, die aus einem kollektiven historiographischen Projekt hervorgegangen ist. Von den hier erforschten Autoren schreibt letztlich jeder am selben Text,¹¹⁹ an einem Text, der die Aufgabe hat, die nationale Identität des neuen Italien historisch zu unterfüttern. Insofern ist jedem *romanzo storico risorgimentale* ein nationaler Sinn eigen. Das gilt auch dann, wenn im inhaltlichen Zusammenhang von Italien überhaupt keine Rede ist. Im Hinblick auf die für das Risorgimento spezifischen historisch-ideologischen Rahmenbedingungen dürfte von jedem Roman, der eine Episode aus der nationalen Vergangenheit erzählerisch entfaltet, eine mehr oder weniger stark ausgeprägte patriotische Botschaft ausgegangen sein.

In den beiden anschließenden Kapiteln geht es um einzelne Aspekte, die im Zusammenhang der vom *romanzo storico risorgimentale* intendierten historischen Bestimmung der italienischen Nationalidentität von Bedeutung sind. Gegenstand von Kapitel 3.2 *Geographische Horizonte* ist die erzählerische Erschließung der italienischen Landschaften, die in den hier ausgewerteten Texten systematisch unternommen wird. Dabei steht die nationale Perspektive neben der regionalen und der lokalen. Alles deutet indes darauf hin, daß in der Regel auch die lokalen Handlungsräume einen geheimen nationalen Sinn haben. Ein zentrales Paradigma der italienischen Nationalgeschichte wird in Kapitel 3.3 *Piazza oder romitorio* behandelt: das Verhältnis zwischen Stadt und Land. Eine patriotische Implikation hat auch diese Thematik, und zwar insofern sie die wechselseitige Abhängigkeit der beiden gegensätzlichen Sphären problematisiert. Dabei steht die große Bedeutung der städtischen Wirklichkeit für die italienische Nationalgeschichte außer Zweifel. Eine offene Frage ist dagegen, ob die Autoren neben der gerade in Italien dominierenden

¹¹⁸ Francesco De Sanctis: *Storia della letteratura italiana*, ed. Niccolò Gallo, vol. II, Torino, 1958, p. 975.

¹¹⁹ Eine solche Deutung ergibt sich aus der hier gewählten synchronischen Betrachtungsweise. Cf. hierzu Hans Robert Jauss: «Vorwort. Paradigmenwechsel in der Rezeption mittelalterlicher Epik». In: Alfred Adler, *Epische Spekulationen. Versuch einer synchronen Geschichte des altfranzösischen Epos*, München, 1975, p. 7–14, hier p. 9, der mit Bezug auf die von Adler eröffnete synchronische Perspektive feststellt: «Der Schritt von der diachronischen zur synchronischen Betrachtung läßt die Vielfalt der Epen aus ihrer historischen Reihe [...] in die Struktur eines Textes zusammenschrumpfen».

Stadtgeschichte die Geschichtlichkeit ländlicher Räume in angemessener Weise berücksichtigen. In dem Kapitel wird sich auch zeigen, ob die für die *letteratura campagnola* spezifische positive Besetzung des Landlebens¹²⁰ auch in den hier ausgewerteten Romanen zur Geltung kommt.

Nachdem für das Genre des *romanzo storico risorgimentale* eine ästhetische und – zumindest im Hinblick auf die patriotische Botschaft – auch ideologische Geschlossenheit behauptet worden ist, bietet sich eine Anwendung der gattungsspezifischen Parameter auf die *Promessi Sposi* an. Diese Anwendung bildet den Schlußteil dieser Arbeit. Dabei werden nicht – wie sonst üblich – die bei der Lektüre des großen Meisterwerks gewonnenen Deutungskriterien auf die mittelmäßigen Romane eines Cantù, Grossi oder Guerrazzi bezogen, sondern umgekehrt. Wenn sich auch das Urteil über die qualitative Rangfolge durch eine solche perspektivische Umkehrung nicht wesentlich ändert, so hat der Wechsel der interpretatorischen Blickrichtung doch zumindest den Vorteil, daß zumindest das Genre des *romanzo storico risorgimentale* endlich einmal als eine – auch ästhetisch definierte – Gattung *sui generis* erkennbar wird. Und vielleicht ist die Anwendung der ästhetischen Maßstäbe dieser Gattung auf die *Promessi Sposi* ja auch geeignet, den Roman Manzonis in einem neuen Licht erscheinen zu lassen und seine Qualitäten in ungewohnter Weise sichtbar zu machen. Aber das wäre in jedem Fall nur ein – wenn auch sehr willkommener – Nebeneffekt dieser Arbeit, die in erster Linie das Ziel verfolgt, der wissenschaftlichen Öffentlichkeit eine weitgehend vergessene Erzähltradition vorzustellen, die zu ihrer Zeit das italienische Lesepublikum in ihren Bann geschlagen hat. Weil die hier ausgewerteten Texte, und gerade auch die halbwegs bekannten Titel,¹²¹ zum allergrößten Teil noch nicht in modernen Editionen erschienen sind,¹²² werden den Einzelinterpretationen jeweils ausführliche Inhaltsangaben vorangestellt. Und wenn es angezeigt ist, ein und denselben Roman in mehreren Kapiteln zu interpretieren, dann wird an der entsprechenden Stelle auch jeweils erneut eine Inhaltsangabe geliefert, wobei sich diese Inhaltsangaben natürlich im Einzelfall auf die für die jeweilige Interpretation wesentlichen Handlungselemente konzentrieren.

¹²⁰ Cf. Schwaderer, *Idillio campestre*, *passim*.

¹²¹ Zum Beispiel Giambattista Bazzoni: *Il castello di Trezzo*; id.: *Falco della Rupe*; Francesco Domenico Guerrazzi: *La battaglia di Benevento*; id.: *L'assedio di Firenze*; Tommaso Grossi: *Marco Visconti*; Massimo D'Azeglio: *Ettore Fieramosca*; id.: *Niccolò de' Lapi*; Cesare Cantù: *Margherita Pusterla*.

¹²² Es deutet viel darauf hin, daß die wenigen Neueditionen, die es gibt, ihre Existenz dem Lokalpatriotismus der jeweiligen Herausgeber verdanken. Das gilt für folgende Titel: Carlo Varese: *Folchetto Malaspina. Romanzo storico del secolo XII*, ed. Ugo Rozzo, Tortona, 1984; Giuseppe Castiglione: *Il Rinnegato salentino ossia i martiri d'Otranto, racconto storico del secolo XV*, ed. Antonio Mangione, Bologna, 1974; *Narratori salentini dell'Ottocento: Forleo, Castiglione, Prudenzano*, ed. Antonio Mangione, Lecce, 1981.

2 Melodramatische Ästhetik

2.1 Sehnsucht nach Eindeutigkeit. Das Melodramatische und seine Erscheinungsformen im *romanzo storico risorgimentale*

Der amerikanische Literaturwissenschaftler John G. Cawelti trifft in seinem 1976 erschienenen Buch *Adventure, Mystery and Romance* die erzähltheoretische Unterscheidung zwischen allgemein überzeitlichen «story archetypes», die «particularly fulfill man's needs for enjoyment and escape», und den spezifischen «figures, settings, and situations», in die diese «story archetypes» in einer konkreten literaturgeschichtlichen Situation jeweils eingekleidet werden und die «have appropriate meanings for the culture which produces them». Die von Cawelti neu eingeführte ästhetische Kategorie *formula* bezeichnet in diesem Zusammenhang die Aktualisierung eines *story archetype* in einem bestimmten historischen Augenblick unter Verwendung des in diesem Augenblick vom Publikum bevorzugten ästhetischen Codes, der aus einer Aneinanderreihung konventionell festgelegter inhaltlicher Stereotypen besteht: «A formula is a combination or synthesis of a number of specific cultural conventions with a more universal story [...] archetype».¹ Ein *story archetype* ist dadurch definiert, daß er durch die Art seiner Handlungsführung auf ein menschliches Grundbedürfnis eingeht, indem er dieses Grundbedürfnis durch den narrativen Entwurf einer entsprechenden *moral fantasy*² befriedigt. Cawelti unterscheidet fünf *moral fantasies* und in Abhängigkeit davon fünf überzeitliche *story archetypes*, die als Wunscherfüllungsgeschichten fünf verschiedene menschliche Bedürfnisse befriedigen:

- 1 *Adventure* erfüllt den menschlichen Traum «of heroic triumph over insuperable obstacles».
- 2 *Romance* reagiert auf den menschlichen «wish for love» und bestätigt den Glauben an die «love triumphant and permanent, overcoming all obstacles and difficulties».
- 3 *Mystery* befriedigt die Sehnsucht der Menschen nach einem Sieg der «rational order over secrecy, chaos, and irrationality».

¹ John G. Cawelti: *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, 1976, p. 6.

² Cawelti, *Adventure*, p. 16: «[...] formulaic worlds are constructions that can be described as moral fantasies constituting an imaginary world in which the audience can encounter a maximum of excitement without being confronted with an overpowering sense of the insecurity and danger that accompany such forms of excitement in reality».

- 4 *Melodrama* ist die erzählte Vision einer Welt, welche die moralisch eindeutigen «patterns of right and wrong, good and evil» des Publikums bestätigt.
- 5 *Alien Beings or States* erfüllt «our dream that the unknowable can be known and related to in some meaningful fashion».³

Diese fünf *story archetypes* können sich nach Caweltis Darstellung in konkreten Erzählungen nur in Verbindung mit historisch und kulturell bedingten inhaltlichen Mustern niederschlagen,⁴ wobei er diese Verbindung der *story archetypes* mit bestimmten Kulturmustern als *formula* bezeichnet. In seinem Buch nennt Cawelti die im 20. Jahrhundert dominierenden *key formulas*, die nach seiner Beobachtung vor allem auf zwei *story archetypes* beruhen, auf *adventure* und *mystery*: «[...] the western, the hard-boiled detective story, the classical detective story, and, to some extent, the gangster saga».⁵ Insofern Caweltis Begriff der *formula* auf archetypische Erzählmuster bezogen ist, eine inhaltliche Stereotypisierung voraussetzt und zugleich die Einwirkung bestimmter gesellschaftlicher Rahmenbedingungen auf die historisch je spezifische Gestaltung von Unterhaltungsliteratur mitberücksichtigt, bietet er sich für eine theoretische Bestimmung der Gattung des *romanzo storico risorgimentale* an. Danach hätte sich die italienische literarische Öffentlichkeit über eine modifizierende Adaptation der Romane Walter Scotts in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts mit dem historischen Roman eine *formula* geschaffen, die geeignet war, die überzeitlichen *story archetypes*, also vor allem *adventure*, *romance* und *mystery*, aber auch *melodrama*, in einen inhaltlichen Kontext zu überführen, der vom Publikum im nachnapoleonischen Italien akzeptiert wurde, der also dem Zeitgeist dieser Epoche angemessen war. Das Genre⁶ beziehungsweise die *formula* profitierte dabei davon, daß das geschichtliche Denken in jenen Jahren allenthalben hoch angesehen war und allein die in den *romanzi storici* auch enthaltene historische Wahrheit, die durch Quellenberufungen ja immer wieder als solche geltend gemacht wurde, dem neuen Genre bei einem konservativen und zunächst skeptischen Publikum eine gewisse Reputation verschaffen konnte. Die

³ Cawelti, *Adventure*, p. 43sq.

⁴ Etwas Ähnliches hat Hans Jörg Neuschäfer: *Populärromane im 19. Jahrhundert*, München, 1976, p. 32, im Sinn, wenn er mit Bezug auf den «Actionroman» feststellt: «Natürlich kann man sagen, der Actionroman habe gleichsam zeitlose, sozusagen naturgegebene menschliche Spannungs- und Evasionsbedürfnisse zu erfüllen, etwa das Bedürfnis nach Kompensation eigener Schwäche und Ohnmacht. Nachhaltigen Erfolg hat er aber erst dann, wenn er es dem Leser erlaubt, die fiktive Handlung auf seine konkrete historische Lebenssituation zu beziehen und sie als Antwort auf ungelöste Fragen zu verstehen, die sich aus seiner geschichtlichen Erfahrung ergeben».

⁵ Cawelti, *Adventure*, p. 50.

⁶ Zum Unterschied zwischen *genre* und *formula* cf. Cawelti, *Adventure*, p. 6sq.

Verwendung des Begriffes *formula* in diesem Zusammenhang impliziert dabei die Annahme einer stereotypen inhaltlichen Verwendung der direkt durch alte Chroniken oder auch durch spätere Geschichtsschreibung überlieferten *storia* in den einzelnen historischen Romanen. Der *romanzo storico risorgimentale* als *formula* ist durch folgende Grundkonstellation definiert: Die öffentliche, die große – quellenmäßig überlieferte und normalerweise auch politisch folgenschwere – Geschichte wirkt auf die privaten Schicksale der fiktiven oder auch historisch authentischen Romanfiguren ein, in der Regel indem sie ihr Glück gefährdet oder gar zerstört, aber auch, weniger dramatisch, indem sie diese Romanfiguren mit neuen politischen Konstellationen konfrontiert.

Aus mehreren Gründen bietet es sich an, den Romantypus des *romanzo storico risorgimentale* nicht im engeren Sinn romantheoretisch zu beschreiben, sondern ihn im Anschluß an Cawelti zunächst als *formula* zu interpretieren. Eine genauere Lektüre der historischen Romane, die im Zeitalter des Risorgimento in Italien erschienen sind, erweist nämlich schnell ihre ausgeprägte inhaltliche Standardisierung. Die Autoren dieser Texte bleiben überwiegend im Rahmen einiger weniger Handlungsstereotypen,⁷ weil es ihnen nicht um wirkliche schöpferische Originalität geht,⁸ sondern um eine möglichst originelle Variierung der inhaltlichen Versatzstücke,⁹ die durch die Gattungskonvention vorgegeben sind, also letztlich

⁷ Johann N. Schmidt: *Ästhetik des Melodramas. Studien zu einem Genre des populären Theaters im England des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg, 1986, p. 47, spricht mit Blick auf den hohen Standardisierungsgrad melodramatischer Literatur gar von einem «Wiederholungs- und Regelzwang». Im Gattungszusammenhang des *romanzo storico risorgimentale* bildet der in den meisten Texten schematische Charakter der *invenzione* ein Gegengewicht zur *storia*, die vom Horizont der Rezeptionsgemeinschaft im 19. Jahrhundert weit entfernt ist. Die Fremdheit der dargestellten Historie wird dadurch aufgewogen, daß die erfundenen Handlungssequenzen weitgehend stereotypisiert sind und daher einem in die Gattungskonventionen eingeweihten Publikum vertraut sein müssen.

⁸ Unter solchen Voraussetzungen erweist sich die Richtigkeit einer Beobachtung von Volker Klotz: *Abenteuer-Romane*, München, 1979, p. 30, «wonach im Weltbild des [...] Abenteuerromans sich weniger die persönlichen Belange eines einzelnen Verfassers als die allgemeinen Belange von vielen formulieren».

⁹ Symptomatisch dafür ist die außerordentlich hohe Produktivität einzelner Autoren, die oft innerhalb kurzer Zeit eine große Anzahl von historischen Romanen verfaßt haben: Carlo Varese zwischen 1827 und 1832 fünf Romane, Giovanni Campiglio zwischen 1830 und 1839 sechs oder Giuseppe Rovani zwischen 1843 und 1845 drei. Notwendige Voraussetzung einer solchen Produktivität ist eine serielle Arbeitsweise die ihrerseits auf das literarische Selbstverständnis der genannten Autoren verweist: Diese Autoren intendieren nicht für jeden einzelnen *romanzo storico* eine individuelle ästhetische Struktur, sondern arbeiten ganz bewußt mit den – zum großen Teil schon in den chronikalischen Quellen vorgefundenen – inhaltlichen Stereotypen, die sie in immer neuer Anordnung miteinander kombinieren, wobei diese Anordnung aber keinen ästhetisch unverwechselbaren Charakter hat.

um eine Art «stereotype vitalization».¹⁰ Es gibt nur wenige *romanzi storici risorgimentali*, deren Handlung nicht dem formalen Vorbild der von Cawelti identifizierten *story archetypes adventure, romance, mystery* oder *melodrama* folgt, wobei sich diese Archetypen in den konkreten Texten freilich meist miteinander vermischen; aber dies hatte bereits Cawelti im Rahmen einer Exemplifizierung seines Begriffs *formula* am Western oder an der Detektivgeschichte beobachtet. Indem die hier untersuchten italienischen Autoren fast ausschließlich mit inhaltlichen Stereotypen arbeiten, die auch vom zeitgenössischen Publikum sofort als solche erkannt werden sollten, ignorieren sie bewußt das Nachahmungsprinzip, dem sich andere Romantypen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts programmatisch verpflichtet haben. Insofern der *romanzo storico risorgimentale* sich diesem Nachahmungsprinzip konsequent verweigert, gibt er sich – zumindest tendenziell – als «formulaic literature» zu erkennen, denn «the mimetic and the formulaic represent two poles that most literary works lie somewhere between».¹¹

Für die ästhetische Funktionsweise eines *romanzo storico* ist es bedeutungslos, welche Epoche den historischen Hintergrund des Plots bildet.¹² Wichtig ist nur, daß ein Zusammenhang der privat individuellen Handlungsebene mit der geschichtlichen Rahmensituation zumindest ansatzweise erkennbar wird. Dabei rückt dieser geschichtliche Rahmen das fiktive Geschehen einerseits in eine exotische Distanz, andererseits aktualisiert dieses fiktive Geschehen normalerweise einen oder mehrere *story archetypes* und nähert sich insofern dem ästhetischen Erwartungshorizont des Publikums an. Und in vielen Fällen verwenden bereits die von der zeitgenössischen chronikalischen Quelle oder einem späteren Geschichtsschreiber überlieferten und in einem *romanzo storico* verarbeiteten Handlungssequenzen bestimmte Elemente eines *story archetypes*. Denn viele der historiographischen Schriften, die zwischen 1820 und 1870 in die hier interpretierten historischen Romane eingearbeitet worden sind,

¹⁰ Cawelti, *Adventure*, p. 11.

¹¹ Cawelti, *Adventure*, p. 13.

¹² Cf. aber das Kapitel 3.1 dieser Arbeit. Natürlich ist der *romanzo storico* im Kontext des Risorgimento keine reine Evasionsliteratur, sondern er wird auch zu einem literarischen Instrument für die Verbreitung eines neuen nationalen Geschichtsbewußtseins in Italien und präsentiert sich für Emanuella Scarano: «Cacciata del tiranno e cacciata dello straniero: Tumulti e rivoluzioni nella letteratura italiana dell'Ottocento». In: Friedrich Wolfzettel, Peter Ihring (ed.), *Erzählte Nationalgeschichte. Der historische Roman im italienischen Risorgimento*, Tübingen, 1993, p. 131 – 164, hier p. 154, insofern «non solo come nuova forma di romanzo, ma anche come nuova forma di storiografia». Aber diese ideologische Funktion des Genres liegt dem ästhetischen Kalkül, das sich in den allermeisten historischen Romanen der Zeit niederschlägt und das die unmittelbare Publikumswirksamkeit der *story archetypes* ausnutzt, wie ein übergeordneter Zweck voraus.

folgen ja ihrerseits schon einem *story archetype*, indem sie abenteuerliche, romanzenhafte oder kriminalistische Episoden enthalten. Normalerweise allerdings liefert die *storia* nur den – oft dramatischen, aber nicht in sich selbst handlungsarchetypischen – Hintergrund für die fiktiven Plots, die «fulfill man's needs for enjoyment and escape», indem sie die charakteristischen Motive von *Adventure*, *Mystery*, *Romance* oder *Melodrama* einsetzen. Es gibt einen einleuchtenden Grund dafür, daß in Italien – wie übrigens auch in den anderen europäischen Ländern – im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts der Einfluß der großen Geschichte auf die privaten Lebensläufe durchschnittlicher Menschen zu einer Denkfigur erhoben wird, die als strukturierendes Prinzip des historischen Romans zur Grundlage einer frühen Form von *formulaic literature* avanciert: Schließlich hatten die Französische Revolution und ihre Folgen mit dramatischer Anschaulichkeit die Abhängigkeit individueller Schicksale von politischen Großereignissen erwiesen. Und diese Erfahrung, die ja nicht neu war, gewinnt im bewußtseinsgeschichtlichen Umfeld der Französischen Revolution eine ganz neue Brisanz, weil ein wirkliches Interesse an den Auswirkungen der großen Geschichte auf die bürgerliche oder bäuerliche Durchschnittsexistenz, das den historischen Roman als Gattung konstituiert, erst in diesem bewußtseinsgeschichtlichen Umfeld entsteht.¹³

Die historische Situierung der Handlung verleiht dem *romanzo storico* einen Authentizitätswert, dem die Gattung am Beginn ihrer Geschichte in der Perspektive des zunächst skeptischen Risorgimento-Publikums ihre literarische Dignität verdankt; daneben geht diese historische Situierung paradoxerweise aber auch mit einem *fantasy*-Effekt Hand in Hand, der nach Caweltis Theorie allen Formen der *formulaic literature* eigen ist und der auch letztlich für den großen Publikumserfolg des *romanzo storico* mitverantwortlich gewesen sein dürfte. Dieser *fantasy*-Effekt ergibt sich aus der – vorgeblich detailgenauen – Wiedergabe einiger historischer Schlüsselszenarien: pittoreske Stadtbilder, farbenprächtige Kleidung der Romanfiguren, spektakuläre Situationen, die es in dieser Form im 19. Jahrhundert nicht mehr gibt, wie Ritterturniere, höfisches Zeremoniell, Folterungen, Belagerungen und dergleichen.¹⁴ Dem *fantasy*-Effekt an

¹³ Für den italienischen Kontext umschreibt Arcangelo Leone De Castris: *Estetica e marxismo*, Roma, 1976, p. 64, dieses Szenario mit der glücklichen Formel eines «bisogno di storia», allerdings in einem ganz spezifischen Sinn: Er meint damit das Bedürfnis der italienischen Romantiker nach einer Nationalgeschichte. Aber auch dieses Bedürfnis ergibt sich ja letztlich aus der beschriebenen Erfahrung, wonach die Geschichte alle Angehörigen eines Volkes unmittelbar betrifft.

¹⁴ Der *fantasy*-Effekt kann seine ästhetische Wirksamkeit nur dann voll entfalten, wenn die dargestellte Wirklichkeit sich tatsächlich signifikant von der Lebenswelt des Publikums unterscheidet. In historischen Romanen, deren geschichtliche Rahmenhandlung der Lesergegenwart zeitlich zu nahe steht, kommt der *fantasy*-Effekt nicht zum Tragen, deshalb sind solche Romane auch in der frü-

der erzählerischen Oberfläche, durch den sich der *romanzo storico* dank der Vorliebe der Autoren für historisch pittoreske Darstellungen auszeichnet, entsprechen im Bereich der Tiefenstruktur die *moral fantasies*, die den von Cawelti identifizierten *story archetypes*, und damit auch den einzelnen Romanen, ihren publikumswirksamen Sinn als *formulaic literature* geben: der Traum vom Triumph heroischer Tüchtigkeit (*Adventure*), der Traum vom Triumph analytischer Rationalität (*Mystery*), der Traum vom Triumph der Liebe (*Romance*) und der Traum vom Triumph der Tugend (*Melodrama*). Als thesenhafte Zuspitzung dieser Beobachtung bietet sich folgende Schlußfolgerung an: Insofern der *romanzo storico risorgimentale* seine Existenz als *formula* einer Anzahl von *moral fantasies* verdankt, muß er auch bei der erzählerischen Gestaltung seiner Szenarien den – in diesem Fall – optischen *fantasy*-Effekt privilegieren. Die *moral fantasy* kann als Medium einer literarischen Evasion nur in einer exotischen Umgebung¹⁵ funktionieren. Wo die amerikanische *formulaic literature* des 20. Jahrhunderts ihre Wunscherfüllungsgeschichten in exoti-

hen und mittleren Phase der gattungsgeschichtlichen Entwicklung eher selten und treten erst zu einem Zeitpunkt in Erscheinung, als der historische Roman in Italien dank Rovani's *Cento Anni* und Nievo's *Confessioni di un Italiano* sein ästhetisches Schema aufzubrechen und den Status der *formula literature* zu überwinden beginnt. Den genannten deutlichen Unterschied zwischen Einst und Jetzt, auf dem das ästhetische Kalkül des *romanzo storico risorgimentale* beruht, heben die Autoren normalerweise mit dem expliziten *ora-allora*-Gegensatz oder auch mit Wendungen wie *a quei tempi* hervor.

Insofern sind nur solche historischen Romane, die nicht die unmittelbare Vorgeschichte der Autorgegenwart thematisieren, sondern eine weiter zurückliegende Epoche, als *fantasy*-Literatur im hier definierten Sinn zu betrachten. Schon bei Walter Scott hat sich der historische Roman in den beiden hier unterschiedenen Varianten ausgeprägt, in einem «*Waverley*-Typus» (*novel*), der historisch im späten 17. und im 18. Jahrhundert situiert ist, und in einem «*Ivanhoe*-Typus» (*romance*), der einen mittelalterlichen oder einen frühneuzeitlichen Handlungsrahmen hat. In diesem Zusammenhang stellt Hugo Aust: *Der historische Roman*, Stuttgart, 1994, p. 66sq., fest, daß Scott mit der Einführung des «*Ivanhoe*-Typus» nicht nur «den Zeitabstand zwischen historischem Sujet und Schreibergegenwart vergrößert» habe. Vielmehr «wurde davon das Vorgeschieden-Konzept berührt; die Einbindung der Geschichtserfahrung in die Gegenwart lockerte sich und ermöglichte einen Einstellungswechsel, demzufolge Geschichte sich zum exotischen Abenteuer verfremdete». Auch im Gattungszusammenhang des *romanzo storico risorgimentale* stehen die *romance*-Variante und die *novel*-Variante nebeneinander. Insofern aber nur die *romance*-Variante als *fantasy*-Literatur im definierten Sinn gelten kann, wird die *novel*-Variante im folgenden nicht berücksichtigt.

¹⁵ Nach einer Beobachtung von Sergio Romagnoli: «Narratori e prosatori del Romanticismo». In: Emilio Cecchi, Natalino Sapegno (ed.), *Dall'Ottocento al Novecento*, Milano, 1969 (Storia della letteratura italiana, t. 8), p. 7–193, hier p. 45, führt die Tatsache, daß das inhaltliche Geschehen der *romanzi storici risorgimentali* in eine exotische Umgebung eingebettet ist, zu einem «mascheramento di alcune reali, tragiche realtà della società del XIX secolo per la sua [sc.: des *romanzo storico*] capacità di invito all'evasione in un mondo lontano».

sche Szenarien wie den Wilden Westen, das Gangstermilieu oder die Welt der Geheimdienste einbettet, verwendet der historische Roman die farbenprächtigen Settings aus der nationalen Geschichte, welche die italienische Historiographie vergangener Jahrhunderte überliefert hat und die dem Risorgimento-Publikum fremd und zugleich vertraut gewesen sein dürften.

Innerhalb der Reihe der *story archetypes*, von *Adventure*, *Mystery*, *Romance*, *Alien Beings* und *Melodrama*, die Cawelti in seiner Studie aufgestellt hat, kommt dem Begriff des Melodramatischen eine Doppelfunktion zu. Denn *Melodrama* steht zwar einerseits als ein *story archetype* gleichberechtigt neben anderen, aber andererseits sind, nach Caweltis eigener Einsicht, alle Formen von *formulaic literature* insofern melodramatisch, als die melodramatische «quest for intensified narrative or dramatic effects is characteristic of the entire range of formulaic types».¹⁶ Das Melodramatische ist also ein ästhetisches Attribut, mit dem die *formulaic literature* insgesamt, d.h. auch der *romanzo storico risorgimentale* belegt werden kann. Für die hier unternommene Betrachtung der zwischen 1820 und 1870 in Italien erschienenen historischen Romane ist der Begriff des Melodramatischen nicht zuletzt deshalb ein guter theoretisch-ästhetischer Ausgangspunkt, weil mittlerweile eine reichhaltige Literatur zu diesem Begriff existiert,¹⁷ aus der sich vielversprechende interpretatorische Leitfragen ergeben. Die melodramatische Schreibweise intendiert eine radikale Aufhebung der emotionalen Distanz zwischen Werk und Publikum und integriert demzufolge alle ästhetischen Mechanismen, die geeignet sind, eine identifikatorische Rezeptionshaltung zu erzeugen. Dabei prägt sich der melodramatische Charakter eines Texts meistens schon im stofflichen Kern dieses Texts aus und beeinflusst dann normalerweise auch dessen erzählerische Ausgestaltung beziehungsweise inszenatorische Präsentation. Die melodramatische Grundsituation beruht auf der Vorstellung, daß für die positiven melodramatischen Figuren ein in sich selbst unproblematischer, individueller Glückszustand denkbar ist, der allein durch äußere Einflüsse, durch die Aggressivität anderer Personen oder auch durch die Gefahren, denen der Mensch aufgrund seiner Kreatürlichkeit ausgesetzt ist, gefährdet, suspendiert, endgültig zerstört, aber auch wiederhergestellt werden kann.

Grundlage der melodramatischen Ästhetik ist also eine eindeutige Verteilung der positiven und negativen Rollen: Die melodramatischen Figuren, mit denen sich das Publikum identifizieren soll, sind positiv stilisiert und in sich selbst unproblematisch. Ihre Handlungsdynamik ver-

¹⁶ Cawelti, *Adventure*, p. 45.

¹⁷ Cf. hierzu Peter Ihring: «*melodramatisch*, das *Melodramatische*». In: *Historisches Wörterbuch Ästhetischer Grundbegriffe*, ed. Friedrich Wolfzettel, Burkhard Steinwachs [et al.], im Druck.

dankt eine melodramatische Erzählung deshalb allein der negativen Einwirkung durch einen *villain*¹⁸ oder durch andere unglückliche Schicksalsumstände, die der Realisierung des Lebensglücks der Identifikationsfiguren im Wege stehen. Die Attraktivität der so definierten melodramatischen Grundsituation für ein Publikum, das sich auf kompliziertere ästhetische Konstellationen nicht einlassen will, besteht in ihrer moralischen Eindeutigkeit: Die Charaktere sind typisiert, sie erfordern keine differenzierte Betrachtung, sondern provozieren beim Rezipienten im Gegenteil eine spontane, unreflektierte und emotionale Anteilnahme an ihrem Schicksal. Insofern entlasten sie das Publikum von den Entscheidungszumutungen, mit denen dieses Publikum in seiner Lebenswelt ständig konfrontiert ist, und gewähren ihm eine «modest catharsis»,¹⁹ indem sie seine Sehnsucht nach einer moralisch eindeutigen Trennung von Gut und Böse befriedigt. Der entlastende Effekt der melodramatischen Grundsituation beruht darauf, daß diese Grundsituation den Rezipienten aufgrund der ihr innewohnenden moralischen Eindeutigkeit, die mit allen ästhetischen Mitteln inszenatorisch unterstrichen wird, von allen sonst virulenten Zwängen zivilisatorischer Affektkontrolle vorübergehend befreit.²⁰ Die Verabsolutierung der Emotionalität, die für melodramatische Geschichten ebenso kennzeichnend ist wie für die melodramatische Rezeptionssituation, wird ja allein dadurch möglich, daß die Schuldfrage schon von Anfang an unmißverständlich beantwortet ist, daß es also keine Charakterproblematik gibt, die so differenziert wäre, daß sie erst durch umständliche Introspektion oder Erzählerkommentare erörtert werden müßte.

Das Interesse des Publikums melodramatischer Literatur richtet sich also nicht auf die Charaktere der handelnden Figuren, die ja aufgrund ästhetischer Konventionen schon von Anfang an festliegen, sondern auf die einzelnen Handlungssequenzen, die in ihrer Gesamtheit den melodramatischen Plot bilden, wobei vor allem der hohe Emotionalitätsgehalt dieser Sequenzen und ihr spektakulärer Charakter die melodramatische Valenz des Ganzen bewirken. Wenn die Figuren im Hinblick auf ihren moralischen Wert statisch sind, dann muß die Handlung umso dynamischer sein, damit die ästhetische Spannung des Geschehens erhalten bleibt.²¹ Dabei können sich die Spannungsmomente natürlich nur aus der unbedingten Identifikation des Publikums mit den positiven melodramatischen Helden ergeben, d.h. konkret daraus, daß das Lebensglück dieser melodramatischen Helden auf die eine oder andere Art und immer wie-

¹⁸ «The moving force of melodrama [...] is [...] the villain». Michael Booth: *English Melodrama*, London, 1965, p. 18.

¹⁹ Eric Bentley: *The Life of the Drama*, New York, 1965, p. 255.

²⁰ Bentley, *Life of Drama*, p. 205. Cf. auch Schmidt, *Ästhetik des Melodramas*, p. 339.

²¹ Cf. Frank Rahill: *The World of Melodrama*, Pennsylvania, 1967, p. XIV.