

Stefania Acciaioli

Die ‚Schattenseite‘ der *Promessi sposi*

Manzonis Rezeption der Gothic Novel am Beispiel von *Fermo e Lucia*

Das Phantastisch-Unheimliche ist weder eine literarische Gattung noch ein literarisches ‚Genre‘, sondern eine geschickte „Ausdrucks- bzw. Erzählweise“ oder „jenes literarische Feld“¹, das in einem verführerischen Spiel² besteht. Es handelt sich dabei um ein subversives Spiel³, das sich bis in die Schattenseiten einer nur scheinbar eindeutigen ‚hellen‘ Welt hineinschleicht und somit gegen das rationale Wirklichkeitsparadigma verstößt. Das geschieht unvermeidlich in dem flüchtigen Augenblick der Unschlüssigkeit.⁴ Unschlüssig dem Unmöglichen gegenüber ist nicht nur der Protagonist zusammen mit dem Leser, sondern auch und vor allem der Erzähler selbst in seinem Erzählakt. Die sogenannte „unschlüssige Erzählung“⁵ wird auch als „Rhetorik des Unsagbaren“⁶ bzw. „negative Rhetorik“⁷ definiert, weil ihre Erzählstrategie die ‚unannehbare‘ bzw. logisch unbegreifliche Auseinandersetzung mit dem unaussprechlichen Erlebnis des Imaginären ausdrückt. Ein solches Erzählverfahren konkretisiert sich in der Modalisierung sowie in einer indirekt-andeutenden, bildhaft-traumähnlichen ‚Sprache‘, die paradoxerweise eine Liminalerfahrung bzw. Schwellenüberschreitung ermöglicht, indem sie zum Schachmatt unserer logischen Erkenntnisfähigkeit führt.⁸

1 Remo Ceserani. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996. S. 75-95; „Le radici storiche di un modo narrativo“. *La narrazione fantastica*. Hg. Remo Ceserani [u.a.]. Pisa: Nistri-Lischi, 1983. S. 16-23.

2 Louis Vax. *La Séduction de l'étrange*. Paris: PUF, 1965.

3 Rosemary Jackson. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London/New York: Methuen, 1981.

4 Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

5 Claudia Corti. *Sul discorso fantastico. La narrazione nel romanzo gotico*. Pisa: ETS, 1989. S. 41.

6 Jean Bellemin-Noël. „Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques“. *Littérature* 2 (1971): S. 103-118; „Notes sur le fantastique (Textes de Théophile Gautier)“. *Littérature* 8 (1972): S. 3-23; „Onuphrius ou le coût de la folie“. *Vers l'inconscient du texte*. Paris: PUF, 1979. S. 65-84.

7 Irène Bessière. *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.

8 Vgl. auch Uwe Durst. *Theorie der phantastischen Literatur*. Berlin [u.a.]: LIT, 2010; Monika Schmitz-Emans. „Phantastische Literatur: ein denkwürdiger Problemfall“. *Neohelicon* XXII/2 (1995): S. 53-116; Christian Thomsen/Jens Malte Fischer. *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980; Marianne Wunsch. *Die phantastische Literatur der Frühen Moderne (1830-1930). Definition – Denkgeschichtlicher Kontext – Strukturen*. München: Fink, 1991.

Literaturgeschichtlich wurzelt der literarische Begriff des Phantastischen in der englischsprachigen ‚Gothic Novel‘⁹ ab der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, er erlebt seine Blütezeit in der deutschen Romantik und erreicht Italien erst später, über die französische Rezeption der beiden Meister des Phantastischen: E.T.A. Hoffmann und E.A. Poe.¹⁰ Sowohl die besondere geschichtliche Lage Italiens – seine späte Suche nach einer politischen sowie sprachlichen Einheit – als auch seine traditionell konservative literarische Haltung, die nach den Regeln der klassischen Ästhetik die Gattungen der Lyrik sowie des Dramas bevorzugte und sich dem sogenannten „Nebel jenseits der Alpen“ skeptisch gegenüberstellte, trugen nicht nur zu einer im Vergleich zu anderen europäischen Ländern verspäteten Rezeption der ‚gotischen‘ Tradition, sondern auch zu einer misstrauischen Haltung gegenüber dem Roman überhaupt als „verbannter Gattung“¹¹ bei. Außer einigen frühen ‚manierierten‘ Beispielen wie Salluzzos *Il castello di Bagnasco* (1819), Guerrazzis *La battaglia di Benevento* (1827) oder Bazzonis *Il sotterraneo di Porta Nuova* (1832) bleibt ‚das Gotische‘¹² in Italien eher ein literarisches Randphänomen, das aber besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielt, als Italien sich den sich immer stärker verbreitenden europäischen Tendenzen zu öffnen versucht. Dies zeigt sich in der ‚Scapigliatura‘ mit ihrer provokativen Haltung, die die Tradition zugunsten der neuen Anregungen aus dem Norden ablehnt, wie etwa in Tarchettis Werk, das offensichtlich unter dem Einfluss von E.T.A. Hoffmann steht. Eben aufgrund eines derart offenkundigen Einflusses der europäischen Meister des Genres sowie aufgrund der Tatsache, dass das Phantastische in den italienischen Werken seine inhärente – vor allem formelle – Ambivalenz zu verlieren und sich besonders auf motivischer Ebene auszudrücken scheint, betrachtet die Forschung das italienische Gotische als eine schwächere Version des europäischen, wobei zuweilen – so bei Tarchetti – die sprengende Kraft einer ironischen Technik der vielschichtigen Zitate sowie die besondere ‚rhetorische‘ Körperlichkeit von Dingen (etwa die Kniescheibe in *Un osso di morto*), Figuren (z.B. Fosca Ungestalt) oder Zeichen (wie der Buchstabe selbst in der *Lettera U*) nicht ausreichend Beachtung findet.

Der vorliegende Beitrag konzentriert sich aber nicht auf die interessanten letztgenannten, etwas späteren Vorbilder einer italienischen ‚hybriden‘ Rezeption des Gotischen bzw. Phantastischen, die gleichzeitig einer neuen Sensibilität bzw. Ästhetik¹³ den Weg ebnete und die das Interesse der Forschung schon

9 David Punter. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London/New York: Longman, 1980.

10 Costanza Melani. *Fantastico italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento e del primo Novecento italiano*. Milano: BUR, 2009.

11 Daniela Brogi. *Il genere proscritto: Manzoni e la scelta del romanzo*. Pisa: Giardini, 2005.

12 Der Begriff (‚gotisch‘ bzw. ‚das Gotische‘) wird hier und im Folgenden im Sinne der Gothic Novel gebraucht.

13 Tarchettis ‚femme fatale‘ im gleichnamigen Roman *Fosca* wie auch Fogazzaros Marina in *Malombra* kehren das gotische Paradigma der „durch den bösen Villain verfolgten Unschuld“ um, indem die weiblichen Hauptfiguren über eine Art

erweckte, sondern er verfolgt das Ziel, die weniger erforschten Wurzeln des Genres in Italien zu ergründen. Diese sind unerwartet in *Fermo e Lucia*, d.h. in jener unvollkommenen ersten bzw. ‚Ur‘-Fassung von Manzonis Prosameisterstück (*I promessi sposi*) zu finden. Da Manzonis souveräner, subversiver Gebrauch der Ironie in *I promessi sposi* sowie seine eigenwillige Orientierung am Vorbild des historischen Romans Walter Scotts schon untersucht wurde¹⁴, wird hier gezeigt, dass *Fermo e Lucia*, das erste Prosawerk Manzonis, keineswegs als reiner, nur wenig zielgerichteter Romanversuch konzipiert war. Im Gegensatz zu der verbreiteten abwertenden These vieler Forscher, das Werk (*Fermo e Lucia*) sei u.a. wegen seiner gotischen Aspekte nur ein erster grober, vom Autor verworfener Entwurf des späteren Meisterwerks, wird es hier eher als unabhängiges Werk behandelt, das trotz seines Übergangscharakters eben dank seines gotischen Stoffes als „laboratorio in tumulto“, d.h. als „eifrige bzw. umtriebige Werkstatt“¹⁵, eine besondere Rolle sowohl in Manzonis Schaffen als auch in der italienischen Rezeption des Gotischen spielt.

Fermo e Lucia ist die erste, 1823 vollendete Fassung des weltberühmten Romans *I promessi sposi* [Die Verlobten bzw. Die Brautleute], der nach jahrelanger inhaltlich-stofflicher Bearbeitung sowie organisatorisch-sprachlicher Revisionsarbeit auf der Suche nach einer überregionalen, nationalen Landessprache, die die lange Kontroverse der ‚Questione della lingua‘ abschließen und das neue sprachliche Mittel für die ebenso lang erwünschte zukünftige politische Einheit sein konnte, endlich zum ersten Mal 1827 und dann endgültig 1840 zur Veröffentlichung gelangte. Der Text *Fermo e Lucia* trägt die Eckdaten vom 24.04.1821 und vom 17.09.1823 und seine Abfassung ist von Anfang an nicht nur stilistisch durch das Hauptmerkmal des Oxymorons geprägt. In seiner aktiv engagierten Haltung gegenüber der Literatur, die ihn zu einer lebenslangen, fast obsessiven Suche nach einer passenden Ausdrucksform für sein „vero storico [historisch Wahres]“ führte, schrieb Manzoni die ersten Szenen von *Fermo e Lucia* in einem Zuge während seines Einsiedlerdaseins in seiner Villa in Brusuglio, wohin er sich aus Solidarität zu seinen verfolgten Freunden zurückgezogen

verhängnisvolle ‚vampirische‘ Kraft verfügen, die eine große Macht auf schwächere Männerfiguren ausübt. Er benutzt auch dunkle Symbole sowie Orte, die typisch für die gotische Tradition sind, um sie mit Zügen einer neuen Ästhetik zu verschmelzen. Das ist z.B. der Fall bei Vergas langer Erzählung *Le storie del castello di Trezza*, einem Nebenwerk des Autors, das die Kehrseite des ‚Verismo‘ zeigt. Das Ergebnis ist eine Art ‚doppelt‘ paradoxe Version des Phantastischen, das mit einer ironischen Technik gotische Elemente wieder aufnimmt und zwecks einer doch hybriden, aber auch moderneren Form reinterpretiert bzw. refunktionalisiert. Diese Mischung aus den positivistischen Naturwissenschaften und dem Übernatürlichen bzw. Paranormalen gelangt somit zu einer sehr unheimlichen Verschmelzung von (vor-)naturalistischen und dekadenten Nuancen.

14 Stefania Acciaioli. *Il trompe-l'œil letterario, ovvero il sorriso ironico nell'opera di Wilhelm Hauff*. Firenze: FUP (Florence University Press), 2012. S. 85-118.

15 Ezio Raimondi. *Il romanzo senza idillio. Saggio sui „Promessi Sposi“*. Torino: Einaudi, 1974. S. 114-115.

hatte¹⁶ und wo er einige für die Konzeption seines Romans wichtige historische Quellen¹⁷ lesen konnte. Die Niederschrift unterbrach er aber bald wieder für ungefähr ein Jahr, um sich erneut der Lyrik – d.h. dem *Cinque Maggio* und dem Ende der *Pentecoste* – sowie dem Drama bzw. dem Ende des *Adelchi* zu widmen und sogar ein weiteres dramatisches Projekt (*Spartaco*), das aber nicht zustande kam, zu konzipieren. Dieses Schwanken zwischen traditionellen und neuen Gattungen, das auf eine innere Krise hindeutet, ist also das oxymorische Kennzeichen einer tiefen Unruhe des Autors während seiner Suche nach einer geeigneten Ausdrucksform, um sich vom italienischen lyrisch-dramatischen Kanon¹⁸ zu emanzipieren und die gewagte neue Form der Prosa bzw. des Romans als episches Sprachrohr für sein „vulgo disperso [verstreutes Volk]“ sowie die eigenen historischen Bedürfnisse zu experimentieren. So erklärt Gino Tellini, einer der führenden Manzoni-Forscher, dass die Entstehung des Werkes auf Manzonis Krise seiner dramatischen Poetik zurückzuführen sei. Um seine moralischen Ansprüche mit der historischen Wahrheit zu verbinden, habe der Autor in seiner Tragödie *Adelchi* die Geschichte selbst durch die marginale Einführung einer Art von „couleur romanesque“ manipuliert, sodass er sowohl gegen die Regeln der historischen Wahrheit selbst als auch gegen diejenigen der Tragödie verstoßen und somit seinen Glauben an die Ausdrucksmöglichkeiten des lyrischen Dramas in Frage gestellt habe. Wenn die Geschichte meistens negativ bzw. trostlos und genauso unveränderbar wie die Vorschriften des lyrischen Dramas sei, dann bestehe die moralische Aufgabe des entsprechend aktiv engagierten Dichters darin, nach einer neuen, freieren literarischen Ausdrucksform zu suchen, um so dem Vorwurf eines historischen Pessimismus den Raum eines hoffnungsvollen Projektoptimismus im Bereich einer wahrscheinlichen Fiktion entgegenzusetzen.¹⁹

Es ist kein Zufall, dass 1821 und 1823 die Rahmendaten der Abfassung sowohl von *Fermo e Lucia* als auch von Manzonis wichtigen poetologischen Schriften sind. Letztere gelten als erste Etappen der Entwicklung der Romankonzeption Manzonis, welche die dreischrittige Niederschrift des Meisterwerks

16 Es handelt sich um die Freunde der romantischen Gruppe, wie Pellico, Confalonieri oder Berchet, die entweder eingekerkert oder zum Stillschweigen bzw. zum Exil gezwungen wurden.

17 Wie vor allem Giuseppe Ripamontis *Mediolani historiae patriae libri octo* oder Melchiorre Gioias *Economia e statistica*, wo Manzoni sich über die damaligen Sitten, Figuren oder die inkongruenten Gesetze – wie diejenigen gegen die „bravi“ – erkundigt.

18 Foscolos Briefroman *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* [*Die letzten Briefe des Jacopo Ortis*] ist eigentlich der erste italienische Roman überhaupt, zumindest der erste von einer gewissen Bedeutung – Ende des 18. Jahrhunderts nach dem Muster von Goethes *Werther* konzipiert aber erst 1802 veröffentlicht – jedoch verwendet er auf stilistischer Ebene keine ‚mittlere‘ Prosa, die typisch für die Gattung ist und erst von Manzoni erreicht wird, sondern eine hohe, lyrisch-dramatische Erzählweise, die auch als „Alfieri-artige Tragödie in Prosa“ definiert wurde und die den traditionellen Kanon noch nicht bricht.

19 Gino Tellini. *Manzoni*. Roma: Salerno Editrice, 2007. S. 149ff.

begleiten. Die erste Fassung des Vorworts zu *Fermo e Lucia* wird 1821, d.h. am Anfang der Niederschrift des Romans geschrieben, während die zweite (1823) an deren Ende verfasst wird, sodass die beiden durch eine deutliche Änderung des Themas und der Perspektive eine Entwicklungsparabel bilden. Die erste setzt sich mit dem Problem der neuen literarischen Gattung des Romans auseinander: Diese wird hier als „genere proscritto nella letteratura italiana moderna, la quale ha la gloria di non averne o pochissimi“ sowie „pura invenzione moderna“ definiert, die keine wahre Geschichte erzähle, sondern „una esposizione di costumi veri e reali per mezzo di fatti inventati“ sei.²⁰ Diese poetologische Erklärung nähert sich einer anderen sehr bekannten Schrift an, die im selben Jahr erschien, und zwar *Lettre à Monsieur Chauvet sur les unités de temps et de lieu dans la tragédie*, die trotz der Skepsis gegen das ‚falsche‘ Romanhafte die Unabhängigkeit der Poesie als Ausdrucksraum der menschlichen Gefühle von der Geschichte als Beschreibungsort der bloßen Ereignisse erklärt. Somit lässt sich diese Erklärung als eine Art Anlehnung an Scotts Poetik des historischen Romans als Mischgenre von dichterischer Erfindung und Geschichte bzw. vom „dichterisch und historisch Wahren“ verstehen. Demgegenüber wechseln sowohl die zweite Fassung des Vorworts als auch der Essay *Sul Romanticismo. Lettera al Marchese Cesare D’Azeglio* [Über die Romantik. Brief an den Marchese Cesare D’Azeglio, 1823] den Blickwinkel. Während das Vorwort das Augenmerk von der Gattung auf das Sprachproblem verschiebt, nimmt der Autor im letztgenannten Essay Abstand vom Gebrauch der Mythologie und der klassischen rhetorischen Regeln sowie vom Scott’schen „geschichtlich Malerischen“, indem er behauptet, die Dichtung solle „l’utile per iscopo, il vero per soggetto e l’interessante per mezzo“²¹ haben, wobei aber eigentlich nur das Wahre als historisch-moralisch Schönes von Bedeutung sei, weil es die anderen in sich subsumiere und auf das

20 Alessandro Manzoni. *Fermo e Lucia*. Milano: Sugarco, 1997. S. 8-9: „verfemte Gattung in der modernen italienischen Literatur, die den Ruhm hat, dass sie gar keine oder sehr wenige [Romane] hat“; „reine moderne Erfindung“; „die Darlegung von wahren und wirklichen Sitten durch erfundene Ereignisse“. Da nur ein Teil des Werks (vgl. Anm. 28) ins Deutsche übersetzt worden ist, sind hier die Übertragungen ohne bibliographische Hinweise von der Verfasserin dieses Beitrags geleistet worden. Die zuweilen unübliche Wortwahl sowie der Gebrauch der älteren Rechtschreibung in unserer Übersetzung zielen bewusst darauf ab, die besonders veraltete, ‚unreine‘ bzw. schwer zu lesende Sprache (vgl. Anm. 48) der ersten Fassung von Manzonis Meisterwerk wiederzugeben.

21 „Das Nützliche als Zweck, das Wahre als Subjekt, das Interessante als Mittel“. Die poetologische Parabel führt später zu dem Essay *Del romanzo storico e, in genere, de’ componimenti misti di storia e d’invenzione* [Über den historischen Roman und im Besonderen: über die Zusammenkomposition von Geschichte und freier Erfindung, 1845], das einen gezielt trügerisch ‚Scott’schen‘ Titel trägt, weil es um eine offene und programmatische Ablehnung des historischen Romans geht. In der Tat wird hier die Koexistenz der beiden Elemente in einem einzigen Werk für eine unmögliche, nur scheinbare Versöhnung gehalten und als widersprüchliche Fälschung der Geschichte entlarvt bzw. erklärt und daher zugunsten des reinen „Historisch-Wahren“ verneint. Vgl. Alessandro Manzoni. *Schriften zur Philosophie und Ästhetik*. Übersetzung von Franz Arens. München: Theatiner, 1923. S. 343-494. Für die Übersetzung des Werks

Nachdenken abziele. *Fermo e Lucia* befindet sich also genau *zwischen* diesen beiden poetischen Etappen, die – beide – im Roman koexistieren, kurz bevor Manzoni in den späteren Fassungen des Romans endgültigen Abschied vom Romanhaften der Prosagattung – sei es historisch wie bei Scott oder gotisch – zugunsten einer strengen, aber auch ironischen, ‚moralisch‘ engagierten Suche nach dem rein geschichtlich Wahren nimmt.

Das Oxymoron charakterisiert also nicht nur die äußeren Umstände, d.h. die theoretische Konzeption bzw. Entstehungsgeschichte des Romans, sondern auch dessen immanente Merkmale, enthält *Fermo e Lucia* doch selbst gegensätzliche Elemente auf verschiedenen Ebenen. Im Werk *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756) definiert Edmund Burke „the sublime“ als ein Mischgefühl („delight“), das sich aus einem sonderbaren Nebeneinander von „pleasure and pain“ ergibt. Burkes Definition folgend erklärt David Punter das Gotische als „literature of terror“, die auf der „aesthetics of the horrible“ beruht, und fügt hinzu:

The Gothic is revealed as not an escape from the real, but as a deconstruction and dismemberment of it [...] Those writers who are referred to as Gothic turn out to be those who bring us up against the boundaries of the civilised, who demonstrate to us the relative nature of ethical and behavioural codes and place over against the conventional world a different sphere in which these codes do not operate, or operate only in distorted forms.²²

Dank ihrer subversiven inneren Spannung sowie ihres Grenzwesens werden gotische Werke als die beste Form für die Darstellung der Widersprüche einer unterschwellig, ‚magmatisch-‘rebellischen Gegen-Wirklichkeit betrachtet, die sich gegen Rahmenbedingungen sowie feste Gesetze auflehnt und dafür kämpft, Tabuthemen eine Ausdrucksmöglichkeit zu verleihen.

Manzoni waren nicht nur historische Quellen, sondern auch einige „Gothic novels“ – vor allem von Mrs. Radcliffe²³ – bekannt. Da dieses Genre mit seiner ziemlich ‚formlosen Form‘ ein vages historisches Interesse mit dem Geschmack für die Ästhetik des Terrors und des Verstoßes verschmilzt, wundert es nicht, dass Manzoni sich dafür interessierte, als er versuchte, sich von den literarischen Konventionen zu befreien und eine passendere Ausdrucksweise zu finden, mit der er die ‚kleine‘ Geschichte der Demütigen – d.h. die traditionell verdrängte, ‚schreckliche‘ Seite der ‚Großen Geschichte‘ – zu erzählen beabsichtigte. In ihrem Wesen, das – wie im Oxymoron – Entgegengesetztes zusammenbringt, indem sie das Natürliche dem Übernatürlichen und das Historische dem Phantastischen gegenüberstellt, kommt die ‚Gothic novel‘ den poetischen

*Lettre à Monsieur Chauvet [...]Über die Einheit von Zeit und Ort in der Tragödie. Brief an Herrn Ch*** vgl. ebd. S. 227-342.*

22 David Punter. *The Literature of Terror* (wie Anm. 9). S. 405.

23 Stefano Stampa. *Alessandro Manzoni, la sua famiglia, i suoi amici*. Milano: Hoepli, 1885-89. S. 183 (Bd. II); Mario Praz. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Milano: BUR, 1999. S. 107. Deutsche Übersetzung: *Liebe, Tod und Teufel. Die Schwarze Romantik*. München: dtv, 1963.

Bedürfnissen Manzonis entgegen, wie er sie in seinen ersten theoretischen Schriften erklärt. Obwohl er bald danach zur Ablehnung der Möglichkeit einer gesunden Mischung von Geschichte und Einbildungskraft und somit zur Verwerfung jeglicher romanhafter Mischgattung zugunsten der wahren Geschichte selbst gelangt, glaubt Manzoni in *Fermo e Lucia* noch an den Roman als „un système d’inventer des faits pour développer des mœurs historiques“, wie er ihn in *Lettre à Monsieur Chauvet* sowie im Briefwechsel mit seinem Freund Fauriel definiert.

In *Fermo e Lucia* sind sowohl die Verflechtung von Gegensätzlichem als auch weitere gotische Merkmale bzw. Motive auf verschiedenen Ebenen zu erkennen. Auf der Ebene der Figuren ist zuerst das ‚Paar‘ von „dark ladies“ bemerkenswert: Es handelt sich um Lucia, die weibliche Hauptfigur, und Geltrude (später Gertrude oder die Nonne von Monza), ihren Gegenpart. Nicht nur sind ihre jeweiligen Rollen in der Entwicklung der Geschichte einander entgegengesetzt, sondern sie stellen auf einer Metaebene auch den Gegensatz zwischen historischem (Geltrude)²⁴ und erfundenem Charakter (Lucia)²⁵ dar. Sie weisen aber nicht nur gegensätzliche Merkmale auf, sondern ebenso gemeinsame, wie z.B. ihre Haarfarbe. Im Gegensatz zur Literatur des Mittelalters und der Renaissance, wo die Haarfarbe entweder undefiniert bzw. implizit – wie im Fall von Dantes Beatrice – oder explizit blond als traditionelles Symbol für Schönheit und Tugend war, haben sowohl Geltrude als auch Lucia dunkles Haar. Petrarcas Laura, Sydneys Stella, Ariostos Angelica, sowie Shakespeares Desdemona sind alle blondhaarig und, dem klassischen Kanon der weiblichen Schönheit folgend, haben sie entweder blaue bzw. graue oder schwarze Augen – Letzteres besonders in der italienischen und spanischen Literatur.²⁶ Im offenen Verstoß gegen den Kanon sind aber die beiden Antagonistinnen in Manzonis Roman dunkelhaarig, wie den folgenden Portraits zu entnehmen ist:

Lucia usciva in quel momento tutta atillata dalle mani della madre. Le amiche se la rubavano, e le facevano forza perché si lasciasse vedere, ma ella si schermiva con quella modestia un po' guerriera delle foresi, chinando la faccia sul busto e

24 Geltrude beruht auf der historischen Figur von Anna Maria di Leyva aus Ripamontis *Historia patria*, einer der historischen Quellen Manzonis. Vgl. Verina R. Jones. *Le ‚dark ladies‘ manzoniane e altri saggi sui ‚Promessi Sposi‘*. Roma: Salerno, 1998. S. 103-105.

25 In der Tragödie sind die Protagonisten die realistisch-historischen Figuren, die im Rampenlicht stehen, während entweder die Nebenfiguren oder die psychologische Einsicht in die Helden aus dem Bereich der Einbildungskraft entnommen werden. In Manzonis Roman werden dagegen derartige Proportionen umgekehrt, indem die Hauptfiguren erfunden sind, während dem Historisch-Wahren eher Randfiguren, kollektive Ereignisse oder Sitten übertragen werden. Beleuchtet werden also jetzt auf der Bühne der neuen Gattung die bislang im Schatten gebliebenen Opfer der Geschichte. Vgl. Tellini. Manzoni (wie in Anm. 19).

26 Natürlich bestehen auch Ausnahmen, wie in Tassos Werk oder im *Hohen Lied*, wo die Braut braunhaarig aber wunderschön ist. Solche offene Verletzung des Kanons innerhalb der Tradition selbst ist aber als bloße Variante und zwar als weitere Bestätigung derselben – außer im Fall von gezielten Parodien – zu verstehen.

facendole scudo col gomito. Aveva i *neri capegli* spartiti sulla fronte con una drizzatura ben distinta, e ravvolti col resto delle chiome dietro il capo in una treccia tonda e raggomitolata a foggia di tanti cerchi, e trapunta da grossi spilli d'argento che s'aggiravano intorno alla testa in guisa d'una diadema, come ancora usano le donne del contado milanese. Al collo una collana di molte fila, di granate alternate con bottoni d'oro a filigrana. Un bel busto di broccato a fiori, le maniche corte fino al gomito dello stesso colore, allacciate sopra le spalle con nastri di seta, e terminate da due gran manichetti, una gonnella corta di filaticcio di seta terminata all'allacciatura con fitte e spesse pieghe, due calze vermiglie, e due pannelle coperte di seta e ricamate sul piede. Oltre questo che era l'ornamento particolare di quel giorno, Lucia aveva quello quotidiano di *una modesta bellezza*, la quale era allora accresciuta e per dir così abbellita dalle varie affezioni dell'animo suo in quel giorno. Poiché appariva nei suoi tratti una gioja non senza un leggier turbamento, un misto d'impazienza, e di timore e quella specie di accoramento tranquillo che ad ora ad ora si mostra sul volto delle spose, e che temperato dalle emozioni gioconde e liete non turba la bellezza, ma l'accresce, e le dà un carattere particolare. [...]²⁷

L'aspetto della Signora, d'una bellezza *sbattuta, sfiorita* alquanto, e direi quasi un po' *conturbata, ma singolare*, poteva mostrare venticinque anni. Un *velo nero* teso orizzontalmente sopra la testa scendeva a dritta e a manca dietro il volto, sotto il velo una benda di lino stringeva la fronte, al mezzo; e la parte che si vedeva diversamente *ma non meno bianca* della benda sembrava un *candido avorio* posato in un nitido foglio di carta: *ma* quella fronte liscia ed elevata si corrugava di tratto in tratto quando due *nerissimi sopraccigli* si riavvicinavano per tosto separarsi con un rapido movimento. *Due occhi pur nerissimi* si fissavano talvolta nel volto altrui

27 Manzoni. Fermo e Lucia (wie Anm. 20). S. 37-38. „In diesem Augenblick trat Lucia, ganz von ihrer Mutter zurechtgemacht, heraus. Ihre Freundinnen wetteiferten miteinander und spornten sie an, damit sie sich anschauen ließ, aber sie wehrte sich dagegen mit jener leicht kampfeslustigen Bescheidenheit, die den Bauernmädchen zu eigen ist, indem sie ihr Gesicht zum Oberkörper neigte und sich hinter dem Ellbogen verbarg. Sie hatte *ihr schwarzes Haar* mit einem festen Scheitel auf der Stirn aufgeteilt und ihr übriges Haar hinter dem Kopf zu einem runden Zopf gebunden, der zu mehreren Kreisen aufgewickelt und von großen silbernen Haarnadeln, die wie ein Diadem um den Kopf herum festgesteckt waren, wie es die Frauen im Mailänder Umland immer noch zu tun pflegen, durchstochen war. Um den Hals herum trug sie eine Kette mit verschiedenen Reihen von Granatsteinen, die sich mit goldenen Knöpfen aus Filigran abwechselten. Sie trug ein Mieder aus blumigem Brokat, bis zum Ellbogen kurze Ärmel derselben Farbe, die auf den Schultern mit seidenen Schleifen gebunden waren und die in zwei großen Ärmelschonern endeten, einen kurzen Rock aus Seidengarn mit dichten, dicken Falten am Verschuß, zinnoberrote Strümpfe und Pantoffeln, die mit Seide bedeckt und durch Stickereien auf dem Fußrücken verziert waren. Außer dieser anlässlich des besonderen Tages angelegten Zier wies Lucia noch die alltägliche *einer bescheidenen Schönheit* auf, die an jenem Tag dann durch ihre verschiedenen Gefühlserregungen gesteigert und sozusagen geschmückt worden war. Denn ihre Züge strahlten eine Freude aus, die nicht frei von einer leichten Unruhe war, eine Mischung aus Ungeduld und Furcht sowie jene Art von ruhigem Kummer, der sich zuweilen im Antlitz der Bräute zeigt und der durch die heiteren und fröhlichen Gefühlsregungen gemildert die Schönheit nicht trübt, sondern vermehrt, indem er ihr einen besonderen Charakter verleiht.“

con una *investigazione dominatrice*, e talvolta si rivolgevano ad un tratto come per fuggire: *v'era in quegli occhi un non so che d'inquieto e di erratico*, una espressione istantanea *che annunziava qualche cosa di più vivo, di più recondito*, talvolta di opposto a quello che suonavano le parole che quegli sguardi accompagnavano. Le guance *pallidissime, ma delicate* scendevano con una curva dolce ed eguale ad un mento rilevato appena come quello di una statua greca. Le labbra regolarissime, dolcemente prominenti, benché colorate appena d'un roseo tenue, spiccavano pure fra quel *pallore*; e i loro moti erano, come quelli degli occhi, vivi, inaspettati, pieni di espressione e di mistero. Una *gorgiera bianca*, increspata lasciava intravedere una striscia di *collo bianco* e tornito: la *nera cocolla* copriva il rimanente dell'*alta persona*, ma un portamento disinvolto, risoluto, rivelava o indicava, ad ogni rivolgimento, forme di alta e regolare proporzione. Nel vestire stesso v'era qua e là qualche cosa di studiato, o di negletto, di *stranio* insomma che osservato in uno colla espressione del volto dava alla Signora l'aspetto di una monaca *singolare*. La stoffa della cocolla e dei veli era più fine che non s'usasse a monache, il seno era succinto con un certo garbo secolaresco, e dalla benda usciva sulla tempia manca l'estremità d'una *ciocchetta di nerissimi capegli*; il che mostrava o dimenticanza o trascuraggine di tener secondo la regola, sempre mozze le chiome già recise nella cerimonia solenne della vestizione.²⁸

28 Ebd. S. 122-123. „Die Herrin war *von einer angegriffenen, ein wenig verblühten* und, beinahe möchte ich sagen, *etwas unsteten, doch eigenartigen Schönheit*, und mochte fünfundzwanzig Jahre alt sein. Ein waagrecht über den Kopf gebundener *schwarzer Schleier* fiel ihr zu beiden Seiten des Gesichts hinab, und unter dem Schleier umschloß ein Leinenstreifen die Stirn bis zur Mitte; die andere Hälfte, die sich unbedeckt, *aber nicht weniger weiß* als der Streifen zeigte, schien *schneeweißes*, von einem hellen Blatt Papier eingerahmtes *Elfenbein* zu sein. *Doch* jene glatte und hohe Stirn runzelte sich von Mal zu Mal, wenn zwei *tiefschwarze Augenbrauen* einander näherkamen, um sich gleich wieder in rascher Bewegung zu trennen. *Zwei ebenso tiefschwarze Augen* hefteten sich, *herrisch forschend*, hie und da auf das Gesicht des andern und wandten sich ebenso plötzlich wieder ab, wie um zu fliehen. *In ihren Augen lag eine unbestimmbare Unruhe und Unstetigkeit und ein flüchtiger, gleich wieder verlöschender Ausdruck, der etwas Lebendigeres, Verborgeneres* und dem Klang der Worte, die jene Blicke begleiteten, zuweilen Entgegengesetztes verriet. *Die sehr bleichen, aber zarten Wangen* verjüngten sich in sanftem und ebenmäßigem Schwung zu einem, wie bei einer griechischen Statue kaum heraustretenden Kinn. Die Lippen waren sehr regelmäßig geformt, hoben sich sanft hervor und zeichneten sich, obwohl sie mit ihrem zarten Rot kaum Farbe besaßen, deutlich *auf ihrer bleichen Umgebung* ab, und ihre Bewegungen waren wie die der Augen, lebhaft, unerwartet, voller Ausdruck und Geheimnis. *Ein weißes, gefältetes Collar* gab *einen Teil ihres hellen, wohlgeformten Halses* frei, und *der schwarze Talar* umhüllte *die ganze übrige hochgewachsene Gestalt*, die ein ungezwungenes, doch sicheres Geben zur Schau trug, und ließ bei jeder Bewegung Formen von edlen und regelmäßigen Proportionen erkennen. In der Art der Kleidung selbst lag hier und dort etwas Betontes oder Nachlässiges, kurz, *etwas Eigentümliches*, das, zusammen mit dem Ausdruck ihres Gesichtes, der Herrin *das Aussehen einer eigenartigen Nonne* verlieh. Collar und Schleier waren aus einem feineren Stoff gewirkt, als ihn sonst Nonnen zu tragen pflegen, der Busen war mit einer gewissen weltlichen Anmut gehoben, und aus dem Stirnband schaute an der linken Schläfe *eine tiefschwarze Lockenspitze* heraus; ein Zeichen von Vergeßlichkeit oder Nichtbeachtung der Klosterregel, nach der die Haare, die ja schon während

Sie sind also beide ‚dark ladies‘ bzw. ‚dunkelfarbig‘ geprägte weibliche Charaktere, wobei Lucia „dunkelhaarig“ und „doch nicht so schön“ ist, während Geltrude die Art von „befleckter bzw. unreiner („contaminated“) Schönheit“ besitzt, die Mario Praz „Medusas Schönheit“ nennt.²⁹ Als entgegengesetzte Figuren, die gleichzeitig identische und antithetische Züge zeigen, da die eine als das negative Spiegelbild der anderen gesehen werden kann, weichen sie beide von den Regeln des traditionellen, perfekten Schönheitsparadigmas ab, sodass sie dieses in zwei verschiedene Richtungen brechen. Als „Engel des Herdes“ ist Lucia gut, tugendhaft und hat eine rettende Funktion, aber ihre Schönheit ist doppelt untypisch: Einerseits ist sie dunkelhaarig, was – wie gesagt – mit der traditionellen Verwendung der Farbe ‚blond‘ als Symbol der Tugendhaftigkeit bricht. Andererseits wird ihre Schönheit gezielt abgeschwächt, damit sie zu einem ‚mittleren‘, durchschnittlichen Charakter werden kann. Außerdem verstößt dies gegen das Prinzip der für die märchenhafte Gothic Novel typischen „naiven Ästhetik“ (gut = schön).³⁰ Dagegen besteht die Anziehungskraft der Antiheldin (Geltrude) in der geheimnisvollen Faszination des Verfalls bzw. Verderbens, sodass sie gleichzeitig die Merkmale der Gothic Novel wiederaufnimmt und als ‚femme fatale‘ den Kanon des dekadenten Romans des 19. Jahrhunderts vorwegnimmt. Zudem verstößt sie gegen die märchenhafte „naive Ästhetik“. Dieser Verstoß liegt – wiederum wie beim Oxymoron – in ihrer Konstitution als schöne, aber böse bzw. verdorbene Figur, was aber für den ambivalenten Charakter des (hier weiblichen) ‚Villain‘ in der gotischen Tradition ziemlich typisch ist. Ihr disharmonisches, fast männliches, exotisches bzw. geheimnisvolles und rebellisches Wesen erinnert nicht nur an die Tradition der literarischen ‚banditti‘³¹, von Karl Moor bis zum ‚Byronic Hero‘, sondern ihr oben zitiertes Portrait ist dem Vorbild Schedonis³² sehr nah nachempfunden worden, wie folgende Textstelle eindeutig zeigt:

der feierlichen Einkleidungszeremonie abgeschnitten wurden, immer kurz zu halten waren.“ Alessandro Manzoni. *Die Nonne von Monza*. Übersetzung von Hans Riedt. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1966. S. 13-15.

29 Praz. *La carne, la morte, il diavolo*. (wie Anm. 23).

30 Volker Klotz. *Das europäische Kunstmärchen. 25 Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*. Stuttgart: Metzler, 2002.

31 Italienisches Wort für ‚Räuber‘. Auf Italienisch schreibt man es korrekt nur mit einem ‚t‘ (‚banditi‘), aber hier wird die falsche Schriftart absichtlich benutzt, wie sie sich in der gotischen Tradition festgesetzt hat. Dasselbe gilt auch für den italienischen Namen ‚Elena‘, die Protagonistin des im Folgenden oft zitierten Romans *The Italian* von A. Radcliffe, wo der Name ebenfalls falsch (‚Ellena‘) geschrieben ist. Dieses interessante Phänomen ist ein weiterer Beweis, dass die südländischen Länder wie Italien oder Spanien, die oft zur Kulisse der Gothic Novels gewählt wurden, eben einen rein kulissenhaften Charakter für die Inszenierung von damals allgemeingültigen Topoi bzw. Vorurteilen hatten, während die Länder mit ihren jeweiligen tatsächlichen Landschaften, Sprachen und Kulturen zumeist den Autoren nicht direkt bekannt waren.

32 Vgl. u.a. Giovanni Getto. *Manzoni europeo*. Milano: Mursia, 1971 sowie Praz. *La carne, la morte, il diavolo* (wie Anm. 23).

His figure was striking, but not so from grace; it was *tall*, and, though extremely *thin*, his limbs were large and uncouth, and as he stalked along, wrapt in the *black garments* of his order, there was something terrible in its air; something almost superhuman. His *cowl*, too, as it threw a *shade* over the *livid paleness of his face*, encreased its severe character, and gave an effect to *his large melancholy eye*, which approached to horror. *His was not the melancholy of a sensible and wounded heart, but apparently that of a gloomy and ferocious disposition*. There was something in his physiognomy extremely *singular*, and that cannot easily be defined. It bore the traces of many passions, which seemed to have fixed the features they no longer animated. An habitual gloom and severity prevailed over the deep lines of his countenance; and *his eyes were so piercing* that they seemed to penetrate, at a single glance, into the hearts of men, and to read their most secret thoughts; few persons could support their scrutiny, or even endure to meet them twice.³³

Außerdem sind auf der Ebene der Figuren und Motive, die in der gotischen Tradition meistens in Verbindung mit symbolischen Räumen erscheinen, noch weitere vergleichbare Merkmale zu identifizieren. Das Leitmotiv der „verfolgten Unschuld“, das sich in der Gothic Novel wie eine unendliche Variation über dasselbe Thema wiederholt, tritt auch in *Fermo e Lucia* auf. Da die Gothic Novel märchenhafte Züge trägt, spielt die Reise im Erzählverfahren des Romans eine zentrale Rolle. Die verfolgten Verlobten, d.h. sowohl Fermo – der spätere Renzo – als auch Lucia, unternehmen in der Tat beide eine Reise: Der Erste bewegt sich meistens im realen, offenen Raum der Straße, der Stadt, des Alltags und im Allgemeinen der ‚Großen Geschichte‘, während Lucia sich eher in mythisch-literarischen Szenarien oder geschlossenen Räumen bewegt. Nach Propps³⁴ Terminologie spielt der Held vorwiegend die Rolle des Suchers und die Heldin diejenige des Opfers. Als verfolgte Unschuld im Sinne der gotischen Tradition wird Lucia entführt. Die Szene ihrer Entführung findet im Bereich des gotischen Romans statt, wo weitere für die Gattung typische Figuren auftauchen, und ist daher nicht zufällig mit Ellenas Entführung in Radcliffes *The Italian* zu vergleichen:

On recovering, she perceived herself in a *carriage*, which was *driven with great rapidity*, and that *her arms were within the grasp of some persons*, who, when her recollection returned more fully, she believed to be the men, who had carried her from the villa. *The darkness prevented her from observing their figures*, and to all her questions and entreaties a death-like silence was observed. *During the whole night the carriage proceeded rapidly*, stopping only while the horses were changed, when *Ellena endeavoured to interest by her cries the compassion of the people at the post-houses*, and by her cries only, for the blinds were closely drawn. [...] She had no means of judging through what part of the country she was travelling, for above the small openings which the blinds left she could see only the towering tops of *mountains*, or sometimes the veiny *precipices* and *tangled thickets*, that closely impended

33 Ann Radcliffe. *The Italian or the Confessional of the Black Penitents. A Romance*. London: Penguin, 2003. S. 43.

34 Vladimir Propp. *Morphologie des Märchens*. München: Hanser, 1972. Vgl. auch Raimondi. Il romanzo senza idillio (wie Anm. 15).

over the road. About noon [...] she perceived herself on a wild and *solitary plain*, surrounded by mountains and *woods*. [...] Along this deep and shadowy perspective *a river*, which was seen descending among the *cliffs* of a mountain, *rolled with impetuous force*, fretting and foaming amidst *the dark rocks* in its descent, and then flowing in a limpid lapse to the brink of other *precipices*, whence again it fell with thundering strength to *the abyss*, throwing its misty clouds of spray high in the air, and seeming to claim the sole empire of this *solitary wild*.³⁵

La *carrozza* correva [...] velocemente, *gl'indegni guardiani* di Lucia, consultavano non senza sollecitudine su lo stato di essa, guardandola fissamente, cercando nel suo volto pallido e immobile le apparenze della vita, aspettando ansiosamente ch'ella ne desse alcun segno; quando la poveretta cominciò a *rinvenire* come da un sonno profondo, diede un sospiro, e aperse gli occhi. *Penò qualche tempo a distinguere i luridi oggetti che la circondavano*, e a raccapezzare le idee già confuse, e incerte che avevano preceduto il suo deliquio [...] Il primo uso che fece Lucia della vita fu di *gittarsi con forza verso lo sportello per vedere dove fosse, se gente passasse, se potesse gittarsi al di fuori ad ogni pericolo*: ma appena potè scorgere che il luogo ch'ella attraversava rapidamente era un *bosco*, che anima vivente non v'era: che le braccia villane che l'avevano già conficcata la prima volta al fondo della *carrozza*, ve la conficcavano di nuovo. [...] Erano già due ore che *la carrozza correva*, sempre per *istrade deserte*, attraversando *boscaglie*, e *campi abbandonati* alla felce e alla scopa [...] Il sole declinava verso l'orizzonte quando Lucia sentì un *romore continuo sempre crescente, come di un'acqua rapidamente corrente*.³⁶

Sowohl die Motive und die Figuren als auch die Details der Szenen sind typisch gotisch: die Entführung, die ‚banditti‘, die öde, erhabene Landschaft, und – bei der Ankunft – das Schloss mit dem Bösewicht oder das Kloster mit der

35 Radcliffe. *The Italian* (wie Anm. 33). S. 73-75.

36 Manzoni. *Fermo e Lucia* (wie Anm. 20). S. 233-235. „Die *Kutsche* eilte schnell fort, [...] Lucias *unwürdige Wachen* hielten nicht ohne Eifer miteinander über ihren Zustand Rat, indem sie sie fixierten, nach einem Anschein von Leben in ihrem blaßen, starren Gesicht suchten und ängstlich darauf warteten, daß sie irgendein Zeichen davon gab; als die Ärmste begann, *wieder zu sich zu kommen*, als ob sie aus einem tiefen Schlaf erwachte, tat sie einen tiefen Seufzer und öffnete ihre Augen. *Sie mühte sich eine zeitlang ab, bis sie die elenden Figuren, die sie umringten, wieder erkennen konnte* und bis sie ihre bereits vor der Ohnmacht konfusen und unsicheren Ideen geordnet hatte. [...] Das erste, was sie mit ihren wiedererlangten Sinnen tat, war, *sich mit Gewalt gegen die Kutschentür zu werfen, um zu sehen, wo sie war, ob Leute vorbeikamen, ob sie sich durch einen Sprung in Sicherheit bringen konnte*: Aber sie konnte gerade einmal erkennen, dass der Ort, den sie schnell durchquerte, ein *Wald* war, daß keine Menschenseele dort war; da schleuderten sie die grobschlächtigen Arme, die sie schon das erste Mal in den hinteren Teil des Wagens geschleudert hatten, wieder dorthin zurück. [...] Schon seit zwei Stunden *eilte die Kutsche*, immer durch *verlassene Straßen*, durch *Dickichte* und vom Farn- sowie vom Besenkraut *verlassene Felder*. [...] Die Sonne versank am Horizont, als Lucia *ein stetes, immer lauterer Geräusch wie von einem schnell fließenden Gewässer* vernahm.“ Vgl. auch Ferruccio Ulivi. *Lettura del Fermo e Lucia. Lucia rapita. Tomo II, capp. VII-IX; tomo III, capp. I-IV*. Roma: Accademia, 1970.

verbrecherischen Äbtissin. Obwohl Lucia auf der Straße, Ellena hingegen von zu Hause entführt wird, reisen beide Heldinnen bzw. Opfer im geschlossenen Raum einer Kutsche, sie schreien, sie versuchen, sich zu befreien und fallen aus Verzweiflung in Ohnmacht. Passiv-unbewusste und aktiv-bewusste Momente wechseln sich ab, obwohl sie im Dunkel des Gefährts kaum ihre Peiniger oder etwas von der Außenwelt erkennen können. Das, was sie aber in flüchtigen Augenblicken wahrnehmen, ist eine ähnliche landschaftlich öde Wildnis, die durch die typisch gotischen Merkmale der erhabenen Landschaft – d.h. den Wald, die Felsen bzw. Abgründe und das ungestüme Wasser – gekennzeichnet ist. Angesichts dieser vielen Ähnlichkeiten unterscheiden sich die beiden Episoden in zweierlei Hinsicht: Während Lucia ihren Trost im Gebet findet, versucht Ellena in der erhabenen Landschaft, vor der sie ein „dreadful pleasure“ im Sinne von Burke empfindet, eine Abwechslung sowie ein Spiegelbild ihrer Seele zu finden. Außerdem gelangt Lucia ins Schloss des großen ‚Villains‘, nachdem sie die Kutsche verlassen und den Fluss mit einem Boot durchquert hat. Ellena wird dagegen durch eine schmale Brücke, die direkt über dem Abgrund hängt, zu einem Kloster geführt, wo sie die Begegnung mit einer hinterlistigen Äbtissin – wie schon Lucia mit Geltrude – erleben muss. Auch in diesem Fall sind die Ortsbeschreibungen der beiden Klöster ähnlich, zumal Kloster und Schloss, mit ihren oberen Räumlichkeiten sowie labyrinthischen Untergängen, die Räume des Gotischen überhaupt darstellen. Obwohl sie an syntagmatisch gegenläufigen Textstellen der beiden Romane erscheinen – durch die Entführung wird Ellena zur Äbtissin gebracht, während der von Lucia bei der Äbtissin gesuchte Schutz überhaupt erst zu der betrügerischen Entführung führt –, zeigen die folgenden Szenen wiederum spiegelbildliche Merkmale:

Ellena followed unresistingly, like a lamb to the sacrifice, up a path that wound among the rocks, and was coolly overshadowed by thickets of almond trees, figs, broad-leaved myrtle, and ever-green rose bushes, intermingled with the strawberry tree, [...] the yellow jasmine [...] and a variety of other fragrant plants. These bowers frequently admitted glimpses of the glowing country below, and sometimes opened to expansive views bounded by the snowy mountains of Abruzzo. [...] Partial features of the vast edifice she was approaching, appeared now and then between the trees; the tall west window of the cathedral with the spires that overtopped it; the narrow pointed roofs of the cloisters; angles of the insurmountable walls, which fenced the garden from the precipices below, and the dark portal leading into the chief court; each of these, seen at intervals beneath the bloom of cypress and spreading cedar, seemed as if menacing the unhappy Ellena with hints of future suffering. She passed several shrines and images half hid among the shrubs and the cliffs [...] The friar, her conductor, crossed the court to the north wing, and there ringing a bell, a door was opened by a nun, into whose hands Ellena was given. A significant look was exchanged between the devotees, but no words; the friar departed, and the nun, still silent, conducted her through many solitary passages, where not even a distant foot-fall echoed, and whose walls were roughly painted with subjects indicative of the severe superstitions of the place, tending to inspire melancholy awe. [...] The nun gave no reply, and after having eyed the forlorn stranger for a moment, with inquisitive ill-nature, quitted the room. The unhappy Ellena had

not been left long to her own reflections, when *the Abbess* appeared; a stately lady, apparently *occupied with opinions of her own importance, and prepared to receive her guest with rigour and supercilious haughtiness. This Abbess, who was herself a woman of some distinction*, believed that of all possible crimes, next to that of sacrilege, offences against persons of rank were least pardonable.³⁷

Agnese [...] camminava francamente guidando [...] Lucia, la quale andava rasente il muro tutta sospettosa. Girando *di via in via, e ad ogni rivolta di canto trovando ancora vie e case*, era Lucia colpita da *maraviglia mista di non so quale afa*, come chi vede una *brutta grandiosità*. Ma il sentimento predominante di *accoramento e di terrore* non le dava campo di esprimere quello che allora provava, nè di provarlo distintamente e con forza. Giunte alla porta del *convento*, tirarono il campanello, e al potinajo che sopravvenne chiesero del *padre guardiano* [...] Era la *Signora* una giovane donna, *uscita di sangue principesco* che era stata posta dall'adolescenza in quel monistero [...] *La sua protezione e la sua influenza si estendeva fuori delle mura del monistero* [...] *Dal cortile si entrò in una stanza terrena, e da questa si passava al parlatorio*; prima di porvi il piede il guardiano, accennando la porta aperta disse sottovoce alle donne: „qui è la Signora“, come per farle risovvenire di *tutti gli avvertimenti che dovevano seguire*.³⁸

Die beiden Protagonistinnen werden von einem Mönch durch schreckenerregende Irrgänge von imposanten Vorgebäuden bis zum Kloster geführt, wo sie durch weitere verschiedene Innenräume und unter heimtückischen Blicken zur verdorbenen Äbtissin gelangen. Sogar die gotische Naturbeschreibung eines schmalen Wegs, der durch eine Art von dichtem Pflanzenbogen verdunkelt wird, findet am Anfang der zuletzt zitierten Szene aus *The Italian* ein Echo in der folgenden Beschreibung von Lucias Weg zum Ort ihrer Entführung:

Lucia uscì nella via [...] Giunse così all'uscita del borgo [...]: riconobbe la porta per dov'era entrata la prima volta, e prese a sinistra la via che l'era stata insegnata. Tutte le *strade* del Milanese erano a quel tempo *anguste tortuose*, e nel pian paese *profonde*

37 Radcliffe. *The Italian* (wie Anm. 33). S. 76-80.

38 Manzoni. *Fermo e Lucia* (wie Anm. 20). S. 120-122. „Agnese [...] schritt frei weg und führte [...] Lucia, die sich voller Scheu immer dicht an den Mauern hielt. Als sie so *Straße um Straße* durchschritt und *nach jeder Biegung wieder neue Straßen und neue Häuser* sah, wurde Lucia *von Staunen und Beklommenheit erfaßt*, wie es jemand ergeht, der *etwas Großartiges und zugleich Furchtbares* sieht. *Doch das in ihr vorherrschende Gefühl der Trauer und des Entsetzens* gab ihren Empfindungen keinen Raum und ließ sie überhaupt nicht klar und deutlich in Erscheinung treten. Als sie die *Klosterpforte* erreicht hatten, zogen sie die Glocke und sagten dem heraustretenden Pfortner, daß sie *den Pater Guardian* sprechen [...] möchten. [...] *Die Herrin war eine junge Dame fürstlicher Abstammung*, die schon als Jugendliche in dieses Kloster gekommen war [...] *Ihre Protektion und ihr Einfluß erstreckten sich über die Klostermauern hinaus*. [...] *Vom Hof aus traten sie in ein Zimmer zu ebener Erde und von dort in das Sprechzimmer*. Bevor sie ihren Fuß über die Schwelle setzten, deutete der Pater Guardian auf die offene Tür und flüsterte den Frauen zu: ‚Dort ist die Herrin‘, wie um sie an *all die Ermahnungen zu erinnern, die sie beherzigen sollten*.“ Manzoni. *Die Nonne von Monza*. Übers. von Riedt. (wie Anm. 28). S. 8-9, 12-13.

e come quivi si dice *invalate*, a guisa di un letto di fiume, *fra due rive di campi alte non di rado un uomo, e orlate di piante che intrecciate al pedale di rovi, di biancospini e di pruni riunivano in alto i rami loro in volta dall'una all'altra parte [...]*³⁹

Der gotische Nachhall klingt also in *Fermo e Lucia* vorwiegend während der alptraumartigen Reise von Lucia mit. Ihr Verlobter Fermo unternimmt dagegen als Erbe des pikaresken Antihelden seine Bildungsreise in einer nicht märchenhaft dargestellten Öffentlichkeit, die auf allen Ebenen von Ungerechtigkeit, Heuchelei und Gewalt beherrscht ist. Die alltägliche Wirklichkeit entpuppt sich also als nicht weniger unheimlich als der gotische Alptraum. Nach der mittlerweile bekannten ‚Technik des Oxymorons‘ sind die für die Gothic Novel typischsten Charaktere, denen Lucia begegnet, Geltrude und der ‚Conte del Sagrato‘, keine erfundenen, sondern historische Figuren, deren Geschichten nicht nur auf der Ebene der Figurenkonstellation, sondern auch der des spezifischen Stils des Romans einleuchtend sind. Die schon mehrmals erwähnte Geltrude befindet sich dank der beiden Motive der verfolgten Unschuld und der erzwungenen Einkleidung an der Schnittstelle zwischen zwei literarischen Traditionen: dem Sentimentalroman, wie Richardsons *Clarissa*, und der Gothic Novel, wie Radcliffes *The Italian*.⁴⁰ Die sechs Kapitel, die ihr in *Fermo e Lucia* gewidmet sind und die teilweise als ‚Digression‘ gekennzeichnet sind, enthalten verschiedene gotische Elemente auf motivischer sowie auf stilistischer Ebene, sodass Geltrudes Geschichte als eine Art von ‚negativer *Mise-en-abyme*‘ bzw. verkehrtem Spiegel-

39 Ebd. S. 227. „Lucia trat auf die Straße hinaus [...] So gelangte sie zum Ortsausgang [...] erkannte das Tor wieder, zu dem sie das erstmal hereingekommen war, und schlug den Weg zur Linken ein, wie ihr geheiß. Alle *Fabrwege* im Mailändischen waren damals *eng und gewunden* und in dieser Ebene noch *vertieft* – oder, wie man hier sagt, *eingelassen* –, lagen wie ein Flußbett *zwischen zwei Feldböschungen, die nicht selten manns hoch waren und von Bäumen eingefast wurden, deren Stämme von Brombeersträuchern, Weißdorn und anderm Dornengestrüpp umwuchert waren und deren Zweige sich oben von der einen zur anderen Seite wie in ein Gewölbe vereinigten [...]*“ Manzoni. Die Nonne von Monza. Übers. von Riedt. (wie Anm. 28). S. 167-168. Weitere Ähnlichkeiten zwischen den Schicksalen der beiden weiblichen Figuren an unterschiedlichen Textstellen betreffen das Motiv des gescheiterten geheimen Heiratsversuchs zusammen mit damit verbundenen Nebenmotiven wie dem Fährmann und der Mondlandschaft. Lucia erlebt all dies vor, Ellena nach der Entführung.

40 Antonio Stäuble. „Luci e ombre dell'anglofilia nella cultura italiana del tardo Settecento“. *Dénouement des Lumières et invention romantique. Actes du Colloque de Genève 24-25 novembre 2000*. Hg. Giovanni Bardazzi/Alain Grosrichard. Genève: Droz, 2003. S. 277-298. Die beiden Motive überschneiden sich weiterhin mit dem Topos der „blutigen Nonne“ und des dämonischen Mönchs wie in Lewis' *The Monk*. Eine weitere Quelle für die erzwungene Einkleidung ist Diderots *La Religieuse*. Vgl. auch Ettore Paratore. *Lettura del Fermo e Lucia. Geltrude. Tomo II, Capp. I-VI*. Roma: Accademia, 1970. Ebenso wie Geltrude spielt Lucia auch eine doppelte Rolle: als verfolgte Unschuld und als rettende Jungfrau, deren sprechender Name das Konzept des Lichtes andeutet. Daher befindet sie sich ebenso an der Schnittstelle zwischen dem gotischen und dem Sentimentalroman – diesmal ähnlich wie Richardsons *Pamela*.

bild der Geschichte der Verlobten gesehen werden kann. Als ursprünglich verfolgte Unschuld und als Opfer, weil sie von der Familie zur Einkleidung gezwungen wurde, verschärft sie allmählich ihren dissonanten Charakter, und anstatt sich dem Guten zu widmen, lässt sie sich vom kleinlichen bzw. kleinmütigen ‚Villain‘ Egidio⁴¹ verführen und zu schändlichen Missetaten – sogar bis hin zu einem Mord – überreden, bis sie, nachdem Lucia aufgrund ihrer Mitschuld am Betrug entführt worden ist, ihre Vergehen mit einem reuevollen Leben abbüßt. Stilistisch sind in diesen Kapiteln sowie im ganzen Roman nicht nur eine – typisch gotische – grelle Hell-Dunkel-Technik, sondern auch das Verfahren der Digression bemerkenswert. Vornehmlich schwarzgemalt ist auch keineswegs zufällig die andere historisch verankerte, aber typisch gotische Figur des großen ‚Villains‘: der sogenannte ‚Conte del Sagrato [Graf des Kirchplatzes]‘. Mit seinen vielen ‚banditti‘ ist er für seine unverschämten Grausamkeiten bekannt bzw. gefürchtet und seine Anrede verdankt er einer seine Verworfenheit besonders effektiv untermauernden und besonders theatralisch, ja fast melodramatisch geschilderten Episode:

Abitava egli in un castello posto al confine degli stati veneti, sur un monte; e quivi *menava una vita sciolta da ogni riguardo di legge*, comandando a tutti gli abitatori del contorno, non riconoscendo superiore a sè, arbitro violento dei negozj altrui come di quelli nei quali era parte, raccettatore di tutti i *banditi*, di tutti i fuggitivi per delitti quando fossero abili a commetterne di nuovi, *appaltatore di delitti per professione*. [...] Il primo giorno di festa la chiesa del paese dove abitava il creditore era ancora tutta piena di popolo che assisteva agli ufficj divini, che *il Conte si trovava sul sagrato* alla testa di una troppa di bravi. [...] Si affacciò finalmente alla porta con gli altri il creditore aspettato, e *il Conte al vederlo gli spianò lo schioppo addosso* [...] Lo sventurato colpito dallo spavento [...] cercava [...] di ficcarsi e di perdersi nella folla, e la folla lo sfuggiva pur troppo [...] *Il Conte lo prese di mira in questo spazio, lo colse, e lo stese a terra. Tutto questo fu l'affare di un momento*. La folla continuò a sbandarsi, nessuno si fermò, e il Conte senza scomporsi, ritornò per la sua via, col suo accompagnamento.⁴²

41 Das Paar Geltrude-Egidio ähnelt dem Paar der höllischen Liebhaber Matilda-Ambrosio in *The Monk*.

42 Manzoni. Fermo e Lucia (wie Anm. 20). S. 194-196. „Er wohnte in einem Schloß an der Grenze der Venetischen Staaten auf einem Berg, und hier *führte er ein freies, gesetzloses Leben*, indem er den Einwohnern der Umgebung befahl und keinen Herrn über sich anerkannte. Er war gewalttätiger Richter der Geschäfte der anderen genauso wie der eigenen, Patron aller *Räuber*, aller flüchtigen Straftäter, vorausgesetzt, daß sie in der Lage waren, neue Verbrechen zu begehen, und *professioneller Auftragnehmer von Verbrechen*. [...] Am ersten Festtag war die Kirche des Dorfes, wo der Gläubiger wohnte, noch voller Menschen, die an den Gottesdiensten teilnahmen; *der Graf befand sich auf dem Kirchplatz* und führte eine Räuberbande an. [...] Endlich erschien der erwartete Gläubiger mit den anderen in der Tür und *als der Graf ihn sah, richtete er die Flinte auf ihn*. [...] Der Unglückselige erschrak, [...] versuchte, [...] sich unter die Menge zu mischen und da unterzugehen, aber die Menge entkam ihm leider. [...] *An diesem Platz nahm ihn der Graf ins Visier, traf ihn und streckte ihn nieder. Es geschah in einem Augenblick*. Die Menge zerstreute sich weiter,

Don Rodrigos Tod im letzten Kapitel des Romans schließt dann diese Reihe von malerisch-bühnenhaften, typisch gotischen Szenen ab:

Ritto sul mezzo dell'uscio, stava un uomo smorto, rabbuffato i capegli e la barba, scalzo, nudo le gambe, le braccia il petto, e nel resto mal coperto di avanzi di biancheria pendenti qua e là a brani e a filaccica; stava con la bocca semi-aperta guatando le persone raccolte nella capanna con certi occhi neri nei quali si dipingeva ad un punto l'attenzione e la disensatezza; dal volto traspariva un misto di furore e di paura [...] Ma in quello sfiguramento Lucia aveva tosto riconosciuto Don Rodrigo, e tosto lo riconobbero gli altri due. *Quell' infelice da una capanna, posta lungo il viale, nella quale era stato gittato, e dove era rimasto tutti quei giorni languente e fuor di sè, aveva veduto passarsi davanti Fermo, e poi il Padre Cristoforo; senza esser veduto da loro. Quella comparsa aveva suscitato nella sua mente sconvolta l'antico furore, e il desiderio della vendetta covato per tanto tempo [...]* In una tal *confusione di passioni, o piuttosto in un tale delirio* s'era egli alzato dal suo miserabile strame, e aveva tenuto dietro da lontano a quei due. [...] Entrambi si mossero verso quell' inferno stravolto per soccorrerlo, e per vedere di tranquil-larlo; ma egli a quelle mosse, *preso da un inesprimibile sgomento, si mise in volta, e a gambe verso la strada di mezzo [...]* *dopo una breve corsa egli s'abbattè presso ad un cavallo dei monatti [...]* *il furibondo afferrò la cavezza, balzò su le schiene del cavallo, percotendogli il collo, la testa, le orecchie coi pugni, la pancia con le calcagna, e spaventandolo con gli urla, lo fece muovere, e poi andare di tutta carriera.* [...] „Giudizii di Dio!“ disse il padre Cristoforo: „preghiamo per quell'infelice.“⁴³

niemand blieb stehen und der Graf ging wieder seines Wegs mitsamt seiner Begleitung, als sei nichts geschehen.“

- 43 Ebd. S. 507-508. „*In der Mitte der Tür stand aufrecht ein bleicher Mann mit wirrem Haar und zerzaustem Bart, barfuß, mit nackten Beinen, nackten Armen und nackter Brust, am restlichen Körper war er schlecht bedeckt mit Wäscheüberresten, die hier und da in Fetzen und Fransen herunterhingen; er sah mit halb offenem Mund die Leute an, die in der Hütte versammelt waren; in seinen schwarzen Augen zeichneten sich gleichzeitig die Aufmerksamkeit und die Verrücktheit ab; sein Gesicht drückte eine Mischung aus Wut und Angst aus.* [...] Aber in dieser entstellten Erscheinung hatte Lucia sofort Don Rodrigo wieder erkannt und bald schon erkannten ihn auch die anderen beiden. Der Unglückselige hatte von einer Hütte entlang einer Allee, wo er hineingeworfen worden war und wo er all diese Tage siechend und nicht mehr Herr seiner Sinne geblieben war, Fermo und dann Pater Cristoforo vorbeigehen sehen, ohne dabei von ihnen gesehen zu werden. *Das Auftauchen der beiden hatte in seinem verwirrten Geist die alte Wut und den lang gehegten Wunsch nach Rache wieder erweckt.* [...] In einem solchen *Durcheinander von Leidenschaften oder eher in solchem Wahn* war er von seinem erbärmlichen Stroh aufgestanden und hatte die beiden von Weitem verfolgt. [...] Die beiden wandten sich dem verstörten Kranken zu, um ihm zu helfen und um zu versuchen, ihn zu beruhigen; aber auf diese Handlung hin *eilte er ergriffen von unsagbarer Bestürzung auf die mittlere Straße.* [...] *Nachdem er kurze Zeit gelaufen war, prallte er auf ein Pferd der Leichenträger.* [...] *Der Rasende ergriff die Pferdeleine, sprang auf den Rücken des Pferdes und zwang es, indem er es mit den Fäusten am Hals und am Kopf und mit den Fersen am Bauch schlug und mit Schreien aufscheuchte, sich zu bewegen und dann loszugaloppieren.* [...] ‚Gottes Urteile!‘, sagte Pater Cristoforo, ‚Laßt uns für den Unglückseligen beten.‘“ Giovanni Macchia nennt

Die starke, Gut und Böse wie Schwarz und Weiß einander gegenüberstellende Theatralität dieses unheimlichen Bildes zeigt den durch die Pest und die Obsession der Rache verrückt gewordenen Don Rodrigo, der in den Irrgängen des Lazarets die Verlobten wiedersieht und verfolgt, bis er dann auf dem Pferd eines Leichenträgers zum Sterben wegreitet. Diese Szene ist von den dämonischen Zügen des Protagonisten sowie von einer verschärften Dynamik geprägt. Im Vergleich zu Egidio (dem kleinen bzw. kleinlichen) und dem Conte del Segrato (dem großen Villain) ist Don Rodrigo als ‚ursprünglicher Villain‘, der die Verlobten von Anfang an verfolgte und dadurch die ganze Geschichte mit der Reihe der weiteren ‚Mit-Villains‘ in den Gang setzte, ein ‚mittelmäßiger, durchschnittlicher‘ Bösewicht, der am Ende nicht zufällig das nicht nur religiöse Mitleid der guten Hauptfiguren erregt. All diese insbesondere ‚äußerlich‘ gotischen Figuren bzw. Szenen, die vorwiegend die Gefühle des Lesers bewegen, werden in der endgültigen Fassung von *I promessi sposi* umgestaltet und zwecks einer rationaleren Darstellung des Wahren umfunktionalisiert. Gertrudes Geschichte wird nicht mehr in sechs, sondern nur noch in zwei Kapiteln erzählt und dabei deutlich weniger prominent beschrieben; der Conte wird zum – im Sinne der Phantastik – ‚Innominato [Ungenannten]‘, der aber die Züge einer „Würde im Bösen“ noch trägt, die sich im Vergleich zum Conte sowohl in der symbolischen Darstellung seines Schlosses als auch in seinem raffinierteren Benehmen verfeinert. Don Rodrigo bleibt dagegen in seiner ‚Unwürde‘ bzw. Würdelosigkeit grundsätzlich gleich, nicht nur in der ersten Fassung, sondern auch in den darauffolgenden Versionen bis hin zur endgültigen Textfassung, weil er kein „round character“⁴⁴ und innerlich besonders mediokrer ist. Die einzige Modifikation bezüglich seiner Figur betrifft seine Todesszene, die gemäß dem allgemeinen bzw. etablierten neuen Gestaltungsprinzip weniger „romanhaft“ und introspektiver präsentiert wird. Im Vergleich zur grell-dissonanten, theatralisch schwarz-weißen Art der ersten Fassung wird der Stil generell eher leicht ironisch-allusiv und nuanciert. Die vorwiegend äußerlich gotischen Züge verschwinden also zugunsten des innerlich realistisch Wahren: Der Begriff „Phantasie“ wird nur noch selten und ausschließlich negativ verwendet, während vom buchstäblich ersten bis zum buchstäblich letzten Wort im Roman die Geschichte bzw. Historie herrscht.⁴⁵ Die Digressionen⁴⁶ dagegen spielen weiterhin eine bedeutende, dem tragischen Chor ähnliche Rolle: Sie erscheinen als eine Art essayistischer Klammer, die entweder einen subjektiven Prozess des Überlegens oder den Auftritt einer besonderen Figur markieren. In beiden Fällen fungieren sie aber als Ort der ‚Praeteritio‘, wo ‚das Unsagbare‘ doch ausgedrückt wird: In *Fermo e Lucia* werden sie

Fermo e Lucia im Vergleich zu *I promessi sposi* „Manzonis schwarzen Roman“. Vgl. Giovanni Macchia. *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo*. Milano: Adelphi, 1989.

44 Eduard Morgan Forster. *Aspects of the Novel*. London: Arnold, 1928.

45 Tellini. Manzoni (wie Anm. 19). S. 163-233.

46 Antonio Illiano. *Morfologia della narrazione manzoniana. Dal Fermo e Lucia ai Promessi sposi*. Firenze: Cadmo, 1993. Vgl. auch Bruno Brunetti. „Sotto il segno dell'ossimoro: sul ‚Fermo e Lucia‘“. *L'anima e le cose. Naturalismo e antinaturalismo tra Otto e Novecento*. Hg. Raffaele Cavalluzzi. Roma/Bari: Laterza, 2003. S. 3-21.

durch ein Nebeneinander von starken Hell-Dunkel-Kontrasten zum Ort der Inszenierung des Gotischen, in *I promessi sposi* werden sie in einer allgemein ausgewogeneren und objektiveren Form zum Schauplatz der Ironie. *Fermo e Lucia* ist also die ‚dunkle‘ Seite einer nur scheinbar helleren Endfassung.⁴⁷

Das stoffliche sowie stilistische „guazzabuglio [Wirrwarr]“⁴⁸ der ersten Version des Romans ist also doch kein misslungener Entwurf, sondern ein unabhängiges Werk und in vielerlei Hinsicht von großer Bedeutung. *Fermo e Lucia* ist der erste wichtige Vertreter des Romans als neuer, moderner Gattung nicht nur innerhalb von Manzoni's Schaffen, sondern auch im Kanon der italienischen Literatur überhaupt. Es handelt sich um einen ‚Roman-Essay‘, der – wie beim Oxymoron – gleichzeitig als „konkaver Spiegel der Leidenschaften und als konvexer Spiegel der Wirklichkeit“⁴⁹ funktioniert. Die neue Gattung soll – genauso exzentrisch und alternativ wie im Fall des umstrittenen Begriffs von ‚Gothic Romance‘ im Vergleich zur realistischeren ‚bürgerlichen Novel‘ – neue Protagonisten in einem neuen Spielraum sowie in einer neuen Sprache darstellen und

47 Renato Giovannoli. *Il vampiro innominato. Il „Caso Manzoni-Dracula“ e altri casi di vampirismo letterario*. Milano: Medusa, 2008. S. 7-48. Neben einer spiegelbildlichen Lektüre von *I promessi sposi* und *Dracula* bietet Giovannolis Studie die interessante These, dass Manzoni's Roman ein multimediales Werk ante litteram sei. Die 1840 erschienene, vom piemontesischen Maler und Bühnenbildner Gonin illustrierte Endversion des Romans enthalte Bilder, die eine Art von „geheimer (Gegen-)Erzählung“ des Verdrängten mit deutlich phantastischen Zügen darstellten. Ein besonders deutliches Beispiel dafür sei eine Illustration im XXXII Kapitel, das in einer der realistischsten Textpassagen des ganzen Romans (d.h. die Pest betreffend) ein Bild ähnlich zu Füssli's *Alptraum* zeigt. Vgl. ebd., insbes. S. 41.

48 Der Begriff ist ein Schlüsselwort. Im ganzen Werk taucht er nur dreimal in Zusammenhang mit emblematischen Figuren sowie an symbolischen Textstellen auf: in den Kapiteln über Geltrude in Bezug auf ihre ‚negative‘ Erziehung und Lebenserfahrung, in denjenigen über den Conte del Sagrato in Bezug auf Don Abbondio und schließlich gegen Ende, wenn Fermo über seine ganzen Ereignisse zusammenfassend nachdenkt. Das in sich pejorative Wort, das entweder ein inneres oder ein äußeres Chaos darstellt, spielt aber eine Schlüsselrolle, indem es die drei inhaltlichen Kerne der Geschichte – die der beiden ‚gotischen‘ Figuren und die der Verlobten – miteinander verknüpft. Es kennzeichnet weiterhin auch die ziemlich künstliche hybride Experimentiersprache, reich an Ausdrücken aus den jeweiligen Regionalsprachen der Lombardei und der Toskana sowie Entlehnungen aus dem Französischen und dem Lateinischen. Manzoni ist sich deren sprachlicher Grenzen bewusst und wird sie bald zugunsten des lebendig gebrauchten Toskanischen ablehnen. In dem zweiten Vorwort zu *Fermo e Lucia* bekennt er: „Scrivo male [...] scrivo male a mio dispetto [ich schreibe schlecht, ich schreibe trotz meines Bemühens schlecht]“, aber im Sinne von unserer Lektüre des Romans als ‚subversive, eifrige Werkstatt‘ ist dieses Merkmal auch als Nebeneinander des Entgegengesetzten und somit als konventionsprengender Diskurs gegen eine traditionell zu puristische und folglich zu überwindende Kanonsprache zu lesen. Vgl. Manzoni. *Fermo e Lucia* (wie Anm. 20). S. 17.

49 Giancarlo Vigorelli. „Il primo romanzo del Manzoni“. Manzoni. *Fermo e Lucia* (wie Anm. 20), S. IV.

letztlich ein doppeltes, kontrapunktisches „Wahres“, d.h. einen Gegendiskurs der inoffiziellen ‚Geschichte der Demütigen‘ neben dem Diskurs der offiziellen Geschichte ermöglichen. Die gotische Tradition mit ihrer subversiven Kraft und ihrer gleichzeitigen Inszenierung widersprüchlicher Realitäten durch das Nebeneinander von Gegensätzen erweist sich dabei, zumindest am Anfang der ‚Quest‘, als besonders geeignet für ein solches angestrebtes Ziel und sogar als eine unausweichliche Etappe der Suche nach einer neuen Ausdrucksform für die literarisch sowie sozial-geschichtlich ‚Verdrängten‘. Außerdem glaubt Manzoni in dieser Phase zumindest noch theoretisch an die Möglichkeit einer Mischung von Erfindung bzw. Fiktion und Geschichte und trotz einiger Bedenken auch an die ethische Nützlichkeit des Schreckens.⁵⁰ Eben diesem vielschichtigen „guazzabuglio“, das ihm die spezifisch romantische Faszination des Fragmentarischen bzw. Unvollkommenen verleiht, verdankt das Werk – *Fermo e Lucia* – schließlich seinen antitraditionellen und intertextuellen Charakter. Gerade aufgrund dieser polyphonen, ‚europäischen‘ Beschaffenheit konnte es dann, nicht nur in Italien, sondern auf internationaler Ebene die Dimension eines Meisterwerks (*I promessi sposi*) erreichen.

50 Manzoni. *Fermo e Lucia* (wie Anm. 20), S. 178: „Siamo stati più volte in dubbio se non convenisse stralciare dalla nostra storia queste turpi ed atroci avventure; ma esaminando l'impressione che ce n'era rimasta, leggendola dal manoscritto, abbiamo trovato che era una *impressione di orrore*; e ci è sembrato che *la cognizione del male quando ne produce l'orrore sia non solo innocua ma utile*.“ „Wir zweifelten mehrmals, ob es nicht von Vorteil wäre, diese schändlichen und grausamen Abenteuer aus unserer Geschichte zu streichen; aber während wir den Eindruck prüften, den wir beim Lesen des Manuskripts hatten, fanden wir, daß es *ein schauervoller Eindruck* war; und wir dachten, *daß die Kenntnis des Bösen, wenn sie Schauder verursacht, nicht nur harmlos, sondern auch nützlich sein kann*.“ Im Hinblick auf das Ethisch-Nützliche, das den Eindruck des Entsetzens neutralisiert, akzeptiert Manzoni noch einen vorsichtigen Gebrauch der Ästhetik des Schrecklichen. Was er aber von Anfang an ablehnt, ist das Konzept einer phantasievollen Fiktion als einer bloß selbstreferentiellen und plakativen Vergnügungsquelle, wie er nicht zufällig in der folgenden Digression erklärt: „Se le lettere dovessero aver per fine di *divertire* quella classe d'uomini che non fa quasi altro che divertirsi, sarebbero la più frivola, la più servile, l'ultima delle professioni. E vi confesso che troverei qualche cosa di più ragionevole, di più umano, e di più degno nelle occupazioni di un *montabanco* che in una fiera trattiene con sue storie una folla di contadini: costui almeno può aver fatti passare qualche momenti gai a quelli che vivono di stenti e di malinconie [...]“. Vgl. Manzoni. *Fermo e Lucia* (wie Anm. 20). S. 119. „Sollte die Literatur auf das *Vergnügen* jener Klasse von Menschen abzielen, die praktisch nichts anderes tut als sich zu vergnügen, so wäre sie der eitelste, der niedrigste, der letzte der Berufe. Und ich muß euch gestehen, daß ich etwas Vernünftigeres, Menschlicheres und Würdigeres in den Tätigkeiten eines *Gauklers*, der mit seinen Geschichten auf einem Jahrmarkt eine Bauernmenge unterhält, fände: Zumindest kann er denjenigen, die verzweifelt daran, einige heitere Momente geschenkt haben.“