

## Achtes Kapitel

### Vom historischen Roman Walter Scotts zum italienischen Verismus

#### 1 Der Vorspann von *La nave bianca* als Bekenntnis zum Verismus

Der Vorspann von *La nave bianca* führt weder Mitarbeiter des Stabes noch Darsteller *namentlich* auf. Unterlegt von pathetischer Musik, gliedert sich der Text in sechs Einzelbilder, die in Überblendungen aufeinander folgen:

Erstes Bild: „*La nave bianca*“.

Zweites Bild: „Ideato e diretto dal Centro Cinematografico del Ministero Marina“.

Drittes Bild: „Come già in *Uomini sul fondo*<sup>1</sup> anche in questo racconto navale tutti i personaggi sono presi nel loro ambiente e nella loro realtà di vita“.

Viertes Bild: „E sono seguiti attraverso il verismo spontaneo delle espressioni e l'umanità semplice di quei sentimenti che costituiscono il mondo ideologico di ciascuno“.

Fünftes Bild: „Hanno partecipato: le infermiere del corpo volontario, gli ufficiali, i sottufficiali e gli equipaggi“.

Sechstes Bild: „Il racconto è stato realizzato sulla nave ospedaliera Arno<sup>2</sup> e su una nostra nave da battaglia“.<sup>3</sup>

Auf den Titel *La nave bianca* folgt die ideengebende und künstlerisch verantwortliche Institution, das Filmzentrum der Marine. Im dritten Bild werden *Uomini sul fondo* und dessen Nachfolger *La nave bianca* jeweils als Seemannsgeschichte („racconto navale“) klassifiziert.<sup>4</sup>

Das dritte Bild leitet eine bis zum Ende des Vorspanns fortgeführte Garantieerklärung ein. Die Inszenierung oder Regie verleugnet sich als solche. Eine namenlose, unpersönliche

<sup>1</sup> *Uomini sul fondo* sticht aus dem Schriftbild durch größere Buchstaben heraus.

<sup>2</sup> Der Name des Hospitalschiffs ist durch größere Buchstaben sowie eine Extrazeile hervorgehoben.

<sup>3</sup> Am Beginn des Vorspanns der deutschen Fassung heißt es: „Difu zeigt den Difu Film *Glückliche Heimkehr*/Spielleitung: Roberto Rossellini/Musik: Renzo Rossellini/Dieser Film entstand unter Mitarbeit der italienischen Kriegsmarine/Die Gestalten der Handlung wurden von Offizieren, Unteroffizieren und Mannschaften eines italienischen Schlachtschiffs verkörpert“. Verglichen mit der italienischen Fassung, fehlt jeglicher Hinweis sowohl auf das Sanitätsschiff „Arno“ als auch auf *Uomini sul fondo*, obwohl dieser Film unter dem Titel *Einer für alle* ab 20. März 1942 reichsweit in den Kinos läuft.

<sup>4</sup> Es gibt nur sehr wenige abendfüllende italienische Tonfilme vor *La nave bianca*, deren Handlung in der Marine spielt. Hierzu zählt etwa *Aldebaran*, gedreht 1935 unter der Regie von Alessandro Blasetti. Ubaldo

Instanz scheint zufällig vorgefundene, selbst Regie führende, ihre eigene Dramaturgie entwickelnde Ereignisse mit der versteckten Kamera zu fotografieren: Anstatt von Rollen interpretierenden Schauspielern würden ausnahmslos Selbstdarsteller in ihrem „verismo spontaneo delle espressioni“ teilnehmend beobachtet („e sono seguiti“). Aufgenommen („sono presi“) werde ihre ungestellte, wahrhaftige, gestisch mimische Ausdrucksweise. Nicht über den Verstand, sondern über das Gefühl konstituieren sich die einfache, reine, ursprüngliche Menschlichkeit, die „umanità semplice“ eines Kollektivhelden, der Masse.

Einerseits ist von einer erdachten („ideato“) Seemannsgeschichte die Rede, als deren geistiger Urheber das Filmzentrum der Marine firmiert, andererseits wird dem Zuschauer verbürgt, die spontanen, natürlichen Verhaltensweisen von Menschen in ihrer alltäglichen Umgebung auf der Leinwand verfolgen zu können. In widersprüchlicher Weise präsentiert sich *La nave bianca* somit als ein Spielfilm, der prätendiert, ein Dokumentarfilm zu sein.

Die sich vorgeblich selbst verkörpernden „personaggi“ der Erzählung bleiben anonym und sind entindividualisiert. Ihre Funktionen sind geschlechtsspezifisch differenziert. Die männlichen Angehörigen der Marine gliedern sich nach militärischen Rängen in Offiziere, Unteroffiziere und Mannschaften, die Krankenschwestern konstituieren hingegen einen scheinbar hierarchielosen<sup>5</sup> Freiwilligenkorps- „corpo volontario“<sup>6</sup> - im Dienst der männlichen Marineangehörigen.

Durch die bevorzugte Form des Perfekts - „sono presi“, „sono seguiti“, „hanno partecipato“, „il racconto è stato realizzato“ - und die vorgeblich keine Rollen spielenden Seeleute und Krankenschwestern nähert sich die erzählte Zeit dem Produktionsjahr von *La nave bianca*

Arata ist neben Massimo Terzano einer der beiden Chefkameramänner von *Aldebaran*, den die italienische Filiale der MGM verleiht. Zu filmografischen Angaben vgl. Savio 1975, 10-11.

<sup>5</sup> Der Establishing Shot, der innerhalb des am Kai liegenden Hospitalschiffs die ausgewechselte neue Gruppe von Krankenschwestern einführt, darunter die im gezeigten Einstellungsraum zwar präsent, aber unsichtbar bleibende Elena, fügt die Protagonistinnen jedoch in eine Hierarchie ein: Eine ältere Oberschwester im Bildhintergrund und en face teilt die umstehenden Krankenschwestern - in Rückenansichten oder im Halbprofil - zum Dienst ein. Elena erfährt hierbei, in welchem Krankensaal sie eingesetzt ist und in der folgenden Szene tritt - dem „corsia numero tre“, wo Basso und seine Kameraden liegen. Bereits während der Sequenz des auf dem Meer kreuzenden Lazarettschiffs, im Anschluss an die Szene des Matrosen, der wieder sehen kann, dankt der Kommandant in einer Lagebesprechung der einzigen Frau unter den Anwesenden, einer älteren Vorgesetzten der Krankenschwestern, für die aufopferungsvolle Hilfe ihrer jüngeren Untergebenen.

<sup>6</sup> „Corpo“ bedeutet „Körper“, „Leib“, die organisatorische Semantik klingt im Begriff „corporativismo“ an. Zudem entspricht „corpo“ dem, was auf deutsch „Korps“ heißt. „Corpo d'armata“ bedeutet demzufolge „Armeekorps“.

an.<sup>7</sup> Die Seemannsgeschichte spielt vom Standpunkt des zeitgenössischen Zuschauers in der jüngsten Vergangenheit, kurz nach dem Kriegseintritt Italiens.

Zuerst wird die erzählte Zeit in der Montagesequenz aus fünf Einstellungen verräumlicht: Ein als Protagonist etablierter italienischer Zerstörer schützt das in einem Panoramenschwenk im Hintergrund sichtbare Festland vor drohenden feindlichen Angriffen zur See und aus der Luft. Auf der Stirnseite des Kommandoturms steht der Schriftzug „Guai agli inermi!“ Ein aufgeschlagenes Fotoalbum in der Detailaufnahme zu Beginn der folgenden Innenszene im Aufenthaltsraum einer Gruppe Heizer lenkt den Blick des Zuschauers auf Bilder im Bild: Porträtaufnahmen von namenlosen Frauen in ziviler Kleidung. Durch die Überschriften auf beiden Seiten - „Madrina di guerra“ - werden die Abgebildeten als Angehörige einer Gruppe von Kriegspatinnen identifiziert und nummeriert. Ein wiederholt aus dem Off ertönendes Trompetensignal hält akustisch den Alarmzustand wach, den in der vorausgehenden Außenszene horizontal und vertikal schwenkende Kanonenrohre sowie durch Ferngläser Ausschau haltende Wachposten veranschaulichten.

Den Vorspann schließen im sechsten Bild Ankündigungen zur mutmaßlichen Übereinstimmung von Schauplätzen und Drehorten ab: ein namentlich genanntes Lazarettsschiff und ein anonymes italienisches Kriegsschiff. Die letzten Worte des Schriftzuges „su una nostra nave da battaglia“ kündigen den ersten Schauplatz an und leiten - nach einem Schwarzbild - zu ihm über.

*La nave bianca* weicht von zeitgenössischen Konventionen im Spiel- ebenso wie im Dokumentarfilm zu Beginn insofern völlig ab, als jegliche Stabangaben fehlen.<sup>8</sup> Zum einen erklärt sich dieser Regelbruch mit einem besonderen Verständnis von faschistischer Filmkunst. Im Gegensatz zur idealistischen Kunsttheorie Croces, an die etwa Alberto Consiglio 1936 in seiner Monografie *Cinema: arte e linguaggio* anschließt, wenn er im Sinne der Autorentheorie den Regisseur zu einem „poeta“ erhebt, in dessen Geist der Film vollendet sei, bevor er abgedreht wird, tritt in *La nave bianca* der einzelne Künstler hinter das allein maßgebliche Werk zurück, welches wiederum im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit nicht mehr im herkömmlichen Sinne originell ist. Filmkunst verliert

---

<sup>7</sup> Das italienische Perfekt wird in einer Variante wie im Deutschen gebraucht, um über ein zwar abgeschlossenes, aber noch nicht lange zurückliegendes Ereignis zu berichten. Es wird ferner verwendet, wenn ein in der Vergangenheit einsetzendes Geschehen bis in die Gegenwart fort dauert.

<sup>8</sup> Dass der Vorspann Renzo Rossellini als Komponist aufführt, ist schon angemerkt worden. Ob sein Name auch in der Originalfassung enthalten ist, muss offenbleiben. In zeitgenössischen Rezensionen von *La nave bianca* wird Renzo Rossellini nicht erwähnt.

danach die Aura der Einzigartigkeit, gilt nicht länger als individueller unnachahmlicher Schöpfungsakt. De Robertis bezeichnet 1949 rückblickend *Uomini sul fondo*, *La nave bianca*, *Alfa Tau!* und *Fantasma del mare* als Folgen einer „serie“.<sup>9</sup> Im Einklang mit dem anonymen kollektiven Protagonisten von *La nave bianca* sind auch die Stabmitglieder namenlos.

Zum anderen folgt das „racconto navale“ einer von Giovanni Verga und Luigi Capuana als „impersonalità“ bezeichneten Erzähltechnik, wie sie den *verismo* auszeichnet. Alle Spuren, die sowohl auf einen Autor als auch einen Erzähler verweisen, sollen ausgelöscht werden.<sup>10</sup> *La nave bianca* folgt in seinem Bekenntnis zum Verismus einem Schema, das sich im Vorspann sowohl von *Uomini sul fondo* als auch von *Alfa Tau!* manifestiert.<sup>11</sup> *Uomini sul fondo* beginnt mit einem Text, der über ein gezeichnetes, weißes U-Boot gelegt ist. Ab der Einblendung des Titels setzt im Off ein feierlicher Seemannschoral ein:

„Ha realizzato il film navale/Centro Cinematografico del Ministero della Marina/*Uomini sul fondo*/Hanno preso parte all'azione/Gli ufficiali, i sottufficiali, e gli equipaggi di un nostro sommergibile di grande crociera/Vi hanno inoltre concorso le unità e gli enti navali che seguono/24 sommergibili de 1° gruppo 'S.M.G.G.'/Le stazioni di collegamento, le centrali e gli impianti navali del comando base Alto Tirreno/Una squadriglia di torpedinieri/2 squadriglie di idrovolanti da ricognizione/4 squadriglie del 2° gruppo 'Mas velocissime'/Le navi di salvataggio 'Titano' e 'Ciclope'/Il pontone di sollevamento 'Anteo'/[nach einem Schwarzbild nunmehr als Rolltext:] Il film - eseguito alla vigilia dell'attuale conflitto con gli stessi uomini oggi impegnati nella lotta - non ha altro intento/che far conoscere le grandi rinunce, gli eroismi muti e le gioie silenziose che - agli uomini sommergibili - conferiscono il sommo privilegio della impossibilità di una distinzione tra la loro vita in pace, e la loro vita in guerra“.

Statt eines „racconto navale“ ist hier von einem „film navale“ die Rede. Die auf eine U-Bootbesatzung bezogenen drei Dienstgrade sind in *La nave bianca* leicht abgewandelt, da es sich um Personal eines Zerstörers und Lazarettschiffs handelt. Der letzte Teil des Textes in *Uomini sul fondo* remilitarisiert einen Film, dessen Sujet 1939 von De Robertis entwickelt worden ist. Abweichend von *La nave bianca* und *Alfa Tau!* nennt der Abspann zwar einzelne Stabmitglieder wie den Chefkameramann und seine vier Assistenten, den Komponisten und

<sup>9</sup> Francesco De Robertis, „Libertas, Unitas, Caritas“, *Cinema*, Nr. 7, 30. Januar 1949, 212.

<sup>10</sup> Der fortan verwendete deutsche Begriff Verismus anstelle von *verismo* wird immer in seiner italienischen Semantik verwendet. Verismus bezeichnet somit in diesem Text nicht die gleichnamige, in Deutschland um 1920 aufkommende Richtung der Malerei als Reaktion auf den Expressionismus. Führende Vertreter des Verismus wie George Grosz, Otto Dix und Rudolf Schlichter gelten ebenfalls als Repräsentanten der Neuen Sachlichkeit. Einige Kunsthistoriker interpretieren den Verismus als den linken Flügel der Neuen Sachlichkeit. Vgl. Olbrich 1994, 596.

<sup>11</sup> „le opere di De Robertis sono sempre connotate da dei segni del tutto particolari, che le distinguono notevolmente dal complesso della produzione di questo genere [des italienischen Kriegs- und Propagandafilms in den vierziger Jahren] [...]. Basterebbe così, ad esempio, considerare gli *incipit* dei suoi film: una voce fuori campo, o una scritta che scorre sullo schermo, le quali non solo hanno una funzione introduttiva alla vicenda narrata, ma collocano *storicamente* dei fatti, cercando di oggettivizzare al massimo quanto attraverso questi viene rappresentato“, Tagliabue 1998, 15.

Produktionsleiter, doch es fehlen Angaben zum Autor des Sujets und Drehbuchs, dem Regisseur, Koproduzenten und Schnittmeister - Francesco De Robertis.<sup>12</sup>

*Alfa Tau!* bestätigt den seriellen Charakter und wandelt den „verismo spontaneo delle espressioni“ aus dem Vorspann von *La nave bianca* in dreifacher Weise ab: Der Verismus erhält eine historische und milieuspezifische Bedeutung. Die Geschichte, so heißt es, beruhe auf einer wahren Begebenheit. Hierfür garantiere ein unbestechlicher Zeuge, der einfache Matrose, welcher sie erlebt habe und nun - vor laufender Kamera - noch einmal durchlebe. Die übrigen Mitwirkenden seien Selbstdarsteller, interpretierten keine Rollen, sondern gäben sich so, wie sie sich auch außerhalb eines Films verhielten. In diesem Fall wird zudem der Feind, ein britisches Unterseeboot, beim Namen genannt, das Finale des Films vorgreifend mitgeteilt und eine Widmung formuliert:

„Scalera Film/dopo *Uomini sul fondo* e *La nave bianca* ha prodotto e presenta la terza realizzazione del/Centro Cinematografico Ministero Marina/*Alfa Tau!*/In questo racconto tutti gli elementi rispondono ad un verismo storico e ambientale. L'umile marinaio, che ne è il protagonista, ha realmente vissuto l'episodio che nel racconto rivive. Così pure il ruolo che ogni altro personaggio ha nella vicenda, corrisponde al ruolo che ognuno di essi ha nella realtà della vita. Gli elementi civili - appartenenti a varie classe sociali - hanno offerto la loro opera in un commosso segno di dedizione verso i combattenti del mare [...]. L'episodio finale riproduce il non comune 'incontro in superficie' fra il sommergibile Toti e un sommergibile inglese. Dopo 45 minuti di fuoco il nemico - avendo i suoi uomini decimati - non rispondeva quasi più mentre il Toti - del tutto incolume - aveva talmente serrato le distanze che i due sommergibili vennero a trovarsi a pochi metri uno dall'altro. In quell'attimo un solo colpo di cannone avrebbe deciso le sorti. Ma il cannone del Toti s'inceppe... Fu allora che il marinaio Stagi, dopo aver tentato in tutti i modi di far partire il colpo, si sfilò uno stivale e lo lanciò, rabbioso, contro il nemico, ripetendo - inconsciamente - l'epico gesto di Enrico Toti, di cui il sommergibile portava il nome/Alcuni personaggi di questo racconto hanno dato la loro vita nell'adempimento del proprio dovere/Alla loro memoria questa opera è dedicato“.<sup>13</sup>

Im Januar 1943 erklärt Francesco De Robertis zu den von ihm selbst verfassten Stoffen für *Uomini sul fondo* und *La nave bianca*, sie seien didaktisch motiviert gewesen. Im ersteren Fall sollte die weltweit konkurrenzlose italienische Bergungstechnik für U-Boote vorgeführt werden. Das Lehrhafte sei in Form eines „spettacolo“ dargeboten worden. *La nave bianca* hingegen unterrichtete den Zuschauer über das Sanitätswesen der Marine. In diesem Fall sei das didaktische Anliegen mit einer trivialen Liebesgeschichte zwischen einem verwundeten Matrosen und einer Krankenschwester verwoben worden.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Vgl. Savio 1975, 379-380. Die hinsichtlich *Alfa Tau!* (ebd., 11) aufgestellte Behauptung „i tre film realizzati dal Centro Cinematografico della Marina non indicano, di regola, i nomi degli autori, collaboratori ed interpreti“, trifft nicht zu.

<sup>13</sup> Zit. nach ebd.

<sup>14</sup> Vgl. Francesco De Robertis, Appunti per un film d'aviazione, *Cinema*, Nr. 158, 25. Januar 1943, 47.

Im Mai 1942, als De Robertis für die Scalera *Alfa Tau!* dreht, gibt der Produktionschef Massimo Ferrara Santamaria in einem Interview Auskunft über einen Programmschwerpunkt, zu dem *Uomini sul fondo*, *La nave bianca* und *Alfa Tau!* zählen. Diese drei Produktionen verstießen gezielt gegen das herkömmliche Starkino, denn anstelle von Schauspielern seien Laiendarsteller verpflichtet worden, die als Typen ihre regulären zivilen oder militärischen Berufe verkörperten: „Noi vogliamo il verismo integrale, gli attori nostri non sono attori, bensì gente qualunque presa dalla vita, se fabbri occorono per il film noi prendiamo dei veri fabbri, se marinai, prendiamo veri marinai, etc. E nessuno dei nostri attori è truccato“.<sup>15</sup>

Auf den Verismus, und zwar als ursprünglich literarische Tendenz, führt Giuseppe Ferrara den filmischen Neorealismus seit 1945 zurück. Er macht darauf aufmerksam, dass einzelne Regisseure und Szenaristen bereits vor *Ossessione* den bedeutendsten Vertreter dieser Strömung wiederentdecken - Giovanni Verga.<sup>16</sup>

Das Fundament veristischer Prosa und Dramen legt der von dem schottischen Dichter Sir Walter Scott (1771-1832) entwickelte historische Roman. Scott verfolgt seit dem Debütwerk *Waverley, Or, 'Tis Sixty Years Since*<sup>17</sup> 1814 ebenfalls ein didaktisches Anliegen mittels einer Synthese heterogener Elemente. Im primären Interesse, einen möglichst großen Leserkreis belehrend zu unterhalten oder unterhaltsam zu belehren, durchdringen sich im historischen Roman überlieferte Ereignisse der ferneren oder jüngsten Vergangenheit und Fiktion. Walter Scott stellt ihnen zudem zumeist Vorworte voran, mitunter ergänzt um Nachworte. In diesen Paratexten<sup>18</sup> versichert entweder er selbst, teils unter Pseudonym, teils mit eigenem Namen, oder ein fiktiver Erzähler, eine sich so und nicht anders zugetragene Geschichte wiederzugeben: Scott lässt *Waverley* aus Sorge, seinen guten Ruf als Landedelmann und Anwalt mit einer damals geringgeschätzten Tätigkeit als Romancier zu beschädigen, anonym erscheinen. In den folgenden Romanen nennt er den Verfasser „The Author of *Waverley*“.<sup>19</sup> Obgleich sein Name für Leser ein offenes Geheimnis darstellt, gibt er sich erst 1827 rückwirkend als Verfasser der bis dahin publizierten historischen Romane zu erkennen, die

---

<sup>15</sup> R[enato G[iani], Interviste ad altri tre, *Cinema*, Nr. 142, 25. Mai 1942, 278.

<sup>16</sup> Vgl. Ferrara 1957, 8.

<sup>17</sup> Im folgenden wird der auf *Waverley* verkürzte Titel verwendet. Scott schreibt bereits 1805 die ersten sechs Kapitel, schließt den Roman jedoch erst im Erscheinungsjahr 1814 ab.

<sup>18</sup> Zur Definition, Typologie und zu Funktionen von Paratexten vgl. Genette 1989.

<sup>19</sup> Laut Genette (ebd., 46-47) orientiert sich Scott vermutlich an Jane Austen (1775-1817), die *Pride and Prejudice* (1813) dem Autor von *Sense and Sensibility* (1811) zuschreibt.

summarisch *Waverley Novells* genannt werden. Über mehr als ein Jahrzehnt ein Vexierspiel mit der literarischen Öffentlichkeit zu betreiben, erweist sich außerdem als werbewirksam:

„Scott erkannte als großer literarischer Stratege, daß sein Incognito die Neugier reizte und den Erfolg seiner Bücher begünstigte. Er fand darin, wie er später sagte, auch eine tiefere Befriedigung, hielt sich, wie manche italienische Schauspieler, hinter der Maske für besser [...] und meinte, die wahre Berufung zum Romancier wäre untrennbar verbunden mit einer gewissen Neigung zur Heimlichkeit“.<sup>20</sup>

Zur Beglaubigung, über lebende Personen und wirkliche Begebenheiten zu berichten, dienen detailliert beschriebene schriftliche und/oder mündliche Quellen, insbesondere Manuskripte und Aussagen von glaubwürdigen Zeitzeugen, mitunter erweitert um die behauptete Begegnung mit dem Protagonisten eines Romans wie im nachträglichen Vorwort 1829 von *Old Mortality* (1816). Sporadisch nutzt Scott diese Paratexte dazu, den von puristischen Kritikern seiner Zeit vehement bekämpften historischen Roman zu rechtfertigen. Dabei gibt ihm sowohl der außerordentliche Lesererfolg im In- und Ausland als auch die etwa in Deutschland<sup>21</sup> und Italien<sup>22</sup> ungezählten Fortschreibungen sowie Plagiate seiner Werke seitens mehr oder weniger talentierter Epigonen recht. Literaturgeschichtlich wegweisend wählt Scott zudem für seine historischen Romane unheroische Hauptfiguren aus den unteren sozialen Klassen, beispielsweise verbirgt sich hinter *Old Mortality* ein Steinmetz.

Alessandro Manzoni (1785-1873) entwirft in Kenntnis von Scotts bahnbrechenden Werken zwischen 1821 und 1823 einen Roman mit dem Arbeitstitel *Fermo e Lucia*. 1827 erscheint dann im Vorfeld des *Risorgimento* der gegenüber dieser Fassung erheblich überarbeitete erste italienische historische Roman *I promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII, scoperta e rifatta*, in dem die Liebe der „personaggi umili“<sup>23</sup> Renzo und Lucia auf eine harte Bewährungsprobe gestellt wird. Um den Bund fürs Leben schließen zu können, müssen sie Intrigen weltlicher und geistlicher Machthaber sowie private Glücksansprüche zunichtemachende Irrungen und Wirrungen des dreißigjährigen Krieges in der Lombardei, darunter eine Pest und eine Brotrevolte in Mailand, überstehen. 1850 reagiert Manzoni auf die inländische Kritik, der historische Roman sei ein weder geschichtswissenschaftlich noch

---

<sup>20</sup> Genette 1989, 47.

<sup>21</sup> Zu der Rezeption von Scotts historischen Romanen seit den Jungdeutschen und namhaften deutschen Autoren dieser Gattung im 19. Jahrhundert wie Willibald Alexis, Wilhelm Hauff und Ludwig Tieck vgl. Aust 1994, 63-111. Scott selbst bezieht Anregungen zur Entwicklung dieser Gattung aus seiner 1799 publizierte Übersetzung von Goethes *Götz von Berlichingen* und dem Volkslied, insbesondere der Ballade. Scott veröffentlicht 1802-03 eine Balladensammlung unter dem Titel *Minstrelsy of the Scottish Border*.

<sup>22</sup> Zu italienischen Autoren und ihrer Werke im 19. Jahrhundert in der Nachfolge Scotts vgl. den Eintrag von Anco Marzio Mutterle zum *Romanzo storico*, in: *Dizionario critico della letteratura italiana*, 1986, Bd. 4, 20.

<sup>23</sup> Asor Rosa 1985, 422.

literaturästhetisch ernstzunehmendes Sammelsurium mit dem Aufsatz *Del romanzo storico, e in genere, de' componenti misti di storia ed'invenzione*.<sup>24</sup> Dabei widerlegt er zwei prinzipielle Kritiken. Zunächst rechtfertigt er seine Position defensiv, um dann in die Offensive zu gehen. Was mittlerweile dreißig Jahre lang bestehe und zahlreiche Bestseller vorzuweisen habe, könne nicht länger als vorübergehende Modeerscheinung abqualifiziert werden. Prophetisch sagt er voraus, ein gerade wegen seiner heterogenen Elemente - „storia“ und „divertimento“ - unter vorrangig weiblichen Lesern erfolgreicher Romantypus werde dessen Verächter überdauern.<sup>25</sup> Der historische Roman im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts bildet den Ausgangspunkt einer Entwicklung, die über Zwischenstufen zum Verismus<sup>26</sup> führt:

„In Italia sul ‘vero’ e ‘verosimile’ nella narrativa si era già pronunciato il Manzoni, condizionando l’evoluzione del romanzo per buona parte dell’Ottocento. La discussione sul realismo, variamente inteso, riprese vigore negli anni Settanta, in relazione soprattutto al crescere delle fortune letterarie dello Zola; i termini ‘Realismo’, ‘Naturalismo’ e ‘Verismo’ appaiono a lungo sostanzialmente intercambiabili“.<sup>27</sup>

Hauptvertreter des Verismus, der von 1872 bis zur Jahrhundertwende besteht<sup>28</sup>, sind Luigi Capuana und Giovanni Verga, daneben Federico De Roberto (1861-1927) und Matilde Serao. Vergleichbar verrufen wie die als Rinnsteinliteraten denunzierten deutschen Naturalisten, sind die Veristen: Ihnen wird vorgehalten, Hässliches und Lasterhaftes in der Prosa und im Drama zu nobilitieren.<sup>29</sup>

Sowohl Capuana als auch Verga erkennen Émile Zola (1840-1902) als einen der wichtigsten Erneuerer des Romans an. Seine naturalistische Prosa ebenso wie deren theoretische Begründung in *Les documents humains* und *Le Roman expérimental*, beide Texte erscheinen 1879, dienen Verga und Capuana als gedankliche Anregungen für ihr gemeinsames Ziel, in

<sup>24</sup> Der Titel wird nachfolgend abgekürzt: *Del romanzo storico*.

<sup>25</sup> Vor der Publikation von *I promessi sposi* setzt Anfang der zwanziger Jahre in italienischen Zeitschriften unter dem Eindruck Scotts eine Diskussion über den historischen Roman als ein neues europäisches Phänomen ein. Diskutiert wird das poetische Spannungsfeld zwischen Wahrem und Nützlichem. Leone De Castris prognostiziert, der historische werde in Italien der nationale Roman par excellence sein, welcher unterhaltend und zugleich belehrend vor allem unter Leserinnen Verbreitung findet. Vgl. den Eintrag von Anco Marzio Mutterle zum *Romanzo storico*, in: *Dizionario critico della letteratura italiana*, 1986, Bd. 4, 19.

<sup>26</sup> Vgl. Arrighi 1937; Eintrag von Giorgio Pullini zum *Verismo*, in: *Dizionario critico della letteratura italiana*, 1986, Bd. 4, 402-403.

<sup>27</sup> Puppo/Baroni 1994, 217.

<sup>28</sup> „Ufficialmente si può parlare di Verismo in Italia solo a cominciare dalle pagine critiche e teoriche di Capuana e di Verga e cioè dal 1872 circa; di quell’anno, infatti, sono gli scritti di Capuana raccolti sotto il titolo *Il teatro italiano contemporaneo* cui seguono le altre raccolte nel 1880-82 e, via via, fino al 1902; del 1873 è la prefazione di Verga al romanzo *Eva*, cui seguono la prima parte del racconto *L’amante di Gramigna* nel 1880 e la prefazione a *I Malavoglia* 1881“, Eintrag von Giorgio Pullini zum *Verismo*, in: *Dizionario critico della letteratura italiana*, 1986, Bd. 4, 402. Vgl. auch Puppo/Baroni 1994, 217; Straub (1998, 158) datiert hingegen die Wende Vergas zum Verismus auf 1879/80.

Italien unter völlig anderen politischen und wirtschaftlichen Bedingungen als in Frankreich den modernen Roman einzuführen. Capuana übernimmt hierbei seit der 1872 publizierten Monografie *Il teatro italiano contemporaneo* die Funktion eines Theoretikers veristischer Poetik.

Der Autor tritt danach hinter den Text zurück. Sich abgrenzend von einem im Text omnipräsenten allwissenden Erzähler und extensiven Beschreibungen, wie sie Honoré de Balzac (1799-1850) etwa in *Le père Goriot*<sup>30</sup> oder Zola in *L'Assommoir*<sup>31</sup> praktizieren, sollen möglichst alle Spuren, die auf eine Erzählerinstanz hindeuten, ausgelöscht sein. In dem nachträglichen Vorwort vom August 1880 zu *L'amante di Gramigna* teilt Verga in Form eines Offenen Briefes dem sardischen Schriftsteller Salvatore Farina mit, eine unter der sizilianischen Landbevölkerung kursierende Geschichte in nahezu denselben einfachen Worten, wie sie ihm zu Ohren gekommen sei, nachzuerzählen, ein *document humain* zu präsentieren. Der Schauplatz dient hierbei nicht als pittoresker Hintergrund, sondern determiniert als Milieu neben genetisch-familiären Dispositionen das Schicksal selbst zugrunde gehender und hierbei häufig andere zugrunde richtender Hauptfiguren, darunter ein Pferdehüter (*Jeli il pastore*) oder eine Landarbeiterin (*La lupa*). Die veristischen Erzählungen Vergas sind vorrangig auf Sizilien angesiedelt, wo in Kleinstädten und dörflichen Gemeinschaften feudale, persönliche Abhängigkeitsverhältnisse vorherrschen. Das Ambiente, die umgebende Natur, verwandelt sich in eine *dramatis personae*, einen Antagonisten im Konflikt mit den Protagonisten.

## 2 Der historische Roman. Walter Scotts Paratexte als selbstreflexive Gattungsdefinition

Ein gewisser Laurence Templeton zerstreut im Vorwort - in Form eines „Dedicatory epistel“ - von *Ivanhoe*<sup>32</sup> (1819) die kritischen Einwände eines Lesers, „The Rev. Dr. Dryasdust, Residing in the Castle Gate, York“. Da es sich um einen fingierten Brief handelt, der dem Roman vorangestellt ist, erfüllt der Text in Form eines imaginären Autor-Leser Dialogs den Zweck, Scotts eigene schriftstellerische Intentionen und Techniken verschlüsselt zu rechtfertigen.

---

<sup>29</sup> Vgl. Puppo/Baroni 1994, 218.

<sup>30</sup> Erstveröffentlicht 1834/35 in *La Revue française*.

<sup>31</sup> Publiziert 1877 als der siebenten Folge des zwanzigteiligen Romanzyklus *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*.

Dem wie bei *Waverly* und *Old Mortality* anonymen, in diesem Fall hinter einem Pseudonym versteckten Verfasser von *Ivanhoe*, dessen Geschichte im 12. Jahrhundert in England während der Kämpfe zwischen Anglosachsen und Normannen sowie der Kreuzzüge von Richard I. (Richard Löwenherz) spielt, hält der scharfsinnige Leser vor, anstatt sich an geschichtswissenschaftliche Erkenntnisse zu halten, den Figuren teilweise frei erfundene Sitten angedichtet zu haben. Sie muteten an, als ob der Verfasser aktuelle Gebräuche in die ferne Vergangenheit rückprojiziert habe. Mr. Templeton pointiert die ihm vorgehaltene Fälschung mittelalterlicher Lebensweise, um dem Vorwurf in einer rhetorischen Figur zunächst beizupflichten. Letztlich hält er jedoch unbeirrt an seiner eigenen Auffassung fest. Danach laufe die gegen ihn erhobene Anklage darauf hinaus, „by thus intermingling fiction with truth, I am polluting the well of history with modern invention, and impressing upon the rising generation false ideas of the age which I describe. I cannot but in some sense admit the force of this reasoning“.<sup>33</sup>

Was hier den Gegenstand der Kontroverse bildet, ist die heterogene Gestalt des historischen Romans selbst, insofern er außerliterarische Personen und Ereignisse unauflöslich mit der Phantasie des Autors entsprungener Figuren und Begebenheiten vermengt. Scott ist sich des Problems, Fiktivem dem Anschein des Authentischen zu geben und umgekehrt Historisches zu fiktionalisieren, somit bewusst. Zu seiner Entlastung legt der fiktive, öffentlich antwortende Autor den Akzent auf das Substantiv Roman. Abwägend, etwa die Figuren in mittelalterlichen Dialekten und ihrer damaligen Umgangssprache reden zu lassen, und damit eine Lektüre durch den zeitgenössischen Leser zu verhindern, muss die Entscheidung zugunsten einer geläufigen, modernen Literatursprache fallen: „I have so far explained our ancient manners in modern language, and so far detailed the characters and sentiments of my persons, that the modern reader will not find himself, I should hope, much trammelled by the repulsive dryness of mere antiquity“.<sup>34</sup>

Um vergangene Epochen zu vergegenwärtigen, darf der Autor sich nie scheuen, diese kraft seiner Phantasie und anknüpfend an verbreitete aktuelle Vorstellungen über einen vergangenen Zeitabschnitt in Worte zu fassen. Dies geschieht jedoch im Interesse des Lesers,

---

<sup>32</sup> Als Oper nach einer Partitur von G. Pacini und dem Libretto von G. Rossi erlebt *Ivanhoe* seine Uraufführung am 19. März 1832 im Teatro La Fenice in Venedig.

<sup>33</sup> Scott 1978, 33.

<sup>34</sup> Ebd., 34.

welcher von einem Roman im Unterschied zu einer sachlichen geschichtswissenschaftlichen Abhandlung fesselnd unterhalten werden möchte:

„It is true, that I neither can nor do pretend to the observation of complete accuracy, even in the matters of outward costume, much less in the more important points of language and manners. But the same motive which prevents my writing the dialogue of the piece in Anglo-Saxon or in Norman-French, [...], prevents my attempting to confine myself within the limits of the period in which my story is laid. It is necessary for exciting interest of any kind, that the subject assumed should be, as it were, translated into the manners, as well as the language, of the age we live in“.<sup>35</sup>

Scott alias Mr. Templeton rechtfertigt dieses Vorgehen zudem damit, dass die zu seiner Zeit - in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts - gesprochene Sprache und gepflegte Umgangsweise nicht gravierend von der erzählten Zeit, dem Mittelalter, abweiche:

„It follows, therefore, that of the materials which an author has to use in a romance, or fictitious composition, such as I have ventured to attempt, he will find that a great proportion, both of language and manners, is as proper to the present time as to those in which he has laid his time of action. The freedom of choice which this allows him is therefore much greater, and the difficulty of this task much more diminished, than at first appears“.<sup>36</sup>

Scott ignoriert hierbei stillschweigend die eigenen Einsichten, die unüberwindliche Sprachbarriere zwischen dem Anglosächsischen und Normannischen einerseits, dem unter Bildungsbürgern geschriebenen und gesprochenen Englisch des 19. Jahrhunderts andererseits. Doch der Widerspruch zeigt an, wie sehr dem Verfasser daran gelegen ist, den Widerstreit zwischen Historiker und Romancier nicht zugunsten des einen oder des anderen zu entscheiden, sondern als Verfasser einer „fictitious composition“ die spannungsvolle Einheit zu bewahren.

Um die eigene Glaubwürdigkeit als Historiker nicht zu gefährden, erlegt er sich einen Ehrenkodex auf. Danach verpflichtet sich Mr. Templeton, für die angestrebte Realitätsillusion nicht gegen die Gebote der Wahrscheinlichkeit zu verstoßen:

„However far he may venture in a more full detail of passions and feelings than is to be found in the ancient compositions which he imitates, he must introduce nothing inconsistent with the manners of the age. His knights, squires, grooms, and yeomen may be more fully drawn than in the hard, dry delineations of an ancient illuminated manuscript; but the character and costume of the age must remain inviolate [...]. His language must not be exclusively obsolete and unintelligible; but he should admit, if possible no word or turn of phraseology betraying an origin directly modern. It is one thing to make use of the language and sentiments which are common to ourselves and our forefathers, and it is another to invest them with the sentiments and dialect exclusively proper to their descendants“.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Ebd., 33-34.

<sup>36</sup> Ebd., 36.

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

Scott begründet den Übergang zum mittleren Helden, dem Hauptmann im englischen Heer Edward Waverley, im nachträglichen Vorwort der infolge des reißenden Absatzes 1814 folgenden zweiten Auflage seines Debütromans noch rein negativ: „my hero will neither have iron on his shoulders, as of yore, nor on the heels of his boots [...]; and [...] my damsels will neither be clothed ‘in purple and in pall’“.<sup>38</sup> Im Originalvorwort von *The Antiquary* 1816 begründet Scott hingegen positiv, weshalb trotz ihres geringen sozialen Ansehens schottische Bauern als Figuren in einzelnen Szenen handlungstragend sind. Seine Begründung für diese hinsichtlich der Figurenkonstellation im historischen Roman wegweisende Entscheidung ist einem romantischen Bild des Volkes geschuldet. Scott bewundert an den schottischen Bauern, sie seien von bürgerlich christlicher Moral so gut wie unberührt und daher noch reiner, ungehemmter Empfindungen, Leidenschaften und einer einfachen, natürlichen Ausdrucksweise fähig:

„I have, in the two last narratives especially [*Waverley* und *Guy Mannering, Or The Astrologer*]<sup>39</sup> 1815], sought my principal personages in the class of society who are the last to feel the influence of that general polish which assimilates to each other the manners of different nations. Among the same class I have placed some of the scenes in which I have endeavoured to illustrate the operation of the higher and more violent passions; both because the lower orders are less restrained by the habit of suppressing their feelings, and because I agree with my friend Wordsworth that they seldom fail to express them in the strongest and most powerful language. This is, I think, peculiarly the case with the peasantry of my own country, a class with whom I have long been familiar. The antique force and simplicity of their language [...] in the mouths of those of an elevated understanding, give pathos to their grief and dignity to their resentment“.<sup>40</sup>

In der Seemannsgeschichte *La nave bianca* lebt diese literarische Aufwertung der *umili* fort, wenn im Vorspann die einfache Menschlichkeit zunächst unterschiedslos aller männlichen und weiblichen Personen der Erzählung beschworen wird, doch faktisch diejenige der untersten Dienstgrade im Vordergrund der Handlung steht.

Was Scott Anfang des 19. Jahrhunderts an der zahlenmäßig dominierenden Bauernbevölkerung Schottlands bewundert, „the antique force and simplicity of their language“, und beispielsweise in *The Antiquary*, dessen Geschichte im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in Schottland spielt, in Gestalt von direkten Reden im Dialekt verarbeitet, findet in der zweiten Hälfte jenes Jahrhunderts ein Echo bei Zola, Verga und Capuana. Zola verwendet etwa in *L'Assommoir* den Argot Pariser Arbeiter. Capuana und Verga nehmen in

---

<sup>38</sup> Ebd., 9.

<sup>39</sup> Es handelt sich hierbei, wie schon im Fall von *The Antiquary* um einen gegenwartsnahen Roman, da die erzählte Zeit Ende des 17. Jahrhunderts in Scotts Jugendzeit fällt, während die erzählte Zeit in *Waverley* zwischen 1745 und 1746 liegt.

ihre veristischen Erzählungen und Romane nur vereinzelt Vokabular aus dem sizilianischen Dialekt, aber umso mehr umgangssprachliche Wendungen auf.

Wie *La nave bianca* beweist, erkennt nach dem Kriegseintritt Italiens die faschistische Zensur eine linguistische Pluralität im Massenmedium Film an. Regionale und sprachliche Identitäten gelten nicht als dysfunktional zu einem autoritären Zentralstaat. Unbeschadet solcher Differenzen innerhalb des Volkes steht die Nation zusammen und ist als solche kollektiv handlungsfähig, wenn sie von außen bedroht wird. *La nave bianca* stellt keinen Einzelfall da, denn der Regisseur Mario Camerini bestätigt rückblickend auf *Il cappello a tre punte* (1934), in dem stellenweise neapolitanischer Dialekt zu hören sei: „dans mes films, les moments de dialecte étaient acceptés. Les fascistes n’ont pas créé de problème à mes films parce qu’il fallait parler seulement en italien et avec le vouvoiement à la place de la troisième personne (entre eux, il se tutoyaient)“.<sup>41</sup>

Auf die Sprache der männlichen Protagonisten, der neun bzw. sieben Heizer, geht zwar der Vorspann von *La nave bianca* nicht ein, aber wenn dieser verbürgt: „tutti i personaggi (...) sono seguiti attraverso il verismo spontaneo delle espressioni e l’umanità semplice di quei sentimenti“, kann der Zuschauer erwarten, dass die Laiendarsteller in ihrer gewohnten Weise reden. Die Dialoge von Heizern sowohl während der Exposition im Aufenthaltsraum als auch in der Szene des Briefeschreibens Elenas im Krankensaal des Hospitalschiffs bestätigen dann die geweckte Erwartung. Dass die nachsynchronisierten Stimmen von professionellen Schauspielern stammen und deren Inflexionen aufweisen<sup>42</sup>, ändert - unabhängig von der Differenz zwischen tatsächlichem und vorgeblichem Sprecher - nichts an der während des Faschismus im Tonfilm auffälligen Verwendung des Dialekts.

Die niedere soziale Stellung der Figuren und deren ebenfalls von Scott, Manzoni, Zola, Capuana und Verga in ihrer Prosa ‘gefilterten’ Sprache sind jedoch einzelne, wichtige Bausteine in der Konstruktion einer literarischen oder filmischen Realitätsillusion. Dabei kann die Zeit der Handlung gegenwartsnah sein oder in der fernen Vergangenheit spielen, um indirekt gleichwohl aktuelle soziale und politische Konflikte zu thematisieren.

Bereits im historischen Roman dienen die geographisch lokalisierbaren, real existierenden Schauplätze, teilweise auf lebende Personen direkt verweisende Figuren ebenso wie Zitate

<sup>40</sup> Scott 1978, 11.

<sup>41</sup> Gili 1990, 81.

<sup>42</sup> Vgl. Enrico Fulchignoni, I film alla Mostra di Venezia 1941, *Bianco e Nero*, Nr. 10, 4.

aus historischen Quellen, ein Vorwort mit Berufung auf ein Manuskript oder ein mündlicher Bericht von zuverlässiger Seite, dazu, die erzählte Geschichte als wirkliches Geschehen zu illusionieren. So heißt es im Vorwort von Scotts *Guy Mannering, Or The Astrologer*: „The tale was originally told me by an old servant of my father’s, an excellent old Highlander, without a fault, unless a preference to mountain dew over less potent liquors be accounted on. He believed as firmly in the story as in any part of his creed“.<sup>43</sup>

*La nave bianca* und eine veristische Erzählung Giovanni Vergas *Rosso Malpelo* unter den Gesichtspunkten ihrer Raum-Figurenbeziehung zu vergleichen, ist eine Zielstellung der folgenden Untersuchung. Ein weiteres Ziel besteht darin, zu dessen besserem Verständnis die Genese des Verismus aus dem historischen Roman und dem französischen Naturalismus zu verfolgen. Ein Zusammenhang zwischen *La nave bianca* und dem historischen Roman zu postulieren, erscheint zunächst konstruiert, willkürlich und abwegig. Zwar führte De Robertis‘ zu *La nave bianca* aus, einen Film mit didaktischen Intentionen produziert zu haben, denn die Funktionsweise des Sanitätsdienstes der italienischen Marine sei mit einer unterhaltsamen, melodramatischen Liebesgeschichte kombiniert worden, aber die erzählte Zeit, die Seeschlacht an der Punta Stilo im Juli 1940, liegt etwas mehr als ein Jahr vor dem Uraufführungsdatum. *La nave bianca* ist somit ein außerordentlich gegenwartsnaher Film. Er steht somit dem Genre des historischen Films fern. Doch bezogen auf den historischen Roman existiert keine allgemeinverbindliche Definition, wieviel Jahre oder Jahrzehnte zwischen dessen Edition und der erzählten Zeit liegen müssen, damit sich das Werk für eine Aufnahme in den Gattungskanon qualifiziert:

„Der Aspekt der Vergangenheit dient dazu, den historischen Roman als realistisches Genre vom Zeit-, Gegenwarts- und Gesellschaftsroman zu unterscheiden. Bei ‘Vergangenheit’ denkt man für gewöhnlich an einen zurückliegenden und in sich abgeschlossenen Ereigniszusammenhang, so daß Selbsterlebtes und Erinnerteres als erlebte Vergangenheit eigentlich noch kein historisches Bewußtsein ausmachen. Da es jedoch keine Übereinkunft hinsichtlich eines Maßes von temporaler Distanz gibt (also wie weit ein epischer Stoff tatsächlich von der Gegenwart seines ‘Bearbeiters’ zurückliegen muß, um als historisch gelten zu können), bleibt das präteriale Kriterium unzuverlässig“.<sup>44</sup>

Umgekehrt ist zu berücksichtigen, dass eine ganze Reihe von historischen Romanen, und Scott selbst gesteht dies im Vorwort von *Ivanhoe* freimütig zu, zeitgenössische Sitten in einer dem Leser vertrauten Sprache behandeln. Der Stoff der Vergangenheit dient oftmals als Projektionsfläche für aktuelle, womöglich der Zensur unterliegende Themen, darunter soziale

---

<sup>43</sup> Scott 1978, 103.

<sup>44</sup> Aust 1994, 2.

Konflikte, religiös oder rassistisch motivierte Verfolgung. Der historische Roman wie der historische Film können somit ihre Gegenwartsnähe verkleiden und zugleich subtil enthüllen. Zu denken ist hier etwa an Lion Feuchtwangers Roman *Jud Süß* (1925), in dem die Ermordung Walther Rathenaus im Juni 1922 aufscheint<sup>45</sup> oder die während des Nationalsozialismus von deutschen Emigranten publizierten historischen Romane wie Heinrich Manns *Die Jugend des Königs Henri Quatre* (1935).<sup>46</sup>

Wie *La nave bianca* nicht nach herkömmlichen Zeitmaßstäben beurteilt wird, sondern langfristigen, nicht kommerziellen Zwecken dienen soll, ergibt sich aus Francesco De Robertis' Funktion als Marinehistoriker. Er leitet ab Anfang Juni 1940 die Sezione cinematografica des Centro di documentazione storica per le operazioni navali. Diese Dienststelle ist dem Ufficio storico della Regia Marina untergeordnet. De Robertis unterstehen Kameramänner, sei es des Filmzentrums der Marine, sei es des Istituto Luce, die den Kampfeinsatz von Marineeinheiten dokumentieren. Wozu das abgedrehte Material verwendet werden soll, geht indirekt aus seinem Artikel für *Cinema* vom Januar 1943 hervor. Fernando Cerchio legt den Zweck in seinem Beitrag vom Juli 1940 für dieselbe Zeitschrift über den Reparto Guerra des Istituto Luce offen.

De Robertis bevorzugt in *Uomini sul fondo*, *La nave bianca* und *Alfa Tau!* „personaggi veri“. Seine Argumentation lautet: Während die durchschnittliche Frist, in der Filme mit professionellen Darstellern in den Kinos laufen, mehr oder weniger kurz bemessen ist, denn sie hängt ab von dem flüchtigen Ruhm männlicher und weiblicher Stars, erfüllen Kriegsfilme, in denen reguläre Militärangehörige sich selbst verkörpern, die Funktion eines langfristig lehrreichen und propagandistisch wertvollen audiovisuellen Dokuments. Es kündigt künftigen Generationen, die nicht selbst den gegenwärtigen epochalen militärischen Konflikt miterleben, von den unbewußt heroischen Taten namenloser Italiener, von ihrer ohne großes Aufheben bedingungslos erfüllten Pflicht für das Vaterland:

„un film di guerra in cui agiscono ‘attori professionisti’ rimane un film da ‘spettacolo’ destinato all’interesse delle folle per un periodo di tempo che non va oltre quello di normale sfruttamento di una pellicola. Un film di guerra in cui agiscono ‘elementi militari veri’ (presi dalla ‘reale vita di guerra’) non è soltanto un film ‘spettacolo’ ma un ‘documentario storico’ che conserva - nel tempo - il suo carattere di ‘materia vivente’. Fra dieci, fra venti anni, proiettandolo su uno

---

<sup>45</sup> Ebd., 121-124.

<sup>46</sup> Ebd., 126-127. Zum Gegenmodell, dem als Gattung Furore machenden nationalsozialistischen historischen Roman, vgl. ebd., 131-134.

schermo, si potrà dire ad una generazione nuova: ‘questi sono i combattenti, sono gli uomini di quella guerra’“.<sup>47</sup>

Fernando Cerchio erklärt es im Juli 1940 zur wichtigsten Aufgabe des Reparto guerra, für die kurzfristig wirksame Propaganda nach nationalsozialistischen Vorbildern wie *Feldzug in Polen/Si avanza all’Est* nationale Wochenschauen und Dokumentarfilme einzusetzen, sie jedoch künftig als Bild- und Tonarchiv zu nutzen. Sobald der militärische Aufstieg Italiens zur Weltmacht vollendet sei, könne dieser dank der aufbewahrten Kopien jederzeit auf der Leinwand wieder veranschaulicht werden. Was italienische Frontberichterstatter zwischen 1915 und 1918 an Filmmaterial hinterlassen hätten - „migliaia di metri di pellicola di grande efficacia e di grandissima vitalità drammatica“<sup>48</sup>- sei Ansporn und Verpflichtung für die Kameramänner des Istituto Luce sowie der Filmzentren von Marine, Luftwaffe und Heer, deren glorreiches Werk fortzusetzen: „il cinema italiano potrà ancora una volta portare il suo contributo importante e di primissimo ordine a tutto quel complesso di attività nazionali tese ad un unico fine, dimostrando di vivere attivamente nella storia“.<sup>49</sup>

Die knapp zwanzig Jahre existierende faschistische Herrschaft im Bild festzuhalten und damit das Regime auch mit Hilfe des modernen Massenmediums in die Annalen der Weltgeschichte einzuschreiben, ist die eine Aufgabe des militärischen Dokumentarfilms. Die andere besteht darin, und hier überschneiden sich die Ambitionen Cerchios und De Robertis’, die Erinnerung an siegreiche Schlachten und ihre Protagonisten für die Nachwelt in Bildern festzuhalten: „Quale sia infatti il valore propagandistico delle documentazioni di guerra è evidente. Ma bisogna anche ricordare quale può essere il loro valore storico e tecnico-militare“.<sup>50</sup>

Wenn sowohl Cerchio kurz nach dem Kriegseintritt Italiens als auch De Robertis zur Zeit der gravierenden Niederlage verbündeter deutsch-italienischer Truppen in Stalingrad vom historischen Wert des unter anderem von ihnen selbst abgedrehten Bildmaterials sprechen, verschwimmen die Zeitebenen. Die Gegenwart erscheint schon vergangen und die Zukunft

---

<sup>47</sup> Francesco De Robertis, Appunti per un film d’aviazione, *Cinema*, Nr. 158, 25. Januar 1943, 47.

<sup>48</sup> Fernando Cerchio, Servizio di guerra, *Cinema*, Nr. 97, 10. Juli 1940, 13. Cerchio belegt 1934 bei den ersten Littoriali der GUF in Florenz den zweiten Platz in der Disziplin Filmkritik hinter Francesco Pasinetti; 1938 ist er in Palermo der *littore* auf dem von den GUF ausgerichteten „convegno di cinema“. Seit 1936 - von der ersten Ausgabe an - schreibt er für die Turiner GUF-Zeitschrift *Lambello*, vgl. Brunetta 1976, 282-283, 294. Brunetta (ebd., 282-283) nennt ihn irrtümlicherweise *Francesco Cerchio*. Fernando Cerchio dreht zwischen 1940 und 1943 mehrere kurze und mittellange Dokumentarfilme für das Institut Luce, beispielsweise 1941 *Carbonia* (559 Meter) und *Fontana di Trevi* (270 Meter). Für *Comacchio* (575 Meter) erhält er im selben Jahr der Produktion 1942 die Medaglia per il documentario auf der Mostra internazionale d’arte cinematografica in Venedig, vgl. Brunetta 1993, 88-89, Laura 1999, 350-354.

<sup>49</sup> Fernando Cerchio, Servizio di guerra, *Cinema*, Nr. 97, 10. Juli 1940, 13.

<sup>50</sup> Ebd.

ragt bereits in das Hier und Heute hinein. Die Jetztzeit ist danach eine Etappe zu einer gewissen, längst entschiedenen Zukunft: dem universalen Sieg des Faschismus. Folgt man dieser Denkfigur, versteht De Robertis aus dem Blickwinkel der Zukunft auf die Gegenwart *La nave bianca* als eine Produktion mit einer dank seiner heterogenen Form doppelten Bestimmung: Neben der regulären kurzfristigen kommerziellen Auswertung als Spielfilm liefert *La nave bianca* langfristig lehrreiches Anschauungsmaterial über authentische Marineangehörige, während sie pflichtbewußt ihren regulären militärischen Dienst für Führer, Volk und Vaterland verrichten, die Trennung vom weiblichen Geschlecht, extreme psychische Belastungen und körperliche Verwundungen stoisch ertragen. Schauwert, das filmische Spektakel, liefern nicht die 'elementi militari veri', sondern die Materialschlacht zwischen feindlichen Flotten, die Apparaturen und technischen Betriebsabläufe innerhalb des Zerstörers, sensationelle medizinische Erfolge.

### 3 Das Vorwort von *I promessi sposi* als Aufbau einer Realitätsillusion

Antonio Pietrangeli, Koszenarist von *Ossessione*, betont nach dem Abschluss der Dreharbeiten Mitte 1942, der Regisseur Luchino Visconti sei Mitarbeiter von Jean Renoir gewesen, neben René Clair und Marcel Carné einer der „tre grandi veristi“.<sup>51</sup> Außerdem empfiehlt er italienischen Filmemachern, Manzoni's realistische Erzählweise zu studieren:

„In arte non c'è rinnovamento se non c'è realismo, si potrebbe dire, parodiando e capovolgendo un detto celebre. E realistica appare, a chiunque la consideri d'appresso, la più ricca vena di ogni narrativa italiana. Sembra che questa tendenza, i cui quarti di nobiltà risalgono al grande genio bonario di Alessandro Manzoni, nasca naturalmente da particolari spiccate attitudini nostre: la sagacia dell'osservazione e l'amore per la concretezza; due qualità che ponendo il freno dell'arte alla fantasia ne portano i prodotti sul piano dell'arte“.<sup>52</sup>

Der Roman *I promessi sposi*<sup>53</sup> beginnt mit einer „introduzione“, denen sich 38 Kapitel anschließen. Der Erzähler in der Vorrede - dem „proemio“<sup>54</sup> - spricht jedoch nicht von einem Roman, sondern von dem „manoscritto“ einer „storia“. Ohne den Verfasser namentlich zu nennen oder zu erläutern, wie er in den Besitz dessen Handschrift gelangt ist, wird deren Entstehung vage auf das 17. Jahrhundert datiert.

---

<sup>51</sup> Antonio Pietrangeli, Analisi spettrale del film realistico, *Cinema*, Nr. 146, 25. Juli 1942, 393.

<sup>52</sup> Ebd.

<sup>53</sup> Textgrundlage bildet die von Manzoni selbst durchgesehene, überarbeitete und korrigierte, definitive Fassung von 1840. Zitiert wird nach dem zweiten Band der bei Mondadori publizierten Werkausgabe. Der vollständige Titel des Romans lautet: *I promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII. Scoperta e Rifatta* (Edizione riveduta del 1840). Zur Editions-geschichte vgl. Manzoni 1954, ix-xii, 789-831.

Die Vorrede des Erzählers gliedert sich in vier Teile. Am Anfang steht ein Zitat aus der mutmaßlichen Primärquelle. Es umfasst etwa ein Drittel der „Introduzione“.<sup>55</sup> Dann folgt eine vernichtende Kritik am Stil sowie am sprachlichen Ausdruck des Autors der Handschrift. Sodann erläutert der sich somit als Redakteur und zugleich Herausgeber des zuvor unveröffentlichten Primärtextes präsentierende auktoriale Erzähler, dass ihn rein subjektive, ästhetische und nicht etwa ebenso denkbare moralisch-didaktische Gründe bewogen haben, „una storia [...] bella, così dico; molto bella“<sup>56</sup> grundlegend zu überarbeiten. Schließlich berichtet der Erzähler, dabei selbst in die dem Autor der Handschrift vorgehaltene Rhetorik fallend, vom Prozess seines gewissenhaften Abwägens des Für und Wider, sprachliche und stilistische Mängel der Vorlage eigenmächtig beseitigt zu haben.

Eine zentrale Aussage in der einleitend zitierten, im lombardischen Dialekt des 17. Jahrhunderts geschriebenen Passage aus dem ‘Manuskript’ betrifft den Rang der Figuren und die Kennzeichnung des Textes als Aufzeichnung wahrer Begebenheiten. Anstatt Geschichte als Haupt- und Staatsaktion berühmter Männer zu deuten und an die Nachwelt zu überliefern, nimmt der Chronist einen Wechsel in der Figurenperspektive vor: „solo che hauendo hauuto notitia di fatti memorabili, se ben capitorno a gente meccaniche, e di piccol affare, mi accingo di lasciarne memoria a Posteriori, con far di tutto schietta e genuinamente il Racconto, ouero sia Relazione“.<sup>57</sup> Die beiden Protagonisten Renzo und Lucia repräsentieren insofern „gente meccaniche“, als der Bräutigam dem Gewerbe der Seidenspinner angehört,<sup>58</sup> während sie, die seine Liebe zwar erwidert, aber von dem mächtigen Don Rodrigo für sich reklamiert wird, aus einer armen Bauernfamilie stammt. Von tatsächlichem Geschehen, so gibt der Chronist vor, soll die Rede sein. Zudem fühlt er sich der Nachwelt verpflichtet, ihm zugetragene „fatti memorabili“ zu Papier zu bringen, um sie im kollektiven Gedächtnis kommender

<sup>54</sup> Ebd., 4.

<sup>55</sup> Abgesehen von der expliziten Kategorisierung der einleitend zitierten Passage aus dem ominösen Manuskript als Vorrede, erfüllt die „Introduzione“ einige von denjenigen Funktionen, wie sie Genette (1989, 190-227) zufolge dem Vorwort eigentümlich sind. Herausgestrichen wird die unerhörte Bedeutung bislang mündlich kursierender Begebenheiten, deren Aufzeichnung durch einen anonymen Chronisten, der weit gefasste Adressatenkreis.

<sup>56</sup> Manzoni 1954, 5.

<sup>57</sup> Eine deutsche Übersetzung dieses Satzes aus *Die Verlobten* lautet: „Da mir indes denkwürdige Begebenheiten, wenngleich nur einfache Leute geringen Standes betreffend, zur Kenntnis gelangten, schicke ich mich an, diese dem Gedächtnis der Nachwelt in lauterer und aufrichtiger Weise als Erzählung oder vielmehr als Bericht zu überliefern“, Manzoni 1988, 5.

<sup>58</sup> Renzo „era fin dall’adolescenza, rimasto privo di parenti, ed esercitava la professione di filatore di seta, ereditaria, per dir così, nella sua famiglia; professione, negli anni in dietro, assai lucrosa; allora già in decadenza, ma non però a segno che un abile operaio non potesse cavarne di che vivere onestamente. [...] Oltre di questo,

Generationen zu bewahren. Didaktische Intentionen und eine normative Ästhetik manifestieren sich in dem unverblühten Unmut über einen für sprachlich und stilistisch misslungenen erklärten Text: lombardischer Dialekt und spanische Ausdrücke, falsche Syntax und Grammatik, gespreizt klingende Wörter und falsch gewählte Metaphern an deplazierten Stellen:

„Ben è vero, dicevo tra me, scartabellando il manoscritto, ben è vero che quella grandine di concettini e di figure non continua così alla stesa per tutta l'opera. Il buon secentista ha voluto sul principio mettere in mostra la sua virtù; ma poi, nel corso della narrazione, e talvolta per lunghi tratti, lo stile cammina ben più naturale più piano. Sì; ma come è dozzinale! com'è sguaiato! com'è scorretto! Idiotismi lombardi a iosa, frasi della lingua adoperate e sproposito, grammatica arbitraria, periodi sghangherati. E poi, qualche eleganza spagnola seminata qua e là; e poi, ch'è peggio, ne' luoghi più terribili o più pietosi della storia, a ogni occasione d'eccitar meraviglia, o di far pensare, a tutti que'passi insomma che richiedono bensì un po' di rettorica, ma rettorica discreta, fine, di buon gusto, costui non manca mai di metterci di quella sua così fatta del proemio“.<sup>59</sup>

Trotz dieses Verrisses hat sich der Erzähler entschlossen, wie er im folgenden dritten Abschnitt dem Leser mitteilt, die auf Tatsachen beruhende Geschichte aus dem schon reichlich vergilbten und mitgenommenen Manuskript („questo dilavato e graffiato autografo“) herauszulösen und in eine überregionale Schriftsprache, das Toskanische, zu übertragen: „Perché non si potrebbe, pensai, prender la serie de'fatti da questo manoscritto, e rifarne la dicitura?“<sup>60</sup>

Doch mit dieser Aufgabe erschöpft sich nicht seine Leistung. Angepasst einerseits an den zeitgenössischen Lesergeschmack, andererseits diesen selbst bildend, ermöglicht erst die gründlich überarbeitete Fassung eine Lektüre. Damit ist gewährleistet, dass im Gedächtnis der literarischen Öffentlichkeit die überlieferte Geschichte langfristiger verwahrt bleibt, als es eine unverändert gelassene Fassung des Manuskripts je leisten könnte.

Weiterhin hält er sich zugute, die auf den Leser seiner Zeit mitunter unwahrscheinlich und fremd klingenden, etwa zwei Jahrhunderte zurückliegende Ereignisse und Sitten, wie sie das Manuskript schildert, anhand von historischen Quellen auf ihren Wahrheitsgehalt hin überprüft zu haben. Um zu beweisen, dass die berichteten „fatti“ auf wirklichem Geschehen beruhen, sollen, so wird es angekündigt, Dokumente als Beweisstücke zitiert werden.

---

possedeva Renzo un poderetto che faceva lavorare e lavorava egli stesso, quando il filatoio faceva fermo; di modo che, per la sua condizione, poteva dirsi agiato“, Manzoni 1954, 27.

<sup>59</sup> Ebd., 3.

<sup>60</sup> Ebd., 5.

Im abschließenden vierten Teil der Vorrede kommen Skrupel zum Vorschein, den Text eines fremden Urhebers zu verändern, ohne hierzu autorisiert worden zu sein. Doch nicht die Gründe des Für und Wider einer faktischen Neufassung eines Primärtextes stehen im Vordergrund, sondern das Reden oder besser Schreiben über die Zweifel. Die rhetorische Figur kommt darin zum Ausdruck, dass dem ausschweifenden *quid pro quo* ein dieses als redundant erscheinen lassendes Fazit folgt:

„Ma che? Quando siamo stati al punto di raccapazzar le dette obiezioni e risposte, per disporle con qualche ordine, misericordia! Venivano a fare un libro. Veduta la qualcosa, abbiám messo da parte il pensiero, per due ragioni che il lettore troverà certamente buone: la prima, che un libro impiegato a giustificarne un altro, anzi lo stile d'un altro, potrebbe parer cosa ridicola: la seconda, che di libri basto uno per volta, quando non è d'avanzo“.<sup>61</sup>

Ungewöhnlich ist, verglichen zu den Paratexten etwa Walter Scotts oder Honoré de Balzacs, das Vorwort innerhalb des Vorworts. Ein auktorialer Erzähler leitet 38 Kapitel ein, in denen sich seine Allmächtigkeit manifestiert. Denn das „io“ nimmt den Leser gleichsam bei der Hand, unterbricht die Handlung, um ihm vorenthaltene Informationen rückwärtsgewendet nachzuliefern, schont ihn vor derben Ausdrücken, fordert ihn mitunter in direkter Ansprache auf, sich selbst ein Urteil über das zuvor aus der apokryphen Handschrift eines Anonymus Wiedergegebene zu bilden.<sup>62</sup> In der Gegenüberstellung von diesem Vorwort von *I promessi sposi* und dem Vorspann von *La nave bianca* sind folgende Unterschiede festzuhalten, wie die Realitätsillusion medienspezifisch aufgebaut wird:

*I promessi sposi* beginnt mit einem Vorwort im Vorwort. Dieses etabliert einen innerhalb der „storia“ wiederholt intervenierenden, den Leser mitunter direkt ansprechenden, allwissenden Erzähler. Er stellt rhetorische Fragen, beruft sich auf eine von ihm entdeckte Handschrift aus dem 17. Jahrhundert als Grundlage einer sprachlich bereinigten, aus dem Lombardischen in das Toskanische übertragenen Fassung. Auch der Rezipientenkreis des Textes wird erwogen,

---

<sup>61</sup> Ebd., 6.

<sup>62</sup> So zensiert der auktoriale Erzähler ein für anstößig gehaltenes Lied im 1. Kapitel: „Signori...’ cominciò [Don Abbondio], chiudendo il libro con le due mani; ma quelli, senza più dargli udienza, presero la strada dond’era lui venuto, e s’allontanarono, cantando una canzonaccia che non voglio trascrivere“, ebd., 16. Im 8. Kapitel beispielsweise erfolgt eine als solche markierte Rückwendung: „Lasciamoli [die Bravi] andare, e torniamo un passo indietro a prendere Agnese e Perpetua che abbiamo lasciate in una certa stradetta“ (ebd., 133); ebenso wie im 5. Kapitel finden Rückbezüge auf den Autor der Originalquelle und damit auf das Vorwort statt: „Il palazzotto di Don Rodrigo sorgeva isolato, a somiglianza d’una bicocca sulla cima d’uno de’ poggi ond’ è sparsa e rilevata quella costiera. A questa indicazione l’anonimo aggiunge che il luogo (avrebbe fatto meglio a scriverne alla buona il nome) era più in paesello degli sposi“, (ebd., 75) oder im 7. Kapitel verbunden mit einer direkten Leseransprache: „Il nostro autore, osservando al diverso modo che teneva costui nel soddisfare alle domande, dice ch’era un uomo così fatto, che, in tutti i suoi discorsi faceva professione d’esser molto amico de’galantuomini in generale; ma, in atto pratico, usava molto maggior compiacenza con quelli che avessero riputazione o sembianza di birboni. Che carattere singolare! Eh?“ (ebd., 118-119).

wobei das öffentliche Interesse für gering gilt, denn der auktoriale Erzähler wendet sich an „i miei venticinque lettori“.<sup>63</sup> Die Überschrift „Introduzione“ ist vom folgenden „Capitolo 1“ abgesetzt. Die Berufung auf ein überliefertes Manuskript oder Zeugenaussagen lebender Personen im Vorwort, auf der die nachfolgenden Generationen überlieferte Geschichte basiere, dient im historischen Roman ebenso wie die Einflechtung von Quellen, Zitaten aus Dokumenten oder/und einem Anmerkungsapparat dazu, die Fiktion als wahr erscheinen zu lassen.<sup>64</sup>

Der Vorspann von *La nave bianca* hingegen wird nicht als solcher bezeichnet, ebensowenig wie es eine markierte Einteilung in Kapitel, Episoden etc. gibt. Er ist zwischen das Einzelbild des Titels und die erste Einstellung platziert: Eine auf den Zuschauer gerichtete Mündung eines Kanonenrohres, das nach wenigen Sekunden senkrecht nach oben schwenkt, gibt in der Totalen die Sicht auf die Kommandobrücke eines Schlachtschiffes frei. Dem Vorspann ist das pathetische Leitmotiv des Zerstörers unterlegt. Es baut eine emotionale, erhabene, ernste Grundstimmung auf, stimmt den Zuschauer auf ein *spettacolo* ein, leitet über zu der ersten Szene des im Hafen vor Anker liegenden Zerstörers, wo das musikalische Thema leicht abgewandelt fort klingt. Zwar gibt sich nach dem Titel der institutionelle künstlerische Urheber und Leiter des Projektes zu erkennen, die Filmabteilung des Marineministeriums, doch ist der gesamte Text unpersönlich formuliert: „sono presi“, „sono seguiti“, „hanno partecipato“, „il racconto è stato realizzato“. Es erfolgt zudem eine selbstreflexive Klassifizierung als Seemannsgeschichte.

Sei es in Form einer den Roman einleitenden Vorrede, sei es als Vorspann des Films, in beiden Fällen wird mit dem Leser/Zuschauer ein „Wahrheitsvertrag“<sup>65</sup> abgeschlossen. Entweder eine auktoriale Erzählinstanz informiert den Rezipienten in Form einer „Relazione“ über tatsächliche, zwei Jahrhunderte früher geschehene Begebenheiten (*I promessi sposi*) oder dem Kinopublikum wird angekündigt, spontane, unverfälschte, in Mimik, Gestik und

---

<sup>63</sup> Ebd., 20.

<sup>64</sup> In dem nachträglichen Vorwort von 1829 zu *Old Mortality*, der, wie der hier als Verfasser signierende Walter Scott versichert, tatsächlich Robert Paterson geheißen hat und 1715 in der Pfarrei von Hawick geboren worden ist, druckt der Chronist nicht nur die nach seinem Tode aufgefundene, datierte und mit der Ortsangabe versehene Aufstellung von Schulden bei einer Margaret Chrystale ab, sondern gewährt dem Leser auch einen Einblick in die Begräbniskosten der Titelfigur. Damit nicht genug ergänzt der Verfasser, er verfüge über den Originalbeleg. Um womöglich noch immer nicht restlos ausgeräumte Zweifel beim Leser über die Glaubwürdigkeit des Berichteten zu zerstreuen, fügt Scott hinzu, dass die vorstehende Rechnung durch den Sohn des Verstorbenen als richtig anerkannt worden sei, vgl. Scott 1991, 23-25.

<sup>65</sup> Genette 1989, 200.

Verhaltensweisen sichtbare Empfindungen einfacher Seeleute und Krankenschwestern innerhalb ihrer alltäglichen Lebenswelt mitzuerleben (*La nave bianca*).

#### 4 Alessandro Manzoni *Del romanzo storico*

Scott führt 1817 als Grund an, warum sich die *Waverley Novells* zum Bestseller entwickelten, „these coincidences between fiction and reality are perhaps the very circumstances to which the success of these novels is in a great measure to be attributed“.<sup>66</sup> Obwohl der historische Roman in Italien nach *I promessi sposi* in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts eine Hochphase erlebt, sieht sich Alessandro Manzoni 1850 in seiner literaturtheoretischen Abhandlung *Del romanzo storico*<sup>67</sup> veranlasst, auf eine nicht verstummen wollende Polemik gegen das „notorisch Zwitterhafte der Gattung“<sup>68</sup> zu reagieren.<sup>69</sup> Im Unterschied zu Scotts Vorwort zu *Ivanhoe* nimmt Manzoni in einem Aufsatz systematisch, zwar nicht spielerisch-ironisch, aber nicht minder rhetorisch geschickt, zu Anklagen Stellung, der historische Roman sei weder unter literarischem noch unter geschichtswissenschaftlichem Gesichtspunkt ein seriöses Werk. Was in *Del romanzo storico* nicht behandelt wird, sind die gattungstypologisch zwar nicht unabdingbaren, aber sowohl von Manzoni selbst als auch von Scott bevorzugten unheroischen Hauptfiguren: statt Rittern, Fürsten, Königen und Kaisern, die Geschichte ‘machen’, rücken diejenigen in den Vordergrund, die sie erleiden.

Manzoni geht zwar nicht auf die Sprache und die Figuren der Gattung ein, dafür beleuchtet er noch präziser als Scott die ihr eigentümliche polare Spannung zwischen „storia“ und „favola“. Für ihn ist es im Unterschied zu Scott irrelevant, ob der Leser und Kritiker ihn als romanschreibenden Historiker anerkennt. Der Verfasser von *I promessi sposi* definiert sich von vornherein als Romancier, der dem Wahrscheinlichen, aber nicht dem Wahren verpflichtet ist: „Nel romanzo storico, il soggetto principale è tutto dell’autore, tutto poetico, perchè meramente verosimile. E l’intento e lo studio dell’autore è di rendere, per quanto può,

---

<sup>66</sup> Scott 1978, 13. Das Zitat stammt aus dem Vorwort von *Review of Tales of my Landlord* (1817).

<sup>67</sup> Zur Editions-geschichte von *Del romanzo storico* vgl. Manzoni 1991, 489-504.

<sup>68</sup> Aust 1994, 1.

<sup>69</sup> 1821 erscheint bei dem Mailänder Verlag Ferrario die erste italienische Ausgabe eines historischen Romans von Walter Scott, *Kenilworth*, und zwar zeitlich parallel zu seiner Erstveröffentlichung in Großbritannien. 1820 provoziert Ambrogio Levatis *Viaggi di Francesco Petrarca in Francia, in Germania ed in Italia* Paride Zajotti zu der Bemerkung, es handele sich um „un‘mostruoso accoppiamento’ tra la storia, maestra di vita e di verità, e i romanzi“, zit. nach Anco Marzio Mutterles Eintrag zum *Romanzo storico*, in: *Dizionario critico della letteratura italiana*, 1986, Bd. 4, 19.

e il soggetto, e tutta l'azione, tanto verosimile relativamente al tempo in cui è finta, che fosse potuta parer tale agli uomini di quel tempo, se il romanzo fosse stato scritto per loro“.<sup>70</sup>

Manzoni beschreibt im hier ausschließlich berücksichtigten ersten Teil seiner literaturtheoretischen Schrift zunächst zwei verschiedene Lesererwartungen an den historischen Roman, denen jeweils entsprechende Kritiken entsprechen. Er zeigt auf, dass sowohl die gestellten Anforderungen als auch die beanstandeten Mängel sich wechselseitig ausschließen. Am Ende entwickelt er aus der Kritik dieser Kritiken eine eigene Definition der heterogenen Gattung.

Aus der Perspektive eines Lesers, der zwar kein wissenschaftliches Traktat verlangt, aber seinen eigenen Kenntnisstand über die Vergangenheit erweitern möchte, erweist sich der historische Roman als mangelhaft, weil im Text didaktische, Faktenwissen vermittelnde Passagen und solche rein unterhaltenden, fiktiven Charakters fließend ineinander übergehen. Werden die heterogenen Bestandteile des Romans jedoch voneinander abgegrenzt, sieht sich eine zweite Kategorie von Lesern um das von der Lektüre erhoffte Vergnügen betrogen, durch die homogene Einheit der Erzählung in eine poetisch konstruierte, imaginäre Welt 'entführt' zu werden, „quell'illusione che è lo sforzo e il premio dell'arte“.<sup>71</sup>

Manzoni erkennt die der jeweiligen Kritik zugrunde liegenden normativen Ansprüche bezogen auf jeweils *eine* Komponente des historischen Romans für berechtigt an. Doch bleiben sie einer literarischen Gattung äußerlich, deren *conditio sine qua non* darin besteht, aus *beiden* Komponenten zusammengesetzt zu sein:

„chi pare di poter concludere che hanno ragione e gli uni nel volere che una realtà storica sia sempre rappresentata come tale, e gli altri nel volere che un racconto produca assentimenti omogenei; ma hanno torto e gli uni e gli altri nel volere e questo e quell'effetto dal romanzo storico, mentre il primo è incompatibile con la sua forma, che è la narrativa; il secondo co'suoi materiali, che sono eterogenei. Chiedono cose giuste, cose indispensabili; ma le chiedono a chi non le può dare“.<sup>72</sup>

In *I promessi sposi* verwirklicht Manzoni überdies ein moralisch didaktisches und linguistisch-patriotisches Anliegen. *I promessi sposi* soll das Fundament für eine sprachlich-kulturelle Einheit legen, um den angestrebten Nationalstaat zu verwirklichen.<sup>73</sup> Bislang verwendeten Dichter die gehobene Schriftsprache von Poeten aus Florenz im 14. Jahrhundert,

---

<sup>70</sup> Manzoni 1991, 364.

<sup>71</sup> Ebd. 293.

<sup>72</sup> Ebd., 300.

<sup>73</sup> Vgl. Asor Rosa 1985, 424.

kodifiziert ab 1612 von der Accademia della Crusca (gegründet 1583) im großen *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. Der 1827 veröffentlichte Roman *I promessi sposi* hingegen führt das vom gebildeten Bürgertum und Adel gesprochene Toskanisch als Literatursprache ein.<sup>74</sup> Für die Neuauflage 1840-42 überarbeitet Manzoni die erste Fassung sprachlich. Er tilgt lombardische Ausdrücke, die ein Gegenstück im Toskanischen aufweisen.<sup>75</sup>

Antonio Gramsci konstatiert jedoch etwa ein Jahrhundert später in den *Quaderni del carcere* 1934/35, es existiere bislang in Italien keine national-volkstümliche Literatur. Manzonis Zielsetzung erachtet Gramsci bereits seiner Prämisse nach für falsch, denn eine landesweit einheitliche Sprache resultiere aus dem konstituierten Nationalstaat und nicht umgekehrt.<sup>76</sup>

Gelehrten Bedenkenträgern, die ihm aufgrund der Vermischung von Fakten und Fiktion Geschichtsfälschung vorwerfen, hält Manzoni den Publikumserfolg von Romanen Walter Scotts entgegen. Außerdem setzt er im Unterschied zu seinen Kritikern einen mündigen Leser voraus, mit dem der Autor eine stillschweigende Übereinkunft geschlossen hat: „Prendendo in mano un romanzo storico, il lettore sa benissimo che ci troverà *facta atque infecta*, e cose avvenute e cose inventate“.<sup>77</sup> Im Wissen um die zahlreichen in- und ausländischen Plagiate sowie Neuauflagen nach sich ziehenden Werke des schottischen Dichters, prophezeit Manzoni zutreffend:

„Non so; ma non posso lasciar d’immaginar mi che, se questo scritto fosse venuto fuori un trent’anni fa, quando il mondo aspettava ansiosamente, e divorava avidamente i romanzi di Walter Scott, sarebbe parso stravagante e temerario, anche riguardo al romanzo storico; e ora, se qualcheduno avrà la bontà d’occuparsene abbastanza per dargli questi titoli, sarà per tutt’altro. E trent’anni dovrebbero essere un niente per una forma dell’arte, che fosse destinata a vivere“.<sup>78</sup>

Im Entwicklungsgang vom historischen Roman *I promessi sposi* über den historischen Gesellschaftsroman in der Nachfolge Manzonis und die Mailänder *Scapigliatura* bildet der französische Naturalismus die letzte Etappe im unmittelbaren Vorfeld und zeitlich parallel zum Verismus. Dieser Begriff wird um 1860 pejorativ auf Werke Honoré de Balzacs angewendet. Verismus, Realismus und Naturalismus gelten zudem noch als Synonyme:

„Di ‘Realismo’ e di arte veristica si era iniziato a parlare in Italia intorno al 1860. Il sostantivo venne usato di Paolo Liroy, nel 1862 come designazione polemica dell’arte di Honoré de Balzac,

---

<sup>74</sup> „Fin dall’edizione del ‘27, [...] Manzoni s’era sforzato il più possibile di far aderire la propria lingua a quella dell’uso toscano contemporaneo: quello s’intende, delle persone colte, se non proprio còlte, di buon educazione“, ebd.

<sup>75</sup> Ebd.

<sup>76</sup> Gramsci 1986, 240.

<sup>77</sup> Vgl. Manzoni 1954, 297.

<sup>78</sup> Ebd., 366.

l'aggettivo qualche anno più tardi dal Guida in riferimento alle arti figurative. Realismo e Naturalismo diventano termini di uso comune dopo il 1870, quando si cominciano a conoscere le opere di Zola (la prima versione di un romanzo zoliano, *La Curée*<sup>79</sup>, è del 1875) e si apre un ampio dibattito intorno al nuovo movimento letterario, che in Italia assume preferibilmente il nome di verismo<sup>80</sup>.

## 5 Émile Zolas theoretisches Verständnis vom Naturalismus

Die Prosa von Honoré de Balzac, Gustave Flaubert (1821-1880), Émile Zola, der Gebrüder Edmond (1822-1866) und Jules Huot de Goncourt (1830-1870), liefert Capuana und Verga Vorbilder, die traditionelle italienische Prosa, Erzählung, Roman und Drama, grundlegend zu erneuern.

Zola erklärt in *Les documents humains* und *Le Roman expérimental*, jeweils veröffentlicht 1879, der Naturalismus sei ein literarischer Zweig der Naturwissenschaften. Forschungsschwerpunkt bildeten die menschlichen Triebe, Instinkte, Leidenschaften. Auch wenn Verga und Capuana nicht Zolas doktrinäres Ziel teilen, Literatur müsse das Ergebnis einer vom Schriftsteller beim eigenen Schreiben angewandten und strikt gewährten naturwissenschaftlichen Untersuchungsmethode sein, teilen sie dessen Ansicht insoweit, als für sie der moderne Roman auf dem Positivismus gründet. Anstelle einer von Zola angestrebten Verwissenschaftlichung der Literatur gilt ihnen die Kunst als eine autonome Sphäre, die sich gleichwohl aktuelle Erkenntnisse der Sozial- und Naturwissenschaften zunutze macht. Der moderne Romancier übernimmt aus ihrer Sicht die Funktion eines unparteiischen, nüchternen, distanzierten Beobachters oder Chronisten menschlicher Schicksale. Weil den Lebenslauf eines Menschen sowohl biologisch-familiäre als auch milieuspezifische Faktoren determinieren, besteht die Aufgabe des naturalistischen ebenso wie des veristischen Dichters darin, diese internen und externen Dispositionen bei der Figurenzeichnung - und entwicklung zu berücksichtigen, unabhängig von überholten ästhetischen Kriterien des Schönen und Hässlichen. Stoffe, Figurenpräferenzen, Erzähltechniken und die poetische Sprache werden vom Verismus im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts im Gefolge des französischen Naturalismus revolutioniert.

Im Kapitel zur Rezeption des Neorealismus nach 1945 in der *Fiera letteraria* als auch in ausgewählten Filmzeitschriften geriet der französische Naturalismus unter zwei Aspekten in

---

<sup>79</sup> Veröffentlicht 1871 als zweitem Teil des Romanzyklus *Les Rougon-Macquart* nach *La fortune des Rougon* (1871).

<sup>80</sup> Puppo/Baroni 1994, 217.

den Mittelpunkt der Betrachtung. Zum einen bildete er eine Etappe zwischen Realismus als Reaktion auf die Romantik und dem Verismus als Vorläufer des Neorealismus. Zum anderen diente in *Cinema nuovo* Georg Lukács' Schrift *Erzählen oder beschreiben?* als Leitfaden, die Krisenursachen und -symptome vorrangig des filmischen, sekundär des literarischen Neorealismus zu diagnostizieren. Was Lukács am Naturalismus als einer modernen Darstellungsmethode kritisierte, die aus seiner Sicht mit der imperialistischen Periode des Kapitalismus korrelierenden literarischen Verfallserscheinungen Beschreibung und Fragmentarisierung, bemängelten Aristarco und seine Mitarbeiter am Neorealismus, denn dieser sei auf der Stufe einer *cronaca*, eines nur Oberflächenerscheinungen illustrierenden Berichts zeitlich aufeinanderfolgender Mikroereignisse stehen geblieben, zu einem *bozzetismo* degeneriert, anstatt eine historische Epoche anhand von konfligierenden Charakteren als Träger fortschrittlicher und rückschrittlicher Wertesysteme zu deuten. Zum besseren Verständnis des italienischen Verismus als einer ästhetischen Strömung und wichtigen Quelle des Neorealismus<sup>81</sup>, mitunter auch Neoverismus<sup>82</sup> genannt, die nicht mit dem französischen Naturalismus gleichgesetzt werden kann, gilt es, Zolas poetisch-programmatische Intentionen in ihrer Wirkung auf Verga und Capuana eingehender zu behandeln.

Der französische Naturalismus und der von ihm inspirierte Verismus entsteht auf Grundlage der positivistischen Philosophie von Auguste Comte (1798-1857): *Discours sur l'esprit positif* (1844) und ihren interdisziplinären Manifestationen unter anderem in den Lehren Charles Darwins (1809-1882): *On the Origins of Species* (1859) und *The Descent of Man* (1871), Herbert Spencers (1820-1903): *Synthetic Philosophy* (1862-1896) sowie Hippolyte Taines (1828-1893): *L'histoire de la littérature anglaise* (1863-1864) und *La philosophie de l'art* (1865). Gesellschaftliche Verhältnisse und Konflikte werden naturalisiert. Das empirische, beobachtbare, gegebene, positive Faktum zieht alle Aufmerksamkeit auf sich.<sup>83</sup> Zwar fällt noch der Entstehungsprozess, das Wie, in Betracht, aber das Warum, die Ursache des So-Seins stellt namentlich Zola unter Denkverbot. Erwartet dieser von der Durchsetzung kapitalistischer Verhältnisse, dem Sieg der Wissenschaften über Metaphysik und Religion, einen Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit, die Überwindung

---

<sup>81</sup> Zu denken ist im literarischen und filmischen Neorealismus an die Konzentration auf die wirtschaftlich rückständigen Regionen des Landes, darunter den *Mezzogiorno*, und deren Bewohner.

<sup>82</sup> Vgl. Kurowski 1972, 82-89.

<sup>83</sup> Zum Positivismus als Grundlage des französischen Naturalismus und italienischen Verismus vgl. Clerici 1989, 13-33.

materieller Not und politischer Unterdrückung, kommt der Sizilianer Giovanni Verga zu einer völlig anderen Einschätzung. Die in Italien, verglichen zu Großbritannien und Frankreich, in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts verspätet einsetzende industrielle Revolution interpretiert Verga auf dem Hintergrund des Nord-Süd-Gefälles<sup>84</sup> und sozialdarwinistischer Prämissen zwar als unaufhaltsamen, aber wirtschaftliche und politische Ungleichheiten nicht beseitigenden, sondern - naturnotwendig - perpetuierenden Prozess.

Unter dem Titel *Les documents humains*<sup>85</sup>, veröffentlicht im März 1879 in *Le Voltaire*<sup>86</sup>,

setzt sich Zola gegen populäre Vorurteile über den Naturalismus zur Wehr:

„Écoutez tout ce monde: ‘Ah! oui, les naturalistes, ces gens qui ont des mains sales, qui veulent que tout les romans soient écrits en argot et qui choisissent de parti pris les sujets les plus dégoûtants, dans les basses classes et dans les mauvais lieux’. Mais pas du tout, vous mentez! Vous faites misérablement du naturalisme une question de rhétorique, lorsque je me suis toujours efforcé d’en faire une question de méthode. J’ai appelé naturalisme le large mouvement analytique et expérimental qui est parti du dix-huitième siècle et qui s’élargit si magnifiquement dans le nôtre. Il est stupide de prétendre que je rétrécis l’horizon, que je relègue la littérature dans nos faubourgs, que je la réduis à l’ordure de la langue, lorsque au contraire je montre le domaine littéraire s’étendant de plus en plus, se confondant avec le domaine des sciences“.<sup>87</sup>

In Opposition zur Romantik und zum Idealismus stellt Zola den Schriftsteller vor die Wahl, entweder zu dichten, seiner Phantasie freien Lauf zu lassen, oder als Anhänger des Naturalismus auf wissenschaftlicher Grundlage mit Hilfe einer allgemeinverbindlich gesetzten Methode „documents humains“ zu erstellen: „Ou vous êtes un observateur qui rassemblez des documents humains ou vous êtes un poète qui me contez vos rêves, et je ne vous demande que du génie pour vous admirer“.<sup>88</sup>

Die in diesem Artikel skizzenhaften Überlegungen erweitert Zola noch im selben Jahr in *Le Roman expérimental* zu einer Doktrin des Naturalismus.<sup>89</sup> Reservoir für Einfälle des naturalistischen Romanciers bildet nicht seine Phantasie, sondern das Leben selbst schreibt die Geschichten. Aufmerksam studierte Verhaltensweisen seiner Mitmenschen innerhalb ihres spezifischen Milieus liefern dem Autor „faits vrais“. Mit Hilfe seiner Intuition fügt er die registrierten Einzelphänomene zu einem kohärenten, logischen Ganzen zusammen. Sofern

---

<sup>84</sup> Vgl. Romano 1983, 12.

<sup>85</sup> Zola 1968, 1315-1318.

<sup>86</sup> Zu dem Editionsdatum und dem Adressaten des Artikels vgl. ebd., 1406.

<sup>87</sup> Ebd., 1315.

<sup>88</sup> Ebd., 1318.

<sup>89</sup> *Le roman expérimental*, verfasst wahrscheinlich im August 1879, erscheint im folgenden Monat zuerst in russischer Sprache in mehreren Folgen in der Zeitschrift *Vestnik Evropy* aus St. Petersburg in der Rubrik *Lettre*

diese Methode befolgt wird, und Zola nennt hierfür als lobenswerte Beispiele die Romane der Brüder de Goncourt *Manette Salomon* (1867) und *Madame Gervaisais* (1869), lässt sich die von Honoré de Balzac in Angriff genommene *Comédie humaine* nunmehr mit wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden Werken fortschreiben: als individual- und sozialpsychologische Studie.<sup>90</sup>

Zola erklärt in *Le Roman expérimental* die 1865 erschienene, von Claude Bernard (1813-1878) geschriebene *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* zum Manifest des Naturalismus. Dieses sei nur in wenigen Passagen und einzelnen Wörtern überarbeitungsbedürftig, um interdisziplinäre Geltung zu besitzen.<sup>91</sup> Zentrale, beständig wiederholte Begriffe, um die Zolas Denken kreist, sind „observation“ und „expérimental“. Dabei gilt ihm das Experiment als kontrollierte, nach allgemeinverbindlichen Regeln erfolgende Beobachtung. Diese Kategorien aus der Medizin unvermittelt auf die Literatur zu übertragen, entspricht der Intention Zolas, den Erkenntnissen der Naturwissenschaften zum Durchbruch zu verhelfen, so dass Metaphysik und Aberglaube ihre soziale Dominanz einbüßen und nicht länger den menschlichen Fortschritt massiv behindern: „Je vais tâcher de prouver à mon tour que si la méthode expérimentale conduit à la connaissance de la vie physique, elle doit conduire aussi à la connaissance de la vie passionnelle et intellectuelle. Ce n'est là qu'une question de degrés dans la même voie, de la chimie à la physiologie, puis de la physiologie à l'anthropologie et à la sociologie. Le Roman expérimental est au bout“.<sup>92</sup>

Um diesen zu verfassen, baut der Autor oder - für Zola synonym - der Beobachter bzw. Experimentierende auf der Grundlage von Daten, die er aus seinen Beobachtungen in der Umgebung der Menschen innerhalb spezifischer Milieus gewinnt, eine Versuchsanordnung auf. Sie erfüllt den Zweck, eine Hypothese oder vorgefasste Idee zu überprüfen. Mit Abschluss dieses Versuchsaufbaus hat von den zwei Persönlichkeiten, die dem naturalistischen

---

*de Paris*. Im September 1879 veröffentlicht *Le Messager de l'Europe* den Text in französischer Sprache. Im Oktober 1879 wird er zudem in Fortsetzungen parallel zu *Nana* in *Le Voltaire* abgedruckt, vgl. Zola 1968, 1403.

<sup>90</sup> Zola entgegnet den Vorwürfen ungenannter Kritiker, er beabsichtige den Naturalismus qua angemaßter göttlicher Autorität als eine „religion littéraire“ festzuschreiben, er sei nur ein Schüler Balzacs und beschränke sich darauf, dessen Lebenswerk fortzusetzen. Ihn als Papst des Naturalismus zu inthronisieren, hält Zola für abwegig, „parce que je suis simplement un critique étudiant son époque, remontant jusqu'au siècle dernier pour chercher les sources de Balzac, et descendant jusqu'à nos jours pour dire où en est le mouvement que l'auteur de *La Comédie humaine* a déterminé dans notre littérature“, ebd., 1315.

<sup>91</sup> Zola beansprucht, die Erkenntnisse Claude Bernards aus der Medizin auf die Literatur zu übertragen: „Je n'aurai à faire ici qu'un travail d'adaptation, car la méthode expérimentale a été établie avec une force et une clarté merveilleuse par Claude Bernard, dans son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Ce livre [...] va me servir de base solide. [...] Le plus souvent, il me suffira de remplacer le mot 'médecine' par le mot 'romancier' pour rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique“, ebd., 1175.

Romancier innewohnen, eine bereits ihre Aufgabe vollendet, woraufhin die andere wie in einem Labor Proben von den registrierten, verschieden arrangierten und aufeinander einwirkenden 'Tatsachen' nimmt, die protokolliert, die Geschichte ergeben:

„L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude. [...] Le romancier part à la recherche d'une vérité“.<sup>93</sup>

Seine Suche nach der Wahrheit beschränkt sich jedoch darauf, nachzuvollziehen, wie ein als gegeben hingenommenes Phänomen zustandekommt:

„Le but de la méthode expérimental, le terme de toute recherche scientifique, est donc identique pour les corps vivants et pour les corps bruts: il consiste à trouver les relations qui rattachent un phénomène quelconque à sa cause prochaine, ou autrement dit, à déterminer les conditions nécessaire à la manifestation de ce phénomène. La science expérimentale ne doit pas s'inquiéter du *pourquoi* des choses; elle explique le *comment*, pas davantage“.<sup>94</sup>

Das oberste Gebot lautet, um stichhaltige, intersubjektiv überprüfbare Mechanismen menschlicher Empfindungs- und Denkweisen im „roman expérimental“ offenzulegen, nicht in das eingeleitete Experiment einzugreifen. Dessen individuelle Manipulation würde dem Bestreben zuwiderlaufen, den naturalistischen Literaten in den Rang eines Anatomen menschlicher Triebe, Leidenschaften, Instinkte zu erheben. Die auf die Dichtung, insbesondere den Roman und das Drama, übertragene experimentelle Methode soll gerade durch ein normiertes Verfahren sicherstellen, unter denselben Bedingungen zu denselben Ergebnissen zu gelangen: „Dès le moment où le résultat de l'expérience se manifeste, l'expérimentateur se trouve en face d'une véritable observation qu'il a provoquée, et qu'il faut constater, comme toute observation, sans idée préconçue. L'expérimentateur doit alors disparaître ou plutôt se transformer instantanément en observateur“.<sup>95</sup>

Sofern man sich auf diese Argumentation einlässt, deren Prämisse, den künstlerischen Schaffensprozess mit dem naturwissenschaftlichen Forschungsprozess zu identifizieren, schon von Zolas Zeitgenossen für unhaltbar verworfen wird, ergeben sich zwei Fragen, die sich ebenso für die im Vorspann angekündigte Regiekonzeption von *La nave bianca* stellen:

---

<sup>92</sup> Ebd.

<sup>93</sup> Ebd., 1178.

<sup>94</sup> Ebd., 1176.

<sup>95</sup> Ebd., 1178.

Erstens: Inwieweit greift der von Zola explizit vom Fotografen abgegrenzte Künstler, der Phänomene unter einem bestimmten Blickwinkel beobachtet, in das ein, was er vorgeblich von den 'Probanden' möglichst unbemerkt zu beobachten und aufzuzeichnen gedenkt? Zweitens: In welchem Ausmaß bestimmt die Planung des 'Experiments' die erkenntnisleitende Fragestellung, das Ergebnis?

Im nachträglichen Vorwort zur zweiten Auflage von *Thérèse Raquin* 1868, das Zola anlässlich der ersten Auflage 1867 zur Entgegnung und Abrechnung mit denjenigen Kritikern nutzt, welche den Roman verrissen haben, führt er zu seinen literarischen Intentionen aus:

„Dans *Thérèse Raquin*, j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. Là est le livre entier. J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair. Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus. J'ai cherché à suivre pas à pas dans ces brutes le travail sourd des passions, les poussées de l'instinct, les détraquements cérébraux survenus à la suite d'une crise nerveuse. [...] le meurtre qu'ils commettent est une conséquence de leur adultère, conséquence qu'ils acceptent comme les loups acceptent l'assassinat des moutons“.<sup>96</sup>

Es geht dabei nicht darum, einzigartige, abnorme Fälle zu untersuchen, sondern sie bilden ein pars pro toto eben jener anschließend an Balzac zu vervollständigenden Enzyklopädie menschlicher Sitten und Sittenlosigkeit. Individuelle pathologische Symptome stellen dabei gattungsspezifische Dispositionen nur grell heraus, liefern dem naturalistischen Schriftsteller einen dramatischen Überschuss und für seine moralisch-didaktischen Intentionen hervorragend geeignetes Material sozusagen frei Haus. Zola nimmt an, der Mensch funktioniere ebenso nach physikalischen Gesetzen wie die Bewegung von Körpern, welche die Mechanik untersucht: „Tant que j'ai écrit *Thérèse Raquin*, j'ai oublié le monde, je me suis perdu dans la copie exacte et minutieuse de la vie, me donnant tout entier à l'analyse du mécanisme humain“.<sup>97</sup>

Zola trifft somit im Vorwort von *Thérèse Raquin* eine erste Vorannahme, in der sein eigenes Menschenbild zum Vorschein kommt, die Titelfigur und Laurent seien 'menschliche Bestien'. Die Auswahl - sprich Erfindung - dieser Figuren soll dem Zweck dienen, diese Bestialität unter der zweiten gehaltvollen Annahme als milieubedingt und vererbt, somit dem menschlichen Willen entzogen, zu demonstrieren: „J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur les cadavres“.<sup>98</sup> Wenn Zola sich

---

<sup>96</sup> Zola 1966, 582.

<sup>97</sup> Ebd., 520-521.

<sup>98</sup> Ebd., 520.

selbst und den naturalistischen Autoren generell als wissenschaftlichen Experten menschlicher Leidenschaften deklariert, legt er diese Literatengruppe auf eine gemeinsame Schreibpraxis fest. Sie kennzeichnet, dem ausgewählten Stoff distanziert gegenüber zu stehen, die mit einem Forschungsprozess oder Experiment gleichgesetzte Erzählweise „ergebnisoffen“ zu halten, den anhand vorheriger Anschauung lebender Personen erdachten Figuren ‘Schritt für Schritt zu folgen’, anstatt ihre Entwicklung auf ein von vornherein feststehendes Ende zu steuern. Der Autor tritt nach dieser Konzeption hinter das zwar vorbereitete, aber in seinem Verlauf und Ergebnis nicht manipulierte, im Roman protokollierte Experiment zurück.

Dem Postulat, das so genannte Experiment ergebnisoffen zu halten, widersprechen immanent jedoch die das Resultat vorwegnehmenden Prämissen, denn das Ende der Erzählung ist schon im Anfang beschlossen. Die Figuren, die nicht als Charaktere, sondern als Personifikationen körperlicher Veranlagungen („tempéraments“) den naturalistischen Dichter interessieren, folgen einer milieuspezifisch und genetisch programmierten, sich selbst erfüllenden Prophezeiung („les fatalités de leur chair“). Sie sind entgegen der Beteuerung des sich als Beobachter deklarierenden Autoren, nicht mehr zu wissen als die Figuren, nurmehr schrittweise ihre Leidenschaften nachzuvollziehen und zu sezieren, aufgrund der deterministischen Vorannahmen in ungleich stärkerem Maße als von ihm erschaffene und bewegte Marionetten transparent, wie bei den Schriftstellern, die Zola als traumtänzerische Poeten verspottet.

Der emphatischen Beschwörung unparteiischer Wahrheitssuche widersprechen die selbst nie problematisierten positivistischen Prämissen und eine Anlage der Romane, die auf ein quod erat demonstrandum hinausläuft. Kontraproduktiv zum künstlerischen Schaffensprozess kann der ihm verliehene Anschein der Wissenschaftlichkeit und Wahrheit, je nach dem gesellschaftlichen und politischen Kontext, dem Umschlag ins Gegenteil Vorschub leisten. „Les documents humains“ entpuppen sich schon auf Ebene ihrer theoretischen Legitimation als Artefakte, bei denen die vorgeblichen „faits vrais“ die Realitätsillusion fördern sollen. Die Frage, inwieweit die Vorspiegelung falscher Tatsachen, ein sich als wissenschaftlicher Beweis ausgebender Roman, den Leser manipulieren oder täuschen kann, stellt sich für Zola nicht.

Das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Fiktion im naturalistischen Roman, wie ihn Zola versteht, stand bereits im Mittelpunkt von Kritik und Verteidigung des historischen Romans. Während Walter Scott das eigentümliche Spannungsverhältnis der von ihm so genannten

„fictitious composition“ noch spielerisch-ironisch in Vor- und Nachworten seiner modellhaften historischen Romane thematisierte, um dem Leser die gattungsspezifische Ambiguität im Dienst seiner lehrreichen Unterhaltung deutlich zu machen, verschob Manzoni in *Del romanzo storico* seinen im Inland immer noch umstrittenen Gegenstand von der „storia“ zur „favola“. Zola hingegen setzt den Romancier in einem Maße mit einem Wissenschaftler gleich, wie es weder Scott noch Manzoni in den Sinn gekommen ist. Der propagierte „roman expérimental“ lässt sich weder als historischer Roman noch als Gegenwartsroman klassifizieren, weil er in der Zeichnung der Figuren und ihren Konflikten genetisch-anthropologische Konstanten milieuspezifisch modifizierend illustriert. Allein schon von seiner Bezeichnung ist der experimentelle Roman eine Komposition aus Fiktivem und Realem, frei Erfundenem und wissenschaftlich Belegtem.

Gegen die sich selbst zuerkannte Aufgabe, als Beobachter seiner Umwelt in einem Roman genannten Versuchsprotokoll außerliterarische Fakten wiederzugeben, rebelliert das künstlerische Genie, auf das Zola insistiert, wenn jemand wagt, es in Zweifel zu ziehen. Auf namentlich ungenannte Kritiker, die ihm vorhalten, seine Vorstellungen liefen darauf hinaus, den Schriftsteller zum Fotografen zu degradieren, reagiert er gereizt:

„Nous avons beau déclarer que nous acceptons le tempérament, l'expression personnelle, on n'en continue pas moins à nous répondre par des arguments imbéciles sur l'impossibilité d'être strictement vrai, sur le besoin d'arranger les faits pour constituer une œuvre d'art quelconque. Eh bien! avec l'application de la méthode expérimentale au roman, toute querelle cesse. L'idée d'expérience entraîne avec elle l'idée de modification. Nous partons bien des faits vrais, qui sont notre base indestructible; mais pour montrer le mécanisme des faits, il faut que nous produisions et que nous dirigions les phénomènes; c'est là notre part d'invention, de génie dans l'œuvre“.<sup>99</sup>

Während Zola sich bemüht, die Grenze zwischen Literatur und Wissenschaft einzureißen, besteht der zum Vordenker der Naturalismus auserkorene Claude Bernard darauf, diese strikt aufrechtzuerhalten. Bernard verlangt von seinen Fachkollegen, sofern sie sich seine Untersuchungsmethode zu eigen machen, das Experiment zwar einzuleiten, aber in seinem Ablauf nur zu beobachten und Verlauf ebenso wie Ergebnisse zu notieren. Der Künstler hingegen soll nicht einen ihm äußerlichen Vorgang möglichst exakt reproduzieren, sondern seine unbegrenzte Phantasie im geschaffenen Werk verewigen: „Pour les arts et les lettres, la personnalité domine tout. Il s'agit là d'une création spontanée de l'esprit, et cela n'a plus rien

---

<sup>99</sup> Zola 1968, 1180.

de commun avec la constatation des phénomènes naturels, dans lesquels notre esprit ne doit rien créer“.<sup>100</sup>

Kehrseite von Zolas intellektuellen Anstrengungen, den naturalistischen Roman als eine Variante der medizinischen experimentellen Methode Bernards zu definieren, bildet eine weitgehende Vernachlässigung stilistisch-sprachlicher Aspekte. Sie erweisen sich als Störfaktoren, denn der naturalistische Romancier führt eine „enquête générale sur la nature et sur l’homme“<sup>101</sup> durch. Aus dem Munde eines über seine Landesgrenzen hinaus berühmten Dichters und Kunstkritikers mutet die Aussage autodestruktiv an: „on donne aujourd’hui une prépondérance exagérée à la forme. [...] j’estime que la méthode atteint la forme elle-même, qu’un langage n’est qu’une logique, une construction naturelle et scientifique“.<sup>102</sup>

## 6 Luigi Capuanas theoretisches Verständnis vom Verismus

Luigi Capuana, geboren 1839 in Mineo, Provinz Catania, wächst in einer wohlhabenden, großbürgerlichen Familie auf. 1857 beginnt er an der Universität Catania, Jura zu studieren, ohne jemals einen Abschluss zu erlangen. Seit 1864 in Florenz lebend, dem damaligen politischen und kulturellen Zentrum des Landes, schreibt er ab 1865 für *Rivista italiana*, ab 1866 auch für *La Nazione* Theaterkritiken. 1869 kehrt er nach Mineo zurück und arbeitet als Schulrat. 1872 und erneut 1885 amtiert Capuana in seiner Geburtsstadt als Bürgermeister. 1872 erscheint eine Sammlung seiner zwischen 1866 und 1868 in *La Nazione* veröffentlichten Rezensionen unter dem Titel *Il teatro italiano contemporaneo*. 1877 zieht er auf Einladung des Schriftstellers Angelo Camillo De Meis nach Mailand, wo im selben Jahr *Profili di donne*, ein Band von Erzählungen, veröffentlicht wird. Im *Corriere della Sera* erscheinen fortan seine Literaturkritiken. 1879 verursacht sein erster veristischer Roman *Giacinta*<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> Zit. nach ebd., 1201. Zola irritieren diese seinen eigenen Vorstellungen zuwiderlaufenden Aussagen Bernards, auf den er sich als Kronzeugen seines eigenen Literaturideals beruft. In ihm kristallisiert sich sein Glaube an eine allmächtige, nach zu enthüllenden Gesetzen funktionierenden Naturwissenschaft. Obwohl sich Zola bei seinem Vorgehen, die experimentelle Methode auf den naturalistischen Roman zu übertragen, nicht auf Bernard stützen kann, greift er, damit das Fundament seiner szientistischen Ästhetik nicht wegbricht, auf eine unhaltbare Auslegung dessen zitierter Aussagen zurück. In seinem Bestreben, die Menschheit von Metaphysik und Irrationalismus zu befreien, unterwirft er sie einer neuen Metaphysik, dem grenzenlosen Reich der Naturwissenschaften. Zola interpretiert Bernards Aussage zu den Künsten im allgemeinen, der Literatur im besonderen, so, als ob sie nur für einen Sonderfall gilt: „Sans doute, il songe à la poésie lyrique, car il n’aurait pas écrit la phrase en pensant au roman expérimental, aux œuvres de Balzac et de Stendhal“, ebd.

<sup>101</sup> Ebd., 1195

<sup>102</sup> Ebd.

<sup>103</sup> 1879 erscheint die erste Auflage bei Brigola in Mailand, 1886 die zweite, völlig überarbeitete Auflage und 1889 die dritte, sprachlich-grammatikalisch korrigierte Auflage bei Giannotta in Catania.

einen Skandal, der demjenigen von *Thérèse Raquin* gleicht. 1882 bis 1884 gibt Capuana die römische Literaturzeitschrift *Fanfulla della domenica* heraus. Seine Lehrtätigkeit als Professor umfasst zwei verschiedene Etappen und Materien: italienische Literatur von 1888 bis 1902 am römischen Istituto superiore femminile di Magistero und anschließend bis zu seinem Tod Ästhetik und Stilistik an der Universität von Catania. Nach *Profumo* 1891 kommt ein weiterer Roman heraus, der als sein Hauptwerk gilt: *Il marchese di Roccaverdina*.<sup>104</sup> Capuana verfasst bis zu seinem Tod 1915 zudem Märchen (*C'era una volta*, 1882), Kinderbücher wie *La reginotta* (1893), Theaterstücke im sizilianischen Dialekt<sup>105</sup>, malt Aquarelle und fotografiert.<sup>106</sup>

Theoretische Überlegungen zum Verismus sind über verschiedene Texte und Paratexte verstreut: Neben *Il teatro italiano contemporaneo* zählen hierzu insbesondere die *Studi sulla letteratura contemporanea* (1880 und 1882), Rezensionen, darunter 1880 von *Vita dei campi*<sup>107</sup> und 1881 von *I Malavoglia*<sup>108</sup>, der Aufsatz *Per l'arte* 1885, das nachträgliche Vorwort zu der dritten Auflage des Bestsellers *Giacinta* 1889 und die literaturtheoretische Schrift *Gli ismi contemporanei* (1898). Ein Zolas *Le Roman expérimental* vergleichbares Programm des Verismus legt Capuana nicht vor.<sup>109</sup>

Wenngleich Capuana Romane Zolas lobend rezensiert und ihm seinen 1879 publizierten Debütroman *Giacinta* widmet, hindert ihn das nicht daran, dessen Ideal - „une littérature déterminée par la science“<sup>110</sup> - für fragwürdig zu erklären:

„Le teoriche critiche dello Zola, in alcuni punti, sono molto discutibili. Quello denominazione di romanzo sperimentale, voluto dare al romanzo moderno è, forse, infelice. Nella sua teorica artista, per esempio, c'è un gran predominio accordato al concetto scientifico quasi a discapito della forma artistica, della vera essenza dell'arte. Fortunamente, il critico e il romanziere non

---

<sup>104</sup> Zuerst veröffentlicht im Periodikum *L'Ora* (Palermo) in Fortsetzungen vom 12. September bis zum 11. November 1900, 1901 als Buchausgabe verlegt von Treves in Mailand. *Il marchese di Roccaverdina* transponieren die Szenaristen Sergio Amidei, Vitaliano Brancati, Sandro Ghenzi, Gino Senzani und Angelo Besozzi für *Gelosia* (1942) unter der Regie von Ferdinando Maria Poggioli.

<sup>105</sup> Diese erscheinen in mehreren Bänden, darunter einige postum: *Teatro dialettale siciliano* 1911: Bd. 1 und 2, 1912: Bd. 3, 1920: Bd. 4 und 1921: Bd. 5.

<sup>106</sup> Zu Leben und Werk von Capuana vgl. den Eintrag von Antonia Arslan, in: *Dizionario critico della letteratura italiana*, 1986, Bd. 1, 509-514.

<sup>107</sup> Vgl. Capuana 1988, 69-77.

<sup>108</sup> Ebd., 78-84.

<sup>109</sup> Zur Beziehung zwischen französischem Naturalismus und italienischem Verismus, seiner Entwicklung zwischen Anfang der siebziger und Ende der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts sowie den Kritiken idealistischer Provenienz bis 1940 zum Verismus vgl. den Eintrag von Giorgio Pullini zum *Verismo*, in: *Dizionario critico della letteratura italiana*, 1986, Bd. 4, 402-412.

<sup>110</sup> Zola 1968, 1175.

funzionano nello Zola contemporaneamente. Le sue creazioni risentono poco o nulla delle teoriche del critico“.<sup>111</sup>

Nicht Zola, sondern Honoré de Balzac sei es gewesen, der anstrebte, die naturwissenschaftliche Untersuchungsmethode in eine Schreibtechnik des Romans zu verwandeln, wie aus dessen Vorwort zu *La Comédie humaine* hervorgehe.<sup>112</sup> Diese Lesart, den Romancier vom Theoretiker zu trennen und nur ersteren anzuerkennen, wiederholt sich beispielsweise 1880 in der Rezension von *L'Assommoir*. Capuana gibt zunächst Zolas Aussage wieder, wonach es sich um ein Buch der Wahrheit handle, insofern ein Roman erstmals das Volk weder verunstalte noch verschönere, sondern unverfälscht porträtierte. Weil Capuana Zola als ideellen Verbündeten bei seinen eigenen, mit *Giacinta* 1879 in die Praxis umgesetzten Intentionen ansieht, den modernen Roman in Italien zu begründen, nimmt er ihn - und damit sich selbst - vor den Angriffen der Kritiker in Schutz:

„Egli ha studiati così profondamente il suo soggetto, si è talmente connaturato coi pensieri, colle passioni, col linguaggio dei suoi operai, ch'anche quando parla per conto proprio continua ad usarne la parlata vivace, espressiva, insolente, becera, diremmo noi, e fino alla sguaiataggine, e fino all'indecenza. Questo ha scandalizzato gli schifiliosi, gli amanti del *press'a poco* tanto nella vita quanto nell'arte. Ma lo Zola gli ha lasciati urlare al sordo, convinto che in una opera d'arte la forma sia tutto, e che quella sia la forma più appropriata al suo soggetto“.<sup>113</sup>

In diesen Bemerkungen deuten sich bereits sowohl die Gemeinsamkeiten als auch die grundlegenden Unterschiede zwischen Naturalismus und Verismus an. Wie Manzoni und Zola wählen Capuana und Verga in ihren veristischen Romanen und Erzählungen die *umili* als Hauptfiguren. Jedoch handelt es sich vorzugsweise<sup>114</sup> um Bauern, Landarbeiter, Fischer, Maurer, Tagelöhner innerhalb einer feudal-agrarischen Randregion Italiens - Sizilien. Als Autoren, die selbst von dieser Insel stammen, bringen sie gebildeten Leserschichten aus dem wirtschaftlich entwickelteren Mittel- und Norditalien in fiktionalisierter Form eine ihnen unbekannt, bis heute mit Vorurteilen besetzte, marginalisierte Bevölkerung und Region nahe.

Wie radikal sie, sei es in *Giacinta*, sei es in *I Malavoglia*, trotz der Vorarbeit von Manzoni innerhalb Italiens mit Konventionen des Romans brechen, lässt sich im Blick auf Frankreich erahnen. Noch 1865 berufen sich die Gebrüder de Goncourt im Vorwort des Romans über das

---

<sup>111</sup> Capuana 1988, 108.

<sup>112</sup> Ebd., 81-82.

<sup>113</sup> Capuana 1880, 55.

<sup>114</sup> In *Il marchese di Roccaverdina* geht es um die psychologischen Folgen eines Mordes aus Eifersucht, den die Titelfigur, ein sizilianischer Landadeliger, an seinem Verwalter begeht, den er eine Scheinehe mit seiner Geliebten, einer jungen Bäuerin, eingehen lässt.

Dienstmädchen *Germinie Lacerteux* auf das Prinzip der „égalité“, dem die Große Französische Revolution als Rechtsgleichheit zum Durchbruch verhalf, um zu rechtfertigen, eine Angehörige des ehemals vierten Standes zur Titelfigur ihres Romans zu erheben. Doch dies ist nur ein Element einer umfassenderen, gezielten Enttäuschung eines Leserkreises, der leichte, unverbindliche, dennoch pikante, schlüpfrige oder sentimentale, moderat schockierende oder erheiternde Unterhaltung in einer imaginären Welt der Schönen und Reichen oder einer *demi-monde* erwartet:

„Il faut demander pardon au public de lui donner ce livre, et l’avertir de ce qu’il trouvera. Le public aime les romans faux: ce roman è vrai. Il aime les livres qui font semblant d’aller dans le monde: ce livre vient de la rue. Il aime les petites œuvres polissonnes, les mémoires de filles, les confessions d’alcôves, les saletés érotiques, le scandale qui se retrouse dans une image aux devantures des librairies: ce qu’il va lire est sévère et pur. Qu’il ne s’attende point à la photographie décolletée du plaisir: l’étude qui suit est la clinique de l’Amour. [...] Vivant au dix-neuvième siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu’on appelle ‘les basses classes’ n’avait pas droit au Roman; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l’interdit littéraire et des dédains d’auteurs qui ont fait jusqu’ici le silence sur l’âme e le cœur qu’il peut avoir. Nous nous sommes demandé s’il y avait encore, pour, l’écrivain et pour le lecteur, en ces années d’égalité où nous sommes, des classes indignes, des maux trop bas, des drames trop mal embouchés, des catastrophes d’une terreur trop peu noble. [...] Ces pensées nous avaient fait oser l’humble roman de *Sœur Philomène*, en 1861; elles nous font publier aujourd’hui *Germinie Lacerteux*“.<sup>115</sup>

Anstelle eines auktorialen Erzählers und weitschweifiger Beschreibungen tritt eine teils personale, teils von Capuana „impersonalität“ genannte Erzählsituation. Als Modell kann hierbei Flauberts *Madame Bovary* (1857) dienen. Über diesen Roman korrespondiert Verga mit seinem Freund Capuana 1874.<sup>116</sup> In einem Brief von 1857 bemerkt der Verfasser von *Madame Bovary*: „C’est une histoire totalement inventée; je n’y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence. L’illusion (s’il y en a une) vient au contraire de *l’impersonnalité* de l’œuvre. C’est un des mes principes, qu’il ne faut pas s’écrire. L’artiste doit être dans sans œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant; qu’on le sent partout, mais qu’on ne le voit pas“.<sup>117</sup> Das Ziel, wonach der Autor sich im Text unkenntlich machen müsse, damit dieser wie von selbst geschrieben, als gegebenes, positives, objektives, unmittelbares Zeugnis erscheint, teilen Capuana und Verga uneingeschänkt. Für Capuana stellt die *impersonalità* den Inbegriff der „teoria dell’arte moderna“<sup>118</sup> dar.

<sup>115</sup> De Goncourt 1982, 1-2.

<sup>116</sup> Vgl. Verga 1975, 48-50. Brief Vergas an Capuana vom 14. Januar 1874. Verga kündigt dem Adressaten zudem an, ihm *Madame Bovary* zuzusenden.

<sup>117</sup> Flaubert 1998, 324. Brief von Flaubert an Mademoiselle Leroyer de Chantepie vom 18. März 1857.

<sup>118</sup> Capuana 1988, 72. Der Autor gibt in seiner Rezension von *Vita dei campi* 1880 die Aussagen Vergas zur „impersonalität“ im Vorwort von *L’amante di Gramigna* wieder. Er konstatiert generell die Kluft zwischen

*Giacinta*, der Debütroman Capuanas, bleibt jedoch noch befangen in den Erzählweisen von Alexandre Dumas, Balzac und Zola.<sup>119</sup> In seinem nachträglichen Vorwort in Form eines Offenen Briefes an seine Freundin Neera<sup>120</sup> zu der dritten, sprachlich und stilistisch grundlegend überarbeiteten Auflage von *Giacinta* 1889 bekennt Capuana, beim Schreiben der zehn Jahre zuvor veröffentlichten Erstausgabe zwischen zwei Extremen geschwankt zu haben, wovon die letztere sich mit Vergas Vision deckt: „La forma stessa del racconto procedeva incerta tra quella del Balzac dove l'autore interviene e giudica e riflette e l'altra, che più me seduceva, dove l'autore si sforza di nascondersi, lasciando pieno libertà all'azione e ai caratteri dei personaggi“.<sup>121</sup>

Die von ihm zum sine qua non der Kunst erhobene Form erhält in jenem Vorwort vorrangig als mühevoll gekennzeichnete Suche nach einer *einfachen* sprachlichen Ausdrucksweise der Figuren einen zentralen Stellenwert: „Ah, la lingua, cara Amica! Il nostro grandissimo scoglio“.<sup>122</sup> Diese Schwierigkeit zu lösen, ist für den Autor unerlässlich, um das sich gesetzte Ziel zu erreichen, mit *Giacinta* den „primo saggio di romanzo contemporaneo italiano“<sup>123</sup> zu veröffentlichen. Weder soll die gewählte Sprache von der grassierenden „lebbra dei francesismi“<sup>124</sup> infiziert sein, welche die Kehrseite inländisch dominierender Leserpräferenzen und ihnen willfährig entgegenkommender Autoren bilden, noch sollen und können die Meisterwerke der Renaissance fortgeschrieben werden: „Lo sappiamo, c'erano i classici! Ma noi non dovevamo più scrivere la novella boccaccesca o qualcosa di simile; non avevamo soltanto bisogno di esprimere idee semplici, astratte, ma sensazioni, ma idee nuove, complicatissime da esigere sfumature d'ogni sorta“.<sup>125</sup>

Zwar gilt ihm Alessandro Manzoni als ein Wegbereiter, die poetische Sprache zu erneuern; doch mehr als ein halbes Jahrhundert nach der Erstausgabe der *Promessi sposi* stellen sich für Capuana unter dem Eindruck seiner Lektüre etwa von *Madame Bovary* und *L'Assommoir* die

Theorie und Praxis, doch sei die angestrebte „impersonalità“ sowohl in der Erzählung *Nedda* (1874) als auch - „con maggior sveltezza“ (ebd.) - in *Vita dei campi* verwirklicht worden, vgl. auch Gherarducci/Ghidetti 1994, 167.

<sup>119</sup> „All'epoca della prima *Giacinta* Capuana è tutto e soltanto francese, quanto a letture e orientamenti di poetica letteraria: e questo suo primo romanzo [...] mescola e alterna tre moduli narrativi molto precisamente connotati: il romanzo erotico-mondano alla Dumas fils, quello sociale o di costume alla Balzac, e lo 'studio di caratteri', minuziosamente e scientificamente ricostruito, alla Zola“, Capuana 1980a, VI.

<sup>120</sup> Pseudonym der Schriftstellerin Anna Radius Zuccari (1846-1918).

<sup>121</sup> Capuana 1980b, 13.

<sup>122</sup> Ebd., 15.

<sup>123</sup> Ebd., 14.

<sup>124</sup> Ebd., 15.

Probleme in anderer Weise, denn der italienische moderne Roman ist für ihn keine, jedenfalls nicht mehr primär nationale Angelegenheit in dem Sinne, dass italienische mit französischen Schriftstellern konkurrieren müssen. Es geht ihm vielmehr, das stellt er in seiner Rezension von *I Malavoglia* 1881 klar, um einen italienischen Beitrag zum modernen *europäischen* Roman.<sup>126</sup> Capuana setzt sich das Ziel einer thematischen, sprachlichen und narrativen „semplicità“. Dabei ist er sich bewusst, innerhalb der nationalen Literatur keine anschlussfähigen Vorbilder vorzufinden und sich daher - gemeinsam mit Verga - auf unbekanntes Terrain vorzuwagen. Jedoch trägt Capuana in seinem Debütroman und späteren Prosawerken der Ausdrucksweise von Figuren, die zu den unteren sozialen Klassen zählen, in seiner poetischen Sprache nur sehr begrenzt Rechnung:

„Les personnages populaires de Capuana [...] parlent une langue plus fidèle à la syntaxe que celle des héros de Verga appartenant à la même classe sociale. L’auteur se contente parfois de sacrifier à la mode du jour en reproduisant quelques mots vulgaires de leur vocabulaire: ils se traitent de *mostriciattolo*, *carogna*, *cagnacia*, *otre sgonfiato*, etc. Mais Capuana ne fait à proprement parler aucun usage du dialecte, ni reproduit directement ni employé comme un tonique invisible pour raviver la langue littéraire. Lui si préoccupé de forme hésitait-il devant les difficultés de cette fusion qu’il disait réalisée par Verga avec succès?“<sup>127</sup>

Auf die Form kommt Capuana noch einmal im Kontext der Titelfigur *Giacinta* zurück. Die Idee für den Roman, so teilt er Neera in dem an sie adressierten Vorwort der dritten Auflage von 1889 mit, geht zurück auf eine ihm 1875 erzählte Anekdote über eine lebende Frau mit ähnlichen pathologischen Symptomen wie die ihr nachempfundene *Giacinta*. Capuana betont, dass erst die mit Hilfe seiner Phantasie geschaffene Kunstfigur, also die vom lebenden Vorbild abweichende Gestalt, ästhetischen Eigenwert besitzt.<sup>128</sup> Damit divergiert - den programmatischen Aussagen nach, die nicht mit dem Werk zu verwechseln sind - die veristische Figurenkonzeption Capuanas, von derjenigen des Vorspanns von *La nave bianca*, wo suggeriert wird, es gäbe weder Figuren noch Schauspieler, sondern nur wirkliche, sich selbst verkörpernde Personen „presi nel loro ambiente e nella loro realtà di vità“.

Weshalb bei der nachholenden Entwicklung des modernen italienischen Romans vorzugsweise Figuren aus den unteren sozialen Klassen die Protagonisten stellen sollen, begründet Capuana zudem 1885 in *Per l’arte* mit einer unter ihnen noch gegebenen nationalen und regionalen Differenz. Unter dem europäischen Bürgertum und der Aristokratie

---

<sup>125</sup> Ebd., 16.

<sup>126</sup> Vgl. Gherarducci/Ghidetti 1994, 166.

<sup>127</sup> Arrighi 1937, 361.

<sup>128</sup> Vgl. Capuana 1980b, 12.

hingegen seien Lebensstil und sprachliche Ausdrucksweise in einem hohen Maße angeglichen. Demzufolge dient das veristische Figurenrepertoire vom sizilianischen Landarbeiter über Hirten und Fischer bis zum Briganten auch als auflagenförderndes Markenzeichen der *italianità*:

„La civiltà, questa inesorabile livellatrice, ci faceva apparire più imitatori di quel che non eravamo in realtà. Un torinese, un milanese, un fiorentino, un napoletano, un palermitano dell'alta classe e della borghesia differiva, esteriormente e interiormente, così poco da un parigino delle stesse classi che il coglierne la vera caratteristica presentava una difficoltà quasi insuperabile, almeno a prima vista. Allora, per ripiego, rivolgemmo la nostra attenzione agli strati più bassi della società dove il livellamento non è ancora arrivato a render sensibili i suoi effetti; e vi demmo il romanzo, la novella provinciale, (più questa che quello) per farci la mano, per addestrarci a dipinger dal vero, per provarci a rendere il colore, il sapore delle cose, le sensazioni precise, i sentimenti particolari, la vita di una cittaduzza, di un paesetto, d'una famiglia“.<sup>129</sup>

Der literarische Verismus im besonderen, die Kunst im allgemeinen wie Capuana sie versteht, wendet sich an einen elitären, exklusiven, gebildeten Rezipientenkreis. Sonderbar widersprüchlich werten veristische Romane und Erzählungen bislang nur als lächerliche Figuren der Komödie geduldete Vertreter der unteren Volksschichten auf. Im Gegenzug jedoch schließt sie Capuana dauerhaft als Leser der eigenen Prosawerke aus. Dabei geht es nicht um deren ohnehin zwischen 1870 und 1890 sehr eingeschränkten Zugang zur Literatur, da unter der ländlichen Bevölkerung der Analphabetismus noch weit verbreitet ist. Vielmehr spricht ihnen Capuana schlichtweg jeglichen Kunstsinn ab, denn in der Rezension von *L'Assommoir* zeigt er sich überzeugt: „L'eccellenza della forma rendendolo un opera d'arte elevata, lo riduce nello stesso tempo un lavoro destinato all' più eletta aristocrazia intellettuale. L'arte, checchè se ne voglia dire, è roba assolutamente aristocratica“.<sup>130</sup>

Sein zwiespältiges Verhältnis zum französischen Naturalismus, wie ihn Zola konzipiert, kommt in der Schrift *Per l'arte* zum Vorschein, wo auch der Begriff „veristi“ synonym zu „naturalisti“ gebraucht wird.<sup>131</sup> Auf der einen Seite erkennt er die entscheidenden Impulse an, die von Werken Balzacs, den Gebrüdern de Goncourt, Zolas und Alphonse Daudets auf eine unlängst noch mehr der Vergangenheit verhaftete, als in der Gegenwart angekommene

---

<sup>129</sup> Zit. nach Gherarducci/Ghidetti 1994, 53.

<sup>130</sup> Capuana 1880, 65.

<sup>131</sup> „Dunque essi prendono gli scrittori così detti *naturalisti* o *veristi* proprio sulla parola, e pensano che i malaugurati *documenti umani* [...] siano assolutamente tutto, e che debba esser bastato allo Zola lo studiare e il prender delle note intorno all'alcoolismo degli operai parigini, e al Verga il vivere per qualche mese, durante la villeggiatura, fra i pescatori di Aci Trezza, perché tutti e due abbian potuto poi scrivere la storia della Gervasia e del Coupeau, e i casi di Padron 'Ntoni' e di tutta la famiglia dei Malavoglia?“, zit. nach Gherarducci/Ghidetti 1994, 58.

italienische Prosa ausgehen.<sup>132</sup> Während in Frankreich und Großbritannien der moderne Roman sich bereits bei Lesern und Kritikern durchgesetzt habe, hätten italienische Autoren in dieser Hinsicht den Anschluss verpasst. *Giacinta* und *I Malavoglia* signalisierten jedoch das Bemühen, mit der europäischen Entwicklung Schritt zu halten. Auf der anderen Seite rückt er von dem falsche Assoziationen hervorrufenden, pejorativ gegen den modernen Roman gewendeten modischen Schlagwort *document humain* ab, ohne sich damit von Zola zu distanzieren. Denn dieser habe wie Verga in seiner Prosa der Form als Quintessenz der Kunst Priorität eingeräumt. Zolas „faits vrais“ stellt Capuana allerdings „immaginazione“ und „fantasia“ als konstitutive Elemente jener Form entgegen. Trotz der unverzichtbaren, wengleich schon selbstironisch reflektierten szientistischen, veristischen Schreibweise bleibt der Kunstwert zeitgenössischer Prosa erhalten, er wandelt sich nurmehr ab.<sup>133</sup> Im dialektischen Sinne erfordert der Aufwand alles, was den Akt des Erzählens ‘verrät’, soweit wie möglich unsichtbar zu machen, um das Erzählte als unvermittelte Tatsachenschilderung erscheinen zu lassen, ein hohes Maß an stilistischer und sprachlicher Virtuosität:

„Per rappresentare, per far del vivo ci vogliono sempre quelle due divine facolte: la fantasia, l’immaginazione che potrebbe anche darsi siano un’identica cosa. Vi dirò anzi che il romanziere moderno ne adopera oggi in maggior quantità che non quelli del passato. Come potete affermare di no, se egli ha rinunciato volontariamente a tutti i mezzucci di effetto della vostra vecchia rettorica? Trovatemi venti righe di descrizione oziosa nelle cose del Verga, e vi darò causa vinta. Se quel suo dialogo narrato, se quella sua narrazione parlata dal personaggio, [...] se quella semplicità di mezzi ottiene un effetto di colorito, di rilievo, di movimento, di vita vera, come nessun romanziere di trent’anni fa se l’è mai sognato, da che diavolo dunque provien questo? Dalla fantasia, dall’immaginazione! Sissignori! E da null’altro“.<sup>134</sup>

## 7 Giovanni Vergas Anmerkungen zur modernen Erzählweise

Giovanni Verga reflektiert über seine aktuelle und angestrebte Schreibweise in den Vorworten des Romans *Eva* (1873), der Erzählung *L’amante di Gramigna* und des Romans *I Malavoglia* (1881). Nicht minder wichtig sind seine Anmerkungen in Briefen an Kritiker und

---

<sup>132</sup> „Pel nostro lavoro avevamo bisogno di una prosa viva, efficace, adatta a rendere tutte le quasi impercettibili sfumature del pensiero moderno, e i nostri maestri non sapevano consigliarci altro: *studiate i trecentisti!* Avevamo bisogno d’un dialogo spigliato, vigoroso, drammatico, e i nostri maestri ci rispondevano: *studiate i comici del Cinquecento!*, zit. nach ebd., 51-52.

<sup>133</sup> „Questa benedetta o maledetta riflessione moderna, questa smania di positivismo di studi, di osservazioni, di collezione di fatti, noi non possiamo cavarcela di dosso. È il nostro sangue, è il nostro spirito [...]. Ed è naturale quindi che dal nostro sangue e dal nostro spirito la riflessione positiva passi a rivelarsi anche nell’opera d’arte, nel modo, s’intende, e colla misura compatibile con un’opera d’arte“, zit. nach ebd., 59.

<sup>134</sup> Zit. nach ebd., 61.

befreundete Schriftsteller. Er selbst spricht vorrangig vom Realismus, nicht vom Verismus oder Naturalismus, wenn es darum geht, sich einer literarischen Strömung zuzuordnen:

„Il realismo, io, l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa; la sincerità dell'arte, in una parola, potrà prendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna“.<sup>135</sup>

In *I Malavoglia*, „nel quale ho cercato di estrinsecare quel concetto che l'arte per essere efficace vuol essere sincera, e che tutta la questione e l'importanza del realismo sta in ciò che più si riesce a rendere *immediata* l'impressione artistica, meglio questa sarà oggettiva, quindi vera o reale come volete, ma bella sempre“.<sup>136</sup>

Verga wird 1840 in Catania geboren und verbringt dort seine Schul- und Studentenzeit.<sup>137</sup> Zwischen 1856 und 1857 schreibt er seinen ersten, zu Lebzeiten unveröffentlichten Roman *Amore e patria*, der zur Zeit der amerikanischen Revolution spielt. Als freiwilliges Mitglied der Guardia Nazionale von 1860 bis 1864 beteiligt er sich im Mai 1861 an der blutigen Unterdrückung eines Volksaufstands in Catania. 1861 bis 1862 erscheint in vier Bänden *I carbonari della montagna*, wie *Amore e patria* ein historischer Roman. 1861 bricht Verga das Jurastudium in Catania ab. 1866 erscheint der Roman *La peccatrice*. 1869 zieht Verga nach Florenz und verkehrt dort in den literarischen Salons von Francesco Dall'Ongaro, Ludmilla Assing und der deutschen Malerin Swanzberg. Es beginnt die ununterbrochene Freundschaft mit Luigi Capuana bis zu dessen Tod 1915. Zwischen 1872 und 1893, also in der Phase, in der die veristischen Erzählungen und Romane entstehen und publiziert werden, hält er sich vorwiegend in Mailand auf. Als Mitglied der Salons von Clara Maffei, Vittoria Cima und Teresa Mannati-Vigoni lernt er neben Vertretern der Scapigliatura wie Camillo und Arrigo Boito Giuseppe Verdi, Federico De Roberto und den Verleger Emilio Treves kennen. Emilio Treves gibt in den achtziger Jahren eine ganze Reihe von Erzählungen und Romanen Vergas als Bücher heraus,<sup>138</sup> nachdem sie in der Regel - mit Ausnahme etwa von *I Malavoglia* - in Zeitschriften veröffentlicht worden sind. Sein Lebensmittelpunkt von 1893 bis zu seinem Tod 1922 ist Catania. Zweimal kommt es zu einer Begegnung mit Émile Zola, 1882 an dessen Wohnsitz in Médan, 1895 gemeinsam mit Capuana bei dessen Aufenthalt in Rom. Nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs steht Verga spätestens Mitte 1915 auf seiten der Interventionisten, nimmt aber infolge seines Alters nicht mehr an dem Feldzug teil. Sein

---

<sup>135</sup> Verga 1979, 80. Brief von Verga an Salvatore Paola Verdura vom 21. April 1878.

<sup>136</sup> Verga 1979, 93. Brief von Verga an Emilio Treves vom 19. Juli 1880.

<sup>137</sup> Zur Biografie des Autors vgl. Verga 1980, XLVII-L; Romano 1983, 16-24; Gherarducci/Ghidetti 1994, XXV-XXXVII.

<sup>138</sup> Beispielsweise *Vita dei campi* 1880, *Per le vie* 1883, *Mastro don-Gesualdo* in einer überarbeiteten Fassung 1889, vordatiert auf 1890, *I ricordi del capitano d'Arce* 1894.

achtzigster Geburtstag 1920 fällt in den *Biennio Rosso*, gekennzeichnet von Fabrikbesetzungen und der Bildung von Fabrikräten in Turin. Im römischen Teatro di Valle findet zu seinen Ehren ein Staatsakt im Beisein des Unterrichtsministers Benedetto Croce statt. Vermutlich auf dessen Empfehlung hin nominiert ihn der liberale Ministerpräsident Giovanni Giolitti im Oktober desselben Jahres zum Senator.

Während die Romane *Eva* (1873), *Eros* (1875) und *Tigre reale* (1875) noch im Banne Octave Feuillet's stehen,<sup>139</sup> markiert die 1874 publizierte veristische Erzählung *Nedda*<sup>140</sup> über eine sizilianische Olivensammlerin, deren uneheliche Tochter verhungert, einen Wendepunkt zu den Erzählensammlungen *Vita dei campi*<sup>141</sup> und *Novelle rusticane* ebenso wie den Romanen *I Malavoglia* und *Mastro-don Gesualdo*.<sup>142</sup> Der Schweizer Schriftsteller Édouard Rod übersetzt *I Malavoglia* für eine französische Ausgabe, veröffentlicht 1887 von dem Pariser Verlag Savine unter dem Titel *Les Malavoglia. Mœurs siciliennes*. Damit wird dessen Verfasser europaweit bekannt.<sup>143</sup>

In dem Vorwort zu *I Malavoglia*, datiert auf den 19. Januar 1881, übernimmt Verga zwar Zolas positivistisches Diktum vom Dichter als einem Beobachter und Dokumentaristen menschlicher Leidenschaften, doch weist er in einem Brief zwei Monate später dessen Ambition, den Naturalismus als ein kodifiziertes Regelwerk zu begründen, wie und mit

<sup>139</sup> So lauten die übereinstimmenden Urteile von Luigi Capuana 1881 in der Rezension von *I Malavoglia* und von Italo Svevo in der Kritik desselben Romans anlässlich der zweiten Auflage 1889, vgl. Gherarducci/Ghidetti 1994, 164 u. 170. Octave Feuillet (1821-1890), von Zeitgenossen verspottet als „Musset des familles“, veröffentlicht die Bestseller *Roman d'un jeune homme pauvre* (1855) und *Histoire d'une Parisienne* (1881).

<sup>140</sup> Erstveröffentlicht am 15. Juni 1874 in der Mailänder *Rivista di scienze, lettere ed arti*, im selben Jahr auch mit dem Untertitel *Bozzetto siciliano* in gebundener Fassung verlegt von Brigola in Mailand.

<sup>141</sup> Die in *Vita dei campi* aufgenommene Erzählung *Fantasticeria* erscheint erstmals am 24. August 1879 in *Fanfulla della domenica*. Der Ich-Erzähler teilt seiner einstigen Geliebten Erinnerungen an ihren gemeinsamen zweitägigen Aufenthalt in Aci Trezza mit. Wenn der Autor von *L'amante di Gramigna* (Arbeitstitel *L'amante di Raya*), erstveröffentlicht im Februar 1880 in *Rivista minima*, zu der überarbeiteten und erweiterten Fassung, abgedruckt in *Vita dei campi*, im ersten Satz erklärt, es handele sich nurmehr um den Entwurf, aber noch keine veritable Erzählung, so kündigt der Ich-Erzähler in *Fantasticeria* ebenfalls an, ein Textfragment von seinen Erinnerungen an die frühere Reisebegleiterin und nunmehr gute Freundin vorzulegen. Geplant sei, dieses Manuskript irgendwann einmal zu einem Buch auszuarbeiten. In beiden Fällen handelt es sich um rhetorische Figuren, bei denen der Text zum Provisorium erklärt, gleichwohl in diesen für unvollendet erklärten Versionen publiziert wird. Will Verga die mögliche und tatsächliche zeitgenössische Kritik an seiner im italienischen Kontext radikalen Erneuerung der Erzähltechnik mit dem Verweis auf ein noch unvollendetes Werk beschwichtigen oder kokettiert er mit dem Fragment?

<sup>142</sup> 1888 publiziert als Fortsetzungsroman in *Nuova Antologia*.

<sup>143</sup> Capuana (1988, 78) leitet seine Rezension von *I Malavoglia* damit ein, auf den ausländischen Erfolg des Romans zu verweisen. Hingegen würden in Italien Werk und Verfasser von einflussreichen Multiplikatoren wie dem Literaturkritiker Francesco De Sanctis (1817-1883) nicht gebührend anerkannt: „Scritti in francese, a quest'ora, *I Malavoglia* avrebbero reso celebre il nome dell'autore anche in Europa, e toccherebbero, per lo meno, la ventesima edizione. In Italia, intanto, pare che pochi se n'accorgano o vogliono mostrare d'essersene accorti. Ecco, per esempio, io dubito molto che il De Sanctis voglia indursi a fare pei *Malavoglia* quello che osò per l'*Assommoir* dello Zola“.

welchem Ziel zu schreiben sei, als irreführend zurück. Wie Capuana differenziert Verga zwischen Zola als Theoretiker und Schriftsteller. Während generelle Vorbehalte gegen die Tendenz der Theorie, Dogmen hervorzubringen, dazu führen, Zolas programmatische Schriften für haltlos zurückzuweisen, gelten seine Prosawerke als Proben aufs Exempel einer szientistischen Schreibweise - eingeschränkt - für lehrreich. Der Status eines Pioniers in Sachen detaillierter Schilderung physiologischer und psychologischer Merkmale von Figuren wird Zola unmissverständlich aberkannt. Vielmehr habe dieser sich weniger gelungen an dem orientiert, was Alessandro Manzoni in *I promessi sposi* vorexerzierte:

„La vie seule est belle’, dice Zola, e dice santamente, ed egli che ha soffio possente per emetterne tanto nelle sue opere d’arte, insegnerà assai meglio con due pagine come la sua *Miseria*<sup>144</sup> che con dieci volumi di critica il nuovo metodo di cui l’arte moderna ha cominciato a sentire l’alito vivificatore fin dalla prima metà di questo secolo; lasciamoci mettere pure Manzoni, col caro Cardinale Borromeo, e col suo padre Cristoforo, che dato l’ambiente, la tendenza degli spiriti in quell’epoca, la situazione particolare del individuo, mi sembrano altrettanto vivi e reali quanto Don Abbondio e il Conte zio. Zola stesso nella *Faute de l’abbé Mouret* [1875] ha studiato il fenomeno psicologico e fisiologico, secondo lui, e meno felicemente parmi“.<sup>145</sup>

Im Vorwort von *I Malavoglia* sagt Verga einer standardisierten, modischen Schreibweise den Kampf an, die stereotype Einfälle hinter einem gewundenen, artifiziell wirkenden, auf den Lesergeschmack zugeschnittenen Stil zu kaschieren sucht:

„Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all’idea, in un’epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un’uniformità di sentimenti e d’idee. Perchè la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; esser sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell’argomento generale“.<sup>146</sup>

Verga strebt demgegenüber eine auf das wesentliche beschränkte, einfache, bildhafte Sprache an. Anstelle eines demonstrativ auktorialen Erzählers oder von Beschreibungen sollen die Personen so weit wie möglich selbstständig Gestalt annehmen, insbesondere mittels ihrer Handlungen, ihrer verknüpften direkten Rede, skizzierten Gesten. Die Figuren müssen dem Leser gleichsam vor Augen stehen. Die Lektüre seiner Texte erfordert daher nicht primär ein Vorstellungs-, sondern im übertragenen Sinne ein Sehvermögen:

„io non limito i modi di sviluppo delle *teorie naturaliste*, [...], cercando di mettere in prima linea e solo in evidenza l’uomo, dissimulando ed eclissando per quanto si può lo scrittore, dando

<sup>144</sup> Auf welchen französischsprachigen Titel von Zolas Prosawerk Verga verweist, bleibt rätselhaft. Autor der *Miserabili - Les Misérables* (1862) - ist Victor Hugo (1802-1885).

<sup>145</sup> Verga 1979, 108. Brief von Verga an Felice Cameroni vom 19. März 1881.

<sup>146</sup> Ebd., 6.

l'ambiente solo quel tanto importanza secondaria che può influire sullo stato psicologico del personaggio stesso, dalle sue parole, dai suoi atti: il lettore deve *vedere* [eigene Hervorhebung] il personaggio, per servirmi del gergo, l'uomo secondo me, qual'è, dov'è come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso".<sup>147</sup>

Verga versteht *I Malavoglia* als eine Etappe hin zu einem Roman scheinbar ohne Autor:

„il mio ideale artistico è che l'autore s'immedesima talmente nell'opera d'arte da scomparire in essa. Vorrei quasi che un romanzo arrivasse a non portare il nome del suo autore, si affermasse da sé, come vivente per un organismo proprio e *necessario*, producesse quell'illusione potente dell'*essere stato*, che hanno le epopee dei rapsodi e tutte le figure schiette della poesia popolare. E in questa obbiettività efficacissima della rappresentazione artistica, Zola istesso, così grande, e possente, ha ancora la debolezza pel gusto *colorista* della nuova scuola letteraria francese, per la sua mirabile abilità di descrizioni".<sup>148</sup>

Was 1881 in der privaten Korrespondenz als Ziel bestimmt wird und inoffiziellen Charakter besitzt, hat Verga bereits 1880 im Vorwort zur Erzählung *L'amante di Gramigna* öffentlich bekundet. In diesem Kontext gilt das Ideal nur als verwirklicht, sofern bestimmte Bedingungen erfüllt sind:

„Quando nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa, che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, e l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessari, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ad esser sorta spontanea, come un fatto naturale".<sup>149</sup>

Verga beansprucht, sich im übertragenen Sinne unter die Angehörigen der sizilianischen Fischerfamilie gemischt zu haben, von ihrem Standpunkt aus inmitten der ihnen vertrauten Gegend in und um Acì Trezza die Geschichte ihres leidvollen Lebens zu erzählen. Weil das von ihnen gesprochene Sizilianisch dem übergroßen Teil der italienischen Leser jedoch nicht geläufig gewesen sei, habe er sich darauf beschränkt, „di dare la loro fisonomia del loro intelletto alla lingua che essi parlano".<sup>150</sup> In einem Interview 1894 fordert Verga die Schriftsteller auf, sich umzuhören, auf die Umgangssprache ihrer Mitmenschen Acht zu geben, um den erfundenen Figuren eine angemessene, wahrhafte Ausdrucksweise zu verleihen, anstatt ihnen womöglich aus irgendwelchen Nachschlagewerken entnommene, äußerlich bleibende Worte anzudichten: „Certamente, la lingua italiana è uno strumento perfettissimo, ed è la lingua parlata da una persona colta. Tutta la perspicacia dello scrittore deve aiutarlo a non rinchiudersi in un frasario scelto che non è il frasario vero, in nessun

---

<sup>147</sup> Ebd., 108-109.

<sup>148</sup> Zit. nach Baldi 1980, 87-88. Brief von Verga an Francesco Torraca vom 12. Mai 1881.

<sup>149</sup> Verga 1980, 233.

<sup>150</sup> Zit. nach Baldi 1980, 88.

sensu. Il predicato studio del vocabolario è falso, perché il valore d'uso non vi si può imparare. Ascoltando, ascoltando si impara a scrivere“.<sup>151</sup>

Im April 1878 kündigt Verga dem Verleger Treves eine fünfteilige Romanreihe unter dem Titel *Marea* an, deren Bindeglied der für die Figuren aus verschiedenen sozialen Klassen mit einer Niederlage endende Existenzkampf sein soll. Die Arbeitstitel der einzelnen Bände lauten; 1. *Padron Ntoni*, 2. *Mastro-don Gesualdo*, 3. *La Duchessa della Gargantas*, 4. *L'Onorevole Scipioni* und 5. *L'uomo di lusso*.<sup>152</sup> Tatsächlich vollendet der Autor nur die ersten beiden Bände *I Malavoglia* und *Mastro-don Gesualdo*. Seine sozialdarwinistischen Vorstellungen kommen darin zum Vorschein, dass die Menschheitsentwicklung als eine ewige „lotta per la vita“ gilt, bei der die Schwachen den Starken unterliegen.<sup>153</sup> Über Niederlage oder Sieg entscheiden sowohl genetische Dispositionen, die körperliche Kraft und Intelligenz vorbestimmen, als auch die soziale Stellung der Eltern, wie die nachfolgend behandelte Erzählung *Rosso Malpelo* deutlich macht.

Drei Jahre später, im Vorwort zu *I Malavoglia*, pointiert Verga, warum er Figuren aus den untersten sozialen Schichten, eine sizilianische Fischerfamilie, bevorzugt, um den Kampf Jeder gegen Jeden zu studieren. An ihnen lasse sich der reine ‘Mechanismus’ menschlicher Instinkte und Leidenschaften beobachten, da sie noch nicht von anerzogenen, verinnerlichten moralischen Normen gehemmt und - im doppelten Sinne - verbildet seien.<sup>154</sup> Vergas Erkenntnisinteresse und seine ideologischen Prämissen wirken dabei wie eine Paraphrase von Zolas programmatischen Ausführungen zum Naturalismus und seinem Vorwort von *Thérèse Raquin*:

„Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali. Il meccanismo delle passioni che la determinano in quelle basse sfere è meno complicato, e potrà quindi osservarsi con maggior

---

<sup>151</sup> Zit. nach Gherarducci/Ghidetti 1994, 132.

<sup>152</sup> Verga 1979, 80. Brief von Verga an Salvatore Paola Verdura vom 21. April 1878.

<sup>153</sup> Am Ende von *Fantasticheria* zieht der Ich-Erzähler einen Vergleich zwischen der Auslese im Tierreich und unter den Menschen, und zwar unter dem Aspekt, sich von seiner Art/sozialen Gruppe zu entfernen: „Forse perché ho troppo cercato di scorgere entro al turbine che vi circonda e vi segue, mi è parso ora di leggere una fatale necessità nelle tenaci affezioni dei deboli, nell'istinto che hanno i piccoli di stringersi fra loro per resistere al tempeste della vita, e ho cercato di decifrare il dramma modesto e ignoto che deve aver sgominati gli attori plebei che conoscemmo insieme. Un dramma che qualche volta forse vi racconterò, e di cui parmi tutto il nodo debba consistere in ciò: - che allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dai suoi per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio, o per curiosità di conoscere il mondo; il mondo, da pesce vorace ch'egli è, se lo ingoiò, e i suoi più prossimi con lui“, Verga 1980, 169-170.

<sup>154</sup> „A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno della passione va complicandosi; i tipi disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà“, Verga 1972, 5-6.

precisione. Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice“.<sup>155</sup>

„Ciascuno, dal più umile al più elevato, ha la sua parte nella lotta per l'esistenza, pel benessere, per l'ambizione - dall'umile pescatore al nuovo arricchito - alla intrusa nelle alte classi - all'uomo dall'ingegno e dalle volontà robuste, il quale si sente la forza di dominare gli altri uomini [...]. Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo e già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere“.<sup>156</sup>

Der Ausdruck „quadro“ - das Bild, dessen echte Farben der Autor möglichst unverändert lassen soll, verpflichtet ihn, auf Retuschen zu verzichten, sprachliche und stilistische Verschönerungen zu unterlassen. Es liegt in der Logik des Ziels, der Autor solle aus dem Text verbannt werden, die visuelle Ausdruckskraft zu erhöhen. Anstatt wortreich etwa eine Landschaft detailliert zu beschreiben, genügen knapp formulierte Farb- und Lichteindrücke. In der Vorstellung vom Fortschritt als einem unablässigen Drang, einem Tribschicksal, dem die Menschheit unterliege, wobei die Formulierung „fiumana del progresso“ die Naturgewalt des Evolutionsprozesses bezeichnet, wird dieser weder glorifiziert noch verurteilt, sondern als unvermeidbares Verhängnis gedeutet.

Während Zola der Literatur eine missionarische, menscheitsverbessernde, didaktisch-moralische Aufgabe zuspricht, beschränkt sich für den sizilianischen Dichter und Dramatiker der Zweck des poetischen Schreibens darauf, seinen Mitmenschen ein unparteiisches Zeugnis von einem grausamen, opferreichen, unaufhaltsamen Kampf Jeder gegen Jeden vorzulegen. Zola ist überzeugt, dank der technischen und wissenschaftlichen Revolution breche für die Gesellschaft, welche Gesetze der unorganischen und organischen Natur („le mécanisme humain“) erkennt und sich von irrational begründeten, weltlichen und religiösen Herrschaftsformen befreit, ein goldenes Zeitalter an: „On entrera dans un siècle où l'homme tout-puissant aura asservi la nature e utilisera ses lois pour faire régner sur cette terre la plus grande somme de justice et de liberté possible“.<sup>157</sup> Dessen Korrelat bildet die Vorstellung, die Natur zu beherrschen und alles bislang Rätselhafte, Unerklärbare restlos aufzuklären: „Notre vrai besogne est là, à nous romanciers expérimentateurs, aller du connu à l'inconnu, pour nous rendre maîtres de la nature; tandis que les romanciers idéalistes restent de parti pris dans

---

<sup>155</sup> Ebd., 5.

<sup>156</sup> Ebd., 7.

<sup>157</sup> Zola 1968, 1188.

l'inconnu, par toutes sortes de préjugés religieux et philosophiques, sous le prétexte stupéfiant que l'inconnu est plus noble et plus beau que le connu“.<sup>158</sup>

Bei Verga hingegen zeichnet sich ab, dass er Aberglaube und Metaphysik für anthropologische Konstanten erachtet. Sie verwandeln nur ihre Form, treten in der Nord- und Mittelitalien umwälzenden industriellen Revolution als ungebrochene Heilserwartungen an die Wissenschaften, als profanisierter Glaube an die Allmacht der Technik in Erscheinung. Widersprüchlich erkennt Verga zwar die Übernahme der experimentellen Untersuchungsmethode seitens der modernen Literatur bis zu einem gewissen Grad an, wie sie Zola in *Le Roman expérimental* fordert, hält es jedoch für bedenklich, wenn die Wissenschaft alle Lebensbereiche durchdringt. Als er im April 1878 die Idee eines Romanzyklus *Marea* in einem Brief erwähnt, an dessen Anfang der Band *Padron Ntoni* stehen soll, interpretiert er den Sieger und Besiegte hervorbringenden, ewig wie die *Gezeiten* hin und herwogenden Existenzkampf als unerklärliches Fatum. In der bevorzugten Theatermetaphorik klingt ein gespaltenes, distanzierendes Verhältnis zu den einerseits Wahrheitsfindung ermöglichenden, andererseits zügellosen Wissenschaften an, die einmal entfesselt mit unstillbarer Gier („avidità“) sämtliche bestehenden religiösen und weltlichen Gewissheiten in Frage stellen und entzaubern:

„Ho in mente un lavoro, che mi sembra bello e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita, che si estende dal cenciaiulo al ministro e all'artista, e assume tutte le forme, dalla ambizione all'avidità del guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del gran grottesco umano; lotta provvidenziale che guida l'umanità, per mezzo e attraverso tutti gli appetiti alti e bassi, alla conquista della verità. Insomma cogliere il lato drammatico, o ridicolo, o comico di tutte le fisionomie sociali, ognuna colla sua caratteristica, negli sforzi che fanno per andare avanti in mezzo a quest'onda immensa che è spinta dai bisogni più volgari o dall'avidità della scienza ad andare avanti, incessantemente, pena la caduta e la vita, pei deboli e i maldestri“.<sup>159</sup>

Noch bevor im Oktober 1941 in *Cinema* Giuseppe De Santis und Mario Alicata in *Verità e poesia* Vergas veristische als Modell für eine filmische Erzählweise propagieren, wobei offen bleibt, ob sie Literaturverfilmungen fordern, liegen bereits praktische Ergebnisse vor: *La nave bianca* und zuvor *Uomini sul fondo*. Der maßgebliche Sujetautor und Szenarist beider Seemannsgeschichten, Francesco De Robertis, steuert auf einem anderen Weg, über den Kriegsfilm, als junge Redakteure von *Cinema* es beabsichtigen und unabhängig von ihnen, ein abstrakt gemeinsames Ziel an. Während *La nave bianca*, basierend auf einem Originalsujet, Elemente des literarischen Verismus - die Schicksalhaftigkeit des

---

<sup>158</sup> Ebd., 1189.

<sup>159</sup> Verga 1979, 79-80. Brief von Verga an Salvatore Paola Verdura vom 21. April 1878.

Handlungsverlaufs, die Figurenpräferenz für die 'umili', die Typisierung von Figuren über ihre Lebenswelt, die Aufwertung entdramatisierter, banaler Ereignisse - filmisch transponiert, adaptieren De Santis und Visconti 1941 *L'amante di Gramigna* für ein Drehbuch. Die Zensur verhindert jedoch einen Drehstart.<sup>160</sup> Januar 1942 meldet *Cinema* den kurz bevorstehenden Drehbeginn von *I Malavoglia* unter der Regie von Visconti. Weil auch dieses Vorhaben während des Krieges scheitert, bietet dann ironischerweise 1942 die staatlich genehmigte Adaption von Cains amerikanischem Kriminalroman *The Postman Always Rings Twice* Luchino Visconti, Antonio Pietrangeli, Giuseppe De Santis, Mario Alicata, den Brüdern Massimo Mida und Gianni Puccini die Gelegenheit, von ihnen zuerst publizistisch erhobene Forderungen nach einem neuen italienischen, realistisch oder veristisch genannten Film in die Praxis umzusetzen.

## 8 Verga und der Film

Verglichen zu den zahlreichen Verfilmungen von Abenteuerromanen Emilio Salgaris, beruhen während des Faschismus nur zwei Tonfilme auf Stoffen Giovanni Vergas. 1939 führt Amleto Palermi die Regie bei *Cavalleria rusticana*, produziert von der Scalera. Das Drehbuch verfassen Amleto Palermi, Pier Maria Rosso Di San Secondo und Santi Savarino. Alessandro Cicognini komponiert die Musik und arrangiert die Lieder frei nach Motiven sizilianischer *canzoni*. Isa Pola spielt die Santuzza, Doris Duranti die Lola, Carlo Ninchi den Alfio und Leonardo Cortese den Turridu. Aus dem künftigen Stab von *La nave bianca* sind vertreten: Giuseppe Caracciolo, der hier nicht als Chefkameramann, sondern als Tonmann eingesetzt ist, der Schnittmeister Eraldo Da Roma, eine Aufgabe, die er ebenfalls bei *Roma città aperta* übernimmt, und der Produktionsleiter Cesare Zanetti. In seiner Rezension vom 4. November 1939 in *Film* lobt Ugo Ojetti: „un film italiano come pochi; prima piacevole e

---

<sup>160</sup> Carlo Muscetta, La Sicilia di Verga nel cinema italiano, *Cinema nuovo*, Nr. 1, Januar-Februar 1994, 13. Mida (1984, 86-87) zufolge hat die gesamte Gruppe, die später das Drehbuch von *Ossessione* verfasst, an der Adaption von *L'amante di Gramigna* mitgewirkt, d. h. neben ihm selbst sein Bruder Gianni Puccini, De Santis, Alicata, Ingrao und Visconti. Als Grund für das Zensurverbot, das Visconti nie offiziell mitgeteilt worden sei, führt Mida eine unwahrscheinlich klingende Begebenheit an. Ein Freund habe zufällig ein Exemplar auf dem Schreibtisch des Ministers für Volkskultur, Alessandro Pavolini, gesehen. Es habe die Aufschrift getragen: „Basta con i briganti!“ Ferrara (1957, 8) merkt an, Visconti habe um 1940 vom Neffen Giovanni Vergas die Rechte zur Verfilmung sowohl für *L'amante di Gramigna* als auch *Jeli il pastore* erworben. Die erstere Erzählung sei dann von Visconti und Gianni Puccini in ein Drehbuch umgearbeitet worden. Die Begründung für das Verbot entspricht derjenigen Midas, doch fehlt eine Angabe, wer die Aufschrift auf dem Pavolini vorliegenden Szenarium gelesen haben will.

pittoresco, poi drammatico e laconico, senza un attimo di superficialità, cioè di stanchezza“.<sup>161</sup>

Das Projekt geht auf eine staatliche Initiative zurück:

„In Italien macht jetzt ein Film *Cavalleria Rusticana* von sich reden, der die Massen überall mitreißt und begeistert. [...] Auf Anregung des italienischen Volkskultur-Ministeriums [...] hat die Scalera-Film [...] *Cavalleria Rusticana* (‘Bauernehre’) verfilmt. [...] Südlicher Glaube, Liebe und Leidenschaften spiegeln sich dramatisch in der ursprünglichen Atmosphäre. Der Mythos der Erde, die Poesie der Getreidefelder, die bäuerlichen Landfeste, der Mystizismus, der Stolz und das Ehrgefühl eines unverdorbenen Volksschlages sprechen lebendig aus dem Film. [...] Es gelangt [...] rein sizilianische Volksmusik zur Verwendung. Sizilianische Bauernlieder, die von Einheimischen gesungen werden und auf ihren Instrumenten gespielt werden, schaffen den Stimmungsgehalt und geben dem Film echtes Lokalkolorit“.<sup>162</sup>

1943 dreht der Regisseur Genaro Righelli *Storia di una capinera* nach dem gleichnamigen Roman Vergas von 1871. Für das Drehbuch zeichnen neben Righelli Corrado Alvaro und Ettore Maria Margadonna verantwortlich. Der Film wird jedoch erst Anfang 1945 im befreiten Teil Italiens verliehen. Im Mittelpunkt des Plots steht die Novizin Maria Anselmi (Marina Berti), welche infolge einer Epidemie ihr Kloster verlässt und zur Familie zurückkehrt. Sie verliebt sich in den Verlobten ihrer Stiefschwester. Von ihrem Geliebten zur Hochzeit gedrängt, zieht sie sich in ihr Kloster zurück, leidet unter den seelischen Schmerzen ihrer Entsagung und verstirbt an einer rätselhaften Krankheit.<sup>163</sup>

Nachdem im Januar 1942 in *Cinema* der Drehbeginn von *I Malavoglia* unter der Regie von Visconti nach einem *trattamento* von ihm selbst, De Santis, Gianni Puccini und Mario Alicata angekündigt worden ist<sup>164</sup>, plädiert Massimo Mida im Mai 1943 dafür, den Roman zu verfilmen, ohne das unrealisierte Projekt seiner Redaktionskollegen zu erwähnen.<sup>165</sup>

Unabhängig davon assoziiert die Kritik *Terra di nessuno* (Mario Baffico 1938), basierend auf Pirandellos in Sizilien angesiedelten Erzählungen *Requiem aeternam dona eis, Domine* und *Dove Romolo edificò*, mit der veristischen Prosa Vergas. „Si parla di novelle di sapore verghiano, si loda l’aderenza della pagina e delle immagini alle atmosfere e alle tradizioni culturali della Sicilia“.<sup>166</sup> Palermis Regiearbeit 1940 *La peccatrice*, ohne auf dem

<sup>161</sup> Zit. nach Savio 1975, 75. Während der Vorspann (ebd.) das gleichnamige Drama als Vorlage nennt, betont Ugo Ojetti in seiner Rezension, die Erzählung sei adaptiert worden. Mascagni verweigert die Verwendung seiner Opernmusik. vgl. auch die Rezension von Giovanni Paolucci, in: *Bianco e Nero*, Nr. 1, Januar 1940, 90-93.

<sup>162</sup> Curt Caesar [Schulte], *Cavalleria Rusticana*, *Film-Kurier*, Nr. 262, 9. November 1939, 2. Danach ist die Opernfassung verfilmt worden, was jedoch nicht zutrifft, vgl. Chiti/Lancia 1993, 71.

<sup>163</sup> Vgl. ebd., 333-334.

<sup>164</sup> Vgl. [Rubrik Cinema gira,] *Cinema*, Nr. 134, 25. Januar 1942, 29.

<sup>165</sup> Vgl. Massimo Mida, Occasioni. *I Malavoglia* sullo schermo, *Cinema*, Nr. 166, 25. Mai 1943, 311.

<sup>166</sup> Bragaglia 1993, 87.

gleichnamigen Roman Vergas zu basieren, bewertet Michelangelo Antonioni in einem Bericht vom Festival in Venedig anlässlich der Uraufführung sehr positiv, bemängelt jedoch an einzelnen Szenen einen unpassenden Verismus.<sup>167</sup> Im Mittelpunkt steht eine ‘gefallene Frau’. Nach der unehelichen Geburt eines nur wenige Tage alt werdenden Babys verdingt sie sich als Dienstmädchen in fremden Familien. Zwielfichtige, skrupellose Männer stellen ihr nach. Für den Vater ihres Kindes, dem sie zufällig wiederbegegnet, empfindet sie nur noch Verachtung. Schließlich kehrt die vielfach Leidgeprüfte zur ihr verzeihenden Mutter zurück.<sup>168</sup>

Verga selbst beschäftigt sich jahrzehntelang mit der Fotografie und dem *cinematografo*, in letzterem Fall beruflich. Seit 1878 bis zu seinem Lebensende fotografiert Verga und entwickelt die Negative selbst. Motive bilden Familienangehörige, befreundete Schriftsteller, Bevölkerung und Landschaft Siziliens, bereiste Gegenden, darunter vorrangig die norditalienischen Seen und die Schweiz. Capuana, der seit 1860 Landschaften und Menschen Siziliens aufnimmt, regt ihn an, sich mit der Fotografie vertraut zu machen. Da Capuana die Aufnahme- und Entwicklungstechnik ebenso wie die Bildkomposition eindeutig besser beherrscht als sein Freund, übernimmt er für diesen die Funktion eines Lehrmeisters. Ein Teil ihrer Korrespondenz umfasst den Gedankenaustausch über ihre Bilder sowie Sendungen von Abzügen und Negativen. Dass seine semiprofessionellen Erfahrungen mit der Kamera und einer durch sie modifizierten Wahrnehmung der Außenwelt auf die Erzählstrategie seiner veristischen Texte zurückwirkt, ist anhand von *L’amante di Gramigna* nachgewiesen worden.<sup>169</sup> Der von ihm geprägte Verismus entwickelt sich ab 1878 zeitlich parallel zu seinen fotografischen Arbeiten und überschneidet sich, als die literarische Strömung um die Jahrhundertwende ausklingt, mit dem internationalen Durchbruch der siebenten Kunst.

---

<sup>167</sup> Michelangelo Antonioni, *La sorpresa veneziana*, *Cinema*, Nr. 102, 25. September 1940, 220-221; hier 221. Szenaristen sind Umberto Barbaro, Luigi Chiarini, Francesco Pasinetti und Amleto Palermi. Die Innenaufnahmen werden im Centro Sperimentale di cinematografia gedreht; in Nebenrollen wirken Studenten und Studentinnen mit. In Gegensatz zu Antonioni weist der Rezensent in *Cinema* (Vice, Nr. 106, 25. November 1940, 381) Assoziationen mit Klassikern des Naturalismus/Verismus zurück: „Qualcuno ha salutato nella fatica di Palermi un tentativo di verismo cinematografico, e grandi nomi si sono scomodati: Zola, Verga e via discorrendo. Ma una conclusione non è saltata fuori“.

<sup>168</sup> Der Film läuft in einer deutschsynchronisierten Version reichsweit unter dem Titel *Frau am Abgrund*. Die Titelrolle interpretiert Paola Barbara. Ihre männlichen Partner sind unter anderem Fosco Giachetti, Vittorio De Sica und Gino Cervi, vgl. die Besprechung des Films von Georg Herzberg, in: *Film-Kurier*, Nr. 14, 17. Januar 1942, 2.

<sup>169</sup> „*L’amante di Gramigna* [kann] geradezu als ein Beispieltext für eine intendierte sprachliche Umsetzung optischer Wahrnehmung gelesen werden“, Straub 1998, 158.

Zwischen 1909 und 1920 steht Verga aus kommerziellen Motiven mit der Filmindustrie in Verbindung.<sup>170</sup> Zum einen interessieren sich in- und ausländische Produktionsgesellschaften dafür, von ihm die Filmrechte für seine Erzählungen, Romane und Dramen zu erwerben. Zum anderen transponiert Verga ab 1912 eigene Texte in Szenarien. Sein widersprüchliches Verhältnis zu einem Medium, das einerseits lukrative Einnahmen verspricht, andererseits aus seiner Sicht als wohlhabender Bürger mit adeligen Vorfahren primitive (sub-)proletarische und kleinbürgerliche Zuschauerwünsche nach opulentem Schauwert und aufwühlenden Emotionen bedient, kommt in der abschätzigen Bemerkung zum Ausdruck, seine Tätigkeit als Filmautor sei eine Strafe Gottes („castigo di Dio“).<sup>171</sup> Zudem vertritt er die Ansicht, die Kinematografie entspreche einem Fortsetzungsroman für Analphabeten („romanzo di appendice per analfabeti“).<sup>172</sup>

Nachdem André Antoine *Cavalleria rusticana* unter dem Titel *Cavalleria* 1906 am Pariser Odéon inszeniert hat, erwirbt die dort ansässige Association cinématographique des artistes dramatiques 1909 die Filmrechte. Den Erlös teilt sich Verga mit der Szenaristin Giulia Dembowska. Verga erhält von ihr das Drehbuch zugesendet und billigt es ohne eingehende Lektüre.<sup>173</sup> Dem Dichter schwebt vor, das Drehbuch möge sich an dem Drama orientieren, wie es Antoine inszenierte. Dembowska gibt ihm jedoch in einem Brief vom 8. Dezember 1909 zu bedenken: „L’adattamento scenica per il cinematografo deve naturalmente seguire il testo *ma non può* limitarsi ad esso. È necessario per rendere comprensibile colla sola azione senza dialogo aggiungere dei quadri“.<sup>174</sup> Verga erkennt in seiner Antwort vom 12. Dezember 1909 an, dass im Unterschied zum Drama, bei dem das gesprochene Wort Vorrang genieße, der Film nach sichtbaren Aktionen und Reaktionen verlange: „Capisco le ragioni che lei mi espone e che la rappresentazione cinematografica ha altre esigenze di quelle [letterarie]“.<sup>175</sup>

---

<sup>170</sup> Zu Verga als Filmautor vgl. Raya 1984; Genovese/Gesù 1996. In der Sekundärliteratur (vgl. Zapulla Muscarà 1996; Garra Agosta 1996) werden Vergas Adaptionen seiner Texte teils als Filmsujets, teils als Drehbücher bezeichnet. Die Adaption beispielsweise von *Cavalleria rusticana* ist nach insgesamt 12 Bildern gegliedert, die einzelnen Szenen entsprechen. Doch die präzisen Angaben etwa zur Gestik und Mimik sowie Dialoge gehen über ein Sujet hinaus. Zum Text *Cavalleria rusticana per l’adattamento cinematografico* vgl. Garra Agosta 1996.

<sup>171</sup> Zit. nach Raya 1984, 17. Den Ausdruck gebraucht Verga in zwei Briefen - vom 26. Januar 1916 und vom 7. Juni 1918 - an seine langjährige Geliebte, Francesca Giovanna Annunziata Castellazzi Di Sordevolo (1860-1945). Verga nennt sie in seiner Korrespondenz Dina.

<sup>172</sup> Zit. nach Raya 1984. Dieses Urteil fällt Verga in einem Brief an den *direttore artistico* der Silentium Film, Marco Praga, vom 19. August 1916.

<sup>173</sup> Vgl. Raya 1984, 7.

<sup>174</sup> Zit. nach ebd., 23.

<sup>175</sup> Zit. nach ebd., 24.

Dina Di Sordevolo schreibt ab 1912 zusammen mit Verga die Dialoge folgender filmischer Adaptionen: *I carbonari della montagna*, *Storia di una capinera*,<sup>176</sup> *Tigre reale*, *Eva*, *Una peccatrice*, *L'amante di Gramigna*, *Certi argomenti*, *Storie del castello di Trezza*,<sup>177</sup> *Caccia al lupo*, *Caccia alla volpe*,<sup>178</sup> *La lupa* und *Cavalleria rusticana*. Verga besteht darauf, dass die Koautorin die Drehbücher mit ihrem Namen unterzeichnet, da ihm am Schutz seiner Privatsphäre und noch mehr an seinem guten Ruf gelegen ist.

1913 will eine britische Firma über ihren Vertreter in Italien die Rechte für *Cavalleria rusticana* kaufen. Verga stimmt den Interessenten jedoch um und übergibt ihm die Drehbücher *Storia di una capinera* und *Caccia al lupo*. Doch mit der britischen Firma kommt kein Geschäft zustande.<sup>179</sup> Von April 1916 bis April 1920 besitzt Verga Kapitalanteile an der Silentium Film. Dessen Gründer, Graf Luigi Grabinski Broglio, ist Theaterunternehmer. Er führt neben Verga fünf weitere Autoren zusammen: Marco Praga, Renato Simoni, Dario Niccodemi, Alfredo Testoni und Giuseppe Adami. Sie verpflichten sich, pro Jahr mindestens zwei Drehbücher vorzulegen. Verga stellt *Caccia al lupo*<sup>180</sup>, *Storia di una capinera* und *Eva* zur Verfügung. *Storia di una capinera*, verfilmt 1917, läuft ein Jahr später in den inländischen Kinos an. Die melodramatische Geschichte um Liebe und Wahnsinn einer Nonne, interpretiert von Linda Pini, spielt vorrangig in einem Kloster. Die Filmerzählung erreicht nach dem Urteil eines Kritikers nicht die Qualität der literarischen Vorlage.<sup>181</sup> Dennoch: „*Storia di una capinera* costituisce uno dei primi caratteristici esempi del rapporto che si instaura tra un cinema solo e unicamente commerciale e la letteratura“.<sup>182</sup> Gegen Pragas filmische Adaption von *Caccia al lupo*, welche zudem als eigenständiger Text veröffentlicht werden soll, setzt sich Verga in einem Brief an ihn vom 9. März 1917 zur Wehr. Sein Protest richtet sich gegen die sträflich missachtete Werktreue:

„No, caro Praga; io non posso firmare né autorizzare col mio nome la pubblicazione di questa *sintesi e descrizione* che non hanno nulla a che vedere col mio lavoro, quale esso sia, e lo

---

<sup>176</sup> Wiederabgedruckt, in: Gherarducci/Ghidetti 1994, 147-154.

<sup>177</sup> *Certi argomenti* und *Le storie del castello di Trezza* basieren auf den gleichnamigen Erzählungen. Sie werden von Brigola in Mailand 1877 als Teile einer Sammlung von Erzählungen unter dem Titel *Primavera* herausgegeben.

<sup>178</sup> Vorlagen sind die Einakter *La caccia al lupo* (adaptiert nach Vergas gleichnamiger Erzählung von 1897) und *La caccia alla volpe*, uraufgeführt im Mailänder Theater Manzoni, publiziert 1902 bei Treves.

<sup>179</sup> Vgl. Raya 1984, 8. Zu weiteren Anfragen von Rechtekäufen seitens inländischer Produktionsgesellschaften vgl. ebd., 10-11.

<sup>180</sup> Nach dem vorliegenden Drehbuch schätzt Praga die Länge des Films auf etwa 100 Meter ein, was ca 15 Minuten Spielzeit entspricht, ebd., 17.

<sup>181</sup> Vgl. Bragaglia 1993, 38.

<sup>182</sup> Ebd.

trasformano anche in parte! Chi l'ha steso? Tu no, certo, ch  sei troppo artista anche [sic] di faccia al cinematografo [...]. La cinematografia avrà le sue esigenze, come tu dici, ma io ho pure quella della mia coscienza artistica, e della mia ripugnanza a battere il tamburone in qualunque modo e sotto qualsiasi forma".<sup>183</sup>

Als Verga im April 1918 *Caccia al lupo*, gedreht auf Sizilien, im Kino sieht, erzürnt ihn, dass sein Foto vom Regisseur Giuseppe Sterni an den Filmanfang gesetzt und er damit ins Rampenlicht der Öffentlichkeit gezerrt worden ist. Obwohl Sterni beteuert, das Foto nur in eine Musterkopie eingeschnitten zu haben, die in einer geschlossenen Veranstaltung vorgeführt werden sollte<sup>184</sup>, dient Vergas Porträt der Produktionsgesellschaft als kostenlose Reklame. Verga, mittlerweile ein europaweit bekannter Schriftsteller, bekommt somit die aggressiven Werbemethoden einer auf die Aura 'großer Namen' als Markenzeichen setzenden Branche zu spüren. Sein im Vorspann eingefügtes Porträt soll einem bildungsbürgerlichen Publikum ein künstlerisch hochwertiges Produkt garantieren, um die Silentium gegenüber der Konkurrenz zu profilieren. Als die Mehrheit der Eigentümer sich 1918 dafür entscheidet, von der eigenen Firma unverfilmte Drehbücher an Dritte eigenmächtig weiterzuverkaufen und die Autoren mit einem pauschalen Betrag abzufinden, nimmt Verga dies zum Anlass, sich aus der Gesellschaft 1920 zurückzuziehen, nachdem sich für *Eva* kein Käufer gefunden hat.<sup>185</sup>

Ein wesentlicher Grund, warum *Cavalleria rusticana* am häufigsten von seinen Stoffen verfilmt wird, ist die vorausgehende kommerziell erfolgreiche Mehrfachverwertung - als Erzählung, Drama und Oper. Zunächst erscheint am 1. März 1880 in der römischen Literaturzeitschrift *Fanfulla della domenica* die Erzählung.<sup>186</sup> Als Drama erlebt *Cavalleria rusticana* seine Premiere am 14. Januar 1884 im Turiner Teatro Carignano. Eleonora Duse spielt die Santuzza. Im Oktober 1891 nimmt Verga an den Erstaufführungen in Berlin und Frankfurt teil. Am 17. Mai 1890 findet die gefeierte Premiere der gleichnamigen Oper im römischen Teatro Costanzi statt. Das Libretto stammt von Giovanni Targioni Tozzetti und Guido Menasci, die Partitur von Pietro Mascagni. 1893 erhält Verga nach einem dreijährigen Prozess gegen den Verleger Sonzogno für die Rechte an der Opernadaptation Mascagnis die stattliche Abfindungssumme von 143.000 Lire. Die Oper dürfte den Absatz der ihr zugrundeliegenden Erzählung erheblich gefördert haben. Nach einer ersten Verfilmung 1910

---

<sup>183</sup> Zit. nach Raya 1984, 100.

<sup>184</sup> Zur Korrespondenz zwischen Verga und Sterni vgl. ebd., 124-125.

<sup>185</sup> Ebd., 13-14.

<sup>186</sup> *Fanfulla della domenica*, gegründet 1878 in Rom, leitet zunächst Ferdinando Martino, von 1882 bis 1884 Luigi Capuana. *Cavalleria rusticana* bildet Bestandteil von *Vita dei campi*, herausgegeben im August 1880 von Treves in Mailand. 1881, 1882, 1884 und 1897 - im letzteren Fall mit Illustrationen von Arnaldo Ferraguti - publiziert derselbe Verleger jeweils Neuauflagen unter dem Titel *Cavalleria rusticana ed altre novelle*.

dreher Ugo Falena (für die Tespi Film) und Ubaldo Maria Del Colle (für die Flegrea Film) jeweils 1916, Amleto Palermi 1939, Carmine Gallone 1954 und Franco Zeffirelli 1984 neue Versionen von *Cavalleria rusticana*.<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> Bragaglia (1993, 40, 98-99) macht hinsichtlich der beiden Adaptionen 1916 sowie der Version Palermis 1939 darauf aufmerksam, dass die Vorlagen Elemente aus Erzählung, Drama und/oder Oper kombinieren, auch wenn im Vorspann von *Cavalleria rusticana* 1939 allein das Theaterstück als Referenztext angeführt wird.