*Spuren der moralischen Presse im Erzählwerk von
Antonio Piazza*

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Karl-Franzens-Universität Graz

eingereicht von Mag.^a phil. Alexandra Fuchs

am

Institut für Romanistik

Erstbegutachter: Univ.-Prof. Mag. Dr. phil. Klaus-Dieter Ertler
Zweitbegutachterin: Prof. Priv.-Doz. Dr. phil. Angela Fabris

2015

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
1 Kontext und Gattung der Moralischen Periodika und des Romans.....	13
1.1 Die Literatur in der protestantischen Ethik Englands	13
1.2 Die Literatur in der katholischen Ethik Englands und Venedigs.....	19
1.3 Die Moralischen Periodika	24
1.3.1 Die fiktive Verfasserinstanz.....	26
1.3.2 Vielstimmigkeit, Dialogizität und Dialog	30
1.3.3 Die Leseranrede	33
1.3.4 Leserbriefe	37
1.3.5 Metatextuelle Elemente	40
1.3.6 Das Erzählen.....	43
1.3.7 Motti	48
1.4 Die Moralischen Periodika in Italien.....	52
1.5 Der Roman in der italienischen Aufklärung.....	59
1.6 Der Autor Antonio Piazza	66
2 Analyse des Erzählwerks	69
2.1 Das Verfasser-Ich.....	69
2.1.1 Der Ich-Erzähler.....	69
2.1.2 Der Er-Erzähler	79
2.2 Paratext, Metatext, Autopoetik und Reflexion	84
2.2.1 Die Romantitel.....	85
2.2.2 Paratexte.....	87
2.2.3 Die metapoematische Ebene	90
2.3 Das Verhältnis zur Leserschaft und der moralphilosophische Hintergrund.....	98
2.3.1 Vernunft	100

2.3.2	Tugend	101
2.3.3	Die Belehrung der <i>fanciulle</i>	103
2.3.4	Unvernünftige Liebe.....	104
2.3.5	Glück vs. Reichtum	106
2.3.6	Gesellschaftliches Pflichtbewusstsein.....	109
2.3.7	Freundschaft	113
2.4	Figurendarstellung	116
2.4.1	Statische Figurenmodelle	118
2.4.2	Der verliebte Alte	119
2.4.3	Der Betrüger	125
2.4.4	Der Wohltäter	128
2.4.5	Der Einsiedler	129
2.4.6	Il Nobile immaginario	132
2.4.7	Unpersönliches Figureninventar.....	133
2.4.8	Wandelbare Figuren	134
2.4.8.1	Giulietta	134
2.4.8.2	Eugenia	138
2.4.8.3	Conte d'Arpes.....	140
2.5	Das Erzählen.....	141
2.5.1	Identitätsstiftendes Erzählen.....	144
2.5.2	Moralische Erkenntnis.....	146
2.5.3	Erzählende Figurenrede und Redesituationen.....	147
2.6	Dialog	156
2.6.1	Einfache Rede und Gegenrede	156
2.6.2	Der dramatische Dialog.....	158
2.6.3	Der monologisierende Dialog	163
2.6.4	Szenisches und diegetisches Erzählen.....	166
2.6.5	Immanent-dialogisches Erzählen.....	168
2.7	Mikroerzählungen und Episoden	169
2.7.1	Episodisches Erzählen	170
2.7.2	Mikroerzählungen.....	177
2.8	Spuren des Briefs im Aufklärungsroman	184
2.8.1	Leserbriefe	184
2.8.2	Inhalte zwischen Fiktum und Faktum	187

2.8.3	Der strukturelle Aufbau.....	189
2.9	Der Essay.....	191
2.10	Motti	195
2.10.1	Die formale Einbindung	195
2.10.2	Inhaltliche Informationen	199
2.11	Zeitstrukturen.....	203
2.11.1	Erzählzeit	203
2.11.2	Die Zeit der Diegese.....	207
2.12	Der Raum	212
2.12.1	Die Einbeziehung zeithistorischen Geschehens	212
2.12.2	Fiktive Erzählung. vs. Wirklichkeitsbericht	213
2.12.3	Kultur- und Naturlandschaft	216
2.12.4	Reise durch den Raum	217
2.12.5	Der geschlossene Raum.....	219
2.12.6	Venedig	220
3	Digitale Editionen.....	223
3.1	XML und TEI als Mittel zur Textauszeichnung	223
3.2	Das Digitale Repository	228
3.3	Die Präsentation im Onlineportal	229
3.4	Die Aneignung des <i>Spectator</i> im Erzählwerk	231
	Zusammenfassung.....	243
	Anhang.....	249
	Bibliographie.....	289

Einleitung

Als zu Beginn des 18. Jahrhunderts in England von Joseph Addison und Richard Steele *The Tatler* und *The Spectator* im Ambiente der protestantischen Ethik herausgegeben werden, ist damit der Beginn einer langen Reihe eines neuen Zeitschriftentyps, der „Moralische Periodika“, im Bereich des Journalismus eingeleitet, der sich bald mittels Übersetzungen über ganz Europa ausbreitet und ebenso in Italien zum Erfolgsmodell heranwächst, wenn auch unterschiedliche Rezeptionsbedingungen mitunter markante nationale Ausprägungen bedingen. Die Entstehung der Moralischen Periodika ist eng mit dem sozialen Paradigmenwechsel und der Entwicklung einer wirtschaftstreibenden stadtbürgerlichen Gesellschaft verbunden. Die Entdeckung und Thematisierung des subjektiven Ichs, das bereits in der Renaissance eine wichtige Stellung einnimmt,¹ führt in der Literatur des 18. Jahrhunderts zur Ausgestaltung eines Ichs, das der wirtschaftsorientierten Stadtgesellschaft entspringt und sich im alltäglichen Leben zu situieren sucht.

Veränderte Lektüregewohnheiten und neue Formen von gesellschaftlicher Kommunikation gehen Hand in Hand und fordern ein modernes säkularisiertes Orientierungsmodell, wodurch das literarische Schreiben im 18. Jahrhundert eine neue, identitätsstiftende Funktion erhält. Als Vermittlerin von Kommunikation dient die Literatur der Selbstvergewisserung. Das erklärte Ziel der Moralblätter ist es, durch gesellige Unterhaltung insbesondere die handeltreibenden Stadtbewohner auf dialogischem Wege zu Moral und Sittlichkeit zu erziehen. Insofern dienen die Moralischen Periodika als Indikator des venezianischen Diskurssystems der Aufklärung.

Die essayistisch-narrative Anlage der Moralischen Periodika als journalistisches Unternehmen verweist auf die Selbstorganisation des Literatursystems sowie dessen funktionale Ausdifferenzierung. Ihre hybride Anlage zeichnet sich vor allem durch die geschickte Mischung von Moral und Fiktion aus. Damit

¹ Vgl. Benvenuto Cellini: *La Vita di Benvenuto Cellini. Scritta da lui medesimo ridotta alla originale del codice Laurenziano*. Hg. von Giuseppe Campori. Milano: Sonzogno 1874 [1557–1566].

liefern sie einen wichtigen Impuls für die Entwicklung des modernen Romans, den bereits Martens erkannt hat:

Die Moralischen Wochenschriften haben [...] nicht allein seit etwa 1745 durch Lob und Empfehlung dem Roman zu neuen Lesern verholfen, sie haben auch indirekt, durch ihr eigenes schriftstellerisches Verfahren, dem Roman vorgearbeitet, und zwar von Anfang an und in mannigfaltiger Form. Die Fäden, die von der Schilderungsweise, von Stoffen und Motiven, Figuren und Exempeln der Moralischen Wochenschriften zur Stoff- und Formenwelt des Romans der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gehen, sind ungezählt.²

Martens betont, dass gerade hierin das Hauptaugenmerk der zukünftigen Forschung liegen wird. Dieser Einfluss der Moralblätter auf das Literatursystem im Allgemeinen und den Entstehungsprozess des Romans im Zeitalter der Aufklärung im Besonderen wird in der Sekundärliteratur oft erwähnt, bislang jedoch nicht weiter ausgeführt bzw. konkretisiert. Die Entwicklung der literarisch motivierten Erzählstrategien in den Zeitschriften orientiert sich an der öffentlichen Kommunikation und akzeleriert wiederum deren Aufnahme in literarisch verschriftlichter Form in die Erzählliteratur.

In der vorliegenden Arbeit wird am Beispiel von Antonio Piazzas Erzählwerk erläutert, wie die strukturelle Anlage der moralischen Presse auf den Entwicklungsprozess des modernen Romans wirken konnte. Darüber hinaus sollte das Werk von Piazza nicht unabhängig von den Veränderungen im literarischen System betrachtet werden, die neue Aufgabenbereiche für die Schriftsteller bedingen, denen sich auch Piazza stellen muss. Nicht mehr abhängig von einem Mäzen, sondern von ihrem Lesepublikum, ändern sich die Rahmenbedingungen für Form und Inhalt literarischer Werke. Den Herausgebern der Moralblätter ist es mit Geschick gelungen, ihre Werke an diese Veränderungen anzupassen, womit sie eine geeignete Vorlage liefern, auf die Piazza für die erfolgreiche Gestaltung seiner narrativen Langtexte gekonnt zurückgreift.

Antonio Piazza verfasst sein Erzählwerk in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, nachdem die heute noch berühmten venezianischen Moralischen Periodika bereits erschienen sind. Seine eigene Zeitschrift, die *Gazzetta urbana veneta*, publiziert er von 1787 bis 1798.³ Die Kommunikationsstrategien der Moralischen Periodika sind ihm ebenso bekannt wie die französische aufkläre-

² Wolfgang Martens: *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften*. Stuttgart: Metzler 1968, S. 519.

³ Antonio Piazza: *Gazzetta urbana veneta*. Venezia: Zerletti [2.6.]1787–[30.6.]1798.

rische Romanliteratur aus seiner Übersetzertätigkeit. Wie sehr die Moralischen Periodika für den italienischen Roman der Aufklärung richtungweisend waren, signalisieren zahlreiche für die Zeitschriften unverkennbare Elemente, die auch im Erzählwerk Piazzas nachvollzogen werden können. Damit kann die enge Verknüpfung zwischen den Moralblättern und der Entwicklung des modernen Romans illustriert werden.

Antonio Piazza zählt zu den Literaturschaffenden, die ihre Werke vorrangig in der modernen Gattung Roman verfassen. Sein Interesse für die aufklärerische Axiologie seiner Zeit äußert sich vornehmlich in philosophischen Erörterungen, die er in sein Erzählwerk strategisch integriert, um dieses, entsprechend dem Utilitarismusgedanken, der auch in das Literatursystem Einzug hält, zu einem Werkzeug der Aufklärung zu machen. Piazza beschreibt Figuren und Handlungen, die sich an den Vorlagen, die die Moralpresse liefert, zu orientieren scheinen und seinen Leser dazu anregen, sich im Roman wiederzufinden. Der zunächst beobachtende Leser bleibt nicht außenstehender Beobachter, sondern verfolgt die Handlung und fühlt mit den Figuren mit, um in einer anschließenden Selbstreflexion zu den geforderten moralsittlichen Erkenntnissen zu gelangen. Die funktionale Ausrichtung seiner literarischer Werke fordert zahlreiche narrative Strategien, für die die moralische Presse Modelle anbietet.

Eine umfassende Analyse des Erzählwerks von Piazza lässt die Einflüsse der periodischen Presse, die in ihrer Anlage eng mit dem literarischen Schreiben verknüpft ist, sichtbar werden und trägt dazu bei, den bisher in den Literaturgeschichten noch weitgehend ausgesparten Entwicklungsprozess des italienischen Romans im 18. Jahrhundert zu beschreiben. Neben Pietro Chiari, der vor allem aufgrund des Literaturstreits mit Carlo Goldoni eine gewissen Popularität erlangt hat, wird Piazza als Romanschriftsteller in den Literaturgeschichten zwar erwähnt, aber nicht diskutiert.⁴ Die vorliegende Analyse soll dazu beitragen, den italienischen Roman der Aufklärung innerhalb des Literatursystems genauer zu verorten und zu positionieren.

Zur Klärung der Zusammenhänge zwischen dem Zeitschriftenwesen und der Entstehung des Romans erscheint es notwendig, in einem ersten Schritt die Genese der Moralischen Periodika im Allgemeinen und die nationale Ausprägung von italienischen Moralblättern im Besonderen zu erläutern (Wolfgang Martens,

⁴ Vgl. z.B. Kapitel V – „L'età dell'illuminismo“ in Giuseppe Petronio: *L'attività letteraria in Italia*. Palermo: Palumbo 1988, S. 387–462.

Fritz Rau, Rosa Maria Colombo et al.), und die in den Zeitschriften enthaltenen Erzählelemente zu beschreiben. Die strukturelle Anlage der Zeitschriften dient als Ausgangsbasis und als Vorlage für eine vergleichende Analyse der kommunikativen Strategien in der Erzählliteratur von Piazza. Weiters wird ein Abriss über die wichtigsten Forschungsbeiträge zum italienischen Roman der Aufklärung, beginnend mit frühen Arbeiten (Maria Luisa Astaldi), Fachlexika (Giuseppe Petronio, Alberto Asor Rosa) bis hin zu Untersuchungen aus jüngster Zeit (Luca Clerici, Valeria T. A. Tavazzi und Aldo Maria Morace) gegeben. Forschungsarbeiten zum italienischen Roman im 18. Jahrhundert stellen Ausnahmen dar und weisen generell eine andere Schwerpunktsetzung auf als in unseren Untersuchungen. Autoren wie Pietro Chiari und Antonio Piazza werden auch in umfangreichen Literaturgeschichten vorrangig als Journalisten wahrgenommen, weswegen noch heute als Italiens erster (Brief-)Roman *Le ultime Lettere di Jacopo Ortis* (1802)⁵ von Ugo Foscolo angeführt wird und die Entwicklung des Romans bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts weitgehend ausgeblendet bleibt.

Am Beispiel von Antonio Piazzas Erzählwerk wird veranschaulicht, wie der Entstehungsprozess des modernen Romans im Zusammenspiel mit den Moralischen Periodika vonstatten ging. Die strukturelle Analyse des literarischen Werks konzentriert sich darauf, die für die Zeitschriften beschriebenen Elemente des Erzählens in den Texten von Piazza aufzuspüren und zu beschreiben. Besonderes Augenmerk wird auf die Formen, Mechanismen und Kommunikationsstrategien gelegt, die in den narrativen Langformen wirksam werden. Den Untersuchungen liegen zwei Textgattungen zugrunde, die Moralische Periodika und italienische Romane, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verfasst wurden. Dazu gesellen sich vereinzelt kürzere Erzähltexte, die für die Beschreibung der Aufklärungsprosa nicht unbeachtet bleiben sollen.⁶ Die Paradoxie der Moderne lässt sich anhand der Redeweise

⁵ Ugo Foscolo: *Ultime Lettere di Jacopo Ortis*. Milano: Mondadori 2002.

⁶ Zum untersuchten Textkorpus von Antonio Piazza gehören folgende Werke: *L'italiano fortunato, ossia Memorie del sig. R. Z. scritte da lui medesimo* (1764), *La Turca in cimento o sia l'avventure di Zelmira scritte da lei medesima* (1765), *L'amante disgraziato o sia Le avventure del conte E. H. R.* (1765), *La moglie senza marito ovvero memorie d'una dama italiana scritte da Lei medesima* (1766), *La storia del Conte d'Arpes scritta da lui medesimo* (1768), *I zingani, storiella piacevole, ovvero avvenimenti di Corradino e Celino* (1769), *L'Ebreja storia galante scritta da lei medesima* (1769), *L'amico tradito ossia Memorie d'un mercante italiano* (1769), *L'impresario in rovina ovvero gli intempestivi amori di Patagiato* (1770), *Giulietta ovvero il seguito dell'Impresario in*

des fiktiven Zeitschriftenverfassers veranschaulichen, die eng verknüpft zu sein scheint mit der Narration im Roman des 18. Jahrhunderts.⁷ Zur Grundausstattung der Moralischen Periodika gehört eine fiktive Verfasserinstanz, die in metatextuellen Äußerungen die Textgenese erläutert, sich in Leseransreden an sein Publikum wendet und didaktisch-kommentierend den Text begleitet. Ein dominantes Verfasser-Ich lässt sich auch in Piazzas Erzählwerk beobachten. Die Motive des Schreibens werden zumeist im Textestieg dargelegt und der Schreibprozess sowie Kommentare zu Geschehnissen begleitend in den Text eingearbeitet. Metatextuelle Äußerungen und autopoetische Reflexionen werden keiner marginalen Position zugewiesen, sondern sind ein integraler Bestandteil des Erzähltextes. Auf diese Weise wird sichergestellt, dass das Verhältnis zwischen der Leserschaft und der Verfasserinstanz während der gesamten Lektüre präsent bleibt und die moralische Botschaft zu den Themen Tugend, Freundschaft, gesellschaftliches Pflichtbewusstsein usw. erfolgreich transportiert wird. Zum Untersuchungsgegenstand gehören auch die Figurendarstellungen. Die in den Zeitschriften mitunter noch stark typisierten Porträts, die zur Veranschaulichung eines pointierten Exemplums dienten, finden in den narrativen Langformen die Möglichkeit zur Weiterentwicklung. An dieser Stelle ist vor allem von Interesse, welche Typen in das Erzählwerk aufgenommen, welche Figuren psychologisch mehrdimensional dargestellt und welche Eigenschaften hervorgehoben wurden. Der Erzählvorgang wurde hinsichtlich des identitätsstiftenden Charakters, der erzählenden Figurenrede und der Redesituationen untersucht. Der in den Moralischen Periodika gerne verwendete Dialog als Darstellungsform findet auch in das Erzählwerk von Piazza Eingang. Hier können partikuläre Ausformungen, wie die einfache Rede und Gegenrede oder das immanent-dialogische Erzählen, die in den Zeitschriften erprobt wurden, beschrieben werden. Hervorzuheben sind weiters die Mikroerzählungen der

rovina (1771), *La pazza per amore ovvero la conchiusione dell'Impresario in rovina e della Giulietta* (1771), *Il nobile immaginario, storia che può istruire e piacere* (1771), *Eugenia ossia il momento fatale* (1772), *La burrasca che guida al porto ovvero gli avvenimenti di Filippo N. ... figlio naturale d'Eugenia* (1772), *L'amor tra l'armi ovvero la storia militare e amorosa d'Aspasia e di Radamisto* (1773), *Il Teatro ovvero fatti di una Veneziana che lo fanno conoscere* (1777–78), *La moglie senza marito ovvero Memorie d'una dama italiana scritte da lei medesima* (1783), *La virtuosa ovvero la cantatrice fiamminga* (1783), *Il romito o sia Celino ravveduto in seguito delli Zingani* (1784), *La Persiana in Italia ovvero Memorie di Fatima Schiras scritte da lei medesima* (1799), *Il solitario nel suo ritiro ovvero le avventure di un giono* (1800), *Gazzetta urbana veneta* (1787–1798)

⁷ Vgl. Martens: *Die Botschaft der Tugend*, S. 519.

Moralblätter, die in ein episodisches Erzählen umgewandelt wurden. Einen besonderen Stellenwert in den Moralischen Periodika genießt der Leserbrief. Eingefügte, formal vom Erzähltext abgehobene Briefe sind im Werk von Antonio Piazza selten zu finden. Dennoch lässt sich der strukturelle Aufbau des Briefes an der Kapitelgestaltung beobachten. Ebenso gehören die Motti zu den beliebten Gestaltungsmitteln der Moralblätter. Für die narrativen Langtexte scheinen sie auf den ersten Blick keine hervorzuhebende Bedeutung zu haben. Bei näherem Hinsehen lässt sich allerdings feststellen, dass auch sie in modifizierter Form in das Erzählwerk eingegangen sind. Beschreibungen der Zeitstrukturen und des Raumes schließen den Vergleich der strukturellen Anlage der Moralblätter und des Erzählwerks ab.

Im letzten Abschnitt zu den Digitalen Editionen wird erläutert, wie die herausgearbeiteten strukturellen Gemeinsamkeiten und Unterschiede graphisch sichtbar gemacht und in ein Digitales Repository aufgenommen werden können. In Zusammenarbeit mit dem Zentrum für Informationsmodellierung (Austrian Centre for Digital Humanities)⁸ wurden im Rahmen des auf mehrere Jahre angelegten FWF-Projekts „Die Rezeption der ‘Spectators’ in der Romania: Spanien“ in einem Digitalen Repository – Geisteswissenschaftliches Asset Management System (GAMS)⁹ – zunächst zahlreiche spanische Texte elektronisch erfasst und kategorisiert. Das weitere FWF-Projekt „Formen der Aneignung des ‘Spectators’ in der Romania: Die italienischen Zeitschriften“ forciert eine Erweiterung des italienischen Textmaterials. Französischsprachige Texte werden im Folgenden im Rahmen des FWF-Projekts „Formen der Aneignung des Spectators in der Romania: Die französischen Zeitschriften“ in das Repository aufgenommen.

Die Kategorisierung der Zeitschriften in narrative Darstellungsebenen und Erzählformen liefert die Basis für die Überlegung, das angewandte System auf das Erzählwerk von Piazza zu übertragen, um die formalen Ähnlichkeiten und Divergenzen auch graphisch sichtbar werden zu lassen. Dazu wurden ausgewählte Textausschnitte nach dem etablierten Modell kategorisiert und in Graphiken dargestellt, um vorzustellen, wie eine Einbindung des Erzählwerks in das Digitale Repository aussehen und eine Erweiterung der digitalen Editionen umgesetzt werden könnte.

⁸ <http://informationsmodellierung.uni-graz.at>

⁹ Geisteswissenschaftliches Asset Management System (GAMS) [<http://gams.uni-graz.at>]

1 Kontext und Gattung der Moralischen Periodika und des Romans

1.1 Die Literatur in der protestantischen Ethik Englands

Als zu Beginn des 18. Jahrhunderts in England von Joseph Addison und Richard Steele *The Tatler*¹ gegründet wurde, war damit die Geburtsstunde eines neuen Zeitschriftentyps im Bereich des Journalismus eingeleitet. Die Entstehung der Moralischen Periodika ist eng mit der Entwicklung einer wirtschaftstreibenden städtischen Gesellschaft verbunden. Die seit der Renaissance stattfindende Entdeckung und Thematisierung des subjektiven Ichs findet nun verstärkt Eingang in die Literatur. Hierin liegt die epochale Neuerung im Unterschied zu den vorbürgerlichen Erzählformen, die Ritterromane, Heldenepen und Hirtenlyrik hervorbrachten. In der Renaissance werden erstmals Texte publiziert, die sich mit dem Menschen an sich auseinandersetzen. Der Aufbruch des Menschen in Richtung Säkularisierung lässt die Frage laut werden, was den Menschen ausmacht. In diesem Zusammenhang stellt die Entdeckung der Perspektive in der Malerei einen wichtigen Aspekt dar. Die Position des Betrachters rückt in den Vordergrund. Der Mensch ist nur in der Lage standortgebunden und somit individuell zu begreifen. Auf diese Weise wird der Mensch immer wieder auf sich selbst zurückgeworfen und muss reflektieren. Das Mittelalter bietet eine stabile Welt, in der alles einen göttlichen Platz einnimmt. Ein davon abweichender Blickwinkel gilt als Sünde. Das dem Menschen Eigene beginnt erst in der Renaissance einen positiven Stellenwert anzunehmen. Das Spezifische des Menschen findet in die nun entstehenden Biographien und Autobiographien Eingang, indem nicht nur die Rolle der Fortuna auf dem Lebensweg wichtig ist, sondern die eigene Gestaltung eine bedeutende Funktion einnimmt. In der Renaissance beginnt der lange Prozess der Säkularisierung. Als die Moralischen Periodika in England entstehen, ist diese Entwicklung bereits fortgeschritten.

¹ Joseph Addison und Richard Steele: *The Tatler*. By Isaac Bickerstaff, Esq. London: John Morphew 1709–1711.

Für die Handeltreibenden gehört es zum beruflichen Alltag, sich zu informieren und Entscheidungen, deren Auswirkungen eng mit ihrer Existenz verknüpft sind, selbst zu treffen. Als Prototyp der Moralblätter gilt der *Spectator*,² die Nachfolgezeitschrift des *Tatler*, die ebenfalls von Richardson und Steele herausgegeben wurde. Damit lässt sich nicht leugnen, dass die moralischen Zeitschriften aus dem Ambiente der protestantischen Ethik heraus entstanden sind.

Die Haltung des britischen Frühprotestantismus gegenüber weltlicher Literatur ist eine strikt ablehnende und die logische Konsequenz des negativen Verhältnisses zu jeglicher Sinneskultur. Jede Minute des Tages soll zum Ruhme Gottes gelebt werden. Freizeit gilt als Zeitverschwendung und als schwere Sünde: „Zeitverlust durch Geselligkeit, Schwatzen ‘von unnötigen, unerbaulichen und eitlen Dingen’ ist Sünde [...]“³ Erst durch die Aufklärung erfährt das strenge biblizistische Dogmensystem eine Lockerung, wozu die aufkommenden Naturwissenschaften einen wesentlichen Beitrag leisten. Die Selbstbestimmung des Menschen, der unabhängig von übernatürlichen Vergeltungsschlägen eigenständig Entscheidungen trifft und agiert, ist ein grundlegendes Postulat der Aufklärung, deren Wurzeln in der italienischen Renaissance zu finden sind. Die frühprotestantischen Kirchen sehen ihre Hauptaufgabe in der Erziehung der breiten Masse zu ihrer Lehre. Mit dem Einzug der aufklärerischen Ethik in das kirchliche Leben werden die strengen Glaubenssätze langsam unterwandert und gelockert. Schöffler sieht einen engen Zusammenhang zwischen der Auflösung der alten strengen Theologenschule und dem Wandel der klerikalen Sitte:

Der Geistliche der neuen aufklärerischen Zeit fing an, bestenfalls neben seiner eigentlichen Berufsarbeit allerlei andere Beschäftigungen zu treiben, die ihm noch eine Generation vorher die Rücksicht auf das *Decorum clericale* untersagt hatte.⁴

Mit dieser Änderung des Lebensstils der Geistlichen und ihrer Anteilnahme am Gesellschaftsleben vollzieht sich ein wesentlicher Wandel, der sich maßgeblich auf die Literaturproduktion auswirkt. Während Schöffler in seiner umfangreichen Untersuchung für die Zeit zwischen Reformation und Aufklärung keinen Geistlichen ausfindig machen kann, der in seiner Amtszeit ein weltlich-

² Richard Steele und Joseph Addison: *The Spectator. To be continued every day*. London: S. Buckley/J. Tonson 1711-1712.

³ Herbert Schöffler: *Protestantismus und Literatur. Neue Wege zur englischen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz 1922, S. 11.

⁴ Ebd., S. 51.

schönggeistiges Buch verfasst hätte, wähnt er nach 1700 den Weg der Literatur aus ihrer starren Tradition heraus in Richtung weltliche Zukunft bereits deutlich erkennbar.⁵ Die Darstellung des Alltagslebens in der Literatur ist zu dieser Zeit geprägt von den Werten Vernunft, Tugendhaftigkeit, Nützlichkeit und Sparsamkeit bzw. Genügsamkeit.

Es lohnt, auch einen Blick auf die Rhetorik und den Sprachstil der protestantischen Geistlichkeit zu werfen. Die vorbürgerliche Literatur wurde von Schriftstellern verfasst, die weitgehend vom Adel abhängig waren und zur Verwendung einer unnatürlichen, preziösen Sprache neigten. Schöffler hingegen betont die gewichtige Rolle der Kanzelberedsamkeit für die Entwicklung der weltlich-schönggeistigen Literatur.⁶ Die protestantische Geistlichkeit ist in der Ausübung ihres Berufes „rednerisch und literarisch produktionsgerichtet“.⁷ Im Gegensatz zu den Berufsliteraten finden die Geistlichen für die Predigt keine Muster in der antiken Literatur, weswegen Woche für Woche neue Texte konzipiert werden mussten, über die die Botschaften in verständlicher Sprache der Hörerschaft vermittelt werden sollten. Ein klarer Stil, einfache Sätze und kurze Reden konnten bei der Umsetzung des Vorhabens nur dienlich sein. Hier lässt sich eine Abwendung von der traditionellen Rhetorik und barocken Überladungen bereits erkennen. Die stilistischen Anforderungen an die gesprochene Sprache finden schließlich Eingang in den geschriebenen Text. Schöffler verweist auf die Nebentätigkeit der protestantischen Geistlichen als Literaturkritiker, wobei ihre Hauptberufstätigkeit offenbar ihre Spuren hinterlassen hat, was sich in stilkritischen Bemerkungen zeigt, die eine einfache Sprache besonders hervorhebt.⁸ Neben dem einfachen Sprachstil fasst Schöffler die aus der geistlichen Ethik heraus erwachsenen grundlegenden Ansprüche an literarische Produktionen in England folgendermaßen zusammen:

Sodann hat man sich zu erinnern, welche enorme Rolle die Wahrhaftigkeit des Erzählten im Altkalvinismus und seinen Kontroversen gegen weltliche Literatur gespielt hat. Diese radikal verfochtene Wahrheitssucht fand Genüge an der von Gott diktierten Bibel sowie an dem die Bibel auslegenden Erbauungsbuche und ließ als sonstige Lektüre nur Bücher zu, die entweder Wissenschaftliches auseinanderetzten oder tatsächlich Geschehenes berichteten (*historiam* bei Barclay). Ein

⁵ Ebd., S. 24 und 52.

⁶ Ebd., S. 136.

⁷ Ebd., S. 137.

⁸ Ebd., S. 143.

Sprung von diesen engen Anschauungen in die glatte Fabelei, in die als solche zu gegebene Fabelei hinein ist schwer denkbar. Allegorie (die großen Werke Bunyans), autobiographische Ich-Erzählung, die sich als Darstellung des wirklich Erlebten gibt (alle Romane Defoes) und die Edition wahrer Dokumente, die als Objektivationen von Erlebnissen hingestellt werden (alle Romane Richardsons), werden sich als hochwillkommene Auswege aus dem literarischen Wahrheitsrigorismus des Puritanertums darbieten. Starker Realismus der Erzählung, einer Erzählung, die dargeboten wird, als ob sie wahr wäre, muss schon überzeugend als Wahrheit wirken.⁹

Die moralisierend-didaktische Erbauungsliteratur hinterlässt auch deutliche Spuren im Werke Steeles, der später zum Herausgeber der bedeutenden Moralblätter *The Tatler* und *The Spectator* wird. Literarische Texte, die den Anforderungen der protestantischen Ethik in ihren Grundzügen entsprechen, haben die Möglichkeit, akzeptiert zu werden und die Erbauungsbücher nach und nach abzulösen. Die enge Verbindung zwischen Dissenter und kleinbürgerlich-kaufmännischen Kreisen¹⁰ hat den Einfluss deren Denkweise auf das literarisch Schaffen zur Folge. Nicht mehr ausschließlich geistliche Inhalte finden Eingang in literarische Werke, sondern auch Belehrungen und Hilfestellungen, die sich auf das alltägliche praktische Leben beziehen, werden gefordert.¹¹ Mit der Aufwertung des Individuums wird dessen Selbstdarstellung wichtig. Gleichzeitig löst die „Subjektivierung der Menschen“ und die Freiheit der persönlichen religiösen Erfahrungen, die nicht mehr dogmatisch gelenkt werden, eine gewisse Orientierungslosigkeit aus, der mit neuen Mustern in Form von Selbstdarstellungen von Vorbildern in autobiographischen Texten, Briefliteratur oder auch exemplarischen Erzählungen erfolgreich entgegengewirkt werden kann. Parallel dazu entfacht die „Subjektivierung der religiösen Erfahrung“ bei den Menschen ein erhöhtes „Kommunikations- und Ausdrucksbedürfnis“, was zu einer Verstärkung des Freundschaftskultes führt, der auch in den Moralischen Periodika gepflegt wird.¹²

⁹ Schöffler: *Protestantismus und Literatur*, S. 150.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 160.

¹¹ Max Weber beschreibt die genuinen Aspekte des Geistes des Kapitalismus, deren Ursprung er in der protestantischen Ethik sieht. Demzufolge gehen eine adäquate religiöse Grundlage und die Entwicklung des erwerbstätigen, handeltreibenden Bürgertums Hand in Hand. Vgl. Max Weber: *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. Hg. von Dirk Kaesler. München: C.H. Beck 2010.

¹² Vgl. dazu Siegfried J. Schmidt: *Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 85 und 102.

Im Ambiente der Übergangsphase von religiöser Andachtsliteratur zur weltlichen Literatur entstehen die Moralischen Periodika, die ihrerseits den Umbruchprozess widerspiegeln. Moralische Reflexionen und didaktische Elemente werden in die Form von unterhaltenden Erzählungen gebracht und liefern damit den Nährboden für neue Literaturgattungen.

Die Neuerungen im Bereich der Textproduktion gehen mit einem veränderten Lektüreverhalten einher. Siegert sieht im Gesangbuch, das neben der Bibel, dem Katechismus und der Hauspostille in jedem evangelischen Haushalt zu finden war, als „Einstiegsdroge“ zur „Leserevolution“.¹³ Die Tradition der Gesangbücher auch außerhalb der Messe stellt eine wichtige Verbindung zur Poesie her. In Jahrmarktsdrucken finden sich zunächst Lieder weniger religiösen Inhalts, diese sind jedoch mit den bekannten Melodien der Kirchenlieder unterlegt.¹⁴ Das Bedürfnis nach weltlichen Stoffen auf Seiten der Leserschaft äußert sich in der Aufnahme säkularer Themen auch in Textproduktionen der protestantischen Geistlichkeit. Die angebotene weltliche Lektüre liefert dabei stets eine nützliche Moral, die mit der religiösen Grundhaltung vereinbar ist.

Das protestantische Pfarrhaus gilt als Ort der Bildung. Joseph Addison war der Sohn eines Geistlichen und hatte schon früh Zugang zur geistlichen Bibliothek, in der in der Regel auch antike Literatur zu finden war. Zudem hatte sein Vater einige Zeit in Tanger (Marokko) verbracht, von dessen Reiseerzählungen er ebenfalls profitieren konnte und wodurch er vermutlich auch mit orientalischer Literatur in Berührung kam.¹⁵ Addison und Steele lernten sich bereits in ihrer Schulzeit kennen. Beide wuchsen in der Sphäre der protestantischen Geistlichkeit auf und waren von deren Grundsätzen geprägt. So verwundert es auch nicht, dass die Prototypen der Moralischen Periodika in ihren säkularisierten Orientierungsleistungen keinesfalls religionskritische Inhalte aufweisen. Ebenso wenig lassen sich die Herausgeber zu offenen adelskritischen Äußerungen hinreißen. Die Zeitschriften haben durchaus die Absicht, revolutionär zu wirken, aber stets mit dem Blick auf das Eigene, das durch die Korrektur gesell-

¹³ Reinhart Siegert: „Theologie und Religion als Hintergrund für die ‘Leserevolution’ des 18. Jahrhunderts“. In: *Literatur und Theologie im 18. Jahrhundert. Konfrontationen – Kontroversen – Konkurrenzen*. Hg. von Hand-Edwin Friedrich u. a. Berlin: De Gruyter 2011, S. 14–31, 19f.

¹⁴ Siehe ebd., S. 21.

¹⁵ Vgl. Amélie Junqua: „A Stranger’s Strength – The *Spectator* in the crowd“. In: *Regards sur les spectateurs. Periodical Essay – Feuilles volantes – Moralische Wochenschriften – Fogli moralistici – Prensa moral*. Hg. von Klaus-Dieter Ertler u. a. Frankfurt am Main: Peter Lang 2012, S. 25–39, S. 36.

schaftlicher Missstände im eigenen Umfeld gestärkt werden soll. Zuviel Freiheit stößt auch im *Spectator* auf Unmut. Der Freigeist ist in der Lage, die „homogene christliche Gesinnung“ ernsthaft zu gefährden,¹⁶ und muss deshalb im Zaum gehalten werden, wie auch der 243. Nummer des *Spectators* zu entnehmen ist:

There is no necessity that every Squire in Great Britain should know what the word free-thinker stands for; but it were much to be wished, that they who value themselves upon that conceited title, were a little better instructed in what it ought to stand for; and that they would not persuade themselves a man is really and truly a free-thinker, in any tolerable sense, merely by virtue of his being an atheist, or an infidel of any other distinction. It may be doubted with good reason, whether there ever was in nature a more abject, slavish, and bigotted generation than the tribe of beaux-esprits, at present so prevailing in this island. Their pretension to be free-thinkers, is no other than rakes have to be free-livers, and savages to be free-men; that is, they can think whatever they have a mind to, and give themselves up to whatever conceit the extravagancy of their inclination, or their fancy, shall suggest; they can think as wildly as they talk and act, and will not endure that their wit should be controlled by such formal things as decency and common sense.¹⁷

Geschickt eingesetzte Kommunikationsstrategien ermöglichen es dem Autor und dem Verfasser-Ich, sich von Aussagen, die von der Zensur kritisch aufgenommen werden könnten, zu distanzieren. Gleichzeitig möchte der Verfasser sein von Toleranz geprägtes Selbstbild nicht trüben und greift dort, wo er die Leserschaft auf die kirchliche Grundhaltung aufmerksam machen will, auf eine weitere Instanz auf einer tieferen Ebene zurück, die diese möglicherweise undankbare Aufgabe für ihn übernimmt. Neue Denkweisen und die Kritik am bestehenden System müssen auch im Bereich der Populäraufklärung weiterhin mit Bedacht geäußert werden.¹⁸

¹⁶ Vgl. Christopher Voigt: „Freigeistiges Publikum und protestantische Apologetik im 18. Jahrhundert“. In: *Literatur und Theologie im 18. Jahrhundert. Konfrontationen – Kontroversen – Konkurrenzen*. Hg. von Hand-Edwin Friedrich u. a. Berlin: De Gruyter 2011, S. 162.

¹⁷ Steele und Addison: *The Spectator*, Nr. 243.

¹⁸ Vgl. dazu auch Jochen Barkhausen: *Die Vernunft des Sentimentalismus. Untersuchungen zur Entstehung der Empfindsamkeit und empfindsamen Komödie in England*. Tübingen: Narr 1983, S. 235.

1.2 Die Literatur in der katholischen Ethik Englands und Venedigs

Während die protestantische Geistlichkeit im Ausdifferenzierungsprozess des Literatursystems im 18. Jahrhundert in England eine zentrale Bedeutung zukommt, scheint das asketisch-klerikale Idearium der katholischen Kirche ihre Priester so sehr in Schranken gehalten zu haben, dass es ihnen nicht möglich war, in England einen nennenswerten Beitrag zu leisten. Auch wenn durchaus Geistliche genannt werden können, die sich dem priesterlichen Gehorsam widersetzen, hält Schöffler fest, dass „der Anteil des katholischen Klerus am weltlich-schönggeistigen Leben der Nation wegfallen könnte, ohne daß sich Wesentliches änderte.“¹⁹ Ein ähnliches Bild zeichnet Karl Muth von der literarischen Tätigkeit der katholischen Geistlichkeit in Deutschland, und gibt zu bedenken, dass „in dem ganzen ästhetisch wie literarisch so schöpferischen achtzehnten Jahrhundert die Katholiken in Deutschland sich jeder Teilnahme an dem literarischen Leben entzogen sahen“ und bezeichnet die deutsche Literatur als „Enkelin des Protestantismus“.²⁰

Auch was den Zugang und die Gewöhnung an weltliche Literatur auf Rezipientenseite betrifft, ergaben sich für die Katholiken, die im Gegensatz zu den Protestanten über keine Gesangsbücher verfügten, Schwierigkeiten. Sie konnten zunächst nur auf Erbauungsbücher zurückgreifen. Als hilfreich erwiesen sich vor allem die Legendenbücher, „die lange erzählende Partien, Exotisches, Historisches, ja sogar Erotisches enthalten und weitaus unterhaltsamer sind als die protestantischen ‘Alten Tröster’“.²¹

Im Mittelalter ist der Mensch und sein Schicksal von Gott determiniert. Gerade dieser Umstand macht es möglich, Vorhersagen zu treffen. Eine auf Gott ausgerichtete Lebensführung verspricht Glück. Wie ein gottesfürchtiges Leben ausschauen soll, gibt die Kirche vor. Die Leistung des Menschen besteht darin, sich in möglichst allen Lebensbereichen an feste Regeln und Vorschriften zu orientieren. Die schematische Gleichung, dass Frömmigkeit zum Seelenheil führt, die Sünde aber ins Verderben, birgt in sich ein Gefühl der Sicherheit, für

¹⁹ Schöffler: *Protestantismus und Literatur*, S. 128.

²⁰ Karl Muth: *Die Wiedergeburt der Dichtung aus dem religiösen Erlebnis. Gedanken zur Psychologie des katholischen Literaturschaffens*. Kempten: Kösel 1909, S. 1 und 49.

²¹ Siegert: „Theologie und Religion als Hintergrund für die ‘Leserevolution’ des 18. Jahrhunderts“, S. 23.

die allein der Glaube ausreichend ist. Das religiöse Konzept gerät bereits in der Renaissance ins Wanken. Neue Erkenntnisse bedingen ein modifiziertes Weltbild, das veränderte Wertvorstellungen hervorbringt. Die beginnende Säkularisierung wirkt sich nicht allein auf die Vormachtstellung der Kirche aus. Der Herrscher von Gottes Gnaden, der bisher das Leben der Untertanen sicherte, wird in Zweifel gezogen, wodurch eine kritische Auseinandersetzung mit dem bestehenden Herrschaftssystem möglich wird (Machiavelli *Il Principe*²²). Die adelige Schicht ist ihrerseits um ein neues Bild ihrer selbst bemüht, was Baldassare Castiglione im *Libro del Cortegiano* zum Ausdruck bringt.²³ Reformbestrebungen im Bereich der Kirche (Luther) münden im Konzil von Trient, dessen Dekrete dazu führen, Reformbestrebungen im Keim zu ersticken und die Position der Kirche zu stärken. Zu diesem Zweck werden „emotionsbetonte Institutionen“ eingerichtet. Gusdorf nennt darunter den Kult des Heiligen Sakraments, Wallfahrten, Reliquien und den Heiligenkult, um „den Gläubigen ein Beispiel erbaulichen Lebenswandels zu geben“, denn „es geht darum, die Emotionalität und Phantasie anzusprechen, um den Geist von den Verlockungen des Denkens abzulenken.“²⁴ In der Kunstform des Barocks werden die unerbittlichen Bemühungen der katholischen Gegenreformation und die Verteidigung des Absolutismus als Herrschaftsform zum Ausdruck gebracht. Auf literarischer Ebene greifen die Verfasser der Moralischen Periodika und der Aufklärungsliteratur mitunter die Strategien des Barocks insofern auf, um die Phantasie ihres Lesepublikums anzuregen, damit aber eine entgegengesetzte Wirkung zu erzielen. Der Blick für die diesseitigen Diskurse sollte nicht verschleiert, sondern gerade darauf gelenkt werden. Die offene Kritik Giuseppe Barettis und der Brüder Verri gegen die barocke Überladenheit in literarischen Texten kann demzufolge als Kritik an der Kirche und dem bestehenden Herrschaftssystem über die Literaturkritik gelesen werden. Fortgeführt wird diese Tradition in den Textestiegen der romanzi des 18. Jahrhunderts, in denen sich die fiktiven Verfasser gegen den Vorwurf zur Wehr setzen, durch Phantasie vom

²² Niccolò Machiavelli: *Il Principe*. Stuttgart: Reclam 1986.

²³ Vgl. dazu auch das Bild des *uomo universale* in Jacob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*. Stuttgart: Alfred Kröner 2009.

²⁴ Georges Gusdorf: „Das theologische Ferment in der Kultur der Aufklärung“. In: *Europäische Aufklärung(en)*. Hg. von Siegfried Jüttner und Jochen Schlobach. Hamburg: Felix Meiner 1992, S. 26–39, S. 29.

Wesentlichen ablenken zu wollen und unermüdlich bekräftigen, von wahren Ereignissen zu berichten.

Berücksichtigt werden muss zudem, dass innerhalb der katholischen Kirche im 18. Jahrhundert der Jansenismus fortlebt, der um die Umsetzung der protestantischen Werte bemüht ist und damit als absolute Gegenrichtung zu den Jesuiten gilt. Jansenistische Bestrebungen sind auch in Italien zu verzeichnen, wenn auch nur in einem sehr geringen Umfang und von ausländischen Ideen übernommen. Die jansenistisch orientierten Reformbestrebungen gipfeln in der vom katholischen Bischof Scipione de'Ricci einberufenen Synode von Pistoia 1786 im habsburgischen Großherzogtum Toskana. Die direkten Auswirkungen der Versammlung blieben allerdings verschwindend gering und wurden auf kirchlicher Ebene unter Papst Pius VI. schließlich verurteilt.

In der Republik Venedig, die im 18. Jahrhundert als von äußeren Mächten und der römischen Inquisition relativ unabhängig gilt, scheinen sogar die Jesuiten am florierenden Buchhandel nicht ganz unbedeutend zu sein. An der Gründung des Verlagshauses Zatta soll der Jesuit Francesco Antonio Zaccaria²⁵ maßgeblich beteiligt gewesen sein.²⁶ Zudem kann sich Venedig über eine lockere und vor allem ineffiziente Zensur freuen:

[Die] Zensur war milde und ineffizient. Der Regierung ging es um die Bewahrung von Staat und Staatsform und um den Schutz des katholischen Glaubens. Aber das hieß auch Unabhängigkeit gegenüber dem Heiligen Offizium und dem Vatikan überhaupt. In diesem Punkt verstand sie keinerlei Spaß. Die Bullen gegen die Freimaurer, welche die Päpste Clemens XII. (1730–1740) und Benedikt XIV. (1740–1758) ohne die vertraglich bestimmte Konsultation mit der Serenissima erlassen hatten, durften bei Strafe der Absetzung von keinem Priester im Hoheitsgebiet Venedigs verkündet werden. So blieben sie ohne Wirkung.²⁷

So verwundert es nicht, dass die Lagunenstadt auf dem Gebiet der Publizistik innerhalb Italiens eine Sonderstellung einnimmt. Begünstigt wurde Venedigs Status sicherlich aufgrund seiner geographischen Lage, die es ermöglichte, leichter und schneller neben Werken aus slawisch- und germanischsprachigen Ländern zu Schriftstücken aus dem Nahen Orient²⁸ zu gelangen und somit

²⁵ Vgl. Mario Infelise: *L'Editoria veneziana nel '700*. Milano: Angeli 1991, 90f.

²⁶ Vgl. Hans Felten: „Settecento“. In: *Italienische Literaturgeschichte*. Hg. von Volker Kapp. Stuttgart: Metzler 1994, S. 213–248, S. 214.

²⁷ Vgl. Ekkehard Eickhoff: *Venedig. Spätes Feuerwerk*. Stuttgart: Klett-Cotta 2007, 225f.

²⁸ Vgl. ebd., S. 219.

den Vertrieb von Literatur in vielzähligen Sprachen zu verwalten. Die Vorrangstellung der Serenissima im Publikationswesen gilt auch für die frühe Journalistik.²⁹ Die fundamentale alte Gesellschaftsordnung wird zugunsten der modernen Verbürgerung der Stadtbevölkerung aufgebrochen. Wirtschaft und Wissenschaft formen nun die gesellschaftlichen Strukturen. Der städtische Journalismus mit seinen angepassten Themen über Landwirtschaft, Industrie und Handel³⁰ fällt auf einen fruchtbaren Boden. Im Venedig des 18. Jahrhunderts waren prämoderne Strukturen bereits vorhanden, wodurch besonders der Moraljournalismus, der aus dem protestantischen Ambiente hervorgegangen ist, auch im katholischen Italien rasch Fuß fassen kann. Das legt den Gedanken nahe, dass die Funktion der Moralpresse, wenn sie auch aus dem protestantischen England hervorgegangen ist, wesentlich enger mit den gesellschaftlichen Strukturen in Verbindung steht, als mit der religiösen Ausrichtung. Schließlich hängt der Erfolg des Zeitungswesens auch in Venedig sehr stark vom Interesse der Leserschaft für das Ereignishafte, Aktuelle und Kurzlebige ab, das wiederum auf das Bedürfnis des Handeltreibenden, stets umfassend informiert zu sein, um reagieren zu können, zurückzuführen ist.

Gestützt wird das italienische Literatursystem aber auch von der eigenen Tradition. Boccaccio gilt als Begründer der Novelle, einer Gattung, die stets Neuigkeiten verspricht.³¹ Mit dem *Decameron*,³² einer Novellensammlung, die Vorbildcharakter für alle folgenden hat, gelingt ihm die Wendung zur Diesseitigkeit. Die Brigata stellt eine ideale Mikrogesellschaft dar, die die Pest als Störung der Ordnung wahrnimmt und nicht in erster Linie als Geißel Gottes. Die Gruppe reagiert rational und bringt es fertig, im Chaos eine Ordnung aufrecht zu erhalten. Das Modell der idealisiert-kultivierten Atmosphäre der Brigata sollte möglichst auf die gesamte Comune übertragen werden. Inhaltlich und strukturell bietet die Gattung der Novelle für das Schreiben im 18. Jahrhundert, das seinerseits besonders im journalistischen Bereich pointierte Kurztexte bevorzugt, in denen ein einziges Ereignis fokussiert wird, um menschliche

²⁹ Vgl. auch Eickhoff: *Venedig. Spätes Feuerwerk*, S. 220.

³⁰ Vgl. dazu auch die Zeitschriften *La Gazzetta veneta* von Gasparo Gozzi, die im Anschluss an den essayistisch-narrativen Hauptteil Tagesaktuelles anfügt und *Gazzetta urbana veneta* von Antonio Piazza, die wirtschaftliches und politisches Geschehen mit essayistisch-narrativen Passagen vermengt.

³¹ Tom Kindt: „Novelle“. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. von Dieter Lamping. Stuttgart: Kröner 2009, S. 540–548, S. 545.

³² Giovanni Boccaccio: *Decameron*. Hg. von Vittore Branca. Torino: Einaudi 1992.

Verhaltensweisen in Konfliktsituationen zu beschreiben, ein ideales Orientierungsmodell. Schließlich sind die zentralen Themen im *Decameron* neben dem Erosmotiv bereits die Intelligenz des Subjekts und die merkantile Welt.

Die Literaturkritik und unterhaltende Literatur wurde bereits von Berufsschriftstellern und Moralisten betrieben. Die Produktion, Reproduktion und Rezeption der Moralischen Periodika setzt in den südlichen katholischen Ländern zeitlich erst später ein. Während das erste Moralblatt nach dem Vorbild des englischen *Spectator*,³³ der *Duende especulativo*,³⁴ in Spanien erst 1761 erscheint,³⁵ wird die Übersetzung des englischen Textes, *Filosofo alla Moda*³⁶ in Venedig bereits seit 1727 publiziert.

Die in protestantischen Ländern beschriebenen literarischen Innovationen lassen sich auch mit dem katholischen System in Verbindung bringen, wenn auch poetologische sowie inhaltliche Elemente aus dem Protestantismus oft nur unter anderen Vorzeichen übernommen werden. Die Vernunft der Aufklärung entwickelt sich auf ideologischer Ebene zum Gegenpol der Offenbarungslehre. In den öffentlichen Beiträgen, v. a. in den italienischen Moralischen Periodika, hüten sich die Verfasser dennoch, direkt gegen die Zustände innerhalb der Republik und gegen die Missstände in der Kirche anzuschreiben.

Die politische Wirkung der Aufklärungsliteratur bleibt zumindest auf institutioneller Ebene verhalten.³⁷ Einen wesentlich größeren Einfluss haben die Moralblätter wohl auf die Gesprächskultur ausgeübt. So sehr die Zeitschriften auch die gesellschaftliche Kommunikation und den Informationsaustausch beschleunigen, steht die geistige Vitalität der Aufklärungsliteratur doch im Kontrast zur scheinbar unbeweglichen politischen Ordnung.

³³ Steele und Addison: *The Spectator*.

³⁴ Juan Antonio Mercadàl: *Duende especulativo sobre la vida civil*. Madrid: Imprenta de Manuel Martin 1761.

³⁵ Als Vorläufer der Moralblätter, der bereits Elemente des *Spectator* aufweist, kann hier der *Duende critico* genannt werden, der allerdings nur als Manuskript vorliegt: Fray Manuel de San Josef: *El Duende critico de Madrid*. (Diciembre de 1735–Mayo de 1736) [Fray Manuel de San Joseph; Frai Manuel da Silva]. [*El Duende político que da cuenta de los más presentes negocios, y anuncia los más críticos futuros desta Monarquía en los anos de 1735 y 1736*. Ms. A. del *Duende*. Biblioteca del Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII – Ms. B. J. Pío, 1757 o antes. Biblioteca de Universitat Pompeu Fabra, Barcelona].

³⁶ Cesare Fraspioni: *Il Filosofo alla moda, ovvero, Il Maestro universale*. Venezia: Giovanni Malachino 1727.

³⁷ Vgl. Eickhoff: *Venedig. Spätes Feuerwerk*, S. 226.

1.3 Die Moralischen Periodika

In diesem Ambiente der protestantischen Ethik erscheint vom 12. April 1709 bis zum 2. Jänner 1711 *The Tatler* von Joseph Addison und Richard Steele als erstes Moralisches Periodikum. Die Nachfolgezeitschrift *The Spectator*, auch von Steele und Addison gegründet, erreicht eine Anzahl von 555 Nummern und erscheint von 1711 bis 1712 ebenfalls in London.³⁸ Bald schon entwickeln sich die Moralischen Periodika zu einer gesamteuropäischen Erscheinung. Über Übersetzungen, Adaptionen und Nachahmungen verbreiten sie sich über den gesamten Kontinent.

Kawczynski³⁹ erstellt im Rahmen seiner *Studien zur Literaturgeschichte des XVIIIten Jahrhunderts* (1880) eine umfangreiche Liste von Moralischen Periodika in England, Deutschland, Frankreich, den Niederlanden, Italien und Polen, konzentriert sich im zweiten Teil seiner Arbeit aber weitgehend auf den *Tatler*.⁴⁰ Walter Oberkampff will in *Die zeitungskundliche Bedeutung der moralischen Wochenschriften. Ihr Wesen und ihre Bedeutung*⁴¹ (1934) einen Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte leisten und greift die Arbeit von Kawczynski auf. In seinen Untersuchungen konzentriert sich Oberkampff auf die deutschen Moralblätter und bietet neben einem Katalog der Zeitschriften eine allgemeine formale und inhaltliche Beschreibung der Moralischen Periodika in Deutschland. Mitte der

³⁸ In einer zweiten Serie erscheinen in der zweiten Jahreshälfte von 1714 weitere Nummern des *Spectator*, womit die Zeitschrift insgesamt 635 Nummern zählt. Joseph Addison u.a.: *The Spectator* (2. Serie). London: S. Buckley, J. Tonson 18. Juni – 20. Dezember 2014.

³⁹ Max von Kawczynski: *Studien zur Literaturgeschichte des XVIIIten Jahrhunderts: Moralische Zeitschriften*. Leipzig: H. Matthes 1880.

⁴⁰ Bezüglich Spanien schreibt Kawczynski: „Vergeblich haben wir uns bemüht in den spanischen Literaturgeschichten und Bibliographien eine Nachricht über sittliche Zeitschriften in Spanien zu finden. Sollte es dort wirklich keine gegeben haben?“ Um die Bedeutung der Moralblätter zu unterstreichen, zieht er diese Tatsache für seine Schlussfolgerungen heran, die heute wohl nur mehr schmunzelnd zur Kenntnis genommen werden können: „Wolle man sich von der Bedeutung der sittlichen Zeitschriften noch mehr überzeugen, so vergleiche man Deutschland und seine 500 Sittenprediger mit Spanien, wo wir keinen einzigen aufzuweisen haben. Ist die Gesittigung des Volkes und die ekonomische Lage in beiden Ländern die gleiche? Man glaube nicht, dass dieser Unterschied, der nich (sic.) zu verkennen ist, dem Unterschiede zwischen dem Protestantismus und dem Katholizismus entspreche, denn die Morallehre derselben ist beinahe die gleiche. Wir glauben hier auf eine der Wirkung adäquate Ursache hingewiesen zu haben.“ (Kawczynski: *Studien zur Literaturgeschichte*, S. 4f.)

⁴¹ Walter Oberkampff: *Die zeitungskundliche Bedeutung der Moralischen Wochenschriften. Ihr Wesen und ihre Bedeutung, nach den Quellen mit einer Bibliographie*. Leipzig/Dresden: Risse 1934.

sechziger Jahre untersucht Rosa Maria Colombo in *Lo Spectator e i giornali veneziani del settecento*⁴² (1966) die Spuren der Einwirkungen der englischen Literatur und Moralblätter auf die Genese der italienischen Moralpresse, unter besonderer Berücksichtigung der Zeitschriften von Gasparo Gozzi, Giuseppe Baretti und Antonio Piazza. Bald darauf erscheint Wolfgang Martens erschöpfende Schrift *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen moralischen Wochenschriften*⁴³ (1968), in der er sich ausführlich mit den charakteristischen stilistischen Merkmalen und Inhalten der deutschsprachigen Moralblätter auseinandersetzt. Paul Jacques Guinard beschreibt als erstes in seiner umfangreichen Arbeit *La Presse espagnole de 1737 à 1791*⁴⁴ (1973) die spanischen Moralischen Periodika. Fritz Rau schließt in *Zur Verbreitung und Nachahmung des Tatler und Spectator*⁴⁵ (1980) an die bisherige Forschung an und untersucht die Vorläuferfunktion der englischen Texte und ihre Wirkung auf die Moralischen Periodika auf dem europäischen Festland. Einen Katalog der romanischen Moralischen Periodika bietet die Datenbank an der Universität Graz <http://gams.uni-graz.at/mws>, die im Arbeitsbereich von Klaus-Dieter Ertler entstanden ist. Eine detaillierte Beschreibung folgt im letzten Abschnitt der vorliegenden Arbeit. Mit der Genese der Volksaufklärung und des damit in Zusammenhang stehenden Zeitungswesens beschäftigt sich Holger Böning in zahlreichen seiner Publikationen.⁴⁶ In jüngster Zeit liefert vor allem der Tagungsband *Periodische Erziehung des Menschengeschlechts. Moralische Wochenschriften im deutschsprachigen Raum*⁴⁷ (2012) von Misia Doms und Bernhard Walcher einen Einblick in die deutschsprachigen Moralischen Periodika.

Aufgrund ihrer essayistisch-narrativen Anlage und den säkularisierten moralisierenden Inhalten gelten die Zeitschriften als Moraljournalismus. Die Moralischen Periodika richten sich an eine neue Leserschicht, die nicht dem Ge-

⁴² Maria Rosa Colombo: *Lo Spectator e i giornali veneziani del settecento*. Bari: Adriatica 1966.

⁴³ Martens: *Die Botschaft der Tugend*.

⁴⁴ Paul Jacques Guinard: *La Presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre*. Paris: Centre de recherches hispaniques 1973.

⁴⁵ Fritz Rau: *Zur Verbreitung und Nachahmung des „Tatler“ und „Spectator“*. Heidelberg: Winter 1980.

⁴⁶ U. a. Holger Böning und Volker Bauer: *Die Entstehung des Zeitungswesens im 17. Jahrhundert. Ein neues Medium und seine Folgen für das Kommunikationssystem der Frühen Neuzeit*. Bremen: Edition Lumière 2011; Holger Böning u. a. (Hg.): *Volksaufklärung. Eine praktische Reformbewegung des 18. und 19. Jahrhunderts*. Bremen: Edition Lumière 2007.

⁴⁷ Sophia Misia Doms und Walcher Bernhard (Hg.): *Periodische Erziehung des Menschengeschlechts. Moralische Wochenschriften im deutschsprachigen Raum*. Bern: Peter Lang 2012.

lehrtenstand angehört, aber dennoch das notwendige Maß an Bildung verfügt, um die Zeitschriften rezipieren zu können. Das erklärte Ziel der Moralblätter ist es, durch gesellige Unterhaltung das emergierende Stadtbürgertum auf dialogischem Wege zu Moral und Sittlichkeit zu erziehen.

Das literarische Schreiben erhält im 18. Jahrhundert eine neue Funktion. Als Vermittlerin von Kommunikation dient die Literatur der Selbstvergewisserung. Über die Selbsterkenntnis des Ichs wollen die Moralischen Periodika die kollektive Identität des handeltreibenden Stadtbürgertums stützen. Das literarische Programm, das die Emanzipationsbewegung der urbanen Gesellschaft evident werden lassen soll, wird im Vorwort, in der ersten Nummer, in der übergeordneten Rahmung und in autopoetischen Äußerungen im Text formuliert. Die literarische Methode, die sich in den Moralischen Periodika herausbildet, ist tendenziell auf das Bürgertum und ihre Kommunikationsformen zugeschnitten.

1.3.1 Die fiktive Verfasserinstanz

Das enge Verhältnis zur Leserschaft ergibt sich zum einen aus der Thematik, die das stadtbürgerliche Leben betrifft, und zum anderen aus den spezifischen Kommunikationsstrategien. Als grundlegendes Prinzip in den Moralischen Periodika ist die fiktive Verfasserinstanz zu nennen, die zwischen den Inhalten und der Leserschaft vermittelt. Das Erzählen an sich ist an den fiktiven Verfasser rückgebunden und wird von diesem in metapoetischen Äußerungen diskutiert und in Gang gehalten, womit der Leserschaft permanent der Prozess des Lesens ins Bewusstsein gerufen wird. Die Autoren selbst sind im Text in der Regel nie anwesend, sondern operieren mit der Maske des Verfasser-Ichs.⁴⁸ Bereits im *Tatler* wurde Jonathan Swifts Figur des Isaac Bickerstaff als vermittelnde Instanz, die durch die Zeitschrift führt, übernommen. In der Gesellschaft herrschende Missstände sollen auf diese Weise unverblümt angeprangert werden können und die Vorurteile der Leserschaft auf ein Mindestmaß reduziert werden. Dementsprechend kann die Implementierung eines fiktiven Verfasser-

⁴⁸ Die Autoren der meisten Moralischen Periodika, die sich hinter der Maske der fiktiven Verfasser verbergen, sind mittlerweile bekannt. Dennoch gibt es Moralblätter, deren Herausgeberschaft bis heute nicht eindeutig geklärt werden konnte. Vgl. dazu Klaus-Dieter Ertler u. a.: *Die spanische Presse des 18. Jahrhunderts. La Pensadora Gaditana von Beatriz Cienfuegos*. Hamburg: Kovač 2008, S. 11f. Im Zuge der Analysen der Zeitschrift *La Pensadora gaditana* beschäftigen sich die Autoren auch mit der Identität der Herausgeberin Doña Beatriz Cienfuegos.

Ichs mit der Vorurteilsdiskussion im 18. Jahrhundert in Verbindung gebracht werden. Die „Aufklärung ist ihrem eigenen Selbstverständnis nach wesentlich Vorurteilkritik [...]“,⁴⁹ stellt Schneiders fest und beschreibt als wesentliche Neuerung, die traditionelle „Kritik an den bloßen Meinungen“, um die Suche nach den „Ursachen der Irrtümer“, die in Vorurteilen zugrunde liegen, zu erweitern. Beetz geht auf diesen Paradigmenwechsel im frühen 18. Jahrhundert näher ein und erläutert den Übergang von der alteuropäischen rhetorischen zur aufklärerischen logischen Praxis:

Die Rhetorik legitimiert Vorurteile pragmatisch, baut der Redner doch auf ihnen auf; sie bewußt zu machen, kann der Durchsetzung seiner Ziele abträglich sein. Der Logiker des frühen 18. Jahrhunderts will die *praejudicia* bewußt unschädlich machen.⁵⁰

Während sich die Rhetorik auf Vorurteile stützt und auf diese zurückgreift, um schneller und überzeugender argumentieren zu können, ist die Logik darum bemüht, gerade diese Vorurteile sichtbar zu machen und aus der Welt zu schaffen. Die Rhetorik wurde bereits in der Antike als Methode der Beweisführung verstanden. Sie bedient sich festgelegter Muster, die sich lange bewährt haben. Im 18. Jahrhundert wird die Forderung laut, über die Grade von Evidenz und Gewissheit nachzudenken. Bis zur Jahrhundertwende gilt das Autoritätsargument.⁵¹ Eine fremde Autorität wird aufgrund bestimmter Kriterien, die sie auszeichnet, akzeptiert. In den Moralischen Periodika wird dem Autoritätsanspruch einer historischen Person Vorschub geleistet und eine unbekannte Instanz eingearbeitet, um dem Gebrauch des eigenen Verstandes nicht im Wege zu stehen. Beetz sieht zudem einen Zusammenhang zwischen der Thematisierung des Vorurteils in den Moralischen Periodika und dem modifizierten Stellenwert von Rhetorik und Logik im 18. Jahrhundert.⁵² Auf formaler Ebene liefert die Tradition der fiktiven Verfasserinstanz in den Moralblättern einen wichtigen Hinweis darauf.

Um zu erklären, welchen Einfluss die *Spectator*-Logik auf die Romanliteratur der Aufklärung ausüben konnte, erweist sich eine nähere Betrachtung

⁴⁹ Werner Schneiders: „Vorurteil“. In: *Lexikon der Aufklärung. Deutschland und Europa*. Hg. von Werner Schneiders. München: C. H. Beck 2001, S. 438–440, S. 438.

⁵⁰ Manfred Beetz: „Transparent gemachte Vorurteile. Zur Analyse der *praejudicia auctoritatis et praecipitantiae* in der Frühaufklärung“. In: *Rhetorik* 3 (1983), S. 7–33, S. 10.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 10.

⁵² Ebd., S. 9.

des fiktiven Verfassers in den Moralischen Periodika als sinnvoll. Auch Antonio Piazza wird besonders in seinen fiktiven autobiographischen Romanen fiktive Herausgeber- und Verfasserinstanzen implementieren, um seine moralischen Botschaften einprägender zu gestalten. Bei den Protagonisten handelt es sich nicht mehr um Ritterhelden oder Adelige, sondern um Figuren aus dem städtischen und bürgerlichen Milieu, die erst aufgrund ihrer einschlägigen Erfahrungen zu einem gewissen Autoritätsanspruch gelangen.

In den Moralischen Periodika wird ihre ambivalente Anlage vorwiegend über das Fiktionalisierungsspiel evident. Die Implementierung der Verfasserinstanz in einem essayistisch-narrativen Text bedingt, dass eine fiktive in eine faktische Situation hineinspielt. Hauptanliegen in den Zeitschriften ist die Vermittlung von Wahrheit. Um diese zu vehikulieren, arbeiten die Verfasser mit paradoxen Strukturen.⁵³ Die Inszenierung der Verfasserfiktion findet auf allen narrativen Erzählebenen statt. In der jeweils übergeordneten Rahmung der Einzelschriften schaltet sich der fiktive Herausgeber ein und zeigt sich verantwortlich für die Haupttitel, die Motti, die Erscheinungsdaten und weitere paratextuelle Elemente. Auf der Textebene führt der fiktive Verfasser durch die Zeitschrift und kommentiert die Inhalte der integrierten Mikroerzählungen und Leserbriefe. Das Spiel mit der fiktiven Verfasserschaft endet nicht bei der Verfasserfunktion der Zeitschriften. Auch die vorgeblich echten publizierten Leserbriefe sind von den Verfassern der Periodika in fiktionalisierender Absicht häufig selbst geschrieben. Mit Hilfe der fiktionalisierten Leserbriefe wird eine öffentliche Kommunikation in Gang gesetzt, wenn als Reaktion tatsächlich echte Briefe seitens der Leserschaft abgedruckt werden können. Sowie die öffentliche Diskussion über die Briefe in der Zeitschrift inszeniert wird, tritt der fiktive Verfasser in den metapoetischen Äußerungen mit seiner Leserschaft in einen Dialog.

Gelegentlich wendet sich der fiktive Herausgeber im Vorwort an die Leserschaft und präsentiert den fiktiven Verfasser.⁵⁴ Die erste Nummer dient in der Regel dem fiktiven Verfasser, um sein journalistisches Unternehmen vorzustellen, den Zweck seines Schreibens zu erläutern und seine Bemühungen zu

⁵³ Zum problematischen Verhältnis zwischen Bürgertum und Fiktion siehe auch Volker Stürzer: *Journalismus und Literatur im frühen 18. Jahrhundert. Die literarischen Beiträge in Tatler, Spectator und den anderen Blättern der Zeit*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1984, 100f.

⁵⁴ Vgl. Giuseppe Baretti: *La Frusta letteraria di Aristarco Scannabue*. Hg. von Appiano Buonafede. Milano: Lorenzo Sonzogno 1829.

rechtfertigen sowie Lesepublikum zu motivieren, ihm schriftliche Beiträge in Form von Leserbriefen zuzusenden.⁵⁵

Der fiktive Verfasser inszeniert sich auf diegetischer Ebene selbst über Kommentare zu Textpassagen, Reflexionen und Leseranreden. Werden Erzählungen oder Traumberichte vom Verfasser selbst erzählt, kann er auf einer tieferen diegetischen Stufe auch als handelnder Teilnehmer auftreten. Physiologische Beschreibungen und biographische Angaben zur eigenen Person treten dabei in den Hintergrund. Nichtsdestotrotz spielt bereits der englische *Spectator* mit der Neugier seiner Leserschaft und fügt in die 1. Nummer ein kurzes Selbstporträt von sich ein. Dieses wird in den französischen *Spectateur* übernommen und findet schließlich Eingang in die italienischen Zeitschriften. Hauptinhalt der achten Nummer des *Osservatore veneto* von Gasparo Gozzi ist das Spiel mit der Maskierung, die auch an dieser Stelle nicht abgenommen wird. Dennoch fügt auch der *Osservatore* unter den Titel „Notizie per servire alla storia della vita dell'Osservatore“ kurze Angaben zu seiner Lebensgeschichte ein, in denen sich Hinweise auf Gasparo Gozzi finden. In seiner Haltung gegenüber biographischen Werken jedoch zeigt sich der *Osservatore* skeptisch, da er meint, darin mehr Fiktion als Wahrheit zu finden.⁵⁶ Das konkrete Beispiel steht exemplarisch für sämtliche Moralische Periodika im 18. Jahrhundert, deren herausragendes Merkmal die fiktive Verfasserinstanz ist.⁵⁷ Die ablehnende Haltung in den Moralischen Periodika gegenüber biographischen Werken steht im Kontrast zu den zahlreichen (fiktiven) biographischen und autobiographischen Romanen, die tatsächlich im 18. Jahrhundert entstehen und sich beim Lesepublikum großer Beliebtheit erfreuen. Stüssel nennt als Ursache für die große Popularität dieser Romanform das verstärkte Interesse am Individuum: „Autobiographisches Schreiben versteht sich als selbstbestimmte Aufklärung des Individuums über die eigene Person und ist oft polemisch gegen Darstellungen durch andere gerichtet.“⁵⁸ In den Moralischen Periodika tritt das Verfasser-Ich vorerst noch als Beobachter in den Hintergrund und zeigt exemplarische Mikroausschnitte aus dem Leben seiner Zeitgenossen.

⁵⁵ Vgl. Gasparo Gozzi: *La Gazzetta veneta*. Venezia: [s.e.] [6.2.]1760–[31.1.]1761.

⁵⁶ Siehe Gasparo Gozzi: *L'Osservatore veneto*. Hg. von Emilio Spagni. Firenze: G. Barbera 1897 [1761], S. 37.

⁵⁷ Vgl. auch Martens: *Die Botschaft der Tugend*.

⁵⁸ Kerstin Stüssel: „Autobiographie“. In: *Lexikon der Aufklärung. Deutschland und Europa*. Hg. von Werner Schneiders. München: C. H. Beck 2001, S. 50–51.

1.3.2 Vielstimmigkeit, Dialogizität und Dialog

Die Dialogizität und die Vielstimmigkeit, die aus diesem Vorgehen heraus entstehen, ist ein weiteres Merkmal der Moralischen Periodika. Die vorbürgerliche Literatur, die eng an die Höfe und an den Repräsentationsadel gebunden ist, wird von einem rhetorischen Sprachstil beherrscht, der außerhalb der Norm stehende Sprachmuster nicht zulässt, da diese gegen die Anstandsregeln verstoßen würden. Die sozialhistorischen und kulturellen Veränderungen in Italien bedingen einen Paradigmenwechsel in literaturästhetischen Fragen. Die Moralischen Periodika besprechen nicht die Welt des Adels und der vornehmen Gesellschaft, sondern das Alltagsleben der handeltreibenden Stadtbewohner, das von einer eigenen Kommunikation geprägt ist. Winter sieht eine mögliche Wechselwirkung zwischen der neuen Öffentlichkeit und der inszenierten Mündlichkeit in der Literatur: „Weil die Öffentlichkeit eine nichtrepräsentative, diskutierende ist, wird die Gesprächsform in der Literatur beliebt, wie umgekehrt durch die literarischen Dialoge die dialogische Kommunikation der Bürger vorangetrieben wird.“⁵⁹

Kritische Äußerungen gegenüber den rhetorischen, barocken Pomp werden auch in den Moralblättern laut. Besonders polemisch protestieren die Brüder Verri in ihrer Zeitschrift *Il Caffè* und Giuseppe Baretti in *La frusta letteraria di Aristarco Scannabue* gegen traditionelle Reglementierungen der Sprachverwendung. So kritisiert Baretti die Defizite, die er in den Werken der zeitgenössischen Schriftsteller zu finden meint:

Una delle cose che sovente mi desta meraviglia non meno che stizza nel leggere l'opere de'tanti nostri moderni scrittori in prosa, è il vedere come non pochi d'essi sanno talvolta profondamente pensare, ma quasi nessuno sa esprimere i suoi pensieri con uno stile naturale e piano e corrente.⁶⁰

Den Forderungen der „Accademia della Crusca“ nach Sprachpurismus muss zugunsten einer möglichst wortschatzreichen Sprache entgegengetreten werden, postulieren die Aufklärer. Grammatiker werden in den Wochenblätter als tyrannische Pedanten verurteilt, und von den traditionellen Vorbildern in der Literaturgeschichte wird Abstand genommen. Künftig sollen freie Formen in die

⁵⁹ Hans-Gerhard Winter: *Dialog und Dialogroman in der Aufklärung*. Darmstadt: Thesen Verlag 1974, S. 30.

⁶⁰ Baretti: *La Frusta letteraria*, S. 137.

schriftstellerischen Werke Eingang finden, die es der Leserschaft erleichtern, das Hauptaugenmerk auf den Inhalt zu legen. Die Sympathie für eine zwangsfreie Verständigung kündigt einen Wandel der Funktion der Literatur an. Besonders im Bereich des Journalismus trugen die Moralischen Periodika zur Entwicklung einer vereinfachten Syntax, einer modernisierten Sprache und eines nüchternen Stils bei, der auch auf ein weniger gebildetes Lesepublikum ansprechend wirken sollte. War die Form dem Inhalt und der rhetorische Schmuck klaren Ausdrucksformen erst geopfert, konnte eine möglichst breite Leserschaft im Sinne des aufklärerischen Desiderats „illuminare la moltitudine“⁶¹ erreicht werden.

Das Postulat freier Formen begünstigt die Entwicklung einer neuen Dialogform, die nicht mehr dem strengen Reglement der tradierten Vorbilder folgen muss. Die inszenierte Mündlichkeit ermöglicht den Verfassern, Diskussionen von brisanten Fragestellungen wiederzugeben, ohne zensorielle Konsequenzen befürchten zu müssen. Die ludische Verzerrung der sittlichen Belehrungen täuscht das Lesepublikum darüber hinweg, dass es möglicherweise selbst im Kreuzfeuer der Kritik steht. Gleichzeitig hält die lebendige Vermittlung des Gesprächsstoffes die Neugierde der Leserschaft wach. Häsner betont zudem die „offene Form“ des Dialogs,⁶² der den Leser zu einem weiterführenden Durchspielen der dargebrachten Ideen anregt und ihn veranlasst, die dialog- und textinterne Debatte über Leserbriefe fortzuführen. Die Verfasser der Moralischen Periodika bedienen sich der Dialogform nicht nur, um moralisches Wissen zu transportieren, sondern auch, um ein Überdenken althergebrachte Sitten anzuregen. Die Briefe als „halbe Dialoge“, die innerhalb der Moralblätter die zeitliche Distanz überwinden und sich zu einem „ganzen Dialog“ im Sinne von Rede und Gegenrede oder Antwort entfalten können, liefern ein dienliches Modell, um eine potentielle kollektive Kommunikation zu erproben. Das Zusammenwirken vieler Stimmen zu einer Fragestellung aus dem alltäglichen Bereich ermöglicht ein wesentlich differenzierteres Reflexionsniveau als eine moralische Belehrung, die in Form einer Predigt von oben herab aufgesetzt wird. Zudem wird die allgemeine Diskussion in einen persönlicheren Kontext verschoben.

⁶¹ Vgl. Alessandro e Pietro Verri: *Il Caffè*. Hg. von Gianni Francioni und Sergio Romagnoli. Milano: [s. e.] 1998 [1764–1766], S. 220.

⁶² Bernd Häsner: „Dialog“. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. von Dieter Lamping. Stuttgart: Kröner 2009, S. 121–127, S. 123.

Dabei darf allerdings nicht vergessen werden, dass die Beiträge des Lesepublikums nicht tatsächlich wertneutral dargestellt werden. Die Stellungnahmen der Rezipienten werden stets von urteilenden Kommentaren der übergeordneten Verfasser-Instanz der Zeitschrift begleitet. Die Wiedergabe konträrer Perspektiven in dialogischer Form ist der Vermittlung der aufklärerischen Axiologie untergeordnet und dient letztlich der Argumentation des Herausgebers.

Die dialogische Kommunikation in den Moralischen Periodika kann zwar grundsätzlich als Imitation allgemeiner Gesprächssituationen aufgefasst werden, lässt sich aber nicht auf die alleinige Funktion der Informationsvermittlung reduzieren, da sie Kommunikationsstrukturen aufweist, die auf literarische Kommunikationsstrategien begründet sind, welche alle diegetischen Stufen durchziehen. Über die dialogische Komponente präsentiert sich die urbane Stadtbevölkerung als Kommunikationssystem. Die wahrgenommenen Wirklichkeitsausschnitte einzelner Teilnehmer verschmelzen miteinander, ergänzen sowie erweitern sich gegenseitig und stabilisieren die Diskurse, die für die Gesellschaft bedeutsam sind. Der Verfasser als dahinterstehende ordnende Instanz sorgt dafür, dass die Zeitschrift den fehlenden situativen Rahmen, der in der persönlichen Kommunikation von vornherein gegeben ist, bestmöglich ersetzt. Eine durchdachte kohärente Struktur gewährleistet, dass die Leserschaft zur intendierten Botschaft hingeführt wird.

Neben dem Dialog als literarische Gattung hält Dialogizität als grundlegendes Prinzip⁶³ Einzug in die Moralischen Periodika. Die metapoetischen Äußerungen der Herausgeber und Verfasser, die direkten Anreden an die Leserschaft und ihre Reaktion in Form von Leserbriefen kreieren einen Kommunikationszusammenhang auf makrostruktureller Ebene. Es wäre grundlegend falsch, hinter den journalistischen Unternehmen eine wissensstrukturierende Absicht zu vermuten. Dennoch markiert Dialogizität in den Zeitschriften die Organisation des moralischen Wissens und der aufklärerischen Botschaften. Im ersten Moment schafft der Dialog Gleichheit zwischen den Gesprächspartnern. Setzen sich die Kontrahenten erst mit der Komplexität ihrer Wirklichkeit auseinander, sind die Gesprächs- bzw. Diskussionsteilnehmer, sowie die beobachtenden Partizipanten, gezwungen, die eigenen Argumentationen an die fremden Verstehenshorizonte

⁶³ Vgl. Annett Volmer: „Der Dialogcharakter der Presse. Zum Einbezug des Lesers in den öffentlichen Raum“. In: *Dialog und Dialogizität im Zeichen der Aufklärung*. Hg. von Gabriele Vickermann-Ribémont und Dietmar Rieger. Tübingen: Gunter Narr 2003, S. 201–216, S. 204.

anzupassen, woraus ein dialogischer Konnex entsteht. Die daraus resultierenden Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen Standpunkten führt schließlich zu einer Neuordnung des moralischen Wissens.

1.3.3 Die Leseranrede

Die Moralischen Periodika präsentieren auf textinterner Ebene den Kommunikationsprozess ihrer Leserschaft und übernehmen gleichsam auf textexterner Ebene einen Part eines Sprechaktes, der seinerseits auf textinterner Ebene widergespiegelt wird.⁶⁴ Auf der werkexternen Ebene wird der Leser nicht ausschließlich auf seine Rolle als Rezipient reduziert, sondern, dem utilitaristischen Ansatz entsprechend, das Wirken in seiner Lebenswirklichkeit mitgedacht. Die direkte Anrede der Leserschaft in den Moralischen Periodika hat weitreichende Folgen für die Vermittlung der Botschaften. Mit der fiktionalen Einbindung des Lesepublikums in die reflektierende Rede der Verfasserinstanz schafft diese den Schulterschluss mit dem Zielpublikum, das es zu belehren gilt. Damit ist der spezifische Gebrauchswert der Moralblätter festgelegt. Kaum eine moralische Zeitschrift kommt ohne explizite Leseranrede im Vorwort oder im einleitenden Text aus. Der *Filosofo alla Moda* beginnt seine Zeitschrift mit einem Vorwort „A chi legge“. Der *Socrate veneto* fordert in der ersten Nummer seiner gleichnamigen Presse die Leserschaft auf, sich Gedanken über eine exemplarische Erzählung zu machen: „Giudicate adesso se questo male sia assai possente, mentre ha corrotto i più bei coraggi [...]“,⁶⁵ und die moralische Fragestellung anhand eigener Erfahrungen zu erörtern. Ebenso wendet sich der *Osservatore veneto* an seine Leserschaft und fordert sie zur Mitarbeit auf, womit diese sowohl auf geistiger als auch auf emotionaler Ebene den Anstoß zur aktiven Anteilnahme an der Textproduktion erhält. Hierin liegt die wesentliche Funktion der Leseranrede, welche die Autorität der Verfasserinstanz gegenüber seiner Leserschaft zum Ausdruck bringt.

An einer anderen Stelle steht hinter diesem Kunstgriff eine gegenteilige Absicht. Die durch die Leseranrede evozierte Verbundenheit zum Verfasser-Ich führt trotz der von vornherein getrennten Rollen von Lehrer und Zu-Belehrende

⁶⁴ Vgl. dazu auch Michaela Fischer: *Die Figur des Lesers im Kommunikationssystem der Spectateurs*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2014.

⁶⁵ Francesco Anselmi: *Il Socrate veneto*. Venezia: Modesto Fenzo 1773, S. 3.

zu einer gewissen Identifikation der Leserschaft mit der Verfasserinstanz. Wenn es die Vermittlung der moralischen Botschaft erfordert, kann der Verfasser aus sich und der Rezipienten ein unterschiedsloses „Wir“ entstehen lassen⁶⁶ und Wirklichkeitsaussagen treffen, die glaubwürdiger erscheinen und folglich rascher akzeptiert werden. Der Verfasser bekennt sich zur selben gesellschaftlichen Gruppierung, in der er sein Lesepublikum erwartet. Als Herausgeber einer moralischen Zeitschrift konzentriert er sich auf ein journalistisch-literarisches Unternehmen und kennt die wirtschaftlichen Einflussgrößen. Demzufolge vertritt er dieselben Weltanschauungen und nimmt auch seiner Umwelt gegenüber eine ähnliche Haltung ein wie der intendierte Leser. Die Leserschaft wird dahingehend geschult, die Gedankengänge des Verfassers nachvollziehen zu können. Schließlich soll der Leser am Ende der Lektüre sein Urteilsvermögen soweit geschärft haben, dass er selbst die Rolle des Verfassers als kritisch urteilender Beobachter übernehmen könnte. Bis dahin will der Verfasser einen korrigierenden Einfluss auf die „opinione pubblica“ ausüben, die gleichbedeutend mit dem allgemeinen Irrtum ist.⁶⁷

Als textexterner Rezipient verfolgt der Leser die exemplarischen Erzählungen und lernt aus dem Verhalten Anderer in zumeist misslichen Situationen. Die fiktive Verfasserinstanz übernimmt die Funktion, durch den Text zu leiten und wiederholend die illustrierte Moral zu beschreiben. Die reflexiven Passagen des Verfassers richten sich nach innen auf den Erzählvorgang und schließen nach außen gewandt die Rezipienten als Kommunikationspartner mit ein. Leseranrede und Autoreflexion sind demnach eng miteinander verknüpft und stellen ein genuines Merkmal der Moralischen Periodika dar. Die Rezipienten werden dazu angehalten, die Problemstellungen zu beobachten und darüber zu urteilen. Wenn die Leserschaft dazu aufgefordert wird, in das Geschehen auf Textebene mittels Leserbriefe einzugreifen, beginnt das Spiel mit den narrativen Hierarchien. Die zunächst propagierte Entscheidungsfreiheit der Leserschaft

⁶⁶ Vgl. Marion Weindl: *Funktion und Konstruktion des Erzählkunstwerkes*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1995, S. 34.

⁶⁷ Vgl. Edoardo Tortarolo: „*Opinione pubblica* und italienische Aufklärung. Einige Lektürenotizen“. In: *Beiträge zur Begriffsgeschichte der italienischen Aufklärung im europäischen Kontext*. Hg. von Helmut C. Jacobs und Gisela Schlüter. Frankfurt am Main: Peter Lang 2000, S. 133–149, 134. Tatarolo untersucht die Bedeutung des Begriffs *opinione pubblica* und stellt fest, dass dieser in der zeitgenössischen Diskussion stets „mit der Vorstellung von Irrtum verbunden“ ist.

stellt sich allerdings immer wieder als eine scheinbare heraus. Niemals gibt die Verfasserinstanz die Fäden des Textes tatsächlich aus der Hand, sondern ist stets bemüht zu ordnen, koordinieren und kommentieren. Sie übernimmt die Vermittlerrolle zwischen den Beiträgen und dem Leser, womit sie sich den Konsenz sichert.

Die Moralischen Periodika folgen den neuen Formen von Soziabilität und ihren Kommunikationspraktiken. Als Bühne für die öffentliche Unterhaltung nähren und stillen sie gleichzeitig die Neugier ihrer Leserschaft. Im lockeren Plauderton werden wahrgenommene sittliche-moralische Missstände in der Gesellschaft angesprochen. Die explizite Leseranrede kann dabei einerseits abschwächend, aber auch intensivierend wirken. „Jedes literarische Werk enthält das Bild seines Lesers. Der Leser ist [...] eine Person dieses Werkes“,⁶⁸ hält Weinrich fest. Dementsprechend bemüht sind die Verfasser um ihre Leser. Fürchten sie, dass ihre Kritik zu bissig ausfallen könnte und ihre Leserschaft diese nicht mehr aufnehmen würde, favorisieren sie Kommunikationsstrategien, die das Lesepublikum nicht direkt ansprechen, aber dennoch die Möglichkeit offen lassen, sich mitgemeint zu fühlen. Durch den Einschub von Fabelerzählungen konzentriert sich die moralische Botschaft nicht primär auf die Rezipienten, sondern auf das Figureninventar der Mikroerzählung. Die Entschlüsselung der moralischen Botschaft erfordert eine aktive Teilnahme seitens der Leserschaft, sichert das Erfolgserlebnis bei einer erfolgreichen Interpretation und erhöht zudem die Bereitschaft, auch harsche Kritik zu akzeptieren.

Die Leseranrede hat eine Subjektivierung des Verfasser-Ichs zur Folge. Diese geht einher mit seiner gleichzeitigen Einschränkung als übergeordnete Autorität. Dem Leser werden nicht nur auktorial Morallehren vorgesetzt. Er selbst kann sich an der Entwicklung dieser beteiligen. Die Verfasser konsultieren zudem gerne antike Autoritäten, deren Gedanken sie in ihre Texte einfließen lassen, um ihre eigenen Gedanken zu legitimieren. Die Relativierung ihrer Überlegenheit lässt darauf schließen, dass sich die Verfasser der moralischen Zeitschriften eingestehen, gelegentlich auch etwas nicht zu wissen.⁶⁹

Die Leserschaft wird nicht nur als Zielscheibe der moralisierenden Kritik und Belehrungen, sondern auch als potenzieller Käufer angesprochen. In Gozzis

⁶⁸ Harald Weinrich: „Für eine Literatur des Lesers“. In: *Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft*. Hg. von Harald Weinrich. Stuttgart: dtv 1971, S. 23–34, S. 28.

⁶⁹ Vgl. Platon: *Apologie des Sokrates*. Hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1987, 8f.

Zeitschrift *L'Osservatore veneto* wendet sich der Verleger Paolo Colombani am Ende eines jeden Vierteljahres an die Leser, um sie aufzufordern, sich für den Erhalt der Zeitschrift weiterhin einzuschreiben:

Il foglio di sabato sarà l'ultimo de' primi tre mesi. Fo il debito mio, ricordandolo a quelle persone che avessero caro di proseguire nell'associazione più avanti. Attenderò di ciò le notizie per poterle servire alle case loro con esattezza, come o procurato di fare sino al presente.⁷⁰

In der 104. Nummer liefert der *Osservatore* ein exemplarisches Verkaufsgespräch, in dem über die Dialogform die Vorteile eines Abonnements mitgeteilt werden und die Leserschaft zum Erwerb der Folgezeitschrift *Gli Osservatori veneti* ermuntert wird. Mit geringerem künstlerischen Aufwand wird in der *Gazzetta urbana veneta* um die Leserschaft geworben. Auch hier wird die Zeitschrift möglichst über das Subskriptionssystem verteilt:

Apresi col p. v. mese di Luglio un nuovo Semestre all'Associazione di questo Foglio. La costanza benevola de' primi che concorsero a dar qualche fondamento alla nostra impresa, e l'aumento progressivo del loro numero ci determinò a continuarla. Come al rinnovarsi d'ogni periodo d'associazione il vuoto di que' che si stancarono delle nostre fatiche, o ci hanno stancato colla loro ripugnanza al pagamento, fu empiuto da un successivo concorso, che sempre, benchè di proco, lo superò [...].⁷¹

Daraus wird ersichtlich, wie eng die Literaturproduktion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits mit der kaufkräftigen Leserschaft verknüpft ist. Während im *Osservatore veneto* die vermittelnde Stimme dem Verleger Colombani zugeordnet werden kann, suggeriert das Fehlen eines konkreten Hinweises wie „Paolo Colombani a' lettori“, dass sich hier der Gazzettiere selbst um die Akquise der Leser kümmert.

Die moralischen Periodika bestehen aus einem Textgeflecht, das auf interne, ebenso wie auf externe textuelle Beiträge verweist. Dementsprechend beschränken sich die direkten und indirekten Leseranreden nicht allein auf eine metapoetische Ebene, sondern können auf allen narrativen Erzählebenen vorkommen.

⁷⁰ Gozzi: *L'Osservatore veneto*, S. 109.

⁷¹ Antonio Piazza: *Gazzetta urbana veneta*. Venezia: Zerletti 1787–1798, 1789, Nr. 41, S. 408.

1.3.4 Leserbriefe

An dieser Stelle ist es unerlässlich, auf die Leserbriefe als ein konstitutives Merkmal der Moralischen Periodika einzugehen. Zwar inkludiert das Erzählwerk Piazzas keinen Briefroman, wo makrostrukturelle Ähnlichkeiten offen zutage treten, dennoch weisen die Leserbriefe in den Zeitschriften formale Charakteristika von Briefen auf, die sich in der Romanliteratur des 18. Jahrhunderts häufig wiederfinden.

In den Moralischen Periodika sind die Leserbriefe ein wichtiger Teil des Kommunikationssystems. Die Briefe bieten der Leserschaft die Möglichkeit, Modelle der Fremdinterpretation anzubieten, ebenso wie Selbstcharakterisierungen festzulegen. Über Leserbriefe, Antwortschreiben und eventuelle Reaktionen seitens weiterer Leser gelingt es, die öffentliche gesellschaftliche Diskussion in Gang zu setzen. Dabei darf keinesfalls vergessen werden, dass sich unter den veröffentlichten Briefen wohl auch zahlreiche fingierte Zuschriften befinden, die aber nicht minder ihren Zweck erfüllen. Allein schon ordnungsstiftende Eingriffe und redaktionelle Entscheidungen der fiktiven Verfasserinstanz der Zeitschrift, sowie Pseudonyme und Anonyme, die als Signatur gesetzt werden, rücken die Leserbriefe unweigerlich in die Sphäre des Literarischen. Nickisch konkretisiert die uneigentliche Verwendung des Briefes und nennt als mögliche Indikatoren einen nicht realen Absender oder Empfänger, oder die Möglichkeit, „dass im Gegensatz zur archetypischen Briefsituation die Einbeziehung einer partiellen oder uneingeschränkten Öffentlichkeit erfolgt [...]“, ⁷² so wie es in den Moralischen Periodika grundsätzlich der Fall ist. Nickisch spricht nicht von fiktiven und realen Briefen, sondern von einer eigentlichen und einer uneigentlichen Verwendung, im Falle der letzteren auch von einer „Fingierung brieflicher Kommunikation“. ⁷³ Ob ein Leserbrief nun von einem historischen Leser verfasst wurde oder nicht, ändert nichts daran, dass bereits beim Schreibprozess ein breites Lesepublikum mitgedacht wurde, was gelegentlich explizit zum Ausdruck kommt, wenn der Briefschreiber in der metatextuellen Rahmung den Verfasser der Zeitschrift darum bittet, den Brief selbst, oder eine beigefügte exemplarische Erzählung zum Nutzen aller zu publizieren. Nörtemann weist darauf hin, dass „dem Brief [...] eine besondere Art der Fiktionalität eignet,

⁷² Reinhard Nickisch: *Brief*. Stuttgart: Metzler 1991, S. 21.

⁷³ Ebd., S. 21.

die ihn zwischen Alltagskommunikation und Literarizität changieren lässt.“⁷⁴ Ebenso argumentiert Becker-Cantarino: „Eine klare Abgrenzung zwischen Authentizität (Dokumentcharakter) und Fiktion (Literatur) im Brief gibt es nicht [...]“.“⁷⁵ In jeder Hinsicht wird über die Leserbriefe das Spiel mit der Fiktionalisierung in den Moralischen Periodika fortgesetzt. Einerseits schreiben sich die Leserbriefe aufgrund der Anonymität der realen Verfasser in das Schema ein, andererseits kann der Verfasser der Zeitschrift seine eigene Maskierung weitertreiben, wenn er die eingefügten Briefe selbst, aber nun als unzufriedene Hausfrau, als verzweifelter Vater, als naiver Jüngling, als geläuterter Greis oder als Kritiker seiner eigenen Zeitschrift, verfasst.⁷⁶

Die im 18. Jahrhundert vorherrschende Tendenz zur Natürlichkeit der Sprache und des Ausdrucks trägt ebenso zur Beliebtheit der Briefform in den Zeitschriften bei. Die bereits in der Antike bestehende Vorstellung des „Briefs als Gespräch“⁷⁷ wird in die Moralblätter übernommen. Im Vordergrund steht die Mitteilung von Inhalten, während der Verfasser selbst verborgen bleibt. Die Themen kreisen um moralsittliche Belange, die das handeltreibende Stadtbürgertum betreffen. Dementsprechend wird bevorzugt im Plauderton, der im formalen Rahmen des Briefes durchaus adäquat erscheint, kommuniziert. Die Orientierung der Literaturschaffenden an einem möglichst natürlichen Sprachstil wird in den Moralischen Periodika selbst diskutiert. Giuseppe Baretti verfißt in seiner Zeitschrift *La Frusta letteraria di Aristarco Scannabue* eine deutliche, klare, natürliche und ungezwungene Schreibart, die er besonders an dem Bildhauer Benvenuto Cellini und Metastasio: „[...] ha scritto con chiarezza, con precisione, con facilità un tanto numero di tenere, di sublimi, di filosofiche, d’interessantissime composizioni poetiche [...]“⁷⁸ sehr schätzt, bei den meisten literarisch tätigen Zeitgenossen allerdings vermisst. Einen einfachen und klaren Schreibstil hält Baretti durchaus für erlernbar, wenn man sich nur an die richtigen Vorbilder hält. Kein Orientierungsmodell soll die Accademia

⁷⁴ Regina Nörtemann: „Brieftheoretische Konzepte im 18. Jahrhundert und ihre Genese“. In: *Brieftheorie des 18. Jahrhunderts. Texte, Kommentare, Essays*. Hg. von Angelika Ebrecht u. a. Stuttgart: Metzler 1990, S. 211–224, S. 212.

⁷⁵ Barbara Becker-Cantarino: *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche, Werke, Wirkung*. München: C. H. Beck 2000, S. 150.

⁷⁶ Vgl. dazu auch Martens: *Die Botschaft der Tugend*, S. 59.

⁷⁷ Wolfgang Müller: „Brief“. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. von Dieter Lamping. Stuttgart: Kröner 2009, S. 57–83, S. 76.

⁷⁸ Vgl. Baretti: *La Frusta letteraria*, S. 108.

della Crusca mehr sein, ist Pietro Verri in der Zeitschrift *Il Caffè* überzeugt. Die Regelgerichtetheit bringe keine geistreichen Literaten hervor, sondern lediglich Pedanten, die allein die Apostrophierung und Setzung von Satzzeichen beherrschen, so Verri.⁷⁹ Die Forderung nach einer natürlichen und einfachen Sprache scheint mit dem Paradigmenwechsel zwischen Rhetorik und Logik um die Jahrhundertwende einherzugehen. Die alteuropäische Rhetorik stellt vorgefertigte Modelle bereit, auf die zurückgegriffen werden kann, während in der Aufklärung der eigene erfindungsreiche Geist im Vordergrund steht. Ueding allerdings beschäftigt sich mit der Aufklärungsrhetorik und beschreibt keine radikale Abkehr von der rhetorischen Tradition, sondern lediglich ihre Erneuerung im Zeitalter der Aufklärung:

Aufklären ist an eine deutliche, verständliche Schreib- und Redeweise gebunden, so daß sich Aufklärung mit der rhetorischen Tugend der Klarheit (*perspicuitas*) verbindet, der neben Angemessenheit (*aptum/decorum*) und Sprachrichtigkeit (*latinitas*) dritten grundlegenden Qualität rhetorischen Sprechens. Sie verlangt vom Redner und seiner Rede Transparenz und Deutlichkeit und ist in allen Produktionsstadien der Rede maßgebend, besonders freilich bei der Formulierung der Gedanken in wirksamen Worten.⁸⁰

Was für die mündliche Rede gilt, ist gleichsam bedeutend für die „Rhetorik des Briefes“, die ebenso an die neuen Erfordernisse angepasst wird.⁸¹ Ueding erkennt in diesem Zusammenhang die Bedeutung der Moralischen Periodika, die einen wesentlichen Beitrag zur Verbreitung der neuen „Brief-Rhetorik“ geleistet haben.⁸²

Die meisten Verfasser von Moralischen Periodika machen sich die zahlreichen Möglichkeiten, die ihnen die offene Form des Briefes bietet, zunutze.⁸³ Ein hervorragendes Merkmal des Briefes ist es, moraldidaktische Inhalte in möglichst

⁷⁹ Vgl. Verri: *Il Caffè*.

⁸⁰ Gert Ueding: *Moderne Rhetorik. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. München: C. H. Beck 2000, S. 18.

⁸¹ Vgl. dazu Nörtemann: „Brieftheoretische Konzepte im 18. Jahrhundert und ihre Genese“, S. 213. Bereits Nörtemann weist darauf hin, dass sich die Topoi der Brieftheorie bis in die Neuzeit verfolgen lassen und nur zu unterschiedlichen Zeiten bestimmten Verschiebungen unterworfen sind.

⁸² Ueding: *Moderne Rhetorik*, S. 41.

⁸³ Als Ausnahmen können hier *La Frusta letteraria di Aristarco Scannabue* von Giuseppe Baretti, *Il Caffè* von den Brüdern Verri und *La Spettatrice*, die anonyme Übersetzung des englischen *Female Spectators* von E. Haywood genannt werden. Diese Moralblätter kommen beinahe oder sogar gänzlich ohne Leserbriefe aus und weisen einen strukturell modifizierten Aufbau auf.

kurze, überschaubare Einheiten zu packen und als leicht verdauliche Kost der Leserschaft zu präsentieren. Der relativ lockere Aufbau und die einfache Sprache tragen ebenfalls zur Rezeptionserleichterung bei. Aufgrund der Kürze⁸⁴ und der assoziativen, aber dennoch zusammenhängenden Gedankenverknüpfung lässt sich rasch ein unbegründeter Themenwechsel vollziehen, der eine abwechslungsreiche Gestaltung unterstützt. Die explizite Adressatengerichtetheit und die grundlegend dialogische Anlage suggerieren eine Nähe zum Leser und dessen direkte Ansprache, wodurch seine Aufmerksamkeit über einen längeren Zeitraum wach gehalten werden kann. Mit Hilfe der Leserbriefe lassen sich zudem potentiell mehrere Perspektiven in den Text zusammenführen. Handelt es sich um Briefe prekären Inhalts, hat der Verfasser zudem die Möglichkeit, sich davon zu distanzieren und die Verantwortung einer weiteren Instanz zu übertragen.

Die Leserbriefe in den Moralischen Periodika weisen neben der illustrierenden grundsätzlich eine appellative Funktion⁸⁵ und einen belehrenden Charakter auf, sowohl in moralischer als auch in schreibdidaktischer Hinsicht. Die Verschriftlichung der Kommunikation fördert die Schreibtätigkeit der Leserschaft, was schließlich das Bild der Literaturschaffenden im 18. Jahrhundert verändert und erweitert. Besonders Frauen profitieren von der Möglichkeit, sich für die Öffentlichkeit schriftstellerisch zu betätigen. Wie sehr die Schreibkompetenz auch des Lesepublikums der Moralischen Periodika noch gefördert werden muss, zeigen Beiträge, von denen die Verfasserinstanzen der Zeitschriften behaupten, vor ihrer Veröffentlichung noch ordnungsstiftend und korrigierend eingreifen haben zu müssen.⁸⁶

1.3.5 Metatextuelle Elemente

Die Moralischen Periodika bringen bewusst ihre eigenen fiktionalisierenden Tendenzen und das Spiel mit der Fiktionalisierung zur Sprache. Metatextuelle Elemente durchziehen die Zeitschriften und zeugen von der Dominanz des dialogischen Prinzips. Die illusionsstiftenden Erzähleinheiten werden von der

⁸⁴ Vgl. Rau: *Zur Verbreitung und Nachahmung des „Tatler“ und „Spectator“*, S. 75. Die Kürze der Beiträge und Leserbriefe hat schon im *Spectator* die Wahrscheinlichkeit erhöht, dass diese abgedruckt wurden.

⁸⁵ Vgl. Nickisch: *Brief*, S. 13.

⁸⁶ Vgl. Piazza: *Gazzetta urbana veneta*, Nr. 50.

Stimme der Verfasserinstanz gerahmt und gelegentlich sogar kommentierend unterbrochen. Die Verfremdungseffekte lassen bei der Leserschaft keine durchgehende Illusion entstehen, sondern rufen vielmehr kritische Wachsamkeit hervor. Ein grundlegendes Postulat der literarischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts ist der mimetische Charakter.⁸⁷ Dementsprechend soll die Welt der urbanen Gesellschaft möglichst fassbar dargestellt werden, um die sittliche Verbesserung umsetzbar zu machen. Allerdings bleibt die Fiktionalität in den Moralischen Periodika kein unhinterfragter Gemeinplatz. Die Verfasser der Zeitschriften wollen ihre Leserschaft nicht durch Täuschung manipulieren, sondern legen ihre Erzählstrategien immer wieder offen dar. In der ambivalenten Anlage der Texte stehen sich Fiktion und Wirklichkeitsanspruch als funktionale Elemente gegenüber. Fiktion dient als unterhaltende Komponente, wird aber permanent zugunsten ihrer kritischen Wahrnehmung unterbrochen. Die intradiegetischen Erzählebenen stehen immer nur in kurzen Abschnitten im Zentrum. Die extradiegetische vermittelnde Instanz ist durchgehend auffällig gestaltet.

Die Fiktion als Analogiebildung zur urbanen Realität der Leserschaft ist ihrer Identifikation mit der Literatur förderlich. Für eine ausgeprägte Heteroreferentialität sorgen insbesondere die integrierten Leserbriefe, die ihrerseits fingiert sein können. Diese stehen den prägnant autoreferentiellen Rahmungen der Zeitschrift prinzipiell gegenüber. Gleichzeitig werden die Selbstbezüge innerhalb der Leserbriefe verdoppelt. Die discours-Ebene wird darüber hinaus von integrierten mikrologisch konfigurierten Texten wie Fabeln, Traumerzählungen, allegorischen und satirischen Erzählungen gestaltet. Auf jeder Erzählebene und innerhalb aller Darstellungsformen können die metatextuellen Äußerungen des Verfassers wirksam werden. Die Verfasserinstanz beschränkt ihren Eingriff in die Lesererwartung nicht nur auf die Vermittlung der gattungsbezogenen Vorzeichen der Mikroerzählungen. Ihre Axiologie schreibt sich auch in die *histoire*-Ebene ein, wenn die Primärillusion durch Kommentare und Urteile unterbrochen wird.⁸⁸

⁸⁷ Otto Hasselbeck: *Illusion und Fiktion. Lessings Beitrag zur poetologischen Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit*. München: Fink 1979, S. 12.

⁸⁸ Vgl. Werner Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Niemeyer 1993, S. 102. Wolf unterscheidet zwischen der Primärillusion auf der *histoire*-Ebene und der Sekundärillusion auf der *discours*-Ebene.

Metatextuelle Eingriffe werden zudem nicht nur von den Verfassern der Zeitschrift selbst vollzogen, sondern auch intradiegetische Instanzen können ganz unerwartet, an die Leserschaft gewandt, ihre eigenen Berichte kommentieren. So können die Verfasser von Leserbriefen die Genese ihres Schreibens erläutern, oder ihre eigenen Geschichten zum besseren Verständnis erklären. Sämtliche an die Leserschaft gerichteten metatextuellen Überlegungen dienen letzten Endes dem Selbstthematisierungsverfahren der Moralischen Periodika, die ihrerseits die Lebendigkeit öffentlicher Kommunikation widerspiegeln.

Konsequenterweise wird die Leserschaft als metatextuelles Reflexionsmedium⁸⁹ von den Herausgebern der Zeitschriften permanent mitgedacht. Die Moralblätter thematisieren den Alltag und das Verhalten des eigenen Lesepublikums und können deren Reaktion auf die Inhalte mitunter sogar vorausahnen und im Voraus die Kritik entkräften. So verwundert es nicht, dass einer der ersten Gedanken in den Zeitschriften der Leserschaft gilt. In *Il Filosofo alla Moda* werden die Rezipienten in zwei Gruppen geteilt. Zu den Mercuriali zählt der Filosofo die fröhlichen und geselligen Leser, die vergnügliche, aber dennoch geistreiche und ausgeklügelte Geschichten lesen wollen. Die Saturnini hingegen gelten als ernst und gediegen und ziehen es vor, anspruchsvolle Themen in entsprechender Form zu rezipieren.⁹⁰ Um ein möglichst breites Lesepublikum anzusprechen, sieht sich der Filosofo gezwungen, abwechslungsreiche Inszenierungsmöglichkeiten zu entwickeln. Als gegen Ende des Jahrhunderts die *Gazzetta urbana veneta* publiziert wird, nimmt die Adressatengerichtetheit nach wie vor eine zentrale Stellung in den Moralischen Periodika ein. Der Verfasser zeigt sich stets bemüht, den breit gestreuten Interessen seiner Leserschaft Rechnung zu tragen. Wieviel literarisches Geschick von Nöten ist, um die richtige Balance zwischen sachdienlichen Informationen und narrativen, unterhaltenden Passagen zu finden, lässt sich anhand der Leserkritiken nur erahnen:

Godo adunque rilevare dalla vostra Gazzetta Num. 6 il copioso numero de'Bastimenti, ch'ebbero in cotesta Città il loro arrivo, non che di molti la partenza. Pure mi sia permesso il dirvi, che spiace mi veder di simili notizie pieno il Foglio; perchè queste forse saranno state le ragioni, per cui avrete lasciato addietro altri più dilettevoli racconti, de'quali scarso molto riesce il summentovato Foglio.⁹¹

⁸⁹ Vgl. Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Ontario: Wilfried Laurier University Press 1980, S. 5.

⁹⁰ Vgl. dazu auch Steele und Addison: *The Spectator*, Nr. 179.

⁹¹ Piazza: *Gazzetta urbana veneta*, 1788, Nr. 11.

An einer anderen Stelle wiederum vermisst ein treuer Leser die Todesanzeigen und zeigt weniger Interesse am narrativen Teil der Zeitschrift. Der Herausforderung, einen möglichst breiten Rezipientenkreis zu erreichen und auf Leserwünsche zu reagieren, müssen sich alle Herausgeber von Moralischen Periodika stellen, woraus skurrile narrative Konstruktionen entstehen, die letztendlich dem Horazschen Prinzip von „prodesse et delectare“ folgen.

Neben den Erläuterungen zur Entstehung und Gestaltung des eigenen Texts finden sich in den Zeitschriften Hinweise, Erwähnungen und auch ausführliche Diskussionen, die sich auf fremde Werke beziehen, was Hinweise auf die Orientierung innerhalb der Moralischen Periodika liefert. In Gasparo Gozzis *Osservatore veneto* werden gerne antike Autoritäten und deren Einfluss auf den eigenen Text besprochen. Giuseppe Baretti widmet den größten Teil seiner *Frusta letteraria* zeitgenössischer italienischer und fremdsprachiger Textproduktionen. In die *Gazzetta urbana veneta* von Antonio Piazza finden nicht nur Theaterkritiken und Rezensionen Eingang, sondern ebenso die Debatte über den Schreibprozess und gutes Schreiben an sich. Auch die Beschäftigung mit fremden Texten zählt Wolf zu den „echten Selbstbezüglichkeiten“, da „die Thematisierung anderer Fiktionalität ja nie ohne Auswirkung auf den eigenen Text und eine distanzierte Perspektive auf ihn bleibt [...]“⁹² Schließlich stellen auch die Motti, die in vielen Moralischen Periodika den einzelnen Nummern vorangestellt werden, einen Metatext zu den folgenden behandelten Inhalten dar, wenn sie auf diesen vorausweisen. Zudem wird durch die Verwendung von Motti eine Beziehung zwischen diesen und dem Text, dem sie beigelegt werden, hergestellt, die ihrerseits einen Hinweis auf die pragmatische Dimension des Haupttextes liefern kann.

1.3.6 Das Erzählen

Eine fiktive Verfasserinstanz führt die Leserschaft durch den Text, erzählt werden die moralischen Botschaften aber von unterschiedlichen Stimmen auf verschiedenen diegetischen Ebenen. Zwar wird in den Zeitschriften eine öffentliche Kommunikation inszeniert, diese beschränkt sich aber nicht allein auf ihren informativen Charakter. Das neue Stadtbürgertum determiniert seine Identität und sein gesellschaftliches Leben über Konversation. Die Moralischen

⁹² Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 225.

Periodika sind bemüht, Teil dieses unendlichen Kommunikationsprozesses, der schon lange begonnen hat, zu werden und in diesen nun richtungsweisend einzugreifen. Das urbane Leben wird als Kommunikationssystem inszeniert, das der Leserschaft attraktive Wirklichkeitsbilder liefert, da diese zeitweilig von ihr selbst beigesteuert werden. Verschiedene Stimmen finden in den Text Eingang und erzählen dort ihre Geschichten. Auf diese Weise werden alltägliche Kommunikationen in das Fiktionalisierungsspiel eingegliedert. Ebenso wie die Verfasser der Zeitschriften verbergen sich auch die Verantwortlichen für zugesandte Mikroerzählungen in der Regel hinter Pseudonymen oder Anonymen, womit die Frage, ob es sich hierbei um tatsächliche Ereignisse handelt, offen bleibt. Von Interesse sind nicht die Personen oder Figuren, sondern die Ereignisse und Reaktionen selbst und die Morallehre, die daraus gezogen werden kann. Der Leserschaft soll es genügen, dass hinter den Erzählerstimmen Personen aus ihrer sozialen Umgebung stehen. Damit ist ausreichend für Identifikationspotential gesorgt. Das Hauptaugenmerk wird in den Erzählungen nicht auf die Beschreibung spezifischer Handlungsträger als Individuen und konkrete geschichtliche Ereignisse gelegt. Vielmehr soll ein Bezug zur außertextuellen Welt hergestellt werden, den die Leserschaft in ihrer eigenen Gegenwart verwerten können. Schaff bemerkt dazu: „Erzählungen basieren auf Erfahrungen und können in einem weiteren Schritt zu gemeinsamen Erfahrungen einer Gruppe von Menschen werden und damit ein kollektives Bewusstsein generieren.“⁹³ Dementsprechend ist das Erzählen in den Moralischen Periodika, sei es nun wirklich, fiktionalisiert, oder fiktiv, immer zweckgerichtet. Eine Folge dieser Erzählauffassung ist das permanente Bemühen um Deutlichkeit und Illustration des Erzählten, damit die Vermittlung der Moral tatsächlich erfolgreich ist. Für die Analyse ergibt sich daraus eine neue Frage nach den Unterscheidungskriterien zwischen Alltagserzählungen und literarischem Erzählen. Als typische Merkmale des alltäglichen Erzählens nennen Schüle in und Stückrath metanarrative Erzählstrukturen und ein knappes, pointiertes und anschauliches Erzählen.⁹⁴ Eine Perspektivierung des Erzählten ist die logische Konsequenz und erwünscht, um der Leserschaft ein geeignetes Material zu liefern, auf

⁹³ Barbara Schaff: „Erzählen und kollektive Identität“. In: *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. von Matías Martínez. Stuttgart: Metzler 2011, S. 89–97, S. 89.

⁹⁴ Frieder Schüle in und Jörn Stückrath: „Erzählen“. In: *Literaturwissenschaft*. Hg. von Burghard König. Hamburg: Rowohlt 1997, S. 54–69, 56f.

dessen Basis die eigene Urteilsfindung stattfinden soll. Derartige Merkmale des mündlichen Berichtens finden sich durchgehend in den Moralischen Periodika auf sämtlichen diegetischen Ebenen. Dort unterliegen sie einer artifiziellen Nutzung, deren Ziel es ist, Mündlichkeit zu imitieren.

In Leserbriefen, in Mikroerzählungen innerhalb der Briefe, in zugesandten Erzählungen oder in kommentarhaften Äußerungen wird das Erzählen an sich zur wichtigsten Konstituente der Zeitschriften und gleichzeitig identitätsstiftend für die Gesellschaft wirksam. Da die Textvermittlung zwischen der Erzählstimme und dem Leser nicht in einer *face-to-face*-Situation passiert, ist der Herausgeber bemüht, einen gemeinsamen Kontext der beiden Instanzen bestmöglich zu inszenieren. Schließlich wird der Leser mit der Interpretation des Gelesenen durch kommentierende Äußerungen des fiktiven Verfassers nicht allein gelassen. Eine Interaktion der unterschiedlichen Instanzen kann immer nur verspätet erfolgen, ist aber ausdrücklich erwünscht. In weiteren Leserbriefen können andere Leser auf die Inhalte reagieren und von ihren eigenen Erlebnissen berichten. Auf diese Weise wird die moralische Botschaft in leicht verdaulichen Häppchen serviert. Dies darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die eingefügten Mikroerzählungen trotz ihres scheinbar zufälligen Erscheinens in eine kohärente Struktur gefasst werden, die allerdings oft erst am Ende des publizistischen Unternehmens sichtbar wird. Mündliches Erzählen findet stets in einem sozialen Kontext statt. In den Moralischen Periodika muss dieser erst geschaffen werden. Der soziale Rahmen scheint immer dann durchbrochen zu werden, wenn Mikroerzählungen für einen raschen Themenwechsel genutzt werden und unvermittelt einsetzen. Auf inhaltlicher Ebene werden frühere Diskussionen weitergeführt, während die Form einem schnellen Wandel unterliegt. Zugleich verweisen auch ein rascher Themenwechsel und der ephemere Schreibstil auf die imitierte mündliche Konversation.

Die urbane Gesellschaft wird in den Zeitschriften dank der vielzähligen Beiträge auf mehrfache Weise präsentiert. Die Aufnahme der zahlreichen Mikroerzählungen in den Text spiegelt zudem die textexterne Gesprächssituation wider. Besonders hervorzuheben ist die funktionale Eingliederung der Moralischen Periodika in die städtische Gesellschaft mit bürgerlicher Orientierung. Durch die geschickt angewandten Inszenierungsstrategien treten die Grenzen der textexternen und textinternen Ebene scheinbar in den Hintergrund. Daraus

ergibt sich auch die neue Funktion von Literatur. Die Erzählungen von Stimmen aus ihren eigenen Reihen veranlassen die Leserschaft dazu, über sich selbst und ihr Umfeld zu reflektieren. Der Leser entfernt sich nicht aus seiner eigenen Welt, sondern erhält aus anderen Perspektiven einen neuen Zugang zu dieser. Von den Erzählstimmen werden Wirklichkeitsmodelle geschaffen, die dem Lebensumfeld der Leserschaft möglichst nahe kommen. Das Erzähler-Ich stellt seine Wirklichkeitsauffassung vor und steuert auf diese Weise die Rezeption, auch wenn der Umgang mit der Perspektivierung scheinbar dem Leser überlassen wird.

Über die literarische Aufbereitung der gesellschaftlichen Sitten und Bräuche erhält die Leserschaft Zutritt zu fremden Privaträumen. Der private Raum im eigenen Haus verändert sich zusehends. Schmidt liefert einen systemtheoretischen Ansatz zur veränderten Familienstruktur, die er, beziehend auf Habermas, im Zusammenhang mit den sozio-ökonomischen Wandlungen erklärt: „[...] die Verdoppelung der Privatsphäre zur Intimsphäre reagiert auf die Rationalität und Kälte des ökonomischen Warenverkehrs, dem der Bürger als Familienvater die Pflege rein menschlicher Qualitäten entgegensetzt.“⁹⁵ Ähnlich beschreibt Faulstich die Kleinfamilie als „Hort der Regeneration, als freizeitlichen Fluchtpunkt, in dem das alles beherrschende Prinzip von Gewinnmaximierung und Eigennutz ausgesetzt war.“⁹⁶ Der Arbeitsplatz wird nach außen verlegt und das Eigenheim ein Ort der Familie. Für Besuche werden einzelne Zimmer geöffnet, während andere verschlossen bleiben. Als Hauptmerkmale der Privatisierung des Hauses nennt Schmidt die „Einführung fester Besuchszeiten“ sowie das „Auseinandertreten von ‘la salle’ und ‘la chambre’“, was zuerst in Frankreich vollzogen wird.⁹⁷

Das Erzählen von Begebenheiten lässt auch Einblicke in die geschlossenen Räumlichkeiten des Familienlebens zu. Geronte, ein alter Mann, erzählt in der vierten Nummer des *Osservatore veneto*⁹⁸ in einem Leserbrief von seinem Zimmer unter dem Dach, das ihm seine Kinder und Enkel zugewiesen haben.⁹⁹

⁹⁵ Schmidt: *Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, S. 108.

⁹⁶ Werner Faulstich: *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700–1830)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 22.

⁹⁷ Schmidt: *Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, S. 108.

⁹⁸ Gozzi: *L'Osservatore veneto*, 14ff.

⁹⁹ Die Bereitstellung eines Zimmers direkt unter dem Dach des Hauses, die Geronte selbst als Verbannung empfindet, kann als Hinweis auf die neuen Familien- und Verwandtschafts-

Während er selbst in seiner gewohnten Bescheidenheit lebt, gibt sich der Rest seiner Familie der Verschwendungssucht hin. Die Folgen dieses Lebensstils liest er an den stillgelegten Manufakturen in der Umgebung ab. Geronte durchwandert das Umland und beschreibt die dort herrschenden misslichen Zustände. Er wird für die Leserschaft zum Sehenden und generiert wirklichkeitsadäquate Bilder, wodurch die Leserschaft in ihre Realität zurückgeholt wird. Mit seiner Erkenntnistätigkeit und seinen Schlussfolgerungen regt Geronte den Leser dazu an, seine eigene Lebensweise kritisch zu betrachten.

Der Erzählprozess an sich erhält eine wichtige Vermittlungsfunktion. Das Erzählen von Geschichten verleiht den moralischen Botschaften Lebendigkeit und unterstützt die Konzentration der Leserschaft. Der Erzähler berichtet persönlich von seinen Erfahrungen, zeigt Konflikte auf und leitet beim Leser Denkprozesse ein, die er selbständig weiterführen kann. Viele dieser kurzen Erzählungen sind in den Moralischen Periodika als „Novella“ betitelt, was einerseits auf die Neuigkeit des Inhalts verweist und den Leser erwartungsvoll bei der Lektüre hält, andererseits verspricht die Gattungszuweisung seine Aufmerksamkeit nur für kurze Zeit in Anspruch zu nehmen. Moralisches Wissen wird demnach als Neuheit präsentiert und in knappen Erzähleinheiten verpackt, die es aber dennoch ermöglichen, die Quintessenz zu transportieren. Vischer schreibt über die Novelle:

Die Novelle verhält sich zum Romane wie ein Strahl zu einer Lichtmasse. Sie gibt nicht das umfassende Bild der Weltzustände, aber einen Ausschnitt daraus, der mit intensiver, momentaner Stärke auf das größere Ganze als Perspective hinausweist, [...] ein Stück aus einem Menschenleben, das eine Spannung, eine Krise hat und uns durch eine Gemüths- und Schicksalswendung mit scharfem Accente zeigt, [...]. Die Novelle hat dem Romane den Boden bereitet, das Erfahrungsbild der Welt erobert [...].¹⁰⁰

In den Moralischen Periodika wird der „Strahl“ der Novellen abermals in Mikrosegmente zerlegt. Lebensausschnitte, möglichst von Dritten erzählt, dienen den Herausgebern der Zeitschriften als adäquate Exempla, die ihre essayistischen Überlegungen bestätigen. Die Erzählungen können durchaus auch nur

verhältnisse interpretiert werden. Die Entstehung der Kleinfamilie hat zur Folge, dass die Eltern nach der Heirat ihrer Kinder, die nun einen eigenen Hausstand gründen, in ihrer bisherigen Bedeutung geschwächt werden. Vgl. dazu Schmidt: *Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, S. 113.

¹⁰⁰ Friedrich Theodor Vischer: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. Stuttgart: C. Macken 1857, S. 1318.

durch Zwischenüberschriften akzentuiert, ohne Wortmeldungen der fiktiven Verfasser, aneinandergereiht auftreten. Dieses prinzipielle Ordnungsgefüge teilt die Moralischen Periodika in mikrologische, vergnügliche Leseinheiten, die oftmals in nur wenigen Minuten bewältigen werden können.

Die eingefügten Geschichten in den Moralischen Periodika haben nicht nur Beschreibungen des Umfeldes oder stereotypisierter Charaktere zum Inhalt, sondern zeichnen sich vor allem durch ein pointiertes Erzählen von knappen Handlungssträngen aus, die in einen Rahmen, der die Binnenerzählung legitimiert, eingebettet werden. Die kurzen Erzählungen ermöglichen einen raschen Themenwechsel und suggerieren eine Vielzahl von unterschiedlichen Fragestellungen, obwohl der Abwechslungsreichtum bei näherem Hinsehen vorwiegend über formale Strukturen erreicht wird.

Die rhetorische Praxis der Renaissance, bestimmte Gattungen in andere umzuformen, Lyrik in Prosa zu verwandeln und umgekehrt, findet in den Moralischen Periodika des 18. Jahrhunderts eine auf knappen Raum dichte Anwendung. Das Thema einer Fabel kann in einer späteren Nummer als Traum erneut aufgenommen werden. Die Traumerzählung lässt sich schnell in einen fiktiven Leserbrief verwandeln und kann ein weiteres Mal als Dialog verarbeitet werden. Der Formenreichtum der Renaissance zielt freilich noch nicht auf Innovation ab, sondern auf die Imitation der Antike. Dabei entstehen jedoch unterschiedliche Perspektiven. Das daraus resultierende Potential, auf diese Weise mit literarischen Mitteln die Dreidimensionalität zu schaffen, die in der Malerei der Renaissance wichtig wird, wissen die Moralischen Periodika im 18. Jahrhundert für sich zu nutzen, um ihre Anliegen perspektivisch darzustellen. Die Innovation in den Moralblättern liegt im ständigen Abbruch der Form und der Wiederaufnahme bereits diskutierter Themen in neuem Gewande.

1.3.7 Motti

Innerhalb des Symbolsystems der Moralischen Periodika gelten die Zitate aus der Antike, die den Haupttexten als Motti vorangestellt sind, als prägnantes Merkmal der Gattung. In den Zeitschriften sind die Motti primär funktional bestimmt.¹⁰¹ Hinsichtlich der Wirkungsabsicht kommentieren sie den Haupttext und liefern vorab Informationen, die die Leserschaft auf den folgenden

¹⁰¹ Vgl. Ansgar Nünning: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler 2004, S. 203–204.

Inhalt einstimmen¹⁰² und ihr als Interpretationshilfe dienen. Der Rückgriff auf lateinische Zitate zeugt von der ungebrochenen Wichtigkeit des Gedankenmaterials der antiken Philosophien für die aufklärerische Axiologie im 18. Jahrhundert. Besonders seit der Hofkunst der Renaissance – der Wiedergeburt der Antike – kann der Status der Antike als Kunstideal als gesichert gelten. In der Regel bedienen sich die Herausgeber der italienischen Moralischen Periodika lateinischer Textstellen. Zitate in griechischer Sprache sowie Übernahmen aus landessprachlichen Texten finden sich hingegen nur sehr selten. Wenn die Verfasser der Zeitschriften auf Textstellen antiker griechischer Philosophen zurückgreifen, werden diese, sofern die Motti nicht in italienischer Sprache eingefügt werden, in der Regel ins Lateinische übersetzt. Bezüglich der Quellenlieferanten hält Martens fest:

Es ist bedeutungsvoll, dass diese lateinischen Motti fast durchweg aus Texten der heidnischen Antike stammen. Englische wie deutsche Wochenschriften berufen bei ihren moralisierenden Bemühungen also Horaz, Virgil, Cicero, Ovid, Seneca, Martial, Juvenal, Persius, Lucan, Lucrez, Terenz und andere [...].¹⁰³

Die Rückgriffe auf die Antike beschränken sich nicht nur innerhalb der Moralischen Periodika. Ein ähnliches Inventar zählt Antonsen für die deutschsprachige Literatur im Allgemeinen auf:

Lässt man alle lateinischen Motti des achtzehnten Jahrhunderts Revue passieren, so gibt es kaum einen namhaften römischen Autor zwischen Plautus und Juvenal, der nicht als Stellenlieferant herangezogen wurde: Außer [Horaz, Vergil und Ovid] finden sich Zitate aus Werken von Terenz, Cicero, Sallust, Catull, Martial, Lucan, Statius, Persius und Quintilian.¹⁰⁴

In den italienischen Moralischen Periodika wird auf eben dieses Repertoire zurückgegriffen, was einen wichtigen Indikator für die säkularisierte Orientierung im 18. Jahrhundert darstellt. Bibelzitate werden weder in die italienischen Zeitschriften noch in die englischen Modellen aufgenommen. Während die lateinischen und auch griechischen Leitgedanken im englischen *Spectator* unübersetzt bleiben, gehen die Herausgeber der italienischen Zeitschriften nicht

¹⁰² Vgl. Rudolf Böhm: *Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. München: Fink 1975, S. 115.

¹⁰³ Martens: *Die Botschaft der Tugend*, 105f.

¹⁰⁴ Jan Erik Antonsen: *Text-Inseln. Studien zum Motto in der deutschen Literatur vom 17. bis 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1988, 35f.

von Lateinkenntnissen ihres Lesepublikums aus und liefern die italienischen Übersetzungen mit. Motti werden demzufolge nicht auf eine schmückende Funktion reduziert. Da sie auf den nachfolgenden Inhalt einwirken, werden sie zum Bestandteil der moralischen Botschaft und sollen von der Leserschaft verstanden werden.

In formaler Hinsicht erscheinen die Motti nach dem Titel und sind dem Haupttext vorangestellt. Die Quellenangaben der ausgewählten Textstellen sind stets nach dem Zitat, meist in gekürzter Form, ausgewiesen. Sind Übersetzungen vorhanden, folgen diese in derselben formalen Gestaltung auf die Quellenangabe. Da viele der Moralischen Periodika als Titel ersten Grades eine Nummerierung aufweisen, dem kein weiterer Untertitel folgt, stellt sich hier die Frage, inwieweit die Motti in den Moralblättern dort zusätzlich die Funktion einer Überschrift erfüllen, wo sie auf den Inhalt des Haupttextes vorausweisen. Inhaltliche Angaben können in den kurzen Sequenzen nur unvollständig gemacht werden und sind daher ein wichtiger Einstiegspunkt in den Text. Die Leerstellen können die Erwartungshaltung erhöhen und das Leseinteresse überhaupt erst wecken.¹⁰⁵ Stimmen die Motti auf den Text ein, lassen sie sich auch als Quellennachweis¹⁰⁶ oder als Ideenlieferant für die folgende Abhandlung lesen, in der die im Zitat angedachten Quintessenzen weitergesponnen werden.

Die intertextuellen Verbindungen zu den antiken Autoren verleihen den Moralischen Periodika selbst größere Autorität.¹⁰⁷ Auch wenn das Verhältnis zur Antike ambivalent erscheint, da die Forderung nach Originalität laut wird, während die unreflektierte Kopie tabu ist, haben Autoren wie Horaz, Seneca, Martial u.a. weiterhin Vorbildfunktion. Aus der Darstellung des Spectators selbst wird die Grundidee der Motti deutlich:

When I have finished any of my Speculations, it is my Method to consider which of the ancient Authors have touched upon the Subject that I treat of. By this means I meet with some celebrated Thought upon it, or a Thought of my own expressed in better Words, or some Similitude for the Illustration of my Subject. This is what gives Birth to the Motto of a Speculation, which I rather chuse to take out of the Poets than the Prose-writers, as the former generally give a finer Turn to a Thought

¹⁰⁵ Vgl. Antonsen: *Text-Inseln. Studien zum Motto in der deutschen Literatur vom 17. bis 20. Jahrhundert*, S. 152.

¹⁰⁶ Vgl. Böhm: *Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, S. 136.

¹⁰⁷ Vgl. Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/New York: Campus 1992, S. 154.

than the latter, and by couching it in few Words, and in harmonious Numbers, make it more portable to the Memory.¹⁰⁸

Im Anschluss an seine Überlegungen sucht der Spectator nach einer zentralen Aussage in den Werken der antiken Autoren, um diese dann gezielt an der auffälligsten Position im Text als moralisches Incipit zu Beginn jeder Nummer zu platzieren. Mit seiner Erklärung untermauert der Spectator in metapoetischen Überlegungen indirekt ein weiteres Mal die Bürgschaft der antiken Autoritäten für die Richtigkeit seiner aufklärerischen Überlegungen. Neben der Verdichtung der moralischen Botschaften auf einen möglichst kurzen Ausspruch, weisen die Motti die poetische Funktion des „prodesse et delectare“ auf. Nicht immer nehmen die Zitate zu Beginn der Texte den Inhalt in Kurzform vorweg. Gelegentlich scheinen sie auch in einem losem Zusammenhang zu den folgenden Argumentationen zu stehen. Dann erzeugen sie neue, vom eigentlichen Wort-sinn abweichende, überraschende Wendungen, die die Aufmerksamkeit der Leserschaft weckt.¹⁰⁹

Martens stellt fest, dass in den ersten vierzig Nummern des *Tatler*¹¹⁰ dem Haupttext derselbe Ausspruch aus Juvenals *Satiren* vorangestellt wird: „Quicquid agunt homines ... nostri farrago libelli.“¹¹¹ Das selbe Motto wird in der ersten Nummer in *Der Vernünfftler* gewählt und mit der deutschen Übersetzung versehen: „Was Menschen thun und treiben, Gibt ims den Stoff zum Schreiben.“¹¹² Fortan wird Juvenals Ausspruch zum Leitgedanken und Ausdruck des Zwecks des Schreibens in allen weiteren Nachahmungen der Moralischen Periodika sein.

In den italienischen Moralischen Periodika wird insgesamt sparsamer mit Motti umgegangen. Während die Herausgeber von *Lo Spettatore italiano*, *L'Osservatore veneto* und *Il Filosofo alla Moda* dem englischen Modell folgen, kommen andere Zeitschriften wie *Il Socrate veneto* oder *La Frusta letteraria di Aristarco Scannabue* gänzlich ohne einleitende Zitate aus. Für die italienischen Texte bleibt anzumerken, dass hier neben den antiken Autoren gelegentlich

¹⁰⁸ Steele und Addison: *The Spectator*, Nr 221.

¹⁰⁹ Vgl. Böhm: *Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, S. 136.

¹¹⁰ Addison und Steele: *The Tatler*.

¹¹¹ Martens: *Die Botschaft der Tugend*, S. 105.

¹¹² Weiters findet sich der Ausspruch in der ersten Nummer der spanischen Zeitschriften *El Censor* (Anónimo: *El Censor, obra periodica*. Madrid: [s.e.] 1781–1787) und *El Pensador* (Joseph Clavijo y Fajardo: *El Pensador*. Madrid: Joachin Ibarra 1762–1767).

auch Dante als Stellenlieferant dient. Die Motti als summarische proleptische Eingriffe verweisen sowohl thematisch als auch auf formaler Ebene auf das ephemere, pointierte Schreiben in den Zeitschriften und runden so in ihrer zusätzlichen ästhetischen Funktion das literarische Gesamtbild ab.

1.4 Die Moralischen Periodika in Italien

Die Moralischen Periodika in Italien orientieren sich grundsätzlich am englischen *Spectator*, wenn auch unterschiedliche Rezeptionsbedingungen mitunter markante nationale Ausprägungen bedingen. Gerade der interessierte Blick auf fremde Modelle literarischen Schaffens lässt auch in Italien im Bereich der Literatur eine Stagnation vermuten. Dagegen gestaltet sich der Übergang des traditionellen zu einem modernen Literatursystem geradezu in dieser Epoche aus. Von den Folgen soziokultureller Veränderungen bleibt die Literaturproduktion nicht ausgeschlossen. Vielmehr werden auch hier neue Orientierungsmuster angedacht und vorbereitet. Insofern dienen die Moralischen Periodika als Indikator für die Veränderungen des gesellschaftlichen venezianischen Diskurssystems der Aufklärung.

Mit der *Spectator*-Übersetzung *Il Filosofo alla Moda, ovvero, Il Maestro Universale* von 1727 in Venedig beginnt die Ära der Moralischen Periodika in Italien. Dem *Filosofo alla Moda* folgen in der ersten Jahrhunderthälfte u. a. *Le lettere critiche*¹¹³ und *La Spettatrice*,¹¹⁴ eine weitere Übersetzung eines englischen Originaltextes, *The Female Spectator*,¹¹⁵ der über den französischen Filter¹¹⁶ nach Italien migriert. In den sechziger Jahren erscheinen die renommierten venezianischen Zeitschriften *La Gazzetta veneta*¹¹⁷ (1760–61) und *L'Osservatore veneto*¹¹⁸ (1761–62), die seit Februar 1762 unter dem Titel *Gli Osservatori veneti* erschien, von Gasparo Gozzi,

¹¹³ Giuseppe Antonio Costantini: *Le lettere critiche, giucose, morali e scientifiche ed erudite*. Venezia: Pietro Bassaglia 1744.

¹¹⁴ Anonym: *La Spettatrice, opera scritta in inglese, e tradotta dal francese*. Venezia: Giovanni Tevernin 1752.

¹¹⁵ Eliza Haywood: *Female Spectator*. London: [s.e.] 1744–46.

¹¹⁶ Anonym: *Spectateur, ou le Socrate Moderne. Où l'on voit un Portrait naïf des Mœurs de ce Siècle. Traduit de l'Anglais*. Amsterdam: Bde. 1–3: David Mortier, Bde. 4–6: Frères Wetstein 1714–1726.

¹¹⁷ Gasparo Gozzi: *La Gazzetta veneta*. Venezia: [s.e.] [6.2.]1760–[31.1.]1761.

¹¹⁸ Gasparo Gozzi: *L'Osservatore veneto*. Venezia: Paolo Colombani 4.2.1761–18.8.1762.

*La Frusta letteraria di Aristarco Scannabue*¹¹⁹ (1763–65) von Giuseppe Baretti und das Mailänder Moralblatt *Il Caffè*¹²⁰ (1764–66) der Brüder Verri. Diesen Modellen folgen zeitlich später *Il Socrate veneto*¹²¹ (1773) von Francesco Anselmi, *La donna galante ed erudita*¹²² (1786–88) und schließlich Antonio Piazzas Zeitschrift *Gazzetta urbana veneta*¹²³ (1787–98). Des weiteren werden in Giovanni Ferris Zeitschrift *Lo Spettatore italiano* (1822) die Moralblätter *Lettere capricciose*¹²⁴ von Albergati und Zacchioli, *Lo Spettatore piemontese*¹²⁵ und *L'Osservatore toscano*¹²⁶ erwähnt, die dem Konzept der englischen Periodika folgen.¹²⁷

Der Großteil der erwähnten Moralischen Periodika entsteht in Venedig und beobachtet und beschreibt das Leben der Stadtbewohner im protoliberalistischen Ambiente der Serenissima. Dementsprechend werden die Anleihen von englischen Zeitschriften modifiziert im eigenen journalistischen Unternehmen angewandt. Auch die italienischen Zeitschriften sind bemüht, eine möglichst breite Leserschaft anzusprechen und über einen längeren Zeitraum – auch mittels Subskriptionssystem – als Käufer für sich zu gewinnen. Als lokale Zeitschriften diskutieren die Moralblätter alltägliche Geschehnisse, die als Exempla der Verbesserung der gesellschaftlichen Sitten dienlich sein können. Martens¹²⁸ versucht ausgehend von Oberkampfs¹²⁹ Definition unverkennbare Merkmale der Moralischen Periodika festzulegen. Neben den moralisch sittlichen Inhalten, den Zeitschriftentitel, der periodischen Erscheinungsweise, dem engen Verhältnis zur Leserschaft, der geringen inhaltlichen Varietät bei gleichzeitigem Formenreichtum, der auf die integrierten Mikroerzählungen zurückzuführen ist, und dem Fehlen tagesaktueller Themen, erkennt Martens die konstitutive

¹¹⁹ Giuseppe Baretti: *La Frusta letteraria di Aristarco Scannabue*. Venezia: Paolo Colombani 4.2.1761–18.8.1762.

¹²⁰ Alessandro e Pietro Verri: *Il Caffè*. Hg. von Gianni Francioni und Sergio Romagnoli. Milano: [s. e.] 1998 [1764–1766].

¹²¹ Francesco Anselmi: *Il Socrate veneto*. Venezia: Modesto Fenzo 1773.

¹²² Gioseffa Carnoldi Caminer: *La donna galante ed erudita. Giornale dedicato al bel sesso*. Venezia: [s.e.] 1786–1788.

¹²³ Antonio Piazza: *Gazzetta urbana veneta*. Venezia: Zerletti [2.6.]1787–[30.6.]1798.

¹²⁴ Francesco Albergati Capacelli und Francesco Zacchioli: *Lettere capricciose*. Venezia: Paquali 1780.

¹²⁵ Francesco Grassi: *Lo Spettatore piemontese*. Torino: Briolo 1787.

¹²⁶ Luca Magnanima: *L'Osservatore toscano*. Livorno: [s.e.] 1779–83.

¹²⁷ Giovanni Ferri: *Lo Spettatore italiano*. Milano: Società tipografica de' classici italiani 1822, S. 175.

¹²⁸ Martens: *Die Botschaft der Tugend*, 16f.

¹²⁹ Vgl. Oberkampfs: *Die zeitungskundliche Bedeutung der Moralischen Wochenschriften*.

Bedeutung der fiktiven Verfasserschaft und die Vorbildfunktion des *Spectator* als Kriterien für die Gattungszuordnung. Als weiteres prägnantes Element der Moralblätter können die Leserbriefe genannt werden, die Ausdruck der engen Verbindung zwischen Leserschaft und Zeitschrift sind.

Nicht alle der italienischen Moralischen Periodika weisen sämtliche Aspekte mit gleicher Intensität auf. Barettis *Frusta letteraria* ist gekennzeichnet von der äußerst charakteristischen fiktiven Verfasserfigur Aristarco Scannabue. Im Gegenzug dazu ist die Einmischung der Leserschaft weniger erwünscht: „[...] chi trova cattivi i primi numeri non legga più altro, perchè tutti saranno a un modo.“¹³⁰ Der fiktive Verfasser wähnt sich selbst das Maß aller Dinge und lehnt es ab, dem Leservorschlag, mit weiteren Schriftstellern ein Autorenkollektiv ähnlich der Clubgesellschaft im *Spectator* zu gründen, nachzukommen:

[...] mi esortano in vano ad unirmi con qualch'altro per tirar innanzi questa mia Frusta sul supposto, che essendo in due o in tre a scriverla, e dividendoci insieme gli argomenti, potrà riuscire di maggior utile e di maggior diletto alla società, a beneficio di cui è scritta. Se fossimo in tre, in quattro, o in cinque ascriverla, io son d'opinione che riuscirebbe un'arlecchinate [...].¹³¹

Untypisch ist des Weiteren die nur vereinzelte Aufnahme von Leserbriefen, die dann oft nur in ein bis zwei Sätzen wiedergegeben werden. Mikroerzählungen in Form von Fabeln, Exempla, Traumerzählungen und Allegorien gehören ebenso wenig zur Grundausrüstung wie eine ausgeprägte Rahmengestaltung. Vielmehr konzentriert sich der Verfasser auf die Literaturkritik vorwiegend zeitgenössischer Werke. Zum Verhängnis wird Baretti schließlich die betonte Religionskritik, die in den englischen Modellen, aus den oben erläuterten Gründen, nicht zu finden ist. Schließlich wird Baretti gezwungen, Venedig und Italien zu verlassen.¹³²

Im *Spettatore italiano* ist die fiktive Verfasserfigur weniger prägnant dargestellt, dafür finden sich zahlreiche Mikroerzählungen innerhalb der für die Moralischen Periodika typischen Rahmenstruktur. In Erzählungen und Exempla werden verschiedene Themenbereiche des bürgerlichen Lebens diskutiert und vom Verfasser-Ich für die Leserschaft kommentiert. Die thematische Anordnung der einzelnen Nummern, und vor allem das Fehlen von Leserbriefen, lässt die

¹³⁰ Baretti: *La Frusta letteraria*, S. 175.

¹³¹ Ebd., S. 175.

¹³² Colombo: *Lo Spectator e i giornali veneziani del settecento*, S. 165.

Genese der Zeitschrift weniger kontingent erscheinen. Die Abhandlungen der zur Diskussion stehenden Themen werden auch hier skizzenhaft verfasst. Ebenso imitiert der Spettatore die englischen Modelle hinsichtlich der Verwendung von Motti. Bis auf wenigen Ausnahmen werden Zitate, vorwiegend aus der Antike, als Spender von Leitgedanken an den Textanfang gesetzt.

Der Einfluss der englischen Modelle auf Gasparo Gozzis Zeitschriften ist unverkennbar. Während die *Gazzetta veneta* streckenweise auf inhaltlicher Ebene noch sehr durchkonzipiert erscheint, bietet der *Osservatore veneto* alle Elemente der Moralischen Periodika, um die aufklärerischen Ideen subversiv unter die Leserschaft zu bringen. Gozzi bedient sich der umfangreichen Inszenierungsmöglichkeiten, mit der er die neuen Lebensformen und Kommunikationspraktiken der venezianischen Gesellschaft beobachtet und kritisiert. Wie der Titel bereits verrät, konzentriert sich die Zeitschrift auf die gesellschaftlichen Entwicklungen in der Serenissima. Die fiktive Verfasserfigur geleitet die Leserschaft durch die Gemengelage der mikrologisch konfigurierten Erzählungen und Themenbereiche. Diskutiert werden alltägliche Begebenheiten, die das bürgerliche Zusammenleben, die Sittlichkeit und die Moral betreffen. Ausgespart bleiben hingegen tagesaktuelle politische und wirtschaftliche Themen. Die ständisch geordnete Hierarchie Venedigs wird immer mehr von marktwirtschaftlichen Veränderungen definiert, was zu einer Annäherung der oberen Schichten des Stadtbürgertums und des wirtschaftstreibenden Adels führt. Das traditionelle System verblasst und hinterlässt das Bedürfnis nach neuen Orientierungshilfen, die die Moralischen Periodika mit der Schaffung eines literarisierten Gegenmodells bieten wollen.

Im Dunstkreis der italienischen Moralblätter entsteht schließlich Antonio Piazzas Zeitschrift *Gazzetta urbana veneta*. Als augenfällige Besonderheit ist die außergewöhnlich lange Erscheinungsdauer zu nennen. Von Samstag, dem 2. Juni 1787 bis Samstag, dem 30.6.1798 erscheint die Zeitschrift zweimal wöchentlich, ab 1788 104 Mal jährlich. Der Titel *Gazzetta urbana veneta* erinnert an Gozzis Zeitschrift *La Gazzetta veneta*, doch erklärt der Herausgeber in der ersten Nummer die wahre Konnotation: „L’antica moneta Veneziana, che n’era lo stabilito suo prezzo in que’tempi della sua introduzione, chiamata *Gazzetta*, diede il nome al Foglio [...]“¹³³ Die Titelei der Zeitschrift kündigt nicht zu-

¹³³ Piazza: *Gazzetta urbana veneta*, S. 1.

letzt die regionale Aushandlung von Identität an und repräsentiert gleichzeitig das Regionalbewusstsein. Piazza möchte mit seiner Zeitschrift nicht nur der mittlerweile sechzigjährigen Tradition der Moralischen Periodika in Italien seit Erscheinen des *Filosofo alla Moda* folgen, sondern diese um Aspekte erweitern, die er bei den bisherigen Zeitschriften vermisst: „[...] non è forse da stupire, che questa Città da cui tant’altre appresero un metodo sì dilettevole ed utile di raccogliere le più interessanti novelle, manchi poi d’un Foglio che le sia proprio?“¹³⁴ Auch wenn Piazza den bisherigen Zeitschriften ihre Unterhaltsamkeit und Nützlichkeit zugesteht, so vermisst er doch die „cose urbane Venete“. Diese werden unter anderem in Form von Schiffslisten, Wechselkursen, Todes- und Heiratsanzeigen in die Zeitschrift aufgenommen und erweitern das Bild, das durch die Veränderungen des sozialen Diskurses entsteht. Wie der Herausgeber betont, sind sie aber nicht Teil des Haupttextes:

*Cose perdute e trovate, Servi che cercano Padroni, Invenzioni nelle Scienze, Arti, e Mestieri, cose in vendita o ricercate, Viaggiatori che cercan compagni dic. Sono trà quelli che lasciano un campo aperto all’altrui ricorrenza, ma non appartengono alle nostre indagini.*¹³⁵

Die politische Sphäre der Zeitschrift umfasst die Darstellung der Herrschenden in ihrer politischen und legislativen Gewalt. Über die berichterstattenden Passagen wird die Forderung nach einer Formierung stadtbürgerlicher Avancen und kritischer Öffentlichkeit laut. Daneben finden Bildungsinhalte der Aufklärung Eingang in die Zeitschrift und werden Teil der öffentlichen Debatte.

Auf formaler Ebene wird die *Gazzetta* allerdings nicht in einen Hauptteil und einen Anzeigenteil untergliedert. Oft erscheinen die Textabschnitte unwillkürlich durcheinander gemischt, sodass zwischen verschiedenen Anzeigen exemplarische Kurzerzählungen auftauchen. Das journalistisch-essayistische Schreiben in der *Gazzetta* ist durchaus auch literarisch gefärbt. Der englische *Spectator* war Piazza nicht unbekannt, wovon die gelegentlichen Übernahmen von Mikroerzählungen zeugen.¹³⁶ Die Anzeigen wirken einerseits illusionsstörend und unterbrechen die moralische Botschaft, sind gleichzeitig für das Gesamtbild aber auch aufschlussreich, da sie einen kleinen Ausschnitt des alltäglichen realen Lebens der venezianischen Gesellschaft präsentieren.

¹³⁴ Piazza: *Gazzetta urbana veneta*, S. 1.

¹³⁵ Ebd., S. 2.

¹³⁶ Vgl. Colombo: *Lo Spectator e i giornali veneziani del settecento*.

Die erwünschte Spezialisierung auf das Publikum gelingt Piazza demzufolge über die hybride Anlage seiner Zeitschrift. Die Art und Weise der Darstellung des Tagesgeschehens vermittelt der Leserschaft eine gewisse Nähe zu den Ereignissen. Es werden explizit Briefe als Quellen angegeben, die in persönlicher, berichtender Form Neuigkeiten präsentieren. Daraus ergibt sich die ephemere Qualität der Nachrichten und gelegentlich müssen falsche Inhalte in den folgenden Nummern korrigiert oder Informationen ergänzt werden. Verfälschungen entstehen auch durch gelegentliche Übersetzungen, die ebenso in späteren Nummern von aufmerksamen Lesern einer Korrektur unterzogen werden.

Über die formale Gestaltung wird die Genese der *Gazzetta urbana veneta* repräsentiert. Fragmente der Repräsentation finden sich mitunter in metatextuellen Äußerungen des Gazzettieri. Die Authentizität und die Originalität der Beiträge wird immer wieder betont und erinnert an die Vorgehensweise in anderen Moralischen Periodika. Gleichzeitig muss die Ortsangabe in der Überschrift nicht zwangsweise mit dem Ort des Geschehens übereinstimmen. Grundsätzlich wird eine sachliche Ordnung der Beiträge angestrebt, wovon die zahlreichen Überschriften der unterschiedlichen Passagen zeugen. Dennoch wird eine bestimmte Abfolge von themenbezogenen Beiträgen nicht von Nummer zu Nummer eingehalten. Der erahnte Prozess des Ordnen wird zugunsten des Abwechslungsreichtums unterbrochen. Zudem bedingt der knappe Raum die begrenzte Repräsentation der Welt. Dem ephemeren Schreiben steht ein rasches und flüchtiges Lesen gegenüber, das die kürzeren Zeilenlängen durch die Einteilung des Blattes in Spalten erleichtert wird. Zudem werden statistische Aufzeichnungen und Aufzählungen in Listenform dargestellt. Die stets neu begonnene Nummerierung der Einzelausgaben der Loseblattversion innerhalb eines Jahres suggerieren ein Informationsnetzwerk, das sich erst in seiner Gesamtheit erschließen lässt. In der Buchversion hingegen erscheint eine fortlaufende Seitennummerierung über die Einzelausgaben hinweg.

Im Übrigen erhoffen sich die Gazzettieri vom gebildeten Lesepublikum tatkräftige Unterstützung, die sich im Verlauf der Zeitschrift in den zahlreichen Zusendungen und Veröffentlichungen von Leserbriefen manifestieren wird. Briefe aus Brescia und Padova sind fixer Bestandteil der *Gazzetta*. Aber auch Leser aus Udine oder Verona berichten über dortige Theateraufführungen, Feierlichkeiten und gerne auch über kleinkriminelle Machenschaften, unter

denen die Bevölkerung zu leiden hat, und erzählen gelegentlich exemplarische Geschichten, die der Gazzettiere in nutzbringender Absicht publizieren soll. Mit Hilfe der Leserbriefe werden gedankliche Netzwerke gesponnen, die sich über mehrere Einzelschriften hinweg erstrecken können. Die in der zehnten Nummer von 1788 beginnende Diskussion über eine Schachpartie wird in Beiträgen in Form von Briefen von der Leserschaft in der 12., 13., 14. und 16. Nummer wieder aufgenommen und weitergeführt, bis der Gazzettiere in der 17. Nummer beschließt, nicht mehr darüber schreiben zu wollen, zumal nicht alle seine Leser das Spiel beherrschen und sich bald langweilen könnten.

Rekurrenzen auf vorhergehende Nummern und Diskussionen finden sich in der *Gazzetta* häufig, weswegen die Einzelschriften manchmal enger zusammenhängen als in anderen Moralischen Periodika. Dadurch tritt in Piazzas Zeitschrift nicht nur der Dialog des Verfassers zur Leserschaft, sondern auch der Dialog unter den Lesern wesentlich deutlicher zutage. Rede und Gegenrede, konträre Meinungen zu einem Thema, Nachträge und Anmerkungen lassen die Briefe besonders aktuell erscheinen. Der Gazzettiere scheint auf das Fiktionalisierungsspiel in anderen Periodika Bezug zu nehmen, wenn er mehrmals betont, nur echte Briefe abzudrucken.

Um den versprochenen Abwechslungsreichtum in der Zeitschrift gewährleisten zu können, werden Erzählungen und auch diskutierte Themen, wenn sie zuviel Platz einnehmen würden, bei Bedarf unterbrochen und in einer späteren Nummer weitergeführt. Derartige Konstruktionsprinzipien tragen dazu bei, dass sich das Gesamtbild erst durch eine ausgedehnte Lektüre ergibt. Gleichzeitig dienen die unterbrochenen Erzählungen und Debatten, deren Fortsetzungen in metapoetischen Einschüben in den folgenden Nummer angekündigt werden, als Kaufanreiz und um die Neugierde der Leserschaft zu schüren.

Metapoetische Elemente und die darin enthaltene Leseranrede sind ein integraler Bestandteil Piazzas Zeitschrift. Die Leserschaft wird mit der Lektüre nicht allein gelassen. Themenwechsel werden angekündigt, Leserbriefe vorgestellt und Erzählungen mit moralischen Kommentaren versehen. Der Gazzettiere gibt sich dennoch stets als objektiver Beobachter und regt seine Leserschaft zur eigenen Urteilsbildung an, wenn er zu einer Streitfrage unterschiedliche Meinungen abdrucken kann.

Die *Gazzetta urbana veneta* weist viele Elemente der traditionellen Moralischen Periodika auf, fügt diesen aber tagesaktuelle Aufzeichnungen hinzu und vermengt sie mit den literarischen Komponenten, sodass der Text in seiner eigentümlichen Anlage von den englischen Vorbildern merklich abweicht. Bewusst wird das Horazsche Prinzip erweitert: „[...] presentar sempre al Pubblico qualche cosa d’utile e interessante, o d’istruttivo e dilettevole“¹³⁷ ist der Leitsatz des Gazzettiere. Während auch die italienischen Moralischen Periodika von Gozzi, Anselmi und Ferri über weite Strecken narrativ angelegt sind, nimmt in Piazzas Zeitschrift der berichtende Schreibstil oft Überhand.

Auch wenn in der ersten Nummer betont wird, dass sich die *Gazzetta* vorrangig um die urbane Gesellschaft der Serenissima ranken soll, werden Berichte aus Brescia, Udine, Vicenza und anderen Städten der Terraferma in Form von Leserbriefen aufgenommen. Piazzas Zeitschrift wird nicht nur in Venedig gelesen. In der 43. Nummer von 1788 wird das folgende Semester des Erscheinens der *Gazzetta* angekündigt und auf die Verkaufsstellen außerhalb Venedigs aufmerksam gemacht:

Quelli di Terraferma si compiaceranno di fare i pagamenti come in passato nelle mani de’Libraj di nostra corrispondenza, ed in buona valuta, per non far cadere il discapito dell’abusiva sopra di loro, o di noi. Presentemente oltre delli *Conzatti* a Padova, del *Lonardi* a Verona, del *Colombo* a Brescia si mandano i Fogli franchi in Involcini anche al *Damiani* in Udine, e in Bergamo al *Locatelli* [...].¹³⁸

Die breit angelegte Themenpalette in der *Gazzetta* wird auch zum Ideenspende in den öffentlichen Gesellschaften außerhalb Venedigs. Das Auftreten von Stimmen im Text aus Padova, Verona und anderen Städten erhöht das Identifikationspotential der dortigen Leserschaft, was sich wohl nicht zuletzt auf den Absatz auswirkt. Die inszenierten gesellschaftlichen Diskussionen erhalten allgemeine Gültigkeit, sind nicht mehr ortsgebunden und sprechen in erster Linie Angehörige des handeltreibenden Bürgertums an.

1.5 Der Roman in der italienischen Aufklärung

Die Romane der Aufklärung werden in der italienischen Literaturgeschichtsschreibung weitgehend stiefmütterlich behandelt. Die Namen von Romanauto-

¹³⁷ Piazza: *Gazzetta urbana veneta*, S. 338.

¹³⁸ Ebd., 337f.

ren wie Antonio Piazza und Pietro Chiari werden zwar genannt, aber vorrangig in Verbindung mit ihrer journalistischen Tätigkeit gebracht.¹³⁹ Wenn erwähnt wird, dass sie auch Romane zu ihrem schriftstellerischen Werk zählen, bleibt es in der Regel dabei, ohne auf die Titel zu verweisen, oder es werden nur stellvertretend ein oder zwei Texte namentlich erwähnt.¹⁴⁰ Der Grund dafür dürfte vor allem in der Kritik der zeitgenössischen Literaturen liegen, von der ihre Werke negativ rezipiert wurden, was im Folgenden von späteren Kritiken übernommen wurde und auf diese Weise die Kanonbildung maßgeblich beeinflusst hat. Beim Publikum hingegen fanden die Aufklärungsromane großen Zuspruch. In der Einführung von Alberto Asor Rosa findet sich schließlich eine unvollständige Liste der Romanliteratur Piazzas.¹⁴¹

Maria Luisa Astaldi beschreibt im Einstieg ihrer Untersuchungen zur Entstehung des Romans in Italien Chiari und sein Werk, erwähnt auch Piazzas Roman *Amor tra l'armi* und seine Bemühungen, den Figuren Persönlichkeit zu verleihen, als „Il nostro primo grande romanzo“ nennt sie aber bald Foscolos¹⁴² *Le ultime lettere di Iacopo Ortis*.¹⁴³ Dennoch geht der genuin italienische Roman, so hält Astaldi fest, auf Pietro Chiari zurück, der im Zuge seiner Übersetzertätigkeit eine Vielzahl an französischen Romanen ins Italienische übersetzt und weiter erzählt hat. Den Prozess des Übergangs vom französischen zum italienischen Roman beschreibt sie folgendermaßen:

I romanzi delle dame e degli abati vennero tradotti e piacquero, e l'abate Pietro Chiari di Venezia [...] si diede al curioso mestiere di sfrondarli, d'appiccicarli a due e tre insieme, e di propinarli al pubblico italiano. [...] A lui risale comunque la paternità del romanzo nostro. [...] Ad un certo punto l'abate veneziano cominciò a innestare sui canovacci francesi altre vicende inventate da lui, cucinare un romanzo novo con ingredienti altrui traducendo a vanvera di qua e di là [...].¹⁴⁴

Ebenso bekräftigt Tavazzi die Vorrangstellung Chiaris in Bezug auf die Anfänge des italienischen Romans der Aufklärung und spricht von einem „genere 'inventato' da Chiari“, das bis zur schriftstellerischen Tätigkeit Piazzas keine

¹³⁹ Petronio: *L'attività letteraria in Italia*, S. 399.

¹⁴⁰ Vgl. auch Luigi Fiorentino: *Storia della letteratura italiana*. Milano: Edizioni Mursia 1968, S. 78.

¹⁴¹ Alberto Asor Rosa: *Letteratura italiana. Gli autori*. Torino: Einaudi 1991, 1388f.

¹⁴² Vgl. Foscolo: *Ultime Lettere di Iacopo Ortis*.

¹⁴³ Maria Luisa Astaldi: *La nascita e vicende del romanzo italiano*. Milano: S. A. Fratelli Treves Editori 1939, 12–16 und 21.

¹⁴⁴ Ebd., 12f.

weiteren ebenbürtigen Autoren auf die Bildfläche rief: „era stato di suo esclusivo appannaggio.“¹⁴⁵ Die Sekundärliteratur scheint sich im Folgenden darüber einig zu sein, dass gerade zu Beginn der schriftstellerischen Tätigkeit Piazzas Chiaris Werke für ihn eine wichtige Vorbildfunktion hatten, zumal diese offenbar in besonderer Weise einen Einfluss auf die strukturelle Anlage der Erzähltexte übten. Asor Rosa spricht von „imitazione“,¹⁴⁶ und Clerici bezeichnet Piazza als Nachfolger Chiaris, „circa un terzo dei suoi romanzi sono stati attribuiti a Chiari“.¹⁴⁷ Damit steht das Erzählwerk Piazzas chronologisch zwar nicht am Anfang des Entwicklungsprozesses, aber die Leserbedürfnisse, die mit den gesellschaftlichen Aspekten korrelieren, und der Zwiespalt zwischen den strengen Gattungsnormen, von denen die zeitgenössischen Literaturkritiker ausgehen und die durch die Moralischen Periodika vorbereiteten Möglichkeiten zur Erweiterung des literarischen Genres, weisen den Romanen von Piazza zweifelsfrei einen Platz in der Entwicklungsgeschichte des italienischen Romans zu. Auch wenn sich Piazza in wesentlichen Zügen an Chiari orientiert, definieren sich seine Werke über entscheidende Neuerungen und Erweiterungen. Ein markantes Beispiel liefert die vehemente Präsenz des Autors bei Chiari in *La vedova di quattro mariti*.¹⁴⁸ Der erste Articolo dient als Vorwort des Autors selbst, der sein literarisches Schaffen begründet:

Ecco per me una giustificazione la più plausibile, avendo io solo nel giro di pochi anni fatte conoscere al mondo forse venti persone, delle quali non si saprebbe nemmeno, che ci fossero state giammai, se non avessi io con più di trenta volumi ad esse procacciata la memoria, e il compatimento di quasi tutta l'Europa.¹⁴⁹

Die Beiträge des Autors in den Werken von Piazzas hingegen sind nicht mehr Teil der Diegese, sondern in eigenständigen Abschnitten konfiguriert, die dem Text in der Regel als ausgewiesenes Vorwort oder Widmung vorangestellt sind. Der Übergang zur Erzählung, in der von der Begegnung des Autors mit der Vedova berichtet wird, die das Manuskript ihrer Geschichte selbst verfasst hat, gestaltet sich fließend:

¹⁴⁵ Valeria G. A. Tavazzi: *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*. Roma: Bulzoni 2010, S. 117.

¹⁴⁶ Asor Rosa: *Letteratura italiana. Gli autori*, S. 1389.

¹⁴⁷ Luca Clerici: *Il romanzo italiano del Settecento. Il caso Chiari*. Venezia: Marsilio 1997, S. 21.

¹⁴⁸ Pietro Chiari: *La vedova di quattro mariti: ossia Memorie della Baronessa N. N. scritte da lei medesima*. Venezia: Francesco Locatelli 1785.

¹⁴⁹ Ebd., S. 2.

[...] non fo che publicar fedelmente le cose da lei raccontatemi in persona nella bizzarra occasione, ch'ei l'anno scorso in Venezia di conoscerla a caso, e d'esserne da lei medesima a bella posta informato. Durante l'Autunno dell'anno 1769 attraversava io più tosto di fretta la gran piazza di Venezia [...].¹⁵⁰

Der Autor erzählt, dass die Begegnung mit der Baronessa zufällig erfolgt ist. Da sie weiß, dass er schon viele Romane und Lebensgeschichten veröffentlicht hat, möchte sie ihm auch ihr Manuskript überlassen. Da sich dieses als unvollständig erweist, beschließen sie, gemeinsam den Text zu vervollständigen. Der Autor präsentiert sich nicht als alleiniger Verantwortlicher, sondern es entsteht ein Autorenkollektiv. Regelmäßige Treffen finden statt, bis der Text so weit gereift ist, dass er veröffentlicht werden kann. Erst im dritten Articolo beginnt die Geschichte der Baronessa, die von nun an autodiegetisch erzählt wird.

Morace geht zunächst wesentlich genauer auf die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden Schriftsteller ein und nennt eine Reihe von ähnlichen Elementen im Erzählwerk Piazzas, die er auf die stilistischen und inhaltlichen Eigenheiten von Chiaris Werk zurückführt:

[...] la divisione canonica in quattro parti; il patto pseudo-autobiografico e memorialistico, fondato sull'interagire di io narrante e narrato, di autore fittizio e implicito; l'elefantiasi del discorso riflessivo e commentativo, ad introdurre ogni parte e capitolo, nonché ad intercalare lo spazio narrativo sino ad imprigionarlo nell'argomentazione erudita o gnomica; l'unilinearità e l'intensità dell'intreccio [...].¹⁵¹

Die Liste könnte noch länger fortgesetzt werden, bis Morace auf die Neuerungen und Unterschiede in Piazzas Werk eingeht. Als hervorragendste Innovation nennt er die Figur des Protagonisten, den Piazzas als jugendliches Ich darstellt, das sich auf der Suche nach der eigenen Identität und nach Glück befindet, aber „che non si comprende e che si consegna da vittima espiativa agli eventi, ma avvertendo la difettività del suo essere nella vita e non rinunciando a combatterla e talvolta, a vincerla.“¹⁵² Zudem wird den metatextuellen Passagen und den direkten Anreden der Leserschaft ein wesentlich größerer Raum zugedacht.

¹⁵⁰ Chiari: *La vedova di quattro mariti: ossia Memorie della Baronessa N. N. scritte da lei medesima*, S. 4.

¹⁵¹ Aldo Maria Morace: *Il prisma nell'apparenza. La narrativa di Antonio Piazza*. Napoli: Liguori 2002, S. 27.

¹⁵² Ebd., S. 29.

Den italienischen Aufklärungsromanen wird bis heute vorgeworfen, nicht die notwendige Ästhetik aufzuweisen, wie Literaturproduktionen in früheren und späteren Epochen. Oftmals wurde den Autoren gerade dann, wenn sie den Forderungen Madame de Staëls nachgekommen sind und sich ausländischen, europäischen Modellen geöffnet haben, mangelnde Orientierung am eigenen traditionellen literarischen System vorgeworfen.

Die neu kursierenden Literaturtheorien, die eine Abkehr von althergebrachten Formen hin zu einer Erneuerung des Stils verfolgen, zeugen von den vorherrschenden Polemiken, die aus dem veränderten literarischen System resultieren. Die italienische Aufklärungsliteratur lässt sich daher nicht allein textintern beschreiben, sondern verlangt eine breite Kontextualisierung, vor deren Hintergrund die Umbrüche im literarischen System des zeitgenössischen Italien erst veranschaulicht werden können. Die Romane Piazzas schreiben sich durchgehend in diese makrodiskursive Atmosphäre ein und werden so Teil der Debatte der aufklärerischen Axiologie.

Die italienische Aufklärungsliteratur entsteht aus einem Spannungsverhältnis zwischen der traditionellen, auf Italien bezogenen Literatur und den europäischen Aufklärungsphilosophien, die ihrerseits von einer protestantisch-merkantilen Ethik geprägt waren. Die sich verändernde politische Ordnung Italiens begünstigte die Orientierung an den neuen europäischen säkularisierten Werten. Allerdings konnte der Reformprozess nicht in allen Teilen Italiens gleich wirksam werden. Während die Reformbestrebungen der Habsburger in Norditalien schneller griffen, verlangte ein neuer sozialer Diskurs im von der überkommenen Oligarchie geprägten Venedig wesentlich intensivere Bemühungen, um die traditionellen Vorstellungen aufzubrechen. Als Vorteil erwies sich sicherlich, dass den Venezianern das merkantile Leben traditionsbedingt nicht fremd war. Zudem fungierten das venezianische Verlagswesen und die zahlreichen Druckereien in diesem Prozess als wichtige Faktoren, die eng mit der Entstehung der urbanen Öffentlichkeit verbunden waren.¹⁵³

Piazza beschäftigt sich in seinen Romanen mit Ausschnitten dieser neuen Öffentlichkeit, der er selbst angehört. Bereits von den zeitgenössischen Schriftstellern werden Romane sowohl in literarischer als auch in philosophischer

¹⁵³ Vgl. dazu Beatrix Schäffer: *Das venezianische Druck- und Verlagswesen im Zeitalter der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Lang 1998, 15ff.

Hinsicht als minderwertige Literatur abgetan.¹⁵⁴ Dieses Urteil, das mitunter auch unreflektiert übernommen wurde, spiegelt sich noch in späteren Kritiken von Literaturwissenschaftlern. Darin mag auch der Grund liegen, weshalb die Romane Piazzas bis heute wenig Beachtung in der Forschung gefunden haben. Tatsächlich bemühte sich Piazza um eine an Lektüre ungewöhnte Leserschaft, der ein moralisches Sittenbild vermittelt werden sollte. Ein häufig angesprochenes Zielpublikum sind junge Frauen, unter denen das Werteschema der Aufklärung popularisiert werden sollte. So nimmt es nicht wunder, dass die Schlüsselfiguren in seinen Romanen oftmals weiblich sind, und ihre Geschichte für das Lesepublikum exemplarisch aufbereitet wird. Piazza verarbeitet in seinem Erzählwerk die gebräuchlichen Themen der aufklärerischen Isotopie und literarische Motive, die in der Vergangenheit erfolgreich waren. Besonders auf inhaltlicher Ebene lässt sich der Einfluss der Vorgängervorgängerliteratur erkennen.¹⁵⁵

Im Vorwort zu seinem 1771 erschienenen Werk *Il Nobile immaginario*¹⁵⁶ meldet sich der Autor selbst zu Wort und erklärt, dass sein vorliegendes Werk die äußere Form eines Romans aufweist, betont aber, ausschließlich die Wahrheit zum Inhalt zu haben. Ob nun trotz seines Bekenntnisses Zweifel bezüglich der Authentizität seiner Darstellungen laut werden, kümmert ihn wenig, wie er vorausschickt, denn „Il Mondo che inganna per malizia, ha poi la pazzia di voler essere ingannato“,¹⁵⁷ ist er überzeugt. Beinahe dreißig Jahre später, als 1799 der Roman *La Persiana in Italia*¹⁵⁸ erscheint, wird es noch immer als notwendig erachtet, die Wahl des Romans als formalen Rahmen für die autodiegetische Erzählung zu verteidigen:

[...] i libri di questo genere posson piacere anche senza contenere quel meraviglioso, quel sorprendente, che quasi sempre v`a fuor di natura; e che, al contrario, la semplicità, il verisimile, l'ingenua pittura de' caratteri, delle passioni, de' costumi, un ordine naturale di cose, uno stile nè gonfio, nè esagerato, trovan più grazia presso i leggitori intelligenti e di buon gusto [...]. (*La Persiana*, S. 1)

¹⁵⁴ Vgl. Baretto: *La Frusta letteraria*, N. I, S. 41; Vittorio Alfieri: *Vita*. Hg. von Luigi Fassò. Asti: Casa d'Alfieri 1951, S. 47.

¹⁵⁵ Vgl. dazu auch Colombo: *Lo Spectator e i giornali veneziani del settecento*, 69ff.

¹⁵⁶ Antonio Piazza: *Il nobile immaginario, storia che può istruire e piacere*. Venezia: Novelli 1771.

¹⁵⁷ Ebd., S. VI.

¹⁵⁸ Antonio Piazza: *La Persiana in Italia ovvero Memorie di Fatima Schiras scritte da lei medesima*. Venezia: Graziosi 1799.

Bereits ein erster Blick auf die groben Handlungsstrukturen und die Figurenkonzeptionen lässt erahnen, worauf die ablehnenden Urteile der Kritiker beruhen. In *La Persiana in Italia* wird der erzählte Raum geographisch bemerkenswert erweitert. Ausgang der Erzählung ist das Haus einer wohlhabenden Handelsfamilie in der persischen Stadt Schiràs. Fatima, die Tochter der Familie erzählt von ihren Abenteuern und ihrer vorbildhaften Ehe mit dem überaus tugendhaften holländischen Geschäftsmann Giona, die sie nach dem Tode der Mutter eingeht. Um von Persien nach Holland zu gelangen, übersteht sie gefährliche Schiffsreisen bis nach Südamerika, auf denen sie mit aufdringlichen Verehrern und neidigen, intriganten Rivalinen umzugehen lernt. Die Reiselust der beiden Protagonisten endet nicht mit der Ankunft in Gionas Heimatstadt. Auf einem Streifzug durch Europa von England bis Italien, wo sich Fatima am Ende des Romans niederlassen wird, treffen sie auf unterschiedliche Figurentypen, deren frevelhaftes Verhalten oder materielles Unglück Fatima die Möglichkeit geben, ihre Tugendhaftigkeit und Klugheit unter Beweis zu stellen.

Piazza macht es sich nicht zur Aufgabe, psychologisch komplexe Figurendarstellungen, wie wir sie aus den Romanen des 19. Jahrhunderts kennen, zu konzipieren, wohl aber ihre Geisteshaltung oder innovative Handlungsabläufe zu kreieren. Vielmehr sind die Romane gekennzeichnet von vorwiegend flachen, stereotypen Figuren, die in den einzelnen Romanen dieselbe Funktion übernehmen und lediglich andere Namen tragen. Dies trifft besonders auf Nebenfiguren zu. Nuancierter dargestellt werden tendenziell die Protagonisten. Auch grobe Handlungsstrukturen, wie die Flucht aus dem Elternhaus, gefolgt von läuternden Abenteuern und schließlich der sittlichen Besserung, wiederholen sich. Die Inhalte variieren nur geringfügig, während mitunter ein vorsichtiges Spiel mit den Darstellungsformen zu erkennen ist. Auf diese Weise entsteht der Eindruck, als würde der allgemeine Wandel von einer intensiven zu einer extensiven Lesart umgekehrt werden und durch repetitives Lesen der sich mehrmals wiederholenden Geschichten gezielt die Belehrung des Lesepublikums angestrebt werden. Zu diesem Zweck rekonstruiert Piazza in seinen Romanen die bürgerliche urbane Welt mit ihren Schattenseiten. Auf diese Weise werden die Texte, auch ohne dem literarästhetischen Anspruch gerecht zu werden, zu einer Quelle der venezianisch-bürgerlichen Sittengeschichte.

Ein ähnliches Konzept findet sich in den Moralischen Periodika, deren Blüte in Italien zu der Zeit, in der Piazza die vorliegenden Romane publiziert, bereits hinter ihnen liegt. Erst spät wird auch er selbst – wie bereits gesagt – eine Zeitschrift im Stil des englischen *Spectator* verfassen. Die *Gazzetta urbana veneta* ist die umfangreichste und am längsten publizierte italienische moralische Zeitschrift. Es wäre nicht möglich, ein umfassendes Bild von Piazzas Erzählwerk zu erstellen, ohne in den Analysen seine Zeitschrift zu berücksichtigen.

1.6 Der Autor Antonio Piazza

Antonio Piazza (* Venedig, 1742; † Mailand 17.3.1825) stammte aus einer einfachen Familie.¹⁵⁹ Über seine Kindheit, seine Jugendjahre und seinen Bildungsweg lassen sich keine Angaben finden.¹⁶⁰ Piazza selbst gibt im Vorwort zu *L'omicida irreprensibile* an, eine nur mangelhafte Ausbildung erhalten und sich vorwiegend autodidaktisch weitergebildet zu haben. Bis 1772 scheint sich Piazza durchgehend in der Lagunenstadt aufzuhalten,¹⁶¹ wo er 1762, mit zwanzig Jahren, seinen ersten Roman *L'omicida irreprensibile*¹⁶² verfasst. Bis 1773 vergeht kein Jahr, in dem Piazza nicht publiziert. In dieser ersten Phase schreibt er den Großteil seines Roman- und Erzählwerks. Zu Beginn seiner schriftstellerischen Laufbahn gilt Piazza als zutiefst beeinflusst von Pietro Chiari, bald schon entwickelt er aber einen eigenen Stil, der sich durch einen stärkeren Alltagsbezug und eine verfeinerte Psychologie seiner Hauptfiguren auszeichnet. Bereits die beiden Werke *L'Ebreja* und *I zingani* gelten als eigenständige Werke von Piazza.¹⁶³ Vom Lesepublikum werden seine Texte mit großem Interesse rezipiert, die Kritik und Literaturgeschichte hingegen nimmt sie, wenn überhaupt, nur mit großem Vorbehalt auf. Darin sieht Morace auch den Grund dafür, warum Romane, die sich über einen durchschlagenden Erfolg beim Publikum erfreuen konnten, kaum Eingang in die öffentlichen Bibliotheken gefunden haben. Wenig erfreut

¹⁵⁹ Morace: *Il prisma nell'apparenza*, S. 3.

¹⁶⁰ Die folgende Lebensbeschreibung des Autors folgt weitgehend den Angaben von Antonia Tonucci und Aldo Maria Morace.

¹⁶¹ Morace: *Il prisma nell'apparenza*, S. 3.

¹⁶² Antonio Piazza: *L'omicida irreprensibile ovvero Le funeste avventure del Sig. di T. scritte da lui medesimo*. Venezia: Decastro 1762-63.

¹⁶³ Antonia Mazza Tonucci: „Un romanzo popolare del settecento: la *Trilogia di Giulietta* di Antonio Piazza“. In: Antonio Piazza. *La Trilogia di Giulietta di Antonio Piazza*. Hg. von Antonia Mazza Tonucci. Azzate: Ed. Otto/Novecento 1983, S. 7-50.

ist Piazza freilich über den Umstand, dass im 18. Jahrhundert immer wieder Bücher eines unbekannten unter dem Namen eines berühmten Autors gedruckt werden, um die Verkaufszahlen zu erhöhen. Diese unrühmliche Gepflogenheit führt dazu, dass auch Bücher von Piazza unter dem Namen von Pietro Chiari angeboten werden.¹⁶⁴ Nichtsdestotrotz ist Piazza als Schriftsteller so erfolgreich, dass er davon seinen Lebensunterhalt verdienen kann.

Nach 1772 führen ihn seine Wege nach Mailand, Bergamo und Genua, wo sein erstes Theaterstück *L'amicizia in cimento*¹⁶⁵ uraufgeführt wird. Es folgen weitere Komödien und Lustspiele in Florenz, Livorno und im berühmten venezianischen Theaterhaus S. Samuele. Piazza schreibt seine Komödien nach der „goldonischen“ Reform, ohne Masken, der erhoffte Erfolg bleibt allerdings aus. Die Phase, in der sich Piazza dem Verfassen von Theaterstücken widmet, währt nur wenige Jahre. Seine desillusionierenden Erfahrungen scheint er in seinem Roman *Il Teatro ovvero fatti di una Veneziana che lo fanno conoscere* zu verarbeiten, vermutet Aldo Maria Morace.¹⁶⁶ Doch bereits in den früheren Werken *La moglie senza marito* und der *Trilogia di Giulietta* zeichnet Piazza ein äußerst kritisches Bild von den Begebenheiten hinter den Kulissen der Theaterwelt.

Nach 1779 lässt sich Piazza erneut und dauerhaft in seiner Geburtsstadt nieder.¹⁶⁷ 1787 beginnt er seine journalistische Tätigkeit mit der Zeitschrift *Gazzetta urbana veneta*, die bis 1798 erscheint. Seine Zeitschrift schreibt sich in die Tradition der Moralischen Periodika ein, weist aber bereits einen deutlich größeren Anteil an Berichten über das tagesaktuelle Geschehen auf. Obwohl sich Piazza selbst in seiner Zeitschrift nie politisch situiert, wird über ihn 1792 eine mehrtägige Haftstrafe verhängt. Besonders traumatisch dürfte die fünfmonatige Galeerenstrafe 1801 auf ihn gewirkt haben, zu der er ohne jemals einen Richter gesehen zu haben, oder zu wissen, weswegen er sie antreten muss, verurteilt wird.¹⁶⁸ Dieser Aspekt des mangelhaften Rechtssystems in Italien, das er am eigenen Leib erfahren musste, findet auch Eingang in sein Erzählwerk. Gelegentlich werden die Figuren verhaftet oder in den Kerker geworfen, ohne den Grund dafür zu erfahren. Der Vertrag von Campoformio 1797 bedeutet für Piazza das

¹⁶⁴ Morace: *Il prisma nell'apparenza*, S. 8.

¹⁶⁵ Antonio Piazza: *L'amicizia in cimento*. Torino: Mairese 1775.

¹⁶⁶ Vgl. Morace: *Il prisma nell'apparenza*, S. 3.

¹⁶⁷ Ebd., S. 3.

¹⁶⁸ Ebd., S. 2.

Ende der Herausgabe seiner Zeitschrift. Er kehrt nach Mailand zurück, wo er weiterhin Übersetzungen aus dem Französischen, Almanache, Mundartgedichte und auch seine letzte Komödie verfasst. Neuauflagen seiner Romane können an den früheren Erfolg nicht mehr anschließen. Auch die Romane, die er nach 1813 publiziert, treffen nicht mehr den Geschmack des Publikums. Die letzten Jahre seines Lebens verbringt der Autor sehr zurückgezogen. Verarmt und hoffnungslos stirbt er 1825 im Alter von 83 Jahren. Über sein Familienleben lassen sich keine Angaben finden. In Verbindung mit seinem Nachruf in der *Gazzetta privilegiata* erwähnt Morace einen Sohn namens Giuseppe, der auch als Journalist tätig war.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Morace: *Il prisma nell'apparenza*, S. 6.

2 Analyse des Erzählwerks

2.1 Das Verfasser-Ich

Ein konstitutives Merkmal der Moralischen Periodika ist das fiktive Verfasser-Ich, das moralphilosophische Überlegungen anstellt, in metatextuellen Äußerungen durch die Zeitschrift führt, um die Wichtigkeit der Botschaft zu unterstreichen, die Leserschaft direkt anspricht und gelegentlich auch eigene Geschichten erzählt. Selten allerdings kommt es vor, dass der fiktive Erzähler von sich selbst erzählt. Gemeinhin verbirgt sich seine Identität hinter einer Maske, die lediglich den Osservatore, den Gazzettiere oder Aristarco Scannabue sehen lässt. In den übrigen Moralischen Periodika Italiens tritt das fiktive Verfasser-Ich nur sehr selten oder gar nicht als handelnde Figur auf. Zumeist verweilt der fiktive Verfasser selbst als homodiegetischer Erzähler in seiner Beobachterposition.

2.1.1 Der Ich-Erzähler

Die Kommunikationssituation in Piazzas Romanen, die einen homodiegetischen Ich-Erzähler aufweisen, ist ebenso von metatextuellen Elementen, Leseranreden und Reflexionen der Erzählstimme gekennzeichnet, anders gestalten sich aber die Selbstbezüge. Die Figuren, im Allgemeinen dem bürgerlichen Stand angehörend, erzählen ihre eigenen Geschichten, in denen sie als Beobachter ihrer Umgebung erscheinen und die Figuren, die sie umgeben, kommentierend beschreiben, aber auch selbst als Handlungsträger auftreten. Es wird von Erfahrungen und Erlebnissen erzählt, die bewusst in eine chronologische Abfolge gebracht werden: „Non è questo il loco in cui soddisfare io deggia la curiosità di chi legge sopra d'un tale proposito. Verrà l'opportunità del racconto nel decorso di questa mia storia. Ora d'uopo è seguire il filo dell'avventure mie nell'ordine suo naturale“,¹ stellt der Protagonist in Piazzas 1768 erschienen

¹ Antonio Piazza: *La storia del Conte d'Arpes scritta da lui medesimo*. Venezia: [s.e.] 1768, S. 69.

Roman *La storia del Conte d'Arpes* fest. Auf diese Weise findet die Bedeutsamkeit der zeitlichen Strukturierung der Arbeitswelt des handeltreibenden Stadtbürgertums Eingang in die narrativen Strukturen fiktionaler Texte. Das Interesse für die Erfahrungen des Ichs ist gleichermaßen auf die gesellschaftlichen Veränderungen zurückzuführen. Das Subjekt wird nun nicht nur wahrgenommen, sondern ist auch aufgefordert, sich seine eigene Identität über die Erinnerung zu schreiben. Diese Identität beruht einerseits auf expliziten Beschreibungen der Charaktereigenschaften, andererseits auf Handlungen und Entscheidungen des erzählenden Ichs. Detaillierte Darstellungen von Bewusstseinsvorgängen finden sich in den Figurenbeschreibungen Piazzas noch nicht.

Die Romane Piazzas erzählen die Lebensgeschichten von Figuren aus unterschiedlichen Milieus. Viele dieser Geschichten werden von einer Ich-Instanz präsentiert, die sich im TextEinstieg explizit als Urheber der Erzählung zu erkennen gibt. In *La moglie senza marito*² bedauert die Protagonistin, dass so viel Unwahres über sie geschrieben wurde und beschließt nun, ihre eigene Geschichte zu erzählen:

Dopo che tanto hanno di me parlato gli oziosi, e dopo che, mio malgrado, alcuni rigorosi censori si presero l'incomodo di scrivere tutto quello ch'hanno voluto intorno alle mie vicende, sia permesso una volta a me medesima ancora di risorgere al Mondo parlatore, onde cogli scritti miei fare io possa una figura novella dopo che tante ne feci per il rigore del mio perverso Destino.³

Damit ist auch der Zweck ihres Schreibens im Wesentlichen umrissen. Die Rechtfertigung des literarischen Unternehmens befindet sich auf einer Rahmung, die die eigentliche Geschichte umgibt. Die Verfasserinstanz figuriert somit auf drei Ebenen, der metatextuellen Rahmung, in der der kommunikative Anschluss an die Leserschaft gesucht wird, auf der Ebene der Diegesis und der Exegesis. Auf der metatextuellen Ebene stellt die autodiegetische Erzählinstanz ihre Vorgehensweise vor und betont, dass ihr schriftstellerisches Vorhaben nicht von Rachegefühlen oder von Ruhmsucht geleitet wird. Sie selbst bezeichnet ihre Aufzeichnungen schlicht als „memorie“. Die unruhigste Zeit ihres Lebens scheint überstanden zu sein. Die Hitze der Leidenschaften ist nach und nach

² Antonio Piazza: *La moglie senza marito ovvero memorie d'una dama italiana scritte da Lei medesima*. Venezia: Fenzo 1766.

³ Im Folgenden zitiert nach der Ausgabe von 1783: Antonio Piazza: *La moglie senza marito ovvero Memorie d'un dama italiana scritte da lei medesima*. Venezia: Leonardo e Giammaria Fratelli Bassaglia 1783, S. 3.

abgekühlt und nun kann sie sich dem Lesen, Meditieren und Schreiben widmen. Heute ist die Protagonistin taub gegenüber den Rufen ihrer Verehrer und blind gegenüber den Verführungsversuchen der Liebe, denen sie in jungen Jahren nur allzu schnell nachgegeben hat. Gelassen kümmert sie sich nun mehr um die Kultivierung ihres Geistes als ihres Körpers. „Io scrivo adunque queste memorie per mio divertimento“ (*Moglie senza marito*, S. 5) stellt Giulietta bestimmt fest, bevor sie mit ihrer Erzählung beginnt. Ihre betrügerische Mutter hat die Familie sehr früh verlassen, weswegen Giulietta von ihrem Vater und ihrem Onkel großgezogen wird. Als sie ins heiratsfähige Alter kommt, verliebt sie sich in Don Fernando. Der Vater ist seiner Tochter gegenüber sehr wohlwollend und stimmt der Hochzeit zu. Kurz nach der Eheschließung verlässt Don Fernando Giulietta. Als sie ihn wiederfindet, liegt er im Sterben. Sie erfährt, dass eine frühere Liebschaft ihn dazu gezwungen hat, Giulietta zu verlassen. Nach seinem Tod will sie mit dem Schiff nach Neapel zurückreisen. Sie verliebt sich in den französischen Kapitän und hält zu ihm Briefkontakt. Zu Hause angekommen, hält der sizilianische Conte di Pado um ihre Hand an. Nach der Hochzeit gelingt es ihr, ihn als Betrüger zu entlarven. Der Conte flieht, als er aber aufgespürt werden kann, wird die Ehe annulliert. Nun verbringt Giulietta viel Zeit mit dem französischen Kapitän, den sie schließlich auch heiratet. Die Ehe verläuft allerdings nicht glücklich und der Kapitän gesteht ihr, kein körperliches Interesse an ihr zu haben. Als sich Giulietta in einen jungen Marchese verliebt, den sie heiraten möchte, wird auch die Ehe mit dem Kapitän aufgelöst. Am Tag der Hochzeit tritt Giuliettas Mutter unerwartet wieder auf. Sie erkennt im Marchese ihren Sohn, den sie nach der Geburt zu fremden Leuten gegeben hat. Da auch diese Verbindung nicht möglich ist, beschließt Giulietta fortan nicht mehr nach einem Mann zu suchen, sondern sich der Lektüre moralphilosophischer Werke zu widmen.

Das geläuterte schreibende Ich liefert auch innerhalb der Diegese gelegentlich explizite Darstellungen von sich selbst in jüngeren Jahren. Der Leser erfährt, dass ihr das Studium moralphilosophischer Schriften das größte Vergnügen bereitete und ein gemäßigter Lebensstil ihr angemessen erschien, noch bevor sich die Protagonistin in den Wirrungen des Lebens verstrickt hat. Aber auch rückblickend will die Protagonistin von sich behaupten, die Grundlagen ihrer sittlichen Erziehung nie vergessen zu haben. Ein Hang zur Stilisierung ihres

früheren Ichs lässt sich nicht leugnen: „Menando una vita dedicata la maggior parte alla virtù, meno sentivo la forza degli umani appetiti [...]“ (*Moglie senza marito*, S. 167) Damit erscheint die zeitliche und psychologische Distanz zwischen Giulietta in ihren Jugendjahren und als Erzählerin dieser als erfahrenes Ich relativiert. Tatsächlich verhält sich die Protagonistin in der Diegese zu ihrem früheren Ich nicht wie zu einer fremden Person, sondern erweckt den Anschein von Aktualität.

Die Nennung ihres Vaters, den die Protagonistin als Conte d'Arpis⁴ vorstellt, verweist auf ihre adelige Abstammung und lässt darauf schließen, dass ihr der Zugang zur Bildung nicht verwehrt blieb. Bezeichnend ist zudem, dass die Lebensgeschichte der Protagonistin auf diegetischer Ebene mit der Beschreibung und Huldigung ihres Vaters beginnt. In ihrem Leben wird er eine bedeutende Rolle spielen, wie sich zeigen wird. Implizit beschreibt die Ich-Instanz ihre eigene Weltsicht über die Figurenrede ihres Vaters. Das vierte Kapitel beginnt die Protagonistin mit einem Verweis auf Plutarch: „Osserva Plutarco che il Macedone Alessandro amò con un'eguale tenerezza il Padre ed il Maestro suo, essendo solito dire che per il primo viveva, e che viveva bene per il secondo.“ (*Moglie senza marito*, S. 30) Die Hauptfigur findet in ihrem Vater gleichzeitig ihren Lehrmeister. Seine unterrichtenden Vorträge hinterlassen bei ihr einen tiefen Eindruck, sodass sie von diesen nicht erzählen will, sondern sie als direkte Rede in die Diegese integriert. Die Gesetze des Himmels und die des weltlichen Herrschers erachtet der Vater als unantastbar. Um ein glückliches Leben zu führen, darf die Protagonistin ihre Unschuld nicht verlieren, wird sie gewarnt. Sobald sie ihre Unschuld dennoch verloren hat, wird sie sich in einem ewigen Kampf mit den Leidenschaften befinden. Nur die göttlichen Gesetze, so der Vater, können die Leidenschaften zügeln.

La volontà nostra è così avida ne'suoi desiderj che sazia mai non è di volere quando le resti da voler qualche cosa; ed è l'intelletto nostro d'una capacità ampla cotanto, che per quanto giunga a sapere non è pago giammai dove restigli a sapere ancora di più. (*Moglie senza marito*, S. 33)

Der Aufruf des Vaters zu einer gemäßigten und gottesfürchtigen Lebensführung ist unüberhörbar. Die Wahl der direkten Rede unterstreicht einerseits die

⁴ Der Conte d'Arpis darf hier nicht verwechselt werden mit der Figur Conte d'Arpes in dem zwei Jahre später erschienen Roman *La Storia del Conte d'Arpes*.

Wichtigkeit der väterlichen Lehren für die Protagonistin, andererseits gibt sie durch zusätzliche bewundernde Kommentare Aufschlüsse über ihre eigene Weltsicht, die sie wohl von ihrem Vater übernommen hat. Ein weiterer, nicht unwesentlicher Aspekt der direkten Figurenrede ist die Möglichkeit, die innerhalb der Diegese an die Protagonistin gerichteten Worte durch die Verwendung der Du-Form auf einer höheren Ebene ebenso an die Leserschaft zu richten, die aus der Erzählung ihre eigenen moralischen Lehren ziehen soll. Von der guten Bildung der Protagonistin zeugen schließlich nicht nur die expliziten Beteuerungen und Beschreibungen dieser, sondern auch die Verweise auf antike Autoritäten zu Beginn vieler Kapitel.

Auch in *Il Teatro*⁵ greift Piazza zu bewährten Erzählmuster und lässt die Protagonistin namens Rosina ihre eigene Lebensgeschichte erzählen. Rosina gehört zu den Protagonistinnen, die vor einer vom Vater eingefädelten Zwangsheirat fliehen. Auf der Flucht heiratet sie Alberto, einen Heiratsschwindler, wie sich bald herausstellt. Sie beschließt, ins Theater zu gehen, wo sie als Schauspielerin erfolgreich ist, aber stets um ihre Bezahlung kämpfen muss. Die Ehe mit einem Cavaliere, ihrer großen Liebe, wird durch einen Betrug vereitelt. Stattdessen heiratet sie ihren Tanzlehrer, der dem Glücksspiel verfallen ist, zu Betrügereien neigt und schließlich ermordet wird. Als Rosina erfährt, dass ihr Vater verstorben ist und ihr ein beachtliches Erbe hinterlassen hat, kehrt sie nach Hause zurück und lebt fortan gemäßigt, genießt aber auch regelmäßige Gesellschaften. Ihre Heiratspläne hat sie weitgehend verworfen und schreibt stattdessen lieber ihre Memoiren.

Der erste Articolo beginnt ebenso wie in *La moglie senza marito* mit der Erläuterung der Beweggründe des Schreibens. Damit präsentiert sich Rosina als faktische Verfasserin des vorliegenden Prosatexts und thematisiert gleichzeitig die Frau in ihrer neuen Rolle als Schriftstellerin:

Non è cosa strana che una Donna si metta a scrivere. In questo secolo, che scosse il giogo di certi pregiudizj volgari, sotto cui tanti altri che l'hanno preceduto intorpiditi rimasero, anche il mio sesso dimesticato s'è colle lettere. [...] Non è più delitto per noi l'impiegare alcune ore della nostra vita con qualche libro alla mano, o comunicando al Pubblico le avventure nostre e i nostri pensieri. (*Il Teatro*, S. 1f.)

⁵ Antonio Piazza: *Il Teatro ovvero fatti di una Veneziana che lo fanno conoscere*. Bd. I–II. Venezia: Costantini 1777–78.

Die Beteuerung, dass ihr Erzählen „wirklich“ ist, dient der vorgeblichen Authentizität des Romans. Die Bestimmtheit ihres Ausdrucks, „non sono nemmeno una donnicciuola, buona soltanto per la connocchia e per l'ago“ (*Il Teatro*, S. 2), soll die Leserschaft davon überzeugen, dass Rosina selbstbestimmt handelt und die folgende Erzählung nichts Erfundenes ist. Im Text gibt es keine Erzählstimme, die derjenigen Rosinas übergeordnet ist. Kommentare und Bewertungen ihrerseits wirken nur dann wirklich illusionsbrechend, wenn sie sich direkt an die Leserschaft wendet. Dann aber übernimmt Rosina gelegentlich auch eine erkenntnistheoretische Funktion und vermittelt dem Leser die moralischen Botschaften auf mehr oder minder direktem Wege, was gleichzeitig Rückschlüsse auf ihre Weltanschauung zulässt. Da auch Rosina von Ereignissen berichtet, die in der Vergangenheit bereits abgeschlossen wurden, gilt auch hier die Ich-Instanz als erfahren und geläutert und ist damit überhaupt erst in der Lage, die Leserschaft belehren zu können. Trotz der epischen Distanz entsteht kaum ein Wechselspiel zwischen dem erzählten und dem erzählenden Ich. Rosina berichtet von ihren Erlebnissen in Jugendjahren, steht sich selbst aber wenig kritisch gegenüber. Vielmehr zeigt sie an den Figuren, die sie in der erzählten Welt umgeben, vielerlei Laster auf.

Rosina entstammt der handeltreibenden bürgerlichen Schicht. Auch sie beginnt ihre Geschichte mit einem Figurenporträt ihres Vaters: „Mio Padre era un sensale di credito, bravo ed astuto nella sua professione, ma grossolano ed inerte, in tutte le altre cose del Mondo.“ (*Il Teatro*, S. 3) Für ihren Vater findet Rosina keine schmeichelnden Worte. Ihre Leidenschaft für Bücher steht im Kontrast zu seinen althergebrachten Vorstellungen: „Le Ragazze, diceva, non hanno da leggere. Cos'altro imparano fuori che far all'amore? Ai tempi della mia giovinezza non si usava così. Come s'è cangiato il mondo! Non pare più quello d'allora.“ (*Il Teatro*, S. 4) Rosina verteidigt nicht nur ihre Autorität als Erzählinstanz im Roman, sondern auch als selbstbestimmtes Wesen im Leben. Gegen die überkommenen Weltanschauungen des Vaters entwickelt sich Rosina vom lesenden zum schreibenden Ich.

Weit wichtiger für Rosinas Werdegang ist ihre Mutter, die dem Vater ganz und gar nicht ähnelt. „Giovine, bella, avvezza a respirare l'aria del gran mondo [...]“ (Ebd.) sind die Worte, mit denen Rosina ihre Bewunderung für ihre Mutter zum Ausdruck bringt. Sie ist es auch, die ihre Tochter ins Theater mitnimmt,

wo Rosina ihre Leidenschaft für das Schauspiel entdeckt. Rosina beschreibt sich selbst als äußerst gelehrig. Schon sehr früh ist sie in der Lage, sich eigene Urteile über Theateraufführungen zu bilden. Das strenge Regiment des Vaters und seine Bestrebungen, Rosina mit einem Mann zu verheiraten, der gar nicht nach ihrem Geschmack ist, zwingen sie dazu, bald aus dem elterlichen Haus zu fliehen. Ihr weiteres Leben wird sie in der Welt des Theaters verbringen, die sich ihr als wesentlich korrupter und verdorbener präsentiert, als sie es sich in ihrer Rolle als Zuschauerin erwartet hätte.

Auch in Piazzas Roman *La storia del Conte d'Arpes scritta da lui medesimo* bewegt sich die Ich-Erzählung nahe an der Autobiographie. Die Nähe zur Gattung geht bereits aus dem Titel hervor. Der literarischen Dimension der autobiographischen Romane Piazzas liegt das Wahrscheinlichkeitsprinzip zugrunde, das dem ästhetischen Desiderat des 18. Jahrhunderts entspricht und auch als funktionales Element eingesetzt wird. Auch hier konstituiert der Conte d'Arpes seine Geschichte auf unterschiedlichen narrativen Darstellungsebenen. Die Erlebnisse aus längst vergangenen Zeiten erscheinen der Leserschaft als aktuelle Begebenheiten. Der Conte situiert sich – wie die meisten Figuren Piazzas – in einer sozialen Umgebung, liefert aber noch keine Selbstreflexion oder Selbstkritik mit, die die psychologische Distanz zwischen erzählenden und erlebenden Ich markieren würde.

Der Conte wird in eine adelige Familie hineingeboren, deren Jahre des größten Wohlstandes vorüber zu sein scheinen: „La nobiltà del casato, i vincoli d'un illustre parentado, le aderenze de'Grandi, e quanto di suo al Mondo restavagli, erano i frutti del merito e dell'industria dell'Avolo mio.“ (*Conte d'Arpes*, S. 2f.) Die Umstände seiner Geburt erklärt er als Vorzeichen für die zukünftigen Schwierigkeiten, die seine Familie überwinden muss: „Io naqui in un Vilaggio della Signoria di Vercelli al flagellare d'una grandine strepitosa ed allo scoppio d'un fulmine. Parve ch'il Cielo segnar volesse il principio dell'esistenza mia come termine alla felicità della mia Famiglia.“ (*Conte d'Arpes*, S. 2) Die Eifersucht des Vaters und intrigante Machenschaften der Nebenbuhlerin der Mutter führen dazu, dass der Conte im frühesten Kindesalter zu einer Bauernfamilie gebracht wird, wo er, ohne von seiner wahren Herkunft zu erfahren, im Umfeld des einfachen und mühseligen Landlebens aufwächst. Die Beschreibungen des Conte verweisen aber nicht auf eine trübselige, klägliche Lebensführung,

sondern zeichnen ein pastorales landwirtschaftliches Bild, das an Vergils Bukolik erinnert und den Seelenfrieden des jungen Conte als glaubhaft erscheinen lässt: „Le rustiche vesti, l’abitazione affumicata ed angusta, la fatica ch’io faceva superiore delle mie forze, ed il poco cibo ordinario al nudrimento mio destinato, non giungevano a togliermi quella calma d’animo che mi rendeva cara la vita.“ (*Conte d’Arpes*, S. 20) Neben seiner Genügsamkeit und gemäßigten Lebensführung erfährt die Leserschaft aus der Erzählrede des Conte von seiner Gelehrsamkeit und seinem wachen Geist, für den er von mehreren Figuren der Erzählung bewundert wird.

Implizit äußert sich der edle Charakter des Ich-Erzählers in seinen überlegten, tugendhaften Entscheidungen. Als ihm die Tochter seines Herren, in dessen Diensten er steht, ihre Liebe gesteht, überwindet er seine Gefühle für sie und weist diese aufgrund der Standesunterschiede zurück. Zu Beginn der Geschichte dominieren schicksalhafte Ereignisse, auf die der Protagonist keinen Einfluss hat. Dennoch ist sich der Conte seines autonomen Status’ als Subjekt bewusst und übernimmt die Verantwortung für seine Entscheidungen und sein Tun. In narrativer Hinsicht wird die Selbstbestimmtheit des Protagonisten über die beschriebenen Handlungen dargestellt.

Im TextEinstieg von *Il romito o sia Celino ravveduto in seguito delli Zingani*⁶ setzt sich der intradiegetisch-homodiegetische Erzählprotagonist mit der Problematik von Wahrheit und Fiktion in geschriebenen Texten im Allgemeinen auseinander: „In somma e nelle grandi, e nelle piccole cose, o per interesse, o per genio, o per livore, o per ignoranza, siamo ingannati dagli Storici antichi, e moderni, come veggiamo apertamente ne’tanti avvenimenti copiati l’uno dall’altro [...].“ (*Il romito*, S. 3f.) Diese Feststellung dient dem erzählenden Ich, um auf seine eigene Situation zu verweisen. Das Motiv der Rechtfertigung des Schreibens wiederholt sich. Celino, der Ich-Erzähler, sieht sich mit vielen Unwahrheiten seine Person betreffend in *I zingani*, dem Werk eines ihm unbekannten Autors, konfrontiert und möchte diese korrigieren, um damit seinen Ruf zu retten. Anders als die Geschichtsschreiber ist Celino in seiner Geschichte stets präsent, weswegen er meint, kein Detail oder Faktum auszulassen. Fest davon überzeugt, in seiner Niederschrift keinen Irrtum zu begehen, versichert er die Richtigkeit und Wahrheit der tatsächlich fiktiven Erzählung: „Io troverò sempre in me

⁶ Antonio Piazza: *Il romito o sia Celino ravveduto in seguito delli Zingani*. Venezia: Gatti 1784.

medesimo la consolazione d'avere scritta di propria mano una gran parte de'miei memorabili avvenimenti, senza oltrepassare in prò mio i limiti della verità [...].“ (*Il romito*, S. 9) Celino tritt in seiner Funktion als Erzähler als geläutertes Ich auf, das die begangenen Fehler in seiner Jugend bereut und wieder gut machen will. Nach dem plötzlichen Tod seines lasterhaften Freundes Corradino, beschließt Celino, sich aus der Gesellschaft zurückzuziehen. Er erhält eine Anstellung als Diener bei einem launenhaften Herren, der ihm jedoch wohlgesinnt ist, und versucht in der Gesellschaft möglichst unerkannt zu bleiben. Die Aufdeckung seiner Tarnung bleibt aber nicht aus und Celino wird ironischer Weise für ein Vergehen ins Gefängnis gebracht, das er nicht begangen hat. Ihm wird vorgeworfen, eine junge Frau verführt zu haben. Im Gefängnis stellt sich heraus, dass sein Mithäftling Odoardo der wahre Täter ist. Bald entdeckt Celino, dass Odoardo zudem der Bruder seiner großen Liebe Enrichetta ist, die sich, wie Celino im Gefängnis erfährt, gemeinsam mit ihrem Sohn in einem Fluss ertränkt hat. Nachdem Celino freikommt, zieht er sich in eine einsame Hütte zurück, wo er eines Tages einen Jungen trifft. Dieser bittet ihn um Hilfe für seine schwerkranke Mutter. Al Celino Enrichetta wiedererkennt, ist es bereits zu spät für eine glückliche Zukunft. Celino heiratet Enrichetta noch im Sterbebett. Nach ihrem Tod beschließt er, weiterhin in Einsamkeit zu leben. „L'errare è da uomo, il pentirsi è da saggio“ (*Il romito*, S. 7) betont er, mit einem indirekten Verweis auf seinen endlich erreichten Seelenadel. Tatsächlich tritt Celino in zweifacher Weise im Roman auf, einmal als erinnerndes, erzählendes Ich und einmal als erzähltes Ich. Zwar sind die beiden Ich-Figuren zeitlich getrennt, gehören aber dennoch derselben biographischen Erzählung an.

Die Selbstdarstellung Celinos passiert besonders zu Beginn des Textes explizit in seiner Erzählrede und umfasst auch die physiognomische Darstellung. „L'incultura della persona dava un qualche aumento alla virilità dell'aspetto“ (*Il romito*, S. 16), beschreibt Celino sein jugendliches Ich. Als Celino nach einem Unglücksfall, dem tragischen Ableben seines Freundes und Begleiters durch einen Blitzschlag, sich dazu entschließt, nach langer Zeit eines Betrügerlebens, fortan ein moralisch-sittsames Leben zu führen, nutzt er die Beschreibung seines äußerlichen Wandels, um seine neuen inneren Qualitäten zu unterstreichen:

A *Fismes* aveva io venduto l'abito mio e comprato in cambio di quello uno da Pellegrino novo novissimo. La coltura della persona in me non era allora un effetto

di vanità giovanile, ma bensì di nobiltà d'animo, e di premura lodevole di non confondermi con que'sozzi Pellegrini birbanti, che vanno infettando l'Europa tutta al solo fine di vivera all'altrui spese, e non fare mai nulla nel Mondo. Mi teneva ben pettinato, netto, e pulito quando cominciai a vestirmi in quella maniera. (*Il romito*, S. 17f.)

Bemerkenswert ist hier, dass Celino, der zwar immer wieder auf seine lasterhafte Vergangenheit anspielt und mit den Nachwirkungen seines früheren Lebens zu kämpfen hat, in seiner Erzählung nur den Lebenszeitraum nach seiner Wandlung bespricht, sodass sich ihm, ebenso wie den übrigen Ich-Erzählern in Piazzas Romanen, kaum noch Gelegenheit zur Selbstkritik bietet.

Schließlich konstituiert sich Giuditta, die erzählende Ich-Instanz, in *L'Ebreja, istoria galante scritta da lei medesima*⁷ selbst durch ihre an einen fiktiven Adressaten gerichtete Kommunikation:

Le cose ch'io prendo ad iscrivere di me medesima, ponno interessare, a mio credere, la pubblica curiosità. La prima Donna io non sono ch'in questo Secolo illuminato ardisca di dare in luce le proprie avventure ma, se non erro, son io nella mia Nazione la prima a cui non manchi nè la meteria, nè il coraggio di farlo. Non saprei decidere se il titolo da me posto in fronte al Volume presente abbia a prevenire chi legge in mio favore, o svantaggio. (*L'Ebreja*, S. 1f.)

Bereits im Incipit werden vier wesentliche Aspekte, die das schriftstellerische Unternehmen der fiktiven Verfasserin begründen, angesprochen. Giuditta ist eine Frau, die zur Feder greift und als autonomes selbstreflexives Ich ihre turbulente Lebensgeschichte erzählt. Die Schauplätze der Geschichte von Giuditta liegen zwar weitgehend außerhalb von Italien, sind aber auf wenige Reisen, wie nach Polen und Warschau, begrenzt. In ihrem jungen Leben wird auch sie mit den seelischen Abgründen ihrer Verfolger konfrontiert. Giacob, mit dem sie aus dem elterlichen Haus geflohen ist, und den sie zunächst noch heiraten wollte, hintergeht sie und vereitelt ihre späteren Heiratspläne mit dem Palatino von Czersk. Sie kann einem lüsternen Schlossherren nur mit Kampfgeist und außerordentlichem Mut entkommen. Auch ein Bote, dem sie vertraut hat, betrügt sie und bringt sie ins Gefängnis, statt wie versprochen, zurück zum Palatino.

Im ersten Satz wird ihre Religionszugehörigkeit angesprochen, die über den weiteren Erzähltext hinweg zwar nicht dominiert, aber in Bezug auf ihre Liebe zu dem Warschauer Palatino nicht irrelevant erscheint. Schließlich lässt sich aus

⁷ Antonio Piazza: *L'Ebreja storia galante scritta da lei medesima*. Venezia: [s.e.] 1769.

den einleitenden Worten die Wichtigkeit der Leserschaft ablesen: „[...] vedrà il Lettore come ho saputo tra i Barbari stessi fare che l'onor mio si rispetti e serbarmi eroicamente fedele in amore [...]“, ist sie überzeugt und fordert das Urteilsvermögen der Rezipienten heraus: „[...] io non dimando applauso ma giustizia soltanto e lo bramo tanto imparziale nel giudicarli quanto sincera son nell'esporglieli“ (*L'Ebreia*, S. 2)

Die Subjektposition Giudittas ähnelt derjenigen anderer Hauptfiguren in Piazzas Romanen. Sie gerät in jungen Jahren in eine Konfliktsituation mit ihrem Vater, die sie von zu Hause fliehen lässt. Das Zerwürfnis mit der Familie dient als Erzählanlass, denn damit beginnt die abenteuerliche Reise der Protagonistin, die sich anderen Figuren gegenüber durchaus berechnend benimmt und damit ihre Autonomie und ihre Selbstbestimmtheit unterstreicht. Dem Konflikt mit dem Vater liegt eine tiefergehende Unentschiedenheit zugrunde, die auf den Prozess der Entwicklung eines neuen Bürgertums verweist, vor deren Hintergrund sich das Subjekt noch nicht zweifelsfrei definiert hat.⁸ Während die Mutter bereits Bücher von moralischem Anspruch in verschiedenen Sprachen liest, ist es Giuditta nicht gestattet, zu lesen. Als sie sich dem Verbot widersetzt, soll sie zur Strafe verheiratet werden. Die Selbstdarstellung der Ich-Erzählerin soll vorbildhaft zur Ausbildung eines neuen Wertesystems beitragen. Giuditta versucht durch vernünftige Argumentation, ihren Vater von seinem Irrtum zu überzeugen und besteht auf ihre Entscheidungsfreiheit: „Son io forse una merce insensata del vostro Negozio onde possiate destinarmi a quello che più v'aggrada?.“ (*L'Ebreia*, S. 10)

2.1.2 Der Er-Erzähler

Es ist eine der grundlegenden poetischen Entscheidungen Piazzas, die Geschichte der Protagonisten in der Romantrilogie *Giulietta*⁹ aus einer heterodiegetischen Perspektive zu schildern, die es ermöglicht, das Erzählte explizit von einer die-gesefremden Instanz zu bewerten und damit die Leserhaltung bewusst zu steuern. Antonio Piazzas Romanzyklus, der mit *L'Impresario in rovina ovvero*

⁸ Vgl. Silvio Vietta: *Der europäische Roman der Aufklärung*. München: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 16.

⁹ Im Folgenden wird aus der kritischen Ausgabe von 1983 zitiert: Antonio Piazza: *La Trilogia di Giulietta di Antonio Piazza*. Hg. von Antonia Mazza Tonucci. Azzate: Ed. Otto/Novecento 1983.

gl'intempestivi amori di Patagiuro beginnt, seine Fortsetzung in *Giulietta* findet und in *La pazza per amore* zu Ende erzählt wird, gliedert sich auf makrostruktureller Ebene in drei gleich umfangreiche Bücher, die ihrerseits jeweils in acht durchnummerierte *Articoli* gegliedert sind. Die Erstausgaben erschienen 1770 und 1771 in Venedig. Der Einleitung von Tonucci¹⁰ ist zu entnehmen, dass Piazza von der aufkommenden Leselust von Romanliteratur profitieren konnte und die Trilogie eine breite Rezeption erfuhr.

Erzählt wird die Geschichte von Giulietta, einer Sängerin und Schauspielerin, die mit dem wesentlich älteren Impresario Cacomagiri aus dem Ospitale flüchtet, in dem sie erzogen und ausgebildet wurde. Cacomagiri lässt eigens für sie Theaterstücke arrangieren, die sich alle als finanzielle Misserfolge erweisen. Allein Giulietta wird als Schauspielerin gefeiert. Als die beiden auf einen Betrüger treffen, der sich als Principe Riccardo ausgibt, verliebt sich Giulietta in ihn. Cacomagiri wird um den Rest seines Vermögens gebracht und stirbt bald darauf aus Verzweiflung. Riccardo wird als Betrüger entlarvt und festgenommen. Giulietta bringt währenddessen eine Tochter zur Welt. Die Trennung von Riccardo setzt ihr seelisch sehr zu. Im Folgenden wechseln sich Heilungsfortschritt, Wiedertreffen von Riccardo und erneute Wahnsinnsanfälle ab. Ihre Wohltäter können sie zwar unterstützen, aber es gelingt ihnen nicht, sie zu retten. Nachdem Riccardo in ihren Armen verstirbt, kehrt Giulietta nach Venedig zurück, wo sie wieder an der Gesellschaft teilnimmt. Sie scheint wieder vollkommen genesen zu sein, als sie einen Brief mit der Nachricht erhält, dass Riccardo in Wien gesehen wurde. Giulietta müsste den Irrtum erkennen können, verfällt aber erneut in eine schwere Manie und reist unverzüglich nach Wien, wo sie auf schmerzhaft Weise von der Realität eingeholt wird. Verzweifelt stirbt sie in Venedig in einem Krankenhaus.

Bereits der TextEinstieg gibt ausreichend Aufschluss über die Erzählsituation. Die Hinweise auf eine vermittelnde Erzählinstanz sind unübersehbar, sodass ein kommentierender Erzähler im Text nicht geleugnet werden kann. Auch wenn der übergeordnete Erzähler im Roman niemals mittels Figurencharakterisierung oder als handelnde Figur sichtbar gemacht wird, evozieren seine Äußerungen bei der Leserschaft die Illusion, es handele sich hierbei um eine moralisch unantastbare Romanfigur. Der auktoriale Erzähler gibt sich in seinen

¹⁰ Tonucci: „Un romanzo popolare nel settecento“, S. 12.

herablassenden Bemerkungen Patagirol gegenüber und in seinen wohlwollenden Äußerungen über die Figur Giulietta als selbstbewusste, unanzweifelbare Autorität. Gelegentlich schaltet sich die übergeordnete Erzählinstanz über metapoetische Kommentare ein, wodurch sie den gesamten Text über präsent bleibt. Über die eingefügten Kommentare kommt dem Erzähler zugleich eine erkenntnistheoretische Funktion zu. Die vermittelnde Instanz ist allerdings nicht gleichzusetzen mit der Perspektivierung des erzählten Geschehens.¹¹ Den Konflikt, den Patagirol zwischen sich und seiner Umwelt erlebt, wird zwar von der heterodiegetischen Erzählinstanz kommentierend begleitet, aber dennoch aus der Sicht des Impresario geschildert, bleibt aber letzten Endes so angelegt, dass sie in die Beurteilung des Erzählers eingebunden ist.

Ein weiterer Roman, den Piazza von einer Er-Instanz vermitteln lässt, ist *L'amor tra l'armi*.¹² Der auktoriale Erzähler schildert die Figuren und deren Erlebnisse aus seiner Sicht. Über die Geschehnisse der Diegese dominiert stets die Grundhaltung der erzählenden Instanz. Ihre Abenteuer erleben Aspasia und Radamisto vor dem Hintergrund des Korsenaufstandes. Aspasia, die mit einem rüpelhaften Don verheiratet werden soll, flieht aus dem elterlichen Haus und schließt sich den Truppen an, die von Radamisto geführt werden. Dieser befindet sich vorrangig deshalb im Krieg, weil er den Tod seines Vaters rächen möchte. Aspasia übernimmt einen wichtigen Part in der Geschichte. Es gelingt ihr, die Verschwörung um Radamisto, die ihn als Verräter dastehen lässt, aufzuklären. Sie nimmt als Soldatin an den Kampfhandlungen teil, wird gefangengenommen und trifft auf ihren Vater, den Gefängnisleiter, wieder. Dieser willigt ein, seine Tochter mit Radamisto zu verheiraten, verlangt von ihr aber, nach Hause zurückzukehren. Aspasia widersetzt sich seinem Wunsch und flüchtet aus dem Gefängnis. Auf ihrer Flucht wird sie von einem Genueser entführt, der sie heiraten will. Es gelingt ihr, auch ihm zu entkommen und zu Radamistos Truppen zurückzukehren. Diesem ist es mittlerweile gelungen, den Tod seines Vaters zu rächen, und stellt den gepfälten Kopf des Mörders aus. Kurz nachdem sie beschlossen haben, zu heiraten, erkennen sie, dass Radamisto Aspasias Vater, den Mörder seines eigenen Vaters, getötet hat. Eine Ehe zwischen den beiden ist nun nicht mehr möglich. Während sich Aspasia

¹¹ Verweis auf Genette

¹² Antonio Piazza: *L'amor tra l'armi ovvero la storia militare e amorosa d'Aspasia e di Radamisto*. Venezia: Fenzo 1773.

in ein Kloster zurückzieht, geht Radamisto nach England, um dort fortan ein ruhiges Leben zu führen.

Der Verfasser stellt seiner Leserschaft eine Protagonistin vor, die neue, für zeitgenössische Frauen wohl untypische Verhaltensmuster aufweist. Diese will er nicht unkommentiert lassen. Die autodiegetische Ich-Instanz in den fiktiven autobiographischen Romanen sieht sich gezwungen, ihr Verhalten stets zu begründen und selbst zu urteilen. Der Er-Erzähler ist eine Instanz außerhalb der Diegese und kann seine Figuren unabhängig von persönlichen Rechtfertigungszwängen bestätigen oder kritisieren. Grundsätzlich übernimmt der heterodiegetische Erzähler die gleichen Funktionen¹³ wie die autodiegetische Ich-Instanz. Neben der überwiegend erzähltechnischen Funktion greift der Erzähler in *L'amor tra l'armi* gelegentlich kommentierend ein, sucht den Anschluss zur Leserschaft und bringt im Text seine Morallehren unter. Metatextuelle Einschübe und direkte Leseransprachen erscheinen hier allerdings etwas zurückhaltender als in den fiktiven autobiographischen Erzähltexten.

In den metapoematischen¹⁴ Äußerungen erfährt die Leserschaft vom literarischen Vorhaben des Verfasser-Ichs. Mit den Arbeiten der bisherigen Geschichtsschreibern zeigt sich der Verfasser unzufrieden. Er möchte die ernst gemeinten Erörterungen um die Geschichte der beiden Protagonisten, die unweigerlich mit dem historischen Ereignissen zusammenhängen, erweitern:

Alla cognizione di chi ne scrisse la storia non è pervenuta una serie di casi che dipendenti sono dalla medesima, e meritano certamente la pubblica curiosità. Io m'accingo a narrarli per non defraudare il genio di chi diletta di dell'Opere di questo genere, e per non lasciare perir la memoria di due fedelissimi amanti, le di cui anime generose quasi sollevare si seppero oltre la condizione dell'essere umano, per servire al mondo d'esempio e insegnare come si possa accoppiar nobilmente al più tenero amore una robusta virtù.¹⁵ (*Amor tra l'armi*, S. 55)

¹³ Vgl. Nicole Mahne: *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 27.

¹⁴ Hartmut Wulfram unterscheidet innerhalb des Metatexts metamediale Äußerungen, die die Produktion des Werkes thematisieren, metagenerische Äußerungen, die sich auf die Gattung, der das Werk angehört beziehen und metapoematische Hinweise, welche die eigene Entstehung betreffen. Den drei Ausprägungen von Metatext fügt Wulfram die metapoetische Rede hinzu, in der über die Dichtung im Allgemeinen gesprochen wird. Hartmut Wulfram: *Das römische Versepistelbuch. Eine Gattungsanalyse*. Berlin: Antike Verlag 2008, 81f.

¹⁵ Zitiert wird im folgenden nach der kritischen Ausgabe von Crotti: Antonio Piazza: *L'amor tra l'armi ovvero la storia militare e amorosa d'Aspasia e di Radamisto*. Hg. von Ilaria Crotti. Milano: Franco Angeli 1987.

Die Beweggründe, zur Feder zu greifen, ähneln jenen des autodiegetischen Ich-Erzählers. Die bisher erschienenen Werke beinhalten Irrtümer, die korrigiert werden sollen, oder entbehren wichtige Informationen, die für die breite Leserschaft aber von Bedeutung sind. Daran schließt der Nützlichkeitsgedanke an, der das literarische Werk erst legitimiert. Ob der Erzähler in *L'amor tra l'armi* ein Beobachter, sogar ein Freund oder Vertrauter der Protagonisten ist, oder eine Geschichte wiedergibt, die er selbst nur gelesen hat, oder die ihm zu Ohren gekommen ist, bleibt offen.

Neben den metapoematischen Autoreferenzen übernimmt der Er-Erzähler die vermittlungsbezogene Funktion und sucht den kommunikativen Anschluss zu seiner Leserschaft. Er ruft die Rezipienten zur Urteilsfindung auf: „Giudichi il leggitore [...]“ (*Amor tra l'armi*, S. 84), nimmt seine mögliche Reaktion vorweg: „Ciò che parrà più meraviglioso a chi legge [...]“ (*Amor tra l'armi*, S. 109), „adesso intenderà a chi legge [...]“ (*Amor tra l'armi*, S. 125) und spricht sein Vorstellungsvermögen an: „Tocca all'immaginazione di chi legge [...]“ (*Amor tra l'armi*, S. 129).

Das literarische Unternehmen des Verfassers ist dem aufklärerischen Desiderat entsprechend zweckgerichtet. Ziel ist die Präsentation eines Tugend-Vernunft- und Liebesideals, das der zeitgenössischen Leserschaft ein Orientierungsmodell bereitstellen soll. Zu dessen erfolgreichen Vermittlung bedient sich der Verfasser der gängigen Kommunikationsstrategien. Ihm ist bewusst, dass sich diese aus Interaktionsbeziehungen zur Leserschaft entwickeln und diese wiederum beeinflussen.

Selten geschieht es auch, dass der Handlungsverlauf durch Einschübe von Sprichwörtern unterbrochen wird. Die Gefangenschaft Aspasia im Hause des Genuesers Signor T. begleitet der auktoriale Erzähler mit dem Kommentar: „L'umana malizia negli ostacoli s'accresce e rinforza. Alla gola de' voluttuosi è più caro un frutto spiccato da una pianta alta ed eccelsa che tutti i cibi più saporiti che si colgono senza fatica.“ (*Amor tra l'armi*, S. 106)

Der Roman schließt mit der Morallehre des Verfassers, der sich explizit an „la gioventù“ richtet. Der Hinweis auf die abschließende moralische Erkenntnis, die aus dem Erzähltext erlangt werden soll, impliziert den Nützlichkeitsaspekt und schlägt eine Brücke zum TextEinstieg, in dem dieser angekündigt wird. Die didaktisch-pädagogische Anforderung ist ebenso wenig von der erzählen-

den Instanz abhängig wie die funktionale Komponente. Der heterodiegetische Erzähler bewirkt allerdings den Einschub einer weiteren narrativen Ebene im Text, die den Leser von der Diegese ein Stückchen weiter entfernt. Zwar tritt er als unabhängige Autorität auf, deren moralisches Urteil nicht angezweifelt wird, aber er kann die Ereignisse nicht als selbsterlebt gestalten, wie der autodiegetische Erzähler, dessen persönlicher Bericht freilich noch immer aus der zeitlichen Distanz des zurückblickenden Ichs wiedergegeben wird, aber dennoch ein höheres Identifikationspotential bietet.

2.2 Paratext, Metatext, Autopoetik und Reflexion

Die Einschaltung poetologischer Überlegungen auf textueller Ebene gilt als genuines Merkmal der Moralischen Periodika. In Bezug auf autopoetische Reflexionen des Verfasser-Ichs in den Zeitschriften und Piazzas Romanen finden sich frappierende Ähnlichkeiten. Die moralische Presse ist sehr eng mit der Literatur verknüpft. Einen Hinweis darauf liefern nicht nur die narrativen Passagen in den Zeitschriften. Sowohl in der Romanliteratur als auch in der Presse dominiert das dialogische Grundprinzip. So nimmt es nicht wunder, dass in metatextuellen Äußerungen die Erzählinstanz immer wieder den Anschluss an die Leserschaft sucht, um sie fiktional in das Romangeschehen einzubinden. Das wahrnehmende und erkennende Ich befindet sich nicht nur innerhalb des Textes, sondern auch außerhalb. Die Erzählliteratur bietet in der Diegese ein Gegenmodell zur Wirklichkeit des Lesers an, in der die fiktiven Figuren stellvertretend für ihn die moralischen Lektionen erfahren, während der Leser diese durch die Lektüre und Reflexion verinnerlichen soll.

In Piazzas Erzählwerk gerät immer wieder das Verhältnis zwischen literarischer Fiktion und textexterner Wirklichkeit in den Mittelpunkt des Interesses der metatextuellen Reflexionen des Erzähler-Ichs. Hierbei finden sich vor allem Gedanken zum Schreibprozess und Bezüge zu textexternen Sachverhalten als die beiden dominanten Formen von Metatextualität.

2.2.1 Die Romantitel

Auf paratextueller Ebene sind es zunächst die Romantitel, die einen Hinweis auf die Gattungszugehörigkeit liefern. Bezugnehmend auf Bühler¹⁶ und Rothe¹⁷ nennt Weinrich fünf Funktionen des Titels. Neben der Mitteilungs-, Ausdrucks- und Appellfunktion, die bereits Bühler beobachtet hat, werden in Anlehnung an Jakobson¹⁸ und Rothe die poetische, die phatische und die metasprachliche Funktionen differenziert.¹⁹ An den Romantiteln von Piazza lässt sich vorwiegend die Mitteilungsfunktion beobachten. Formulierungen wie „memorie“, „scritta da lui medesimo“, „scritta da lei medesima“ oder „fatti di“ spielen auf Memoirliteratur an und suggerieren der Leserschaft bereits im Vorfeld, Erzählungen über wahre Begebenheiten in den Händen zu halten. Dementsprechend kann hier die metasprachliche Funktion der Romantitel verortet werden. Der Leser erhält die ersten Informationen über den gebundenen Text, den er in Händen hält. Anzumerken ist hier, dass der Verweis auf die Gattung in der Regel im Untertitel²⁰ erfolgt.²¹

Gleichermaßen wie die Moralischen Periodika führen die Werktitel den Protagonisten mit. In den fiktiven autobiographischen Romanen fallen die Titelhelden mit der fiktiven Verfasserinstanz und dem Ich-Erzähler zusammen. Besonderes Interesse mag beim Lesen des Werktitels gerade den Protagonisten gegolten haben, die nun weniger den adligen Kreisen angehören, sondern tendenziell in bürgerlichen Verhältnissen zu finden sind. Dementsprechend sind

¹⁶ Karl Bühler: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Fischer 1982.

¹⁷ Arnold Rothe: *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte*. Frankfurt am Main: Klostermann 1986.

¹⁸ Roman Jakobson: „Linguistik und Poetik“. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt am Main, 1979, S. 83-121.

¹⁹ Harald Weinrich: „Titel für Texte“. In: *Titel – Text – Kontext. Randbezirke des Textes. Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag*. Hg. von Jochen Mecke und Susanne Heiler. Gliencke (Berlin): Galda u. Wilch 2000, S. 3-19, 7f.

²⁰ Vgl. Jochen Mecke: „Randbezirke des Hypertextes“. In: *Titel – Text – Kontext. Randbezirke des Textes. Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag*. Hg. von Jochen Mecke und Susanne Heiler. Gliencke (Berlin): Galda u. Wilch 2000, S. 51-72, 53. Mecke verweist auf die Ausdifferenzierung des Titelsystems in Titel, Untertitel, Nebentitel etc. um 1800. Bei Piazza lässt das Bewusstsein einer solchen Trennung die Formulierung „ovvero“ oder „o sia/ossia“ im Titel erkennen.

²¹ Vgl. Horst-Jürgen Gerigk: „Titelträume. Eine Meditation über den literarischen Titel im Anschluß an Werner Bergengruen, Leo H. Hoek und Arnold Rothe“. In: *Titel – Text – Kontext. Randbezirke des Textes. Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag*. Hg. von Jochen Mecke und Susanne Heiler. Gliencke (Berlin): Galda u. Wilch 2000, S. 21-28, S. 24.

die Hauptfiguren in Piazzas Romanen „una Dama italiana“, der Graf d’Arpes, l’Ebreja, „una Veneziana“, Celino als „Romito o sia il colpevole ravveduto“, Patagirol als „Impresario“, Giulietta, Aspasia und Radamisto oder auch „il Nobile immaginario“. Tatsächlich handelt es sich beim Nobile immaginario um keinen echten Adeligen, warum dies so ist und seine Geschichte unterhaltend und gleichzeitig lehrreich ist (*storia che può istruire e piacere*), erfährt der Leser allerdings erst durch die Rezeption. Der zweite Teil des Titels verweist auf den rätselhaften Aspekt, der die Leserneugier weckt. Neben der Mitteilungsfunktion lässt sich an dieser Stelle die Appellfunktion festmachen. Der Leser wird dazu eingeladen, sich unterhalten zu lassen, und dazu aufgefordert, einen Nutzen aus der Lektüre zu ziehen. Weinrich bekennt Schwierigkeiten, die Appellfunktion von der phatischen Funktion zu trennen, die ebenso im Vorfeld die Rezeption bestimmt.²² Ein weiterer Romantitel, der auf das Horazsche Prinzip von „prodesse et delectare“ verweist, ist *Il Romito o sia il colpevole ravveduto. Avventure piacevoli ed istruttive*. In anderen Titeln hingegen wird der Unterhaltungswert hervorgehoben: *I zingani, storiella piacevole, ovvero avvenimenti di Corradino e Celino*, oder *Il merlotto spennacchiato o sia la storia piacevole del conte Enea P... friulano*.²³ Als irreführend erweist sich der Titel von *Il Solitario nel suo ritiro ovvero le avventure d’un giorno*. Was zunächst nach einem Erzählexperiment klingt, entpuppt sich als schematischer Roman. Im Titel wird lediglich auf den besonderen Tag im Leben Marcellos hingewiesen, an dem sich die Ereignisse zuspitzen. Bis dahin werden wie in den übrigen Texten die relevanten Ereignisse beschrieben und im Anschluss an den einen Tag von den weiteren Konsequenzen berichtet.

Die Titelhelden werden im Text durchwegs als autonome Figuren dargestellt, die in den autobiographischen Ich-Erzählungen zudem selbstreflexiv ihre Geschichte verfassen. Dennoch wird die erzählte Welt noch nicht von Individuen bevölkert, die tiefenpsychologisch analysiert werden. Die Benennungen bleiben demzufolge auch in den Werktiteln noch sehr allgemein, was die Beispiele „una Dama italiana“, „una Veneziana“, „Baronessa di C.“, „l’Ebreja“ oder die bloße Angabe von Initialen bestätigen. Formulierungen wie „la Cantatrice fiamminga“, „l’Impresario“ oder „una Veneziana“ hingegen lassen erkennen, wie sehr die Romaninhalte mit den bürgerlichen Subjektkonzeptionen verbunden sind.

²² Vgl. Weinrich: „Titel für Texte“, S. 8.

²³ Antonio Piazza: *Il merlotto spennacchiato o sia la storia piacevole del conte Enea P... friulano*. Venezia: Savioni 1767.

2.2.2 Paratexte

Nach dem Titel folgen weitere autoreflexive Nebentexte, wie sie auch in den Moralischen Periodika in der äußersten Rahmung auftreten. Der Autor verfasst Einleitungen, in denen er sich erklärend an die Leserschaft wendet, oder Widmungen, die nicht mehr an einen Mäzen gerichtet sind, sondern an bestimmte Personen seines Lebensumfeldes, denen er sich zu Dank verpflichtet fühlt und bei denen er sich mit einer Laudatio erkenntlich zeigen will. In *Il Romito o sia Celino ravveduto in seguito delli Zingani* wendet sich der Autor in „L'autore a chi leggerà“ direkt an seine Leserschaft und gewährt einen flüchtigen Einblick in die Textgenese. Die veränderten Abhängigkeitsverhältnisse, die die Autoren im 18. Jahrhundert dem Leser gegenüber verpflichten und nicht mehr einem Mäzen, könnte nicht deutlicher zu Tage treten, als in der Bemerkung „[...] fu onorato dal Pubblico, animator del mio genio, e compensatore benigno delle povere mie fatiche.“ (*Il Romito*, S. IV) Das Leseublikum übernimmt eine wesentliche teilhabende Funktion sowohl die literarische Textproduktion betreffend als auch innerhalb des sich ausdifferenzierenden Gesellschaftssystems. Der Autor teilt dem intendierten Leser auf einer metamedialen Ebene ostentativ mit, dass der vorliegende Roman als zweiter Teil und Fortsetzung von *I zingani*²⁴ gelesen werden soll.

Weiters wird der Erfolg der ersten Ausgabe, die vom Verlagshaus Pasinelli gedruckt wurde, angesprochen und den Verleger Carmignani zu einem Neu-druck in Parma veranlasst hat. Tatsächlich findet sich „L'autore a chi leggerà“ erst im Druck von Gazzi von 1784.²⁵

Absolute metatextuelle Äußerungen²⁶ des Autors finden sich auch in der Widmung an Giovanna Baccelli, die am Rande der Romantrilogie *Giulietta* positioniert ist. Der Autor bestätigt an dieser Stelle, dass der Romaninhalt erfunden ist, zugleich aber Episoden enthalten sind, die der Wahrheit entsprechen, ohne

²⁴ Antonio Piazza: *I zingani, storiella piacevole, ovvero avvenimenti di Corradino e Celino*. Venezia: Savioni 1769.

²⁵ Auch in der späteren Ausgabe von 1815, die von Giuseppe Molinari in Venedig gedruckt wurde, fehlt „L'autore a chi leggerà.“

²⁶ Vgl. Zoran Kranar: „Metatextualität“. In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Hg. von Viktor Žmegac. Tübingen: Niemeyer 1994, S. 274–277, 247f. Kranar unterscheidet zwischen „absoluter“ Metatextualität, die nicht in die thematische Welt des Textes passt, und „relativer“ Metatextualität, wenn die Geschichte selbst kommentiert wird.

diese genauer zu definieren. Unterzeichnet sind die Widmungen stets mit dem Namen des Autors.

Derartig autoreferenziell angelegte Textelemente finden sich auch in den Textestiegen der Moralischen Periodika. Allerdings lässt sich hier nicht zweifelsfrei erkennen, von wem die Vorworte verfasst wurden. Das „A chi legge“ im *Filosofo alla Moda* ist beispielsweise mit „N.N.“ unterzeichnet, die „Introduzione“ der *Frusta letteraria di Aristarco Scannabue* hingegen trägt keine Signatur und bezieht sich inhaltlich auf die Porträtierung des fiktiven Verfassers Aristarco Scannabue, womit sie sich bereits in den fiktiven Bereich der Zeitschrift einschreibt. Der Definition von Wolf zufolge, in der Metafiktion von autoreflexiven Nebentexten unterschieden wird, sofern deren Verfasser nicht „ein fiktiver Herausgeber, Erzähler usw. ist, d. h. daß diese Nebentexte nicht selbst schon eindeutig Teil der Fiktion des Haupttextes und seiner Vermittlungsinstanzen sind“, ²⁷ wird den in den Moralischen Periodika und in den Romanwerken Piazzas formal identisch angelegten autoreflexiven Elementen, aufgrund des verschiedenen Fiktionalisierungsgrades, eine jeweils unterschiedliche Funktion zuteil.

In der moralischen Erzählung *La burrasca che guida al porto ovvero gli avvenimenti di Filippo N. ... figlio naturale d'Eugenia* ²⁸ trägt das als „Al benigno leggitore“ betitelte Vorwort ebenfalls keine Signatur. Metamediale Angaben begleiten metapoematische Erläuterungen. Die Leserschaft erfährt, dass die vorliegende Erzählung als Fortsetzung von *Eugenia ossia il momento fatale: avvenimenti interessanti ed affettuosi* gelesen werden kann, zu deren Abfassung sich der Autor viele Jahre nach Erscheinen der Geschichte Eugénias entschließen konnte.

Bemerkenswert ist hier, dass vom Autor in der dritten Person gesprochen wird: „[...] è riuscito al compilatore di esso di raccogliere questi Avvenimenti.“ (*La burrasca*, S. 2) Wer nun tatsächlich das Vorwort verfasst hat, geht aus dem Text nicht hervor. Der Verfasser verspricht der Leserschaft, eine Geschichte mit moralischem Inhalt ganz im Sinne des aufklärerischen Desiderats vor sich liegen zu haben:

Tali non son essi da secondare il gusto per il meraviglioso, ma nella loro naturalezza e semplicità possono piacere a chi si contenta di vedere sulla gran scena del mondo

²⁷ Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 222.

²⁸ Antonio Piazza: *La burrasca che guida al porto ovvero gli avvenimenti di Filippo N. ... figlio naturale d'Eugenia*. [s.l.]: [s.e.] 1772?

l'uomo qual'egli è, le sue passioni ne'limiti dell'ordinaria sua sfera, le sue virtù non sublimite all'eroismo, i suoi vizj non abbassati alla turpitudine, le sue debolezze, le sue mancanze bilanciate dalle ottime qualità. (Ebd.)

Dem Vorwort zum Text wird durch die Nicht-Benennung seines Verfassers der Effekt einer positiven Werbung zuteil. Dem Autor selbst, sowie dem Verleger, könnten rasch ökonomische Interessen unterstellt werden. Die Stimme eines Dritten suggeriert einen bestimmten Grad an Objektivierung der kritischen Stellungnahme gegenüber der folgenden Geschichte. Der Status der Rezipienten wird mit dem Hinweis: „Essa potrà esser utile alla Gioventù ch'entrando nel cammino del gran mondo non conosce i pericoli delle false guide [...]“ (*La burrasca*, S. 2) schnell geklärt. Im Mittelpunkt steht nicht nur der Mensch, sondern vor allem die junge Leserschaft, die in moralisch-sittlichen Fragen noch unterrichtet werden muss.

Die ausführlichen Werktitel liefern die ersten Hinweise auf die Protagonisten, die nun als Individuen, der urbanen Gesellschaftsschicht entstammend, die Welt der Diegese bevölkern. In Widmungen und Vorworten werden die Werktitel konkretisiert und die Lesererwartung geschürt. Metatextuelle Äußerungen auf der textexternen Ebene sind tendenziell metamedial ausgerichtet.

Der eigentlichen Metafiktion zugehörig sind relative metatextuelle Äußerungen auf metapoematischer Ebene. Sie können in der Regel dem Erzähler-Ich zugeordnet werden. Der Ich-Erzähler tritt in eine kritische Beziehung zu seiner eigenen Geschichte, die zum Gegenstand seiner Betrachtungen wird. In dieser Funktion nähert sich das Verfasser-Ich dem Leser an. Metatextualität als Stilmittel hat in der Literaturgeschichte eine lange Tradition. In der Sekundärliteratur finden sich Aussagen bezüglich der Blüte autoreflexiver Passagen in literarischen Werken in der Spätrenaissance und in den englischen Romanen des 18. Jahrhunderts.²⁹ Unerwähnt bleiben für gewöhnlich die Moralischen Periodika, die als essayistisch-journalistische Gattung in diesem Kontext nicht wahrgenommen werden, diesbezüglich aber richtungweisend, oder zumindest lancierend gewirkt haben könnten, zumal unter den Verfassern der Zeitschriften auch zahlreiche Romanautoren zu verorten sind.

²⁹ Vgl. Kranar: „Metatextualität“, S. 275.

2.2.3 Die metapoematische Ebene

Den fiktiven autobiographischen Romanen ist die Fokussierung auf die Vermittlung von Wahrheit gemein. Dieser Aspekt wird häufig als Grund des Schreibens angeführt. Die Figuren erzählen ihre eigene Geschichte, weil es niemand sonst besser und wahrheitsgetreuer könnte, sind sie überzeugt. Dementsprechend ist Sigismondo nicht einverstanden mit der Erzählung über sein Leben, die ein ihm unbekannter Autor verfasst hat: „L'unico fine, per cui aggravato mi sono della presente fatica, quello si fu d'impedire che il resto della meschina mia Storia non corresse la medesima sorte perversa, ch'ebbe il principio [...]“ (*Conte d'Arpes*, S. 3) Motor ihres literarischen Unternehmens ist auch die Lust am Schreiben und die Freude daran, die Leser zu unterhalten. Gleichzeitig betonen die fiktiven Verfasser gerne, dass sie auf keinen Fall des Ruhmes wegen zu Feder greifen: „Non iscrivo per mendicare gli applausi del Mondo [...]“ (*Conte d'Arpes*, S. 1), bestätigt Sigismondo ebenso wie Giulietta: „[...] non è vero nemmeno che ad iscrivere mi consiglj un'aura d'ambizione, od un'avidità di gloria.“ (*Moglie senza marito*, S. 5)

Eine wesentliche Konstante in den einleitenden Rahmungen in Piazzas Romanen ist neben den Begründungen und Rechtfertigungen des Schreibens die Hinwendung an die Leserschaft, die in der Regel zu Beginn des Erzählwerkes am ausführlichsten gestaltet ist. Die Verfasser kündigen nicht nur an, was sich die Leserschaft von ihrem literarischen Unternehmen erhoffen darf, sondern reflektieren zudem über ihre Erwartungen, die sie an die Leserschaft stellen. Besonders am Herzen liegt ihnen das Entscheidungsvermögen und die Urteilsfähigkeit, weswegen sie es in der Regel – nur scheinbar – dem Leser überlassen wollen, ob die Erzählung am Ende gelungen ist, oder nicht: „Se i casi miei siano lagrimevoli o lieti: se il destino mi fu propizio od avverso: se il mio carattere meriti lode o biasimo, lo vedra il Leggitore nel decorso dell'Opera presente.“ (*Conte d'Arpes*, S. 1) Auch der Erzähler von *L'Italiano fortunato* wird von seinen Freunden dazu überredet, seine Lebensgeschichte zu erzählen.

Sehr früh verwaist wächst der Protagonist R. Z. in einer Bauernfamilie auf. In jungen Jahren wird er von einer Contessa in Mailand aufgenommen, wo er bleibt, bis er gemeinsam mit seinem Schulfreund Rinaldo zu dessen Onkel flieht, weil sie einen Lehrer verprügelt haben. Der ihnen auferlegte Hausarrest hält sie nicht davon ab, einen befreundeten Kapitän zu besuchen. Auf dem

Weg dort hin wird Rinaldo von einem Blitz erschlagen. Der Kapitän nimmt R. Z. auf seinem Schiff mit nach Amsterdam. Dort lernt er Zilia, die Tochter der Contessa kennen. Sie leidet unter der rasenden Eifersucht ihres Mannes und verliebt sich in R. Z., der sie aus moralischen Gründen zurückweist. R. Z. wird auf ein Schiff entführt und nach Russland gebracht. Caterina, die Tochter eines Händlers, bei dem er aufgenommen wird, verliebt sich in ihn. Der listigen Mutter, die gegen eine mögliche Verbindung ist, gelingt es, ihn durch einen Betrug in ein sibirisches Gefangenenerlager bringen zu lassen. R. Z. kann fliehen und deckt den Betrug auf. Caterina will ihn noch immer heiraten, aber als die mittlerweile verwitwete Zilia auftaucht, beschließt er, mit ihr nach Mailand zu reisen. Ihr Schiff wird überfallen und gesprengt. R. Z. kann sich auf einem Beiboot retten, aber Zilia stirbt. Er findet erneut einen Wohltäter und deckt die Affäre zwischen dessen Frau und einem Freund der Familie auf. Seine finanzielle Notlage zwingt ihn schließlich, zur Contessa in Mailand zurückzukehren. Dort entdeckt er, dass er der Sohn der Contessa und ihres Cicerone ist. Seine turbulente Lebensgeschichte soll im Folgenden dem Urteil eines öffentlichen Publikums unterzogen werden:

Quelle pur s'allontanino che con cento speciose dimostrazioni volevano persuadermi ad iscriverle per sottoporle, col mezzo della stampa, al giudizio del pubblico, e ciò perchè troppo sono contrarie a quelle massime salutevoli che m'hanno in cor radicate l'esperienza de' costumi presenti e l'utile cognizione di me medesimo [...].
(*Italiano fortunato*, S. 6)

Die autopoetischen und metatextuellen Äußerungen in der einführenden Rahmung kündigen eine neue Form der Vermittlung an. Dennoch rücken die Verfasserfiguren die Inhalte ihrer Erzählungen in den Mittelpunkt des Interesses. Die Form übernimmt eine wichtige Funktion bei der Vermittlung der moralischen Botschaft. Dies trifft nicht allein auf die fiktiven autobiographischen Romane zu. Insbesondere der TextEinstieg der Romantrilogie *Giulietta* weist Kommunikationsstrategien auf, die auf die Vermittlung von Tugend und Moral ausgelegt sind.

Die auffällige Selbstreferenzialität in Piazzas Romanen schreibt sich in die literarische Tradition der Literatur der Aufklärung ein. Besonders ausgeprägt findet sich dieses Stilmittel in den Moralischen Periodika. Die fiktiven Verfasser konfrontieren ihre Leserschaft mit der Komplexität der Textgenese und führen sie sozusagen in den schriftstellerischen Schaffensprozess ein. Dieser Paradigmenwechsel in der Literaturproduktion geht mit dem kulturellen Umbruch

einher, vor dessen Hintergrund sich die Situation der Schriftsteller und die Funktion von Literatur verändern. In den Moralischen Periodika übernehmen metatextuelle Äußerungen oftmals die Aufgabe, überkommene tradierte Literaturvorstellungen zu kritisieren und neue Modelle vorzustellen. Textbegleitende Erklärungen sollen den nutzbringenden Umgang mit moralisch-didaktischer Literatur vereinfachen. Diesem Desiderat folgend werden metatextuelle Reflexionen auch in der Romanliteratur eingesetzt, ohne die Kohärenz und den in der Regel streng linear ausgerichteten Handlungsverlauf zu unterbrechen.

Im Textestieg legen die fiktiven Verfasser die Beweggründe ihres Schreibens offen und lenken die Lesererwartung. Im Incipit von *La Persiana in Italia ossia memorie di Fatima di Schiràs scritte da lei medesima* beschäftigt sich die Ich-Erzählerin mit der Frage, wie Sprache und welche Stilelemente eingesetzt werden müssen, um den guten Geschmack der intelligenten Leserschaft anzusprechen. Ins Zentrum rücken dabei „la semplicità, il verisimile, l'ingenua pittura de' caratteri, delle passioni, de' costumi, un ordine naturale di cose, uno stile nè gonfio, nè esagerato“ (*La Persiana*, S. 1), während sie Elemente wie das „meraviglioso“, „sorprendente“ und „frasi turgide e ricercate“ ihrer Unnatürlichkeit wegen völlig eliminiert sehen will, zumal sie der Funktion zu belehren gänzlich entbehren. Als ideale Leserschaft hat sie nicht eine „turba volgar“, sondern „leggitori intelligenti e di buon gusto“ vor Augen, die sich für Phantastisches und Wunderliches in literarischen Erzähltexten ebenso wenig begeistern kann wie sie selbst.

Neben den einleitenden Passagen finden sich umfangreichere autopoetische Reflexionen zu Beginn und am Ende der Romanteile, wo der Leseprozess allein aufgrund der formalen Gestaltung unterbrochen wird. Die Illusionsstörung an Randbereichen des Texts hat folglich nicht dieselbe intensive Wirkung wie jene, die unmarkiert mitten im Text auftritt. Dies ist auch in *La storia del Conte d'Arpes* der Fall, wo zu Beginn des zweiten Romanteils der fiktive Erzähler Sigismondo seine Leserschaft wissen lässt:

Giunto son io alla metade della mia presente fatica senz'essere uscito, nel corso della medesima, dagli anni delle più florida giovinezza. Quand'ancora non altro mi restasse ad iscrivere, nè in vita mia mi fosse avvenuto nulla più di quello che ho pubblicato finora, sempre degno sarei della compassione del Mondo. (*Conte d'Arpes*, S. 95)

Der Ich-Erzähler greift hier in erster Linie formgebend in die Erzählung ein und setzt eine Relation zwischen Erzählzeit und erzählte Zeit. Auf diese Weise tritt

die innerfiktive Realität in Kontakt mit der Wirklichkeit des Lesers. Der zwanglose Plauderton suggeriert Subjektivität und lässt das didaktische Moment in den Hintergrund treten. Gleichzeitig rückt unweigerlich der Kunstcharakter des vorliegenden Textes aufgrund der formalen Gestaltung näher ins Bewusstsein der Leserschaft. Zudem kann die Erzählzeit niemals der erwähnten erzählten Zeit entsprechen, wie der Erzähler glaubhaft machen will. Um die Leserschaft auf den weiterführenden Inhalt des zweiten Romanteils vorzubereiten, fasst die Erzählerstimme die im ersten Teil erlebten Abenteuer nochmals zusammen, bevor die eigentliche Geschichte ihren Fortgang nimmt.

Umfassender gestaltet die Verfasserinstanz in *Il Teatro* in einer metapoematischen Äußerung den Übergang zwischen den ersten und dem zweiten Teil des Romans, wenn sich auch Ähnlichkeiten in den Formulierungen nicht leugnen lassen. Die formgebenden Bemühungen komplementieren die vorausdeutenden Hinweise, die die Erwartungshaltung der Leserschaft steuern und die Neugierde schüren:

Termino a questo passo fatale, il Primo Tomo delle mie avventure. Soffra un indugio, la curiosità di chi legge. Nel secondo, troverà delle cose da renderlo più soddisfatto. Non sono che alla metà della carriera che segnò la Fortuna a'miei giorni: e l'altra metà, che mi resta a correre colla storica penna, è più ricca assai della prima, in combinazioni stupende, in cognizioni di caratteri stravaganti, e in tratti particolari da far conoscere in generale il Teatro. (*Il Teatro*, S. 177)

In den metapoematischen Reflexionen liefert die Verfasserinstanz narrative Informationen über ihr weiterführendes schriftstellerisches Unternehmen. Gleichzeitig werden Parallelen und vor allem Neuerungen angesprochen, die den zukünftigen Text bedeutungsvoller und authentischer erscheinen lassen sollen. Auch hier rückt die Form zugunsten des angekündigten Inhalts scheinbar in den Hintergrund. Zu Beginn des zweiten Teils widmet die Ich-Instanz ihre Gedanken zur Metapoetik ihres Erzähltextes der Erläuterung stilistischer Eigenheiten, die in weiterer Folge zur Anwendung kommen:

Nel dare un guardo, a quella parte della mia Storia che mi resta ad iscrivere, tali sono le cose che veggo, da non poterle narrare, con quella scioltezza veridica, che ho usata nel Primo Tomo, senza stendere un velo, che copra i nomi delle Città, dove avvenute mi sono. Piuttosto che deformare i fatti, o mancare allo scopo prefisso, di far conoscere il Teatro morale, nelle varie parti che lo compongono, è ben meglio che la soddisfazione io mi tolga di farmi seguire, da'leggitori, nell'ordine de'miei viaggi e di metter loro sotto degli occhi, tutte le rarità che vidi in appresso, ne'Paesi

dove sono stata. Una lettera iniziale, o i soli punti, terranno lo spazio de'luoghi taciuti. Questo velo non impedirà di vedere a tutte le viste; ve ne saranno d'acute, che sapran trapassarlo, e tutto chiaramente scoprire. (*Il Teatro*, S. 4)

Die Verfasserinstanz distanziert sich in metatextuellen Äußerungen von der eigenen Diegese und präsentiert diese der Leserschaft als literarisches Konstrukt. Gleichzeitig wahrt die Erzählstimme in der metapoetischen Darstellung ihren Glaubhaftigkeitsstatus. Wenn auch der fiktive Charakter der Erzählung trotz Wahrheitsbeteuerungen spürbar wird, so entsteht bezüglich des Ich-Erzählers eine Sekundärillusion.³⁰ Dies bedeutet, dass gerade durch die metareflexive Darlegung des Erzählvorganges die Erzählstimme als fiktive Instanz innerhalb des Textes ihre eigene Authentizität stärkt.

Die Verfasserinstanz ist sich bewusst, in der Fortsetzung durch Auslassungen die Rezeption zu erschweren. Das Abreißen der Erzählung auf der Ebene der Form wird im 18. Jahrhundert modern. Mögliches Missbehagen diesbezüglich seitens der Leserschaft nimmt sie durch reflexive Erläuterungen der Gründe ihres Vorgehens vorweg, wodurch inhaltlich an die Geschichte wieder angeknüpft wird, die vorhin auf formaler Ebene abgebrochen wurde. Ihre expliziten metafikcionalen Überlegungen beziehen sich nicht ausschließlich auf die Diegese, sondern verweisen über den Text hinaus auf die außerliterarische Welt des Theaters und der Leserschaft. In den Romanen *Il Teatro, ovvero fatti di una Veneziana che lo fanno conoscere*, *La moglie senza marito* und der *Giulietta*-Trilogie wird das Theater und besonders die Welt um das Theater markant in den Vordergrund gerückt. Piazza, der seinerseits die Theaterwelt aus eigener Erfahrung kennt, stellt die dunklen Seiten des Theaterlebens innerhalb der Diegese dar und übt damit indirekt Kritik am Theater in der wirklichen Welt. Wie die Verfasserinstanz in *Il Teatro* explizit darlegt, möchte sie der Leserschaft die Wahrheit zeigen. Mit diesen Worten kann sie sich als fiktive Verfasserfigur nur auf einen fiktiven Text beziehen, der dahinterstehende Text als Metatext vermag allerdings über den geschriebenen Text hinaus zu verweisen. Nach Iser liefert die Literatur keine getreue Abbildung der Wirklichkeit. In Verbindung mit dem Rezeptionsprozess kann der Leser aber eine neue Wirklichkeit schaffen. Die Steuerungselemente, die zu einer eigenen Wirklichkeit führen können, sind

³⁰ Vgl. Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 45.

im Text als Erzählerkommentare, oder als hybride Anlage, bereits deutlich integriert.

Die Sätze selbst sind als Aussagen und Behauptungen immer Anweisungen auf Kommendes, das durch ihren jeweils konkreten Inhalt vorentworfen wird. Sie bringen einen Prozess in Gang, aus dem sich der Gegenstand des Textes als Bewußtseinskorrelat zu bilden vermag.³¹

Umso wichtiger ist es für die Autoren der Aufklärung, ihre Leser in den Text hineinzuholen. Dabei bleibt der Text auch dort stets in Bewegung, wo bereits alles antizipiert erscheint. Je nach Anschauung können die Interpretationsergebnisse des persönlichen Lesers divergieren.

Besonders auffällig gestaltet sind die metatextuellen Ausführungen am Ende von *I zingani* und zu Beginn von *Il Romito o sia Celino ravveduto in seguito delli Zingani*. Der extradiegetische Erzähler von *I zingani* bricht seine Geschichte mit dem Tod Corradinos, einem der beiden Protagonisten, ab und verweist auf den Roman *Il Romito*, in dem die Geschichte von Celino, dem zweiten Protagonisten, fortgeführt wird. Bezüglich des vorliegenden Buches spricht er von „Volume“:

Qui ha fine la Storiella presente. Lo Scrittore della medesima è informato che *Celino* fu debitore alla morte ferale del suo Compagno, di quell'edificante ravvedimento che segnalò finora il resto dell'esemplare sua vita. Egli sà in oltre molte cose di lui ch'ingrossando questo Volume potrebbero renderlo più interessante e soddisfare la pubblica curiosità, che in certo modo resta quivi delusa. Ma non osa di manifestarle; perocchè gli è noto che *Celino* stà, presentemente, scrivendo un Libro intitolato *Il Romito*, il quale comincia dove questo finisce e contiene le memorie di quella vita che ei prese a condurre col suo pentimento. (*I zingani*, S. 122f.)

Die extradiegetisch erzählte Geschichte wird in *Il Romito* autodiegetisch als fiktive Autobiographie fortgeführt. Der Leser erfährt erst am Ende des Romans, dass er erst den ersten Teil eines zweibändigen Textes gelesen hat. In der zweiteiligen Anlage des Romans sieht Morace die strukturelle Anlage für die weiteren Doppelungen auf inhaltlicher Ebene: „Ecco allora il ricorso ad omologhe *trouvailles* diegetiche, imperniate sulla geometria della specularità e sul gioco del doppio [...]“³² Die Doppelungen beziehen sich u. a. auf die Figurenkonstellationen (Corradino/Celino; Odoardo/Celino; Celino/Enrichetta; Celino/Angelica), auf die Wiedererkennung und auf Enthüllungen.

³¹ Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*. München: Wilhelm Fing 1976, S. 180.

³² Aldo Maria Morace: *Un romanziere del Settecento. Antonio Piazza*. Reggio Calabria: Pontari 1999, S. 67.

Metapoematische Überlegungen, die sich auf die eigene Entstehung beziehen, finden sich in Piazzas Romanen aber auch mitten im Text, wo die illusionsstörende Wirkung nicht geleugnet werden kann. Bereits den Verfassern von Moralischen Periodika ist es zur Gewohnheit geworden, auf diese Weise die Aufmerksamkeit der Leser durch ihre Einbeziehung in die Textgenese zu schärfen. Metatextuelle Äußerungen innerhalb des Erzähltextes können formal abgehoben sein, aber auch unvermittelt innerhalb eines Satzes eingesetzt werden. In *Il Teatro* leitet die metafiktive Bemerkung, die den fiktionalen Charakter des Werks bewusst werden lässt, mit kataphorischer Funktion zu einem eingefügten Brief über: „Per dare il miglior ordine possibile al corso delle mie vicende, è necessario ch’io avvisi d’aver lasciato nella mia camera, prima di fuggire, il seguente biglietto.“ (*Il Teatro*, S. 25) Die Äußerung ist formal durch einen Absatz sowohl vom vorherigen als auch vom nachfolgenden Text getrennt. Metafiktive Passagen werden auch dann eingesetzt, wenn dem Leser bereits erklärte Sachverhalte an einer späteren Stelle im Erzähltext erneut in Erinnerung gerufen werden sollen: „Poco tempo per me ci volle a fare ch’io conoscessi nel Padre mio quel carattere che ho già descritto nel principio di questo libro.“ (*Conte d’Arpes*, S. 74)

Der häufige Einsatz von expliziten metafiktiven Äußerungen kann als Indikator für die gesteigerte Aufmerksamkeit betreffend der Rezeptionsprozesse herangezogen werden. Besonders dann, wenn moralische Botschaften vermittelt werden sollen, sind die Verfasser bemüht, die Lesehaltung ihres Publikums in die richtigen Bahnen zu lenken. Während die Verfasser der Moralischen Periodika ihre Leserschaft quantitativ häufiger über ihren Schaffensprozess bei der Entstehung ihrer Diegese informieren und diese auch aktiv daran teilhaben lassen, was ebenso eine gesteigerte Aufmerksamkeit zur Folge hat, haben metafiktive Äußerungen im Romanwerk Piazzas vorrangig die Funktion der Illusionsbrechung zugunsten der Schärfung der Konzentration auf den transportierten Inhalt. Dabei gilt die vermittelnde Instanz umso mehr als verlässlich, als sie die von ihr erzählte Geschichte kommentiert. Es scheint beinahe so, als würde Autoreflexivität gerade zu dem Zweck möglichst illusionsbrechend eingesetzt werden, um eine moralische Instanz zu kreieren, die von der Leserschaft nicht weiter in Frage gestellt wird.

Als einfacher erweist sich wohl die Schaffung einer moralischen Autorität in einer Er-Erzählung. Die Erzählstimme in *La burrasca che guida al porto ovvero gli avvenimenti di Filippo N.* geriert sich den gesamten Erzähltext über als äußert kritisch gegenüber der Fehlentscheidungen und des Fehlverhaltens des noch jungen Filippo. Er vertraut seinem lasterhaften Freund Giorgio und schlägt alle gutgemeinten Warnungen von Freunden in den Wind. Dieser verkuppelt ihn aus Habgier mit der Schauspielerin Isabella, die Filippo um sein Vermögen bringen will. Giorgio soll für seine Überredungskünste einen Anteil erhalten. Auch allen Warnungen und Ratschlägen zum Trotz verliebt sich Filippo in die betrügerische Schauspielerin. Didaktisch-kommentierende Äußerungen wie „L’amor proprio ha una gran possanza per ingannar i cuori non ancora formati a resistere alle passioni“ (*La burrasca*, S. 12) oder „Ma oh! quanto è difficile, che un Giovine rimasto libero in ricchezza di stato si assoggetti a’ precetti della saviezza, e preferisca alla vivacità di qualche suo coetaneo la serietà d’un maestro, d’un ajo“ (*La burrasca*, S. 6) werden allein durch die Distanz der Erzählstimme zum Text, die im Gegensatz zu den Ich-Erzählern in Piazzas Romanen nicht ihre eigene Geschichte erzählen, zu allgemein gültigen moralischen Grundsätzen, die sich die Leserschaft zu Herzen nehmen soll.

In *Il Romito o sia Celino ravveduto in seguito delli Zingani* finden sich intertextuelle Verweise auf *I zingani*. Die Verfasserinstanz Celino nimmt Bezug auf das Gemachtsein des Romans, der den ersten Teil seines Lebens erzählt.³³ Celino thematisiert die Fiktionalität des Romans – von dem bereits der Autor im Vorwort als ersten Romanteil gesprochen hat – und unterstellt ihm, ein Konstrukt aus Lügen zu sein. Diese Behauptung evoziert die Frage nach dem Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Fiktion und dem Wahrheitsgehalt von Literatur. Im Textestieg des Romans geht Celino dieser Frage nach und stellt fest: „Chi scrive de’ casi suoi, sedurre lasciassi dall’amor proprio per mutilare la verità, ed alterarla in gran parte; e chi scrive gli altrui, suole fare lo stesso o per invidia, o per ignoranza. Il Mondo è continuamente ingannato [...]“ (*Il Romito*, S. 1) Dabei nimmt Celino die Geschichtsschreiber nicht aus. Wie könnte auch jemand die Wahrheit über längst vergangene Ereignisse schreiben, wenn er nicht selbst dabei gewesen ist, gibt er zu bedenken. Bei der Problematisierung von Fiktionalisierung bei jeder Art von Textproduktion kann insofern

³³ Wolf bezeichnet die vorliegende Form von Intertextualität als Fremd-Metafiktion Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, S. 225.

von Selbstreferenzialität gesprochen werden, als damit unmittelbar auch die Geschichte, die Celino selbst erzählt, von ihm differenziert betrachtet wird, auch wenn er wiederholt bestätigt, nichts als die Wahrheit zu erzählen und kein Detail seiner Lebensgeschichte auszulassen.

2.3 Das Verhältnis zur Leserschaft und der moralphilosophische Hintergrund

Als prägnantes Merkmal der Romanliteratur im 18. Jahrhundert gilt das deutliche Hervortreten des Erzähler-Ichs. Gleichmaßen wie der aufklärerische Zeitgeist eine Reihe von Darstellungen individueller Lebensformen und Lebensgeschichten in Romanen hervorgebracht hat, erfährt die Erzählinstanz eine verstärkt nuancierte Ausbildung: „Der Roman empfahl sich zugleich als Erzählung eines sehr persönlichen, individuellen Sprechers. Er gibt sich im Roman jener Zeit immer als Mensch unseresgleichen [...].“³⁴ In diesem Schulterschluss zur Leserschaft ist die Wirksamkeit der Romane mit moralisierendem Inhalt begründet.

Die Leseranrede in Piazzas Erzählwerk erfolgt stets über eine Ich-Instanz und ist häufig mit dem Verweis auf den moralphilosophischen Hintergrund verbunden. Die erzählende Ich-Instanz kann mit der Hauptfigur zusammenfallen, wie in *Il Teatro* oder *La moglie senza marito*, oder ein Er-Erzähler sein, wie in *Il Solitario nel suo ritiro*, *L'amor tra l'armi* oder der *Giulietta*-Trilogie. Das Verfasser-Ich kann gemeinsam mit seiner Leserschaft ein Kollektiv bilden, wodurch es ihm ermöglicht wird, Aussagen über die Wirklichkeit des Lesers zu treffen. Gleichzeitig kann die Leserschaft in die Geschichte der Protagonisten eingebunden werden. Die dialektische Korrelation zwischen dem lebensweltlichen Kontext und der Literatur bietet eine fruchtbare Grundlage für die Vermittlung der Morallehre. Die Leseranrede in Form von metatextuellen Äußerungen ist in allen Erzählwerken durchgängig präsent. Allerdings lässt sich beobachten, dass Leseranreden mit moralphilosophischem Hintergrund deutlich häufiger und umfassender zu Beginn und am Ende eines Romans auftreten. Auffallend ist auch, dass Leseranreden stets mit einem Tempuswechsel einhergehen, was

³⁴ Wolfgang Kayser: „Das Problem des Erzählers im Roman“. In: *Zur Struktur des Romans*. Hg. von Bruno Hillebrand. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1978, S. 188–202, S. 194.

dem Wir-Effekt zwischen dem Verfasser-Ich und der Leserschaft förderlich ist. Dabei darf nicht vergessen werden, dass die Leseranrede im Text stets an einen impliziten Leser gerichtet ist, der eine kommunikationstheoretische Größe bleibt. Unter den möglichen Bedeutungen, die der Text bietet, selektiert der Leser seine persönliche unter Rückgriff auf seine bisherigen Erfahrungen.

In den Erzählwerken Piazzas sollen Handlungsorientierungen für das ökonomisch orientierte Stadtbürgertum mitgeliefert werden. Besonders die junge Leserschaft, die noch nicht in ihrer moralischen Sozialisierung gefestigt ist, kann von den fiktionalisierten Instruktionen profitieren und sich den Rollenerwartungen anpassen. Dementsprechend wird der Erzähltext auf einen hypothetischen Adressaten projiziert. Eco erklärt das Zusammenwirken von Textgenese und Rezeption:

Possiamo dire meglio che *un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo*: generare un testo significa attuare una strategia di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui – come d'altra parte in ogni strategia.³⁵

Die Leserreaktionen werden vom Verfasser-Ich vorausgeahnt und mitunter im Text vorweggenommen. Der ideale implizite Adressat wird einerseits während des Erzählvorgangs explizit angesprochen, andererseits verweisen die erzählte bürgerliche Welt und der an Mündlichkeit erinnernde Schreibstil auf die Leserschaft. Stets sind mit der direkten Leseranrede und mit kommentarhaften Einschüben der Verfasser-Instanz Bemühungen um moralische Wissensvermittlung verbunden. Die Palette der moralphilosophischen Themen gestaltet sich sehr umfangreich. Im Erzählwerk wird eine gesellschaftliche Wirklichkeit auf indirekte Weise konfiguriert. In den Moralischen Periodika tritt das kulturelle Wissen der Verfasser aufgrund der ephemeren Anlage, die eine Integration vielzähliger Diskurse erlaubt, viel offensichtlicher zutage. Immer wiederkehrende Konflikte, wie die Heirat einer Frau ihres ehemaligen Peinigers, von dem sie ein Kind bekommen hat, aus gesellschaftlichen Zwängen und Gründen ihrer Ehre, macht auch in den narrativen Langformen das Zirkulieren von zeitgenössischen Haltungen und Wertungen auf der Figurenebene sichtbar.

³⁵ Umberto Eco: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani 1991, S. 54.

2.3.1 Vernunft

Die Gestaltung des TextEinstiegs des Articolo Primo der Romantrilogie *Giulietta* erinnert in formaler Hinsicht an den Aufbau der Einzelausgaben von Moralischen Periodika, die oftmals mit einleitenden Überlegungen des fiktiven Verfassers zu einer moralischen Fragestellung beginnen, welche im Anschluss durch mikrologisch figurierte exemplarische Erzähleinheiten gestützt werden. Ebenso stellt hier eine extradiegetische Instanz in der Rahmendiskursivik einleitende Überlegungen zu möglichen Seelenerkrankungen des menschlichen Geistes an:

Anche lo spirito umano ha le gravissime sue malattie che al paro di quelle del corpo lo abbattono e indeboliscono. [...] questi morbi dell'animo, tanto comuni tra gli Uomini ed inerenti alla loro natura, vogliono, o presto o tardi, guastare gli affetti nostri, e sono rari rarissimi quelli che vanno da' medesimi esenti. [...] C'insegna la comune esperienza ch'uno di quegli urti veementi che scuotono la macchina ed agitano fieramente l'anima nostra, ci mette in istato, quando superato l'abbiamo, di godere in appresso una calma di spirito durevole al pari de' giorni nostri. (*Giulietta*, S. 55)

Bemerkenswert sind hier die vorausdeutenden Zeichen „lo spirito umano [...] le gravissime sue malattie“, „morbi dell'animo“, „agitano fieramente l'anima nostra“, die der Leserschaft vorerst unverständlich bleiben. Erst im Verlauf der Geschichte wird ersichtlich, dass das tragische Ende von Giulietta, die schließlich ihrem Wahnsinn erliegt, eine Brücke zum Incipit schlägt. Zunächst scheint der TextEinstieg lediglich mit der Figur des Patagirol in Zusammenhang zu stehen, der ein ebenso bedauernswertes Schicksal erleidet.

Auffällig ist auch die Perspektive in der Wir-Form, die im weiteren Verlauf des Erzähltextes gelegentlich erneut auftaucht. Im TextEinstieg vermittelt die Wir-Perspektive den Eindruck, der Erzähler gehöre zum Figureninventar der Diegese. Erst die distanzierten Kommentare zum Geschehen und v. a. die meta-textuelle Einschaltung am Ende der Reflexionen löst die Verwirrung auf: „Ne abbiamo di ciò un bastevole esempio nella presente Storiella che verrà quì descritta con fedeltà ed ischiettezza.“ (*Giulietta*, S. 55) Damit wird klar, dass der einleitende Absatz an den fiktiven Adressaten gerichtet ist, der auf diese Weise deutlich erkennbar wird. Die Erzählinstanz spricht im einleitenden Teil von einer „esperienza comune“, die im Roman an einem konkreten Exemplum illustriert werden soll. Somit wird deutlich, dass die vorübergehend gewählte

Wir-Perspektive das Bestreben des Erzählers ausdrückt, den kommunikativen Anschluss an die Leserschaft zu finden. Immer wieder wird der Erzähler im Verlauf des Romans über verallgemeinerte Feststellungen, „Simili contraddizioni sovente regnano negli umani caratteri“, und kommentierende Bemerkungen, „È facile ad immaginarsi come fosse ricevuto quel chiachierone nella società degli Uomini colti“ (*Giulietta*, S. 56), den Schulterschluss mit seinem Lesepublikum inszenieren. Besonders der zweite Satz lässt auf die implizite Leserschaft schließen. In der Aussage schreibt der fiktive Erzähler dem fiktiven Leser eine bestimmte Haltung gegenüber der eben von ihm gemachten Beschreibung von Patagiro zu. Die Bezeichnung des Impresario als „quel chiachierone“ lenkt die Reaktion der intendierten Leserschaft. Der Erzähler nimmt Bezug auf die „uomini colti“, deren Verhalten er als erwartungsgemäß anspricht. Da von seiner Leserschaft Verständnis dafür vorausgesetzt wird, unterstellt er auch dieser einen höheren Bildungsgrad. Mit der folgenden Konkretisierung des erwarteten Verhaltens, unterstreicht er seine Auffassung: „Tutti gli ridevano in faccia, o dietro le spalle.“ (Ebd.) Am Ende des ersten Teils wird das intendierte Lesepublikum explizit genannt, wenn der implizite Autor behauptet: „[...] di non meritare lodi dal Pubblico; ma lusingasi del benigno compatimento suo, che potrà incoraggiarlo a fare qualche cosa di meglio.“ (*Giulietta*, S. 83) An dieser Stelle wird die Leserschaft als solche thematisiert, die auf das Werk in seiner Gesamtheit reagiert.

2.3.2 Tugend

Von der Verfasserinstanz wird die Leserschaft auch über die aufklärerischen Tugendvorstellungen belehrt, die eng mit dem Vernunftgedanken verknüpft sind. Charakteristisch für das Menschenbild in Piazzas Erzählwerk ist die Fähigkeit und oftmals der Mut, als geläutertes, erzählendes Ich, eigene Entschlüsse zu fassen und Fehlentscheidungen zu erkennen und zu korrigieren. Zu eigenen Entscheidungen werden die Protagonisten besonders dann gezwungen, wenn am Anfang ihrer Geschichte die Flucht aus dem Elternhaus steht. Schwierig wird es für die Figuren, dann auf dem rechten Weg der Tugend zu bleiben, wenn ihre Urteilsfähigkeit von ungezügelter Leidenschaft und fehlerhaften Neigungen getrübt wird. Ein adäquates Mittel, um Laster zu korrigieren, verhängnisvolle Leidenschaften zu zügeln und fehlgelenkte Vorlieben zu über-

winden, ist die Erziehung zur Tugendhaftigkeit. Dabei können exemplarische Geschichten aus dem Milieu des Stadtbürgertums eine wertvolle Quelle für moralsittliche Anleitungen sein, wie der auktoriale Erzähler in *Eugenia ossia il momento fatale* feststellt:

La presente Storiella non può mai meritare il dispregio del mondo quando venga considerata come un esempio, che servir possa a far abborrire le colpe, che sogliono produrre sì pessimi effetti, e ad avvertire le persone dell'uno, e dell'altro sesso, che un solo instante è sovente fatale alla virtù più rigorosa, e più circospetta. (*Eugenia*, S. 54)

An dieser Stelle schwingt die Funktion von Literatur mit, die dem aufklärerischen Utilitarismusgedanken unterworfen ist. Das literarische Schaffen ist ebenso an den Denkkategorien Ideal und Norm ausgerichtet, wie das übrige menschliche Handeln. Wie wenig diese Kategorien im alltäglichen Leben noch verankert sind, lässt die Dringlichkeit erahnen, mit der die auktoriale Instanz in der abschließenden Rahmung ihre Botschaft äußert. Unumstößliche Prinzipien, die mit der axiologischen Isotopie der Aufklärung übereinstimmen, sind das Desiderat. Dafür werden das Willensmoment und auch die Fähigkeit selbstverantwortlich zu handeln vorausgesetzt: „La virtù se non è accompagnata dalle facoltà, non ha più luce onde splendere al guardo umano, e si neglige da tutti.“ (*Moglie senza marito*, S. 117) Die Ich-Erzählerin und Protagonistin spricht in ihren reflexiven Einschüben nicht von einer angeborenen *facoltà*, sondern von Fähigkeiten, die erlernt werden können. Wäre sie nicht dieser Überzeugung, würde sie ihre Geschichte nicht erzählen, was sie, wie im Textausstieg einmal mehr vermerkt, gerade aus diesem Grund tut. Die erzählende Ich-Instanz ist davon überzeugt, dass sich lasterhafte Eigenschaften allein durch Wissen korrigieren lassen. Diese Annahme macht ausgeprägte psychologische Figurenanalysen überflüssig. Die Auffassung von lehrbarer Tugendhaftigkeit findet sich auch in den Moralischen Periodika und in ähnlicher Form der Figurendarstellung und -charakterisierung in den die Aufklärungsromane von Piazzas übernommen wird.³⁶

³⁶ Vgl. dazu auch Martens: *Die Botschaft der Tugend*, 241f.

2.3.3 Die Belehrung der *fanciulle*

Am Ende der Romantrilogie wird in „*Fanciulle dei giorni nostre*“ und „*Figlie amatissime*“ (*Giulietta*, S. 147) die implizite Leserschaft abermals bestimmt. Der Erzähler setzt voraus, dass die Figlie und Fanciulle moralsittlicher Belehrungen bedürfen, um einem Schicksal, wie dem von *Giulietta*, zu entgehen. Gleichzeitig positioniert sich der Erzähler selbst als Lehrmeister. Auf diese Positionierung wird im Verlauf des Textes über die allgemein formulierten Moralsätze verwiesen. Die Eingrenzung der intendierten Leserschaft in Verbindung mit der Morallehre verdeutlicht die Intention des Autors, den Text speziell für ein weibliches Publikum verfasst zu haben.

Die Bestimmung der intendierten Leserschaft wirkt auf den fiktiven Erzähler zurück, der sich dadurch seinerseits skizziert, ohne im Text als Figur aufzutreten. Nur ein einziges Mal spricht der fiktive Erzähler von sich selbst in der Ich-Form: „non sò come.“ (*Giulietta*, S. 126) Im Verlauf der Geschichte äußert der Erzähler immer wieder Stellungnahmen zum Inhalt, die ihn nachdrücklich positionieren. Als auktoriale Erzählinstanz erhebt er einen erschöpfenden Autoritätsanspruch. Das Werteschema der dargestellten Figurenwelt wird allein von ihm vorgegeben. Besonders im ersten Teil des Romans korreliert die inszenierte Figurenkommunikation mit der Dominanz des fiktiven Erzählers. Die Redesituationen – sofern sie sich nicht auf die Darstellung der Sitten in den unterschiedlichen Milieus beziehen – sind dementsprechend knapp gehalten. Die Präsentation der Figuren erfolgt ausschließlich über die wertende Beschreibung des Erzählers.

Die „*esperienza comune*“ bereitet die Leserschaft im Textestieg darauf vor, von einer Geschichte zu hören, die ihrer eigenen Erfahrungswelt nicht fremd ist. Weiters ist darauf hinzuweisen, dass der Erzähler eine „*Storiella*“ ankündigt. Bereits dem Titelblatt ist zu entnehmen, dass es sich bei dem vorliegenden Werk um eine „*Storiella piacevole*“ handelt, wobei sich die Gattungsbezeichnung auf den ersten Teil, *L'impresario in rovina*, bezieht. Über die Leseranrede wird stets der Zusammenhang zwischen dem Leben und der Literatur anhand des Beispiels der Ich-Instanz thematisiert.

In *Il Teatro ovvero fatti di una Veneziana che lo fanno conoscere* ist es die Ich-Erzählerin, die sich immer wieder mahnend an die junge weibliche Leserschaft richtet. Am Ende ihrer Erzählung ist sie noch einmal bemüht, ihrem Lesepu-

blikum in einer direkten Leseranrede die Notwendigkeit eines tugendhaften, selbstbeherrschten Lebens vor Augen zu führen.

E poi, prescindendo ancor dall'onore, non merita forse alcun conto la pace, ch'è uno dei primi rami produttori della umana felicità? Il cercarla in Teatro è lo stesso che volere la calma in mezzo ad un mar burrascoso. (*Il Teatro*, S. 191)

Gerne entwickelt Piazza seine Geschichten vor dem Hintergrund der Theaterwelt. Damit bleiben die moralisierenden Inhalte auf das Alltagsleben beziehbar und können sinngemäß als eine Lebenshilfe offeriert werden. Zudem ist es den Protagonistinnen möglich, sich in der Welt des Theater wesentlich freier zu bewegen und mehr männliche Bekanntschaften zu machen, als es im gut situierten bürgerlichen Haushalt möglich wäre. Gerade dieser Zustand des Glücks wird letztendlich stets angestrebt. Wie realitätsnah oder -fern die Inhalte schließlich angelegt sind, bleibt dahingestellt. Allein das persönliche Miterleben der Leserschaft mit der Protagonistin birgt das nötige Identifikationspotential, um moralische Botschaften wirksam werden zu lassen.

2.3.4 Unvernünftige Liebe

Die wohlwollenden Ratschläge der Verfasser an die jungen Mädchen beinhalten stets die Warnung vor überstürzten Liebesabenteuern, die in den Erzählungen Piazzas so gut wie nie mit der angestrebten Ehe enden. „L'amore, fuori del Matrimonio, è una pericolosa passione, che non ha dolcezza veruna, o che ha le dolcezze sue amaregiate continuamente dai rimorsi della coscienza; o dal timor dei castighi, o dai disprezzi del Mondo“ (*Giulietta*, S. 147) verlautbart die Erzählinstanz den moralphilosophischen Grundsatz, der gleichzeitig gegen das Stereotyp der amourösen Abenteuer des Adels gerichtet ist. Die Erzählung *Eugenia ossia il momento fatale*³⁷ beschäftigt sich mit der Instabilität des bürgerlichen Liebes- und Ehekonzepts. In der Erzählliteratur von Piazza ist Liebe noch sehr eng mit der Tugendvorstellung verbunden. Leidenschaftliche Liebe endet oftmals im Wahnsinn (*Giulietta*, Patagirol), mit Katastrophen (*Arcangelo* in *L'amico tradito*) und ist Antrieb zu verbrecherischen Taten von Liebhabern (*Celestina* in *L'amico tradito*, *Zilia* in *L'Italiano fortunato*). Das bürgerliche Ehekon-

³⁷ Antonio Piazza: *Eugenia ossia il momento fatale*. Venezia: Graziosi 1772.

zept scheint keine leidenschaftliche Liebe vorzusehen.³⁸ Glücklich enden Ehen nur dann, wenn auch tugendhafte und vernünftige Gründe für ein Bündnis sprechen. Die Protagonistin entspricht dem idealen Frauenbild. Sie wird von einem heterodiegetischen Erzähler als äußerst tugendhaft beschrieben. Eugenia ist klug, hübsch, musikalisch begabt und spricht Französisch. Verheiratet ist sie mit dem fünfzigjährigen Barone di C., den sie über alle Maßen liebt. Das Gemüt der zu Beginn der Erzählung achtzehnjährigen Protagonistin wird im Laufe der Geschichte zutiefst durch die fälschliche Nachricht vom Tod ihres fünfzigjährigen Gatten bewegt. Als sie von seinem Tod bei einem Schiffsunglück erfährt, fällt sie in eine tiefe Trauer.

Eugenia schwört ihm bis zu ihrem eigenen Tod ewige Treue. Liebe kann außerhalb der Ehe nicht mehr funktionieren. Als der Commendatore, dem Eugenia während der Abwesenheit des Barone di C. anvertraut wurde, vom vermeintlichen Tod seines Freundes erfährt, fällt auch er in tiefe Trauer. Der Commendatore versucht ihr in der schweren Zeit so gut wie nur möglich beizustehen, verliebt sich aber in sie. Durch einen Zufall entdeckt Eugenia, dass der eigentliche Grund für den schlechten Gesundheitszustand des Commendatore seine Liebe zu ihr ist. Sie verbringt eine Nacht mit ihm und will ihn heiraten. Unerwartet erhält sie die Nachricht, dass der Baron noch am Leben ist und bald zurückkehren wird. Währenddessen stellt sie fest, dass sie ein Kind vom Commendatore erwartet. Von Schuldgefühlen geplagt, bringt sie heimlich einen Sohn zur Welt und bringt ihn ins Waisenhaus. Als der Baron davon erfährt, zieht er sich in ein einsames Landhaus zurück. Auch Eugenia lebt fortan zurückgezogen. Viele Jahre später nimmt der Baron einen Jungen namens Filippo bei sich auf. Als der Baron stirbt, hinterlässt er Eugenia sein gesamtes Vermögen, unter der Bedingung, dass sie Filippo heiratet. In der Hochzeitsnacht erkennt Eugenia noch rechtzeitig, dass Filippo ihr Sohn ist. Sie übergibt ihn seinem Vater und zieht sich aus der Gesellschaft zurück. Wenige Monate später stirbt Eugenia auf einem Landgut. Eugenia ist stets bemüht, den strengen Moralvorgaben der Gesellschaft zu entsprechen, scheitert letztlich aber daran. Nur kurze Zeit später stirbt auch der Commendatore.

³⁸ Als Ausnahme kann hier die Ehe von Fatima und Giona in *La Persiana in Italia* genannt werden.

2.3.5 Glück vs. Reichtum

Die Vorstellung von persönlichem Glück wird in der Philosophie des 18. Jahrhunderts häufig im privaten Raum, für Frauen besonders innerhalb der Familie, angesiedelt. Das postulierte Recht des Individuums auf die Suche des eigenen Glücks³⁹ scheint damit hinfällig zu werden. Zur Frage der Glücksfindung gesellt sich das Argument der Subjektivität der Erkenntnis. Demzufolge kann es nicht ausreichend sein, die Menschen von oben herab zu belehren. Der Mensch soll als Individuum zur Einsicht gelangen, dass nur Tugendhaftigkeit zum Glück führen kann. Dies geschieht im Erzählwerk Piazzas durch das Sammeln von Erfahrungen der Protagonisten fernab der häuslichen Vertrautheit. In *La virtuosa ovvero la cantatrice fiamminga*⁴⁰ wird von der weiblichen Ich-Instanz der eigene Lebensbericht wiedergegeben. Sie erzählt von ihrer außergewöhnlichen Singstimme, die sie gegen die Einwände der Mutter veranlasst, von Agnese, einer berühmten Sängerin, geführt, in die Pariser Theaterwelt einzutauchen, wo sie auch bald ihre ersten Erfolge feiert. Gleichzeitig lernt sie die Kehrseite des ruhmreichen Lebens kennen. Nur knapp kann sie mit Hilfe von Denis, ihrem Gesangslehrer und Geliebten von Agnese, den Verführungsversuchen eines Fürsten entkommen, der sie auf sein Landhaus entführt hat. Gemeinsam fliehen sie auch vor Agnese und heiraten heimlich. Obwohl alles wie geplant verläuft, wird die Protagonistin zunehmend von Gewissensbissen geplagt. Ihr Unglück beginnt, als sich Denis in die Primadonna einer Theatergruppe verliebt und mit ihr verschwindet. Um nicht in finanzielle Nöte zu geraten, nimmt sie unterschiedliche Arrangements an, die sie schließlich nach Prag führen, wo sie Denis und seine Geliebte vermutet. Allerdings muss sie erkennen, dass sie belogen wurde. Sie lernt Luigi kennen, mit dem sie bald eine enge Freundschaft verbindet. Eines Nachts findet im Nebenzimmer ein Duell statt, bei dem Denis stirbt. Die Protagonistin erfährt, dass Denis ein Heiratsschwindler war und ihre Ehe somit für nichtig erklärt ist. Schließlich kehrt sie mit Luigi nach Paris zurück, wo die beiden heiraten und eine Familie gründen.

Aus der Distanz des geläuterten Ichs – „Per quanto io abbia pensato dappoi, e ci pensi tuttora sopra quella mia memorabile mia partenza, non sò compatire

³⁹ Vgl. Martina Kessel: „Unter Utopieverdacht? Zum Nachdenken über Glück im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert“. In: *L'Homme. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft* 10/2 (1999), S. 257–276, S. 257.

⁴⁰ Antonio Piazza: *La virtuosa ovvero la cantatrice fiamminga*. Venezia: Gatti 1783.

mia Madre della licenza accordatami [...]“ (*La Virtuosa*, S. 23) – versucht sie, ihre eigenen Erfahrungen für das Leben der Leserschaft fruchtbar zu machen. Der Tempuswechsel verweist einerseits auf das Leben der Protagonistin nach ihren Erlebnissen, andererseits auf die Lebenszeit der Rezipienten, die aus der Geschichte ihren Nutzen ziehen sollen. Die Ich-Erzählerin gibt in der abschließenden Rahmung an, dass seit Ende der erzählten Zeit bereits zehn Jahre vergangen sind: „Sono dieci anni che vivo in Parigi in una pace perfetta coll’adorato mio Sposo. [...] Diedi in luce tre Figlii maschii, che [...] formano meco la delizia del loro Padre.“ (*La Virtuosa*, S. 83) Aus der Distanz wird die Ich-Erzählerin zur moralischen Autorität, die sich bei der jungen Leserschaft Gehör verschaffen kann. Auch sie spricht vorrangig die „Fanciulle de’ nostri tempi“ (*La Virtuosa*, S. 84) an, die sie mit ihrem Beispiel auf den rechten Weg bringen möchte.

Die Ich-Erzählerin, die über den gesamten Roman über namenlos bleibt, entscheidet in jungen Jahren, das Haus ihrer Mutter, gegen deren Willen, zu verlassen und sich in die Obhut einer berühmten Sängerin zu begeben, der es nicht schwer fällt, das junge Mädchen für das vermeintlich luxuriöse Theaterleben zu begeistern. Die Protagonistin trifft ihre Fehlentscheidungen nach eigenem Gutdünken und wird bald von Reuegefühlen geplagt. Bereits kurz nach der Abreise macht sie sich Vorwürfe:

Durante il viaggio mio da Gand a Parigi io non ebbi un’ora nemmeno di quiete. [...] Ad onta mia non potevo staccare mai un istante nemmeno il mio pensiero dalla cara mia Madre. Mi veniva alla memoria tutto quello ch’Ella aveva fatto per me. [...] M’acusavo d’esserne la rea cagione. Aggravavo la colpa mia per farmi maggiormente odiosa a me stessa. Maledivo la mia ostinazione per cui resistii alle sue preghiere. (*La Virtuosa*, S. 23f.)

In den Moralischen Periodika wird die aufklärerische Glücksphilosophie von der fiktiven Verfasserinstanz ausgearbeitet und mittels eingefügter mikrologisch konfiguierter Erzählungen illustriert. In den fiktiven autobiographischen Romanen Piazzas wird die Lebensgeschichte einer Figur zur Moralvermittlung herangezogen. Die Funktion der kommentierenden Verfasserinstanz in den Zeitschriften übernimmt hier das geläuterte Ich, das aufgrund der großen Distanz von erzählter Zeit und Erzählzeitpunkt souverän auf die eigenen Erlebnisse zurückblicken und daraus eine allgemein gültige Morallehre ziehen kann: „È certo che il pentimento succede alla colpa e che quando manchi ogn’altro castigo

all'Anime allontanate dalla virtù c'è sempre il rimorso della coscienza ch'è il flagello più tormentoso de' delinquenti.“ (*La Virtuosa*, S. 23.) Die eigentliche moralische Botschaft des Textes liegt in den eingestreuten Reflexionen der Protagonistin. Die Beschreibung der Lebensführung schildert die Konsequenzen, mit denen das Individuum bei Abweichen der Moralvorgaben konfrontiert wird. Im Umgang mit Konfliktsituationen liegt die Motivation des Erzählens: „Die Protagonisten des modernen Romans [...] loten vielfach die Grenzen der bürgerlichen Moral aus. Das muss sie zwangsläufig in Konflikt mit der bürgerlichen Gesellschaft und ihren Wertenormen bringen.“⁴¹ Ähnlich wie die namenlose Ich-Erzählerin in *La Virtuosa ovvero la cantatrice fiamminga*, bewegt sich Rosina als Protagonistin und erzählende Ich-Instanz in *Il Teatro* durch eine Romantheaterwelt, die größtenteils aus ihrer Perspektive geschildert wird. Gelegentlich werden über Stimmen weiterer, von ihr erzählten Figuren mittels direkter Rede divergierende Ansichten eingebracht, die aber durch die kommentierenden Äußerungen der fiktiven Verfasserinstanz alsbald ihre perspektivische Färbung erhalten. Die Gründe für die Entscheidung für ein Leben als Schauspielerin und Sängerin sind stets dieselben. Die Protagonistinnen wünschen sich Berühmtheit und Reichtum, in der Hoffnung, darin ihr Glück zu finden. Bald prallen die Vorstellungen der Theaterwelt, die nicht selten vom Platz des Publikums vor der Bühne provoziert werden, und die Wirklichkeit des Theaterlebens hinter der Bühne, das bis dahin verborgen blieb, aufeinander. Im Folgenden treffen die Protagonistinnen auf eine Reihe von Figuren, die vorrangig in ihrem eigenen Interesse handeln. Den daraus entstehenden Konflikt bezeichnet Vietta als Perspektivenkonflikt, der für den modernen Roman konstitutiv wird.⁴² In *La Virtuosa* erlebt die Ich-Erzählerin das Theaterleben auf ganz unterschiedliche Weise, wie es ihr Argene, ihre Wohltäterin und erfolgreiche Schauspielerin, vorausgesagt hat. In *Il Teatro* warnt Rosina vor den trügerischen Verführungen, die niemals das sein werden, was sie versprechen: „Finisco pregandovi, o Figlie, a cui rivolto è il mio dire, di non lasciarvi abbagliare dalla prosperità di quelle poche, che dalle scene discese, godono gli agii di una vita comoda, e ricca.“ (*Il Teatro*, S. 192) Wie das angeführte Zitat zeigt, überschneiden sich die beiden Diskurssysteme Glück und Theater in den Romanen Piazzas oftmals und ergeben ein idealtypisches Gegensatzpaar. Eine positive Definition von Glück

⁴¹ Vietta: *Der europäische Roman der Aufklärung*, S. 16.

⁴² Vgl. ebd., S. 16.

im Sinne der aufklärerischen Axiologie findet die Ich-Erzählerin in *La Virtuosa*: „[...] la felicità non istà fuori di noi, ma soltanto nella compiacenza innocente che gode l'anima quando non ha nulla da rimproverare a sè stessa [...]“ (*La Virtuosa*, S. 44) In *La Storia del Conte d'Arpes* lässt der Ich-Erzähler Sigismondo die Leserschaft an seinen Denkprozessen und seiner Weltsicht teilhaben. Aus der homodiegetischen Perspektive erzählt er von seinem quälenden Seelenzustand nach dem Tod seiner Schwester, die feststellen musste, dass Sigismondo, den sie heiraten wollte, ihr Bruder ist:

Amava la solitudine, il silenzio, la meditazione, ma poi quand'era solo m'abbandonava sì fattamente ad una profonda tristezza che desiderava l'altrui compagnia per farmela di scacciare. Combattuto così dalle non intese mie voglie io viveva povero fra le ricchezze e male tra i tanti beni di cui abbondava cotanto. [...] per sempre io persi quella pace dolcissima che godetti nella felice mia povertà. (*Conte d'Arpes*, S. 183)

Das individuelle Glück ist stets im Seelenfrieden zu finden. Niemals kann diese von materiellen Gütern hervorgebracht werden. Die inhaltliche Tradition in den italienischen Romanen der Aufklärung stellt für Piazza die grundlegende Herausforderung dar. Die Verfasser der Moralischen Periodika zeigen vor, wie sich stets wiederholende Themen durch häufige Änderungen der Formen abwechslungsreich und unterhaltend gestalten lassen. Die ausgeprägte Formenvielfalt, wie sie in den Zeitschriften praktiziert wird, kann im Erzählwerk Piazzas nicht auf die gleiche Weise umgesetzt werden. Vielmehr weisen die Texte einen zeittypischen Charakter auf, der auf Nachahmung basiert. Das Figureninventar, die Relationen zwischen Protagonisten und Nebenfiguren, die Situationen und das Handlungsschema variieren nur wenig. Mit dem Einsatz von künstlerischen Nuancen, die in der abgeänderten Verknüpfung einzelner Elemente zum Ausdruck kommen, versucht der Autor, das Interesse der Leserschaft für sich zu gewinnen. Auf diese Weise ähneln sich die Lebensgeschichten der Protagonisten zwar, aber dennoch vermittelt jede Figur aus einer anderen Perspektive die moralischen Wertvorstellungen.

2.3.6 Gesellschaftliches Pflichtbewusstsein

Zur axiologischen Isotopie der Aufklärung gehört der Nützlichkeitsgedanke, der sich ausgehend vom Individuum auf die Gesellschaft bezieht. Die

reorganisierten Gesellschaftsstrukturen stellen neue Anforderungen an den Einzelbürger, der nach neuen Wertmaßstäben sucht und sich innerhalb der Gesellschaft positionieren will. Die Moralischen Periodika haben bereits in ihrer dichterischen Aufarbeitung der Existenzproblematik ein Ideenmodell geliefert, das in die Romanliteratur Eingang gefunden hat. Die prägnant beschriebene Ausdifferenzierung der gesellschaftlichen Diskurse wird in Piazzas Erzählwerk unterschiedlich umfangreich aufs Neue konfiguriert. Dabei wird nie die praktische Umsetzung des theoretischen Modells aus den Augen gelassen. Vielmehr wird anhand fiktiver Lebensgeschichten beschrieben, wie der Prozess der Anpassung vonstatten gehen könnte. Noyer-Weidner stellt fest: „In der Praxis [...] ist der Utilitarismus der oberitalienischen Aufklärung viel enger, überbietet er die ganz allgemein utilitaristische Einstellung des 18. Jhdts. noch um ein Beträchtliches.“⁴³ Den Grund dafür sieht Noyer-Weidner im Selbstbild Italiens. Bezüglich der aufklärerischen Ideenmodelle wird in Italien ein „geistiger Rückstand“ vor allem gegenüber der führenden Nationen Frankreich und England verortet, den es möglichst rasch aufzuholen gilt. Für die Auseinandersetzung mit abstrakten Theoriegebilden bleibt wenig Zeit. „Sofort in die Tat umzusetzende Reformpläne“, die eine „unmittelbare Wirkung“ erzielen können, werden angestrebt.⁴⁴

Der Rückzug in die Einsamkeit befindet sich in Piazzas Romanwerk in einem ambivalenten Verhältnis. Zum einen wird eine zurückgezogene und genügsame Lebensführung mit philosophischer Weisheit in Verbindung gebracht, zum anderen wird sie als unvernünftig und lasterhaft verurteilt. Ausschlaggebend für eine positive oder negative Lesart des freiwilligen Rückzugs aus der Gesellschaft scheinen allein die Beweggründe und der Seelenfriede der Betroffenen zu sein. Dementsprechend kontrapunktisch können die Erfahrungen der Protagonisten angelegt sein.

Die Geschichte von Marcello in *Il Solitario nel suo ritiro*⁴⁵ endet mit an die Leserschaft gerichteten moralischen Überlegungen des heterodiegetischen Erzählers in der abschließenden Rahmung. Das Kernmotiv der Geschichte ist der

⁴³ Alfred Noyer-Weidner: *Die Aufklärung in Oberitalien*. München: Max Hueber 1957, S. 99.

⁴⁴ Ebd., S. 99.

⁴⁵ Antonio Piazza: *Il solitario nel suo ritiro ovvero le avventure di un giorno*. Venezia: Graziosi 1800.

Rückzug des Protagonisten aus dem gesellschaftlichen Leben aus Kummer und Trübsal, die eine Folge seiner Unfähigkeit sind, sein Glück zu erkennen.

[...] l'umor melanconico conservato e accresciuto induce gli uomini a separarsi dal mondo, e che in questa separazione sì contraria alla loro natura divengono misantropi intrattabili, che non amano nè sono amati, odiano, e son odiati, e sperando di estirpare nella solitudine il germe delle loro inquietudini altro non fan che rinvigorirlo perpetuando i lor mali, morendo senza conforti, e lasciando per la seconda vita un nome da canzone, e da satira, che desta alle risate, e al disprezzo. (*Il Solitario*, S. 68)

Die Ursache für Marcellos Lethargie liegt in einer unerfüllten Liebe zu einem Mädchen, das er auf seinen Reisen in Tunis kennen gelernt hat. Nach seiner Rückkehr heiratet er eine junge Frau, die dem Mädchen sehr ähnlich sieht, die er aber nicht wirklich lieben kann, wie er bald feststellt. Als sie von einem Blitz erschlagen wird, fühlt er sich umso mehr schuldig am Unglück seiner Mitmenschen. Azema, das Mädchen aus Tunis, reist zu Marcello und ist nun bereit, ihn zu heiraten. Marcello allerdings weist sie zurück, da er davon überzeugt ist, kein Recht auf das ihm angebotene Glück zu haben. Azema reist ab, heiratet, ohne glücklich zu sein und verstirbt bald darauf. Marcello zieht sich immer mehr aus der Gesellschaft zurück. Kurz darauf verstirbt auch er.

Der Erzähler versucht die Leserschaft von der Wichtigkeit einer vernünftigen, der Familie und Gesellschaft gewidmeten Lebensführung zu überzeugen. Zur denotativen Ideologie der Aufklärung gehört die utilitaristische Komponente. Es ist aber nicht ausreichend, sich der Gesellschaft nach Lust und Laune zu widmen und seinen Mitmenschen Gutes zu tun. Auch das Handeln aus Mitgefühl ist der Vernunft untergeordnet und muss aus einer ehrlichen Gesinnung heraus erfolgen: „Sarà sempre da rimproverargli d'aver accarezzato il solo suo cane, e mai un di lui simile, e di avere, non di rado, ne'suoi benefizj più secondato il capriccio, che la vera pietà.“ (*Il Solitario*, S. 14) Eine unüberlegte Anteilnahme an der Gesellschaft verurteilt der auktoriale Erzähler als unmoralisch und unnütz und fügt ein Beispiel zur Illustration ein. Marcello geht an einem Bauern vorbei, der ins Gefängnis geführt wird, weil er seine Schulden nicht bezahlen kann. Gleichzeitig verspricht er zwei jungen Mädchen jede Woche eine bestimmte Geldsumme, damit sie ihre langen Haare nicht abschneiden und verkaufen müssen. Die beiden eingefügten Exempla werden von den wertenden Kommentaren des Erzählers gerahmt, um den moralsittlichen Inhalt möglichst

eindringlich vermitteln zu können. Auch wenn Marcello kein schlechter Mensch war und niemandem etwas zu Leide getan hat, entsprechen sein passives Verhalten und seine menschenfeindliche Einstellung nicht dem aufgeklärten Menschenbild: „Benchè lor non facesse del male, benchè talvolta fosse ad essi giovevole, non si potrà mai assolverlo dalla colpa d’odiare la compagnia degli uomini [...]“ (*Il Solitario*, S. 14)

Darin liegt der Unterschied zu Celino, der als homodiegetische Instanz in *Il Romito o sia Celino ravveduto in seguito delli Zingani* seine eigene Lebensgeschichte erzählt. Auch Celino wählt am Ende seiner Geschichte eine entlegene, einfache Hütte als sein Zuhause. Im Gegensatz zu Marcello findet Celino dort seinen Seelenfrieden: „So, che a tutti quelli, che mi hanno fatto del male, io perdonai di vero cuore. So, che sarò grato eternamente a chiunque mi fece del bene. Quantunque io viva separato da loro, amo gli uomini tutti come miei simili, e miei fratelli.“ (*Il Romito*, S. 165) Der Tempuswechsel zeigt zum einen die Hinwendung zur Leserschaft an, zum anderen, dass Celino als geläutertes Ich auf seine turbulente Vergangenheit blickt und die erzählte Zeit die Erzählzeit am Ende eingeholt hat. Die innere Zufriedenheit, die Celino schließlich trotz aller Schicksalsschläge gefunden hat, bleibt Marcello verwehrt. Am Ende seiner Geschichte stirbt er. Das Modell des Einzelgängers ist in der neuen Gesellschaft nicht mehr überlebensfähig. Die veränderte Gesellschaftsordnung und die Entwicklung der modernen Arbeitsteilung erfordert das Mitwirken aller, wird propagiert.

In seinen Erzähltexten kann Piazza den aufklärerischen Themen einen breiten Raum zur Verfügung stellen. In den Moralischen Periodika ist der Raum der Diegese stark begrenzt, weswegen effektive Mittel eingesetzt werden müssen, um das Interesse der Leserschaft aufrecht zu erhalten. In einem der Odysseus-Dialoge im *Osservatore veneto* greift Gozzi auf die Form des Dialogs zurück, der es ihm ermöglicht, über die belehrende Figurenrede, möglichst knapp die zentralen Überlegungen derselben Problematik zu transportieren. Um den unterhaltenden Effekt zu verstärken, bietet die ephemere Anlage der Zeitschriften zudem die Möglichkeit, das Geschehen aus dem zeitgenössischen Rahmen herauszulösen und im Ambiente der antiken Mythologie anzusiedeln.⁴⁶

⁴⁶ Gozzi: *L'Osservatore veneto*, Nr. XCV.

2.3.7 Freundschaft

Der Rückzug Marcellos aus dem Sozialleben bedeutet für ihn, keine Freundschaften eingehen zu können, die für ein gesellschaftliches Zusammenleben allerdings Voraussetzung sind. Ein weiteres Motiv, das im Erzählwerk Piazzas thematisiert wird, ist demnach die Freundschaft. In *Il Solitario* wird ein Modell entworfen, das veranschaulichen soll, was es für das Individuum und letztlich für die Gesellschaft bedeutet, wenn ihre Mitglieder fortwährend renitent handeln. Den Zusammenhang zwischen Freundschaft und Geselligkeit erkennt auch Adam:

Der Diskurs über die Freundschaft ist im 18. Jahrhundert aufs engste verbunden mit dem Diskurs der Geselligkeit. Diese Debatte wird in fast allen gängigen Textsorten aufklärerischer Prosa geführt: in Traktaten, Briefen, Erzählungen und vor allem in den Beiträgen der überaus beliebten Moralischen Wochenschriften.⁴⁷

Was Adam für die deutschsprachigen Moralischen Periodika feststellt, gilt ebenso für die italienischen Zeitschriften. In der 59. Nummer der *Gazzetta urbana veneta* berichtet das Verfasser-Ich von einer langjährigen Freundschaft, die kurz vor der Auflösung steht. Ein Mann hat an einen Freund eine Bitte gerichtet, die dieser nicht erfüllen könnte, ohne sein Gewissen und seine innere Ruhe zu belasten. Um das Beispiel, das dem alltäglichen Leben entnommen zu sein scheint, zu bekräftigen, greift der Verfasser auf ein Exemplum in der römischen Geschichte zurück, in dem Rutilio seinem Freund ebenso eine Bitte abschlägt, da die geforderte Handlung einer unschuldigen, reinen Seele nicht zumutbar wäre. Der Freund, der in ihrem Verhältnis wohl eine reine Zweck- und Nutzbeziehung sieht, fragt: „Qual bisogno ho io della vostra amicizia quando non fate ciò che vi chieggo?“. Daraufhin antwortet Rutilio: „E qual bisogno ho io della vostra, [...] quando per conservarmela abbia a violar le Leggi, che la virtù mi prescrive?“ (*Gazzetta urbana veneta*, S. 465)

Ein besonderes Augenmerk wird dementsprechend auf die Unterscheidung von wahren und falschen Freunden gelegt. Der auktoriale Erzähler in *La burrasca che guida al porto* warnt vor allem die junge Leserschaft, Freunde gründlich zu überprüfen: „[...] prima di donare il loro cuore agli amici faccian tutte le prove possibili per conoscere se lo meritino.“ (*La burrasca*, S. 51) Filippo, der Protago-

⁴⁷ Wolfgang Adam: „Freundschaft und Geselligkeit im 18. Jahrhundert“. In: *Katalog des Freundschaftstempels im Gleimhaus in Halberstadt* (2000), S. 9–34, S. 9.

nist der Erzählung hat gerade das nicht getan, was in Verbindung mit seiner jugendlichen Unerfahrenheit und seiner Eigenliebe zu existenzgefährdenden Umständen geführt hat, die nun erzählt werden, um letztlich der Gesellschaft zu nutzen. Ebenso wie das Vorführen von nachahmungswürdigen Mustern gehört das Aufdecken von Lastern und Missständen zur Aufgabe der aufklärerischen Bemühungen.

La Gioventù imparerà dalle qui descritte avventure quanto sia pericoloso l'abbandonarsi ad un amico senza bene conoscerlo. Anche le amicizie van soggette agl'inganni, e alle rovine degli amori. Quanti e quanti figli d'ottima indole periti sono nelle torte vie della colpa per non aver potuto staccarsi dalle false guide de'lor corruttori! Come non c'è niente di più utile che la direzione d'un vero amico che nel cammin della vita regga i primi passi dell'etade inesperta [...]. (*La burrasca*, S. 49f.)

Mahnend wendet sich der Erzähler in der schließenden Rahmung an die Leserschaft. Freundschaft wird bei Piazza mit dem Attribut der Heiligkeit belegt. Wahre Freunde achten „il sacro nome dell'amicizia“ (*La burrasca*, S. 51) und sind bemüht, ihren Anforderungen zu entsprechen und nicht leichtfertig gegen ihre Gebote zu verstoßen. Gleichmaßen wie wahre Freundschaft Glück und Zufriedenheit mit sich bringen kann, ist falsche Freundschaft dazu in der Lage, ins Verderben zu führen.

Diese Erfahrung muss auch der Protagonist in *L'amico tradito ossia memorie d'un mercante italiano*⁴⁸ mehrmals machen. Als autodiegetische Instanz erzählt er, wie ihm vor allem seine Gutgläubigkeit und sein blindes Vertrauen, das er oft allzu schnell zu ihm oft unbekannte Fremde fasst, teuer zu stehen kommen. In eine Handelsfamilie hineingeboren, übernimmt er bereits in jungen Jahren die Geschäfte. Arcangelo wird zu seinem Freund und Partner. Später wird der Protagonist feststellen müssen, dass ihn Arcangelo finanziell betrogen hat und zudem sein heimlicher Nebenbuhler war, für den sich seine große Liebe entschieden hat. In Mailand trifft der Protagonist auf M. Sainglè und seine Frau Marianna. Obwohl er für M. Sainglè die Spielschulden bezahlt, damit er aus dem Gefängnis entlassen wird, betrügt ihn dieser um sein Geld und verschwindet. Er lässt Marianna, die ein Kind von ihm erwartet, zurück. Der Protagonist verliebt sich in Marianna und würde sie auch heiraten, wenn sie nicht bereits mit M. Sainglè verheiratet wäre. Marianna gesteht ihm, nur die

⁴⁸ Antonio Piazza: *L'amico tradito ossia Memorie d'un mercante italiano*. Venezia: Savioni 1769.

Geliebte von M. Sainglè zu sein. Der Protagonist ist wütend, von Marianna belogen worden zu sein und zweifelt vorerst, wie er nun weiter vorgehen soll, heiratet sie aber dennoch. Er lernt den Engländer Enrico kennen, der einen Begleiter für eine Italienrundreise sucht. Sie treffen auf M. Sainglè, der sich nach zahlreichen Schicksalsschlägen als Diner anbietet. Der Protagonist schlägt die gutgemeinten Warnungen Enricos in den Wind und willigt ein. M. Sainglè betrügt ihn abermals. Er gibt sich als Bruder von Marianna aus, vermietet das Haus des Protagonisten für zehn Jahre und verschwindet mit dem Geld und Marianna, seiner Geliebten. Als der Protagonist erfährt, dass sein Sohn in Gefangenschaft gerate ist und ein hohes Lösegeld gefordert wird, ist er sogleich bereit, dafür aufzukommen. Später erfährt er, dass der Junge gar nicht sein Sohn ist, sondern er von ihm und dem Boten betrogen wurde.

Bereits der bewusst gewählte Titel antizipiert die Fragestellung des Romans: „Il titolo che ho posto in fronte alle mie presenti memorie porge al Lettore una chiara idea del carattere mio e del mio perverso Destino“ (*L'amico tradito*, S. 2), wird verkündet. Im Textestieg des ersten Articolo wird das zugrunde liegende Thema von der Verfasser-Instanz aufgegriffen: „I veri Amici sono nel Mondo assai rari. Eppure gli Uomini tutti a piena bocca tali si chiamano. Il nome dell'amicizia suonar si sente sulle labbra di que'medesimi che non ne conoscono le leggi“, gefolgt von der Frage, wie man sich vor falschen Freunden schützen kann: „Come non ingannarsi fra le tenebre d'una cecità sì fatale?“ (*L'amico tradito*, S. 1) Besonderes Augenmerk wird im Folgenden auf den Umgang des Protagonisten mit den Figuren gelegt, die ihn zunächst in irgendeiner Form betrogen haben und die er später im Verlauf der Geschichte erneut trifft. Selbst nachdem sein vormals bester Freund und Vertrauter Arcangelo ihn betrogen hat, um Celestina zu heiraten, die dem Protagonisten versprochen war, empfindet er nach wie vor freundschaftliche Gefühle für ihn und will ihn auch dann nicht verfolgen, als er feststellen muss, auch finanziell von Arcangelo hintergangen worden zu sein. Als der Protagonist ihn später im Gefängnis wiedertrifft, verspricht er ihm sogar, zu helfen, Celestina wieder zu finden. Morace verortet in der ausgeprägten Wohltätigkeit des Protagonisten eine Hinwendung zur religiösen Erziehung.⁴⁹ In Anbetracht der Unverbesserlichkeit des Protagonisten,

⁴⁹ Vgl. Morace: *Il prisma nell'apparenza*, S. 54.

der als statische Figur dargestellt wird, darf eine mögliche indirekte Kritik an der konservativ-religiösen Erziehung nicht ausgeschlossen werden.

Im Zuge des Wandels der gesellschaftlichen Strukturen vollzieht sich im 18. Jahrhundert die Loslösung des privaten vom öffentlichen Raum, die ihrerseits einhergeht mit der Trennung von familiären Privatleben und Arbeitswelt. Die Kaffeehäuser bieten einen halb öffentlichen, halb privaten Raum, in dem nun Freundschaften über den Wissens- und Meinungsaustausch entstehen können, bis schließlich die bloße Unterhaltung ohne Nutzgedanken innerhalb des Freundeskreis von Bedeutung wird, wenn auch ein dahinter stehender Utilitarismus im Sinne der Aufklärung bestehen bleibt, wie Im Hof bemerkt:

Wenn sich eine Gesellschaft von Freunden zusammentat, ging es ihr darum, diesen Freundeskreis fruchtbar zu machen für die Reform des bisherigen kulturellen, sozialen oder ökonomischen Zustands. Es ging ihnen um *émulation*, um die Aufmunterung, an der Verbesserung der Welt mitzuarbeiten.⁵⁰

In *La Storia del Conte d'Arpes* kommt das Verfasser-Ich auf die Voraussetzungen für das Entstehen einer wahren Freundschaft zu sprechen: „La compagna, la medesimezza de' costumi, la corrispondenza dell'idee, legano gli animi strettamente e fanno nascere le più ferme amicizie e gli amori più ragionevoli.“ (*Conte d'Arpes*, S. 178) Das gesellige Beisammensein als Grundlage für die Entwicklung von freundschaftlichen Beziehungen steht außer Frage. Zudem schwingt hier die Achtsamkeit auf eine standesbezogene Freundschaft mit, die eine Gleichheit der Interessen und Sitten sichern kann.

2.4 Figurendarstellung

Im 18. Jahrhundert ist die mittelalterliche *descriptio superficialis*,⁵¹ Figurenporträts, deren Beschreibungen sich auf das äußerliche Erscheinungsbild beschränken, längst überwunden und der Weg hin zum *geschlossenen Gesamtporträt*⁵² im modernen Roman wird seit der Renaissance langsam gebahnt. Bereits in der Renaissance setzen institutionelle und ökonomische Faktoren, wie das blühen-

⁵⁰ Ulrich Im Hof: *Das Europa der Aufklärung*. München: Beck 1993, S. 96.

⁵¹ Thomas Koch: *Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis*: (Retz, La Bruyère, Balzac, Flaubert, Proust, Lainé). Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1991, S. 77.

⁵² Peter Schon: „Das literarische Porträt im französischen Mittelalter“. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 202 (1965), S. 241–263, 247f.

de Kreditwesen, einen kalkulierenden Menschen voraus, der in der Lage ist, Chancen und Risiken selbst abzuwägen. Begleitet wird die anthropologische Wende von veränderten Darstellungen in der Literatur. Bestimmte typologische Ideale werden von persönlichen Gesichtszügen und Charakteren abgelöst. Nach wie vor wird der Mensch über die Theologie definiert und gilt das Prinzip der antiken Rhetorik als vorherrschend, Vorbilder werden aber nicht mehr nachgeahmt, um ausschließlich Wissen zu erweitern, sondern, um die eigene Identität zu erfassen. Das erklärt, warum viele Autobiographien in der Renaissance entstehen. Figurendarstellungen verlieren ihren fixen, kontemplativen Blick. Veränderung und Dynamik werden sowohl auf der Ebene des Kunstwerks als auch für den Betrachter von Bedeutung.

Als Richtschnur für das Charaktertypenporträt im 17. Jahrhundert gelten La Bruyères *Les Caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les caractères ou les mœurs de ce siècle* (1688). Diese Form des Porträts, die auch in der Moralischen Zeitschrift *L'Osservatore veneto* einem breiten Publikum präsentiert wird, zeichnet sich durch eine indirekte oder implizite porträtartige Wesensdarstellung historischer Personen aus.⁵³ Die Charaktereigenschaften der Figuren werden nicht nur explizit erwähnt oder aufgezählt, sondern werden auch über ihre Handlungen erschlossen. Die Vorläufer der „character sketches“ aus der klassischen Antike werden bereits von Addison und Steele für ihr journalistisches Unternehmen adaptiert.⁵⁴ Über die englische Schiene finden diese Eingang in die italienischen Moralblätter.

Vor diesem Hintergrund entstehen die Figurendarstellungen in Piazzas Romanen, die sich allerdings nicht gänzlich einem der bisher erwähnten Muster zuordnen lassen. Die Figurencharakterisierung weist bereits weit über die *descriptio superficialis*, wie sie in der Lyrik Dantes oder Petrarcas zu finden ist, hinaus. Die rein physischen Beschreibungen treten gelegentlich sogar in den Hintergrund. Piazzas Romanfiguren weisen innere Qualitäten auf, die explizit erwähnt werden, aber auch durch ihre Handlungen zum Vorschein treten. Anders als bei Theophrast oder La Bruyère vertreten die Figuren nicht mehr nur einen Typen, sondern vereinen widersprüchliche Wesenszüge. Sie sind nicht

⁵³ Vgl. zu den Figurenporträts im *Osservatore veneto* Angela Fabris: „Il ritratto veneziano del medio Settecento: Gasparo Gozzi“. In: *Charakterbilder. Zur Poetik des literarischen Porträts*. Hg. von Angela Fabris und Willi Jung. Göttingen: V & R unipress 2012, S. 231–246.

⁵⁴ Siehe Donald Kay: *The Short Fiction in the Spectator*. Alabama: University of Alabama Press 1975, S. 24.

mehr nur tugendhaft und sittlich oder nur lasterhaft, sondern kehren je nach Kontext unterschiedliche Charaktereigenschaften hervor. Von einer Figurendarstellung à la Balzac kann hier dennoch noch nicht gesprochen werden, da Nuancierungen fehlen. Psychische Individualität wird zwar angestrebt, diese offenbart sich aber nur in zwei entgegengesetzten Charaktertypen, die in einer Figur vereint werden. So verhalten sich die Figuren entweder vorbildlich tugendhaft, oder, in misslichen Situationen, übertrieben emotional. Die Verhaltensmuster weisen noch keine Abstufungen auf. Es scheint beinahe so, als gäbe es nach wie vor nur zwei Charaktertypen, die nun aber in einer Figur auftreten können.

So wie sich in Piazzas Romanen Motive und Strukturen wiederholen, kehren auch bestimmte Figuren und Figurenkonstellationen wieder. Der Roman *Il Teatro, ovvero fatti di una Veneziana che lo fanno conoscere* und die Romantrilogie *La Trilogia di Giulietta* spielen in der Welt des Theaters. Eine immer wiederkehrende Figur ist die des Impresarios. In der zeitlich früher erschienenen Romantrilogie nimmt die Beschreibung des Impresarios einen großen Raum ein. An dieser wird sich die Figurenanalyse von *Il Teatro ovvero fatti di una Veneziana che lo fanno conoscere* orientieren.

2.4.1 Statische Figurenmodelle

Obwohl die Figuren im Erzählwerk von Piazza bereits von einer gewissen Dynamik ausgezeichnet sind, finden sich auch statische Figuren, die nur wenige und auch konstante Charaktereigenschaften aufweisen. Dies trifft vorwiegend auf Nebenfiguren zu, die den Protagonisten begleiten. Sie werden ausschließlich durch ihre Funktion für die Geschichte determiniert. Während die Charaktere der Protagonisten – wenn auch vorwiegend über ihre Funktion als erzählende Ich-Instanz – als Individuen gestaltet sind und authentisch erscheinen, um das Identifikationspotential zu erhöhen, wird die Konstruiertheit der stereotyp angelegten Nebenfiguren schnell ersichtlich. Heidbrink macht auf die Verbindung zwischen *abstraction* und *concretion* aufmerksam.⁵⁵ Im Bereich der Abstraktion des Textmaterials werden für die statischen Figuren vielmehr bestimmte Zei-

⁵⁵ Vgl. Henriette Heidbrink: „Fictional Characters in Literary and Media Studies. A Survey of the Research“. In: *Characters in Fictional Worlds. Unterstandig Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*. Hg. von Eder Jens u. a. Berlin: De Gruyter 2010, S. 67–110, S. 72.

chen festgelegt, aufgrund dieser der Leser eine vorgefertigte schematische Figur kreiert, als psychologische Individuen gestaltet.

2.4.2 Der verliebte Alte

Der wahre Protagonist im ersten Teil von *La Trilogia di Giulietta* ist, wie der Titel *L'Impresario in rovina ovvero gl'intempestivi amori di Patagiuro* bereits ankündigt, der Theateragent Patagiuro Cacomagiri. Piazza bedient sich der Nachbargattung des Dramas und gestaltet seinen Titelhelden nach dessen Vorbild. Wie auch Tonucci im Vorwort erkennt, ist Patagiuro ein „[...] classico personaggio da commedia o da opera buffa: il vecchiotto innamorato e reso quasi rimbambito dalla ragazza, astuta e profittatrice.“⁵⁶ Der deskriptive Untertitel determiniert zudem die Erwartungshaltung der Leserschaft in Bezug auf den Inhalt. Eine verspätete Liebe und der finanzielle Ruin des Patagiuro ist die zugrunde liegende Thematik, die Piazza selbst im ersten Satz der Vorrede andeutet: „Se gl'Impresari avessero sempre ne'lor Teatri un Personaggio, che alla sublimità giungesse del Vostro merito, non ve ne sarebbe alcuno in rovina.“ (*Giulietta*, S. 53) Der erste Artikel beginnt mit einem Figurenporträt Patagiuross. Der Untertitel des Kapitels verspricht Informationen über „Patria, estrazione, carattere, e primo amore dell'Impresario“. In der Tat erfährt die Leserschaft, dass der Grieche Patagiuro Cacomagiri dank seiner kaufmännischen Herkunft im Besitz eines beachtlichen Vermögens ist. Trotz seiner sechzig Jahre, seinem faltigen Gesicht und der schütterten Haare gibt er sich den Verrücktheiten der Mode hin und wetteifert mit den jungen Leuten.

[...] era una certa figura ridicola ch'aveva veramente del singolare. Picciolo, goffo, e panciuto, camminava saltellando a piè pari come un Capretto, e girava continuamente la sua testaccia rotonda onde guardar in viso ciascuno ch'incontrava per via e saettare co'suoi occhioni bianchicci tutte le bellezze donnesche che vedeva affacciate a'balconi. Con dodici lustri d'età sulla schiena, colla faccia tutta rughe e cascante, con quattro peli canuti sul capo, e colorito nulla più d'un cocomero [...]. (*Giulietta*, S. 56)

Auf die Erwähnung seiner Herkunft und den Hinweis auf seine finanzielle Lage folgt die explizite⁵⁷ Beschreibung seines äußerlichen Erscheinungsbildes

⁵⁶ Piazza: *La Trilogia di Giulietta di Antonio Piazza*, S. 25.

⁵⁷ Zu „implizite“ und „explizite“ Figurencharakterisierung siehe Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Verlag 1988, S. 250–264.

durch den auktorialen Erzähler. Hier lässt sich eine schematische enumerative Gliederung erkennen. Zunächst wird Patagiros Figur beschrieben, dann sein Gesicht im Detail. Die mittelalterliche *descriptio superficialis* wird erweitert um die Darstellung der habituellen Verhaltensweisen des Impresario:

[...] abbandonavasi pure alla follia delle mode e all'affezione de' moderni Narcisi. Sempre vestito all'ultimo gusto, sempre usando i colori ch'erano in voga, sempre gareggiando colla Gioventù [...] non altro faceva che dare un lume maggiore a' difetti suoi e renderli di dì in dì più ridicolo. (Ebd.)

So affektiert sich Patagiros in der Öffentlichkeit zeigt, so bedürfnislos gestaltet er sein privates Leben. Um nur wenig Miete zu zahlen, wohnt er in einem kleinen Haus ohne Diener. Zudem möchte er die Ausgaben für alle jene Dinge sparen, die er selbst erledigen kann. Eine bescheidene Verpflegung ist für ihn ausreichend: „Da un Pizzicagnolo brodosolo che gli stava vicino recar facevasi il pranzo consistente in minestra, o guazzetto, e in qualche poco di companatico da buon mercato.“ (Ebd.) Ebenso zurückhaltend gibt er sich beim Konsum von Genussmitteln in öffentlichen Lokalen: „Non beveva mai vino sennon alle Tavole altrui, e alla Bottega ove praticava non ispendeva che due soldi al giorno, perchè prendeva mezzo Caffè soltanto [...]“ (Ebd.) Schließlich verweist die *descriptio intrinseca* auf die inneren Qualitäten des Impresario. „Curioso“, „temerario“, „screanzato“, „parlatore importuno“, „amatore di novità“ sind einige der Attribute, die Patagiros zugeschrieben werden. Im Falle des Impresario verweist die *descriptio superficialis* bereits auf die *descriptio intrinseca*.

Im Erzählentwurf, in dem Patagiros vom auktorialen Erzähler präsentiert wird, bleibt der Protagonist bis zum Ende seines Auftritts festgesetzt. Bis zu seinem Untergang wird Patagiros der Sphäre des Lächerlichen nicht mehr entfliehen können. Bemerkenswert ist hierbei, dass die Charakterisierung des griechischen Unternehmers keineswegs einseitig erfolgt. Seine Verhaltensweisen korrelieren mit den jeweiligen Umgebungen, in denen er in Erscheinung tritt. Der weite öffentliche Raum provoziert einen Lebemann, der vorgibt, sich jedes Freizeitvergnügen leisten zu wollen, während der eingeeengte private Raum einen alten Pfennigfuchser hervorbringt, der über die Maßen knausrig lebt. Die Inszenierung des Patagiros gestaltet sich, im Gegensatz zu den Protagonisten in den aufklärerischen Entwicklungs- und Bildungsromanen, nicht durchweg einseitig. Der Impresario vertritt nicht nur eine einzige stereotype menschl-

che Eigenschaft, die bis zum Exzess durchgespielt wird, sondern zeigt von Beginn an zwei konträre Seiten, die im Verlauf des Romans einer Modifikation unterliegen. Auch bietet die Trilogie keine Geschichte einer erfolgreichen moralischen Reifung der Protagonisten, sondern die Geschichte ihres Scheiterns. Die Grundlage für den Untergang Patagiros findet sich in seinem Wesen, in dem der Wunsch nach einem ausschweifenden Lebensstil latent überwiegt: „[...] aveva una passione per lo sfarzo degli abiti e per le regole della galanteria, che superava quella dell’avarizia.“ (*Giulietta*, S. 57)

Von Beginn an wird Patagirol im Konflikt mit der Gesellschaft dargestellt, der vorwiegend aus seiner Ignoranz resultiert. Versehentlich wird Patagirol zu einem der Leiter des Konservatoriums gewählt. Nominiert wurde er zur Belustigung aller Beteiligten. Zur großen Überraschung aller erhält er schließlich so viele „voti d’onore“, dass er tatsächlich die Wahl gewinnt. Patagirol ist nicht bruchlos in sein Umfeld eingepasst, sondern befindet sich in permanenter Unstimmigkeit mit ihr. Ohne das böse Spiel, das mit ihm getrieben wird, zu erkennen, geht Patagirol nun hoch erhobenen Hauptes durch die Straßen, bedankt sich bei seinen Wählern und prophezeit Versammlungen, Reformen und Veränderungen im Theaterbetrieb. Die gesellschaftlichen Konflikte, in denen sich Patagirol befindet, sind der Motor der Geschichte des ersten Teils. Der Impresario erhält als Romanfigur die Funktion, die Grenzen der bürgerlichen Moralvorstellungen auszuloten. Seine hervorgehobenen Eigenschaften, der übermäßige Geiz im Privaten und die gleichzeitigen Ausschweifungen in der Öffentlichkeit, sowie sein Hochmut und seine Ignoranz widersprechen dem Idealbild eines gemäßigten und gebildeten Menschen in der Aufklärung. Die gesellschaftlichen Spannungen sind das Ergebnis unterschiedlicher Ansichten der Welt. Es entspricht der Wirklichkeit des Romans, dass Patagirol zum Leiter des Konservatoriums gewählt wurde, aber die wahren Hintergründe des Wahlerfolgs bleiben ihm verborgen.

Einen weiteren Konflikt stellen Patagiros Verhältnisse zur Damenwelt dar. Der Impresario ist dem weiblichen Geschlecht durchaus zugeneigt, verspricht vielen von ihnen „mari e mondi“ und stellt ihnen gelegentlich sogar eine Heirat in Aussicht. Allerdings steht keine wirkliche Intention dahinter und die Damen müssen schließlich einsehen, dass sie zum Narren gehalten wurden. Nachdem Patagirol zu einem der Konservatoriumsleiter gewählt wurde, nähert

sich Giulietta ihm mit Schmeicheleien und vorgetäuschter Wertschätzung. Der Impresario erkennt, beeindruckt von Juliettas Schönheit und Talent, ihre wahre Intention nicht. Giulietta weiß, dass Patagirol ein Vermögen besitzt. Ihre Absichten sind allein zweckgebunden und ihr Verhalten weicht ebenso von der aufklärerischen Axiologie ab. Auch Giulietta trägt zum Spott Patagiros bei:

Giulietta gli fece dietro i sberleffi e le fiche. Si recò a ridere alle di lui spese in una Stanza dov'erano raccolte le più confidente sue Amiche [...] prese a dire, che bella Scena! Quel Gregugna, Castradina, Pappuzza [...] oh Dio! che Caricatura! che Carogna! che Asino! (*Giulietta*, S. 57)

Die Beschreibungen Patagirols als Geizhals und verliebter Alter, der von Giulietta und später vom fingierten Principe aus Profitgier an der Nase herumgeführt wird, erinnert an die klassische Komödienfigur.⁵⁸ Auf Grundlage des ersten Aufeinandertreffens von Patagirol und Giulietta im Roman, entspinnt sich eine moralische Diskussion zwischen zwei weiteren Figuren. Felicità zeichnet von sich ein gegenteiliges Bild. Sie tadelt Juliettas Verhalten und meint über sich selbst: „Oh io non l'ho mai intesa così. Quello ch'ho in core ho anche in bocca [...] Non dico quel che non sento: non ho core di rovinar le Famiglie, e per amore non voglio che amore soltanto.“ (*Giulietta*, S. 58) Über die Figurenrede von Rosina, die Felicità als „Signora Filosofessa della Scena“ bezeichnet, werden die unmoralischen Sitten in den Konservatorien des 18. Jahrhunderts skizziert.

Felicità erinnert aufgrund ihres allegorisch anmutenden Namens und ihrer tugendhaften Rede an stereotype Figurendarstellungen in den Moralischen Periodika. Rosina dekonstruiert die Hoffnung auf eine moralisch unantastbare Lebensführung und wirft Felicità vor: „pretende di rimproverare la condotta di tutto e rovesciare le politiche costituzioni di questi Luoghi!“ (*Giulietta*, S. 58) Rosina verweist darauf, dass Felicità mit ihrer tugendhaften Haltung allein dasteht. Die Wirklichkeit des Theaterlebens ist eine andere:

Non volendo che amor per amore e preferendo la bellezza e la gioventù all'interesse, non si mangierebbe mai che una Scodellotta di minestra, un pezzolino di carne da trarre la fame a un Bambino, e un bocconcino di Formaggio da prendere un Topo [...] mai si uscirebbe dalla penuria. (*Giulietta*, S. 58)

⁵⁸ Vgl. Tonucci: „Un romanzo popolare nel settecento“, S. 24.

An dem Ort, an dem sich die Leserschaft eine Atmosphäre des Kunstgenusses und der Kultiviertheit erwartet, erhalten die sittlichen Verfeinerungen Züge des realen Überlebenskampfes hinter den Kulissen. Ohne jegliche Illusion wird den Lesern ein grausames Bild gegenwärtig, vor dessen Hintergrund das Verhalten der Frauen und Mädchen zwar nicht vollends entschuldigt, aber nachvollziehbar und deren Verurteilung relativiert wird. Die Funktion sowie die Fokalisierung werden Rosina zugewiesen, die mittels ihrer Beschreibung die axiologische Isotopie der Aufklärung in Frage stellt. Das unmoralische Verhalten der Mädchen in den Ospitali wird als Notwendigkeit begründet. Sie handeln, wenn auch nur im eigenen Interesse, meist überlegt, während ihre Liebhaber Opfer ihrer Torheit werden. Ähnlich wie Patagirol, wird der plötzlich auftauchende Liebhaber von Rosina als „rimbambito“ (*Giulietta*, S. 59) bezeichnet.

Das vernunftbestimmte Denken ist bei Patagirol in sämtlichen Figurenkonstellationen ausgeschaltet. Die emotionalisierende Wirkung Giuliettas auf den Impresario lässt ihn seinen Geiz und seine Sparsamkeit vergessen: „Vinta l’avarizia sua da una più forte passione [...] e non guardava più nelle spese misura alcuna quando si trattava di Lei.“ (*Giulietta*, S. 59) Die einfachen Inszenierungsmethoden des Erzählers korrelieren mit der mangelnden Echtheit der Liebe Giuliettas und den naiv-leidenschaftlichen Empfindungen Patagirols. In kurzen, zum Teil elliptischen Sätzen informiert der Erzähler mehr kommentarhaft als ausführlich beschreibend die Leserschaft über die Gefühlswelt der Protagonisten: „[Giulietta] Si raccomandò alla sua protezione. Gli disse che lo conosceva per fama. Che le erano note le buone sue qualità. Che lo stimava moltissimo, e desiderava d’essergli Serva.“ (*Giulietta*, S. 57) Patagirol betreffend wird erzählt: „Le toccava le mani, la divorava cogli occhi, e l’incensava co’suoi sospiri. Cominciava ad addolcire i suoi termini con quell’idolo mio, mia speranza, mio core, che piovono tuttora dalle labbra melliflue de’ teneri Amanti.“ Ihre amouröse Beziehung ähnelt einer Beschlussfassung: „Le chiese amore, le offerse il suo, e se la intese a meraviglia per istabilire una corrisponenza amorosa.“ (*Giulietta*, S. 57) Die Darstellung der Protagonisten, die sich innerhalb der ästhetischen Kultur der Ospitali bewegen, die nach außen hin der Gesellschaft vermittelt wird, ist kontrapunktisch angelegt. Piazza führt die Leserschaft hinter die Bühnen, auf denen eine ästhetisch überhöhte Frömmigkeit und Tugendhaftigkeit zur Schau

gestellt wird. Vom auktorialen Erzähler erfährt die Leserschaft, dass derartige Romanzen zur damaligen Zeit in Venedig durchaus üblich waren: „Intanto la Città tutta era piena di questi amori.“ (*Giulietta*, S. 59)

In der Romantrilogie *Giulietta* wird der Prototyp eines Impresarios sukzessive über den gesamten ersten Teil dargestellt. Beschreibungen der Figur des Impresarios finden sich auch im Roman *Il Teatro ovvero fatti di una Veneziana che lo fanno conoscere* wieder, dessen Geschichte vorwiegend vor dem Hintergrund der Welt des Theaters spielt. Die Protagonistin Rosina tritt gleichzeitig als Erzählstimme auf. Sämtliche Beschreibungen, Urteile und Wertungen werden folglich durch die erzählende Ich-Instanz realisiert. Tendenziell orientiert sich die Figurenbeschreibung der Impresarii auf inhaltlicher Ebene an derjenigen Patagiros Cacomagiris, formal sind sie allerdings stark gekürzt. Im Verlauf des Romans findet Rosina bei unterschiedlichen Theatergruppen eine Anstellung und trifft dabei immer wieder auf Theateragenten. Die Beschreibung ihrer Statur und ihres Äußeres lässt auch hier auf ihren Charakter schließen:

Era questi un uomo picciolo e grosso, con una faccia rotonda e sanguigna. Aveva una voce imbrogliata ed oscura, e pareva che le sue parole uscissero dall'esofago d'uno che mangiasse. L'ho trovato in veste da camera, con una berretta bianca in testa, fatta a pane di zucchero. (*Il Teatro*, S. 45)

Die Beschreibung des Impresarios beschränkt sich nicht auf die *descriptio superficialis*. Die Impresarii, auf die Rosina trifft, zeigen sich ebenso lüstern wie Patagiros Cacomagiri: „Ciò detto mi toccò una guancia con una compiacenza più che paterna, s'ingalluzzò, e mi fece avvertita che al Vecchio volpone ancora piacevano i pomi, benchè non avesse più denti.“ (*Il Teatro*, S. 47) An einer anderen Stelle bemerkt die Protagonistin: „Fece un elogio al suo merito e mi lasciò col dire che data qualche cosa m'avrebbe se esser voleva buona con lui. [...] Non vogliono persuadersi mai d'esser vecchi e senza denti in bocca balbettano cose amorose.“ (*Il Teatro*, S. 64) Als weiteres Etikett der Impresarii ist der Geiz zu nennen: „[...] gli chiesi qualche ricompensa per le recite da me fatte. Parve che assassinare, io lo volessi. Cominciò a dire che i guadagni sono scarsi, [...] ch'erano passati i tempi felici per l'arte comica, e ch'egli faticava per tutti.“ (Ebd.) Ein anderer Theateragent zeigt sich als besonders verantwortungslos: „Si sciolse quella Compagnia di bricconi. L'impresario fuggì con tutti que'denari che ha potuto rubare alla medesima [...]“. (*Il Teatro*, S. 129) Die Impresarii in *Il*

Teatro sind aufgrund ihres kurzen Auftretens im Vergleich zu Patagiro Cacomagiri statisch charakterisiert.⁵⁹ Oft werden sie mit den Attributen „alt“, „geizig“ und „lüstern“ beschrieben, die in weiterer Folge als Signalwörter dienen, um bei der Leserschaft ein vollständiges Charakterbild zu evozieren.

Die Figur des verliebten Alten findet in *La burrasca che guida al porto ovvero gli avvenimenti di Filippo N.* als humoristisches Element ihren Höhepunkt. Der heterodiegetische Erzähler schaltet sich in die Geschichte ein und beschreibt den Idealtypus des albernen verliebten Alten: „vi sforzate a fare delle cavriole sugli orli del sepolcro aperto agli ultimi vostri passi, [...] e con un cadavere ben vestito ed in aria di galanteria pretendete di esser cari alle donne?“ (*La burrasca*, S. 31f.) und erstellt zugleich ein nachahmungswürdiges Gegenmodell: „L'uomo in etade matura non è stimabile che per la sua saviezza, e per l'utilità de'consigli suoi, e de'suoi esempj [...].“ (*La burrasca*, S. 32) Dem Idealtypus des lächerlichen Alten entspricht in der Erzählung der Cavaliere Milanese. Von einer Tänzerin ausgenommen, betrogen und verlassen, reist er nach Paris, wo er auf Isabella trifft, die die Bemühungen ihrer Vorgängerin fortsetzt. Innerhalb weniger Tage gelingt es ihr, den Cavaliere finanziell gänzlich in den Ruin zu treiben. Zum Abschied schreibt sie ihm einen Brief: „Mio Signore. Gli amori non son eterni. Vi ho amato sin che ho potuto: ora non mi sento forze da continuare. Seguo il mio genio. Emendatevi, e pensate alla morte, che vi può esser poco lontana.“ (*La burrasca*, S. 34)

2.4.3 Der Betrüger

Der maliziöse Charakter Isabellas in *La burrasca* verbirgt sich hinter ihrer Schönheit und ihrem schauspielerischen Talent. Besonders auf weibliche Figuren trifft die physiognomische Beschreibung hässlich-schlecht und schön-gut nicht zu, wenn es sich um betrügerische Charaktere handelt. Der auktoriale Erzähler entlarvt in seinen Anmerkungen die trügerischen Reden Isabellas, die in der Figurenrede auch den Leser täuschen würde. Die Darstellung ihrer infamen Persönlichkeit offenbart sich neben den expliziten Beschreibungen durch den Kontrast ihrer Worte und den Erläuterungen des Erzählers. Isabella ist getrieben

⁵⁹ Die Begriffe „static and dynamic or developmental characterization“ geht auf Wellek/Warren zurück. René Wellek und Austin Warren: *The Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace, und Company 1949, S. 219.

von ihrer Habgier und Verschwendungssucht. Als Schauspielerin nutzt sie ihre Talente, um ihre potenziellen Opfer zu umgarnen. Sie hält ihre Liebhaber so lange bei Laune, solange sie ihr nützlich sind. Zieht sie keinen Profit mehr aus ihnen, verlässt sie sie rücksichtslos, ohne Seelenregung. Hierin liegt der Unterschied zu Giulietta in der Romantrilogie. Während die Boshaftigkeit von Isabella bis zur letzten Konsequenz durchgespielt wird, ist die Figur der Giulietta wesentlich facettenreicher, d. h. nicht ausschließlich böse, angelegt und kann demzufolge nicht dem Idealtypus des Betrügers zugeordnet werden.

Riccardo, eine weitere zentrale Figur der Romantrilogie *Giulietta*, tritt im sechsten Artikel des ersten Bandes zum ersten Mal auf. Er wird vom auktorialen Erzähler als „Principe di ... che tutto aveva preso per sè quell'Albergo“ (*Giulietta*, S. 72) eingeführt. Auf dem Weg nach Rom verweilt er und sein Personal in derselben kleinen Gastwirtschaft wie Patagirol und Giulietta. Auch der Leserschaft bleibt seine wahre Identität verborgen, weswegen sie, ebenso wie Patagirol, zu diesem Zeitpunkt noch nicht weiß, woraufhin seine Aktivitäten abzielen. Der heterodiegetische Erzähler lässt nur die adeligen Verhaltensweisen des Unbekannten erkennen. Schließlich wird Riccardo es sein, der den letzten Anstoß zu Patagioros Untergang gibt. Für Giulietta ist er ebenso schicksalsträchtig, wie es die Sängerin für den Impresario ist. Hier wiederholt sich die Figurenkonstellation.

Zunächst werden dem unbekannten Principe vom Erzähler die Attribute „umanità“ und „gentilezza“ zugeschrieben. Die Figurenrede des Principe, der die gesamte Herberge für sich und sein Personal in Anspruch genommen hat, weswegen sich Giulietta und ihr Begleiter dazu gezwungen sehen, eine andere Übernachtungsmöglichkeit zu suchen, überzeugt die Leserschaft von seinem wohlwollenden und edelmütigen Charakter: „Accordategli pure una delle migliori Stanze e fate che la gente della mia bassa Corte occupi l'Appartamento di sopra, per lasciarli con maggior libertà.“ (*Giulietta*, S. 73) Der Erzähler führt die Leserschaft bewusst auf eine falsche Fährte, gibt sich zu diesem Zeitpunkt nicht als allwissend und unterlässt es, korrigierend einzugreifen. Nachdem der Principe, dessen wahre Identität nie aufgeklärt wird, Giulietta verführt hat und als Betrüger entlarvt ist, verschwindet er vorerst von der Bildfläche und taucht erst zur Mitte des zweiten Teils der Trilogie wieder auf, um Giulietta erneut mit Liebesschwüren zu verführen und sie später noch einmal zu verlassen.

Die Betrüger-Figuren in Piazzas Romanen verstehen es, durch skrupellose Lügen immer wieder zur Gefahr für die Figuren ihres Umfeldes zu werden. Gelingt es nicht, den ewigen Kreislauf zu durchbrechen und die Verführungen der Laster zu erkennen und diesen zu widerstehen, droht der persönliche Untergang der betrogenen Figuren. Piazza operiert mit rekurrenten Figurenkonstellationen, in denen das Hauptaugenmerk auf den Umgang mit der lasterhaften Versuchung gelegt und der Reifegrad der Tugendhaftigkeit seiner Protagonisten an ihrem Urteilsvermögen gemessen wird. In der Regel kann erst das Erzähler-Ich in den autobiographischen Romanen diesen Anforderungen entsprechen. Die Szenen, in denen der Principe auf Giulietta trifft, kann als Metapher des venezianischen Maskenspiels ausgelegt werden. Den Autoren aufklärerischer Werke ist die Suche nach Wahrheit gemein, die mit Hilfe von Tugend gefunden werden soll. Dementsprechend verfolgt Literaturproduktion den Zweck, einen Erkenntnisprozess in Gang zu setzen. Der funktionale Aspekt von Literatur wird auch in den moralischen Periodika explizit thematisiert. In seinen metanarrativen Reflexionen diskutiert der Osservatore das venezianische Maskenspiel, das zur Metapher der versteckten Laster der Gesellschaft wird:

[...] bottega di mascheraio, alla quale concorrano gli avventori in grande affluenza. Essa dà le maschere a questo e a quello. Poniamo, ad un ipocrita dà la maschera della religione, ad un femminacciolo la maschera della carità del prossimo, ad un prodigo quella della generosità. Lo scrittore se n'avvede; e a poco a poco fa conoscere che le son tutte maschere, sì che in capo a qualche anno ognuno le conosce, onde le apparenze non giovano più. Ma la malizia affina i lavori suoi, e fa le maschere più naturali, e meno atte ad essere riconosciute per finzioni; e gli avventori lasciano le prime, e s'acconciano le seconde, e sono quelli di prima, coperti con sottigliezza maggiore.⁶⁰

Die menschlichen Laster verbergen sich hinter Masken. Sind sie enthüllt, treten dieselben Laster in neuen, veränderten Ausformungen wieder auf. Piazza überträgt dieses Maskierungsspiel auf seine Betrüger-Figuren. In *Il Teatro* ist es Alberto, der Rosina dazu verführt, mit ihr zu fliehen. Nach der Heirat stellt sie fest, dass sie Alberto überhaupt nicht kennt: „Non sapeva dove andassi, quali fondamenti avesse lo sposo mio per mantenermi [...]“ (*Il Teatro*, S. 39) Nach der Hochzeitsnacht ist Alberto nicht mehr an ihr interessiert und Rosina muss

⁶⁰ Gozzi: *L'Osservatore veneto*, S. 3.

bald feststellen, dass ihr Ehemann ein Heiratsschwindler ist. Turchi fasst den Betrüger-Typ in Piazzas Romanen folgendermaßen zusammen:

Si tratta [...] di girovagli senza arte, [...] dediti a insidiare le fanciulle, pronti ad abbandonarle non appena ne abbiano godute le vergini grazie, e nel loro ruolo di mentitori incaliti, una volta smascherati, ritornano dopo qualche tempo, sotto mutate forme [...].“⁶¹

Festzuhalten ist hier, dass die Betrügerfiguren im Erzählwerk Piazzas nicht nur die Funktion haben, ein Negativbeispiel zu entwerfen, von dem der Leser Abstand nehmen soll, sondern viel häufiger als Mittel zum Zweck der Läuterung eingesetzt wird. Im Falle Filippos in *La burrasca* ist die Auseinandersetzung mit den Gefahren und Irrungen des Lebens notwendig, um einen Läuterungsprozess in Gang zu setzen. Auch der auktoriale heterodiegetische Erzähler konzentriert sich auf den grundsätzlich zur Tugendhaftigkeit erzogenen Protagonisten. Zwar wird die Bösartigkeit und die Gefahr, die von Isabella für Filippo ausgeht, kommentiert, aber im Zentrum seiner Aufmerksamkeit bleibt die Rettung Filippos und der richtige Umgang mit trügerischen Verlockungen.

2.4.4 Der Wohltäter

Besonders in den fiktiven autobiographischen Romanen Piazzas treffen die Protagonisten nach ihren unglücklichen Erfahrungen mit Betrügern auf Wohltäter. Im zweiten Teil der Romantrilogie *Giulietta* treten der Marchese Gotrou in Paris, Milord Downer in London und der Conte di Smacletton in Schottland in Erscheinung. Diesen drei Figuren kommt die Beschützerrolle zu. Während der Marchese Gotrou ausführlich in seiner Position als Familienvater beschrieben wird, beschränken sich die differenzierenden Verweise auf Milord Downers gesellschaftliche Stellung und seine Großzügigkeit. Der Graf von Smacletton vereint mehrere Funktionen im Text gleichzeitig. Zum einen wird er zum Retter Giuliettas, zum anderen wird über seine Figurenrede geschickt der Theaterstreit der Zeit diskutiert und ein Venedigbild vermittelt. Schließlich wird Eugenia, eine Freundin Giuliettas aus ihrer Zeit als Sängerin im Ospitale, in den Text eingeführt. Eine weitere Figur, die maßgeblich an Giuliettas tragischem Ende

⁶¹ Roberta Turchi: „Prefazione“. In: Antonio Piazza. *L'Attrice*. Hg. von Roberta Turchi. Napoli: Guida editori 1984, S. 5–17, S. 14.

Anteil haben wird, tritt im achten Articolo als Tochter von Gartson auf. Obwohl sie eine tragende Rolle in Giuliettas Leben spielt, bleibt sie vorerst unbenannt.

In *L'amico tradito* wird diese Rollenverteilung umgekehrt. Der Protagonist erweist sich beinahe allen auftretenden Figuren als Freund und Wohltäter, wird aber stets betrogen und gerät dadurch selbst in prekäre Situationen. Nicht immer wird Nächstenliebe vom Schicksal belohnt. Diese Erfahrung muss auch der Marchese Gotrou machen, der sich, nachdem seine Familie von den Zuwendungen an Giulietta, die vermutlich nicht nur materieller Natur waren, erfahren hat, mit seiner Pistole erschoss, um nicht in Unehre leben zu müssen.

2.4.5 Der Einsiedler

Der Figur des Einsiedlers widmet Piazza einen vollständigen Erzähltext. In *Il Solitario nel suo ritiro* wird die Geschichte eines jungen Mannes erzählt, der aufgrund einiger Schicksalsschläge sich für die selbstgewählte Einsamkeit entscheidet und in dieser bis zu seinem Tod verbleibt. Auch in den Werken *Il Romito o sia Celino ravveduto* und *Eugenia ossia il momento fatale* treten Einsiedler auf, die jedoch alle im Verlauf der Erzählung sterben. Ein Rückzug aus der Gesellschaft ist im Erzählwerk von Piazza nicht mehr möglich, worauf die heterodiegetische Erzählinstanz unterschwellig im Textestieg verweist: „Che la vita d'un uomo privato abbia di che interessare la pubblica curiosità, non è da farsene meraviglia; ma che quella d'un Solitario, anzi un solo giorno di essa, bastar possa a tanto, la combinazione è sì rara da meritar la luce delle stampe.“ (*Solitario*, S. 1)

In der außertextuellen Wirklichkeit nehmen Menschen, die sich kennenlernen, zunächst die Äußerlichkeiten ihres Gegenübers wahr. Im Erzähltext entscheidet die vermittelnde Instanz, von welchen Eigenschaften der Figuren der Leser zuerst erfahren soll. Für den Erzähler sind „le stravaganze del suo carattere“ und „le sue eccessive passioni“ von besonderer Bedeutung, wie er in den einleitenden Worten ankündigt. Tatsächlich beginnt der Erzähler die Beschreibung mit einigen wenigen Eckdaten:

Marcello è il suo nome, la sua Patria Livorno, la condizione sua mercantile. Nato fra gli agi d'un opulente famiglia, educato in conformità del suo stato, spiegò per tempo un genio smoderato per la vita errante, per la curiosità di vedere il mondo. I romanzi, i libri di viaggi eran i soli che gli piacessero. Stimava più un pellegrino

vagabondo, che un uomo illustre nelle scienze, o nell'arti confinato ad un solo paese. (*Solitario*, S. 2f.)

Wie in vielen weiteren Werken von Piazza stehen das Verlassen des Elternhauses und die Reise auch hier als handlungseröffnende Erfahrung.⁶² Diese wird bald abgelöst von der Liebe Marcellos zur Tochter seines tunesischen Herren, für den er seit der Entführung seines Schiffes dient. Die unterschiedlichen Religionszugehörigkeiten und der beiderseitige Unwille zu konvertieren, verhindern eine eheliche Verbindung. Marcello muss feststellen, dass er das, was er begehrt, nicht haben kann, und reist ab. Die Zerrissenheit zwischen Begehren und Nicht-Erfüllung des Wunsches löst bei Marcello eine tiefe Melancholie aus, die er zwar überwinden möchte, aber nicht kann. Um die Wirklichkeit der Aufklärung zu bewältigen, müssen die Figuren oftmals ihr Begehren unterdrücken und dürfen allein der vorgegebenen Ratio folgen. Verlangt das vernunftorientierte Verhalten zuviel Energie, entstehen Neurosen und zwanghafte Verhaltensweisen. Neben den Möglichkeiten werden auch die Grenzen des Individuums angedeutet. Schließlich liegt es an der Figur selbst, ob es ihr gelingt, das Spannungsverhältnis durch den moderaten Umgang mit Gefühlen zu entschärfen, oder nicht. Das Erleben Marcellos ist gezeichnet von Fehlschlägen und besonders von Fehlentscheidungen. Präsentiert wird eine alltägliche Situation, die der Leserschaft weitgehend bekannt ist. Die figurenperspektivische Erfahrung schildert ein Negativbeispiel, vor dessen Nachahmung die Leser gewarnt werden. In *Il Solitario* wird die spannungsgeladene Eröffnungssituation nie aufgehoben. Am Ende hat Marcello keine Aussicht mehr auf ein glückliches Leben, kann seinen misslichen Seelenzustand aber auch nicht überwinden.

In vielen seiner Erzähltexte stellt Piazza der Leserschaft Figuren vor, die zunächst den Menschen sehr ähnlich sind, sich am Ende der Lebensgeschichten aufgrund ihrer gemachten Erfahrungen und gewonnenen Erkenntnisse aber als besser erweisen. In *Il Solitario nel suo ritiro* jedoch ist der Protagonist Marcello als Negativbeispiel konzipiert. Aus der Erzählung von Marcellos Leben geht hervor, dass äußere Kräfte nur bedingt sein Glück bzw. Unglück auslösen. Vielmehr ist sein Wohlergehen von seiner psychischen Anlage abhängig, worauf die heterodiegetische Erzählinstanz immer wieder verweist. Während seine

⁶² Vgl. Jörn Stückrath: „Figur und Handlung“. In: *Literaturwissenschaft*. Hg. von Burghard König. Hamburg: Rowohlt 1997, S. 40–53, S. 46.

Umgebung durchwegs das Beste für ihn will, fühlt sich der Protagonist sogar für Katastrophen, die von Naturereignissen ausgelöst werden, schuldig und zieht sich immer mehr zurück. Die Lösung von der Gesellschaft führt soweit, dass Marcello selbst in scheinbar offensichtlichen Alltagsfragen nicht mehr vernünftig und angemessen reagieren kann. Dies illustriert das Verfasser-Ich mit Hilfe zweier Exempla. Anhand der Episode, in der ein armer Bauer ins Gefängnis gebracht wird, weil er seine Schulden nicht mehr bezahlen kann, begnügt er sich damit, die menschliche Grausamkeit zu hassen. Als ein anderes Mal Marcello auf die zwei Mädchen trifft, die ihre blonden Zöpfe abschneiden wollen, um sie zu verkaufen, greift der Protagonist wohlwollen ein. Marcellos Handlungen und Reaktionen gemäß seiner persönlichen Moralvorstellungen werden vom Erzähler kommentiert und beurteilt: „Che diversità di contegno! non sentirsi mosso a un opera di pietà per chi andava prigioniero per un civil debito seguito da una moglie disperata, ed esser poi tanto generoso per serbare due chiome alla testa di due meschine fanciulle!“ (*Solitario*, S. 15f.)

Aus der Figurendarstellung Marcellos und den kommentierenden Anmerkungen der Erzählstimme lässt sich das Werteschema der textinternen Welt erkennen. Die normative und faktische Beschaffenheit des diegetischen Raumes gibt der Figur Ideale vor, die für sie erstrebenswert sind.⁶³ Gleichzeitig werden Hindernisse bereitgestellt, die erst überwunden werden müssen, um Zufriedenheit zu erlangen. Marcello bietet dem Verfasser die Möglichkeit, seiner Leserschaft die moralische Botschaft, den Nützlichkeitsgedanken für die Gesellschaft, über den exemplarischen Lebensstil seiner Figur zu vermitteln: Der gesellschaftliche Wandel im 18. Jahrhundert bedeutet für das Individuum, aktiv an der Gesellschaft teilzunehmen. Selbst- und Fremdbeobachtung werden zu bestimmenden Faktoren. Marcello ist zu einem kritischen Selbsturteil nicht in der Lage, weswegen eine erzählende Instanz eingeschaltet werden muss. Diese zeigt, wie wichtig die Persönlichkeit der Mitglieder einer Gesellschaft für deren Entwicklung und Funktionieren wird. Marcello fühlt sich fremd in der Welt, in der er lebt. Ohne Freunde und ohne Anschluss an die Gesellschaft wirkt er systemzerstörend. In der Literatur werden Porträts und Charakterbilder erstellt, die in Analogie zur außertextuellen Welt zum Gradmesser der diegeti-

⁶³ Vgl. ebd., S. 48.

schen Gesellschaft werden, in der die neueren gesellschaftlichen Entwicklungen durchgespielt werden.⁶⁴

2.4.6 Il Nobile immaginario

In der Geschichte von *Il Nobile immaginario*⁶⁵ werden vom Protagonisten weitere menschliche Handlungen dargestellt, die auf ein Laster zurückzuführen sind. Durch eine List gelingt es einer armen Bäuerin, ihren Sohn mit dem des Conte Pomponio zu vertauschen, sodass ihr eigenes Kind in Wohlstand aufwächst. Als Orosio, der Sohn, bereits an das liederliche, ausschweifende Leben, das sein vermeintlicher Vater führt, gewöhnt ist, nimmt ihn dessen Bruder Ottavio zu sich, um ihn noch rechtzeitig auf den rechten Weg zu bringen. Als Orosio nach wenigen Jahren zu Pomponio zurückkehrt, sind die aufklärerischen Tugendideale noch nicht gefestigt, und er verfällt erneut seinen Lastern. Als der Betrug der Bäuerin aufgedeckt wird, schickt Pomponio Orosio in Bauernkleidern fort. Von nun an ist er auf sich gestellt. Von einem Wohltäter erhält er eine finanzielle Unterstützung, von der er hofft, anderswo ein adeliges Leben führen zu können. Stattdessen wird er von seinen Dienern, einer Tänzerin und einem Lehrmeister, der ihn bei sich aufnimmt, um einen großen Teil seines Geldes betrogen. Unermüdlich versucht er sich, wo immer er auch hinkommt, als Adelige auszugeben, wird aber stets als Hochstapler entlarvt und verlacht. Schließlich verlässt er gedemütigt die Gesellschaft und zieht sich in ein Kloster zurück.

Physiognomische Darstellungen werden weitgehend ausgespart. Die Hauptfigur erzählt ihre Erlebnisse rückblickend aus der Perspektive des geläuterten Ich, das seine mentalen Zustände präsentiert. Erzählt wird die Geschichte einer Figur von ihrer Geburt bis zu ihrer Entscheidung, ins Kloster zu gehen, nach all den Wirren des Lebens, die sich auf das Laster, sich als Adelige auszugeben, zuspitzen. Dementsprechend ist der Charakter des *Nobile immaginario* weitgehend abgeschlossen gezeichnet. Gleichzeitig bleibt der Protagonist durch die Hervorhebung eines besonderen Lasters aber auch unterdeterminiert. Die Darstellung eines stereotypen unbelehrbaren Charakters, dessen Bemühungen

⁶⁴ Vgl. dazu auch Klaus-Dieter Ertler: „Das Charakterbild in den Moralischen Wochenschriften. Justus Van Effens *Le Misanthrope*“. In: *Charakterbilder. Zur Poetik des literarischen Porträts*. Hg. von Angela Fabris und Willi Jung. Göttingen: V & R unipress 2012, S. 215–229, S. 218.

⁶⁵ Piazza: *Il nobile immaginario, storia che può istruire e piacere*.

stets ein Ziel verfolgen, aktiviert beim Leser während des Rezeptionsprozesses ein Hintergrundwissen, welches die Lücken in der Erzählung schnell zu schließen vermag. Eine möglichst schematische Darstellung lässt die Zusammenhänge zwischen den seelischen Zuständen des Protagonisten und seiner Handlungen leicht erkennen und in weiterer Folge vorausahnen.⁶⁶ Bereits in der Moralpresse lernt der Leser, zwischen dem herkunftsbestimmten Geldadel und dem handlungsbezogenen und tugendbasierten Seelenadel zu unterscheiden. Dementsprechend wird Orosio vom Leser nicht zuletzt aufgrund seines Wissens über literarische Konventionen verstanden. Bei der Lektüre von Piazzas Erzähltexten wird das Wissen des Rezipienten über die außertextuelle Wirklichkeit mit demjenigen über literarische Normen verbunden. Damit können flache, stereotyp angelegte Figuren schnell erfasst werden und gleichzeitig kann die stets angesprochene Vorbildwirkung einsetzen.

2.4.7 Unpersönliches Figureninventar

Der Figurenbestand des ersten Teils der *Trilogia di Giulietta* gestaltet sich relativ umfangreich. Neben den Protagonisten Patagirol, Giulietta und Riccardo werden noch weitere Figuren namentlich genannt, die aber nicht als Individuen auftreten. Felicita und Rosina übernehmen die Funktion, in Dialogform Wirklichkeitsausschnitte zu gestalten und Lauretta steht im Zusammenhang mit einer Begebenheit am Beginn des Romans, die wesentlich für den weiteren Werdegang Patagioros ist. An anderen Stellen ist von Figuren die Rede, die nicht über ihren Namen, sondern lediglich über die Nennung ihres Berufsstands oder ihrer Funktion identifiziert werden. „Suo Protettore“ (*Giulietta*, S. 60) von Lauretta, „un Avocatello“ (*Giulietta*, S. 61) und „la Priora“ (*Giulietta*, S. 61), die im Zusammenhang mit Giuliettas Flucht aus dem Ospitale genannt werden, „un Poeta“ (*Giulietta*, S. 64), den Patagirol für ein Theaterstück engagiert, oder auch ein „Segretario“ (*Giulietta*, S. 73) des vermeintlichen Principe. Daneben treten nicht differenzierte Gruppen von Figuren auf. Von „la Nobiltà“ (*Giulietta*, S. 67) erhofft sich Patagirol Unterstützung, „i Greci“ (*Giulietta*, S. 76) sind die Freunde des Patagioros, „tutti“ (*Giulietta*, S. 73) machen sich über ihn lustig und „un coro da ciechi“ (*Giulietta*, S. 64) wird von Patagirol ebenfalls für seine erste

⁶⁶ Vgl. Fotis Jannidis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: De Gruyter 2004, 185ff.

Theaterproduktion engagiert. Im ersten Teil des Romanzyklus' bleiben die drei Protagonisten die einzigen Figuren, die nicht nur individuell dargestellt sind, sondern auch eine Entwicklung erfahren. Das Verhältnis zwischen Patagirol als Geliebter und Giulietta als Sängerin zueinander ist bis zum Auftreten des betrügerischen Principe im sechsten Articolo besonders eng. Schließlich ist die Begegnung mit dem Principe sowohl für den Impresario, als auch für Giulietta ebenso intensiv wie schicksalsträchtig.

2.4.8 Wandelbare Figuren

Piazzas Erzähltexte und Romane weisen zweifellos noch sehr schematische Handlungsmuster auf. Folglich können die Protagonisten, die mitunter auch beliebig austauschbar erscheinen, in gewisser Weise handlungsfunktional definiert werden. Ohne weiteres könnte die Moglie senza marito die Geschichte der Cantatrice fiamminga erleben und umgekehrt. Ebenso wie die Ebreja sich in der Welt der Turca in cimento zurechtfinden und die Türkin ihrerseits ihren Weg in der Diegese der Jüdin gehen würde. Nach wie vor werden die Protagonisten durch ihre Vorbildfunktion für den Leser innerhalb des gattungsspezifischen Handlungsschemas determiniert. Auch wenn sie merklich komplexer konzipiert sind als zahlreiche Nebenfiguren und als Individuen präsentiert werden, darf nicht übersehen werden, dass sie im übergeordneten Kontext des Aufklärungsromans im 18. Jahrhundert im Bereich einer Schemaliteratur angesiedelt sind. Dennoch treten an die Stelle der statischen Figuren innerhalb stereotyper Handlungsmuster nun Figuren mit Entwicklungspotential.

2.4.8.1 Giulietta

Keinesfalls als statische Figur wird Giulietta präsentiert, die im Verlauf des Romans unterschiedliche Wesenszüge erkennen lässt und die sich daher auch psychoanalytisch erklären lässt.⁶⁷ Im ersten Artikel des Romans wird Giulietta als Schülerin des Konservatoriums eingeführt. Ihre Figur ist diejenige im Roman, an der die meisten Gefühlsambivalenzen zu erkennen sind. Sie ist wesentlich komplexer als die übrigen Romanfiguren angelegt. Bei ihrem ersten Erscheinen

⁶⁷ Vgl. dazu Sigmund Freud: „Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gradiva*“. In: *Studienausgabe*. Hg. von Alexander Mitscherlich u. a. Frankfurt a. M., S. 67–72.

wird vom auktorialen Erzähler die ihr zugrunde liegende Funktion im Text des ersten Teils bestimmt:

Riserbavasi a fare la vendetta di tutte una Figlia dell'Ospitale di nominata *Giulietta* e resa assai celebre per la dolcezza del musicale suo canto. Era sul fiore della gioventù, bella, graziosa, e ripiena di quello spirito e di quell'accortezza, che suol'essere comune alle Fanciulle educate in que'Luoghi pii. (*Giulietta*, S. 57)

Giulietta wird im ersten Moment in ihrer Rolle als Rächerin vorgestellt, die sie, wenn auch gegen Ende des ersten Teils nicht mehr willentlich, dennoch bis zur letzten Konsequenz spielen wird. Gleich darauf folgt der Hinweis, welche Mittel ihr dazu zur Verfügung stehen. In ihrem Aussehen und ihrer Klugheit stellt sie einen Gegenpol zum alten, lächerlichen Patagirol dar. Die Darstellung Giuliettas beginnt nicht wie üblich mit der *descriptio superficialis*, sondern liefert einen Verweis auf ihre Funktion im ersten Teil der Trilogie. Während der Impresario durchgehend lächerlich dargestellt wird und grundsätzlich nie die betrügerischen Intentionen der Figuren, auf die er trifft, erkennen kann, können an Giulietta durchaus moralische Regungen beobachtet werden. Auch wenn sie aus reinem Selbstzweck bei Patagirol bleibt, verhält sie sich ihm gegenüber nicht ausschließlich ohne jegliche emotionale Anteilnahme oder sogar bösartig, wie die anderen Figuren. Als sich Lauretta, eine weitere Schülerin des Ospedale, dem Impresario gegenüber äußerst respektlos benimmt, woraufhin es zu Handgreiflichkeiten kommt, eilt sie Patagirol tatkräftig zu Hilfe: „Accorsa Giulietta in difesa del suo Cacomagiri lo strappò di mano alla sua nemica che stava per sverlergli que' quattro peli canuti che gli restavano in capo.“ (*Giulietta*, S. 60) Auf diese Weise erfolgt die Charakterdarstellung Giuliettas sukzessive über die gesamte Länge des Erzähltexts. Von einem *round character* im Sinne Forsters⁶⁸ kann dennoch nicht gesprochen werden, da Giulietta insgesamt mit verhältnismäßig wenigen Merkmalen ausgestattet ist, die zudem relativ konstant bleiben. Im Gegensatz zu Patagirol, dessen Vorstellung seiner Äußerlichkeiten und Wesenszüge sich seitenlang gestaltet, erfährt die Leserschaft die wichtigsten Daten von Giulietta in diesem einen Satz, bevor der Erzähler sich wieder Patagirol widmet. Zur Charakterisierung Giuliettas gehört auch die Erwähnung des Konservatoriums, in dem sie erzogen wurde. Der räumliche Bezug der weiblichen Hauptfigur lässt weitere Interpretationen offen, zumal die Ospitali im Venedig

⁶⁸ Vgl. Edward Morgan Forster: *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin 1974, S. 75.

des 18. Jahrhunderts als wichtige kulturtragende Institutionen allgegenwärtig waren.

Die verzweifelte Liebe Giuliettas zu Riccardo im dritten Teil des Romans ist eine Art Kontrafaktur zur unglücklichen Liebe Patagiros zu Giulietta im ersten Teil. Ähnlich wie der Impresario ist Giulietta bereit, sich selbst für ihre große Liebe zu opfern. Sie erkennt nicht, dass ihr inneres Bild von Riccardo nichts mit der äußeren Realität zu tun hat und verfällt nach und nach dem Wahnsinn. Bereits der zweite Teil lässt auf das Potential der späteren Wahnsinnsanfälle Giuliettas schließen. Die Unkontrolliertheit ihrer Gefühle nach der Trennung von Riccardo zwingt die Protagonistin zur selbstgewählten Exklusion aus der Gesellschaft. Es bedarf in der Folge der Intervention ihrer Albergatrice und einiger Bemühungen des Marchese Gotrou, bis Giulietta ihren Schmerz über den Verlust Riccardos überwinden kann. Während sich der Marchese immer häufiger mit den Vorwürfen seiner Töchter konfrontiert sieht, sein Vermögen lieber für seine Liebschaften auszugeben, als ihnen eine standesgemäße Hochzeit zu ermöglichen, kommt Giulietta nach und nach wieder zu sich und weiß die Großzügigkeit des Marchese geschickt auszunutzen: „Cosa le costava finalmente l'accoglierlo con qualche segno di gioja, il parlargli con dolcezza, e il fingere ancora d'essere innamorata di lui?“ (*Giulietta*, S. 94) Der auktoriale Erzähler lässt anklingen, dass sich die missliche Lage, in die sich ihr Gönner mit seinen Zuwendungen selbst manövriert, höchstwahrscheinlich ihrer Kenntnis entzieht: „Non è noto s'ella sapesse in quali malagevoli circostanze si ritrovasse il Marchese. Forse ricusata avrebbe la maggior parte de'doni ch'egli le fece, se di tanto avea cognizione.“ (*Giulietta*, S. 96) Es ist somit der Erzähler, der Giuliettas erneutes berechnendes Handeln mildtätig kommentiert.

Nach dem Selbstmord des Marchese muss Giulietta nach London fliehen, wo sie von Lord Downer, einem Freund des Marchese, aufgenommen wird. In einem Brief an Downer bittet der Marchese ihn, sich Giulietta, die er als „una naturale mia Figlia“ (*Giulietta*, S. 97) vorstellt, anzunehmen. Als Giulietta den Inhalt des Briefes gelesen hat, ist sie umgehend in der Lage, sich der neuen Situation anzupassen: „Pronta di spirito come fu sempre le bastò pochi momenti a concepire il tutto e a mettersi in istato di sostener la finzione.“ (*Giulietta*, S. 97) Im Folgenden erzählt Giulietta dem Lord ihre Geschichte und vergisst dabei nicht, wesentliche Details dermaßen umzugestalten und anzupassen,

dass ein glaubwürdiger Bericht entsteht: „Milord restò persuasissimo d'un discorso filato con tanta sagacità, che non lasciava il menomo dubbio d'una menzogna.“ (*Giulietta*, S. 99) Die Figur Giuliettas konstituiert sich indirekt durch ihr Verhalten, das sehr situationsabhängig ist.

Den Verlust ihrer Sinne erfährt Giulietta erneut, als sie kurze Zeit später ein weiteres Mal unerwartet Riccardo begegnet. Zufällig trifft Giulietta Eugenia, ihre beste Freundin aus dem Ospitale, die ebenfalls geflohen ist, wieder und erfährt, dass ihr Verlobter Riccardo ist. Ihr wiedergewonnenes Urteilsvermögen und ihr Scharfsinn scheinen verloren: „cadde in uno svenimento profondo quando vide chi era il Barone.“ (*Giulietta*, S. 103) Giulietta wird aber nicht nur in einem Wechselspiel von Wahnsinn und Vernunft geschildert, sondern über die vielseitigen Gefühle, zu denen sie in einem Moment fähig ist:

Riaccendendosi a poco a poco nel seno suo le fiamme del suo primo amore, considerando in quel Reo supplichevole il genitore della sua bambinella, e trovandolo sempre più bello, manioso, ed amabile, non avea core di rimproverarlo quanto lo meritava, e nell'animo suo facevano un aspro contrasto lo sdegno, la gelosia, la compassione, l'amore. Volgeva un guardo all'attonita Eugenia, e trovando in lei una Rivale, sentivasi minorata quell'affezione amichevole, che ratificata le aveva nella scorsa mattina. Ne dava un altro al genuflesso Impostore, e voleva finger d'odiarlo: ma ad onta sua le si vedeva l'amore nell'atteggiamento, nella confusione, e ne' guardi. Agitata, irresoluta, affannosa, alzò da terra il suo Ingannatore, abbracciò l'amica, e le chiese permissione di partire, colle lagrime agli occhi, e con cento smanie nel seno. (*Giulietta*, S. 104)

Einen weiteren Wahnsinnsanfall erleidet Giulietta, nachdem Riccardo sie in weiteres Mal verlässt. Das seelische Wohlergehen der Protagonistin ist eng an das Dasein Riccardos gebunden. Zwar versucht Giulietta auch in ihren schweren Stunden, für ihre Tochter zu sorgen, aber der Einfluss Riccardos ist stärker. Jede Trennung und jeden Betrug von Riccardo erlebt Giulietta als Schicksalsschlag, den sie trotz ihrer Klugheit in passiver Ergebenheit hinnimmt, ohne eigene Hoffnung auf Erlösung aus ihrem Zustand. Vielmehr sind es die Figuren, die sie umgeben, die sich letztlich am meisten um ihr Wohlergehen sorgen. Auch nach der zweiten Trennung von Riccardo schließt sich Giulietta in einem Zimmer in Dansons Haus ein, einem weiteren Wohltäter, und verweigert jegliche Nahrung. Als Riccardo noch ein letztes Mal als Schiffbrüchiger im selben Haus aufgenommen wird und in ihren Armen an den Folgen seiner Verletzungen stirbt, wird ihr Wahnsinnsanfall zur Spitze getrieben.

Die Ohnmacht Giuliettas gegenüber ihrem Schicksal steht im Kontrast zu den Lebens- und Alltagserfahrungen jenes Bürgertums, das durch Handeln zum wirtschaftlichen Aufschwung im 18. Jahrhundert beigetragen hatte. Giulietta hingegen scheint ihr anfängliches Talent, ihr Schicksal durch ihre eigenen Fähigkeiten selbst zu lenken, gänzlich verloren zu haben. Nach einem Jahr Krankheit erholt sich Giulietta noch einmal und die Leserschaft kommt in den Genuss ihrer klugen Schlussfolgerungen und Argumentationen im Karneval Venedigs. Zurück in der Lagunenstadt kleidet sie sich auffallend luxuriös und mischt sich unter die Menschenmenge. Auf einer Gondel, auf der sich scheinbar ausschließlich Edelleute befinden, erkennt sie ein Anwalt wieder. Dieser deckt ihre Verkleidung auf, woraufhin sie von einer weiteren Dame aufgefordert wird, die Gondel zu verlassen: „Non mi sono [...] famigliarizzata mai con Femmine di Teatro, e cominciare non voglio nemmeno adesso.“ (*Giulietta*, S. 140) Giulietta antwortet geschickt:

E' vero, ho mentito, ma ho mentito perchè troppo conosco i pregiudizi del mio Paese. Non son Dama, e se per ciò soltanto quest'esclusione mi viene, io la tollero in pace, quando quì restino solamente delle Dame, e de'Cavalieri. Venga ella dunque meco, Signora, che non è questo, loco per noi. (*Giulietta*, S. 140)

Ihre scharfsinnigen Reden beeindrucken die Anwesenden dermaßen, dass sie heftigen Applaus und einstimmige Anerkennung dafür erntet. Giulietta verlebt eine ruhige und zufriedene Zeit in Venedig, als sie von Eugenia einen Brief erhält, in dem sie schreibt, zu glauben, Riccardo gesehen zu haben. Als Giulietta nach Wien reist und den Irrtum erkennt, ergeht es ihr so schlecht, dass sie in ein Krankenhaus gebracht werden muss, wo sie schließlich an Hunger stirbt.

2.4.8.2 Eugenia

Eine weitere Figur, die trotz ihrer flachen Darstellung und ihrer kurzen Auftritte Gefühlsambivalenzen aufzeigt, ist Eugenia. Sie wird als beste Freundin Giuliettas aus den Zeiten im Ospitale vorgestellt, die eine ebenso begabte Musikerin und Sängerin ist. Auch sie ist aus dem Konservatorium geflohen und hat sich für ein unabhängiges Leben außerhalb der sicher scheinenden Mauern des Ospitale entschieden. Als Riccardo sie verlässt und Giulietta heiraten will, schwört sie Rache und erzählt Milord Downers eifersüchtigen Ehefrau von seinen Zuwendungen für Giulietta. Eugenia weist nicht nur eine einzige stereotype

Eigenschaft auf, sondern wird im größten Moment ihres Zorns mehrschichtig dargestellt:

Operando nel calor più cocente della sua disperata passione si lasciò ciecamente guidare dalla medesima svestendosi a un tratto di quel carattere d'onestà, e di dolcezza, che sempre regolò le sue azioni. Scaricata dell'atro veleno, ch'accesa l'aveva a tal segno uscì del Palazzo, e restituitasi alla sua Abitazione, rientrò in sè stessa, e conobbe l'ignominia di cui s'era coperta. Avrebbe sparso la metà del suo sangue per disfare ciò ch'avea fatto [...]. (*Giulietta*, S. 106)

Es braucht nicht allzu lange, bis sich die Wut Eugénias wieder abkühlt und sie ihr Fehlverhalten erkennt. Ihr unbändiger Zorn weicht nun tiefer Reue, die an ihr nagt. Obwohl der Figur Eugénia im Roman vergleichsweise wenig Raum eingeräumt wird, ist sie als Teil der Romanwelt von großer Bedeutung. Patagiro und Riccardo sind von wenigen menschlichen Zügen charakterisiert und bieten daher nur wenig Identifikationspotential. Vom Innenleben Riccardos, der Giulietta über lange Zeit begleitet, erfährt das Lesepublikum nichts. Mit dem Sinneswandel Eugénias aber und der Abfolge ihrer erlebten Gefühle spricht sie die Leserschaft in nur wenigen Sätzen an, auch wenn diese in ihren extremen Ausführungen stereotyp geschildert werden. Martínez stellt fest: „Geringe Stereotypie erzeugt einen Individualitätseffekt. Allerdings wäre es wohl unplausibel zu vermuten, dass ein hoher Grad an Individualität die Bereitschaft des Lesers erhöht, sich mit der Figur emotional zu identifizieren“⁶⁹ und verweist auf die Titelhelden von Schemaliteraturen wie Sherlock Holmes oder Harry Potter. Piazzas Figurendarstellung ist gekennzeichnet von stilistischer Einfachheit. Die Charaktere sind soweit ambivalent angelegt, dass sie sich in ihrem Verhalten unterschiedlichen Kontexten anpassen und auf soziale Probleme oder auf von der aufklärerischen Axiologie geforderten Verhaltensweisen aufmerksam machen können.

Als Eugénia glaubt, in Wien Riccardo gesehen zu haben, schreibt sie Giulietta einen Brief: „Venite subito a Vienna se ritrovar volete vostro Marito. [...] Felice me, se sarò la cagione, che ricuperiate la vostra tranquillità.“ (*Giulietta*, S. 143) Eugénia handelt mit bester Absicht und in Sorge um Giuliettas Seelenruhe, erliegt aber einem Irrtum und löst damit den letzten Wahnsinnsanfall ihrer Freundin aus. Als Giulietta ins Krankenhaus gebracht wird, sorgt sie sich um

⁶⁹ Matías Martínez (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Metzler 2011, S. 148.

sie und schickt ihr Esspakete. Nach ihrem Tod nimmt sie Giuliettas Tochter, die nun auch Waise ist, bei sich auf, um sie zu erziehen und ein Leben in einer sicheren Umgebung zu bieten.

2.4.8.3 Conte d'Arpes

Eine weitere Figur, die dem Ich-Erzähler Sigismondo in *La Storia del Conte d'Arpes* derart widersprüchliche Signale liefert, wie Eugenia ihrer Freundin Giulietta, ist dessen Vater, der Conte d'Arpes. Bezüge auf sein äußerliches Erscheinungsbild werden ausgelassen. Dem Verweis auf die adelige Herkunft folgt die *descriptio intrinseca* der Figurencharakterisierung, die wesentlich wichtiger scheint, da sie zum Konfliktpunkt und schließlich zum Motor der Geschichte wird. Der Conte weist zwei gegensätzliche Seiten auf, über die seine eigene Geschichte und die des Ich-Erzählers entsteht.

Avvezzo a confondere in se medesimo colle virtudi i defetti, era capace egualmente delle più magnanime azioni e delle più nere empietà. [...] L'oro nelle sue mani ora si faceva ministro delle passioni più abbominevoli ed ora dell'impresie più gloriose e più belle. [...] Giungeva al sommo nell'amore e nell'odio. Talami profanati, svergognate Famiglie, Donzelle superate, Matrimonj impediti, chiedevano i flagelli del Cielo sopra il suo capo. All'incontro gli amici beneficati, i miserabili soccorsi, e i sconsolati protetti, gli pregavano tutti que'beni che concorrono all'umana felicità. (Conte d'Arpes, S. 3f)

Auch hier gilt die Aufspaltung des Figurencharakters in zwei konträre Wesenszüge, die keine Nuancierungen aufweisen. Die Erzählung Sigismondos braucht die Untugenden des Vaters, um in Gang gesetzt zu werden, weshalb dem Ich-Erzähler die Erläuterung und Interpretation der Vaterfigur wichtig ist. Zudem weckt der Plauderton, in dem über andere Figuren gesprochen wird, die voyeuristische Neugier der Leserschaft. Die rasende Eifersucht des Vaters ist die Ursache dafür, dass dieser einem unglaublichen Impuls von außen, einem verleumderischen Brief, eher nachgibt, als auf die Beschwörungsversuche seiner tugendhaften Frau zu hören, die ihm immer wieder bestätigt, dass er Sigismondos Vater ist.

Den Romanen Piazzas ist gemeinsam, dass in ihren Figurendarstellungen kontinuierlich zwei bis drei Idealtypen abwechseln, wobei konträre Typen in einer Figur vereint werden können. Die äußere Form der Darstellung tritt dabei in den Hintergrund und übernimmt lediglich die Funktion, die innere Wesens-

darstellung zu unterstreichen. Dabei korreliert das äußere Erscheinungsbild solcher Figuren, die unterschiedlichen Typen in sich vereinen, oft mit dem jeweiligen Charakterzug, der situationsbedingt hervorgerufen wird.

Die inhaltliche Konkordanz zwischen den unterschiedlichen Figurendarstellungen ist bisweilen so prägnant, dass von einem festgelegten Figureninventar gesprochen werden kann, das von einem Roman Piazzas auf sein gesamtes Werk übertragbar ist.

2.5 Das Erzählen

Die Verfasser der Moralischen Periodika erkennen die Bedeutung des Erzählens und inszenieren das urbane Leben als Kommunikationssystem. Gerade die integrierten Leserbriefe liefern eine Fülle wertvoller narrativ gestalteter Beiträge zu den aktuellen Fragestellungen aus dem Leben der Stadtbürger. Im Erzählwerk Piazzas wird der Fokus auf die Lebensgeschichte nur einer Figur gelegt, die aber exemplarisch für alle Leser niedergeschrieben ist. Der Leser erhält die Möglichkeit, sich über das Andere zu erfahren. Die Literatur bietet ein Modell für den eigenen Subjektentwurf. Der Rezipient wird zum Signifikanten, der Bedeutung verleihen kann. Die Literatur erhält die Bedeutung, den der Leser konstruiert. Auf diese Weise wirkt die Literatur identitätskonstituierend und steht sogar vor dem Original, der Wirklichkeit der Leserschaft. Die eigene Identität des Lesers verläuft nicht über das Ich, sondern über ein Modell. Das Individuum, das zunächst ins Zentrum gerückt wird, scheint sogar seine autonome Wesenseinheit zu verlieren. Die moderne Gesellschaft ist eine Konstruktion, die über das Spiegelbild erzeugt wird.

In einigen der Titel oder Untertitel der Romane Piazzas findet sich der Ausdruck „*storia*“, die in der Regel in Verbindung mit einer ebenso im Titel genannten Romanfigur auftritt. Neben dem Hinweis, dass der Roman eine individuelle Lebensgeschichte erzählt, kann der Leser im Vorfeld aus der Betitelung ablesen, dass diese strukturiert sein wird. Die Moralischen Periodika liefern durch ihre narrative Gestaltung und das Bestreben, Mündlichkeit zu imitieren, wichtige Impulse für die Entstehung des modernen Romans, so die These.⁷⁰ Die Entstehungsgeschichte des Romans beschreibt die strukturelle Verschriftlichung

⁷⁰ Vgl. u. a. auch Klaus-Dieter Ertler: *Moralische Wochenschriften in Spanien. José Clavijo y Fajardo: El Pensador*. Tübingen: Narr 2003.

des Erzählens. Rückblickend auf die Anfänge des Romans beobachtet Vellusig, dass „[...] der Roman an Mustern mündlichen Erzählens anknüpft und diese amplifiziert, ohne [...] die personale und sinnenhafte Qualität des mündlichen Erzählens als solche wahrzunehmen und literarisch zu gestalten.“⁷¹

Von den fiktiven Autobiographien in Piazzas Romanen erwartet der Leser eine lineare Anordnung, die den Werdegang der Protagonistinnen nachzeichnet. Zudem darf die Leserschaft hoffen, dass die Ereignisse in der Geschichte so bedeutend sind, dass sie es wert sind, erzählt zu werden. Die Relevanz der Erzählinhalte wird gemeinhin im Textestieg von der Erzählinstanz beteuert. Das schreibende Ich verfasst seinen Text mit der Intention, in der Erinnerung über die Rekonstruktion der Vergangenheit sein späteres Ich zu positionieren.⁷² Die Kommunikation der Lebensgeschichten ist zwar schriftlich gestaltet, was die räumliche und zeitliche Distanz zwischen dem Erzähler und dem Leser zur Folge hat, die Ausdrucksweise und der Erzählstil erinnern aber oftmals an den gewohnten Plauderton, der dem Leser aus den Moralischen Periodika bekannt ist. Leseranreden, Fragen, die der Erzähler dem Leser vorwegzunehmen scheint und metatextuelle Kommentare, sind Teil der stilistischen Mittel, die den persönlichen Bericht kennzeichnen. Hierbei handelt es sich ebenso wenig wie bei den reflektiven Überlegungen des Verfasser-Ichs in den moralischen Zeitschriften um systematische Abhandlungen. Vielmehr präsentiert die Erzählinstanz unabgeschlossene Gedankenverbindungen, die jederzeit abgebrochen und zu einem späteren Zeitpunkt, wenn ein Ereignis dazu Anlass gibt, wieder aufgenommen werden können. Auf diese Weise wird über den gesamten Text hinweg die Morallehre anhand beispielhafter Erlebnisse entwickelt. Eine ähnliche Vorgehensweise findet sich in den Moralischen Periodika, wo die reflektiven essayistischen Passagen weit ausgedehnter gestaltet sind und die integrierten Mikroerzählungen für die moralischen Exempla sorgen und keine lineare Entwicklung des Gedankengebäudes zulassen.

Ereignisse von tragender Bedeutung für das Leben der Protagonisten, Figuren, die sie auf ihrem Weg begleiten und die durch die rege Reisetätigkeit bedingten zahlreichen unterschiedlichen Schauplätze werden in den Romanen zu einer

⁷¹ Robert Vellusig: „Verschriftlichung des Erzählens. Medienprobleme des Romans im 17. und 18. Jahrhundert“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 30 (2005), S. 55–97, S. 57.

⁷² Vgl. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck 1992, S. 31.

einheitlichen Geschichte zusammengefasst, mit der Intention, die Leserschaft über die Welt zu informieren, sie zu unterhalten und gleichzeitig moralsittlich zu belehren. Da Lebensgeschichten von Figuren erzählt werden, die in der bürgerlichen Umgebung angesiedelt sind, wird eine literarische Gegenwelt evoziert, die dem Leser vertraut erscheint. Im Vordergrund steht ein „Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet“.⁷³ Die Atmosphäre der Vertrautheit begünstigt die Umsetzung eines Schreibstils, der weniger berichtend als erzählend wirkt. Dazu trägt nicht zuletzt die Kohärenz des Erzählten bei. Trotz der vorwiegend linearen Gestaltung der Geschichten erinnern sich die erzählenden Figuren an Vergangenes und verweisen auf Ereignisse, die für die momentane Situation von Bedeutung sind. Kommunikation in Form von verschriftlichter Mündlichkeit wird auf diese Weise zum Träger von Erinnerung und von Gedächtnis. Dieses wird vom sozialen Rahmen bestimmt, in dem sich das Verfasser-Ich bewegt. Zugleich ist die kommunizierte Erinnerung eng mit der Gegenwart des Erzähler-Ichs verknüpft und konfiguriert dessen Identität im hic et nunc. Selbst in den Moralischen Periodika werden mikrologisch konfigurierte Erzähleinheiten nicht unwillkürlich additiv aneinandergereiht. Auch hier lässt sich durch anaphorische und kataphorische Verweise eine dahinterstehende Textkohärenz erkennen. In Piazzas Erzählwerk scheint diese gelegentlich über weite Strecken durch eine bloße chronologische Aneinanderreihung von Episoden erreicht zu werden, z. B. wenn Rosina in *Il Teatro* von Theatergruppe zu Theatergruppe wechselt.

Eine derartige episodenhafte Struktur bietet die Möglichkeit, eine Reihe unterschiedlicher Themen im Erzähltext zu besprechen. Allein im ersten Teil der Romantrilogie *Giulietta* finden sich Erörterungen über die Zustände in den venezianischen Ospitali, die Situation der Verleger, das aktuelle Kriegsgeschehen sowie Theaterproduktionen und Adelskritik. Zum einen dehnen Einschübe solcherart den erzählerischen Rahmen, zum anderen wird das Romangeschehen auf große Bereiche der Lebenswirklichkeit der Leserschaft ausgeweitet.

Neben der chronologischen Ordnung des Geschehens ist die kausale Verknüpfung der Ereignisse von herausragender Bedeutung. Die Erklärung von Ursache und Wirkung macht die Erlebnisse der Protagonistinnen als Exempla für die moralsittliche Belehrung der Leserschaft erst nutzbar. Da Filippo einen

⁷³ Ebd., S. 30.

großen Hang zur Eigenliebe aufweist, verfällt er den Verführungen der betrügerischen Isabella, (*La burrasca*). Weil Marcello nicht in der Lage ist, sein Glück zu erkennen, verbringt er sein Leben in ständiger Untätigkeit und Verzweiflung, (*Il Solitario*). Das Lebensglück Eugenias ist zerstört infolge eines einzigen Moments, in dem sie nicht tugendhaft gehandelt, sondern sich ihrer Leidenschaft hingegeben hat (*Eugenia*). Die Ereignisse folgen aufeinander streng nach den Regeln der aufklärerischen Axiologie.⁷⁴

2.5.1 Identitätsstiftendes Erzählen

Die Literatur der Aufklärung macht es sich zur Aufgabe, ihre Leserschaft zu belehren. Die veränderten Gesellschaftsstrukturen fordern ein neues Orientierungsmodell, das die Philosophie der Aufklärung zu liefern versucht. In den Aufklärungsromanen Piazzas werden wesentliche Komponenten der axiologischen Isotopie aufgegriffen und die komplexe Welt der Leserschaft auf einfache Morallehren heruntergebrochen.⁷⁵ Die Moralischen Periodika nehmen eine Themenvielfalt in sich auf und vermögen die Vereinfachung der Welt durch die Präsentation kurzer Erzähleinheiten zu leisten. In ihren Beiträgen in Form von Leserbriefen positionieren sich die Verfasser selbst in der neuen Gesellschaft. Piazzas Romanfiguren sind im Verlauf der Erzählung noch auf der Suche nach ihrer Identität und ihrem Platz innerhalb des Gesellschaftsgefüges. Sie haben ihn als Erzählinstanz gefunden, sofern die Erzählstimme gleichzeitig der Protagonist ist.

Die reflexiven Überlegungen im TextEinstieg weisen auf die Divergenz zwischen Fremd- und Selbstwahrnehmung hin. Mit der Aufwertung des Subjekts werden auch die Romanfiguren selbstbewusst und erkennen ihre persönliche Geschichte, die sie nun erzählen wollen oder die von einer heterodiegetischen Instanz erzählt werden soll. Mit ihrer Erzählung antworten sie apodiktisch auf die eingangs ungeklärte Frage, wer sie sind, warum sie geworden sind, was sie sind, und stellen klar, dass alles bisher über sie Geschriebene oder Erzählte nicht der Wahrheit, d. h. ihrem Selbstbild, entspricht. Für die verschriftlichte Suche

⁷⁴ Vgl. Matías Martínez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck 2009, S. 111–119.

⁷⁵ Harald Haferland und Mathias Meyer: „Einleitung“. In: *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven*. Hg. von Harald Haferland und Mathias Meyer. Berlin: De Gruyter 2010, S. 3–15, S. 3.

nach der persönlichen Identität bietet sich besonders die Form der Autobiographie an.⁷⁶ „Der Verfasser einer Autobiographie hebt sein Bild reliefartig von seiner Umgebung ab, er gibt ihm eine selbstständige Existenz; er betrachtet sich selbst und genießt es, betrachtet zu werden [...]“, stellt Gusdorf fest.⁷⁷ In den fiktiven (auto-)biographischen Romanen Piazzas können somit zwei wesentliche Aspekte ausgemacht werden. Zum einen findet sich die Funktion der Repräsentation bzw. Inszenierung der Protagonisten, zum anderen eine didaktische, normative Komponente, die, aufgrund der Vergleichsmöglichkeiten, die sich für die Leserschaft ergibt, auf den Zusammenhang zwischen persönlicher und kollektiver Identität verweist. Der Erzähler reflektiert über das erzählte Leben und die einschneidenden Erfahrungen und teilt diese der Öffentlichkeit mit. Die Bezüge zur extratextuellen Wirklichkeit der Leser sind der Schaffung einer kollektiven Identität förderlich.

Durch das schriftliche Festhalten alltäglicher Erfahrungen der Protagonisten, die nunmehr der urbanen Gesellschaftsschicht entstammen und durchgehend um ihr wirtschaftliches Überleben bemüht sind, wird das Erzählte räumlich und zeitlich organisiert: „Ora d’uopo è seguire il filo dell’avventure mie nell’ordine suo naturale“ (*Conte Arpes*, S. 69), wendet sich der homodiegetische Erzähler in *La Storia del Conte d’Arpes* an die Leserschaft. Die Wahl der Episoden, die sie zu einer kohärenten Einheit verbinden, obliegt den Verfasserinstanzen. Die kommentierende Erzählstimme verleiht dem Erzählten eine prononcierte Perspektive. Die Identitätsentwürfe der Romanfiguren sollen die Leserschaft zur Spurensuche in der realen Welt veranlassen, um die eigene Positioniertheit zu erkennen und gleichzeitig eine kollektive Identität wahrzunehmen. Wird der Erzählfluss von Leseranreden unterbrochen, in denen gemeinsame Werte und Normen vom Erzähler-Ich direkt angesprochen werden, scheint die Leserschaft dem auf literarischer Ebene generierten Kollektiv nicht mehr entkommen zu können. Die „fanciulle“ und „giovani del nostro tempo“ werden auf die kulturellen Parameter aufmerksam gemacht. Im Erzählwerk Piazzas wiederholen sich die Schilderungen der Lebensgeschichten, die im Spannungsfeld zwischen

⁷⁶ Vgl. Michael Bamberg: „Identity and Narration“. In: *Handbook of Naratology*. Hg. von Peter Hühn. Berlin: De Gruyter 2009, S. 132–143, S. 138.

⁷⁷ Georges Gusdorf: „Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie“. In: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Hg. von Günter Niggel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 121–147, S. 124.

fiktiver Erzählwirklichkeit und außertextueller Realitätsverweise angesiedelt sind. Durch die repetitiven Darstellungen kann die Literatur dort konsolidierend wirken, wo noch moralsittliche Unbestimmtheiten herrschen. Jedenfalls haben Piazzas Erzählungen einen mimetischen Charakter, da sie Fragestellungen des zeitgenössischen Zusammenlebens fiktiv darstellen und somit die an bürgerlichen Lebensweisen orientierte Gesellschaft sichtbar machen und diese anerkennen.

Im Zentrum der Aufmerksamkeit bleiben in den Erzählungen aber die Individuen, die in ihrem Konflikt mit der Gesellschaft geschildert werden. Vorrangig wird von den existenzbedrohenden Krisen berichtet, die die Figuren allein oder mit anderen zu Hilfe kommenden Figuren überwinden sollen. In durchaus pädagogischer Absicht werden dem Lesepublikum aus den durchlebten Notsituationen heraus Orientierungshilfen und Wertvorstellungen mitgeliefert. Sowohl das Scheitern (Giulietta, Solitario) als auch das erfolgreiche Bestehen (Celino, die Ebreja) der moralischen Prüfungen erfüllen den exemplarischen Zweck. Anzumerken ist hier, dass die Geschichten des Scheiterns stets von einer heterodiegetischen Instanz erzählt werden, während am Ende im moralphilosophischen Sinn erfolgreiche Lebensgeschichten vorzugsweise aus einer homodiegetischen Perspektive wiedergegeben werden.

2.5.2 Moralische Erkenntnis

Die Figuren in den Erzählwelten liefern individuelle Handlungsmodelle, aus denen die Leserschaft allgemeingültige Lehren und Erkenntnisse ableiten kann. Dabei konzentriert sich die Erkenntnisfunktion auf die Entscheidungsfindung und die Reaktion der Figuren in bestimmten Situationen weniger auf den Ereignisablauf der Erzählung. Im Vordergrund steht demzufolge Giuliettas Umgang mit dem Umstand des Verlassen- und Betrogenwerdens von ihrem Geliebten oder Eugenias moralische Standhaftigkeit in einer verführerischen Situation. Der Wahrscheinlichkeitsgehalt in Bezug auf die Konstruiertheit der Geschichte, was die falsche Nachricht vom Ableben ihres Ehemannes betrifft, liefert lediglich den kontextuellen Rahmen. Identifikationspotential bieten die prekären Situationen, in denen moralsittliches Verhalten im Sinne der aufklärerischen Axiologie gefordert wird. Freilich ist der kontextuelle Rahmen nicht bedeutungslos. In ihm werden unterschiedliche Ereignisse in eine kausale Beziehung

gesetzt, die bestimmte Zustände evoziert, die die Figuren zu Handlungen und Entscheidungen zwingen. Gelegentlich greift an diesen Schlüsselstellen die Erzählinstanz kommentierend ein, um die implizite Aussage zu erklären und damit sicherzustellen, dass die moralische Botschaft vermittelt wird. Zudem wird das Erzählen instruktiv von Werturteilen der Erzählstimmen begleitet, die den Erkenntnisprozess lenken. Diese Erzählweise ist Teil der idealtypischen Kommunikationsstrategien in den Moralischen Periodika, wo pointierte exemplarische Einzelfälle mit einem ergänzenden Lehrsatz des fiktiven Verfassers versehen werden. Der Erzählprozess wird immer wieder unterbrochen, um die Rezeptionshaltung explizit zu determinieren und mit der Verfasserintention übereinzustimmen. Dieses Muster wird in das gesamte Erzählwerk Piazzas übernommen.

2.5.3 Erzählende Figurenrede und Redesituationen

In der Figurenrede wird stets gesprochene Sprache imitiert. Die erzählenden Figuren befinden sich in Gesprächssituationen, die nicht zwangsläufig als vollständiger Dialog wiedergegeben werden müssen. Das Erzählen der Figuren wird in verschriftlichter Form reproduziert. Die Parameter gesprochener und geschriebener Sprache lassen sich in der Figurenrede nicht mehr so deutlich trennen, wie in der Definition von Koch/Österreicher:

In der gesprochenen Sprache befinden sich die Partner in einer face-to-face-Interaktion (physische Nähe und gemeinsames Handeln) und/oder kommunizieren über Elemente des situativen Kontexts oder setzen sie als selbstverständlich voraus; oft ist viel gemeinsames Wissen vorhanden. In der geschriebenen Sprache erscheint der Rezipient, meist sogar eine Vielzahl von Rezipienten, weniger als personales Gegenüber, denn als anonyme Instanz; die Kommunikation hat öffentlichen Charakter; Elemente des situativen und soziokulturellen Kontexts müssen weitestgehend versprachlicht werden [...].⁷⁸

Die Kommunikation der Romanfiguren verläuft auf zwei Ebenen. Zum einen findet eine Unterhaltung innerhalb der fiktiven Welt statt, zum anderen ist die Botschaft auch an eine außertextuelle Wirklichkeit gerichtet. Der Schauplatz und die soziale Umgebung der handelnden Figuren ist so gewählt, dass der

⁷⁸ Peter Koch und Wolfgang Österreicher: „Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte“. In: *Romanistisches Jahrbuch* 36 (1985), S. 20.

Leser imstande ist, mit Hilfe weniger Erkennungsmerkmale Darstellungslücken selbst auszufüllen, womit eine umfangreiche Versprachlichung des Kontext nicht mehr notwendig ist.

Eine weitere Unterscheidung lässt sich in Bezug auf den Autor und die Erzählinstanz treffen. Scheffel⁷⁹ beschreibt die Äußerungen, die der Autor in einer fiktiven Erzählung niederschreibt als „real aber inauthentisch“ aus Sicht des Textproduzenten, da sie im Text über eine Erzählinstanz vermittelt werden, für die dieselben Äußerungen authentisch, aber imaginär sind. Für die Erzählwerkanalyse Piazzas ist dieses Modell von Bedeutung, da „durch das reale Sprechen/Schreiben eines realen Autors [...] eine Form von Rede [entsteht], deren imaginär authentische Sätze eine imaginäre Objektivität schaffen [...]. Die fiktionale Erzählung ist zugleich Teil einer realen wie einer imaginären Kommunikation [...]“⁸⁰

In Piazzas Erzählwerk ist es für die moralische Botschaft nicht nebensächlich, über welche diegetischen Stufen die Wahrnehmung, die Beobachtung und das Erzählen verlaufen. Die daraus resultierenden Konflikte bringen Werturteile auf den jeweils unteren Erzählebenen hervor, die von Stufe zu Stufe näher an den Leser rücken, der durch die Rezeption selbst zum Beobachter des Beobachters der Beobachtung wird. Die Wortergreifung möglichst unterschiedlicher Instanzen und Figuren fördert grundsätzlich die Mehrstimmigkeit sowie die Perspektivenvielfalt im Text und trägt nicht zuletzt dazu bei, über die Selbst- und Fremdwahrnehmung der Figuren zu moralsittlichen Schlussfolgerungen zu gelangen, die den eigenen Blick der Leserschaft für das gelebte Werteschema in der realen Welt schärfen sollen.

Neben der erzählenden Ich-Instanz, die sich im Laufe des Textes immer wieder an den impliziten Leser richtet und den eigenen Erzählprozess kommentiert, übernehmen auch erzählte Figuren eine Erzählfunktion. Im Verlauf der Geschichte der *Giulietta*-Trilogie werden gelegentlich Figuren in Redesituationen geschildert. Dabei fällt auf, dass nicht immer der Redehalt und die Gesprächszeit mit der Bedeutung der Figur im Text korreliert. Weiters können die Redesituationen in Piazzas Romantrilogie in zwei Kategorien unterteilt

⁷⁹ Michael Scheffel: „Wer spricht? Überlegungen zur ‘Stimme’ in fiktionalen und faktualen Erzählungen“. In: *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Hg. von Andreas Blödorn u. a. Berlin: De Gruyter 2006, S. 83–99, S. 93.

⁸⁰ Ebd., S. 93.

werden. Zum einen werden über die Figurenrede aufklärungsrelevante und zeitgenössische Fragestellungen transportiert, zum anderen sind die Redesituationen in die Romanhandlung eingebaut und unterstützen die szenische Darstellung.

Die erste direkte Figurenrede im Text findet sich am Ende des ersten Articolo, wenn Giulietta ihre Ansichten über den neu gewählten Impresario Patagiros kundtut. „Quel Gregugna, Castradina, Pappuzza [...]“ (*Giulietta*, S. 58) Ihre abfälligen Bemerkungen und die unvoreilhaften Beschreibungen ihres Verehrers bleiben nicht unkommentiert.

Ihre wütenden Ausrufe haen die Figurenrede von Felicita und Rosina zur Folge, die beide nur dieses eine Mal im Roman vorkommen. Giulietta veranlasst mit ihrer herablassenden Bemerkung Patagiros gegenüber Felicita dazu, ein überhöht moralisch-tugendhaftes Bild von sich zu zeichnen, das der axiologischen Isotopie der Aufklärung, wie sie unter anderem in den Moralischen Periodika vertreten wird, entspricht. Daraufhin kontert Rosina in rauhem Ton und zeichnet ein an die Realität angepasstes Sittenbild der Ospitali. Auffällig ist, dass die Figuren nicht tatsächlich miteinander reden und daraus ein ausgeprägter Dialog entstehen könnte. Vielmehr werden durch die einmalige Rede von Felicita und die einmalige Gegenrede von Rosina zwei konträre Standpunkte zum Ausdruck gebracht. Der Fokus wird nicht auf eine Gesprächsentwicklung gelegt, sondern auf monologartige Reden, die nicht nur an die übrigen anwesenden Figuren gerichtet sind, sondern gezielt über die Textgrenze hinaus verweisen. Dennoch wird die Illusion eines Dialogs durch die direkte Anrede an Felicita, „Tenetevi, Felicita, tenetevi [...]“ (ebd.), erzeugt. Die Figurenreden sind in den Räumlichkeiten des Ospitale situiert und gestalten sich ihrerseits wie eine in sich geschlossene Theaterszene, wozu die Beschreibung des Abbruchs der Rede und des Abgangs Rosinas maßgeblich beiträgt:

Mentr'Ella proseguire voleva colla primiera energia le venne dato l'avviso che l'Amante suo rimbambito era giunto. Corse incontro ad esso. L'altre ch'ivi rimasero applaudirono il discorso ch'aveva fatto. Felicita fu condannata con pienezza di voti [...]. (*Giulietta*, S. 58f.)

Die Reden der Figuren weisen nicht auf ihre respektiven Persönlichkeiten zurück, sondern präsentieren zwei kontrapunktisch angelegte Perspektiven. Ziel der Figurenrede ist die Vermittlung eines neuen, dem Lesepublikum wahr-

scheinlich unbekannten Aspekts des Theaters, nicht die psychologische Entwicklung der Redeinstanzen. Die Unterhaltung findet zwar in den abgeschotteten Räumlichkeiten des Ospitale statt, ist aber dennoch mehr für die Öffentlichkeit bestimmt als für die anwesenden Figuren, denen die Umstände bekannt sind. Demzufolge fungiert Rosina durch ihre Figurenrede mehr in Bezug auf die Leserschaft als auf Felicità als Gesprächspartnerin. Die Darstellungen Rosinas sind feststellend und desillusionierend, während Felicitàs' Rede träumerisch anmutet und eine formelhafte Färbung aufweist.

Neben der Thematisierung des Theaterlebens hinter den Kulissen werden der Leserschaft zentrale zeitgenössische Diskurse über Figurenreden präsentiert. Im ersten Teil beschäftigen sich die griechischen Freunde des Patagiro mit dem Kriegsgeschehen und den russischen und türkischen militärischen Handlungen. Im Folgenden werden zudem das venezianische Theater und der Karneval Venedigs über die Figurenrede des schottischen Grafen Smacletton ausführlich besprochen.

Die Figurenreden der drei Protagonisten sind wesentlich knapper gehalten. Giulietta kommt im ersten Teil überhaupt nur das oben genannte eine Mal zu Wort. Die Redesituation zeigt sie von ihrer berechenbaren, zynischen Seite. Dies geschieht über Exklamationen und eine rhetorische Frage.

Patagiro wird als eigentlicher Protagonist des ersten Teils nur sehr selten in Redesituationen gezeigt. Die erste Redesituation des Patagiro im dritten Articolo zeigt diesen in vollendeter Selbstüberzeugung, die dem Bild widerspricht, das der auktoriale Erzähler von ihm gezeichnet hat sowie den beschriebenen Reaktionen der übrigen Romanfiguren auf ihn, wodurch die Perspektiviertheit seiner Rede unterstrichen wird:

A Bologna, a Firenze, e fors'ancora a Venezia, bisognerà ch'io mi vada. Non si deve risparmiar spese, del resto se non riesco a formare una Compagnia delle migliori che far si possano, sarà mio danno. Non ci è alcuno al Mondo che conosca meglio di me le Persone di merito nell'arte Teatrale. Io non sono di quelli che per cavare qualche guadagno da una parte e dall'altra tradiscano gl'Impresarii, come fanno gli altri tutti della mia confessione. (*Giulietta*, S. 65)

Patagiro ist überzeugt von seinem Talent als Impresario und verknüpft damit seine Hoffnungen des eigenen beruflichen Aufstiegs und der Verbesserung seines Vermögens. In der zweiten Redesituation im fünften Articolo sieht der Impresario die Welt des Theaters bereits unter einer veränderten Perspektive,

ohne jegliche Selbstkritik zu üben. Seine Umwelt nimmt er nun als feindlich wahr, verliert aber seine positive Grundeinstellung nicht, die eng an Giulietta gebunden ist, was ihm am Ende zum Verhängnis werden wird: „Ah povero Patagirol! a quale pessimo stato ti vai riducendo. Perdi l'oro, la quiete, e tutto te stesso. Ma finchè mi resta la mia Giulietta, sarò sempre felice.“ (*Giulietta*, S. 72) Als Patagirol im sechsten Articolo ein drittes Mal zu Wort kommt, zeigt er sich in seiner gewohnt naiven Rolle und schenkt den verführerischen Worten des Segretario des Principe leichthin Glauben: „Ah, mio Signore [...] interessatevi per il mio bene, che vi prometto un regalo degno di Voi.“ (*Giulietta*, S. 74) In einer weiteren Redesituation im siebten Articolo gibt sich Patagirol ebenso desinteressiert an seiner Umgebung und an tagesaktuellen Themen. Während die übrigen anwesenden Figuren über das Kriegsgeschehen um sie herum diskutieren, meint der Impresario dazu lakonisch: „Che i Turchi e i Russi s'ammazzino a loro senno, ch'io non ci penso un fico. Ah se vedeste, Fratelli, quanto più bella è divenuta la mia Ragazza.“ (*Giulietta*, S. 77) In seiner letzten Redesituation im achten Articolo scheint sich Patagirol schließlich seiner misslichen Lage bewusst zu werden und bedauert es zutiefst, so unklug gehandelt zu haben: „Ecco [...] quanto sfortunato son io. Appena che c'entrai le cose cominciarono ad andar male. Maledetta la mia fortuna e maledetto sia pure il momento nel quale pensai d'azzardare tant'oro.“ (*Giulietta*, S. 78)

Die Figurenreden des Patagirol sind auf ein Minimum an Äußerungen reduziert. Der Impresario bezieht sich durchgehend auf seinen eigenen Zustand und unterstreicht mit seiner Rede diesen, der vom auktorialen Erzähler bereits vermittelt wurde. Die Äußerungen des Patagirol sind frei von moralisch sittlichen Verweisen, wie es in den Figurenreden von Felicita und Rosina der Fall ist. Im Gegensatz dazu geben sie die emotionale Haltung und die Gefühle formelhaft wieder. Gerade der relativ geringe Redeumfang und die präzise Wortwahl bewirken die stark ausgeprägte Kontur des Patagirol, der sich seit seines ersten Auftritts im Roman „in rovina“ befindet. Bemerkenswert ist hierbei, dass der Impresario zu einer kritischen Außenwahrnehmung in seinen Redeeinhalten niemals fähig scheint. Zwar kommt es aufgrund seines Schicksals zur desillusionierten Betrachtung seiner selbst, diese ist aber keinesfalls selbstkritisch zu verstehen. Ebenso wenig ist Patagirol hellhörig genug, um ein kritisches Sittenbild von der Gesellschaft zu zeichnen, die ihn umgibt und seinen Untergang

vorantreibt. Seine Äußerungen über andere Figuren beschränken sich auf resigniertes Bedauern darüber, dass er in seinen Unternehmen nur unzulänglich unterstützt wurde. Der Entwicklungsprozess bzw. der Ruin des Patagiro an sich wird nicht über die Figurenrede vermittelt. Die Äußerungen des Impresario sind an keiner Stelle so angelegt, dass er sich darin reflektierend zu einer Handlung entscheidet. Auch richten sich die Reden des Patagiro mehrheitlich nicht an andere Figuren, sondern diese spiegeln seinen Seelenzustand zu einem bestimmten Zeitpunkt. Nur selten reagiert er in Form einer direkten Rede auf andere Figurenreden. In Gesprächssituationen mit anderen Figuren hält sich der Impresario sehr kurz: „Ma, disse, come faremo per le cose mie?“ (*Giulietta*, S. 75)

Im zweiten Teil der Trilogie, der ein Jahr später publiziert wurde, ändert sich die stilistische Eigenheit im Erzähltext. Der Text wird quantitativ wesentlich häufiger mittels Figurenkommunikation modelliert. Während im ersten Teil drei Articoli gänzlich ohne Figurenrede auskommen, besteht der siebte Articolo im zweiten Teil, bis auf den einleitenden Satz der auktorialen Erzählinstanz, ausschließlich aus der Figurenrede des Conte Smacletton. Auch im zweiten Teil kommen den Figurenreden unterschiedliche Funktionen zu. Zu Beginn der Fortsetzung greift der auktoriale Erzähler die Geschichte vom ersten Teil wieder auf und erzählt zusammenfassend, was im Folgenden geschehen ist. Anschließend gibt er seine Erzählfunktion auf, und die Leserschaft erfährt über die berichtende Stimme der Albergatrice, in deren Haus Giulietta nach dem Untergang des Impresario lebt, von ihrem momentanen Seelenzustand. Der textinterne Adressat der Rede der Albergatrice ist der Marchese Gotrou. Figurenreden mit berichtender Funktion treten immer wieder auf. Milord Downer informiert Giulietta, wie es zum Duell mit dem unbekannten Baron gekommen ist. Eugenia erzählt, wie ihr Leben seit ihrer Flucht aus dem Ospitale verlaufen ist. Giulietta erfindet die Geschichte ihrer Vergangenheit neu, um Milord Downer nicht misstrauisch zu machen, und Riccardo erzählt in einer Rückblende, was ihm nach seiner Freilassung aus dem Gefängnis widerfahren ist.

Im sechsten Articolo beginnt die Figurenrede des Conte Smacletton, die sich im siebten Articolo fortsetzt. Hier vermischen sich die berichtende und die moralisierende Funktion. Smacletton beginnt seine Rede mit den Erzählungen

seiner Reisen, im Zuge deren er nach und nach in kritische Schilderungen der Sitten und des Theaters in Venedig verfällt. Smacletton wird als überaus gebildet und erfahren beschrieben und gilt aufgrund seiner Reisen durch ganz Europa als Kenner der Sitten und Bräuche der unterschiedlichen Länder. Dementsprechend qualifiziert gilt sein Urteil über die venezianischen Begebenheiten.⁸¹ Für die Leserschaft bringt der Blick des Fremden auf das Eigene eine neue Perspektive in den Text.

Eine Funktion der Figurenrede in Piazzas Erzählwerk ist es, der Leserschaft von Ereignissen zu erzählen, die für die weitere Entwicklung der Geschichte von tragender Bedeutung sind, von der Erzählinstanz erster Ebene aber ausgespart bleiben. In *La Storia del Conte d'Arpes* berichtet der homodiegetische Erzähler Sigismondo, wie sein Vater dessen Diener beauftragt hat, seinen Sohn aufs Land zur Familie seines Dieners Cammillo zu bringen. Die entscheidende Passage erzählt Sigismondo aber nicht selbst, sondern lässt sie von Cammillo erzählen, indem dieser mit dem kleinen Sigismondo auf dem Arm seiner Familie die Gründe und Umstände erläutert, weshalb sie sich fortan um das Kind kümmern sollen. So wird die Leserschaft unvermittelt in das tatsächlich bereits vergangene Geschehen miteinbezogen.

Im Erzählwerk Piazzas gilt es zu unterscheiden, ob ein Er-Erzähler Figuren der fiktiven Welt erzählen lässt oder ob der Ich-Erzähler seine eigene Erzählrede durch die Einschaltung von direkten Redesituationen erzählter Figuren unterbricht. Die erzählende Ich-Instanz in fiktiven autobiographischen Romanen erzählt als homodiegetisch-intradiegetischer Erzähler vorrangig von Ereignissen, denen sie persönlich beigewohnt hat. Von Geschehnissen, die sie nicht miterlebt hat, lässt sie gerne in der direkten Rede von weiteren Figuren, die ebenfalls aus einer homodiegetisch-intradiegetischen Perspektive berichten können, erzählen. Der Stimmenwechsel unterstützt die Inszenierung eines lebhaften Kommunikationssystems, in dem aus unterschiedlichen Perspektiven Sachverhalte dargestellt werden können. Eine derartige kommunikative Konstellation kumuliert beispielsweise in *La Storia del Conte d'Arpes*, als Matteo sich gezwungen sieht, das Verwehlungsspiel aufzulösen, und erklärt, dass nicht er, sondern Sigismondo der wahre Sohn des Conte d'Arpes ist. Damit gelingt es Matteo, eine inzestuöse Verbindung zwischen Sigismondo und seiner

⁸¹ Vgl. Tonucci: „Un romanzo popolare nel settecento“, S. 40.

Schwester zu verhindern. Sowohl dem Ich-Erzähler Sigismondo als auch der Leserschaft sind die prekären Umstände der Verlobung des Protagonisten mit seiner Schwester bereits bekannt. Um dem Moment der Auflösung dennoch Emotionalität und Spannung zu verleihen, berichtet nicht Sigismondo selbst von der Aufklärung der verwickelten Umstände, sondern lässt Matteo aus dessen Sicht in direkter Redewiedergabe berichten, wie es zu den unerfreulichen Verhältnissen kommen konnte.

Die Verfasser der Moralischen Periodika sehen sich ebenso mit der Herausforderung konfrontiert, bereits bekannte und vielfach wiederholte moralische Grundaussagen möglichst lebendig immer wieder neu zu formulieren. Als günstige Erzählstrategie erweist sich auch hier, längst Bekanntes aus unterschiedlichen Perspektiven zu schildern. Zu diesem Zweck werden mikrologisch konfigurierte Erzähleinheiten eingefügt, in denen weitere Erzählinstanzen persönlich von eigenen Erfahrungen berichten.

Durch den Erzählerwechsel in *La Storia del Conte d'Arpes* nähert sich der „zusammenfassende Bericht“ der „schildernden Darstellung“⁸² an, die den Leser an den Geschehensablauf stärker zu fesseln vermag. In formaler Hinsicht kommt es zu einer Doppelung der Erzählfunktion. Sigismondo erzählt rückblickend seine Lebensgeschichte mit dem Blick auf sein früheres Ich. Die erlebte Vergangenheit wird dem Leser durch den Akt des Erzählens gegenwärtig gemacht. Die Distanz zur erlebten Zeit lässt Werturteile zu, die eine Selbstbeobachtung als erlebendes Ich wohl nicht hervorbringen hätte können. Matteo, eine Figur der erzählten Welt, ergreift das Wort, um ebenfalls rückblickend das Geschehene zu resümieren. Der zeitliche Abstand ist hier bedeutend geringer und wird schließlich gegen Ende seiner Rede völlig aufgehoben, wenn die erzählte Zeit in die Erzählzeit mündet. Dennoch gelingt es Matteo, selbstkritisch zu seinen Fehlern Stellung zu nehmen, weswegen ihm die Gunst Sigismondos und damit auch der Leserschaft sicher ist.

In allen Fällen gilt, dass Figuren eingeschobene Geschichten erzählen. Die Figuren treffen sich und erzählen einander. Die Treffen werden meist als zufällig beschrieben, wodurch Kontingenz zu einem wichtigen Faktor wird. In labilen Situationen könnte alles Mögliche geschehen. Die Ereignisse werden vom Zufall

⁸² Vgl. Robert Weimann: „Erzählsituation und Romantypus“. In: *Zur Struktur des Romans*. Hg. von Bruno Hillebrand. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1978, S. 316–346, S. 320.

gelenkt, dieser selbst aber wieder ist gesteuert. Die Figuren treffen sich nicht an irgendwelchen Orten, sondern oft in Gaststätten, Zimmern, Gärten oder in Räumen, die für die gesellige Unterhaltung vorgesehen sind. Die Orte, an denen Kommunikation stattfindet, sind ein wesentlicher Aspekt der Alltagskultur, die Kommunikation generiert. Überwiegend übernimmt das Erzählen die Funktion, Informationen nachzureichen und inhaltliche Zusammenhänge zu schaffen.

Auch der Er-Erzähler lässt gelegentlich erzählte Figuren zu Wort kommen, um Darstellungsinhalte zu präsentieren oder den Erzähltext durch knappe Redeeinschübe zu beleben. Besonders der Er-Erzähler ist an die berichtende Grundform des Erzählens gebunden⁸³ und kann nur über die Figurenrede eine szenische Darstellung generieren. Je nach Mitteilungsabsicht gestaltet sich das Verhältnis zwischen der Erzählinstanz und den erzählten Figuren. Figuren erzählen ihre Geschichten fiktiven Adressaten. Für die Erzählinstanz des Werkes hat die Figurenrede jedoch oftmals die Funktion, eine weitere Instanz einzuschalten, deren Reden an die implizite Leserschaft gerichtet sind. In einer Erzählsituation in *La burrasca che guida al Porto* ist Raimondo, eine erzählte Figur und ein Freund des Protagonisten Filippo, bemüht, diesen hinsichtlich seines betrügerischen Freundes Giorgio zu belehren. Die moralische Lektion in Form von direkter Rede richtet sich vorrangig an Filippo, stellt aber gleichsam eine bedeutende indirekte Hinwendung des Er-Erzählers an das Lesepublikum dar.

Die direkte Figurenrede wird von der berichtenden Zusammenfassung der Erzählinstanz abgelöst, wenn keine Pointierung des Geschehensablaufs intentioniert ist oder eine Bewertungsperspektive mitgeliefert werden soll. Gegenüber der Situationsüberlegenheit der Erzählinstanz verengt sich die Perspektive der erzählenden Figuren, wodurch Divergenzen und Spannungen im Erzähltext entstehen können, die der Leserschaft eine aufmerksamkeitfördernde Alternative zu den Erzählberichten bieten. Dementsprechend lassen sich im Erzählwerk Piazzas Figurenreden mit unterschiedlichen Funktionen beschreiben. Sie präsentieren Gegenstände und Sachverhalte in der fiktiven Welt, die dem Leser aus seiner realen Umgebung bekannt sind, und evozieren damit den Anschluss an die außertextuelle Wirklichkeit. Des weiteren animieren sie durch ihr perspektiviertes Selbst- und Fremdbild die Leserschaft zu einer kritischen

⁸³ Vgl. ebd., S. 322.

Wahrnehmung der Außenwelt. Nicht zuletzt wird der Geschehensablauf durch ihre berichtenden und informierenden Beiträge erweitert.

2.6 Dialog

Eine weitere literarisierte Form, die zu Aufklärungszwecken funktionalisiert wird, ist der Dialog.⁸⁴ In den Moralischen Periodika werden besonders gerne Gespräche in Dialogform wiedergegeben, was der Imitation mündlicher Kommunikation förderlich ist. Argumente und Gegenargumente werden gegeneinander abgewogen, Vorurteile analysiert und nach Möglichkeit aufgehoben und die grundlegende moralische Ideenlehre in einfacher Form der Leserschaft vermittelt. Die Form dient allein dem Zweck der unterhaltenden Belehrung. Unter diesem Gesichtspunkt ist die Verwendung von Dialogen ein wichtiger Aspekt der Kommunikationsstrategien der Moralischen Periodika. Auch im Erzählwerk Piazzas kommt der Dialog in diesem Zusammenhang zur Anwendung, wenn auch modifiziert und weniger dominant.

2.6.1 Einfache Rede und Gegenrede

Ebenso selten wie Patagiuro (*Giulietta*) werden die Protagonisten Filippo (*La burrasca*), Marcello (*Il Solitario*) oder Eugenia (*Eugenia*) in Redesituationen gezeigt. Der Umfang ist sehr gering bemessen. Zwar werden die Protagonisten ansatzweise in Gespräche eingebunden, ein Dialog entwickelt sich aber nicht. Die Funktion, ihre Geschichte zu erzählen, übernimmt der auktoriale Erzähler für sie.

Anders verhält es sich mit den Reden von Riccardo in der Romantrilogie, der im ersten Teil durchgehend als Principe bezeichnet wird. Seine Figurenreden sind stets an andere Figuren gerichtet, die auf seine Worte reagieren. Den Gastwirt bittet er, ein Zimmer für Patagiuro und Giulietta freizumachen, seinem Segretario antwortet er ausweichend auf den Vorschlag, den Impresario in seinen Unternehmungen zu unterstützen, und schließlich gibt er Patagiuro genaue Anweisungen, was er unternehmen soll, um seinen bescheidenen Besitz in ein Vermögen zu verwandeln. Während die Figurenreden des Patagiuro im

⁸⁴ Vgl. Dirk Hoeges: *Aufklärung und die List der Form. Zur Zeitschrift 'Il Caffè' und zur Strategie italienischer und französischer Aufklärung*. Krefeld: Scherpe Verlag 1978, S. 20.

Zusammenhang des Erzählvorgangs eher deklamatorischen Charakter haben, fungieren die Reden des Principe mehr im Hinblick auf die Gesprächsteilnehmer. Aber auch in den Redesituationen, in denen sich der Principe befindet, wird kein Dialog im inhaltlichen Sinn entwickelt.

Im sechsten Articolo wird das einzige Mal die Handlung der Geschichte vermehrt über die Figurenreden vermittelt. Zwar schaltet sich der übergeordnete Erzähler ein, um vom Verlauf des Geschehens zu berichten und das bereits über die Redeinhalte der Figuren Erzählte wiederholend zusammenzufassen und zu kommentieren, aber er wird zugunsten der dialogischen Darstellung zurückgenommen. Die Leserschaft erfährt zunächst vom Principe, dass der Wirt ein Zimmer für Giulietta und Patagirol bereitstellen soll. Der Segretario verspricht Patagirol das Wohlwollen des Principe. Dieser lädt Giulietta und ihren Begleiter zum Abendessen ein, bei dem der Segretario seinem Herrn vorschlägt, die beiden zu unterstützen und gemeinsam nach Rom zu reisen. Schließlich erfährt die Leserschaft vom Principe, wie er den gutgläubigen Patagirol dazu rät, alle seine Besitztümer in Geld umzutauschen.

Obwohl im sechsten Articolo vermehrt Redesituationen vorhanden sind, kann auch hier nicht von einem verschriftlichten Dialog die Rede sein. Die Figurenreden scheinen den alleinigen Zweck zu verfolgen, die Geschichte erneut zu erzählen. Rede und Gegenrede entwickeln sich, sofern sie vorliegen, nur in formaler Hinsicht, nicht aber auf inhaltlicher Ebene, zu einem Dialog. In den überwiegenden Fällen stehen die Figurenreden im ersten Teil der Romantrilogie für sich.

Im zweiten Teil sind die Redesituationen mitunter dermaßen angelegt, dass sich auch auf inhaltlicher Ebene ein Dialog zwischen den Figuren entfaltet. Bereits im ersten Articolo wechseln sich Rede und Gegenrede der Albergatrice und des Marchese Gotrou ab, die sich über Giulietta unterhalten. Ebenso wird die Auseinandersetzung des Marchese mit seinen Kindern in Dialogform illustriert. Giulietta und Milord Downer unterhalten sich über Vergangenes im dritten Articolo, und Riccardo und Giulietta finden im fünften Articolo über die inszenierte Wechselrede vorübergehend wieder zueinander. Die Redesituationen gestalten sich im zweiten Teil der Trilogie um ein Vielfaches umfangreicher, wodurch es der Leserschaft ermöglicht wird, aus diesen die Charaktere der Figuren zu ermitteln.

Im dritten Teil, der im selben Jahr publiziert wurde wie der zweite Teil, wird die Vermittlung der Geschichte über rekurrente Figurenrede beibehalten, ist aber weniger ausgeprägt. Zwar wird der erzählte Text immer wieder durch Dialoge und nachträgliche Berichte angereichert, Sittenbilder werden aber nicht mehr über die Figurenrede transportiert.

2.6.2 Der dramatische Dialog

In *Il Teatro* taucht ein neues stilistisches Phänomen auf, das im Erzählwerk Piazzas einzigartig scheint. Im Articolo VI des zweiten Teils fügt die Ich-Erzählerin einen dramatischen Dialog ein, der sich zwischen ihr und dem Mitreisenden Dottore R. S., einem „uomo erudito, brillante, savio ed onesto“, auf dem Weg zu einem deutschen Hof entwickelt hat. Angetan von der angeregten Konversation, möchte sie diese der Leserschaft nicht vorenthalten. Vor der Wiedergabe der Unterhaltung muss die Verfasserinstanz eine gewisse kommunikative Leistung erbringen, da ein unvermittelter Einschub in den Erzähltext die Leserschaft zu sehr verwirren könnte. In einer autopoetischen Äußerung rechtfertigt sie ihre Vorgehensweise:

Non sarà discaro a chi legge, che io inserisca in questa opera, quelli ch'ei meco tenne, viaggiando, intorno al teatro. Così, senza deviare dal disegnato cammino, darò al mio libro un'aria di novità che potrà renderlo più tollerabile. Se farò delle mutazioni, saranno nelle parole e non nelle cose. (*Il Teatro*, S. 161)

Um ihre Leserschaft auf die folgende Unterhaltung einzustimmen und ihre Aufmerksamkeit zu wecken, verspricht sie nicht nur eine neuartige formale Gestaltung eines bemerkenswerten Inhaltes, sondern bekräftigt auch die Authentizität des Dialogs: „La memoria mi serve bene e le ho tutte presenti come se udite le avessi da pochi giorni addietro.“ (*Il Teatro*, S. 161f.) Angesichts des Umfangs und der diffizilen Thematik der folgenden Unterhaltung nimmt der Leser wohl mit einem Schmunzeln die einführenden Worte zur Kenntnis, da diese die von vornherein Glaubwürdigkeit suggerierende Form⁸⁵ ironisierend ihren Authentizitätscharakter durch die Thematisierung in Frage stellt. Schließ-

⁸⁵ Vgl. Wilhelm Graeber: „'Leserpädagogik'. Zur gattungsinnovativen Funktion des Dialogs in französischen Aufklärungsromanen“. In: *Dialog und Dialogizität im Zeichen der Aufklärung*. Hg. von Gabriele Vickermann-Ribémont und Dietmar Rieger. Tübingen: Gunter Narr 2003, S. 187–199, S. 187.

lich fügt die Ich-Erzählerin eine kurze, praktische Leseanleitung hinzu: „Io parlo nella lettera R., parla il dottore nella D.“ (Ebd.)

Formal hebt sich der Dialog durch die Überschrift „Dialogo primo“ ab, die weitere Einschübe vermuten lässt. Der themenbezogene Untertitel lautet: „*Sulla Commedia*/Dottore e Rosa.“ Nach der erzählenden Einleitung zieht sich die narrative Ich-Instanz zurück und der Dialog wird ohne Sprecherindikation fortgesetzt.⁸⁶ Derartig formal angelegte Dialoge finden sich im *Osservatore veneto* von Gasparo Gozzi.⁸⁷ Gegen Ende der Zeitschrift werden in insgesamt sechzehn Nummern Odysseus-Dialoge eingefügt, die oftmals ohne einleitende Rahmung des fiktiven Verfassers präsentiert werden.

Bereits im Titel des Dialogs zwischen dem Dottore und Rosina wird der Inhalt angekündigt, der den Theaterstreit zwischen Goldoni und Chiari zum Thema macht. Innerhalb des fiktiven Streitgesprächs wird ein Diskurs der außertextuellen Wirklichkeit aufgegriffen und in den persönlichen Kontext der Protagonistin versetzt. Die Dialogform an sich wird zum Vehikel der Meinungslenkung. Die Vorwegnahme der Beschreibung des Dottore als gelehrten, weisen und ehrlichen Mannes lässt zudem Zweifel bezüglich einer objektiven Argumentation wach werden. Die Rollenverteilung ist schnell ersichtlich. Der Dottore fungiert als überlegener Lehrmeister, der auf die Fragen und Gegenargumente Rosinas souverän kontert. Gleichzeitig wird der Anschein erweckt, die Leserschaft werde als sachverständiges Publikum in die Diskussion eingebunden, obgleich der hintergründige Zweck ein Eingriff in die Meinungsbildung ist. Die literarische Debatte ist für die eigentliche Romanhandlung wenig bedeutungsvoll. Dementsprechend wird die Unterhaltung unterbrochen, sobald der Dottore und Rosina in ihrer Herberge ankommen: „Giunto a questo segno il nostro dialogo, arrivammo ad un’osteria, dove abbiamo pernottato“ (*Il Teatro*, S. 166), erzählt Rosina in der abschließenden Rahmung des Dialogs. Die Inhalte der Unterredung zielen vielmehr auf die außerliterarische Wirklichkeit ab, wo sie auf indirektem Wege einen Beitrag zur Theaterreform leisten sollen. Graeber verweist in einer Fußnote darauf, dass „die dialogisch abgefasste Erörterung narrativer Probleme keine Erfindung des 18. Jahrhunderts ist“, aber erst die

⁸⁶ Vgl. Häsner: „Dialog“, S. 121.

⁸⁷ Gozzi: *L’Osservatore veneto*, Vgl.

„Autoren der Aufklärung die gattungsinnovativen Möglichkeiten des fiktiven Dialogs zu erkennen“ vermochten.⁸⁸

Wie sehr das Verfasser-Ich um die Einbeziehung der Leserschaft bemüht ist, bezeugen die zahlreichen, im Text verstreuten Leseranreden und metatextuellen Kommentare. So nimmt es nicht wunder, dass gerade in außertextuellen aktuellen Diskussionen in besonderem Maße um die Leseraufmerksamkeit gerungen wird. Dabei wird nicht nur darauf geachtet, komplizierte Inhalte in vereinfachter Form zu präsentieren, sondern diese auch in kurze Abschnitte zu fassen, um die Konzentration der Leserschaft nicht zu lange zu strapazieren. Immer wieder wird der Faden der Geschichte aufgenommen, auch wenn die Ereignisse noch so unbedeutend erscheinen. Im Articolo VII führt Rosina ihre Unterhaltung mit dem Dottore über das Theater fort. Bevor sie mit dem Dialog beginnt, der formal ebenso vom Haupttext abgehoben ist wie jener im sechsten Articolo, erzählt die Protagonistin von der Übernachtung in der Osteria. Schließlich folgt der Dialog „Sulla Commedia“, der von der Ich-Erzählerin an einer bestimmten Stelle abgebrochen wird: „Il dialogo s'estese più a lungo assai, ma siccome uscì dalla materia teatrale, così è mio dovere di qui troncarlo. Chiuderò questo articolo con un fatto grande della mia storia che la fortuna apparecchiato in viaggio mi aveva [...]“ (*Il Teatro*, S. 171)

Ähnlich gestaltet sind die Dialoge zwischen Odysseus und den von Kirke in Tiere verwandelten Menschen im *Osservatore veneto*. Schauplatz der Unterhaltungen ist die Insel der Zauberin, auf der Odysseus mit Hilfe eines göttlichen Zaubertranks verweilen kann, ohne selbst von Kirke verwandelt zu werden. Er nutzt diese Möglichkeit, um in Gesprächen mit den Tieren die menschliche Natur zu ergründen. Die Dialoge werden nach einer Rahmenerzählung, in der die Ankunft von Odysseus auf der Insel beschrieben wird, formal mit einer Überschrift zweiten Grades eingeführt, die den Verweis auf die Gattung liefert: „Dialogo I“. Die folgenden Dialoge werden auf diese Weise ebenso wie in *Il Teatro* durchnummeriert. Der Untertitel besteht hier nicht in einer Ankündigung des diskutierten Inhalts, sondern in der Nennung der jeweiligen Dialogpartner. Im Folgenden werden die Dialoge ohne vermittelnde Erzählinstanz im dramatischen Modus wiedergegeben. Die Inhalte der Dialoge in Gozzis *Osservatore veneto* beziehen sich auf die unterschiedlichen menschlichen Laster und ihre

⁸⁸ Graeber: „‘Leserpädagogik’“, S. 187.

Folgen, wodurch der Schwerpunkt auf das aufklärerische ideale Menschenbild gelegt wird.

In poetologischer Hinsicht sind die Dialoge in Piazzas Roman *Il Teatro* keine neue Erfindung. Der spielerische Umgang mit der Gattung Roman, die stilistische Eigenheiten ermöglicht, nützt Piazza jedoch geschickt für die Lenkung der Lesererwartung, um über die Figurenperspektiven im Literaturstreit Position zu beziehen. Als besonders überraschend und gerade deshalb äußerst reizvoll treten die Dialoge hervor, weil ihre formale Gestaltung im Erzählwerk Piazzas insgesamt unüblich ist.

Anhand des eingefügten Dialogs lässt sich erkennen, wie sehr die Grenze zwischen faktischem und fiktivem Text beweglich ist. Dieses Phänomen lässt sich auch in den Moralischen Periodika beobachten, in denen sich essayistische und narrative Passagen abwechseln. Eine Reihe von heteroreferenziellen Bezeichnungen schaffen den Brückenschlag zur außertextuellen Wirklichkeit: Voltaire, Londra, Italia, Inghilterra, Francia, *Gerusalemme*, Tommaso Ristori, Molière, Goldoni, Chiari u.a. Wolf sieht in diesen auf den ersten Blick illusionsstörend wirkenden Elementen keinen Widerspruch zur grundlegend fiktiven Anlage des Textes:

[...] dank ihrer [=Heteroreferenz] rezipieren wir in der Regel überhaupt mediale Produkte, und eine intensive, lebensecht wirkende Heteroreferenz ist es im Übrigen auch, die uns in den Zustand ästhetischer Illusion zu versetzen vermag.⁸⁹

Heteroreferenzen amplifizieren die dargestellte fiktive Welt und bereichern diese mit einem Werteschema an, das der Leserschaft aus ihrer Lebenswirklichkeit bekannt ist und wirkt gleichzeitig auf dieses zurück. Die Figurenreden von Rosina und dem Dottore sind an ihre jeweiligen Betrachtungsweisen gebunden. Der Autor selbst kann den Abstand zum diskutierten Thema wahren und die Streitfrage über seine Figuren schließlich lösen, oder offen lassen und lediglich Argumente und Gegenargumente präsentieren und der Leserschaft die Urteilsfindung überlassen. Dem Dialog *Sulla Commedia* folgen weitere *Sulla Tragedia*, *Sulla musica* und *Sul ballo*. Sie alle dokumentieren in fiktionalisierter Form den Literaturstreit zwischen Chiari und Goldoni und dienen letztlich der Wissens-

⁸⁹ Werner Wolf: „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen. Ein Systematisierungsversuch metareferenzieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien“. In: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Hg. von Janine Hautal. Berlin: De Gruyter 2007, S. 25–64, S. 31.

vermittlung und der Belehrung, ohne einen Einfluss auf den Handlungsverlauf auszuüben. Die erzählte Zeit scheint stillzustehen. Die Geschichte läuft nur im Hintergrund weiter. Die Dialoge finden vorzugsweise auf der Reise statt: „Tornammo in viaggio ed ebbe principio il seguente dialogo“ (*Il Teatro*, S. 176) und werden auf diese Weise in die erzählte Zeit, in der Bewegung stattfindet, als „argumentatives Genus“⁹⁰ integriert. Der Dialog als hybride Gattung⁹¹ findet Eingang in den Roman, der selbst als Mischform gilt. Häsner meint zur Hybridität des Dialogs:

Hybrid ist der Dialog, weil seine Argumentation an die Darstellung einer fiktiven Gesprächssituation gebunden ist und sich damit die jeweiligen Geltungs- und Wahrheitsansprüche fiktionaler und theoretischer Diskurse überlagern.⁹²

Die Offenheit des Dialogs machen sich die Verfasser der Moralischen Periodika, die ihrerseits eine offene Form aufweisen, sowie die Romanautoren der Aufklärung zunutze. Das Erzählwerk Piazzas wird in Vorworten vom Autor selbst als fiktive Schöpfung deklariert. Im Textestieg beteuern die Erzählstimmen aber alsbald die Authentizität der Inhalte. Besonders in den Moralischen Periodika wird nach stilistischen Mitteln gesucht, mit denen immer wiederkehrende Morallehren auf ansprechende Weise gestaltet werden können. Die Unterhaltungen der Figuren lassen die Verfasser in ungezwungenen Situationen entstehen, die den Plauderton unterstreichen, in dem letztendlich aufklärerische Prinzipien und Theorieentwürfe den Zeitgenossen vermittelt werden können.⁹³ Die Moralischen Periodika bedienen sich gerne literarisch narrativer Elemente, um sachbezogene Wissensvermittlung zu betreiben. Piazza nimmt den belehrenden Auftrag als neue Funktion der Literatur ernst und bedient sich ebenso stilistischer Mittel, die sich vom Haupttext abheben, um die informativen Passagen seines Werkes in ein abwechslungsreiches Gewand zu hüllen.

⁹⁰ Vgl. Klaus W. Hempfer: „Die Poetik des Dialogs im Cinquecento und die neuere Dialogtheorie. Zum historischen Fundament aktueller Theorie“. In: *Poetik des Dialogs. Aktuelle Theorie und rinascimentales Selbstverständnis*. Hg. von Klaus W. Hempfer. Stuttgart: Steiner 2004, S. 67–96, S. 71.

⁹¹ Vgl. Olga Zorzi Publiese: *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale*. Roma: Bulzoni 1995, 14f.

⁹² Häsner: „Dialog“, S. 122.

⁹³ Vgl. Alexandra Fuchs und Klaus-Dieter Ertler: *Die Moralischen Periodika in Italien: L'Osservatore veneto*. Hamburg: Kovač 2014.

2.6.3 Der monologisierende Dialog

Eine ähnliche Funktion, aber gänzlich andere formale Gestaltung, haben die Dialoge zwischen Giulietta und dem Conte di Smacletton in der Romantrilogie. Im Articolo VI wird im Untertitel „Accogliimento che ebbe dall’Ospite suo Scozzese, di lui carattere, e dialoghi che seco tenne“ explizit auf Dialoge hingewiesen, die tatsächlich nicht in dieser Form im Erzähltext wiedergegeben werden. Der Conte di Smacletton entspricht in seiner Figurenbeschreibung dem aufklärerischen Menschenideal und bringt die notwendigen Kenntnisse innerhalb des fiktiven Voraussetzungssystems⁹⁴ mit, um zum herrschenden Theaterstreit Stellung zu nehmen: „I lunghi viaggi fatti da lui, per conoscere gli Uomini, e i loro varii costumi, e per vedere quanto al Mondo v’ha di più raro [...]“ (*Giulietta*, S. 107) Hervorzuheben ist hier die dahinterstehende Axiologie. Die Selbstbeschreibung des Conte di Smacletton erinnert an die Selbstporträts der fiktiven Verfasser der Moralblätter. Der Umstand, dass hier ein Conte die erzählende Figur ist, macht deutlich, dass das bürgerliche Werteschema auch für Angehörige des Adelsstandes wichtig wird und die Verbürgerlichung des Adels vorantreibt.

Nach einer ausführlichen Darstellung des Conte, deutet der auktoriale Erzähler die Dialoge lediglich an: „I dialoghi che seguivano tra il Conte, *Giulietta*, e il suo Sposo, erano ingegnosi, piacevoli, ed eruditi, ma lo Scozzese ragionava meglio degli altri, e aveva l’arte di persuadere, ch’usava con una dolcezza edificante, e soave.“ (*Giulietta*, S. 108) Tatsächlich ist es allein die Gedankenleistung des Conte, durch die die Leserschaft die Argumentation zum Theaterstreit wahrnimmt. Die Hervorhebung der Eloquenz von Smacletton kann als indirekte Begründung dafür herangezogen werden, warum die Reaktion Giuliettas von der auktorialen Erzählinstanz nur lakonisch zusammengefasst wird: „*Giulietta* trasportata dall’amore della sua Patria, la voleva il modello del buon gusto, in tutte le cose, e s’ingegnava di sostenere la proposizione sua, con tutta l’acutezza di spirito, ond’era capace.“ (Ebd.) Der angekündigte Dialog wird auf die Figurenrede des Conte di Smacletton zum alleinigen Zweck, die Meinung der Leserschaft hinsichtlich des Literaturstreits zu beeinflussen, reduziert. Im Un-

⁹⁴ Vgl. Ansgar Nünning: *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung. Die Funktion der Erzählinstanz in Romanen George Eliots*. Trier: Wiss. Verlag Trier 1989, S. 69–72.

tertitel des Articolo VII wird nicht mehr von einem Dialog gesprochen, sondern die Fortsetzung der Überlegungen des Conte angekündigt: „*Proseguimento del giudizio del Conte Smacletton, sopra le cose Teatrali.*“

Zunächst wird der Leserschaft auf mehreren diegetischen Ebenen eine Dialogsituation suggeriert. Innerhalb des Erzähltextes jedoch werden nur diejenigen Passagen wiedergegeben, die der auktoriale Erzähler für mitteilenswert hält. Die Illusion einer Unterredung, an der mehrere Gesprächspartner teilhaben, wird von der Erzählinstanz aufrechterhalten, wenngleich die dialogische Redesituation durch einen erzählenden Vortrag ersetzt wird. Der distanzschaffende auktoriale Erzähler weicht der direkten Erzählrede einer erzählten Figur, die, obwohl sie sich eine diegetische Stufe tiefer als die übergeordnete Erzählinstanz befindet, mit Hilfe der Wirklichkeitsbezüge in den Reiseberichten von ihren Venedigaufenthalten, eine Verbindung zur Realität der Leserschaft generiert. Auch wenn an dieser Stelle des Textes keine wirkliche Unterhaltung in Dialogform dargestellt wird, steht zumindest das Erzählen einer Figur im Vordergrund, die neben den weiteren fiktiven Figuren den Leser als „Zuhörer“ gewinnen kann, der wohl weniger bereitwillig den Ausführungen des Conte gefolgt wäre, wenn sein Vortrag von vornherein als argumentative Abhandlung zum Theaterstreit deklariert worden wäre.

Zu den Dialogen, in denen Figuren philosophisch-argumentative Beiträge zur aufklärerischen Morallehre leisten oder als gesellschaftlich-gesellige Zeitgenossen dargestellt werden, weisen manche Dialoge die zusätzliche Funktion auf, die einzelnen Charaktere der Figuren über ihre Redeeinhalte abzugrenzen und zu definieren. Während der Conte di Smacletton durch seine Figurenrede Einsichten in seine moralphilosophischen Überzeugungen erlaubt, gibt sich Dottor Dindiotti in *La Turca in cimento*⁹⁵ mit seinen überzogenen Heldengeschichten der Lächerlichkeit preis. Dindiotti verliebt sich in Zelmira und bringt sie unter dem Vorwand, ihr bei der Flucht zu helfen, da sie aufgrund des Brandes, den sie in Konstantinopel gelegt hatte, um aus ihrem Elternhaus zu entfliehen, nun verfolgt wird. Bevor Dindiotti sich selbst in seiner Figurenrede charakterisiert, beschreibt die Protagonistin Zelmira sein äußeres Erscheinungsbild als wenig attraktiv: „Vestito era d’un abito nero in piu luoghi trapuntato dagli acutissimi denti de’topi [...]. Aveva una parrucca in testa che pareva un nido di pulcini, [...]“

⁹⁵ Antonio Piazza: *La Turca in cimento o sia l'avventure di Zelmira scritte da lei medesima*. Venezia: A. Decastro 1765.

la gonfiezza stucchevole de'lippi occhj suoi.“ (*La Turca*, S. 156) Zudem macht sich Zelmira in ihren Gegenreden unverhohlen über ihn lustig. Die Figur des Dottor Dindiotti übernimmt somit unter anderem die Aufgabe, die Überlegenheit und Unabhängigkeit der Protagonistin zu unterstreichen. Gegen Ende des Dialogs macht Dindiotti Zelmira ungeschickt einen Heiratsantrag: „Mi sono note tutte le vostre circostanze, ed ho risoluto di voler sacrificare di novo per Voi la mia libertà. Gran sorte è la vostra di trovare un Uomo della mia abilità che sia pronto ad isposarvi!“ (*La Turca*, S. 163) Für den Leser, der bereits mit dem eigenwilligen und kämpferischen Charakter der Protagonistin vertraut ist, kommt ihre Reaktion wenig überraschend: „Dopo che tornai a smascellar delle risa, sentendo una propozione che un sogno mi pareva, cacciar lo feci di Camera [...]“.“ (Ebd.)

Wird auf unterschiedliche Charaktere der Figuren über die Figurenrede verwiesen, geschieht dies in der Regel über ihren Inhalt und nicht über die Sprachform im engeren Sinn. Wenn zum Ausdruck gebracht werden soll, dass eine Figur in einem niedrigen Stil spricht, wird dieser Umstand gelegentlich von der übergeordneten Erzählinstanz hinzugefügt. Bei näherer Betrachtung der Erzählperspektive in Piazzas Romanen, lassen sich demnach Kennzeichen der Imitation ebenso wie jener der einfachen Erzählung ausmachen. Auf diese Differenzierung, die Platon bereits für die epische Dichtung vorgenommen hat, greift Friedman zurück, um die Entwicklung der Präsenz des Autors in der Romanliteratur zu beschreiben:

Wenn der Dichter durch die Person eines anderen spricht, können wir sagen, daß er seinen Stil der Sprechweise jener Person anpaßt; diese Anpassung seiner selbst an jemanden anderen ist eine *Imitation* der Person, deren Charakter er annimmt. Aber wenn der Dichter allgegenwärtig ist und sich nicht verbirgt, dann ist die Imitation fallengelassen, und seine Dichtung wird zur *einfachen Erzählung*.⁹⁶

Im Erzählwerk Piazzas lassen sich deutliche Abstufungen ausmachen. Während der reine Dialog, wie er in *Il Teatro* eingefügt ist, sehr nahe an der dramatischen Darstellung und damit der Imitation angesiedelt ist, wird die Unterhaltung zwischen Giulietta und Smacletton auch formal als gesondertes Kapitel in den

⁹⁶ Norman Friedman: „Erzählperspektive im Roman. Die Entwicklung eines kritischen Konzepts“. In: *Zur Struktur des Romans*. Hg. von Bruno Hillebrand. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1978, S. 141–176, S. 144.

Text eingearbeitet, aber kommentarlos und ohne Gegenrede der Protagonistin auf die Anschauungen des Conte reduziert.

2.6.4 Szenisches und diegetisches Erzählen

Die offene Darstellungsform⁹⁷ des Dialogs macht ihn vielseitig einsetzbar und entschuldigt abrupte Unterbrechungen von Erzählungen. Der literarisierte Dialog ermöglicht es, zwar in verschriftlichter Form, aber dennoch möglichst nahe an der gesprochenen Sprache, zeitgenössische Umstände der Leserschaft zur Augen zu führen. Figuren, die ebenso dem bürgerlichen Milieu entstammen, diskutieren alltägliche Belange, hinter denen sich die Aufforderung an den Leser verbirgt, den Dialog selbst zu Ende zu führen. Die Dialoge sind von unterschiedlichem quantitativen Umfang und können an verschiedenen Orten stattfinden, wodurch die kommunikative Geselligkeit der neuen Gesellschaftsformen betont wird.

Wenngleich im Erzählwerk Piazzas Dialoge und Erzählung auf vielfältige Weise vermischt werden, überwiegt die zusammenfassende Erzählung, die Friedman als „natürliche Art des Geschichtenerzählens“⁹⁸ bezeichnet, noch über weite Strecken. In den Moralischen Periodika dienen die eingefügten Mikroerzählungen als Exempla, um die eigentliche aufklärerische Axiologie zu illustrieren. Durch die Zeitschriften führt eine prägnant ausgeformte Verfasserinstanz, die die Erzählungen dominiert. Im Vordergrund steht die offensichtliche Weltanschauung des Verfasser-Ichs, nicht die Handlung selbst. Diese wird in die reflexiven Überlegungen der fiktiven Verfasser eingebunden, um sie analysieren und kritisieren zu können. Die Herausbildung des eigenen Urteilsvermögens ist das Desiderat der Aufklärung. In den Moralischen Periodika kommt diese Forderung in den Vorworten oder ersten Nummern oftmals explizit zum Ausdruck. Der *Osservatore veneto* präsentiert im „Ragionamento I che serve di prefazione“ den Streit zweier Freunde und fordert seine Leserschaft zur Urteilsfindung auf: „Di chi abbia ragione fo giudice il Pubblico.“⁹⁹ Ebenso erwartet sich der *Socrate veneto* von seinem Leser ein Urteil, nachdem er ein erstes illustrierendes Beispiel in seiner Zeitschrift geliefert hat: „Giudicate adesso se

⁹⁷ Vgl. auch Benedetto Croce (Hg.): *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*. Bari: G. Laterza 1945, S. 121.

⁹⁸ Friedman: „Erzählperspektive im Roman“, S. 155.

⁹⁹ Gozzi: *L'Osservatore veneto*, S. 3.

questo male sia assai possente, mentre ha corrotto i più bei coraggi.“¹⁰⁰ Die gleiche Vorgehensweise findet sich im Erzählwerk Piazzas vor allem dann, wenn eine erzählende Ich-Instanz durch den Text führt. Im TextEinstieg zeigen sich die Protagonisten dessen bewusst, dass ihre Geschichten dem Werturteil der Leserschaft unterworfen sind. In *La moglie senza marito* nimmt die Erzählinstanz mögliche Reaktionen ihres Lese Publikums vorweg:

Nel numero di quelli che averanno la bontà di legger queste memorie, ve ne saranno alcuni prevenuti contro di me, alcuni in mio favore, e molti poi indifferenti ed imparziali. I primi non lascierebbero d'esser mi contrarij, quand'ancor per convincerli io avessi molta facondia; i secondi d'uopo non hanno di giuramenti, o di prove, per credermi quale d'esser mi vanto; ed i terzi, se mai varcheranno i limiti della neutralità, mi lusingo che sarà in vantaggio mio [...]. (*Moglie senza marito*, S. 3f.)

Gleichermaßen wie die Moralischen Periodika ist die Erzählliteratur Piazzas stark von der aufklärerischen Methode des Beobachtens, Analysierens und Beurteilens geprägt. Dementsprechend finden sich hier wie dort prävalente Erzählstimmen, die den Text beherrschen. Keinesfalls sollen die Inhalte unkommentiert allein über die Figurenreden und Handlungen transportiert werden. Infolgedessen kommen auch scheinbar beiläufig in den Erzähltext eingelassene kurze Dialoge nicht ohne Erzählerkommentar aus. In *La burrasca* erfährt der Leser aus der Figurenrede des väterlichen Freundes Raimondo, dass er den Protagonisten Filippo dazu rät, sich von seinem betrügerischen Freund Giorgio zu trennen und ihm im Gegenzug dazu seine Gastfreundschaft anbietet. Filippo entscheidet sich, das Angebot anzunehmen, und spricht mit Giorgio über seine Beweggründe. Die empörte Reaktion des Freundes wird von begleitenden Worten des auktorialen Erzählers gerahmt: „Il discorso che tenne quell'uomo dabbene a Giorgio, fu pieno di moderazione e saggezza: ma costui s'inasprì all'udirlo, e protestò di voler restare a Londra sin che ci restava il suo amico.“ (*La burrasca*, S. 39) Wenige Zeilen später wird die Rede des Giorgio von der Erzählinstanz sogar unterbrochen, um der Leserschaft die Intensität, die in Giorgios Redeweise liegt, zu beschreiben: „Qui Raimondo fu in necessità di prendere tuono di rigore, e di rinfacciargli le colpe di cui s'era reso reo verso del suo amico. Conchiuse poi col dirgli: [...].“ (Ebd.) Die Präsenz des Erzählers ist allgegenwärtig. Er interpretiert den Text und die darin erzählten Figuren

¹⁰⁰ Anselmi: *Il Socrate veneto*, S. 3.

und lässt es sich, bis auf wenige Ausnahmefälle, nicht nehmen, selbst Figurenreden und Dialoge zu kommentieren. Dadurch wird die Geschichte immer dermaßen erzählt, wie sie die erzählende Ich-Instanz wahrnimmt, auch wenn vorübergehend eine erzählte fiktive Figur als Informationskanal genutzt wird und neue, von derjenigen des auktorialen Erzählers divergierende Perspektiven präsentiert werden.

Dialoge alludieren Geschwätzigkeit und wecken die voyeuristische Neugier der Leserschaft. Die szenische Erzählung wird besonders dann zum präferierten Stilmittel, wenn das Erzähler-Ich als Protagonist selbst in Unterhaltungen verwickelt ist. Während in den Moralischen Periodika Dialoge ausschließlich eingefügt werden, um brisante Fragestellungen zu diskutieren und Perspektivenvielfalt zu generieren, finden szenische Darstellungen auch ohne diskursiven Hintergrund Eingang in Piazzas Erzählwerk. Auch wenn die Romanliteratur bezüglich der spielerischen Abwechslung von szenischer und diegetischer Darstellung insbesondere in Verbindung mit der Erzählinstanz noch merklich von den narrativen Strategien der Moralischen Periodika beeinflusst scheint, lassen sich bereits Modifizierungen ausmachen. An dieser Stelle ist anzumerken, dass Dialoge bisweilen nur zwischen zwei Redepartnern entstehen und nie innerhalb einer Gruppe. Selbst wenn mehrere Figuren als Anwesende genannt werden, entwickelt sich ein Gespräch, das in direkter Rede wiedergegeben wird, nur zwischen jeweils zwei Gesprächsteilnehmern.

2.6.5 Immanent-dialogisches Erzählen

Neben den Figurendialogen, die im Erzähltext auf der Handlungsebene auftreten, muss an dieser Stelle noch einmal auf das „immanent-dialogische Erzählen“¹⁰¹ verwiesen werden, das in der Leseranrede der Erzählinstanz auf einer höheren diegetischen Ebene realisiert wird. Winter stellt hier die Bedeutung der Moralischen Periodika fest: „In der Literatur wird meist übersehen, daß das immanent-dialogische Erzählen zuerst im Bereich der Moralischen Wochenschriften [...] auftaucht.“¹⁰² Der fiktive Adressat wird in die Handlung des Textes einbezogen und indirekt zur meinungsbildenden Teilnahme am Geschehen motiviert. Die narrative Instanz erzählt für den Leser und bestätigt

¹⁰¹ Vgl. Winter: *Dialog und Dialogroman in der Aufklärung*, S. 104.

¹⁰² Ebd., S. 105.

durch seine Anrede dessen stete Präsenz. Neben der didaktischen Absicht verbirgt sich in dieser Vorgehensweise das Bemühen um das Vertrauen der Leserschaft. Dabei wenden sich die Erzählinstanzen erster Ebene in der Regel an den „Leggitore“ und sprechen nur selten eine bestimmte Gruppe, wie die „Fanciulle“ an. Die Literatur an sich kommuniziert mit ihrer Leserschaft. In den Moralischen Periodika tritt das dialogische Stilmittel besonders deutlich zutage, wenn die Leserschaft nicht nur angesprochen, sondern zur Mitwirkung aufgefordert wird. Besonders eigene Reflexionen der Erzählerinstanzen zum Geschehen können auf diese Weise lebendiger vermittelt werden und erwecken weniger den Anschein eines auktorialen Vortrags. Auch wenn die mimetische Erzählform gerne angewandt wird, bleibt festzuhalten, dass die diegetische Darstellungsweise quantitativ überwiegt.

2.7 Mikroerzählungen und Episoden

Den Erzählwerken Piazzas liegt eine unaufdringliche Rahmenstruktur zugrunde, die vor allem durch die Vorworte des Autors selbst und die Leseransprechen der Erzählinstanz im TextEinstieg zu erkennen ist. Die Existenz mehrerer diegetischer Ebenen wird der Leserschaft durch regelmäßige Illusionsdurchbrechungen ins Bewusstsein gerufen. Die Leseransprechen zu Beginn fingieren mündliches Erzählen und generieren ihrerseits die Erwartung des Lesers, Neuigkeiten zu erfahren. Die Erzählinstanz kündigt an, ihre eigene Lebensgeschichte oder diejenige einer anderen Figur zu erzählen, was die Forderung nach geschilderten Geschehnissen und Erlebnissen miteinschließt. Während der Autor außerhalb des Erzähltextes verbleibt, scheinen das fiktive Verfasser-Ich und die Leserschaft eine Gesellschaft zu bilden, in der es dem Erzähler obliegt, seine Zuhörerschaft zu unterhalten. Gleichzeitig wird vom Leser die notwendige Ernsthaftigkeit gefordert, um moralische Schlüsse aus dem Gelesenen ziehen zu können. Seine Leserschaft geht mit dem Protagonisten auf eine chaotische Lebensreise, die von immer neuen, unerwarteten Ereignissen geprägt ist und der Hauptfigur allen Entscheidungsmut abverlangt. Stets bemüht, der Leserschaft zu suggerieren, von wirklichen Ereignissen zu berichten, spielen die Erzähler mit der Illusion von Wahrheit und steigern das Identitätspotential. Der geschwätzig-plaudernde Ton soll beim Leser seine Wirkung entfalten und nicht zuletzt die

traditionelle gesellschaftliche Ordnung in Frage stellen. Besonders vehement geschieht dies, wenn weibliche Protagonistinnen literarisch am Werk sind. Die Romanhandlungen sind in der Regel derart strukturiert, dass die Hauptfiguren vor gesellschaftlichen Zwängen zu fliehen versuchen oder mit den Folgen der Überschreitung konservativer moralischer Gebote umgehen lernen müssen. Die Protagonisten können der Gesellschaft nicht entkommen, versuchen aber, die Fesseln zu lockern. Um ihre persönlichen Ziele zu erreichen, bedienen sie sich ihrer eigenen Intelligenz und lassen sich auf vielfältige Abenteuer ein, in denen sie ihre Listigkeit zur Schau stellen können. Daraus entsteht ein episodenhaftes Erzählen, in dem mitunter auch zusammenhanglose Geschichten additiv aneinander gereiht werden.

2.7.1 Episodisches Erzählen

Über die diegetisch mehrstufige Anlage vieler seiner Erzähltexte spricht Piazza besonders in den fiktiven Autobiographien durch die Stimmen der fiktiven Verfasserinstanzen seine Leserschaft an. Wie in den TextEinstiegen stets betont wird, ist die Verkündung von wahren Geschichten das Hauptanliegen des literarischen Schaffens. Inwieweit die Rahmendiskursivik bei der Vermittlung der aufklärerischen Moral eine Rolle spielt, wird nicht explizit zur Sprache gebracht. Eine komplexe Anlage des Erzähltextes, wie er beispielsweise in *La Turca in cemento* vorliegt, lässt allerdings eine Mehrfachinterpretation zu, was sich durchaus günstig für die zensorielle Hürde erweist.

Die Erzählwerke bieten auf der äußersten Rahmung die von den Erzählinstanzen vermittelten Hauptgeschichten, die ihrerseits diskursive Rahmungen enthalten können. Dem Schriftsteller bieten sich mehrere Möglichkeiten, Geschichten in die Haupterzählung einzubetten. Das dominierende Stilmittel in Piazzas Romanen ist die Aneinanderreihung von erzählten Ereignissen. „Nella letteratura mondiale si danno molti esempi di questo procedimento, la cui motivazione principale è il viaggio (dalle avventure di Odisseo, a quelle di Sindibad, ai romanzi picareschi“,¹⁰³ stellt Tomassini fest und fügt hinzu, dass es sich hierbei nicht um Erzählungen in Erzählungen handelt, wie sie aus den

¹⁰³ Giovanni Battista Tomassini: *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*. Roma: Bulzoni 1990, S. 12.

Moralischen Periodika bekannt sind. Das typologische Modell von Todorov¹⁰⁴ erweitert Tomassini um die von Sklovskij¹⁰⁵ vorgenommene Unterscheidung zwischen dem neutralen Protagonisten, der sich passiv verhält, und dem aktiven Protagonisten, der durch sein Handeln die Ereignisse in Gang setzt.¹⁰⁶ Die Protagonisten in Piazzas Erzähltexten ergreifen, bis auf wenige Ausnahmen (Giulietta in der Romantrilogie und Marcello in *Il Solitario nel suo ritiro*), die Initiative, wenn es um ihr Schicksal geht. Keine der Figuren verharret an einem Ort. Ausgedehnte Reisen, die die Figuren durch ganz Europa führen, werden zur Metapher ihres Lebens. Als einzige Ausnahme kann hier Eugenia genannt werden. Dennoch handelt es sich bei den vorliegenden Erzähltexten nicht um Reiseberichte mit ernstzunehmenden landeskundlichen Einführungen. Piazza generiert die Figurenwelt in einem pikaresken Erzählmodus, wo sich insbesondere die weiblichen Protagonistinnen auf unkonventionelle Weise die Welt als ihren Lebens- und Handlungsraum erobern. Wie viele weibliche Hauptfiguren reist auch Zelmira in *La Turca in cimento* oftmals in Männerkleidung. Das Motiv der Frau als Mann verkleidet, um typisch geltende männliche Tätigkeiten ausführen zu dürfen, gipfelt in Zelmiras Anstellung bei einer militärischen Truppe als Comandante von zweihundert Janitscharen. Als afrikanischer Soldat verkleidet, mit dunkel gefärbter Haut, kann sie den Bascià di Rodi von ihrem kämpferischen Können überzeugen. Das Spiel mit der Verkleidung und der Maskierung führt zu einer deutlichen Dichotomisierung der Geschlechter.¹⁰⁷ Gleichzeitig wird durch den ständigen Widerstreit die tradierte Unterscheidung zwischen Frauen und Männern ebenso subversiv in Frage gestellt, wodurch ein neues, aufklärerisches Frauenbild präsentiert wird.

Der Erfindungsreichtum und der Mut der weiblichen Protagonistinnen bietet eine neue Perspektive bei der Erschließung der Figurenwelt im literarischen Werk. Die Figuren beleuchten nicht nur ihre Heimat und ihre Herkunft kritisch,

¹⁰⁴ Tzvetan Todorov: „Die Kategorien der literarischen Erzählung“. In: *Zur Struktur des Romans*. Hg. von Bruno Hillebrand. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1978, S. 347–369; Tzvetan Todorov: *Poétique de la prose*. Paris: Éd. du Seuil 1971.

¹⁰⁵ Victor Sklovskij: *Theorie der Prosa*. Frankfurt am Main: Fischer 1966.

¹⁰⁶ Tomassini: *Il racconto nel racconto*, S. 12.

¹⁰⁷ Auf die von Ilia Crotti diskutierte metaphorische Bedeutung von „Travestie“ in *L'amor tra l'armi* wird im Kapitel „Raum“ näher eingegangen. Vgl. Ilaria Crotti: „I materiali della finzione. Appunti per una definizione del genere-romanzo nel Settecento italiano“. In: Antonio Piazza. *Amor tra l'armi ovvero la storia militare e amorosa d'Aspasia e di Radamisto*. Hg. von Ilaria Crotti. Milano: Franco Angeli 1987, S. 7–46, S. 32.

sondern erfahren ihre eigene Integration in fremde kulturelle Milieus. Die rege Reisetätigkeit in Kombination mit Abenteuerlust bietet den optimalen Nährboden für vielzählige Erlebnisse, von denen die Ich-Instanz chronologisch berichtet. Da in den vorliegenden Erzähltexten Lebensgeschichten erzählt werden, muss davon ausgegangen werden, dass die erzählte Zeit unmöglich der Erzählzeit entsprechen kann. Demzufolge muss eine Auswahl bezüglich der erzählten Ereignisse getroffen werden, der entweder ein vorwiegend unterhaltungs- oder ein belehrungsorientierter Aspekt zugrunde liegt. In *La Turca in cemento* finden sich eine Vielzahl von Episoden und Anekdoten, die das Figurenleben und somit den Rezeptionsprozess bereichern.

Im diesem Roman lässt sich das episodenhafte Erzählen besonders deutlich nachzeichnen. Nachdem Zelmira einen Brief aus Lilla erhalten hat, in dem geschrieben steht, dass sie ins Heer aufgenommen wird, reist sie alsbald mit Carlo, dem Sohn ihres Gastgebers ab. Aufgrund des langen Reiseweges sind sie gezwungen, in einem Dorf in einer Gaststätte zu übernachten. Von der Abendstimmung überwältigt, gesteht Carlo während eines Spaziergangs Zelmira seine Liebe zu ihr und wird zudringlich. Da die Protagonistin ihre Waffe in ihrem Zimmer gelassen hat, täuscht sie ihre Zuneigung vor und vertröstet Carlo auf den späteren Abend, wenn er in ihr Zimmer kommen soll. Durch eine List gelingt es Zelmira, sich vor Carlos zu retten. Sie tauscht mit der achtzigjährigen Mutter des Wirten das Zimmer. Des Nachts kann Carlo nicht erkennen, wem er sich tatsächlich unsittlich nähert, bis er zu seinem Leidwesen eine Tracht Prügel von der alten Dame einstecken muss. Von dem Geschrei alarmiert, eilt der Sohn herbei, der seine Mutter beschützen will und schlägt ebenfalls auf Carlos ein, bis der sich wieder in sein eigenes Zimmer retten kann.

Im Zentrum der Geschichte steht die Protagonistin, deren Reaktion auf die plötzlich neuen Umstände für die Leserschaft von Interesse ist. Das Spannungsmoment ergibt sich aus dem herausfordernden Verhalten Carlos, der selbst nur eine Nebenfigur im Erzähltext ist. Das Kompositionsprinzip¹⁰⁸ der Erzählung beruht auf einer kurzen Darstellung des lokalen und zeitlichen Ambientes. Alsbald werden die bereits zuvor angedeuteten romantischen Gefühle Carlos der Protagonistin offenbart. Aufgrund des Interessengegensatzes der beiden

¹⁰⁸ Bezüglich möglicher Kompositionsprinzipien von Anekdoten siehe auch Walter Ernst Schäfer: *Anekdote – Antianekdote. Zum Wandel einer literarischen Form in der Gegenwart*. Stuttgart: Klett-Cotta 1977, S. 13.

Figuren sieht sich Zelmira zu ungewöhnlichen Schritten veranlasst, um das Vorhaben Carlos abzuwenden. Schließlich gelingt es ihr, eine für sie zunächst bedrohliche Situation mit einer Pointe zu beenden.

Die Ich-Erzählerin bezeichnet die komische Begebenheit als „scena ridevole.“ (*La Turca*, S. 112). Die Anekdote ist zwar in das Romangeschehen eingeschrieben, steht aber nicht in direktem Zusammenhang mit dem eigentlichen Handlungsstrang. Die folgenden Ereignisse ergeben sich nicht notwendigerweise aus den vorangegangenen. Erzählt wird die kurze Geschichte von Zelmira, der Ich-Erzählerin. Als kleiner Ausschnitt aus deren Lebensgeschichte hat die Erzählung eine unterhaltende, ornamentale Funktion. Daneben verfolgt sie den Zweck, die Schlaueit und Überlegenheit Zelmiras in den Mittelpunkt zu rücken. Ihre Selbständigkeit muss die Protagonistin immer wieder unter Beweis stellen, aber nicht immer sind ihr Ehrgeiz und ihre gute Bildung ausreichend, um als Frau in den damals Männern vorbehaltenen Berufen akzeptiert zu werden.

Die Geschichte Zelmiras setzt sich fort mit den Berichten über ihren Gefängnisaufenthalt, den sie antreten muss, weil sie fälschlicherweise wegen Mordes verurteilt wird. Wieder ist es ihre Scharfsinnigkeit, mit Hilfe der es ihr gelingt, den wahren Mörder zu einem Geständnis zu bewegen. Daraufhin folgt eine weitere humorvolle Anekdote von einem jungen Mädchen, das sich in Zelmira, die stets in Männerkleidung durch die Straßen geht, verliebt und sie zu allem Überdruß für ihre Schwangerschaft verantwortlich machen will.

Während der Abschnitt über die Mordanklage und den Gefängnisaufenthalt zur moralischen Entwicklung der Protagonistin und zur Gesellschaftskritik beiträgt, stellt die Episode mit dem verliebten Mädchen vorrangig eine weitere humorvolle Abwechslung dar. Moralische Schlüsse könnten aus dem naiven Verhalten des Mädchens gezogen werden, das gutgläubig nicht überprüft, wen sie in ihr Zimmer lässt. Der episodenhafte Erzählvorgang und die zahlreichen listigen Einfälle der Protagonistin erinnern an grundlegende Facetten des Schelmenromans. Tonucci schreibt in der Einleitung zur *Trilogia di Giulietta* über die Anfänge des italienischen *romanzo popolare* des 18. Jahrhunderts:

Cresciuto nel '600 ramificandosi soprattutto da un robusto tronco francese (ma andrà tenuto in conto anche l'apporto cinquecentesco della Spagna, da *Don Quijote* ai primi romanzi picareschi), il romanzo europeo del '700 copre un'area ben più

vasta ed è destinato a un pubblico assai più ampio ed eterogeneo rispetto al secolo precedente.¹⁰⁹

Die Episoden und Anekdoten werden durchgehend von Zelmira selbst erzählt, sodass es nie zu einem Erzählerwechsel kommt. Auch wenn vereinzelte Anekdoten keine notwendige Voraussetzung für den weiteren Handlungsverlauf darstellen, kann nicht von integrierten Mikroerzählungen, wie sie in den Moralischen Periodika enthalten sind, gesprochen werden, zumal diese grundsätzlich eine exemplarische, illustrierende Funktion erfüllen, während die Anekdoten und Episoden in *La Turca in cimento*, sowie in vielen anderen Werken Piazzas, mitunter reinen unterhaltenden Wert haben. Gleichzeitig bilden die Mikroerzählungen in den Zeitschriften abgeschlossene narrative Einheiten, die für sich allein stehen könnten, während die chronologisch erzählten Ereignisse im Roman in der Regel in Relation zueinander ein Sinnganzes ergeben und allein stehend nur ein unabgeschlossenes Textfragment darstellen würde, das viele Fragen offen ließe.

Als „miglior romanzo di Piazza“ und zugleich „rarissimo esempio picaresco italiano“ beschreibt Folco Portinari *I zingani*.¹¹⁰ Tatsächlich bereichern sich die beiden Hauptfiguren, die sich für einen abenteuerlichen Lebensstil entschieden haben, durch List auf Kosten ihrer Zeitgenossen.

Corradino verwaist in jungen Jahren und entwickelt ein maliziöses Wesen. Als er auf Celino trifft, will er sich die mädchenhaften Züge seines neuen Freundes zunutze machen und die Verehrer, die nicht lange auf sich warten lassen, um ihr Geld zu betrügen. Von ihrem liederlichen Lebensstil können die beiden Protagonisten gut leben. Als sich Celino in Enrichetta, die Tochter eines Conte, verliebt, gelingt es Corradino nur mit Mühe, ihn davon abzuhalten, sesshaft zu werden. Auch sie selbst werden betrogen. Matrosen betäuben sie, rauben ihr Geld und setzen sie auf einer einsamen Insel aus. Sie verlieren viel Geld beim Kartenspiel, Corradino neigt zu Gewalttätigkeiten und wird ins Gefängnis gebracht. Immer wieder aber gelingt es ihnen, durch List und Tücke ihren prekären Situationen zu entinnen, bis sie ihr Glück gänzlich verlässt und Corradino während eines Unwetters von einem Blitz erschlagen wird.

¹⁰⁹ Tonucci: „Un romanzo popolare nel settecento“, S. 7.

¹¹⁰ Folco Portinari: *Romanzieri del Settecento*. Torino: Unione tipografico-editrice torinese 1988, S. 57.

Corradino, der eigentliche Schelm der beiden, stammt dem Genre entsprechend aus einer unteren Gesellschaftsschicht, substituiert mangelnde Bildung allerdings nicht durch Schläue, sondern erweist sich bereits in jungen Jahren im Konvent als äußerst gelehrig: „Una memoria tenace, una volontà efficacissima, un intelletto felice, lo facevano misurare a passi di gigante la sua nuova carriera“ (*I zingani*, S. 5), und weiß sein Wissen auch stets zu seinem Vorteil eloquent zu demonstrieren.

Corradino wird von Celino begleitet, der adeliger Abstammung ist und aus wohlhabenden Verhältnissen stammt. Wohlerzogen und vorbildlich tugendhaft sind seine vorteilhaften Eigenschaften noch nicht ausreichend gefestigt, sodass Corradino ihn leicht zu seinen frevelhaften Unternehmungen überreden kann. Dennoch wird Celino zunehmend von Gewissensbissen geplagt: „Non era insensibile agli agj d’una vita sì comoda e molle, a allo splendore della sua novella fortuna. Ma per poco che cessasse in lui l’incantesimo di quella terrena felicità tutti sentiva nella loro fierezza i pungenti romorsi che gli laceravano la coscienza“ (*I zingani*, S. 86), während Corradino ihre Taten schnell zu entschuldigen weiß:

Vedi, diceva *Corradino*, vedi mio caro Amico, se tutto ha dal Mondo, chi sa bene ingannarlo! Quel Riccone, come ho saputo, è un Avaro di ventiquattro carati. Solo le Donne e i Ruffiani mangiano il suo, nè darebbe un soldo per carità, se si trattasse nemmeno di richiamare un l’overo da morte a vita. Eppure gli abbiamo tratto di mano un centinajo di scudi, ma ci vuole la mia testa per giungere a tanto. (*I zingani*, S. 26f.)

Corradino verkörpert den schelmischen Protagonisten, der sich eine gehobene, zuweilen adelige Gesellschaft aussucht, um in ihr zu verweilen, sich ihrer zu bedienen und ihr gleichzeitig einen Spiegel vorzuhalten. Celino ist das Gewissen von Corradino,¹¹¹ ohne allerdings jemals zu ihm durchzudringen. In seiner Funktion als Gewissen seines Partners kommentiert er indirekt den der Gesellschaft vorgehaltenen Spiegel und wird infolgedessen zu deren Gewissen. Aus der Perspektive von Celino übernimmt der Leser, der zunächst ihn selbst „beobachtet“ hat, die Position des Beobachters des Beobachters der beobachteten Vorgänge. Die Auslagerung der Gesellschaftskritik auf tiefere narratologische Ebenen erinnert an die gängigen Erzählstrategien in den Moralischen Periodika.

¹¹¹ Vgl. dazu auch Morace: *Un romanziere del Settecento*. Antonio Piazza, S. 35.

Trotz des pikaresken Erzählverfahrens weisen die Romane Piazzas markante Unterschiede zum Genre des Schelmenromans auf. Die Protagonisten entstammen gemeinhin der bürgerlichen Schicht und präsentieren sich auf Augenhöhe mit der Leserschaft.¹¹² Auch wenn es bisweilen die Situation erfordert, sich listig zu zeigen, operieren die Protagonisten grundsätzlich mit Hilfe ihres Verstandes. Darin liegt der entscheidende Unterschied zwischen den Protagonisten in Piazzas Romanen und dem Pikaro, den Jacobs folgendermaßen definiert: „Der Pikaro ist ein Außenseiter, der mit Wendigkeit und ohne große moralische Skrupel um sein Überleben und um soziale Anerkennung kämpft.“¹¹³ Die Romanfiguren hingegen befinden sich nicht in einer Außenseiterposition, sondern fühlen sich bestenfalls fremd in einer Umgebung, in die sie sich erst einleben müssen. Besonders deutlich zeigt sich in *La Turca in cemento*, wie geschickt Zelmira in unterschiedliche soziale und geschlechtliche Rollen schlüpft, um die jeweilige Situation möglichst vorteilhaft für sich zu nutzen. Dabei geht sie aber nicht rücksichtslos vor. Ihren Gegnern gegenüber zeigt sie sich oftmals nachsichtig. Die Missetaten Orcanos, der sich als ihr wahrer Vater ausgab und, nachdem er von Zelmira nach seinem Liebesgeständnis der Untugend und Sittenwidrigkeit bezichtigt wurde, sie schließlich ins Gefängnis bringen ließ, werden von der Protagonistin ebenso relativiert, wie die Betrugereien anderer Figuren. Als Orcano von der Justiz überführt wurde und seinerseits im Gefängnis landete, überlegt Zelmira: „Sovvenendomi in appresso che ad Orcano ero debitrice di tanto bene che per esso io godetti, e riflettendo che finalmente il solo Amore era cagion de’suoi falli, mi prese pietà dello stato suo [...]“ (*La Turca*, S. 102)

In der Erzählliteratur Piazzas wird die Figurenwelt fragmentarisch, aber chronologisch erzählt. Besonders der Ich-Erzähler schildert nur Ereignisse, die er selbst erlebt hat. Als erlebendes Ich kann das Verfasser-Ich die Welt nur partiell wahrnehmen. Der Wahrnehmungsradius und der Wissenshorizont des Erzähler-Ichs in Texten, in denen die Geschichten anderer Figuren erzählt werden, ist ungleich weiter und lässt übergeordnete Zusammenhänge erkennen.

¹¹² Vgl. Kayser: „Das Problem des Erzählers im Roman“, S. 194.

¹¹³ Jürgen Jacobs: „Bildungsroman und Pikaroroman. Versuch einer Abgrenzung“. In: *Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen*. Hg. von Gerhart Hoffmeister. Amsterdam: Rodopi 1986, S. 9–18, S. 10.

Dennoch bleibt die Perspektive der aufklärerischen Axiologie verhaftet, der die Figur des Pikaro fremd ist.

In Hinblick auf *La Turca in cemento* ist das episodische Erzählen in Verbindung mit kalendarischen Einträgen zu beobachten. Die Einteilung des Romans erfolgt nicht wie üblich in Articoli, sondern in Jahren und Trimestern. Die Geschichte Zelmiras umfasst den Zeitrahmen von insgesamt zehn Jahren, die in vierzig Trimester unterteilt sind.

Ein rasches, episodenhaftes Erzählen ermöglicht zudem Einblicke in eine Vielzahl von sozialen Mikrokosmen. Die Protagonisten schleusen sich in divergierende Milieus ein und präsentieren neue Charaktere und Ereignisse. Dem Lesepublikum werden Beobachtungen geliefert, die bei ihm einen Reflexionsprozess auslösen können, der zur sittlichen Besserung führen soll. Es obliegt der Leserschaft, die fremden Beobachtungen in einen schlüssigen Zusammenhang zu ihren eigenen Erfahrungen zu bringen und daran anzuknüpfen. Für das Gelingen der Verbindungen ist das Identifikationspotenzial ausschlaggebend, denn, wie Bredella meint:

Man kann [...] nur verstehen, was man faktisch an sich selbst beobachtet und erlebt hat. Mit anderen Worten: das Verstehen des anderen in seiner Verschiedenheit vom eigenen Ich ist unmöglich. Wir verstehen nur, was wir selber sind.¹¹⁴

An einer anderen Stelle fügt Bredella betonend hinzu: „Wir antworten beim Verstehen [...] gar nicht mit unserem faktischen, sondern mit unserem möglichen Sein.“¹¹⁵ Die Darstellung vielfältiger Situationen innerhalb des bürgerlichen Umfeldes wirkt imaginationsgenerierend und ruft in den Rezipienten die Erinnerung an ähnliche Erfahrungen hervor.

2.7.2 Mikroerzählungen

Dieselbe Funktion mit modifizierter Gestaltung weisen Mikroerzählungen in den Moralischen Periodika auf. Die mikrologisch konfigurierten narrativen Einheiten in den Zeitschriften operieren mit Fiktionalisierungsmustern, die durchaus an die Romanliteratur Piazzas erinnern. In den Moralblättern erscheinen die integrierten Erzählungen auf einer tieferen diegetischen Stufe und werden oftmals nicht vom fiktiven Verfasser der Zeitschrift selbst erzählt,

¹¹⁴ Lothar Bredella: *Das Verstehen literarischer Texte*. Stuttgart: Kohlhammer 1980, S. 69.

¹¹⁵ Ebd., S. 73.

sondern von einer weiteren Verfasserinstanz. Mikroerzählungen können von der Erzählinstanz der Zeitschrift ohne weitere Rahmung integriert werden, oder sie werden im Rahmen eines Leserbriefs präsentiert. Die Erzählungen innerhalb von Leserbriefen können Erlebnisse beinhalten, von denen der Verfasser des Briefes selbst berichtet. Ebenso können weitere Figuren auf der hypodiegetischen Ebene ihre Geschichte erzählen. Immer dann, wenn Mikroerzählungen in den Haupttext eingefügt werden, kommen diegetische Filter zum Tragen, über die die öffentliche Kommunikation konstruiert wird. In den Moralischen Periodika ist der Rückgriff auf Mikroerzählungen mit thematischen Äquivalenzen schnell erklärt. Um die immer gleichen moralischen Botschaften möglichst unterhaltend zu gestalten, wird die formale Darbietung modifiziert.

Diesem Anspruch will auch Piazza in seiner Zeitschrift *Gazzetta urbana veneta* gerecht werden. Wie alle Moralischen Periodika, die dem Modell des *Spectator* folgen, ist die *Gazzetta* als essayistisch-narratives Blatt gestaltet. Allerdings weist Piazzas Moralblatt bereits unverkennbare Zeichen der beginnenden Auflösung des etablierten Zeitschriftentyps auf.¹¹⁶ Während zahlreiche Vorgänger der *Gazzetta urbana veneta* tendenziell tagesaktuelle und politische Themen aussparen,¹¹⁷ finden hier auch stadtpolitische Ereignisse und Anzeigen Eingang in den Text und werden mit den narrativen Passagen vermengt. Der narrative Anspruch der *Gazzetta urbana veneta* ergibt sich aus der Fiktionali-

¹¹⁶ Vgl. Martens: *Die Botschaft der Tugend*, S. 104.

¹¹⁷ An dieser Stelle muss auf die Diskussion über die Aktualität der Moralblätter in der jüngsten Forschung verwiesen werden. Martens macht den Mangel an Aktualität als wesentliches Kriterium der Wochenschriften fest: „Gemeinsam mit literarisch-belletristischen Organen und manchen Unterhaltungsblättern mangelt den Moralischen Wochenschriften eine enge Gebundenheit an die Zeit, – Aktualität. Moralische Wochenschriften behandeln nichts, was ‘neu’ ist und nach einem Jahr überholt wäre. Sie ignorieren das Interessensgebiet der Intelligenzblätter. Ihr Stoff ist unabhängig vom Geschehen des Tages, ihr Thema nur von allgemeinem, heute, aber auch morgen und übermorgen noch gültigem Interesse für den Leser. Der Reiz des Aktuellen, der die historisch-politischen Organe attraktiv machte, von dem die Zeitungen leben, der aber auch die gelehrten Zeitschriften mit regiert, fehlt den Wochenschriften gänzlich.“ Martens: *Die Botschaft der Tugend*, S. 20. In der jüngsten Forschung hingegen werden zunehmend Indizien für eine Anbindung der Zeitschriften an aktuelle Lebensrealitäten gefunden: „Hinweise auf die – von Martens verneinte – Aktualität von Wochenschrifteninhalten, auf ihre intensive Auseinandersetzung mit jüngeren und jüngsten politischen, sozialen und kulturellen Ereignissen, Phänomenen, Konstellationen und Fragen, finden sich in fast jedem Aufsatz [...], bestätigen Doms und Walcher im Vorwort zum Tagungsband zur Germanistischen Fachtagung 2011.“ Misia Doms und Bernhard Walcher: „Vorwort der Herausgeber“. In: *Periodische Erziehung des Menschengeschlechts. Moralische Wochenschriften im deutschsprachigen Raum*. Hg. von Sophia Misia Doms und Walcher Bernhard. Bern: Peter Lang 2012, S. 9–13, S. 11.

sierung des gesellschaftlichen Kommunikationssystems und der Integration vielzähliger mikrologisch konfigurierter Erzähleinheiten, die wesentlich zur Vermittlung der moralischen Botschaften beitragen. Ein grundlegendes Prinzip der narrativen Strategie ist die komplexe Rahmengestaltung, die sich aus der beobachteten Beobachtung ergibt, sodass sich der Beobachtungsprozess über mehrere diegetische Stufen erstrecken kann. In der Regel werden die integrierten Mikroerzählungen innerhalb von Leserbriefen publiziert. Mehrere Erzählinstanzen fungieren als Filter, über die die eigentliche moralische Botschaft vermittelt wird. Fiktionalisierungsstrategien werden nicht nur von der fiktiven Verfasserinstanz angewandt, sondern können auf allen diegetischen Ebenen erfolgreich wirken.

Die 58. Nummer der *Gazzetta urbana veneta* enthält einen Leserbrief von einem anonymen Verfasser, der einen von ihm bereits literarisch bearbeiteten Dialog zwischen einem verstorbenen Freund und dessen Vater enthält. In der Überschrift des Dialogs wird der Bezug zur zeitgenössischen Wirklichkeit hergestellt: „Dialogo Trà un Padre di Famiglia avaro, ed un suo unico Figlio, seguito in questo Mondo nell’anno corrente 1788.“ (*Gazzetta urbana veneta*, 1788, S. 422) Der wiederholte Authentizitätsanspruch „quel Dialogo [...] non è una finzione comica, ma una storica verità“ (*Gazzetta urbana veneta*, 1788 S. 443) steht dem Hinweis auf die poetische Bearbeitung des Textes gegenüber. Die ursprüngliche Fassung des Dialogs stammt aus der Feder des verstorbenen Freundes, der als teilnehmender Beobachter das Streitgespräch niedergeschrieben hat. Von der zweiten Instanz, dem anonymen Verfasser, wird die, wie mehrmals bestätigt, tatsächlich stattgefundene Diskussion literarisch bearbeitet, wodurch dem Text eine neue Perspektive übergestülpt wird. Zudem fügt der anonyme Briefschreiber am Ende seines Briefes einen moralischen Kommentar hinzu, womit der ursprüngliche Text mit einer weiteren moralischen Wertung versehen wird.

Neben der tiefenstrukturellen Anlage der *Gazzetta urbana veneta* ist bezüglich der Mikroerzählungen auch eine Migration festzustellen. Auch wenn die Zeitschriften von Gozzi, Chiari und die französische Tageszeitung *Mercure de France* Modellfunktion haben, wie der Gazzettiere selbst bestätigt, übt gleichermaßen der englische *Spectator* einen markanten Einfluss auf die Textgenese aus. Das englische Original dürfte Piazza durchaus bekannt gewesen sein, konstatiert Colombo: „[...] potè forse leggerlo, come si vedrà, anche nella lingua origina-

le.“¹¹⁸ Dennoch gelingt es Colombo, das Verwirrspiel mit den Übersetzungen Piazzas aus dem Französischen und dem Englischen aufzudecken. Während Piazza bemüht scheint, seiner Leserschaft vorzumachen, er habe Textstellen aus dem englischen Originaltext entnommen, lässt eine nähere Betrachtung der italienischen Übersetzung die Merkmale der französischen Vorlage erkennen, die ihrerseits vom Englischen abweicht.¹¹⁹ Als einzige tatsächliche Übersetzung aus dem englischen *Spectator* erkennt Colombo die Erzählung „Prima visione di Mirzah“ in der 25. Nummer der *Gazzetta urbana veneta* vom 26. März 1796. Entnommen ist die Mikroerzählung der 159. Nummer des *Spectator*, während sie im französischen *Spectateur* bereits im „Discours XXVI“ erscheint. Colombo fügt hinzu:

Inoltre questa è l'unica traduzione dallo *Spectator* che nella *Gazzetta urbana veneta* mantenga esattamente non solo la sequenza del testo, ma anche la forma esteriore del saggio addisioniano. [...] Tuttavia, le parole con cui il Piazza presenta la prima visione di Mirzah fanno supporre che egli conoscesse un poco l'inglese; il che potrebbe anche essere confermato – seppur non definitivamente poichè esistevano anche traduzioni italiane dello *Spectator*¹²⁰ – dal fatto che la traduzione dell'ottavo saggio spettatoriale, che egli inserisce nella *Gazzetta urbana veneta*, non si incontra nelle versioni francesi.¹²¹

Die Übernahmen und Übersetzungen aus Hypotexten und die Frage nach der wahren Quelle soll aber nicht über die Originalität der *Gazzetta urbana veneta* hinwegtäuschen. Piazza möchte eine Zeitschrift über Venedig für seine Einwohner verfassen. Es ist ihm ein Anliegen, in seinem Moralblatt die Belange der Serenissima hervorzuheben, vergisst dabei aber nicht auf die moralische Botschaft, die er ebenso geschickt mit Hilfe kurzer Erzählungen, Fabeln und Exempla in den alltagsjournalistischen Rahmen einlässt. Der Gazzettiere ist

¹¹⁸ Colombo: *Lo Spectator e i giornali veneziani del settecento*, S. 209.

¹¹⁹ Vgl. dazu näher Colombos Analyse der allegorischen Novelle über Piacere und Dolore in einer Fußnote, ebd., S. 210.

¹²⁰ Colombo spricht hier die italienische Übersetzung des *Spectators* an, die von Cesare Frasponi unter dem Titel *Il Filosofo alla Moda* von 1727 bis 1731 herausgegeben wurde. Die angesprochene Möglichkeit, dass Piazza Textstellen der italienischen Übersetzung übernommen hat, beruht allerdings nur auf einer Vermutung, da Colombo selbst *Il Filosofo alla Moda* nicht zugänglich war, wie sie an einer anderen Stelle bemerkt. Tatsächlich ist anzunehmen, dass es sich bei der vorliegenden Erzählung um eine Übernahme aus dem englischen Originaltext handelt, da der *Filosofo alla Moda* insgesamt die gleichen Textpassagen ausspart und Änderungen vornimmt wie der französische Übersetzer. Vgl. Frasponi: *Il Filosofo alla moda*.

¹²¹ Colombo: *Lo Spectator e i giornali veneziani del settecento*, S. 211.

stets um die moralsittliche Belehrung seines Lesepublikums bemüht. Seiner aufklärerischen Pflicht bewusst, arbeitet er „modelli di virtù da imitare“ und „esempj confortativi a’buoni de’correttivi pe’traviati“ in den Haupttext seiner Zeitschrift ein und reichert sie gelegentlich erläuternd mit autopoetischen und metatextuellen Gedanken an.

Da die Mikroerzählungen sehr häufig über Leserbriefe Eingang in die Zeitschrift finden, sind sie ein wichtiger Teil des Kommunikationsschemas. Nicht der Gazzettiere liefert die Geschichten, sondern die Leserschaft. Erzählungen, die nicht in der Rahmung eines Briefes erscheinen, sind mit einer Überschrift versehen, die den Kern des Inhaltes anspricht. Selbst die moralische Botschaft am Ende solcher Einsprengsel wird oftmals von den fiktiven Leserbriefschreibern angefügt. Gerne nimmt sich der Gazzettiere auch hier zurück, um nicht als übergeordnete Instanz aufzutreten und durch das „Vorurteil der Autorität den erwünschten Gebrauch der eigenen Vernunft“¹²² im Wege zu stehen. Als herausragende Instanz erstellt der Gazzettiere ein Konglomerat aus unterschiedlichen Textgattungen und Diskurssystemen, aus deren Gesamtheit sich die moralsittliche Erziehung selbst organisieren kann.¹²³

Nicht zuletzt dient die formal abwechslungsreiche Gestaltung, der häufige Perspektiven- und Stimmenwechsel sowie die unterschiedlichen Kurzprosaformen, die aus der Literatur Eingang in die Zeitschriften gefunden haben, der unterhaltenden Belehrung im horazschen Sinne.¹²⁴ In Piazzas moralischer Zeitschrift überwiegt das anekdotische Erzählen. In den beiden Jahren 1787 und 1788 findet sich nur eine einzige Fabel in der 31. Nummer. In der einleitenden Rahmung des Gazzettiere erfährt der Leser, dass sie der Fabelsammlung des Marquis de Fulvy¹²⁵ entnommen ist. Eingefügt wird die Fabel auf Bitten eines Lesers, der anonym bleiben will. Die Fabelerzählung ist auf französisch in lyrischer Form gebunden und handelt von einem Raben und einer Biene. Hochmütig äußert sich der Rabe, der sich seines hohen Alters erfreut, über die Biene, die eine vergleichsweise geringe Lebenserwartung hat. Die Biene

¹²² Beetz: „Transparent gemachte Vorurteile“, S. 10.

¹²³ Vgl. dazu Niklas Luhmann: *Das Erziehungssystem der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.

¹²⁴ Vgl. speziell zur Anekdote in den Moralischen Periodika Sonja Hilzinger: *Anekdotisches Erzählen im Zeitalter der Aufklärung. Zum Struktur- und Funktionswandel der Gattung Anekdote in Historiographie, Publizistik und Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: M und P, Verlag für Wissenschaft und Forschung 1997, 101ff.

¹²⁵ Cahier du Marquis de Fulvy: *Fables*. Madrid: Sancha 1789.

hingegen erklärt, dass jeder Tag ihres Lebens mit Arbeit ausgefüllt war und sie nun stolz auf ihre erbrachten Leistungen zurückblicken kann. Die Fabel endet mit der Moral: „Cent ans d’oisivetè ne valent pas une heure. Que l’on a su bien employer.“ (*Gazzetta urbana veneta*, 1788, 245f.) Der anonyme Leser bittet um eine Übersetzung der Fabel ins Italienische.

Die 35. Nummer vom 30. April 1877 beginnt unvermittelt, mit der erbetenen Übersetzung in Versform. Die Fabel trägt die Überschrift „Traduzione della Favoletta Francese sul Corvo, e l’Ape“, weist sonst aber keinerlei Hinweise auf den Verfasser oder erläuternde Bemerkungen seitens des Gazzettiere auf. In der gleichen Nummer findet sich an einer späteren Stelle eine zweite Übersetzung, die von einem Leser aus Verona zugesandt wurde und als Vergleichsbeispiel dienen soll. Die Übersetzung, ebenfalls in Versform gehalten, trägt den Titel „Il Corvo, e l’Ape Favola. Traduzione dal Francese“. Auch hier bleibt unbestimmt, wer der Übersetzer ist. Der metatextuelle Kommentar des Gazzettiere beschränkt sich auf die einleitenden Worte. Ohne abschließende Rahmung wird im Anschluss an die Fabel zum Tagesgeschehen übergegangen.

Traumerzählungen, die sich in anderen Moralblättern großer Beliebtheit erfreuen, können in den ersten beiden Publikationsjahren der *Gazzetta urbana veneta* nicht ausgemacht werden. Gelegentlich werden Charakterschilderungen und Figurenporträts in den Text eingearbeitet. Auch auf exemplarische Geschichten in Dialogform wird nur sehr selten zurückgegriffen. Während des Publikationsjahres 1788 werden insgesamt nur dreimal Dialoge veröffentlicht. Hingegen werden Ereignisse, die in anekdotischer Form berichtet werden, in die meisten Nummern integriert. Grothe sieht das erhöhte Interesse an der Anekdote besonders im deutschsprachigen Raum in Verbindung mit den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen strukturellen Veränderungen.¹²⁶ Übertragen auf die venezianischen Verhältnisse verwundert es nicht, dass gerade in der *Gazzetta urbana veneta*, einer Zeitschrift, die politisches, wirtschaftliches und tagesaktuelles Geschehen nicht ausspart, die Anekdote die bevorzugte Darstellungsform ist, um Moral und Sittlichkeit zu verbreiten. Als genuin mündliche Überlieferungsform,¹²⁷ in der erlebte Geschehnisse weitererzählt werden, kann damit der ungezwungene Plauderton in den Botteghe da Cafè und anderen

¹²⁶ Vgl. Heinz Grothe: *Anekdote*. Stuttgart: Metzler 1971, S. 52.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 15.

öffentlichen Versammlungsorten imitiert werden. Hilzinger stellt für das anekdotische Erzählen in Moralischen Periodika, bezugnehmend auf Schöwerling,¹²⁸ fest:

Für die Anekdote, die innerhalb des publizistischen Kontextes in Erscheinung trat, ist gerade das Fehlen der literarischen Intention bezeichnend, sie interessierte lediglich der Stoff, als 'seltsame Sachinformationen und Merkwürdigkeiten, Selten-Absonderliches, Einmalig-Bemerkenswertes, der 'unerhörte Vorfall', wunderbar-kuriose 'Menschlichkeiten'.¹²⁹

Aufgrund des geringen literarischen Anspruchs des anekdotischen Erzählens lässt sich nicht mehr eindeutig feststellen, ob die Geschichten, die sehr häufig innerhalb der Leserbriefe, die selbst fiktiv oder fiktionalisiert sind, erscheinen, auf tatsächlichen Ereignissen beruhen oder ihrerseits erfunden sind. Die Form der schriftlichen Fixierung mündlicher Erzählungen, deren Weitererzähltwerden in der Inanspruchnahme mehrere diegetischer Stufen bemerkbar wird, macht das anekdotische Erzählen für die Vermittlung von Moral im stadtbürgerlichen Ambiente besonders fruchtbar. So hält auch Hilzinger fest: „Die Anekdote als Bestandteil des literarischen Systems trat innerhalb der Publizistik vor allem in zwei Formen auf: als Vorform der historischen Novelle sowie als moralische Erzählung [...].“¹³⁰ Seitens der Verfasserschaft wird kein Zweifel bezüglich der Authentizität der Erzählungen gestreut. Vielmehr werden auch die seltsamsten Ereignisse als wahre Begebenheiten dargestellt. Niemals wird der utilitaristische Aspekt außer Acht gelassen, sodass alle integrierten Erzählungen einen moralisierenden Charakter aufweisen.

Die Ausdifferenzierung der Sozialsysteme wird in der *Gazzetta urbana veneta* zu einem nicht geringen Teil über die Mikroerzählungen vollzogen. Vorzugsweise Aspekte, die das menschliche Zusammenleben betreffen, wie zum Beispiel Freundschaft, Aberglaube, Erziehung, Glücksspiel, Habgier usw., werden über exemplarische Geschichten transportiert, wobei die Grenze zu den tagesaktuellen Berichten fließend ist. Ein Grund für die unscharfe Trennung von Wirklichkeit und Fiktion sind die zahlreichen Leserbriefe, in denen sowohl Alltagsberichte als auch fiktive Erzählungen mitgeliefert werden. Regelmäßig er-

¹²⁸ Rainer Schöwerling: *Die Anekdote im England des 18. Jahrhunderts*. Diss. Universität Göttingen, 1966, S. 107.

¹²⁹ Hilzinger: *Anekdotisches Erzählen im Zeitalter der Aufklärung*, S. 103.

¹³⁰ Ebd., S. 103.

hält der Gazzettiere Nachrichten von Korrespondenten aus Brescia, Padua und auch Verona. Auffällig sind die unzähligen Beschwerden über die hohen Kriminalitätsraten in den Städten. Gleichsam finden sich anekdotische Erzählungen über verbrecherische Handlungen, die nicht eindeutig dem Wahrheitsbericht zuzurechnen sind. In der dreizehnten Nummer berichtet der anonyme Verfasser eines Briefes von einem Schweinedieb, den ein verheerendes Schicksal ereilt hat. Der Dieb hat sich das Tier mit einem Strick auf den Rücken gebunden. Als er von den Anstrengungen erschöpft rasten muss, legt er das Schwein auf eine Mauer, von der es auf die andere Seite runterfällt. Der Strick rutscht um den Hals des Diebes, dieser kann sich nicht befreien und wird durch das Gewicht des Tieres erhängt. Die skurrile Geschichte erweckt bei der Leserschaft zweifellos Aufmerksamkeit. Über den Wahrheitsgehalt lassen sich allerdings keine gesicherten Angaben machen.

2.8 Spuren des Briefs im Aufklärungsroman

2.8.1 Leserbriefe

Die Leserbriefe sind ein genuiner Bestandteil der Moralischen Periodika. Ihre offene Form gestattet die Vermittlung der aufklärerischen Axiologie mit ausreichend künstlerischer Freiheit. Die zunehmende Auflösung der literarischen Regeln akzeleriert nicht nur die Anpassung des Literatursystems an die Bedürfnisse der ökonomisch orientierten Stadtbewohner, sondern fördert zudem die Beteiligung der schriftkundigen Rezipienten am literarischen Schaffen. Die Moralblätter rufen ihre Leserschaft zur Mitarbeit in Form von schriftlichen Beiträgen auf und bilden damit eine Übungsplattform. Selbst der ungeübte Leser erhält die Möglichkeit, kurz gehaltene Exempelfiktionen zu verfassen und der Öffentlichkeit zu präsentieren. Der Leserbrief wird zum Vehikel von Selbstdarstellungen und Erlebnisberichten. Die mikrologisch konfigurierten Exempla erscheinen eine diegetische Stufe tiefer innerhalb des Briefes, der sie rahmt. Schließlich können die Mikroerzählungen auto- als auch heterodiegetisch erzählt und auf metatextueller Ebene kommentiert werden.

In der Sekundärliteratur ist immer wieder vom Einfluss der Moralischen Periodika auf das Literatursystem und besonders auf die Entwicklung des Ro-

mans die Rede, ohne diesen aber zu konkretisieren.¹³¹ Aufgrund der formalen Doppelung durch die Leserbriefe innerhalb der Moralblätter werden die strukturellen Wiederholungen bei der Rezeption schneller eingeprägt. Gleichzeitig bieten sich die Zeitschriften als Übungsplattform an und fordern ihre Leserschaft dazu auf, sich mittels Leserbriefe an den öffentlichen Diskussionen zu beteiligen. Nörtemann stellt dazu fest: „Liest man Wochenblätter, so lernt man das Briefschreiben; schreibt man Briefe, sind sie potentiell für die Öffentlichkeit (der Blätter) bestimmt [...]“¹³² Zur formalen Gestaltung der Briefe gesellen sich die inhaltlichen Aspekte, die besonders in den Leserbriefen der Moralblätter der Lebenswirklichkeit der Leserschaft entnommen sind und Vertrautheit vermitteln. Erzählt wird von eigenen Erlebnissen oder von gehörten oder auch gelesenen Geschichten, die nun zum Nutzen einer breiten Öffentlichkeit weitererzählt werden sollen. In den Leserbriefen wird folglich das mündliche Erzählen mit fragmentarischem, oft unsystematischem Duktus imitiert, was gleichzeitig dem essayistischen Schreiben sehr nahe kommt.

Erst die schreibtechnische Sicherheit beim Verfassen von Briefen konnte den nötigen Impuls geben, sich auch an umfangreicheren literarischen Gattungen zu versuchen.¹³³ Auch hier wird wieder auf bereits Bekanntes und Vertrautes zurückgegriffen. Die Moralischen Periodika begünstigen die Verwendung der Briefform sowie diese ihrerseits als Katalysator verwendet werden, um den Briefroman entstehen zu lassen. Ausgehend vom *Spectator* (1711–14) und Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719)¹³⁴ wird der Briefroman vorbereitet. In weiterer Folge gibt es bestimmte Elemente, die durch den Briefroman akzeleriert werden und Eingang in weitere Romanformen finden, bis sich diese Spuren schließlich in der Romantik wieder auflösen und neue Formen des Romans entstehen.¹³⁵ Die Aufklärungsromane von Piazza repräsentieren eine frühere Stufe im Laufe der Entwicklung hin zum Roman des 19. Jahrhunderts. In seinem Erzählwerk lassen sich allerdings traditionelle Formen, die noch eng an die Briefromane

¹³¹ Vgl. Martens: *Die Botschaft der Tugend*, S. 519; Ertler: *José Clavijo y Fajardo: El Pensador*, S. 9f.

¹³² Nörtemann: „Brieftheoretische Konzepte im 18. Jahrhundert und ihre Genese“, S. 219.

¹³³ Vgl. ebd., S. 220.

¹³⁴ Daniel Defoe: *The life and strange surprizing adventures of Robinson Crusoe*. London: W. Taylor 1719.

¹³⁵ Ana Rueda: *Cartas sin lacrar. La novela epistolar y la España ilustrada 1789–1840*. Madrid: Iberoamericana 2001, Rueda beschreibt in ihrer Arbeit den Werdegang vom Briefroman zum Roman mit exemplarischen Briefen bis hin zum Roman als Roman.

gebunden sind, genauso ausmachen wie präromantische Elemente, die bereits auf den historischen Roman vorausweisen.

Der strukturelle Aufbau der Leserbriefe weist eine frappierende Ähnlichkeit zur übergeordneten Nummer auf, bzw. erinnern die einzelnen Nummern der Moralblätter an die Form von Briefen. Auf diese Weise kommt es zu einer Verdoppelung der narrativen und auch der diskursiven Elemente und Rahmungen innerhalb einer Nummer. Die Nummern tragen im Italienischen oftmals als ersten Titel die Bezeichnung „Nr.“ oder auch „Lezione“. Im Spanischen finden sich Zeitschriften, die tatsächlich in „Cartas“¹³⁶ unterteilt sind oder auch in „Pensamientos“,¹³⁷ was auf einen essayistischen Duktus verweisen mag. Es darf an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass sich auch in Italien die Briefform bereits in Titeln von Moralischen Periodika niederschlägt. Erinnert werden soll hier beispielsweise an die *Lettere critiche e morali* und die *Lettere capricciose*. Viele Zeitschriften versehen ihre Nummern zusätzlich mit einer Datumsangabe, die allerdings häufig in den veröffentlichten Leserbriefen fehlt.

Um die Umsetzung eines schriftstellerischen Projekts in Angriff zu nehmen, war für die neuen Literaturschaffenden ein leistungsfähiges System von literarischen Elementen notwendig, das als materielle Basis diente und an dem sie sich orientieren konnten. Die Briefe können ebenso wie die Moralischen Periodika unterschiedliche narrative Darstellungsformen in sich aufnehmen und bieten somit einen Katalog von strukturellen und inhaltlichen Konstruktionsmöglichkeiten. Während in den Zeitschriften und besonders innerhalb der Leserbriefe noch narrative Kurzformen dominieren, die Einzelheiten und knappe Ausschnitte aus dem Leben der städtischen Leserschaft präsentieren, verlangen narrative Langformen die Kombination vieler kleiner Komponenten zu einem größeren Zusammenhang. Am offensichtlichsten kommt dieser Aspekt im Erzählwerk Piazzas in der chronologischen Darstellung aufeinanderfolgender Ereignisse zum Ausdruck, die aufgrund ihrer biographischen Inhalte auch an die Form von Tagebüchern erinnern. Daneben lassen weitere spezifische erzähltechnische Spuren im Erzählwerk Piazzas Verbindungen zu den formalen Gestaltungsmitteln erkennen, die sowohl für die Moralblätter, als auch für die Briefe und Leserbriefe symptomatisch sind.

¹³⁶ Antonio Mauricio Garrido: *El Amigo, y Corresponsal del Pensador. Papel periodico, que saldrá cada quince dias en el Viernes de la semana*. Madrid: Imprenta de Francisco Xavier Garcia 1763.

¹³⁷ Clavijo y Fajardo: *El Pensador*.

2.8.2 Inhalte zwischen Fiktum und Faktum

Auf inhaltlicher Ebene werden in Briefen Erlebnisse oder Ereignisse in den Mittelpunkt gerückt, die in irgendeiner Form in Verbindung zum Verfasser stehen. Der Briefschreiber erzählt, um sich einem Gegenüber mitzuteilen. Da das Berichtete kommentiert wird, rückt das Ich auch dann zumindest in Richtung Zentrum, wenn nicht auto- oder homodiegetisch erzählt wird. In jedem Fall lassen die Verantwortlichen für die Briefinhalte keinen Zweifel am Wahrheitsgehalt ihrer Botschaften, auch wenn sich die Absender hinter Maskierungen verbergen und allein damit die Briefe uneigentlich verwendet werden. Die Inhalte der Briefe in den Moralischen Periodika sind zwar nie explizit an eine bestimmte soziale Gruppe gerichtet, bieten allerdings durch die Verwendung gewisser Symbolsysteme das notwendige Identifikationspotential, das vor allem für das emergierende handeltreibende Stadtbürgertum kulturstiftend wirkt. Adelige werden als Adressaten nicht ausgeschlossen. Auch sie dominieren die Gesellschaft und finden in der Erzählliteratur ihren Platz. Der axiologische Diskurs ist aber bürgerlich. In kurzen Sequenzen wird das Wissen und die Erfahrungen eines einzelnen Verfassers organisiert und an seine Leserschaft weitergegeben. Es hat den Anschein, als würden diese knappen Einzelerfahrungen im Erzählwerk Piazzas zu einer umfangreichen Einheit zusammengefasst und fortgeschrieben werden. Im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen auch hier Lebenserfahrungen, die an die Leserschaft weitergegeben werden sollen. Im Textestieg wird stets der Wahrheitsgehalt des Erzählten versichert, das gleichermaßen formative Werte im Sinne der Aufklärung transportieren will.

Inhaltlich gestaltet sich das Erzählwerk Piazzas demzufolge wenig innovativ. Das könnte auch daran liegen, dass der Übergang vom intensiven, repetitiven Lesen weniger Texte zum extensiven Lesen vieler Texte in der zweiten Jahrhunderthälfte bereits vollzogen ist.¹³⁸ Literaten, die sich in den Dienst der Aufklärung stellen, machen es sich zur Aufgabe, die neue Axiologie zu vermitteln. Wiederholungen eignen sich für die Verbreitung und Festigung von moralphilosophischen Grundlagen ebenso sehr wie von christliche Glau-

¹³⁸ Vgl. Schäffer: *Das venezianische Druck- und Verlagswesen*, S. 13–29. Schäffer beschreibt die Entwicklung der Verlagshäuser besonders in Venedig und stellt für die zweite Jahrhunderthälfte eine ausgebautes Netz von Druckereien und Verlagshäusern in ganz Italien fest.

bensgrundlagen. Inhaltliche Innovationen würden das Risiko des Scheitern erhöhen.

Im Erzählwerk Piazzas werden markante Ereignisse im Leben der Protagonisten zusammengefügt und, um das Leserinteresse wach zu halten, nicht in alltäglichen Verhältnissen, sondern in Ausnahmesituationen präsentiert. Die Figuren befinden sich zeitlebens auf abenteuerlichen Reisen und gleichzeitig auf der Suche nach Unabhängigkeit und Glück. In dieser Hinsicht streifen die Werke Piazzas gelegentlich auch das Genre des Abenteuerromans, allerdings ohne den symbolischen Inhalt der einsamen Figur, die sich neu organisieren muss, um eine lebensfreundliche Welt um sich herum neu zu schaffen. Vielmehr konzentrieren sich die Romane und Erzählungen auf private Erfahrungen, auf kleine alltägliche Begebenheiten, die überkommene Tugend- und Wertvorstellungen den zeitgenössischen bürgerlich-aufklärerischen Tendenzen gegenüberstellen. Mehr als Defoes *Robinson Crusoe* dürften die Romane *Pamela* (1740)¹³⁹ und *Clarissa* (1748)¹⁴⁰ Einfluss auf Piazzas literarisches Schaffen ausgeübt haben, wozu sich auch Colombo äußert:

[...] anche in questa si è potuto riscontrare la diretta influenza della cultura inglese: come autore drammatico egli si ispirò direttamente a Shakespeare e a Young [...]. Nei suoi romanzi, invece, fu a Richardson e a Fielding che egli guardò per superare gli esotismi fantastici del Chiari e trattare più realisticamente i suoi ambienti, come anche per approfondire la psicologia¹⁴¹ di alcuni dei suoi personaggi.¹⁴²

Die soziale Stellung der Figuren rückt gleichzeitig in den Hintergrund. In den Moralischen Periodika ist es nicht länger von Belang, welcher gesellschaftlichen Schicht oder welcher Berufsgruppe die Verfasser der Leserbriefe angehören. Vielmehr werden Moralvorstellungen und Tugendideale anhand konkreter Beispiele vorgelebt und diskutiert.¹⁴³

¹³⁹ Samuel Richardson: *Pamela: Or, Virtue Rewarded. In a Series of Familiar Letters from a Beautiful Young Damsel to her Parents*. London: C. Rivington 1740.

¹⁴⁰ Samuel Richardson: *Clarissa, or the History of a young Lady*. London: S. Richardson 1748.

¹⁴¹ Vgl. Turchi: „Prefazione“.

¹⁴² Colombo: *Lo Spectator e i giornali veneziani del settecento*, 7f.

¹⁴³ Vgl. dazu auch Volker Meid: „Zum Roman der Aufklärung“. In: *Aufklärung. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*. Hg. von Hans-Friedrich Wessels. Königstein: Athenäum-Verlag 1984, S. 88–115, S. 91.

2.8.3 Der strukturelle Aufbau

Bezüglich des Wahrheitsanspruchs heben sich die Moralblätter selbst hervor und liefern einen idealen Nährboden für die Verbreitung bestimmter erzählerischer Elemente, die im Folgenden auch auf die Romanproduktion einen Einfluss ausüben. Um dem Vorwurf, ausschließlich nutzlose Phantastereien zu publizieren, zu entkommen, bemühen sich die Romane um Wirklichkeitsnähe, was die rasche Verarbeitung spezifisch bürgerlicher Erzählmuster vorantreibt.

Die Wirksamkeit althergebrachter, bekannter Erzählmuster zeigt sich in ihrer Wiederholung im Entstehungsprozess neuer Gattungen. Auf makrostruktureller Ebene orientieren sich die Romane Piazzas an den Reiseberichten in Briefform und an Tagebüchern. Besonders auffallend ist die Einteilung des Romans *La turca in cimento* in Jahre und Trimester. Die Protagonistin Zelmira erzählt insgesamt zehn Jahre ihres Lebens, die in vierzig Trimester untergliedert sind. Genaue Jahresangaben oder sogar Datumsangaben fehlen jedoch.

Während sich im Erzählwerk Chiaris noch Briefromane befinden,¹⁴⁴ löst sich diese Form bei Piazza auf der äußersten formalen Ebene auf. Dennoch weisen die Texte zahlreiche strukturelle Eigenheiten auf, die aus den tradierten Formen übernommen wurden.

Die übrigen Romane sind meist in „Articoli“ unterteilt und an frühe Formen des Essays hinweist. Die subjektive Erzählperspektive in Piazzas Erzählwerk ist unbestritten. Die ihrerseits integrierten Briefe verdoppeln die Tiefenstruktur der Zeitschriften und weisen selbst essayistische Passagen ihrer Verfasser auf. Das Hauptverdienst in den italienischen Aufklärungsromanen liegt in der Aufhebung der Gattungsgrenzen. Piazza bedient sich nicht mehr unterschiedlicher Gattungen, in denen er denselben Stoff bearbeitet. Ohne den Inhalt oder den Stil wesentlich zu verändern, ermöglichen es die beständigen Strukturen des Romans, neue Lebensgeschichten mit unerwarteten Wendungen zu präsentieren. Für den strukturellen Aufbau der Romane scheint zu gelten, dass die formalen Aspekte zur allgemeinen Grundausstattung zurückgestuft und die persönlichen Bedingungen maßgeblich werden. Eine pädagogisch-didaktische Ausrichtung der Briefe lässt sich bereits in der Antike feststellen.¹⁴⁵ Lockere

¹⁴⁴ Vgl. Pietro Chiari: *La viaggiatrice o Sia le avventure di Madamigella E. B. Scritte da lei medesima in altrettante lettere*. Venezia: Pasinelli 1761.

¹⁴⁵ Vgl. Seneca: *Epistulae morales ad Lucilium*. Hg. von Fink Gerhard und Rainer Nickel. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2007–2009.

Formulierungen können auch hier in kurzen Abschnitten zu übersichtlichen Leseinheiten formiert werden.

Auf makrostruktureller Ebene wiederholen sich die Einteilung in kurze Kapitel, die chronologische Abfolge der erzählten Ereignisse, die nur dann durchbrochen wird, wenn weitere erzählte Figuren der Diegese rückblickend ihre eigenen Erlebnisse berichten und die dominante Erzählinstanz, die sich auf mikrostruktureller Ebene verantwortlich zeigt für die metapoematischen Textestiege, die Hinwendungen an die Leserschaft, die kommentierende Begleitung der Inhalte und der expliziten Vermittlung der Morallehre.

Die zeitliche Retrospektive dient innerhalb der Diegese lediglich dazu, den Haupttext mit Erzählungen anzureichern oder den Status quo zu erläutern. In *Il Romito o sia Celino ravveduto* erzählt der alte Mann in der einsamen Hütte, auf den Celino nach seiner Abreise aus Turin trifft, die wichtigsten Ereignisse aus seinem Leben, was allerdings keinerlei Einfluss auf den Fortgang der Geschichte hat (S. 97ff.). In *La Trilogia di Giulietta* hingegen liefert Eugenia die Erklärung dazu, wie es kommen konnte, dass sich Giulietta und Riccardo wieder getroffen haben (S. 101–103) und erweitert damit den Wissenshorizont des Lesers. Für das Verständnis des Haupttextes sind die Ausführungen jedoch nicht notwendig. Rückblenden haben in den Romanen Piazzas insgesamt eine marginale Bedeutung.

Näher als heterodiegetisch erzählte Geschichten befinden sich die fiktiven autobiographischen Romane aufgrund ihrer Erzählsituation am Brief bzw. am Briefroman oder an der Form des Tagebuchs, in dem eine Ich-Instanz autodiegetisch als erlebender Protagonist oder homodiegetisch als Beobachter Erlebtes niederschreibt, wobei die monoperspektivische Struktur dominiert. Die Inhalte von Briefen, insbesondere von privaten Briefen, beschäftigen sich vornehmlich mit den Gedanken und Empfindungen des Verfassers zu einem bestimmten Thema oder Ereignis, das seiner Lebenswirklichkeit zugehörig ist. Die Verfasserbezogenheit auf inhaltlicher Ebene in den fiktiven Autobiographien ergibt sich zwingend. Auch die übrigen Romane werden vorwiegend aus der Perspektive der Protagonisten erzählt. Der Werdegang und die Gemütslage der Hauptfiguren wird konsequent verfolgt.¹⁴⁶ Mehrsträngigkeit tut sich in den

¹⁴⁶ Vgl. Jochen Vogt: „Grundlagen narrativer Texte“. In: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München: DTV 1996, S. 287–307, S. 76–80.

Romanen Piazzas noch nicht auf. Werden Figuren getrennt und treffen sich zu einem späteren Zeitpunkt wieder, werden eventuelle Lücken mittels Rückblenden geschlossen. Die Erinnerungen der Protagonisten werden, sofern sie selbst erzählen, unvermittelt wiedergegeben. In der Heterodiegeese funktioniert die Erzählinstanz als Filter. Erzähltechniken, die der Briefliteratur oder dem Tagebuch fremd sind, wie der innere Monolog oder die erlebte Rede, sind auch in den Romanen von Piazza noch nicht zu finden.

Ein weiterer Aspekt ist die Differenz zwischen der erlebten und der erzählten Zeit. Während im Brief die gegenwärtige Befindlichkeit zum Ausdruck gebracht wird, versuchen die sich erinnernden Erzählinstanzen die vergangenen erlebten Gefühle und Gedanken wiederzugeben. Aufgehoben wird der zeitliche Abstand schließlich in den begleitenden Kommentaren, die zweifelsfrei dem erzählenden Ich zuzuordnen sind. Die metatextuellen Äußerungen, Kommentare und expliziten Hinweise auf Informationen, die für das Leseverständnis Bedeutung haben, können ebenso auf Elemente der Briefliteratur zurückgeführt werden, wo der Rezipient mit notwendigen Angaben zum Inhalt versorgt wird. In der dominierenden Kommunikationsinstanz liegt ein wesentlicher Unterschied zum Briefroman, in dem die szenische Vermittlung dominiert.¹⁴⁷

2.9 Der Essay

Die meisten Romane von Piazza sind in „Articoli“ unterteilt, was unterschwellig auf die frühe Form des modernen Essays verweist. An essayistische Abhandlungen erinnern die ausgedehnten Monologe des Conte di Smacletton in der Romantrilogie (Articolo 6 und 7), der dialogisch gestaltete Theaterdiskurs mit ebenso ausführlichen Darstellungen des Dottore in *Il Teatro* (Articolo 6–10) und auch die moralphilosophischen Belehrungen des Vaters der Protagonistin in *La Moglie senza marito* (S. 31ff.) im Verlauf der Diegese. Jacobs stellt für das 18. Jahrhundert fest, dass sich:

[...] ein neuer Typ essayistischer Abhandlungen herausbildet. Auch hier erweist sich das Beispiel der Moralischen Wochenschriften als wichtig; deren Autoren hatten bei der Bemühung um ein breiteres Publikum eine Form der Problemerkörterung

¹⁴⁷ Vgl. Monika Moravetz: *Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts. Richardson's Clarissa, Rousseaus Nouvelle Héloïse und Laclos' Liaisons dangereuses*. Tübingen: Narr 1990, S. 25.

entwickelt, die sich gelehrter Systematik und Terminologie enthielt, [und] bewusst eine subjektive und originelle Perspektive suchte [...].¹⁴⁸

Schärf schreibt diesbezüglich den englischen Zeitschriften *The Tatler* und *The Spectator* eine tragende Rolle zu,¹⁴⁹ für deren aufklärerischen Diskurs die Gedankenprosa eine geeignete Form bietet. Denken wird als fortlaufender Prozess verstanden.¹⁵⁰ An den Überlegungen des Verfassers soll der Leser nicht nur teilhaben, sondern seine eigenen Gedanken daran anknüpfen und gleichzeitig eine neue Perspektive einbringen.

Als Begründer des Essays gilt Michel de Montaigne mit seinem Hauptwerk *Essais*.¹⁵¹ Im 18. Jahrhundert waren bereits zahlreiche weitere Werke erschienen, die in ihrem Titel den Gattungsverweis anführen.¹⁵² Die bei den zeitgenössischen Aufklärern beliebte unabgeschlossene experimentelle Form des Schreibens hält auch in die Moralischen Periodika Einzug. Die essayistische Schreibart wird von den Moralblättern zwar nicht erfunden, aber aufgrund ihrer weiten Verbreitung und ihrer stilistischen Anlage akzeleriert. Die Zeitschriften sind bemüht, ihre Inhalte auch auf Gestaltungsebene an allgemeine Verständnishorizonte anzupassen. Eine systematische Abhandlung philosophischer Belange wäre nicht zielführend. Vielmehr sprechen die Moralblätter vorwiegend ein Lesepublikum an, das nicht der Bildungselite angehört und ohne die Rezeption der Zeitschriften wohl kaum mit dem essayistischen Schreibstil in Berührung gekommen wäre.¹⁵³ Diskutiert werden überwiegend Fragestellungen, die das Sozialsystem betreffen. Während die Themenwahl in den Moralischen Periodika

¹⁴⁸ Jürgen Jacobs: *Prosa der Aufklärung. Moralische Wochenschriften, Autobiographie, Satire, Roman*. München: Winkler 1976, S. 44.

¹⁴⁹ Vgl. Christian Schärf: „Essay“. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. von Dieter Lamping. Stuttgart: Kröner 2009, S. 224–233, S. 229.

¹⁵⁰ Vgl. Rainer Hess: „Essay“. In: *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*. Hg. von Rainer Hess und Gustav Siebenmann. Tübingen: Francke 1989, S. 112–114, S. 113.

¹⁵¹ Michel de Montaigne: *Les Essais*. Paris: Abel Langelier 1588.

¹⁵² Neben den französischen Vertretern Pierre Nicole (*Essais de morale et instructions théologiques* (1671–1714), Montesquieu (*Essai sur le goût*, 1757) oder Voltaire (*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, 1769) und den englischen Vertretern Francis Bacon (*Essays*, 1597), John Locke (*An Essay Concerning Human Understanding*, 1690), können für Italien unter anderem Lorenzo Magalotti (*Saggi di naturali esperienze*, 1667) und Melchior Cesarotti (*Saggio sulla filosofia della lingua*, 1785) genannt werden.

¹⁵³ Zur Volksaufklärung siehe auch Holger Böning: „Entgrenzte Aufklärung. Die Entwicklung der Volksaufklärung von der ökonomischen Reform zur Emanzipationsbewegung“. In: *Volksaufklärung. Eine praktische Reformbewegung des 18. und 19. Jahrhunderts*. Hg. von Holger Böning u. a. Bremen: Edition Lumière 2007, S. 13–50.

vorzugsweise am Lesepublikum ausgerichtet erscheinen, lassen besonders diejenigen monologischen Abhandlungen in den Romanen, die den Theaterstreit zwischen Goldoni und Chiari, oder das Theater an sich zum Inhalt haben, eine verstärkte Autorenbezogenheit vermuten.

Der formale Aufbau der Kapitel in den frühen Romanen von Piazza erinnert noch verstärkt an denjenigen der Moralischen Periodika. In *L'Italiano fortunato*¹⁵⁴ wird die Erzählung zu Beginn jedes Kapitels zugunsten ideologischer Reflexionen unterbrochen. Das Verfasser-Ich beginnt seinen Text mit der üblichen Rechtfertigung des literarischen Unternehmens im ersten Kapitel. Im Folgenden widmet sich die Erzählstimme zu Beginn jedes neuen Articolos jeweils der Darlegung grundlegender weltanschaulicher Thematiken. Dementsprechend wird im zweiten Articolo einleitend über Erziehung diskutiert. In seinen Argumenten folgt der Erzähler dem aufklärerischen Idearium und den philosophischen Vorgaben von Montaigne und Locke. Er alteriert sich über die vorherrschenden groben Erziehungs- und Disziplinierungsmaßnahmen und die Unfähigkeit der Lehrer, ihren Schülern Freude am Lernen als Basis für ein erfolgreiches Studium, beizubringen. Als Ursache für die unrühmlichen Unterrichtsmethoden wäht er die mangelhafte pädagogische Ausbildung des Lehrpersonals und rät diesem zur Lektüre von Quintilian: „Io son d'opinione che que'tanti Pedanti che tengono un contegno sì barbaro mai non abbiano letta la Rettorica di Quintiliano o leggendola inteso non abbiano qual esser deggiano le più profittevoli qualità di chi deve educare la gioventù.“ (*L'Italiano fortunato*, S. 17) Zur Unterstützung seiner theoretischen Reflexionen zur Modifizierung der didaktischen Methoden bezieht sich der Verfasser auf Quintilian und Seneca. Die vehemente Kritik am bestehenden Erziehungssystem bzw. der vorherrschenden Unterrichtsmethoden resultiert aus seinen eigenen Erfahrungen in seiner Kindheit. Hier findet die Verkreuzung der essayistischen Abhandlung mit der Diegese statt. In *L'Italiano fortunato* bleibt Piazza der dem ersten Kapitel zugrundeliegenden makrostrukturellen Gestaltung treu. Die in den folgenden Kapitel eingangs präsentierten Überlegungen über Liebe und Ehe, die divergierende Wahrnehmung von Stadt und Land, menschlichen Hochmut, Ehebruch, Heuchelei, Leidenschaft, Trunksucht, Literatur, Geiz, Glück und Zufriedenheit, Freundschaft, Dankbarkeit, Wahrheitsliebe, Familie, Reisen,

¹⁵⁴ Antonio Piazza: *L'Italiano fortunato, ossia Memorie del sig. R. Z. scritte da lui medesimo*. Venezia: Pasinelli 1764.

Neugier usw. liefern einen umfassenden Themenpool, der zu einer Zeitdiagnose herangezogen werden kann. In der Verflechtung einleitender Reflexionen mit dem Geschehen in der Erzählung liegt die strukturelle Eigenart der frühen Romane von Piazza. Neben dem Roman *L'Italiano fortunato* ist hier der ein Jahr später erschienene Text *L'amante disgraziato* (1765) zu berücksichtigen.

Abhandlungen mit essayistischem Duktus treten in zwei unterschiedlichen Formen auf. Sie können als Reflexionen des Verfasser-Ichs oder als Gesprächsinhalt zweier sich unterhaltender Figuren auftreten. In *Il Teatro* werden die Überlegungen zur Theaterwelt in Dialogform dargestellt, in der beide Gesprächspartner zu Wort kommen. Während aber die Wortmeldungen der Protagonistin knapp gehalten sind, gibt sich der Dottore ausführlichen Argumentationen hin. Aufgrund der Einwendungen der Protagonistin bleibt die Gesprächssituation im Handlungsverlauf wesentlich stärker verankert, als die Überlegungen des Conte Smacletton in der Romantrilogie *Giulietta*, die kaum von anderen Figurenreden unterbrochen werden.

Die essayistische Schreibweise wird in zweifacher Hinsicht von den Moralischen Periodika gefördert. Einerseits wirken die reflexiven Textpassagen des Verfasser-Ichs modellhaft, andererseits bieten die integrierten Briefe, die den Stil der Zeitschriften ihrerseits in sich wiederholen, ein weiteres Muster zur Nachahmung. Über die Verbindung zwischen Essay und Brief äußert sich Schärf wie folgt:

Nach den Initialimpulsen durch Montaigne und Bacon entfaltete sich der Essay im 17. Jh. zunächst in der engl. und frz. Briefliteratur und in den Salons. Der Brief war unter den Mitgliedern der aristokratischen Klasse ein verbreitetes Medium, um eigene Gedanken zu größeren Rasonnements auszubauen, womit er eine weit über die Mitteilungsfunktion hinausgehende literarische Bedeutung erhielt. Bacons pragmatischer Positivismus wurde in diese Entwicklung ebenso aufgenommen und darin weitergeführt wie Montaignes skeptischer Subjektivismus [...].¹⁵⁵

Die prosaische Form der Briefe, Tagebücher und Moralischen Periodika machen diese zum Nährboden, auf dem nicht nur Romane, sondern auch andere neuartige Prosaformen entstehen und sich weiterentwickeln können. Gleichzeitig werden diese in die Romane noch integriert, ebenso wie Überlegungen in essayistischer Form Eingang in die Moralblätter finden.

¹⁵⁵ Schärf: „Essay“, S. 229.

2.10 Motti

Eine modellhafte Anwendung von Motti findet sich im 18. Jahrhundert in den Moralischen Periodika. Ein Blick auf die Stellenlieferanten lässt erkennen, welche antiken Autoren von den Schriftstellern der Aufklärungsliteratur besonders nachhaltig rezipiert und für ihre narrativen Texte fruchtbar gemacht werden. Für die Romanproduktion der Epoche erweist sich die Tradition der Motti in den Moralblättern als wenig richtungweisend, ihre Wirkung kann aber auch nicht gänzlich geleugnet werden. Im Erzählwerk Piazzas manifestiert sich der Einfluss des Gebrauchs von antiken Motti am auffälligsten im Roman *La Moglie senza marito*, der von einer Reihe von Antikeverweisen durchzogen ist. In der zweiten Jahrhunderthälfte ist die Leserschaft für die intertextuellen Verweise bereits sensibilisiert und weiß diese zu interpretieren. Wie in den Moralischen Periodika ist die Bezugnahme auf namhafte antike Autoren mit der subjektiven Gesinnung der Verfasserinstanz verknüpft und lässt Schlüsse über ihr eigenes Bildungsniveau und das ihrer Leserschaft zu.

Wie im übrigen Erzählwerk Piazzas stellt das didaktische Element auch hier eine wesentliche Komponente dar. Zu diesem Zweck dienen die klugen Äußerungen antiker Autoritäten dem Lesepublikum als Vorbild. Angestrebt wird eine gleichzeitige modellhafte Anwendung der heidnischen Philosophie in der Diegese, die exemplarisch auf die außerliterarische Welt der Rezipienten wirken soll.

2.10.1 Die formale Einbindung

Die bewusste und deutlich markierte Verwendung von Motti in den Moralischen Periodika sind ein deutlicher Ausdruck ihrer heterogenen Anlage. Der modifizierte Gebrauch von Texten antiker Autoren im Roman¹⁵⁶ verweist seinerseits auf seine integrative Machart. Auf formaler Ebene erscheinen die Zitate nicht wie in den Moralblättern im Paratext, sondern sind in den Haupttext integriert, wo sie dennoch stets eine marginale Position einnehmen. Die formale Einarbeitung der Antikebezüge in die Diegese bringt für die Rezeption durchaus Vorteile mit sich, denn, wie Rehm feststellt:

¹⁵⁶ Zur Typologie der Intertextualitätsrelationen siehe Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

[...] das Motto führt ein Leben im Verborgenen, trotz der ihm innerhalb des Buches eingeräumten, jedoch durch den Petitdruck wieder geschmälernten Vorzugsstelle. Mag es von Fall zu Fall angeschaut, gelesen oder in die Interpretation des nachfolgenden Textes einbezogen werden: im Ganzen und de facto wird es doch ignoriert.¹⁵⁷

Die poetologische Entscheidung Piazzas, die Texteinstiege der einzelnen *Articoli* von Antikebezüge begleiten zu lassen, diese aber formal nicht von der Erzählebene des Haupttextes zu trennen, sondern auf diese innerhalb der diegetischen Welt der Erzähltexte mittels Figurenrede zu verweisen, mag von dieser Überlegung beeinflusst worden sein.¹⁵⁸ Die Äußerungen der antiken Autoren werden von der Erzählstimme der Protagonistin wiedergegeben, die damit ihre eigenen Erlebnisse unterstreicht. Auf diese Weise rücken die Bezugnahmen auf die Antike ein Stückchen näher in die Sphäre der Rhetorik.¹⁵⁹

Der Roman *La Moglie senza marito* ist in zwei Teile konzipiert, die aus jeweils zehn *Articoli* bestehen. Elf davon beginnen im Textestieg mit einem Verweis auf Juvenal, Brantome, Plutarch, Lukrez, Aristoteles, Epikur, Solon, Athenodorus, Antisthenes oder Sokrates. Der achtzehnte *Articolo* im zweiten Teil beginnt mit einem Bezug zu Tantalos, einer Figur aus der griechischen Mythologie.

Die Verfasserinstanz reichert ihre eigene Geschichte mit intertextuellen Bezügen an und stellt eine Verbindung zu ihren persönlichen Erfahrungen und der Welt in der Diegese her. Meyer spricht hier von einem Spannungsverhältnis von Zitaten zwischen Assimilation und Dissimilation.¹⁶⁰ Dabei geht die Protagonistin allerdings nicht unkritisch vor. Bereits im zweiten *Articolo* zeigt sie den Zusammenhang zwischen Juvenals Leitgedanken und ihren eigenen Verhältnissen auf, schränkt die Gültigkeit der Aussage aber gleichzeitig ein:

Una grande sventura per un Uomo onorato ella si è quella d'aver una Moglie cattiva. Se mio Padre si fosse diletato di leggere Giuvenale, ci avrebbe pensato assai prima di sposar Donna Rosa; perocchè quest'Autore sagace asserisce ch'è molto difficile l'accoppiamento della bellezza colla pudicizia. Col riferir questo

¹⁵⁷ Walther Rehm: *Späte Studien*. München: Francke 1965, S. 215.

¹⁵⁸ Zu den Markierungen von Prätexten in einem literarischen Werk vgl. Ulrich Broich: „Formen der Markierung von Intertextualität“. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 31–47.

¹⁵⁹ Vgl. Rehm: *Späte Studien*, S. 215. Rehm stellt fest, dass die Motti im heutigen Sinn durch den in der Rhetorik erörterten Gebrauch wesentlich vorgearbeitet wurden.

¹⁶⁰ Vgl. Herman Meyer: *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*. Stuttgart: Metzler 1961, S. 12.

passo satirico non intendo io già d'accreitarlo con mio suffragio, perocchè ho troppi esempj che mi persuadono in contrario. (*Moglie senza marito*, S. 11f.)

Eine Begleiterscheinung der Besprechung renommierter antiker Autoren ist die Möglichkeit der Protagonistin, sich als selbstdenkende Kritikerin darzustellen. Die hauptsächliche Funktion der Antikebezüge liegen aber in der Belehrung der Leserschaft. In Piazzas Roman erfüllen sie noch keinen ästhetischen Zweck. Auch wenn die Protagonistin der Äußerung Juvenals kritisch gegenübersteht, erkennt sie die Autorität des römischen Satiredichters an und möchte seine Weisheit auch ihrer Leserschaft näher bringen. Allein durch seine Benennung partizipieren Juvenals Texte am moralischen Diskurs. Bemerkenswert ist, dass der eigene Erfahrungswert letztlich einen höheren Stellenwert einnimmt als der Antikeverweis. Nach wie vor stellt die Antike Orientierungsmodelle und Maßstäbe bereit. Die Protagonistin im Roman übernimmt diese aber nicht unreflektiert, sondern misst sich an ihr und prüft daran ihr Selbstverständnis. Gleichzeitig hebt sie bestimmte Diskurse hervor, die gerade für sie wichtig erscheinen und knüpft ihre Welt und ihre Erfahrungen daran an. Die Integration der Antike in den Textestiegen produziert Vielstimmigkeit und gelegentlich auch Diskordanzen, womit das Diskussionspotential gegeben ist. Für die Motti in den Moralischen Periodika gilt:

[...] ein *motto* setzt, anders als der/ein möglicher Text-Titel, einen Teil eines non-originären, über Namens-/Titel-/Werk-Titulierung wiedererkennbaren Textes in Bezug zum eigentlichen Text; und zwar in Front-Stellung, i.e. bevor der 'eigentliche' Text semantisch entwickelt bzw. gelesen wird; und zwar so, daß sein Relations-Umfang zur semantischen Extension des Folge-Textes, damit seine Funktion zu eben diesem Folge-Text von der Vertextungs-Strategie des Gesamt-Textes her nicht notwendig (ein-)eindeutig geregelt wird.¹⁶¹

Ebenso vektoriell wirken die einleitenden Antikebezüge im Erzähltext *La Moglie senza marito*. Der Lektüreprozess wird aber noch sehr stark gelenkt, sodass mögliche Erwartungshaltungen alsbald bestätigt oder enttäuscht bzw. umgelenkt werden.

¹⁶¹ Eckhard Höfner: „Intertextuelle Interpretationsvektoren. Zur Funktion von *motti* am Beispiel Stendhals“. In: *Titel – Text – Kontext. Randbezirke des Textes. Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag*. Hg. von Jochen Mecke und Susanne Heiler. Gliencke (Berlin): Galda u. Wilch 2000, S. 227–246, S. 228.

Auf ähnliche Weise verfährt Piazza in seinem Roman *L'amante disgraziato o sia Le avventure del Conte E. H. R.*¹⁶² Der Text wurde 1765 publiziert, zu einer Zeit in der die Moralischen Periodika in Venedig noch ihre Hochkonjunktur erlebten. Auffallend ist hier die Ähnlichkeit der makrostrukturellen Anlage des Textes zu derjenigen der Moralblätter. Der Roman ist in zwei Teile geteilt, die jeweils zehn kurze Kapitel aufweisen, welche als solche durchnummeriert und betitelt sind. Jedes Kapitel beginnt mit einem Exemplum, das der römischen oder griechischen Antike, auch der Mythologie, entnommen ist. Hierbei handelt es sich allerdings nicht nur um antike Philosophen und ihre Werke, sondern auch um geschichtliche Ereignisse. Daraufhin folgen die reflexiven Überlegungen der autodiegetischen Ich-Instanz, die von ihren Lebenserfahrungen berichtet.

Die Ermordung seiner Mutter durch den Vater stellt für den Protagonisten ein traumatisches Erlebnis dar. Um ihn aus seiner Traurigkeit zu holen, nimmt ihn sein Großvater auf das Landgut mit, wo sich E. H. R. in das Bauernmädchen Regina verliebt. Mit ihr und dem Diener Romolo flieht er vom Landgut. Bald wird er von Romolo betrogen. Dieser stiehlt sein Geld und reist mit dem Mädchen alleine weiter. Regina gelingt es aber, zu E. H. R. zurückzukehren. Sie gehen an Bord eines Schiffes, das kurze Zeit nach der Abreise sinkt. E. H. R. wird gerettet und von einem Baron aufgenommen. Von dort muss er fliehen, weil er eine Affäre mit dessen Frau beginnt. Auf der Flucht trifft er erneut auf den tot geglaubten Romolo, mit dem er auf einem Schiff weiterreist, bis sich der Diener aufgrund seiner angehäuften Spielschulden das Leben nimmt. Das Schiff wird überfallen, der Protagonist von Piraten gefangen genommen und in ein Verlies geworfen. Dort trifft er Regina wieder. Als er von den Piraten freigelassen wird, kehrt er nach Italien zurück. Er lernt den armen Jungen Aurelio kennen und nimmt sich seiner an. Ihre Wege führen sie nach Lecce, wo sich auch Regina, die den Piraten entkommen konnte, aufhält. Der Protagonist und Regina wollen heiraten. Doch dann stellt sich heraus, dass Regina mit dem Vater von E. H. R. eine Affäre hatte und Aurelio ihr Sohn ist. E. H. R. ist es nicht mehr möglich, Regina zu retten. Sie nimmt sich aus Verzweiflung das Leben. Der Roman endet mit einem Reihumerzählen der Figuren, die einander von ihren Erlebnissen berichten.

¹⁶² Antonio Piazza: *L'amante disgraziato o sia Le avventure del conte E. H. R.* Venezia: Pasinelli 1765.

Auch hier werden die Exempla zur Erklärung der eigenen Entscheidungen und Entwicklungen, sowie die seelische Beschaffenheit des zeitgenössischen Menschen herangezogen. Die Antike erweist sich in den Literaturproduktionen des 18. Jahrhunderts als besonders wirksam. Es kann auf unterschiedliche formale Weise in den Text aufgenommen und variiert werden, um Anerkennung oder auch Kritik zu äußern. In *L'amante disgraziato* werden die Antikebzüge auf formaler Ebene dazu verwendet, die eigene Geschichte daran anzuknüpfen und weiterzuschreiben.

Das erste Kapitel des zweiten Teils beginnt der Erzähler mit einer Reihe von kurzen Exempla. Die Quelle eines Flusses mag unscheinbar wirken. Aus den Quellen jedoch entstehen reißende Flüsse, die schließlich den weiten Ozean speisen. Ein einzelner Baum erschreckt wohl kaum jemanden, während die tiefen Wälder bedrohlich wirken. Darin sieht der Protagonist die „ordine ammirabile d'ogni cosa terrena“ (*L'amante disgraziato*, S. 72) verborgen. Was in der Natur ihren Ursprung hat, wird von Menschenhand weitergeführt: „[...] le vicende più strepitose [...] quasi tutte derivarono o da lievi cagioni, o da Popoli inconsiderati e disconosciuti, o da' capriccj d'una fantasia senza limiti e bizzarra nelle sue idee.“ (Ebd.) Als Beispiele führt er die Entstehung Roms an, wie sie in der *Aeneas* beschrieben ist, „soggettò il Mondo tutto al suo dominio“. (Ebd.) Weiters erwähnt er die Entstehung des Byzantinischen Reiches und schließlich St. Petersburg, eine „congerie di fango“ im Sommer und ein „stagno d'acqua ghiacciato“ im Winter, und dennoch Sitz der russischen Herrscher und eine Metropole geworden ist. Nero hat bedauert, Troja nicht brennen gesehen zu haben, und lässt Rom aus einer Laune heraus durch eine Feuersbrunst zerstören.

2.10.2 Inhaltliche Informationen

Die kapiteleinleitenden Antikeverweise sind durchgehend inhaltsbezogen. Sie können sowohl rück- als auch vorausweisend wirken. Selten aber spiegeln sie den Inhalt des gesamten Articolos wider. In der Regel befindet sich die Protagonistin in *La moglie senza marito* in einer Gemütsverfassung aufgrund einer neuen Erfahrung, mit der sie umgehen lernen muss, um in der Gesellschaft bestehen zu können. Die umformulierten Aussagen antiker Autoritäten helfen ihr, die menschlichen Regungen zu erklären.

Im siebten Articolo werden abermals die Worte Juvenals in Erinnerung gerufen und die von ihm beschriebenen Umstände in Verbindung mit der eigenen Diegese gebracht. Die Protagonistin bedauert die sittliche Verkommenheit ihrer Zeitgenossen und übt wütend Sozialkritik:

Qual v'è mai, dice l'accortissimo Giuvenale, giorno sì santo in cui non si scopra qualche nuovo Ladro, o Ingannatore, o un qualche perfido Avaro, o un'Anima capace di tutte le umane ribalderie ed iniquità? Chi può negarlo? Sempre più estendono i vizj sopra di questa terra il loro predominio tirannico, e le virtù non sarian note nemmeno se non facessero una figura dicevole ne'Libri, in cui, quasi direi, sono circonscritte. In ognuno temuto avrei un traditore, non mai nello Sposo mio [...]. (*Moglie senza marito*, S. 6of.)

Wie sehr man sich vor den Betrügereien seiner Mitmenschen in Acht nehmen muss, wird hier vorweggenommen. Dass im Leben der Protagonistin etwas Schicksalträchtiges geschehen sein muss, vermutet der Leser, seit er gegen Ende des vorhergehenden Kapitels vom jähen Verschwinden des Bräutigams nach der Hochzeitsnacht erfahren hat. Lange wird die Spannung allerdings nicht aufrecht erhalten. Schnell finden die Worte Juvenals in der Geschichte der *Moglie senza marito* ihre Entsprechung. Die Suche nach Don Fernando bleibt vorerst hoffnungslos. Erst als sich die Protagonistin selbst auf den Weg macht, um ihren Bräutigam zu finden, stellt sich heraus, dass er mit einer früheren Geliebten fortgezogen ist. Sie inszeniert sich als Leidtragende, die mit den Konsequenzen des lasterhaften Verhaltens ihrer Mitmenschen konfrontiert wird. Im Rückgriff auf Juvenal will sie ihre Leserschaft den zeitgenössischen Sittenverfall vor Augen führen und davor warnen.

Während der Satiriker Juvenal für gesellschaftskritische Beobachtungen herangezogen wird, dient Plutarch, um die Vorzüge einer guten Erziehung in einer kurzen Sentenz zu betonen:

Osserva Plutarco che il Macedone Alessandro amò con un'eguale tenerezza il Padre ed il Maestro suo, essendo solito dire che per il primo viveva, e che viveva bene per il secondo. Sentenza degna in vero d'un Conquistatore sì magnanimo, che ne ammaestra circa la necessità d'una buona educazione tanto necessaria ad apparecchiare l'animo a combattere le umane passioni. (*Moglie senza marito*, S. 3of.)

Der Verweis auf Plutarch verleiht dem Text eine anspruchsvolle Note und unterstreicht den didaktischen Charakter. Die Leserschaft wird darauf vorbereitet, von der vorbildhaften Erziehung der Protagonistin zu erfahren, für die sich

maßgeblich ihr Vater verantwortlich zeigt, zu der aber auch ihr Onkel einen Beitrag leistet. Der Hinweis auf Alexander den Großen dient als Einleitung für ein weiteres konkretes Exemplum, das dennoch ausreichend allgemein formuliert ist, um dem Leser als Anregung nützlich sein zu können.

Im zehnten Articolo bezeichnet der Rückgriff auf Epikur den Handlungsaufakt. Die Protagonistin hat im vorhergehenden Articolo erfahren, dass Don Fernando von seiner früheren Geliebten erpresst und zur gemeinsamen Flucht gezwungen wurde. Als sie ihren Bräutigam wiedergefunden hatte, war er schwer krank und verstarb kurz darauf. Die antike Philosophie soll der Protagonistin dabei helfen, den Schmerz über ihren Verlust zu ertragen:

Epicuro sopra il dolore fa un bellissima riflessione, e conforta l'Anime travagliate colla sicurezza che il male è sempre breve, quand'è grande, e lungo è soltanto quando sia comportabile. Tal'è la natura dell'umane miserie, che quando al sommo son giunte, cominciano a poco a poco ad indebolirsi, insensibilmente accostandosi alla loro deficienza; laddove quando non eccedono i limiti d'una sofferibile mediocrità seguitano lungamente il loro corso. (*Moglie senza marito*, S. 91)

Auch hier findet die epikureische Weltanschauung sofortige Nutzenanwendung im Erzähltext. Über den Filter der Protagonistin werden die philosophische Morallehre und praxisbezogene Erfahrungswerte vereint: „Sperimentai questa sentenza io medesima non molto tempo dopo la morte dell'adorato mio Sposo, sentendo virtualmente che cominciava a minorarsi il dolore mio [...]“ (Ebd.) Die Antikebezüge werden als Ausgangspunkte für die Inhalte in den Articoli herangezogen. Sie akzentuieren einen Gedanken, der innerhalb der Diegese exemplarisch dargestellt wird. Die heidnische Antike wird in die Erzählliteratur des 18. Jahrhunderts transferiert, ohne eine maßgebliche Sinnveränderung zu erfahren, und trägt zur Ausdifferenzierung des Moraldiskurses bei. Da nicht der direkte Wortlaut zitiert wird, entsteht beim Leser der Eindruck, die Protagonistin mache die Bezugnahmen aus ihrem Gedächtnis. Damit suggeriert sie als zurückblickendes Ich, das dem erlebenden Ich an Erfahrung und Wissen überlegen ist, kurzfristig zusätzlich die Position einer Gelehrten, die in der Lage ist, an die antiken Autoritäten anzuknüpfen.

Am Ende des vierzehnten Articolos erfährt die Protagonistin vom tragischen Tod des Dieners ihres Vaters. Wie sich herausstellte, erhielt ihr kranker Vater von ihrer Mutter einen vergifteten Brief. Da der Vater aber zu schwach war, ihn zu öffnen, wollte ihm der Diener das Schreiben vorlesen und wurde getötet.

Rückblickend gelingt es der erzählenden Instanz, zu Beginn des fünfzehnten Articulos die beklagenswerten Ereignisse und ihre emotionale Reaktion darauf mit der philosophischen Lehre zu verknüpfen:

Il celebre Athenodoro era solito di consigliare Augusto a non mai secondare gl'impeti della sua collera, se non aveva in prima contate le ventiquattro lettere del greco alfabetto, sapendo lo Stoico accortissimo, che quel poco di tempo necessario ad una tal'enumerazione bastava ad estinguerli in seno il più violento furore. (*Moglie senza marito*, S. 132)

Neben Athenodoros greift die Protagonistin hier auf Seneca zurück: „Seneca un giorno disse ad uno Schiavo suo temerario: Se non sapessi d'essere sdegnato io ti vorrei castigare.“ (Ebd.) Wie in den Moralischen Periodika sollen die Antikeverweise Orientierungsmodelle bereitstellen. Zwar lassen sich die Lehrsätze auf die Erlebnisse der Protagonistin anwenden, wie schwierig es allerdings ist, diese auch umzusetzen, zeigt die Verfasserinstanz an sich selbst. Rasend vor Wut schwört sie Rache:

Se inoperoso rimase quell'acerrimo sdegno che ad accendermi corse le strade tutte del sangue tosto che vidi cogli occhj miei l'effetto commiserevole di quel tradimento esecrando, [...] non ne fu già la cagione un ritegno filosofico, od una studiata precauzione, ma l'impossibilità soltanto di poterlo sfogare sopra chi me l'aveva in seno destato [...]. (*Moglie senza marito*, S. 133)

Hier stellt sich die Frage, inwieweit die Nutzbarmachung der stoischen Philosophie durch die ironisierende Verwendung der Zitate angezweifelt wird und letztlich nur noch der reflektierenden Erinnerung der Protagonistin auf metatextueller Ebene dient. Die Philosophie der Alten wird von der Protagonistin noch immer hochgehalten und vordergründig als allgemein akzeptierte Wahrheit präsentiert, gleichzeitig aber auch auf ihre Anwendbarkeit hin überprüft. Tun sich in ihrem Erfahrungsbereich paradoxe Vergleiche auf, zeigt sie diese auch selbstbewusst auf. Der Verweis auf antike Autoritäten dient somit nicht nur dem Zweck der Informationsvermittlung, sondern gibt der Verfasserinstanz die Möglichkeit zu Kommentaren und zur Leseranrede.¹⁶³

Obwohl die Tradition der Motti in den Moralischen Periodika nicht auf die gleiche Weise und quantitativ unvergleichlich seltener in das Erzählwerk von Piazza aufgenommen wird, liefern gerade die Zitate einen Hinweis auf die Einflussnahme der Zeitschriften. Während literarische Textelemente wie Metatext,

¹⁶³ Vgl. Böhm: *Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, S. 142.

Figurenporträts, Dialog oder Verfasserinstanzen weit verbreitet sind und ihr Erscheinen im Erzählwerk auch mit Anlehnungen an andere Gattungen erklärt werden könnte, gehört die regelmäßige und häufige Verwendung von Motti zur spezifische Eigenheit der Moralischen Periodika, weswegen ihr Auftreten in der Romanliteratur, auch in modifizierter Form, berücksichtigt werden sollte.

2.11 Zeitstrukturen

2.11.1 Erzählzeit

Zeit und Erzählen sind zwei grundlegende Parameter, die im Erzählwerk Piazzas besonders deutlich miteinander verbunden sind. Die erzählende Ich-Instanz gibt eine Lebensgeschichte wieder, oft ihre eigene, gelegentlich aber auch eine fremde. Günther Müller geht von einem Erzählen aus, das „Vergegenwärtigen, und zwar ein Vergegenwärtigen von Ereignissen“¹⁶⁴ ist. Die Figuren erinnern sich an prägende Geschehnisse mit exemplarischem Charakter. Das Erinnern der Erzählinstanz wird bereits im TextEinstieg diskutiert und ist ein maßgeblicher Hinweis auf das Vergehen von Zeit. Das erste Indiz dafür liefert jedoch bereits der Werkstitel. Die autodiegetischen Ich-Instanzen kündigen stets die Geschichte ihres Lebens an. Dennoch weist nur ein Romanwerk im Titel den Begriff „Vita“ auf: *L'innocente perseguitata ovvero Vita e avventure di M. Virginia De Rosis scritte da lei medesima*.¹⁶⁵ Gerne wird auf die „Avventure“ und auf die „Memorie“ der Figuren hingewiesen. Die Erzähler erinnern sich an etwas Vergangenes und holen diese in an der Mündlichkeit orientierten schriftlichen Form für die Leserschaft in deren Gegenwart.

Die Wirklichkeit, in der wir leben und die unser Leben richtunggebend mitbestimmt, sie ist keineswegs eine ausschließlich gegenständliche, eine nur in unmittelbarer Anwesenheit, in körperlicher Gegenwart wirkliche und wirkende. Sie wird vielmehr in weitem Ausmaß durch Ungreifbares, durch Abwesendes gebildet.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Günther Müller: „Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst“. In: *Morphologische Poetik. Gesammelte Werke*. Hg. von Elena Müller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986, S. 247–268, S. 247.

¹⁶⁵ Antonio Piazza: *L'innocente perseguitata ovvero Vita e avventure di M. Virginia De Rosis scritta da lei medesima*. Venezia: Savioni 1768.

¹⁶⁶ Müller: „Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst“, S. 247.

Diese Überlegung schließt die räumliche wie zeitliche Distanz gleichermaßen ein. Auch wenn die Geschichten fiktiver Figuren erzählt werden und die Ereignisse in einer vergangenen Zeit angesiedelt sind, wirken sie auf die Leserschaft durch das Zusammenwirken ihrer eigenen Lebenserfahrung, der Erfahrung durch Beobachtung oder Erzählungen, dem Leseprozess und ihrer Vorstellungskraft, ein. Da sich Figuren erinnern, spielt die subjektive Beurteilung des Geschehens eine tragende Rolle bei der Auswahl dessen, was erzählt wird. Die Selektion bringt den Erzählrhythmus hervor. Besondere Ereignisse nehmen im Erzählwerk einen entsprechend breiten Raum ein, während ereignislose Phasen übersprungen werden. Dennoch finden sich in Piazzas Erzähltexten keine unterschiedlich langen Kapitel. Werden einzelne Ereignisse so umfangreich beschrieben, dass sie nicht innerhalb des vorgesehenen Umfangs Platz finden, werden sie im folgenden Kapitel weitererzählt. Die Erzählung muss dem Raum des Diskurses angepasst werden.

Dieses Vorgehen findet seine Entsprechung in den Moralischen Periodika, was auf die enge Verknüpfung der Moralblätter mit dem literarischen Schreiben hinweist. Alle Nummern in einer Zeitschriften haben eine vorgegebene Länge, die nicht überschritten werden darf. Besonderes Augenmerk muss hier auf die integrierten Mikroerzählungen gelegt werden, die trotz ihrer knappen Konfiguration die Rahmengrenzen der Nummern überschreiten können, auch wenn in der Regel eine Nummer eine in sich geschlossene Einheit darstellt.¹⁶⁷ Ein inhaltlich unvorhergesehener Abbruch der Erzählung erfordert vom Leser eine erhöhte Aufmerksamkeit, zumal die nächste Nummer erst einige Tage später erscheint, und er sich an das bereits Gelesene erinnern muss. Im Erzählwerk von Piazza hat der Leser das folgende Kapitel bereits vor sich liegen und kann direkt mit der Rezeption des folgenden Texten fortfahren. Zudem werden die Kapitel gelegentlich von einer abschließenden Bemerkung des Erzählers gerahmt, der auf den Inhalt im nächsten Kapitel vorausweist: „[...] come potrà vedere chi legge nel seguente Capitolo“ (*L'amante disgraziato*, S. 13), „Come venni ben presto in caso di dar effetto alla mia risoluzione lo vedrà il Lettore nel Capitolo che segue.“ (*L'amante disgraziato*, S. 85)

Bei der Wiedergabe der Geschichte orientiert sich der Erzähler stets an die natürliche Zeitachse und berichtet von den Ereignissen in der Reihenfolge,

¹⁶⁷ Vgl. dazu auch Fuchs und Ertler: *Die Moralischen Periodika in Italien*, S. 38.

wie sie tatsächlich geschehen sind. Das Ereignisgefüge jedoch beginnt gerade in den fiktiven Autobiographien mit der Inszenierung des Verfasser-Ichs, das als gealtertes Ich den Moment des Beginns der Niederschrift festhält und in metatextuellen autopoetischen Äußerungen die Beweggründe des schriftstellerischen Unternehmens darlegt. Als bald wechselt das Verfasser-Ich in die Diegese und beginnt diese oftmals mit einer kurzen Darstellung von Vater und Mutter. Von nun an wird streng chronologisch erzählt, was der Erzähler nicht zuletzt leistet, um seiner Ankündigung, der Wahrheit möglichst treu zu bleiben, nachzukommen. Die erzählte Zeit erstreckt sich in der Regel von der Geburt des Protagonisten bis zu dem Moment, in dem der Verfasser seinen Text zu Ende schreibt und abermals mahnend mit gehobenem Zeigefinger die Leserschaft daran erinnert, dass er seine Geschichte nicht nur zur Unterhaltung, sondern vor allem als lehrreiches Exempel niedergeschrieben hat, aus dem sie ihren Nutzen ziehen soll. Die zwischen den beiden Punkten der Diegese liegende Zeit wird zwar chronologisch wiedergegeben, aber keinesfalls gleichmäßig dargestellt. Partikuläre Ereignisse im Leben des Protagonisten werden hervorgehoben und gerade dann eindringlich geschildert, wenn das Potential der Nutzenanwendung für die Leserschaft besonders groß ist, andere hingegen werden ausgespart, weil der Leser damit nur gelangweilt werden würde. Derartige Auslassungen werden im Text explizit vermerkt: „[...] vissi miseramente cinque anni colà senza che m'avvenisse alcuna vicenda degna d'aver loco in questo Volume.“ (*L'Amante disgraziato*, S. 102) Die Problematisierung der Organisation der Ereignisse in der Diegese verdeutlicht den vorrangigen funktionalen Aspekt der Erzählungen.

Die Erzähltexte beginnen – sieht man von der einführenden Rahmung, von vorangehenden Vorworten und Widmungen ab – alle *ab ovo*, um dem Leser möglichst früh die soziale Herkunft des Protagonisten mitzuteilen und damit den Grundstein für das Identifikationspotential zu legen. Das Ende der Geschichte ist in der Regel geschlossen gestaltet. Ist es den Figuren nicht möglich, zu einem tugendhaften Leben im Sinne der aufklärerischen Axiologie zu finden, sterben sie (*Giulietta*, *Solitario*). Gelingt es ihnen, die Wirrungen des Lebens zu meistern und die notwendigen Lehren daraus zu ziehen, finden sie schließlich ihren Frieden (*Il Nobile immaginario*, *La moglie senza marito*) oder sogar ihr Glück mit ihrer großen Liebe (*Filippo*). Gleichzeitig bleibt das Ende der Erzähltexte auf einer höheren Ebene oft offen. Zum Schluss kommt es nicht selten durch die

Leseranreden des Verfassers zu einem Übergang der Fiktion in die Realität des Lesers, der an die mögliche Nutzenanwendung erinnert wird.

Der monotone Verlauf der Zeit der Diegese wird nur selten unterbrochen bzw. umgestellt. Verzerrungen und Unterbrechungen werden auf metatextueller Ebene oft diskutiert. Umgestellt wird die zeitliche Abfolge nur dann, wenn Figuren zu einem späteren Zeitpunkt von ihren früheren, parallel zu den Erlebnissen des Protagonisten erfolgten Abenteuern erzählen. Das Verfasser-Ich erklärt, dass eine weitere Figur nun von Geschehnissen berichten wird. Die vermittelte direkte Rede der erzählten Figuren stellen zwar eine Unterbrechung dar, um divergierende Zeitabläufe zu synchronisieren, der Haupthandlungsstrang wird dennoch weitergeführt, da sich lediglich zwei Figurenreden auf der Zeitachse der Diegese abwechseln.

Bezüglich der Dauer von Erzählzeit und erzählter Zeit kann für sämtliche Texte eine intensive Zeitraffung beschrieben werden. Die oft umfangreichen Lebensgeschichten werden auf rund siebzig bis vierhundert Buchseiten wiedergegeben. Die Geschwindigkeit des Erzählens wird einerseits durch die Aussparung durativer Formen und iterativer Partikel erhöht, andererseits durch das Verbleiben bei einzelnen Geschehnissen und der Darstellung der Gemütslage der Figuren verlangsamt. Zudem trägt der geringe Anteil an direkten Reden und Figurengesprächen in der Erzählung zur gerafften Darstellung bei. Auch wichtige Ereignisse werden stets zusammengefasst dargestellt, um die nutzbringenden Botschaften möglichst zügig zu transportieren. Schließlich obliegt es der Leserschaft, auch dann, wenn die Erzählung Lebenszeit ausspart, diese mit einer bestimmten Menge von Erlebnissen aufgrund eigener Erfahrungen zu vervollständigen.

Figurendarstellungen, stereotype Beschreibungen eigener und fremder Sitten, sowie die Schilderungen des Raumes bremsen den Verlauf der Geschichte und stellen somit die üblichen Pausen in Piazzas Erzählwerk dar. Ebenso tragen metatextuelle Äußerungen, Kommentare und Reflexionen des Erzählers zur achronischen Gestaltung bei. Die frühen Romane *L'amante disgraziato* und besonders *L'Italiano fortunato* liefern im TextEinstieg der Kapitel herauslösbare moralphilosophische Überlegungen zu weltanschaulichen Problemen des Verfasser-Ichs in der Tradition der Moralischen Periodika, die nicht den Gesprächsinhalten der Figuren und folglich nicht dem Haupthandlungsstrang

zugeordnet werden können. Die Störung des diegetischen Geflechts wird nur durch die alsbaldige Verbindung zur Erfahrung des Verfasser-Ichs vermieden. Die Zeit der Erzählung steht während der Reflexionen still.

2.11.2 Die Zeit der Diegese

Im Rahmen der Zeit als grundlegende Größe der Diegese ereignen sich die erzählten Geschehnisse, die immer eine Veränderung des Zustandes herbeiführen, auch wenn sie scheinbar folgenlos für den Seelenzustand des Protagonisten erscheinen (*Il Solitario*). Die temporale Struktur erstreckt sich in den Ich-Erzählungen von der Vor-Lebenszeit des Protagonisten bis zum Moment der Fertigstellung des Erzähltextes, wobei hier selten das erreichte Alter der fiktiven Verfasser-Instanz angegeben wird. Zwar ist das zeitliche Moment in Piazzas Werken für den Leser nicht sinnlich wahrnehmbar, aber es sind auch nicht immer Geschehnisse notwendig, um das Vergehen von Zeit „sichtbar“ werden zu lassen.¹⁶⁸ Konkrete Zeitangaben von Seiten der Erzählstimme informieren die Leserschaft über ihre Existenz in der erzählten Welt. Über Corradino, der während seiner Ausbildung in einem Kloster üble Streiche gespielt hat, berichtet der heterodiegetische Erzähler: „[...] l’Autore di tanto male fu rinchiuso [...] in una Prigione, dove il P. Generale lo fece stare un anno per emendarlo e per soddisfare il Marchese.“ (*I zingani*, S. 8) Als Corradino und Celino beschließen, gemeinsam auf Reisen zu gehen, gibt er an: „Stabilirono di ritrovarsi in capo ad otto giorni in un certo sito [...]“ (S. 21), und als sie von Matrosen betäubt auf einer kleinen Insel ausgesetzt wurden: „Tanto fu caricato d’Oppio quel Fiaschetto di vino che i nostri Zingani trappolati [...] stettero profondamente sopiti in un sonno interrotto, tutto il resto della giornata, tutta la notte seguente, e una gran parte della mattina.“ (S. 59) Grundsätzlich gilt es, die Position des Erzählers von derjenigen der wahrnehmenden Figur zu unterscheiden. In *I zingani* erscheint Corradino sein Gefängnisaufenthalt von einem Jahr, in der Zeit, die er dort verbringt, unerträglich lange und er verübt Fluchtversuche. Dem Marchese, dessen Frau Corradino so sehr erschreckt hatte, dass sie buckelig blieb, erscheint die Strafe nur gerecht. Beiden Wahrnehmungen steht der ontolo-

¹⁶⁸ Vgl. Lukas Werner: „Zeit“. In: *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. von Matías Martínez. Stuttgart: Metzler 2011, S. 150–158, S. 151.

gische Status von Zeit¹⁶⁹ gegenüber, „die Zeit als eine Naturgegebenheit [...] als eine ‘objektive’, unabhängig von allen Menschen existierende Gegebenheit und im anderen Falle als eine bloß ‘subjektive’, in der Natur des Menschen angelegte Vorstellung.“¹⁷⁰ In beiden Fällen, der Wahrnehmung Corradinos und derjenigen des Marchese, bezieht sich diese auf die Lebenszeit des Protagonisten. Auch in extradiegetischen heterodiegetischen Erzählungen von Piazza weicht der Erzähler nicht von der Seite der Hauptfigur, was auf eine eindimensionale Darstellung von Zeit verweist.

Die gelegentliche Anrufung der himmlischen Mächte darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Ereignisse nicht mehr der *providentia* unterliegen. Die Ausrufungen der Figuren in misslichen Situationen wirken oftmals rhetorisch. Die himmlische Gerechtigkeit steht zwar noch immer im Raum, aber es liegt an den Figuren selbst, die nun aus freien Stücken Entscheidungen treffen können, im Leben ihren Weg zu gehen:

Questa disperata opinione mi si radicò fino d'allora talmente nel capo, che risolvere mi fece di ritirarmi affatto alla socievole unione degli Uomini, di cui mi stimavo indegno, e di condurre una vita morigerata e penitente per evitare il flagello della Giustizia celeste che temevo mi soprastasse. (*Il Romito*, S. 12)

Die Angst Celinos vor einer himmlischen Strafe, nachdem sein Freund Corradino vom Blitz erschlagen wurde, lässt zunächst einen geschlossenen Ereignisrahmen vermuten. In den Romanen des 18. Jahrhunderts dominiert allerdings bereits das Prinzip Zufall. Figuren treffen sich unvorhergesehen wieder, werden aufgrund glücklicher Umstände aus gefährlichen Situationen gerettet, oder zufällig Opfer eines Betrügers, dem es völlig gleichgültig ist, welchen Zeitgenossen er um sein Vermögen erleichtert. Das Wiedertreffen von Figuren nach Monaten oder Jahren wird durch die Homogenisierung von Zeit möglich. Alle Figuren unterliegen dem temporalen Rahmen gleichermaßen. Finden sich Figuren wieder, erzählt die Nebenfigur oft von ihren Erlebnissen seit der Trennung von der Hauptfigur. Am Ende des Romans *L'amante disgraziato* kommt es zu einem Reihumerzählen der Erlebnisse von Aurelio und dem Vater des Protagonisten. Damit werden parallel linear verlaufende Zeitstränge, in denen sich Geschehnisse ereignet haben, die sich gemeinsam auf den Zeitpunkt auswirken,

¹⁶⁹ Vgl. Werner Bergmann: *Die Zeitstrukturen sozialer Systeme. Eine systemtheoretische Analyse*. Berlin: Duncker und Humblot 1981, S. 17.

¹⁷⁰ Norbert Elias: *Über die Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. XI.

an dem sich die Haupte Erzählung nun befindet, zusammengeführt und kausale Zusammenhänge im Nachhinein aufgeklärt. In den Moralischen Periodika werden keine ausschweifende Erzählungen, sondern mikrologisch konfigurierte Erzähleinheiten integriert. Diese zeigen nur einen knappen exemplarischen Ausschnitt der fiktiven oder historischen Lebenswelt und kommen daher ohne Ausweitungen des Erzählten in das Vorvergangene aus.¹⁷¹

Vergangenheit und Zukunft sind in der Erzählliteratur von Piazza von vornherein relevante Größen. Die Zeit hinterlässt deutliche Spuren an den Figuren. Sie werden ihrer Zeit nicht enthoben dargestellt, sondern leben und erleben sie. Am Ende ihres Romans stellt Fatima fest: „Se non son vecchia, non son più giovine, ed ho il cuor ben difeso dagli assalti delle passioni.“ (*La Persiana*, S. 199) Die Veränderungen der Figuren betrifft ihr äußerliches Erscheinungsbild und ihre geistige Entwicklung gleichermaßen. Die christlich-lineare Zeitstruktur¹⁷² führt von der Vergangenheit in die Zukunft. Die temporale Anlage wird gewissermaßen zur Metapher des Weges hin zur Tugendhaftigkeit der Figur und weist über den Textrand hinaus auf die Zukunft der Leserschaft, die von nun an ebenso sittsam und tugendhaft leben soll.

Im Erzählwerk werden oftmals bestimmte Handlungsverläufe einer Tageszeit zugeordnet, ohne jemals eine konkrete Uhrzeit zu nennen. Besonders die Abreise aus einem Ort oder der Ankunftszeitpunkt werden gerne mit temporaldeiktischen Angaben wie „la seguente mattina“, „il meriggio“, „la sera/la serata“ verknüpft. Auch wird auf die Dauer des Aufenthalts der Figuren in einer Stadt verwiesen. Nie werden aber ausdrücklich Wochentage oder die exakte Stunde, in der Regel auch keine Jahresangaben gemacht. Eine kalendrische Festlegung der diegetischen Jahre findet sich nur in *La Turca in cimento*. Auch hier werden keine konkreten Jahreszahlen genannt, das Werk in seiner Gesamtheit aber in zehn Jahre unterteilt. Die einzelnen Kapitel umfassen jeweils den Zeitraum von drei Monaten und tragen als Überschrift „Trimestre“ und die dazugehörige Ordnungszahlen (ausgeschrieben) von „primero“ bis „tri-

¹⁷¹ Vgl. „Erzählzeit und Erzählte Zeit“. In: Günther Müller. *Morphologische Poetik. Gesammelte Werke*. Hg. von Elena Müller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968, S. 267–298, S. 173.

¹⁷² Vgl. Trude Ehlert: „Zeit des Heils – Zeit der Welt. Wandel in der Konzeption der Zeit in deutschen Dichtung des Mittelalters“. In: *Rhythmus und Saisonalität. Kongressakten des 5. Symposiums des Mediävistenverbands in Göttingen 1993*. Hg. von Peter Dilg u. a. Sigmaringen: Thorbecke 1995, S. 197–212.

gesimonono“. Das vierzigste Kapitel ist mit „Trimestre ultimo“ betitelt. Darin bekennt die Erzählstimme:

Sebbene presentemente io conto trent'anni d'età, mi sembra d'essere ancora nel fiore più bello della gioventù, e quando m'affaccio ad uno specchio riconosco evidentemente di non avere scemata finora la mia naturale avvenenza ad onta di tanti patimenti da mi comportati.“ (*La Turca*, S. 178)

Der Roman beschreibt zehn Lebensjahre, in denen die Protagonistin unzählige prägende und lehrreiche Abenteuer durchlebt. Sie trifft auf Wohltäter und Betrüger, wird verhaftet, zu Tode verurteilt und muss viel Geschick anwenden, um den wahren Täter zu einem Geständnis zu bewegen und sich zu retten. Sie lernt alles Nötige über die Seefahrt und strandet auf einer einsamen Insel, wo sie strategisch handeln muss, um zu überleben. Sie lernt zu kämpfen und erhält nach zahlreichen Bemühungen eine Anstellung in der Miliz. Es gelingt ihr, ruchlose Verehrer abzuwehren, ohne selbst zu Schaden zu kommen. Ihre Abenteuer erlebt sie unter anderem in Konstantinopel, auf Samos und Zante, in England, Holland und Frankreich.

Auf formaler Ebene ist das Werk in zwei Bände untergliedert. Die ersten fünf Jahre werden auf 212 und die Jahre sechs bis zehn auf insgesamt 180 Buchseiten erzählt. Die zeitliche Verortung des Geschehens in allen Werken lässt auf eine verstärkte Orientierung der Figuren am *hic et nunc* und einer „physikalisch bestimmten Lebensauffassung“¹⁷³ schließen, die mit einer praxisorientierten Kultur verknüpft ist und gerne mit der protestantischen Ethik in Verbindung gebracht wird.

Der zeitliche Aspekt korreliert nicht selten mit den finanziellen Verhältnissen der Figuren. Das Zeitbewusstsein drängt zur Selbstkontrolle¹⁷⁴ und zu einem Haushalten der zur Verfügung stehenden Mittel. Die Zingani müssen nach der Verhaftung und Wiederfreilassung Corradinos feststellen: „[...] tutti i denari delle cambiali pagate a Milano e a Torino, erano andati. Loro non restava in contanti che il bisognevole appena per fare il viaggio sino a Parigi.“ (*I zingani*, S. 98) Es stellt sich nicht nur die Frage, „wie lange“, sondern mitunter auch „wie weit“ die finanziellen Mittel noch reichen werden. In dieser Hinsicht verbindet der monetäre Aspekt die zeitlichen mit den räumlichen Dimensionen.

¹⁷³ Müller: „Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst“, S. 261.

¹⁷⁴ Vgl. Elias: *Über die Zeit*, S. XIX.

In *La Turca in cimento* wird das Zeiterleben für die Protagonistin ganz wesentlich, als sie nach ihrer Flucht vom Schiff des Kapitäns, der sie in ihre Heimat bringen wollte, auf einer einsamen Insel strandet. Mit dem kleinen Boot waren sie und ihre Begleiter „diciassette giorni, e diciassette notti“ auf dem Meer. Bereits auf dem Boot stellt Zelmira mit Besorgnis fest: „[...] m'avvidi che ancora per tre soli giorni v'era da mangiare, divisai di lasciarli morire di fame per triplicarmi la provvisione, riflettendo finalmente che il Mondo avrebbe perduto cola lor morte due Bricconi.“ (*La Turca*, S. 184) Die prekäre Situation entspannt sich, als es ihr gelingt, auf der Insel ein großes Tier zu erlegen und ihre Vorräte damit aufgefüllt sind: „[...] l'Animale, ch'io non dirò di razza fosse [...]. Qual che si fosse servì a satollarne per venti otto giornate arrostandone un pezzo conveniente ogni dì [...].“ (*La Turca*, S. 187)

Die grundlegende Handlungsstruktur ergibt sich aus der Kombination derjenigen Ereignisse, die dem Verfasser für das Werk bedeutungsvoll erscheinen. Es obliegt ihm, zu beurteilen, welche Begebenheiten belanglos sind und diese in der Erzählung auszusparen. „Erzählte Zeit ist stets ausgewählte Zeit, und als solche wirkt sie, gewissermaßen heimlich, an der sinngebenden Wirkung er dichterischen Gesamtgestalt entscheidend mit [...].“¹⁷⁵ Selbstorganisation wird im Erzählwerk Piazzas zu einem zentralen Thema. Die Zeitwahrnehmung der Figuren nimmt dabei eine wichtige Funktion ein. Ihr physikalisches Zeiterleben wird nahe an demjenigen des Lesers beschrieben. Die diegetische Zeit ist nicht mehr „Abenteuerzeit“ und an das Agieren der Figuren gebunden.¹⁷⁶ Zeit stellt vielmehr eine Konstante dar, die kontinuierlich vergeht, worauf die Figuren nun reagieren müssen. Auch die Bewegung im Raum korreliert eng mit der Zeit.

¹⁷⁵ Müller: „Erzählzeit und Erzählte Zeit“, S. 276.

¹⁷⁶ Zum Begriff „Abenteuerzeit“ vgl. Michail Bachtin: *Chronotopos*. Berlin: Suhrkamp 2008, S. 10ff.

2.12 Der Raum

2.12.1 Die Einbeziehung zeithistorischen Geschehens

Als elementares Abgrenzungsmerkmal zu Chiari beschreibt Fajen die Erweiterung der Topographie in Piazzas Erzählliteratur.¹⁷⁷ Viele der durchreisten Städte weisen topographische Merkmale auf, die der historischen Wirklichkeit der Leserschaft zugeordnet werden können. Die Erwähnung von Gebäuden verweist auf die Kultur, während die Beschreibung der Häfen und Märkte auf die wirtschaftliche Bedeutung der Städte schließen lassen. Derartige Verweise sind stets Bestandteile der expliziten Raumdarstellungen. Die topographische Ausstattung der diegetischen Welt ist dementsprechend möglichst historisch angelegt. Dies steht im engen Zusammenhang mit den gesellschaftlichen und soziokulturellen Entwicklungen, vor deren Hintergrund die Biographien der Figuren entwickelt werden. Auch das zeithistorische Geschehen wird in das Erzählwerk integriert. In der Romantrilogie *Giulietta* werden die Türkenkriege erwähnt und deren Fortschritt kommentiert. Der Unabhängigkeitskrieg der Korsen (1729–1769) wird zur Hintergrundfolie des Romans *L'amor tra l'armi*, in dem sich Aspasia und Radamisto profilieren müssen. Die Figur der Aspasia lässt zwei Lesarten zu. Zum einen wird die individuelle Geschichte einer mutigen und entschlossenen jungen Frau erzählt, die sich innerhalb der politischen Umstände sehr untypisch verhält.¹⁷⁸ Ilaria Crotti beschreibt zudem eine metaphorische Lesart:

Il „femminile“, allora, si maschera per preservare una sua sfera di autonomia e di separatezza ma, nello stesso tempo, maschera e reprime quella che è l'istanza sotterranea della propria diversità: il „femminile“ metaforizza una nuova classe, che potremmo definire con una certa approssimazione „borghese“ non contrassegnata a attributi sessuali, ma bensì eminentemente sociali; la rappresenta, sta per essa proprio nel complesso momento di una sua accettazione storica e narrativa.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Vgl. Robert Fajen: *Die Verwandlung der Stadt. Venedig und die Literatur im 18. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink 2013, S. 354.

¹⁷⁸ Zum Geschlechterdiskurs im 18. Jahrhundert siehe auch Claudia Gronemann: *Polyphone Aufklärung. Zur Textualität und Performativität der spanischen Geschlechterdebatten im 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Vervuert 2013.

¹⁷⁹ Crotti: „I materiali della finzione. Appunti per una definizione del genere-romanzo nel Settecento italiano“, S. 32.

Die Metapher an sich erscheint zunächst losgelöst aus dem Raum- und Zeitgefüge. Dies trifft allerdings nur im Hinblick auf die Diegese zu. In Bezug auf die außertextuelle Wirklichkeit der Leserschaft wird durch die metaphorische Verwendung die Verbindung des Erzählten zu den zeitgenössischen Umständen weitaus fester verknüpft. Voraussetzung dafür ist die Intention von Moralvermittlung und kritische Beobachtung der Gesellschaft: „Il travestitismo, qui, non si connota tanto di ambiguità individuale o sessuale, come largamente attestato nel romanzo secentesco, quanto di elementi legati ad un presunto salto di *status* [...]“¹⁸⁰ Die dargestellten fiktionalisierten Räume und Ereignisse weisen über den Textrand hinaus und wirken auf Raum und Zeit der Lebenswirklichkeit der Leserschaft weiter.

2.12.2 Fiktive Erzählung. vs. Wirklichkeitsbericht

Die intentionale Anlage des Erzählwerks bedingt die Anwendung unterschiedlicher Erzählstrategien. Ein zentrales Element zum Gelingen des performativen Aktes stellt das Prinzip der Identifikation dar. In der Romantrilogie *Giulietta* erhebt Piazza deutlich einen moralisch-belehrenden Anspruch, wie der Schlussfolgerung des heterodiegetischen Erzählers im letzten Artikel des dritten Bandes zu entnehmen ist:

Specchiatevi nel destino di quella Infelice, Fanciulle dei giorni nostri, che sì facili siete a mordere ed iscuoter il giogo paterno, per iscorrere libere e sguinzagliate gl'immensi campi delle licenze, del libertinaggio, e degli amori. [...] il frutto delle menzogne e dei delitti, o infracidisce ben presto o è rapito per avverare il proverbio che la roba và come viene. (*Giulietta*, S. 147)

Für eine erfolgreiche moralische Belehrung ist die Widerspiegelung des Milieus, in dem die zu Belehrenden in der außerfiktionalen Welt leben, Voraussetzung. Piazzas Roman spielt demnach in einer Welt, die von bürgerlichen Momenten gekennzeichnet ist. Der Autor erstellt ein Modell, in dem bestimmte Figuren die sozialen Prozesse, die zu einer bestimmten Zeit vonstatten gehen, subjektiv erfahren. Schließlich liegt es an der Leserschaft, das Erzählte ihrerseits subjektiv zu rezipieren und zu verstehen. Dabei kann allerdings immer nur von Deutungen die Rede sein. Eine uneingeschränkte Gültigkeit des Leserurteils kann nicht gefordert werden. Lediglich eine Bedeutungsspur im Text zu legen, ist dem

¹⁸⁰ Ebd., S. 33.

Autor hier aber noch zu riskant, weswegen er der Leserschaft auf dem Weg der Erkenntnis behilflich ist, indem er am Ende des Romans explizit kundtut, welche Leistung sein literarisches Schaffen erbringen soll.

In Bezug auf die moralisch-belehrende Funktion von Romanliteratur ist das Spiel mit der Fiktionalisierung bzw. die Integration von Elementen, die die Illusion von außerfiktionaler Wirklichkeit provozieren, von Bedeutung. Diverser narrativer Erzählstrategien, die scheinbar bedeutungslose inhaltliche Elemente erzähltechnisch relevant werden lassen und die den Anschein von Realitätsberichten evozieren, womit das Identifikationspotential der Leserschaft verstärkt wird, bedient sich auch Piazza in seiner Trilogie. Nach der paratextuellen Angabe auf dem Titelblatt bestätigt der Autor im Vorwort, dass es sich bei den geschilderten Geschichten um *Giulietta* um literarische Fiktion handelt: „Quello, di cui presentovi, in questo Libretto, gli avvenimenti, non è che un parto di romanzesca invenzione: ma gli episodi dell’immaginato Soggetto, contengono delle storiche verità.“ (*Giulietta*, S. 53) Der gattungspoetische Hinweis, ein Romanwerk vor sich liegen zu haben, ist für die Leseerwartung entscheidend. Hervorzuheben ist hier die Beteuerung des Autors im Vorwort, dass es sich beim vorliegenden Text um Fiktion handelt, wo gerade in der Anfangsphase des Romans oftmals die inhaltliche Wahrheit des Romans versichert wurde, um dem Misstrauen gegenüber der Gattung entgegenzuwirken. Eindeutige Lokalisierungen wie Venedig, London, Paris, Milano usw. scheinen für die Leserschaft im ersten Moment ohne Belang zu sein. Elliptische Konstruktionen im Text, wie Patagiro hat seine „dimora in ...“, *Giulietta* wurde im „Ospitale di ...“ erzogen, vermitteln ebenso den Eindruck, als könnte sich die erzählte Geschichte an jedem beliebigen Ort genauso abgespielt haben. Die Leseerwartung wird erfüllt, wenn wahrscheinliche Ereignisse erzählt werden. Dennoch dienen die Lokalisierungen, die auf historische Begebenheiten hinweisen, der Leserschaft als Orientierungen. Die *Ospitali* verweisen darauf, dass das Erzählte dem venezianischen Kontext der Kulturepoche des 18. Jahrhunderts zuzuordnen ist. Eine fehlende Präzisierung hingegen, um welches *Ospitale* es sich handelt, ist ein bewusster Hinweis darauf, dass die Angabe der Institutionen ohne weiteres austauschbar wäre. Besonders die Erwähnung des *Ospitale* verweist auf einen bestimmten historisch-kulturellen Mikrokosmos, der in Verbindung mit Venedig steht. Das Identifikationspotential der Leserschaft wird durch soziokulturelle

Hinweise erhöht, wodurch der Roman durchaus auch historisch gelesen werden kann, ohne dass ein Wirklichkeitsanspruch erhoben wird. Piazza entwirft die fiktive Welt seiner Romanfiguren nach dem Modell der zeitgenössischen Serenissima. Für die lokale Rückkoppelung auf das historische Venedig reichen einige wenige, aber signifikante Elemente der venezianischen Realität aus. Die integrierten Realitätsbezüge dienen nicht nur der Identifikation der Leserschaft, sondern auch einem gesteigerten Lesevergnügen. Der fiktionale Status von *La Trilogia di Giulietta* bleibt erhalten, auch wenn Smacletton im sechsten und siebten Artikel des zweiten Buchs als Ich-Instanz Aussagen über das außerfiktionale Literatursystem Venedigs referiert. Selbst wenn die Figur im Text die Funktion übernimmt, über den literarischen Wettkampf zwischen Goldoni, Chiari und Carlo Gozzi zu verweisen und die Ansichten Piazzas, der ein Befürworter der goldonischen Reform war, wiederzugeben, maskiert sich der fiktionale Vortrag lediglich als Wirklichkeitsbericht. Die Maskierung ist gelungen. Smacletton gehört dem alten Adel an und gilt als weise: „I lunghi viaggi fatti da lui, per conoscere gli Uomini, e i loro varii costumi, e per vedere quanto al Mondo v’ha di più raro [...] parlava bene sei lingue, ricordavasi di tutte le cose da lui passate [...]“ (*Giulietta*, S. 107f.) Von ihm selbst erfährt die Leserschaft von seinen Venedigaufenthalten: „Ci sono stato due volte. La prima mi trattenni sei mesi interi, e la seconda quattro soltanto.“ (*Giulietta*, S. 108) Die Berichte über Venedig und dessen kulturelle Szene liegen im Erfahrungsfeld der erzählenden Figur und nähren aufgrund der narrativen Darstellungsform eines Berichts die Illusion von Wirklichkeit.

Die Bedeutung Venedigs für die italienischen Moralischen Periodika liegt auf der Hand und lässt sich bereits den Zeitschriftentitel entnehmen: *Gazzetta veneta*, *L'Osservatore veneto*, *Gazzetta urbana veneta*, wobei die Inszenierung der Serenissima deutlich divergiert und mit der zugrunde liegenden Anlage der Moralblätter in Verbindung gebracht werden muss. Im über weite Strecken narrativ angelegten *Osservatore veneto* wird die Stadt Venedig oft nur schematisch über die Nennung stereotyper Elemente, wie z. B. der Masken, dargestellt, während in der *Gazzetta urbana veneta* tagesaktuelle Themen einen ebenso breiten Raum einnehmen, die dem Leser niemals vergessen lassen, wo er sich gerade befindet.

2.12.3 Kultur- und Naturlandschaft

Im Erzählwerk von Piazza herrscht nach wie vor ein erhöhtes Spannungsverhältnis von Kulturlandschaft und Natur. In *L'Italiano fortunato* wird die Naturlandschaft bzw. das ländliche Leben auffällig zweifach interpretiert. Nach seiner Flucht von der Bauernfamilie, wo der Protagonist aufgezogen wurde, seit er verwaist war und unter Ferramondo, dem Sohn seines ursprünglichen Wohltäters, sehr schlecht behandelt wurde, möchte er viel lieber bei der Contessa P. P., die ihn bei sich aufgenommen hat, in der Stadt bleiben: „[...] palesassi l'avversione mia a' lavori villerecci e l'efficace mio genio di dirozzarmi nelle cittadi onde rendermi capace di potere guadagnarmi il pane in qualche diversa maniera.“ (*L'Italiano fortunato*, S. 35f.) Der Protagonist genießt den ihm gebotenen Luxus und erweist sich als talentierter Schüler. Dennoch fühlt er sich mitunter eingesperrt: „[...] il stare rinchiuso troppo mi riusciva spiacevole; imperocchè m'ero avvezzato a quella soave libertà che seco porta una vita campestre [...].“ (*L'Italiano fortunato*, S. 35) Mit der Freiheit der vita campestre bezieht sich der Protagonist nicht auf das bäuerliche Leben bei Ferramondo, sondern auf eine bukolische Idylle, die er selbst in seiner frühen Kindheit erleben durfte. Zwar wurde er sehr jung vom Vater Ferramondos aufgenommen, dieser ließ ihn aber viel Zeit bei seinen Hirten verbringen:

Pastorelle e pastori tra cui passai l'infanzia mia oh se sapeste quante fiate e quante con un serico vestito indosso desiderai quegl'irti panni che mi coprivano fanciullo, e sedente alle più laute mense imbandite di cibi squisiti, e di preziosi liquori riposti in vario pinti cristalli, bramai que'semplici cibi che mi satollavano allora e quell'acqua ch'allor dissetavami! (*L'Italiano fortunato*, S. 41)

Während das bäuerliche Leben bei Ferramondo von Misshandlungen, Spott und Gewalt geprägt war, wird das bukolische Leben mit „libertà“, „tranquillità“ und „pace che regnano costantemente nelle più solitarie campagne“ (*L'Italiano fortunato*, S. 40) in Verbindung gebracht. Der zeitlos erscheinende Raum der arkadischen Idylle, „senza avere di che dolervi del passato, godendo del presente, e tutte riponendo nell'eterna provvidenza le speranze dell'avvenire“ (*L'Italiano fortunato*, S. 42), gehört der Vergangenheit an. Der Protagonist darf nicht mehr die Herausforderungen der Gesellschaft umgehen, sondern muss sich nun in der Gegenwart zurechtfinden und sich der gesellschaftlichen und seiner eigenen Entwicklung stellen. In *Eugenia ossia il momento fatale* dient der ländliche

Raum als Rückzugsmöglichkeit und als Asyl. Sowohl die Protagonistin als auch ihr Ehemann ziehen sich nach der Geburt des unehelichen Sohnes getrennt voneinander in ein Landhaus zurück, um dort, fernab der Gesellschaft, ihren Frieden zu finden.

Die Moralischen Periodika integrieren ebenso bukolische Raumdarstellungen, die aber auch hier ein Ausdruck des Vergangenen und Überholten sind. Die Verfasser nutzen besonders das allegorische Potential schematischer Raumdarstellungen für ihre moralisch-didaktischen Zwecke. Mit den utopischen Raumschemata wird in den Zeitschriften ausschließlich innerhalb der Mikroerzählungen operiert, während das zeitgenössische Ambiente die Folie für die Moralblätter bleibt.

Als unberechenbarer und unbeherrschbarer Naturraum wird in den Erzähltexten von Piazza das Meer erlebt. Besonders auf hoher See hat das Erhabene der Naturereignisse noch Priorität. Hier bietet der Naturraum keine harmonischen Erlebnisse, sondern das Gefühl der Unterlegenheit der Menschen gegenüber der Natur. Zwar befinden sich die Figuren auf Handelsschiffen, die symbolisch eng mit dem Kulturraum verknüpft sind, diese stellen auf ihrer Reise aber einen Mikrokosmos dar, der von einem übermächtigen Makrokosmos umgeben ist. Meer und Schiffe werden als räumliche Einheiten präsentiert, wo vor allem Unwetter und Stürme verortet werden können, die die Figuren Schiffbruch erleiden lassen. Zudem sind Schiffe stets mit Reisen verbunden. Die Trennung der Kultur- und Naturräume kann nicht vollständig aufgehoben werden, weder auf dem Wasser, noch auf dem Land. Auch hier können Unwetter den reisenden Figuren gefährlich werden. In *I zingani* wird eine der beiden Hauptfiguren am Ende des Romans von einem Blitzschlag getötet. Ebenso ergeht es Rinaldo, dem Freund des Protagonisten zu Beginn von *L'Italiano fortunato*. In *Il Solitario nel suo ritiro* findet ein Blitz sogar den Weg durchs Fenster in einen Raum des Hauses und tötet die Frau Marcellos.

2.12.4 Reise durch den Raum

Die Mehrheit der Figuren im Erzählwerk von Piazza befindet sich unentwegt auf Reisen durch Italien, Europa und sogar durch die Türkei und Persien, bis nach Afrika.¹⁸¹ Aufgrund der Reisetätigkeiten lassen sich zahlreiche Länder

¹⁸¹ Vgl. auch Fajen: *Die Verwandlung der Stadt*, S. 353-358.

und Städte, die besucht werden, zu einem Bewegungsbereich vereinen. Auf der Ebene des Makrokosmos, der durchreist und in einem Werk beschrieben wird, lässt sich das Raumkonzept erkennen. Die räumliche Darstellung umfasst Wegstrecken, Orts- und Ländergrenzen, vereinzelte geschlossene Räume wie Häuser, Osterie und umgrenzte Gärten und topographische Objekte, die weithin sichtbar sind. Die Kombination der Elemente variiert nur geringfügig zugunsten einer starren Struktur. Die Handlungen der Figuren können in allen Räumen lokalisiert werden. Auch die Reise an sich wird mehr oder weniger umfangreich thematisiert. Fatima in *La Persiana in Italia* ist stets um kontrastive Beschreibungen unterschiedlicher Kulturen bemüht. Die sechzehn Tage dauernde Reise von ihrem Heimathaus in Schiràs nach Gamron nimmt sie zum Anlass, um ihre persönlichen Erfahrungen und die Eigentümlichkeiten des Reisens in Persien ausführlich zu beschreiben:

Monumenti dell'ospitalità de'persiani sono le tante Karavansere, o pubblici alberghi, che si ritrovano nelle città, e nelle provincie di quel vasto Regno. Le offerte di pietà, unite a delle tasse stabilite a tal uopo, e delle pene pecuniarie destinate alla loro erezione, e al loro mantenimento, fanno che si ritrovi per tutto di questi comodi alloggi ove poco spende chi può spendere, e nulla spendono i poveri nel loro passaggio. Quelle che son sulle vie delle Carovane hanno un grandissimo, cortile nel mezzo il quale serve a tenere raccolti e in sicuro tutti gli animali. Una delle cure principali del governo è quella della distribuzione dell'acque, tanto nelle città, che ne' paesi ad esse attinenti [...]. (*La Persiana*, S. 70f.)

Es folgen weitschweifende Darstellungen ihrer Unterkunft und ihrer Verpflegung bis hin zu den klimatischen Bedingungen. Derart detaillierte Beschreibungen sind allerdings die Ausnahme. Wesentlich häufiger wird lediglich erwähnt, dass sich eine Figur von einem zum anderen Ort begibt, wodurch isolierte Räume nebeneinander entstehen. Verweilen die Figuren in Städten und beschreiben sie die Sehenswürdigkeiten, entsprechen diese zugleich ihrem Wahrnehmungsbereich. Zelmira, die Protagonistin in *La Turca in cimento* beschreibt rückblickend die geographischen Begebenheiten und das Stadtbild ihrer Geburtsstadt Konstantinopel:

[...] quel porto incomparabile in cui finiscon due Mari, cioè il nero per mezzo del Bosforo, ed il Mediterraneo per il famoso Canale de'Dardanelli. [...] le strade tutte di Costantinopoli sono torte e strette; [...] le Case sono di legno e di due soli piani; [...] le sue mura sono bassissime, e mezzo diroccate; [...] non v'ha in somma, quando prescindasi dal Tempio di S. Sofia, alcuna delle meraviglie che sussistevano

a'tempi degl'Imperatori Paleologhi; [...] non v'è ordine, nè politezza nella fabbriche, [...] tutti i pregi di quella Metropoli sono attributi della natura, non sforzi d'umano ingegno [...]. (*La Turca*, II, S. 52f.)

Die Geschichte von Zelmira beginnt zwar in Konstantinopel, die Stadt wird zu diesem Zeitpunkt aber nicht zum Schauplatz. Die Ereignisse werden vielmehr in geschlossenen Räumen dargestellt. Zelmiras Widerstand gegen die geplante Hochzeit und Besuche finden in den Räumlichkeiten des elterlichen Hauses statt, und ihre Gefangenschaft verbringt sie in einem Turm. Der Raum Konstantinopel wird an dieser Stelle lediglich über sein stabiles Gepräge beschrieben, ohne darin Handlungen ablaufen zu lassen. Im Rahmen der Darstellungen nimmt Zelmira auf diegetischer Ebene den Vorwurf vorweg, ihre Heimatstadt nicht adäquat wahrgenommen zu haben. Als autodiegetische Instanz ist sie zugleich die Wahrnehmungsinstanz, deren gefilterte Beschreibung Konstantinopels auf einer höheren Ebene zum türkischen Fremdbild und somit zu den Fremdvölkerstereotypen im Erzählwerk einen gezielten Beitrag leistet. Eine semiologische Annäherung an den Text lässt die deutliche Wertung erkennen. Die Häuser sind „niedrig“, ihre Wände sind „schlecht“, die meisten Bauten, mit Ausnahme des Tempels der Agia Sofia sind „wertlos“. Konstantinopel empfindet die Protagonistin als einen „abgegrenzten“ „geschlossenen“¹⁸² Raum, aus dem Zelmira fliehen muss, um frei zu sein.

2.12.5 Der geschlossene Raum

In der erzählten Welt Piazzas erstem Teil der Romantrilogie *Giulietta* wird die Welt des Theaters zur Umgebung, in der sich die Romanfiguren bewegen. Das Theater als Raum in der Diegese stellt ein funktionales Wirklichkeitsmodell dar, das der Leserschaft vertraut ist. Die Raumdarstellung ergibt sich nicht aus konkretisierten Illustrationen, sondern lediglich aus lakonischen Anspielungen. Detaillierte Theater- und Bühnenbeschreibungen wird das Lesepublikum vergeblich suchen. Es genügt, dass der auktoriale Erzähler die Intention Giuliettas wiedergibt, um die Leserschaft, nach der Flucht Patagiros mit der jungen Sängerin nach Mailand, in die Atmosphäre eines Schauspielhauses zu versetzen: „Giovane vana e ardentemente bramosa di farsi celebre anche in Milano,

¹⁸² Zur Raumsemantik und zur Verflechtung von oppositioneller räumlicher Relationen siehe Jurij Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink 1993, S. 327–347.

coll'abilità sua musicale, persuase lo spasimato, *Cacomagiri* a farla salire in isce-na. Egli s'arrese agevolmente alla sua volontà.“ (*Giulietta*, S. 64) Patagiro wird Giulietta vier Theateraufführungen ermöglichen, bis er beinahe sein gesamtes Vermögen verloren hat. Die folgenden Ereignisse spielen sich in der Welt des Theaters ab, das die Rahmenbedingungen für die handelnden Figuren und die Grundlage für das Scheitern des Impresario schafft. Für die Produktion der Dramen engagiert er einen Autor, Musiker und Schauspieler, die sich zu seinem Unglück allesamt als unfähig und betrügerisch erweisen. Bereits die erste Aufführung in Mailand wird ein großer Misserfolg und Patagiro erleidet große Verluste. Das Theater ist in Piazzas Roman ein geschichtsträchtiger Schauplatz, der die verwerflichen, unmoralischen Seiten der Handlungsträger offenbart. Beinahe wird der Eindruck erweckt, als wären die Missetaten der erzählten Figuren milieubedingt. Der bewusst gewählte Schauplatz lässt die Präsentation stereotyp lasterhafter Figuren zu, die in anderen Lebensbereichen wohl divergierende Eigenschaften aufweisen müssten.

Ein wiederkehrendes Raummodell in der diegetischen Welt ist die Osteria, der eine typisierte Handlungsabfolge zugeordnet ist: Ankunft, Essen, Schlafen, Unterhaltung, Abreise. In der Regel verbringen die Figuren die Nacht in einer Osteria. Die nächtliche Zeitspanne begünstigt verbrecherische Handlungen. Die Osteria wird zusätzlich zu den fixen Konfiguration von räumlichen Informationen zu einem Ort, an dem es zu versuchten Verführungen kommt, die nur mit Mühe abgewehrt werden können und gelegentlich in einem Duell mit Todesfolge münden.

2.12.6 Venedig

Die bürgerliche Welt, die Piazza im ersten Teil der *Trilogia di Giulietta* beschreibt, konzentriert sich auf das Theaterleben. Durch den Wechsel der Erzählebenen in der *Trilogia di Giulietta* entsteht ein dynamisches Gedankenmodell, das der Leserschaft die notwendige thematische Abwechslung und Unterhaltung bietet. Die Vermittlung der moralischen Botschaft soll niemals erzwungen erscheinen, sondern einer gelockerten Kommunikationssituation gleichen. Piazza verfolgt in seinem Werk eine kritische Bestandsaufnahme der tradierten Ansichten Venedigs und seiner Gesellschaft und damit einhergehende unkonventionelle Einsichten in die bislang nach außen sichtbaren Verhältnisse und Werte. Selbst-

bestimmtes Denken und Handeln nehmen in der Figurenentwicklung eine zentrale Rolle ein. Besonders die Welt des Theaters, die Piazza aus eigener Erfahrung nicht fremd war, bietet ihm eine Angriffsfläche für seine gesellschaftskritischen Auseinandersetzungen mit althergebrachten Werteschemata, die sich allzu leicht einer vorurteilslosen Überprüfung entzogen. Die von Piazza „dargestellten Gegenständlichkeiten“¹⁸³ nehmen in der Regel einen nur geringen Raum auf der diskursiven Ebene ein und bleiben dementsprechend unvollständig. Daraus ergeben sich „Unbestimmtheitsstellen“,¹⁸⁴ die von der Leserschaft sehr schnell aufgefüllt werden können. Die Freude am selbständigen Wiedererkennen ist der Leselust dienlich und fördert besonders dann die Aufmerksamkeit, wenn unerwartete Inhalte präsentiert werden. Das Ambiente der Theaterwelt wird im Roman konträr zu den Erfahrungen der Leserschaft und Venedigreisender geschildert.

Ein besonderes Charakteristikum der Serenissima im 18. Jahrhundert waren die sogenannten Ospitali, Internatsschulen für Waisenkinder, in denen ihnen die Republik Venedig eine musikalische Ausbildung zukommen lies. Kertzer¹⁸⁵ gibt Schätzungen an, dass zu Beginn des 14. Jahrhunderts zwischen zwanzig und vierzig Prozent der Kinder in Italien ohne Eltern aufwachsen mussten. Bereits in der Renaissance wurden mit Unterstützung vom Staat, der Kirche und mitunter auch von Privatpersonen Ospitali errichtet, die sich um die Erziehung der Waisenkinder gekümmert und hochqualifizierte Musikerinnen hervorgebracht haben.¹⁸⁶ Noch im 18. Jahrhundert war es keine Seltenheit, dass Eltern ihre Kinder aus finanziellen Gründen in Waisenhäuser abgaben.¹⁸⁷

Die musikalischen Leistungen der Sängerinnen und Musikerinnen zogen Venedigtouristen scharenweise an. 1743 besuchte Jean-Jacques Rousseau das Ospedale dei Mendicanti, um den dortigen Mädchenchor zu hören. In den *Bekenntnissen* bringt er seine Bewunderung zum Ausdruck: „Une musique, à

¹⁸³ Vgl. Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer 1960, S. 230.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 265.

¹⁸⁵ David Kertzer: *Sacrificed for Honor. Italian Infant Abandonment and the Politics of Reproductive Control*. Boston: Beacon Press 1993, S. 3.

¹⁸⁶ Norbert Huse und Wolfgang Wolters: *Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460–1590*. München: C.H. Beck 1996, S. 60.

¹⁸⁷ Rousseau gab seine eigenen fünf Kinder in ein Waisenhaus, da er sich und seine Frau außer Stande sah, sie selbst zu erziehen. Jean-Jacques Rousseau: *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Paris: Gallimard 1972, 153f.

mon gré, bien supérieure à celle des opéras, et qui n'a pas sa semblable en Italie, ni dans le reste du monde, est celle des *scuole*."¹⁸⁸ Drei Jahre zuvor, 1740, kam bereits Johann Caspar Goethe in den Genuss der künstlerischen Darbietungen, von denen er sich in seinen Reiseaufzeichnungen ebenso begeistert zeigt:

Es wäre ein schlimmes Versäumnis meinerseits, wenn ich in gegenwärtigem Brief nicht auf die vorzügliche Musik, einginge, die hier von allen Fremden bestaunt und bewundert wird [...]. Insbesondere zwei, die höchst kunstvoll Violine und Orgel spielen, sowie zwei Sängerinnen verdienen hohes Lob. Man kann sich leicht vorstellen, dass sich dort zahllose Musikliebhaber versammeln, um etwas so Göttliches zu hören.¹⁸⁹

Goethe besuchte die öffentlichen Klöster der Incurabili, der Pietà und der Mendicanti. Nach seinem Ermessen übertreffen die Mädchen der Pietà, was die Instrumentalmusik anbelangt, bei weitem diejenigen der Incurabili. Zudem stellt er fest, dass die Konzerte der Mädchen der Mendicanti weniger gut besucht werden, obwohl ihr Können ebenso hervorragend ist wie das der übrigen.¹⁹⁰

Als Musikerinnen waren Frauen in der Öffentlichkeit Venedigs akzeptiert. In Anlehnung an die Ethik der Antike lebten Frauen aufgrund ihrer vermeintlichen naturgegebenen mangelhaften Perfektibilität¹⁹¹ gegenüber den Männern in der Regel zurückgezogen im Haushalt. Auch Voussard¹⁹² erwähnt das hohe Ansehen der Sängerinnen in Italien: „Molte sono sposate e benestanti, grazie ai notevoli guadagni che il talento procura loro.“ Der Sonderstellung der Mädchen der Ospitali liegen mehrere Faktoren zugrunde. Zum einen war es in der venezianischen Kultur seit Jahrhunderten ein ungeschriebenes Gesetz, dass Waisenkinder in die Obhut der Ospitali aufgenommen wurden. Die Erziehung in den Klöstern war streng religiös und die musikalische Ausbildung stand in keinerlei Widerspruch zur Ethik der katholischen Kirche. Zudem dürfte der finanzielle Aspekt das seinige dazu beigetragen haben. Schließlich zogen die Mädchenchöre ein breites zahlendes Publikum an.¹⁹³

¹⁸⁸ Jean Jacques Rousseau: *Les Confessions*. Paris: Flammarion 1909, S. 314.

¹⁸⁹ Johann Caspar Goethe: *Reise durch Italien im Jahre 1740*. München: dtv 1999, 31f.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Aristoteles: *Politik*. Hg. von Burghard König. Hamburg: Rowohlt 2003, S. 70f.

¹⁹² Maurice Voussard: *Italia nell'Settecento*. Milano: Fabbri 2001, S. 117.

¹⁹³ So erwähnt auch Goethe in seinen Briefen, dass er seine „Besuche viele Male mit unbeschreiblichem Vergnügen wiederholt“ hat. Goethe: *Reise durch Italien im Jahre 1740*, S. 375.

3 Digitale Editionen

Die vorangegangene Analyse der Erzähleinheiten und Kommunikationsstrukturen im Erzählwerk von Antonio Piazza gewähren einen tiefen Einblick in die strukturelle Anlage der narrativen Langtexte. Im Folgenden werden zunächst die theoretische Basis der Digitalen Edition sowie die praktische Umsetzung beschrieben. Ziel ist es, anhand des Erzählwerks von Piazza zu demonstrieren, wie die Auszeichnung narrativer und diskursiver Brüche¹ in den Moralischen Periodika auf narrative Langformen der Zeit übertragen werden können, um damit strukturelle Ähnlichkeit und mögliche Einflüsse graphisch sichtbar zu machen. Neben dem Zugang zu elektronischen Texten und der Präsentation von thematischen Inhalten sind es besonders die narrativen Prinzipien auf formaler Ebene, die es herauszuarbeiten gilt.

3.1 XML und TEI als Mittel zur Textauszeichnung

An dieser Stelle muss betont werden, dass das erarbeitete Auszeichnungsschema die Kennzeichnung narrativer Mikroeinheiten in den Zeitschriften fokussiert und zu einem Zeitpunkt erstellt wurde, an dem das Ausmaß des Erfolgs des Repositorys noch nicht absehbar war. Eine Erweiterung auf andere Genres konnte im Anfangsstadium folglich noch nicht angedacht werden. Da die Moralischen Periodika im Zentrum der Aufmerksamkeit standen, wurde eine Kategorisierung ausgearbeitet, die bestmöglich auf diesen Texttyp angepasst ist. Die folgenden Erläuterungen zeigen, auf welche Weise die Modifizierungen dank der dynamischen Anlage des Repositorys vorgenommen werden können.

¹ Zur Formalisierung und Sichtbarmachung von Besonderheiten in Textgattungen siehe Wernfried Hofmeister und Hubert Stigler: „Edition als Interface. Möglichkeiten der Semantisierung und Kontextualisierung von domänenspezifischem Fachwissen in einem Digitalen Archiv am Beispiel der XML-basierten 'Augenfassung' zur Hugo von Montfort-Edition“. In: *editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft*. Hg. von Rüdiger Nutt-Kofoth u. a. Berlin/New York: De Gruyter 2010, 79–95, S. 83.

Im Hinblick auf die Darstellungsformen werden in den Moralischen Periodika Allgemeine Erzählungen, Selbst- und Fremdporträt, Dialog, Allegorie, Traum, Fabel, Satire, Exempla, Utopien, Metatextualität, Zitat/Motto sowie Brief/Leserbrief auf insgesamt sechs Erzählebenen ausgezeichnet. Daneben gibt es einen Themenkatalog, der eine Subjectliste wiedergibt.²

Die Zeitschriften weisen zahlreiche gattungsimmanente Parallelstrukturen auf. Kurze, aneinandergereihte Erzähleinheiten mit unterschiedlichen thematischen Schwerpunkten entpuppen sich bei näherem Hinsehen nicht selten als ineinander verschachtelte Mikronarrationen, wobei eine integrierte Kurzform die Struktur der übergeordneten Einheit oftmals imitiert. So wiederholt der eingefügte Leserbrief gemeinhin den Aufbau einer Nummer, oder ein Exemplum ähnelt der Gliederung einer Fabel. Gleichzeitig kann ein Exemplum als Dialog dargestellt werden oder eine Traumerzählung in einen Leserbrief eingebunden sein. In Verbindung mit den Moralischen Periodika waren bislang vorrangig die zirkulierenden Mikroerzählungen von Interesse. In Verbindung mit der Erzählliteratur von Antonio Piazza erhalten hingegen vor allem metapoetische Passagen und Reflexionen des fiktiven Verfasser-Ichs einen besonderen Stellenwert. Die dynamische Anlage des Repositorys erlaubt es, bezüglich der Figurenrede bei Bedarf tiefergehende Differenzierungen vorzunehmen.

Im Zuge der digitalen Aufbereitung der Zeitschriften kommt die standardisierte auf XML-basierte Annotationssprache zur Anwendung. Mit Hilfe der TEI (Text Encoding Initiative) schließlich können die Ergebnisse einer strukturellen Analyse sichtbar gemacht und interaktiv verknüpft werden, worin der grundlegende Vorteil gegenüber einer analogen Edition liegt.³ Das Datenmodell XML (Extensible Markup Language)⁴ leistet die Darstellung hierarchisch strukturierter Daten, die in Form von Textdateien vorliegen. Die grundlegende Struktureinheit von XML ist das Element. Dieses kann weitere Elemente, Text

² Der thematische Katalog umfasst Aberglaube, Adelskritik, Amerika (West Indien), Andere Länder, Apologetik Spaniens, Autopoetische Reflexion, Deutschland, England, Erziehung und Bildung, Familie, Frauenbild, Frankreich, Fremde Gesellschaften, Gesellschaftsstruktur, Gesprächskultur, Glück, Italien, Leidenschaft, Liebe, Männerbild, Menschenbild, Mode, Moral, Natur, Österreich, Philosophie, Politik, Recht, Religion, Schweiz, Sitten und Bräuche, Spanien, Theater Literatur Kunst, Vernunft, Wirtschaft, Wissenschaft und Wohltätigkeit.

³ Vgl. Martina Semlak: „Digitale Edition als Instrument für literaturwissenschaftliche Forschung“. In: *PhiN Literaturwissenschaft im digitalen Medienwandel* 7 (2014), S. 36–48, 2f.

⁴ Marco Skulchus und Marcus Wiederstein: *XML: Standards und Technologien*. Berlin: Comelio Medien 2009.

und Knoten enthalten. Es muss stets berücksichtigt werden, dass Start- und End-Tag paarig verschachtelt werden. Dies bedeutet, dass alle Elemente geschlossen werden müssen, bevor das Elternelement geschlossen oder ein Geschwisterelement erscheinen kann. Der Aufbau eines einfachen XML-Dokuments könnte wie in Abbildung 3.1 aussehen.

```
1 <?xml version="1.0" encoding="UTF-8" standalone="yes"?>
2 <Zeitschrift>
3   <Titel>Il Filosofo alla moda</Titel>
4   <Ausgabe>
5     <Ausgabentitel>Lezione VI</Ausgabentitel>
6     <Fließtext> Non vi è forse mai stata verun'Opra ...
7       <Fabel> La favola dell'Uomo, e del Leone...</Fabel>
8       Ve ne sono alcuni, che non si sono potuti addatare...
9     </Fließtext>
10  </Ausgabe>
11 </Zeitschrift>
12
```

Abbildung 3.1: Auszeichnung mit XML

Die Extensible Markup Language ist eine Auszeichnungssprache, die Regeln zur Auszeichnung eines Textes zur Verfügung stellt. Textteile, die in einem XML-Dokument ausgezeichnet werden sollen, können jede beliebige Bezeichnung erhalten. Die *Text Encoding Initiative*⁵ stellt nun einen Pool an Elementen zur Verfügung, der eine standardisierte Auszeichnung von Texten zulässt, wodurch nicht nur die Kodierung, sondern auch der Austausch von Texten unterstützt wird. Das Minimalbeispiel in Abbildung 3.2 zeigt, wie ein ausgezeichnete Text nach TEI aussehen könnte: Ausgezeichnet werden textlogische Einheiten wie Teile des Paratexts, Absätze, Aufzählungen, Gedichte, allegorische Erzählungen, Fabeln usw. sowie die Erzählebenen. Aufgrund des Verschachtelungsprinzips, das keine Überschneidungen erlaubt, wird schnell deutlich, dass es hier zu Problemen in der Auszeichnung kommen kann, wenn narrative Einheiten über Absatzgrenzen hinauslaufen. Auch dafür bietet die TEI Lösungsvorschläge an, auf die an dieser Stelle nicht näher eingegangen wird.⁶ Für die Übertragung

⁵ <http://www.tei-c.org/index.xml>

⁶ Siehe dazu Semlak: „Digitale Edition als Instrument für literaturwissenschaftliche Forschung“, 3f.

```

2  <!DOCTYPE TEI SYSTEM "http://gams.uni-graz.at/schemas/tei-p5.dtd">
3  <TEI xmlns="http://www.tei-c.org/ns/1.0">
4    <teiHeader>
5      <fileDesc>
6        <titleStmt>
7          <title>Lezione VI</title>
8        </titleStmt>
9      </fileDesc>
10    </teiHeader>
11    <text>
12      <body>
13        <div1>
14          <head>Lezione VI</head>
15          <div2>
16            <head>A quelli che dicono male delle Donne.</head>
17            <p rend="MO"><milestone xml:id="FR.2" unit="ZM"/>
18              <hi rend="italic">Dat veniam corvis, vexat censura columbas</hi>.
19              <milestone rend="closer" unit="ZM"/></p>
20            <p rend="SO"><milestone xml:id="FR.3" unit="E2"/>
21              <milestone xml:id="FR.4" unit="E3"/>
22              <milestone xml:id="FR.5" unit="AE"/>
23              <milestone xml:id="FR.6" unit="E4"/>
24              <milestone xml:id="FR.7" unit="FP"/> Tutte le Persone dell'uno, e
25              dell'altro Sesso, che vantano spirito, e politezza, hanno per onore
26              il visitare la Sig. <hi rend="smallcaps">Arietta</hi>. Ella è giunta
27              ad un certo periodo della sua vita, che non è troppo esposta, nè
28              alla leggerezza della Gioventù, nè alle infermità della età
29              avanzata. La di lei conversazione è sì framischiata di prudenza,
30              e di buon'umore, che piace ugualmente a'Giovani, ed a'Vecchj. Ella è
31              libera, e sincera; però sempre al coperto d'ogni rimprovero. Non ha
32              nè intacco amoroso, nè disegno ambizioso; e questo fa che
33              ciascheduno le discorre, con piena libertà, di tutto ciò, che
34              riguarda la propria passione, o il proprio interesse. <milestone
35                rend="closer" unit="FP"/>
36              <milestone rend="closer" unit="E4"/></p>
37              <milestone rend="closer" unit="E3"/>
38              <milestone rend="closer" unit="E2"/>
39              <milestone rend="closer" unit="E1"/>
40            </div2>
41          </div1>
42        </body>
43      </text>
44    </TEI>
45

```

Abbildung 3.2: Ausschnitt eines TEI-Documents

der in den Moralischen Periodika angewandten Auszeichnung auf die Erzählliteratur ist das grundlegende Auszeichnungsprinzip und die anschließende Darstellung von Bedeutung.

Die Aufbereitung der Texte sollte möglichst nahe am Original erfolgen. Die orthographischen Besonderheiten, die von der heutigen Norm abweichende Setzung von Zeichen und Akzenten wurde bewusst beibehalten. Den für die Auszeichnung wichtigen Absätzen, der Gliederung der Überschriften, der formalen Einführung von Mikroerzählungen, Briefen und Gedichte, sowie den Originalseitenumbrüche sollte stets Rechnung getragen werden.

Neben der Darstellung narrativer Darstellungsebenen und Erzählformen ist die Erstellung eines Registers hinsichtlich der Migration von Mikronarrationen wesentlich. Bei der Transformation können auch gespeicherte Teilinformationen wie Registereinträge extrahiert werden. Um die Spur der Erzähleinheiten in den Moralischen Periodika zu verfolgen, können ein Namens-, Orts- und Werkregister dienlich sein. Freilich dürfen hier Ortsangaben besonders innerhalb von fiktiven Mikroerzählungen, die vielmehr einen Schauplatz der Erzählung generieren, nicht mit den historischen Orten verwechselt werden. Hier wäre eventuell eine Trennung zwischen Ortsangaben in reflexiven Passagen des fiktiven Verfasser-Ichs der Zeitschrift, die auch weiterhin mit Geo-Name-Codes in Verbindung gesetzt werden können, und den Schauplätzen in Mikronarrationen anzudenken. Das Personenregister konzentriert sich auf die Differenzierung zwischen historischen Personen und fiktiven Figuren. Da die ambivalente Anlage der Moralischen Periodika eine eindeutige Zuordnung nicht immer zulässt, besteht im Zweifelsfall die Möglichkeit, den im Text erscheinenden Namen das Attribut „unbekannt“ zuzuordnen. Das Werkregister nimmt alle im Text erwähnten Titel von Werken auf. Das Register befindet sich erst im Aufbau und kann bei Bedarf weiter differenziert werden.

Um die erarbeitete TEI, die selbst noch keinen repräsentativen Charakter besitzt, sondern zunächst lediglich die Metadaten der Auszeichnung sowie Dublin Core Metainformationen beinhaltet, in einem digitalen Archiv zur Verfügung zu stellen, wird über eine Transformation das Ausgabenformat HTML generiert. Zusätzlich zu den interaktiv verknüpften HTML-Dateien wird jede Einzelschrift im druckfreundlichen PDF-Format bereitgestellt. Die Erstellung unterschiedlicher Darstellungsmodi auf Basis eines Ausgangstextes werden über das *Single Source Publishing* möglich. Form und Inhalt werden konsequent getrennt, wodurch auftretende notwendige Korrektur lediglich der Inhalt, aber nicht die Form der Präsentation geändert werden muss.⁷ Im Geisteswissenschaftlichen *Asset Management System* (GAMS) werden die Moralischen Periodika schließlich zur Verfügung gestellt.

⁷ Sendlak: „Digitale Edition als Instrument für literaturwissenschaftliche Forschung“, S. 6.

3.2 Das Digitale Repository

Die Erzähltexte von Antonio Piazza sollen der Sammlung der Moralischen Periodika in einem Digitalen Repository – Geisteswissenschaftliches Asset Management System (GAMS)⁸ – am Institut für Romanistik in Graz, hinzugefügt werden. In Zusammenarbeit mit dem Zentrum für Informationsmodellierung (Austrian Centre for Digital Humanities)⁹ unter der Leitung von Johannes Stigler,¹⁰ begann mit dem auf mehrere Jahre angelegten FWF-Projekts „Die Rezeption der ‘Spectators’ in der Romania: Spanien“, dessen Kernbereich die Beschreibung der bedeutendsten spanischen Moralblätter aus kulturwissenschaftlicher und sozialer Sicht war, die Erstellung des Digitalen Repositories. Im Zuge dessen wurden zunächst spanische Zeitschriften kategorisiert und elektronisch erfasst. Begleitend zur Aufbereitung der ersten spanischen Texte, wurden die ersten italienischen Zeitschriften analysiert und in das Digitale Repository aufgenommen. Während eines weiteren FWF-Projekts zu den „Formen der Aneignung des ‘Spectators’ in der Romania: Die italienischen Zeitschriften“ wurde das Repository um italienische Moralblätter erweitert. Französischsprachige Texte werden im Folgenden im Rahmen des FWF-Projekts „Formen der Aneignung des Spectators in der Romania: Die französischen Zeitschriften“ in die Datenbank aufgenommen werden. Der elektronische Zugang zu aufbereiteten Moralischen Periodika aus dem romanischen Kontext ist erst ein erster Schritt. Der ursprüngliche Kernbereich soll nicht nur um Moralblätter aus den Amerikas erweitert werden, sondern ihm soll eine Sammlung, die die gesamteuropäischen Schriften erfasst, angeschlossen werden. Deutschsprachige Zeitschriften sind bereits in Arbeit, andere, wie z. B. polnische und skandinavische werden lanciert. Eine Erweiterung um zeitgenössische Erzähltexte wäre denkbar und würde einen neuen Akzent hinsichtlich der Verwebung der Zeitschriften mit dem Literatursystem setzen.

⁸ Geisteswissenschaftliches *Asset Management System* (GAMS) [<http://gams.uni-graz.at>]

⁹ <http://informationsmodellierung.uni-graz.at>

¹⁰ Einen besonderen Schwerpunkt im Bereich der Forschung am ZIM-ACDH stellt die Frage nach einer Generalisierung des Editionsbegriffs im digitalen Bereich dar, der sich besonders auf geisteswissenschaftliche Texte bezieht.

3.3 Die Präsentation im Onlineportal

Im Onlineportal sind derzeit spanische, italienische und französische Morali-sche Periodika zugänglich. Die Nutzeroberfläche steht dementsprechend neben der deutsch- und englischsprachigen Variante auf Spanisch, Italienisch und Französisch zur Verfügung. Im Einsprungspunkt werden die Felder „Frankreich“, „Italien“ und „Spanien“ für einen ersten Zugang zu den Texten nach den Ländern, in denen sie erschienen sind, angeboten. Es erscheint im Folgenden eine Liste der bisher editierten Zeitschriften. Der jeweilige Container beinhaltet die Einzelschriften, die in der Originalansicht gelesen werden können. (Vgl. Abb. 3.3) Zur Originalansicht können Originalseitenumbrüche, sowie Darstellungs-

The screenshot shows the web interface of the 'Moralische Wochenschriften' digital edition. At the top, there is a header with the title 'Moralische Wochenschriften' in a large, stylized font, and the subtitle 'Spectateurs Spettatori Periodical Press Espectadores' in a smaller font. To the right of the title is the 'UNI GRAZ' logo. Below the header is a navigation bar with tabs for 'FRANKREICH', 'ITALIEN', and 'SPANIEN', followed by 'Gesamtverzeichnis' and 'Erweiterte Suche'. A search bar with the text 'Suche' is also present. Below the navigation bar, the main content area displays the title 'Lezione Prima' and the subtitle 'A suoi Discepoli, e Discepolo.' followed by a Latin quote: 'Cinturæ seniorum agitant expertia frugis: Celsi pretereunt austera Poemata Rhamnes. Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, Lectorem delectando, pariterque monendo.' Below the quote is the author 'Hor. A. P. V. 341.' and a paragraph of text in Italian. To the right of the main content area is a sidebar with a list of links: 'Analyseansicht', 'zurück zur Übersicht', 'Druckversion (Originalansicht)', 'Druckversion (Analyseansicht)', 'Voyant Tools', and 'XML (TEI P5)'. Below these links is a list of checkboxes: 'Originalseitenumbrüche', 'Darstellungsebenen und Erzählformen', 'Personen', and 'Werke'.

Deutsch Englisch Französisch Italienisch Spanisch

Spectateurs Spettatori Periodical Press Espectadores

UNI GRAZ

FRANKREICH ITALIEN SPANIEN Gesamtverzeichnis Erweiterte Suche Suche Suche

Permalink: <http://gams.uni-graz.at/o:mws-08C-20>

Lezione Prima

A suoi Discepoli, e Discepolo.

*Cinturæ seniorum agitant expertia frugis:
Celsi pretereunt austera Poemata Rhamnes.
Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando, pariterque monendo.*

Hor. A. P. V. 341.

Vado colla fantasia ideando le qualità de miei futuri, e forse possibili Leggitori, e li distinguo in due Classi; una che contiene i *Mercuriali*; l'altra i *Saturnini*. I primi, m'immagino sieno per formare la parte gioviale de'miei Discepoli, che brameranno speculazioni piacevoli, ed ingegnose. Gli altri di tenore più serio, e grave, non ritroveranno diletto, che ne'Discorsi Morali fondati sopra il buon senno. Quelli tratteranno da stupido tutto ciò, che è sodo, questi taceranno da ridicolo tutto ciò, che ha del comico. Se io manterrò sempre l'aria grave di Filosofo, sarò abbandonato dalla metà de'miei Leggitori; e se vorrò sempre scherzare, anderò a rischio di perderne l'altra metà; per questo cercherò di aquistarli tutti, e conservarli. Tale metodo può essere di loro maggiore vantaggio, che se scrivessi sempre giusta il particolare genio dell'una, o dell'altra parte. Può accadere facilmente, che un Leggitore di umore allegro, pigliando alla mano le mie Lezioni per divertirsi, rimanga, quando meno vi pensa, impegnato in qualche ragionamento serio, utile, e pieno di riflessioni, che facciano per lui; o che una Persona grave, la quale si lusinghi di ritrovare qualche cosa di sodo, e di speculazione profonda, venga insensibilmente portata ad un per lei necessario divertimento. Ciascheduno, in somma, non ostanti le sentenze, ed i soggetti posti al capo de'Fogli, siederà alla mia Tavola, senza sapere di certo, quale cibo gli possa toccare. E per lo meno avrà il piacere, di sperare vi sia qualche cosa di suo gusto.

Non già, che io non amassi di applicarmi più ad istruire, che a divertire; ma se vogliamo essere utili al mondo, bisogna pigliarlo tale quale egli è. Gli autori, in concetto di severi, distolgono la maggior parte de'Libertini dal gettare gli occhi tra'loro scritti. Un Uomo dee avere qualche principio di virtù prima che s'impegni a leggere un [Seneca](#), o un [Epitetto](#). Il solo titolo

Analyseansicht
zurück zur Übersicht
Druckversion (Originalansicht)
Druckversion (Analyseansicht)
[Voyant Tools](#)
XML (TEI P5)

☐ Originalseitenumbrüche
☐ Darstellungsebenen und Erzählformen
☐ Personen
☐ Werke

Abbildung 3.3: Originalansicht eines Textes in der digitalen Edition der *Moralischen Wochenschriften*

ebenen und Erzählformen eingeblendet werden. Sofern Registereinträge bereits vorhanden sind, ist es auch möglich, diese dazuzuschalten. (Vgl. Abb. 3.4) Auf

Deutsch Englisch Französisch Italienisch Spanisch

Spectateurs Spettatori Periodical Press Moralische Wochenschriften Espectadores

FRANKREICH ITALIEN SPANIEN Moralische Wochenschriften Gesamtverzeichnis Erweiterte Suche Suche Suche

Permalink: <http://gams.uni-graz.at/o:mws-08C-25>

Ebene 1 ►

Lezione VI

A quelli che dicono male delle Donne.

Zitat/Motto ► Dat veniam corvis, vexat censura columbas. ◀ Zitat/Motto

Ebene 2 ► Ebene 3 ► Allgemeine Erzählung ► Ebene 4 ► Fremdportrait ► Tutte le Persone dell'uno, e dell'altro Sesso, che vantano spirito, e politezza, hanno per onore il visitare la Sig. [Arietta](#). Ella è giunta ad un certo periodo della sua vita, che non è troppo esposta, nè alla leggerezza della Gioventù, nè alle infermità della età avanzata. La di lei conversazione è sì framischiata di prudenza, e di buon'umore, che piace ugualmente a'Giovani, ed a'Vecchi. Ella è libera, e sincera; però sempre al coperto d'ogni rimprovero. Non ha nè intacco amoroso, nè disegno ambizioso; e questo fa che ciascheduno le discorre, con piena libertà, di tutto ciò, che riguarda la propria passione, o il proprio interesse. ◀ Fremdportrait ◀ Ebene 4

Mi portai l'altro giorno a visitarla, dopo esservi stato già introdotto, per mezzo di un amico, che la impegnò subito a permettermi qualche volta il riverirla sul piè d'un Uomo civile, e senza malizia. Non vi ritrovai che un solo Gentil-[\[34\]](#)uomo gran Parlatore. Questi al mio arrivo si levò in piè, per freddamente salutarmi; quasi subito si rimise a sedere; si rivoltò alla Signora [Arietta](#), e ripigliò il suo discorso, che girava sopra l'usato punto della costanza in amore. Avea una meravigliosa facilità nel replicare ciò che ogni giorno dicea. Sostenea la sua Tesi con passi delle nostre Opere Comiche, e delle nostre Canzonette, che riguardano la perfidia, e la ordinaria leggerezza delle Belle. Accompagnava le sue espressioni con gesti impertinenti, e con iscoppi di ridere; mi pare anche parlasse più del solito per insultare il mio silenzio, e per distinguersi presso il buon gusto della Dama. Siasi com'esser si voglia, ella volle più volte interromperlo, ma non le riesci fino, che lo sturmo da se non tacque, il che non fece, se non dopo avere raccontata, o più tosto storpiata la celebre [avventura della Matrona di Efeso](#).

Viddi ben io, che la Sig. [Arietta](#) pigliò quello scherzo, come un affronto fatto al proprio sesso. Così ho sempre osservato: le Donne sono più sensibili alle invettive, che le riguardano in generale, di quello sieno gli Uomini toccati da ciò che si dice contro di loro. Sia che le Donne sono più delicate in materia d'onore, o per qualche altra cagione a me ignota. Posto in calma il di lei animo, così rispose la Dama [\[35\]](#) Signore, è assai nuovo quanto avete fin ora detto. Non

Analyseansicht
zurück zur Übersicht
Druckversion (Originalansicht)
Druckversion (Analyseansicht)
Voyant Tools
XML (TEI P5)

☒ Originalseitenumbrüche
☒ Darstellungsebenen und Erzählformen
☒ Orte
☒ Personen
☒ Werke

Abbildung 3.4: Analyseansicht eines Textes in der digitalen Edition der *Moralischen Wochenschriften*

diese Weise können die Benutzerinnen selbst zwischen der Original- und der Analyseansicht wählen. Für beide Ansichten steht eine Druckversion zur Verfügung. Zudem kann die Baum-Ansicht des XML-Dokuments angezeigt werden. Innerhalb der Analyseansicht ist es möglich, sämtliche Kategorisierungseinträge auf einmal sichtbar zu machen oder mit konkreten Fragen an den Text heranzutreten. Dazu bietet die erweiterte Suche die Möglichkeit, länderspezifisch zu suchen, bestimmte Themengebiete (z.B. Familie, Wohltätigkeit, Wirtschaft) auszuwählen, nach Erzählformen (z.B. Traum, Fabel, Satire) zu suchen oder die

Textauswahl auf einen bestimmten Zeitraum einzuschränken. Zudem kann der Volltext mit der Stichwortsuche durchsucht werden. Hier können unter anderem Trunkierungen zum Einsatz kommen, mit denen nach bestimmten Wörtern gesucht werden kann, die eine beliebige Endung aufweisen. Die Suche nach dem Begriff „Zivilisation“ könnte in den romanischen Zeitschriften zum Beispiel mit der Anfrage „civili*“ erfolgen. Mit Hilfe von Booleschen Operatoren wie „and“, „or“, „not“ kann nach Wortkombinationen gesucht werden. Als besonders hilfreiches Instrument erweist sich die „fuzzy“-Suche, wenn nach ähnlich geschriebenen Wörtern gesucht wird. Die beschriebenen Textauszeichnungen, die Versionen der Textansichten und die möglichen Suchfunktionen stellen den Rahmen dar, in den nun narrative Langtexte exemplarisch eingebunden werden könnten.

3.4 Die Aneignung des *Spectator* im Erzählwerk

Anhand des Erzählwerks von Antonio Piazza wurden die italienischen Erscheinungsformen des *Spectator* diskursübergreifend hinsichtlich ihrer poetologischen und literarischen Relevanz untersucht. Insbesondere die strukturelle Analyse der Moralblätter, die aus den Kategorisierungseinträgen im Onlineportal ersichtlich werden, lassen, übertragen auf zeitgenössische narrative Langtexte, ihren Einfluss auf lokale (proto-)nationale Diskurse und Poetiken sichtbar werden.

Das Erzählwerk von Antonio Piazza bildet einen wesentlichen Teil des italienischen Literaturbestandes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Beim Publikum erfreuten sich seine Werke so großer Beliebtheit, dass Piazza als Schriftsteller davon seinen Lebensunterhalt bestreiten konnte. Ein Grund für den Erfolg der Romane war sicherlich ihre innovative und an die Bedürfnisse einer breiten Leserschaft angepassten Anlage, die ebenso wie die Moralischen Periodika als Indikator für die kulturellen und sozialen Veränderungen der venezianischen Gesellschaft fungieren. Wie die Titel der meisten seiner Werke erkennen lassen, handelt es sich um die Niederschrift von Lebensgeschichten, die stets mit moralischen Fragestellungen verknüpft sind. Ein dominantes Element in den Moralischen Periodika ist die fiktive Verfasserinstanz, die durch den Text führt und ein Bild vom zeitgenössischen Leben zeichnet. Die Verfasserinstanz im

Erzählwerk Piazzas hat eine ebenso zentrale Stelle als Erzählstimme, auch wenn sie verschiedene Erlebnisse erst rückblickend zu einem Ganzen stilisiert. Wie der Abbildung (3.4) der Analyseansicht zu entnehmen ist, entspricht der ersten Rahmung in den Zeitschriften die paratextuelle Ebene. Der zweiten Rahmung ist stets die Stimme des fiktiven Verfasser-Ichs zugewiesen. Die Möglichkeiten der graphischen Darstellung der kategorisierten Einzelschriften machen besonders auf den unteren Ebenen Kompromisse notwendig. Da die Anzahl der narrativen Ebenen, die ausgezeichnet werden können, auf insgesamt sechs beschränkt ist, muss zwangsläufig die unterste Rahmung, also das Gesamtwerk ignoriert werden. Einleitungen, Widmungen und Vorwörter müssten auf die zweite Stufe gestellt werden. Die Einzelschriften selbst, die in der graphischen Darstellung der ersten Rahmung zugewiesen sind, würden tatsächlich auf die dritte Stufe fallen. Erst die vierte Rahmung würde die Stimme der fiktiven Verfasserinstanz aufweisen, wodurch für die Auszeichnung der Mikroerzählungen nur noch zwei Ebenen übrig blieben. Dabei ist es unwesentlich, ob für die Kategorisierung der Einzelschriften die Loseblattversion oder die spätere Buchausgabe herangezogen wird.

Eine ähnliche Herangehensweise gilt für die Erzählliteratur von Antonio Piazza. Auch hier muss die Rahmung des Gesamtwerks zunächst ignoriert werden. Vorwörter, Widmungen und Einleitungen können ebenso wie in den Zeitschriften der ersten Ebene zugeordnet und als eigene Content Models hinzugefügt werden. In den Romanen sind in der Regel Unterteilungen in Kapitel vorhanden. Diese entsprechen den Einzelschriften einer Zeitschrift. Dementsprechend wird jedes Kapitel als eigenes Content-Model dem Roman zugewiesen. Das Eröffnungsszenario gestaltet sich ähnlich dem der Moralischen Periodika (Abb. 3.5). Die Kapitel werden jeweils als erste Rahmung ausgegeben, innerhalb der die entsprechende Kategorisierung vorgenommen werden kann. Jedes Kapitel wird dabei auf der ersten Ebene eröffnet. Daraus folgt, dass sich im Digitalen Repository Vorwörter und Widmungen des Autors sowie Einleitungen des Autors oder der fiktiven Verfasserinstanz bzw. der Erzählstimme auf der gleichen Ebene befinden, wie die Kapitel des Textes, die im Grunde genommen auf einer höheren Stufe ausgewiesen werden müssten. Die Kapiteleinteilung „Anno Primo. Trimestre Primo“ und die Kapitelüberschrift „Notizie spettanti a’ miei Genitori. Descrizione del mio carattere ed eccitamento primiero della

Deutsch
Englisch
Französisch
Italianisch
Spanisch

Spectateurs
Spettatori
Periodical Press
Moralische Wochenschriften
Espectadores

FRANKREICH
ITALIEN
SPANIEN
Gesamtverzeichnis
Erweiterte Suche
Suche
Suche

Ebene 1 ▶

Anno Primo.
Trimestre Primo.

Notizie spettanti a'miei Genitori. Descrizione del mi ocarattere ed eccitamento primiero della mia collera.

Ebene 2 ▶ Ebene 3 ▶ Fremdportrait ▶

Mio Padre chiamavasi Omar. Abdallà e fù Bascià di Caffa quando l'innocente mia vita capace non era che di que'moti indeterminati onde agiscono i spiriti vitali, e di que'flebili vagiti che il nostro ingresso accompagnato in questa bassa valle di pianto. Il genio incostante del gran Signore che sollevato l'aveva a quel posto; una scrupolosa amministrazione della più retta giustizia, e l'odio implacabile di due possenti Emoli suoi, l'ali recisero della sua nascente Fortuna, e gli fecero sperimentare quella fatalità che sempre fù comune agli Uomini di merito. Deposto vergognosamente e spogliato di tutto quello ch'aveva lecitamente acquistato co'sudori suoi, ricorse invano a chi doveva per gratitudine rendersi difensore dell'innocenza sua, e ritornò in Costantinopoli sua Patria, accompagnato dalla Madre mia, da due Schiave Georgiane, da due Figlie lattanti, (una delle quali ero io medesima, e l'altra aveva per Genitrice la maggiore [8] delle Schiave prefate,) e da tre Eunuchi.

Animato dalla libertà, unico bene che gli fù lasciato, tentò col mezzo del Musti d'avanzare le discolpe sue nel Divano; ma fù poi da questi benignamente avvisato di comportare pazientemente la sua disgrazia, o di perder la testa. Gli bastò un tal'avvertimento per fingere di non più ricordarsi nemmeno della sua passata grandezza, e per vivere ozioso nelle privata sua condizione. ◀Fremdportrait◀Ebene 3

Quantunque le leggi dell'Alcorano accordino ad ogni Maomettano la libertà di prendere quattro Mogli, ciò null'ostante infinito è il numero di quelli ch'una soltanto ne sposano. Qualche riflesso di doestica economia, qualche dilicato sentimento d'amor nobile e virtuoso, e più di tutto, i disordini che derivano dalla poligamia, essere sogliono le cause più consuete d'una tale marital parsimonia. ◀Ebene 2◀Ebene 1

Analyseansicht
zurück zur Übersicht
Druckversion (Originalansicht)
Druckversion (Analyseansicht)
Voyant Tools
XML (TEI P5)
☒ Originalseitenumbrüche
☒ Darstellungsebenen und Erzählformen

Abbildung 3.5: Ansicht des Romans *La Turca in cimento*, eingebunden in die digitale Edition der *Moralischen Wochenschriften*

mia collera“ werden der ersten Rahmung zugewiesen. Hier könnte auch eine Trennung zwischen der numerischen Kapiteleinteilung und des Titels vorgenommen werden, wovon jedoch zugunsten einer Übereinstimmung mit der Kategorisierung der Moralblätter, abgesehen wird. Somit erscheint auch im Roman der Haupttext auf der zweiten Stufe. Diese bildet den äußersten Rahmen für alle folgenden Erzählungen, Reflexionen und metatextuellen Äußerungen des Erzähler-Ichs.

Als eine der herausragendsten Neuerungen des modernen Romans gilt die Autoreflexion. Um die Rolle des fiktiven Verfassers als Indikator für den Einfluss der Moralischen Periodika auf den Roman auch graphisch besser fassen zu können, wäre eine differenziertere Analyse seiner Rede erforderlich. Bisher wird das Hauptaugenmerk auf die Mikronarrationen gelegt und metatextuelle Kommentare, moralphilosophische Überlegungen mit leicht essayistischem Duktus, Leseranreden und allgemeine Äußerungen zu Beobachtungen usw. werden auf der zweiten Ebene unterschiedslos zusammengefasst. Erzählungen von Erlebnissen werden entsprechend dem Vorschlag von Gérard Genette einer höheren Erzählebene zugewiesen: „Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächsthöheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.“¹¹ In der Abbildung 3.6 wird dies veranschaulicht.

Auf der zweiten Erzählebene der fünften Lezione des *Filosofo alla Moda* werden die Überlegungen des fiktiven Verfassers zu Gesellschaften, zu denen sich Gleichgesinnte zusammenschließen können, präsentiert. Die Gedanken dienen als Einleitung zum nachfolgenden Exemplum, in dem verschiedene Combriole vorgestellt werden. Eine weitere Auszeichnung betreffend der narrativen Darstellungsform war hierfür bislang nicht vorgesehen.

Das Exemplum beginnt mit „So che ...“, was vermuten lässt, dass die Erzählstimme hier nicht abbricht, sondern die Darstellung der Gesellschaften vielmehr aus der Sicht des Filosofo dargeboten wird. Da die Textpassage eine in sich abgeschlossene Einheit darstellt und deutlich in ihrer Funktion als Exemplum erkennbar ist, wird sie als solches auf der nächsthöheren diegetischen Stufe ausgewiesen.

¹¹ Gérard Genette: *Die Erzählung*. München: Wilhelm Fink 1998, S. 163.

Ebene 1

Lezione V

Ebene 1

A quelli che si addunano in piacevoli Società.

Zitat/Motto

Tigris agit rapida cum Tigride pacem Perpetuam: Sævis inter se convenit ursis.
Juven. Sat. XV. V. 163.

Ebene 2

L'Uomo è un animale sociabile: questo è sì vero, che si abbracciano da noi tutte le forti di occasioni, e di pretesti per formare quelle piccole addunanze, che si chiamano Combricole, o Ridotti. Quando molti s'incontrano ad avere le stesse idee in qualche punto per quanto sia triviale; quella leggera convivenza gl'impegna a stabilire frà loro una specie di Fraternità, e ad unirsi nelle ore determinate.

Ebene 3

Exemplum

So che in una buona Città vi era una Combricola di Uomini Grossi, che si addunavano, come potete ben persuadervi, non per lo piacere d'una viva e spiritosa Conversazione, ma per ajutarsi l'un l'altro, e non perdere la tramontana. La stanza dove si univano, era delle più spaziose. Vi erano due porte, una di grandezza mediocre, l'altra molto commoda, e larga. Se chi volea essere ammesso nella Combricola potea passare per la prima Porta ne rimanga escluso per mancanza [...].

Metatextualität

Non saprei meglio terminare questo Foglio, che con una Lista di certi Regolamenti, che ritrovai affissa dentro un'osteria, in occasione, che vi ero per certo mio affare. Eccola copiata, parola per parola.

Ebene 3

Regolamento, che tutte le membra della Combricola de due soldi, la quale si adduna in questa osteria per mantenere l'amicizia e la buona vicinanza, debbono osservare. 1 Ciascheduno al suo arrivo quì metterà i suoi due soldi sulla Tavola. 2 Ciascheduno porterà il suo Tabacco, o da naso, o da pippare, o da masticare, giusta il proprio uso [...].

Metatextualität

Questi Articoli sono sì bene concepiti per mantenere i buoni costumi in questa picciola Assemblea, che non dubito non sieno per apportare diletto à chi Legge.

Originalansicht

Druckversion (Analyseansicht)

☒ alles ein-/ausblenden

Darstellungsebenen

☒ Ebene 1

☒ Ebene 2

☒ Ebene 3

☐ Ebene 4

☐ Ebene 5

☐ Ebene 6

Erzählformen

☐ Allegorie

☐ Allgemeine Erzählung

☐ Dialog

☒ Exemplum

☐ Fabel

☐ Fremdportrait

☐ Brief/Leserbrief

☒ Metatextualität

☐ Satire

☐ Selbstportrait

☐ Traum

☐ Utopie

☒ Zitat/Motto

Abbildung 3.6: Ausgezeichnete Erzählstimme des fiktiven Verfassers in *Il Filosofo alla moda*

Der nachfolgende Absatz betrifft die Gestaltung der Einzelschrift. Der Filosofo begründet, warum er das Reglement einer Combricola exemplarisch einfügt, und verweist auf die Umstände, unter denen ihm der Text in die Hände gefallen ist. Als Metatext ausgewiesen, verbleiben die Zeilen auf der zweiten Rahmung. Die Überlegung, ob Metatext, der die Genese der Zeitschrift betrifft, nicht einer tieferen Ebene zuzuordnen wäre, als die einleitenden Überlegungen zu den Gesellschaften, ist durchaus zulässig. Die bereits besprochene Beschränkung der narrativen Darstellungsebenen auf sechs lässt jedoch vorerst keine andere Zuordnung zu. Wird der bisherige Schwerpunkt, der auf der Auszeichnung der Mikroerzählungen liegt, auf die Erzählstimme der Verfasserinstanz, die besonders für das Erzählwerk Piazzas von Bedeutung ist, ausgeweitet, wären hier weitere Ebenen einzuziehen.

Im nächsten Absatz gibt der Filosofo seine Stimme ab und fügt die Liste der Regeln, die das Zusammenleben in der Combricola ordnen, ein. Im letzten Satz kommentiert der Filosofo explizit den integrierten Text, womit er indirekt die Gestaltung der Lezione rechtfertigt. Die Einzelschrift schließt mit einer Hinwendung an die Leserschaft. Die helle Linie am äußersten linken Rand lässt erkennen, dass hier auch die Ebene 1 geschlossen wird.

Aus der Kategorisierung der Lezione V des *Filosofo alla Moda* geht hervor, dass eingefügte narrative Passagen, bzw. Exempla schnell adäquat von der darunterliegenden Ebene abgehoben und eigens ausgewiesen werden können. Metatextuelle Äußerungen hingegen werden undifferenziert dargestellt und verbleiben auf der zweiten Rahmung. Reflexionen des Verfasser-Ichs jedoch werden vorerst gar nicht berücksichtigt. Zugunsten einer tiefergehenden Untersuchung des fiktiven Verfasser-Ichs in den Moralblättern sowie im Erzählwerk von Antonio Piazza wäre eine nuancierte Aufschlüsselung der Textteile auf der zweiten Rahmung durchaus sinnvoll, wie auch eine genauere Betrachtung der Erzählfunktionen *Il romito o sia Celino ravveduto in seguito delli Zingani* deutlich werden lässt. (Abbildung 3.7) Der fiktive Verfasser des Romans widmet das gesamte erste Kapitel metatextuellen Überlegungen. Auf Gedanken über Wahrheit und Fiktion selbst in von Geschichtsschreibern verfassten Werken folgen auto-poetischen Reflexionen. Der Grund des Schreibens wird ausführlich erläutert, um den Vorwurf, allein des Vergnügens wegen unnützes Gedankengut niederzuschreiben, im Vorfeld aus dem Weg zu räumen. Die Leserschaft wird stets

Ebene 1

Articolo Primo.

Ragioni di scriver queste Memorie, e come n'ebbi l'impulso.

Ebene 2

Metatextualität

Chi scrive de'casi suoi, sedurre lasciarsi dall'amor proprio per mutilare la verità, ed alterarla in gran parte; e chi scrive gli altrui, suole fare lo stesso o per invidia, o per ignoranza. Il Mondo è continuamente ingannato; e spesso inutili sono gli sforzi della ragione medesima per cancellare le impressioni svantaggiose al credito di Uomini illustri, che fanno, non di rado, le penne di certi Autori incauti troppo, o troppo maligni. Se nelle Storie tutte si trovasse quella distributiva giustizia [...] e lo saranno eziandio nel futuro giro de'secoli!

Ebene 3

Exemplum

Che metamorfosi più sorprendenti, e più strane di quelle d'Ovidio ritroverebbe ne'fati memorandi un occhio penetrato dal lume del vero; e quanti cornuti Ateoni scoprirebbe sotto le spoglie d'Ulissi, quanti vili Tersiti sotto le guerresche apparenze d'Achilli, e quanti disumani Tiberj sotto l'esterna clemenza de'Titi!

Metatextualität

In somma e nelle grandi, e nelle piccole cose, o per interesse, o per genio, o per livore, o per ignoranza, siamo ingannati dagli Storici antichi, e moderni, come veggiamo apertamente ne'tanti avvenimenti copiati l'uno dall'altro [...].

Metatextualität

L'unico fine, per cui aggravato mi sono della presente fatica, quello si fu d'impedire che il resto della meschina mia Storia non corresse la medesima sorte perversa, ch'ebbe il principio suo, e vale a dire non fosse dall'altrui penna alterata ne'fatti, e mescolata con delle romanzesche vicende, che tendono ad ingannare il Pubblico piacevolmente. [...] E di fatti come mai non dovev'io tenere per fermo, che l'Autore de'Zingani proseguito avesse il corso della mia vita, quando ciò non avessi fatto io medesimo? Appresso il fine del prefato suo [...] comincerò appunto dov'egli ha finito.

Metatextualität

[...] Oltre che mancanmi le cognizioni necessarie per una descrizione ragionata, e veridica, stimo anche bene d'ommettere ciò, che varrebbe, a funestare maggiormente chi legge.

Metatextualität

[...] mi rispose col seguente racconto: che fu per me un orrendo processo.

Originalansicht

Druckversion (Analyseansicht)

☒ alles ein-/ausblenden

Darstellungsebenen

☒ Ebene 1
☒ Ebene 2
☒ Ebene 3
☐ Ebene 4
☐ Ebene 5
☐ Ebene 6

Erzählformen

☐ Allegorie
☐ Allgemeine Erzählung
☐ Dialog
☒ Exemplum
☐ Fabel
☐ Fremdportrait
☐ Brief/Leserbrief
☒ Metatextualität
☐ Satire
☐ Selbstportrait
☐ Traum
☐ Utopie
☐ Zitat/Motto

Abbildung 3.7: Ausgezeichnete Erzählstimme des fiktiven Verfassers in *Il romito o sia Celino ravveduto in seguito delli Zingani*

mitgedacht und bei Bedarf auch angesprochen. Schließlich wird der Schreibprozess während der Entstehung des Werkes unter die Lupe genommen. Um die verschiedenen Bezüge der metatextuellen Äußerungen in der Abbildung 3.7 sichtbar machen zu können, wurden die Passagen hier einzeln ausgezeichnet. Das im Digitalen Repository angewandte Kategorisierungsmodell für die Moralischen Periodika sieht vorerst keine Differenzierung vor, wodurch der *Articolo Primo* in *Il romito o sia Celino ravveduto in seguito delli Zingani* eine allumfassenden Rahmung auf der zweiten Ebene als Metatextualität erhält. Wie aus der Abbildung 3.7 weiters hervorgeht, wird auch in der Romanliteratur auf die Möglichkeit zurückgegriffen, Exempla und Antikeverweise auf einer höheren Ebene einzufügen, um die eigenen Überlegungen zu untermauern.

Auf der zweiten Rahmung werden auch moralphilosophische sowie praktische Überlegungen des Verfassers zu den dominierenden Diskursen ausgewiesen, die auf diese Weise einleitend besprochen und meist in einem folgenden eingefügten Exemplum veranschaulicht werden. Das bewährte Muster finden auch Eingang in den Roman *L'Italiano fortunato*, wo die Kapitel meist mit allgemeinen Reflexionen des Verfasser-Ichs eingeleitet werden. (Abbildung 3.8) Essayistische Abhandlungen zu den verschiedenen Fragestellungen begleiten die Lebensgeschichte des fiktiven Verfassers, die er selbst niedergeschrieben hat. Die Erinnerung an unterschiedliche Lebensabschnitte evoziert Überlegungen zu den dazu passenden Fragestellungen. Im Textabschnitt, der in der Abbildung 3.8 wiedergegeben wird, werden seine Aufführungen zum richtigen Verhalten der Pädagogen gegenüber ihrer Schüler von den schlechten Erfahrungen in seiner eigenen Schulzeit ausgelöst. Da kein Kategorisierungseintrag für reflexive Passagen zur Verfügung steht, wurde dieser Teil in der Ansicht kursiv gestellt. Im letzten Absatz unten, der recte ausgegeben ist, wird die Geschichte weitergeführt. Ein Wiedererkennen seiner Selbst dürfte so manchem Leser nicht schwerfallen. Die Reflexionen sind zweifellos dem schreibenden, sich erinnernden Ich zuzuordnen, das seine Geschichte rückblickend erzählt. Die Überlegungen finden somit zu einem viel späteren Zeitpunkt statt und sind nicht Teil der damaligen Erfahrungen und somit nicht Teil der Geschichte. Einer eigenen narrativen Ebene können sie dennoch nicht zugewiesen werden, sondern verbleiben auf der zweiten Rahmung. Wichtiger wäre, für die Reflexionen der Verfasser sowohl in den Moralischen Periodika als auch im Roman eine

Articolo II.

**Positura infelice della mia fanciullezza, crudeltà d'un villano da cui deggio dipender.
Mia impetuosa risoluzione di vendicarmi per cui mi sottraggo dalla di lui tirannia.**

Ebene 2 ► Non giunge mai alcuno a perfezionarsi nell'arte sua quand'all'esercitazione della medesima non lo disponga un'inclinazione naturale, ovvero non lo alletti la sicurezza del premio o le dolci persuasive maniere di chi presiede alla sua educazione.

O ciò non è vero o l'intendono male assaissimo que tanti rabbuffati Pedanti, che tuttodì fanno impallidire i loro discenti sotto la sferza magistrale, e tutti quegl'operaj che sogliono farsi intendere con le mani da que' fanciulli a cui apprendono la professione loro.

Qual più strano e men profittevole costume può darsi mai di quello con cui nelle scuole s'insegna a' fanciulli? Nel ricondurre all'ovile una mandra [16] di pecore non tanto adopra un bifolco la verga sua pastorale, quanto sulla tenera palma d'uno scolaro esercita consuetamente la sferza un maestro, durante la più breve lezione, e non usa mai il villano più rozzo termini sì sprezzanti ed un tuono sì feroce di voce, per far ch'un giumento prosegua il suo viaggio, com'usa un artefice non di rado per ammaestrare gl'allievi suoi.

Quando le potenze dell'Anima offuscate non sono dalle più dense ed oscure caligini dell'umane passioni, o dagl'effetti più luttuosi della tristezza e del dolore, in ognuno sono capaci, poco o molto, dell'impressioni più necessarie per agevolare l'acquisto dell'arti, o delle scienze, ma se non sono abilitate da questa intrinseca pace, tanto necessaria al frutto dell'applicazione più serie, ed il core con gl'affetti suoi s'opponga alle funzioni dello spirito, [...]

Io son d'opinione che que' tanti Pedanti che tengono sì barbaro mai non abbiano letta la Rettorica di Quintiliano o leggendola inteso non abbiano qual esser deggiano le più profittevoli qualità di chi deve educare la gioventù.

Prima di tutto il suddetto vuole ch'un maestro vero i scolari suoi prenda i più teneri sentimenti di padre e rendisi Vicegerente di tutti quelli che gl'affidarono ad esso; ch'insegnando non usi nè violenza nè collera, ma ben-[18] sì pazienza ed esattezza, che talvolta loro non sia avaro di lode nè mai amaro o crudele nel riprenderli.

[...]

Che se la di lui autorità non fosse di gran peso sulle bilancie de' nostri arrabbiati pedanti quella potrei unirle di Seneca, che nel primo suo libro de Clementia dimanda quando mai per domare un cavallo e non renderlo ostinato ed ombroso s'usò la forza anzichè le carezze. Perchè mai, soggiunge dappoi, gl'uomini s'hanno a trattare in modo più aspro e feroce di quello con cui si trattano le bestie medesime?

Sebbene capace non ero di sentire tutta la forza delle predette verità allora quando ne sperimentavo gl'effetti ben mi ricordo che la rabbia ed il rancore mi struggevano mentre negl'infantili anni miei und Pedantuzzo ignorante mi logorava le palme con un scolastico staffile, ed un malnato villano mi sgridava e percuotevami tratto [19] tratto più di que' buoi medesimi che sudar faceva all'aratro per sviscerare la terra. ◀Ebene 2◀Ebene 1

Analyseansicht
zurück zur Übersicht
Druckversion (Originalansicht)
Druckversion (Analyseansicht)
Voyant Tools
XML (TEI P5)

☒ Originalseitenumbrüche
☒ Darstellungsebenen und Erzählformen

Abbildung 3.8: Essayistisches Schreiben in *L'Italiano fortunato*

eigene Kategorie zu finden, um die Verbindung zwischen Moralblätter und Romanliteratur, basierend auf der Sprech- und Denkweise der Verfasserfigur besser sichtbar machen zu können.

Der Einstieg in den Text in zahlreichen Moralischen Periodika erfolgt über das Motto. (Siehe auch Abbildungen 3.3 und 3.4) Es übernimmt mehrere Funktionen, darunter die Hinleitung zum folgenden Diskurs und die Untermauerung des eigenen Texts durch Autoritäten. In den Moralblättern nehmen die Motti eine exponierte Position am Textanfang ein und werden gemeinsam mit der Überschrift erster Ebene der ersten Rahmung zugewiesen. Die Verwendung von Motti findet auch in den Roman Eingang, kommt dort aber modifiziert zum Ausdruck. Hier werden die Leitgedanken formal vom Fließtext nicht abgehoben, sondern in den Haupttext eingebunden. Besonders auffällig geschieht dies im Roman *La moglie senza marito*. (Siehe Abbildung 3.9) Durch die Einbindung des Antikeverweises in den Haupttext, erscheint dieser nicht mehr auf der rahmenden ersten Ebene, sondern wird als Exemplum der dritten Rahmung zugewiesen. Die originale Textstelle wird von der Stimme des fiktiven Verfasser-Ich erzählerisch wiedergegeben. In der Form eines Exemplums kann sie jedoch auch hier sichtbar gemacht werden. Auf diese Weise lässt die Kategorisierung von Romanen den Einfluss anderer Gattungen nicht nur durch direkte Übernahmen von formalen Mustern, sondern auch die modifizierte Aufnahme dieser in den eigenen Text erkennen. Eine Aufnahme von Romanen nach dem Kategorisierungsmodell der Moralischen Periodika in das Digitale Repository wäre durchaus denkbar. Der Aufbau der Romane bzw. deren Kapitel weist zahlreiche Übereinstimmungen mit den Einzelschriften der Moralblätter auf. Um eine detaillierte Analyse durchzuführen, wäre es allerdings sinnvoll, die auf die Moralischen Periodika angepassten Kategorisierungseinträge besonders im Hinblick auf die Figurenrede des Verfassers zu erweitern und zu differenzieren.

Ebene 1

Articolo Quarto.

Educazione morale, che per più anni mi tenne felice, e come lasciai d'esser tale cominciando ad amare.

Ebene 2

Ebene 3

Exemplum

Osserva Plutarco che il Macedone Alessandro amò con un'eguale tenerezza il Padre ed il Maestro suo, essendo solito dire che per il primo viveva, e che viveva bene per il secondo. Sentenza degna in vero d'un Conquistatore sì magnanimo, che ne ammaestra circa le necessità d'una buona educazione tanto necessaria ad apparecchiare l'animo a combattere le umane passioni.

Aveva ragione il grande Alessandro di tenere divisa la sua dilezione filiale tra Filippo, ed Aristotele, siccome ragione avevo pur io di tutto rivolgere il più efficiente amor mio in prò del mio Genitore; perocchè in lui ritrovavo il Maestro ed il Padre, e mi conoscevo debitrice di vivere, e di cominciare a viver bene per esso. Nello spazio di que'due anni che furono dal paterno mio Zio consumati ne'dilettevoli viaggi suoi, tutti meco in opera ei pose i sforzi più laboriosi dell'ingegno suo sottilissimo, onde preoccupare lo spirito mio adolescente colle massime della morale più sana, acciocchè non potesser in avvenire contaminarlo od opprimerlo la vanità, la mollezza ed il fasto. Lo studio maggiore ch'ei fece in mio prò quello si fu di farmi concepire la più possibile venerazione per le leggi del Cielo, ed il più profondo rispetto per i decreti del Principe. Cominciò a dirozzare il mio giovanile intelletto, rappresentandogli l'idea più viva, ed acconcia alla sua capacità, dell'Universo, e delle sue bellezze non mai bastevolmente lodate. Senza confondermi con una dichiarazione stentata della proprietà della luce, dell'esistenza del vacuo, della distanza de' pianeti, del flusso, e riflusso del mare, della vegetazione delle piante, della dimensione de' corpi, della natura del moto, e di quant'altro girar fece il cervello ad un Gassendo, ad un Cartesio, ad un Newton, ad un Mallebranche, e ad un Locke, non altro fecemi considerare che l'ordine, l'attività, e la bellezza delle cose create, onde conoscessi apertamente nella magnificenza di queste la divinità del loro Autore supremo.

[Originalansicht](#)

[Druckversion \(Analyseansicht\)](#)

☒ alles ein-/ausblenden

Darstellungsebenen

☒ Ebene 1

☒ Ebene 2

☒ Ebene 3

☐ Ebene 4

☐ Ebene 5

☐ Ebene 6

Erzählformen

☐ Allegorie

☐ Allgemeine Erzählung

☐ Dialog

☒ Exemplum

☐ Fabel

☐ Fremdportrait

☐ Brief/Leserbrief

☐ Metatextualität

☐ Satire

☐ Selbstportrait

☐ Traum

☐ Utopie

☐ Zitat/Motto

Abbildung 3.9: Antikebezüge in *La moglie senza marito*

Zusammenfassung

Die Untersuchung der strukturellen Anlage von Antonio Piazzas Erzählwerk ist eine erste Annäherung an die Fragestellung, inwieweit die Moralischen Periodika einen Impuls für den Entwicklungsprozess des modernen Romans liefern. Wie die Analyse zahlreicher Texte, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden ist, zeigt, weisen diese eine Reihe von strukturellen Elementen auf, die in den Moralischen Periodika bereits über Jahrzehnte eingeübt wurden. Der italienische Roman der Aufklärung befindet sich in einem steten Dialog mit anderen Gattungen. Der neue Roman wird geschaffen, indem er alte Formen rezipiert. An der formalen Gestaltung des Erzählwerks lässt sich die Übernahme der raffiniert angelegten kommunikativen Strategien ablesen.

Besonders auf metatextueller Ebene wird die stets aufrechterhaltene Kommunikation zwischen Leser und fiktiven Verfasser fiktionalisiert, die die Verbesserung der Gesellschaft über den individuellen Leser zum Ziel hat. Basierend auf der Annahme, dass der Utilitarismusgedanke, die unterhaltende Belehrung und nicht zuletzt der wirtschaftliche Absatz der Literaturproduktion die Triebfeder des Schreibens sind, konnte aufgezeigt werden, dass die Möglichkeit, die von den Moralischen Periodika erfolgreich angewandten Strategien auch auf narrative Langtexte anzuwenden, für Antonio Piazza durchaus lukrativ sein musste, zumal die vorherrschenden Kommunikationscodes in der Literatur von den Moralblättern vorbereitet waren.

Als herausragendes Merkmal der Moralischen Periodika gilt das fiktive Verfasser-Ich, das durch die Zeitschrift führt und die Wichtigkeit der moralischen Botschaft unterstreicht. Die dominante Erzählinstanz, die häufig der Hauptfigur entspricht, wurde in das Erzählwerk übernommen. In den fiktiven Autobiographien übernimmt sie nicht nur die Funktion des Beobachters, sondern trifft als agierende Figur auf, die Entscheidungen trifft, mit deren Konsequenzen sie exemplarisch umgehen muss.

Ähnlich wie in den Moralblättern sucht die Erzählinstanz im Erzählwerk in der Leseranrede den Schulterschluss zur Leserschaft, um sie fiktional in

das erzählte Geschehen einzubinden. In den metatextuellen Reflexionen wird besonders das Verhältnis zwischen der textexternen Wirklichkeit und der literarischen Fiktion thematisiert. Die Textgenese wird offen dargelegt, wodurch der Leserschaft der Modellcharakter des Schreibprozesses suggeriert wird, der sich zur Nachahmung anbietet.

Auch Figurenporträts, wie sie in den Moralischen Periodika vorkommen, finden sich im Erzählwerk Piazzas. In der Regel spiegeln die stereotypisierten Charakterbilder in den Moralblättern das Menschenbild der Aufklärung wider. Piazza bedient sich ebenso der überindividuell ausgestalteten Charakterbilder, um vorzugsweise über Nebenfiguren die gesellschaftliche Tugendmoral aufzuzeigen, während die Hauptfiguren tendenziell psychologisch differenzierter gezeichnet sind und oft den Konflikt zwischen Tugend- und Lasterhaftigkeit in sich austragen müssen. Die reale Lebenspraxis ist sehr stark vom Ideal des handeltreibenden Stadtbewohners geprägt, wo die aufklärerische Axiologie anzuknüpfen vermag. Die neue Form des Romans fällt hier auf einen fruchtbaren Boden. Die Erzählungen finden großen Anklang, weil die dahinter stehende Atmosphäre gelebt wurde und verstanden werden konnte. Das von Abstraktionen und Stilisierungen befreite Individuum wird ins Zentrum gerückt und kann nun aus eigener Kraft Entscheidungen treffen und seine Ziele anstreben.

Die Untersuchung des Erzählprozesses lässt auch hier den Vorbildcharakter der Moralischen Periodika für den Roman der Aufklärung erkennen. Die Moralblätter inszenieren das Kommunikationssystem der städtischen Gesellschaft. Ein großes, zusammenhängendes Bild entsteht durch das Zusammenführen vieler kurzer Erzähleinheiten, die unterschiedlichen Verfassern zugeschrieben sind. Im Erzählwerk von Piazza steht die Lebensgeschichte nur einer Figur im Mittelpunkt, die oft von ihr selbst erzählt wird. Eine chronologische Aneinanderreihung der Ereignisse und vor allem ihre kausale Verknüpfung, die in den Zeitschriften fehlt, ist die Folge. Das episodenhafte Erzählen erlaubt es aber auch hier, moralphilosophisch relevante Themen aufzugreifen und exemplarisch durchzuspielen. Die zahlreichen Leseranreden, an die Leserschaft gerichtete Fragen, die die Erzählinstanz als gleich selbst beantwortet, und metatextuelle Kommentare sind ebenso Teil der stilistischen Mittel, die die persönliche Erzählung kennzeichnen, und lassen darauf schließen, dass auch hier, nach dem Modell der Zeitschriften, die Imitation von Mündlichkeit angestrebt wird.

Untersuchungen zum Dialog haben ergeben, dass die in den Zeitschriften beliebte Darstellungsform im Erzählwerk von Piazza eingeschränkt vorkommt, aber dennoch unterschiedliche Ausformungen annimmt. Die grundlegende Funktion der belehrenden Unterhaltung bleibt weitgehend erhalten. Die inhaltlich oft wenig aussagekräftige Rede und Gegenrede zwischen den Figuren hingegen zielt darauf ab, den Leser stärker an seine Rolle des Beobachters zu binden. Dramatisch dargestellte Gespräche und Dialoge, die ins monologisierende Erzählen übergehen, ähneln am stärksten den Dialogen in den Moralblättern. In den Romanen werden moralphilosophische Ansichten der Leserschaft ausführlich unterbreitet, deren Einbringung in den Erzähltext mit anderen Darstellungsformen metatextuellen Erläuterungen bedurft hätten, wodurch der Erzählfluss wesentlich deutlicher unterbrochen worden wäre.

Die fiktionalisierende Darstellung des alltäglichen Lebens und die Vermittlung der Tugendlehre erfolgt auch in der Erzählliteratur über mehrere diegetische Filter. Die Mikroerzählungen in den Moralischen Periodika bilden kurze, in sich geschlossene Einheiten, die zu einem späteren Zeitpunkt bei Bedarf dennoch fortgeführt werden können. Das Erzählen von Lebensgeschichten im Erzählwerk erlaubt es, die mikrologisch konfigurierten Erzähleinheiten der Zeitschriften in ein episodisches Erzählen umzuformen, wodurch der Erzählfluss weniger oft und weniger spürbar durchbrochen wird als durch formal abgeho bene und abgeschlossene narrative Einheiten. Zusammenhanglose Erlebnisse, die auch im Erzählwerk vorkommen können, werden additiv aneinandergereiht, um über die zeitliche Schiene eine Relation zu konstruieren. Das episodische Erzählen lässt Rückschlüsse auf die dominierende Verfasserinstanz zu, die die Entscheidungen treffen muss, welche Ereignisse aus ihrem Leben erzählt werden sollen. Aufgrund der regen Reisetätigkeiten finden sich die Protagonisten in unbekannten Umfeldern wieder, wo sie lernen müssen, mit betrügerischen Zeitgenossen umzugehen und ihr pekuniäres Auskommen zu finden. Besonders dann, wenn die Protagonisten selbst ein lasterhaftes Leben geführt haben, wird das episodische Erzählen zum pikaresken Erzählverfahren hin aufgelöst.

Nicht alle narrativen Darstellungsformen werden in derselben formalen Gestaltung wie in den Moralischen Periodika in das Erzählwerk aufgenommen. Ausgeprägte Leserbriefe, wie sie in den Zeitschriften eingefügt sind, finden sich in den Romanen freilich nicht. Die Korrespondenz zwischen Figuren wird

dennoch dargestellt. Hierbei handelt es sich in der Regel um kurze Botschaften privater Natur. Die in den Moralischen Periodika über eingefügte Leserbriefe präsentierten Einzelerfahrungen werden im Erzählwerk zu einer umfangreichen Einheit zusammengefasst. Auf der unteren Ebene erinnert die Kapitelgestaltung der Lebensgeschichten jedoch an die Reiseberichte in Briefform oder auch an Tagebucheinträge und in Folge an die Einzelschriften der Moralblätter. Diese Ähnlichkeiten lassen sich über die Kategorisierung im Zuge der digitalen Edition besonders deutlich hervorheben, was in der Analyse im dritten Abschnitt deutlich zum Ausdruck kommt.

Die monologisierende Darstellung moralphilosophischer Themen verweist auch auf die essayistische Schreibart, die bereits in den Moralblättern zur Problemerkörterung herangezogen und gefördert wurde. In den ideologischen Reflexionen der Erzählinstanz, die den Verlauf der Geschichte kurzfristig unterbrechen, widmet sie sich der Darlegung grundlegender weltanschaulicher Thematiken in einfacher, nachvollziehbarer Weise. Daraus ergibt sich ein Themenkatalog, der Gedanken zur Erziehung, Trunksucht, Literatur, Liebe, Familie u.v.m. umfasst, und an die inhaltliche Gestaltung der Moralpresse erinnert.

Ein weiteres herausragendes Merkmal der Moralischen Periodika sind die Motti, die häufig an den Beginn von Einzelschriften gestellt werden. Die modifizierte Übernahme lange eingeübter stilistischer Prägungen lassen sich hier besonders deutlich beobachten. Das Einfügen formal abgehobener Zitate jeweils zu Beginn eines Kapitels wäre in der Erzählliteratur durchaus denkbar. Dennoch sieht Antonio Piazza von dieser Möglichkeit ab. Der Referenz auf antike Zitate scheint er dennoch nicht abgeneigt zu sein. Schließlich finden sich Verweise auf antike Autoritäten und Textstellen in den Erzähltext eingebunden. Auf diese Weise stehen sie nicht an einer marginalen Position, an der sich der folgende Erzähltext orientiert. Vielmehr werden die Referenzen passend zu den Geschehnissen ausgewählt und diese mit Hilfe der lateinischen oder griechischen Autoritäten erklärt.

Hinsichtlich der räumlichen und zeitlichen Strukturen gestaltet sich das Erzählwerk freilich anders als die Moralblätter, die auf einem knappen Raum möglichst pointierte Exempla unterbringen müssen. Die Protagonisten erzählen in den Romanen ausgedehnte Lebensgeschichten, die ausgewählte Erlebnisse auf ihren zahlreichen Reisen durch ganz Europa bis nach Afrika und Asien

zum Inhalt haben. Beschreibungen fremder Länder und Sitten finden sich bereits in der Moralpresse. Im Zentrum der Aufmerksamkeit bleibt bei den großen venezianischen Zeitschriften allerdings das gesellschaftliche Treiben der Serenissima. Während die Moralblätter undatierte Briefe, zeitlose Fabeln und persönliche Berichte von vor kurzem Erlebten abdrucken, sind die Protagonisten im Erzählwerk um eine zusammenhängende chronologische Darstellung bemüht. Abweichungen von der linearen Zeitachse rufen sogleich metatextuelle Kommentare hervor, in denen der Bruch erklärt wird.

Im letzten Abschnitt wurde erläutert, wie das Erzählwerk von Antonio Piazza in das bestehende Digitale Repository aufgenommen werden kann. Dazu wurden die für die Moralischen Periodika etablierten Auszeichnungsmuster exemplarisch auf ausgewählte Texte des Erzählwerks übertragen. Dort, wo strukturelle Muster in den narrativen Langtexten wiederkehren, kann die Auszeichnung ohne Schwierigkeiten übernommen werden. Modifizierte Anwendungen narrativer Darstellungsformen im Erzählwerk hingegen weisen auf notwendige Erweiterungen hin, verdeutlichen aber auch gleichzeitig den Wandlungsprozess eingeübter literarischer Formen hin zum modernen Roman, für den die bisherigen Auszeichnungsmöglichkeiten nicht mehr ausreichend sind.

Aus der Untersuchung des Erzählwerks von Antonio Piazza geht hervor, dass sich ein struktureller Einfluss der Moralischen Periodika durchaus ablesen lässt. Um den Entstehungsprozess des modernen Romans in Italien lückenlos nachzeichnen zu können, bedarf es allerdings einer Analyse weiterer Romane von anderen Autoren. Besonders aufschlussreich im Hinblick auf die ersten Romane im 18. Jahrhundert könnte eine Untersuchung des Erzählwerks von Pietro Chiari sein, der als Vorgänger von Antonio Piazza gilt und seinerseits Herausgeber einer moralischen Zeitschrift war. Die vorliegende Arbeit leistet dennoch einen Beitrag zur Verortung des Werkes von Antonio Piazza im italienischen Literatursystem, in dem bisher die Gattung Roman kaum Beachtung gefunden hat.

Anhang

L'Italiano fortunato, ossia Memorie del sig. R. Z. scritte da lui medesimo (1764)

Als der Protagonist verwaist, nimmt sich ein befreundeter Bauer seines Vaters seiner an und zieht ihn auf. Bald wird der Bauer krank und sein Sohn Ferramondo übernimmt die Verantwortung des Jungen. Dieser erweist sich als hart und grausam. Als der Protagonist zehn Jahre alt ist, beschließt er, fortzugehen. Er erinnert sich an die Zuwendungen, die er von der Frau des Conte P. P. in Milano erhalten hatte, als der Bauer sie mit ihm besucht hat. Nun hofft er dort Hilfe zu erhalten. Die Contessa nimmt ihn bei sich auf, lässt passende Kleider für ihn anfertigen und ermöglicht ihm den Schulunterricht. Der Junge macht große Fortschritte. In der Schule gibt es aber einen sechzigjährigen Pedantuzzo, der sehr ungerecht gegen die Schüler vorgeht. Als sich der Protagonist eines Tages für seinen Mitschüler Rinaldo einsetzt, als dieser schlecht behandelt wird, und mit Faustschlägen gegen den Pedantuzzo vorgeht, flüchten beide aus der Schule. Da Rinaldo seinen Vater fürchtet, wollen sie nach Genua zu einem Onkel Rinaldos reisen. Dieser zeigt sich sehr erbost über das Verhalten seines Neffen und will sie nach Milano zurückschicken. Nur unter Aufsicht dürfen sie das Haus verlassen und den Kapitän Changerd besuchen, der sie eines Tages in sein Haus auf dem Land einlädt. Da sie dazu die Erlaubnis vom Onkel nicht erhalten, überredet sie der Kapitän dazu, ihn heimlich zu besuchen. Als sich die beiden Jungen zum heimlichen Treffpunkt begeben wollen, zieht ein Unwetter auf und Rinaldo wird von einem Blitz getötet. Dem Protagonisten gelingt es, auf das Schiff des Kapitäns zu gelangen. Dieser will ihn zum Schriftführer machen und lässt ihn auf ihrer Reise nach Amsterdam vom derzeitigen Scrivano auf dem Schiff unterrichten. In der niederländischen Stadt treffen der Protagonist und der Scrivano eines Abends auf ein aufgeregtes Mädchen, das die beiden um Hilfe bittet. Es stellt sich heraus, dass das Mädchen namens Zilia die Tochter der Contessa P. P. ist. Ihr Gatte ist äußerst launisch und eifersüchtig, weswegen

sie an gesellschaftlichen Unterhaltungen nicht mehr teilnehmen darf. Als ihr Gatte vom Besuch des Milord S. I. erfuhr, forderte er diesen zum Duell auf. Noch während des Kampfes ist Zilia weggerannt, um Hilfe zu holen. Den beiden gelingt es, den schwer verletzten Gatten zu beruhigen. Vor ihrer Abreise schickt der Scrivano den Protagonisten noch einmal mit einem Schreiben zu Zilia. Bevor sich der Protagonist dessen gewahr wird, reist das Schiff ohne ihn ab. In dem Brief hat der Scrivano Zilia darum gebeten, den Protagonist so lange aufzuhalten, bis das Schiff abgelegt hat. Der Protagonist kennt die Gründe nicht und ist wütend. Fortan wird er im Haus des Barons, dem Schwiegervaters von Zilia untergebracht. Er besucht das Mädchen täglich. Nach und nach entwickelt Zilia tiefe Gefühle für ihn. Er lernt den Kapitän Falhmangh, einen Freund des Barons, kennen und im Haus von Zilia den Kapitän Gehsmi. Eines Tages gesteht Zilia dem Protagonisten ihre Liebe, dieser aber sieht sich gezwungen aus moralischen Gründen eine Affäre abzulehnen. Als der Protagonist kurz darauf seinen üblichen Spaziergang macht, wird er von vier Matrosen überfallen und an Bord eines Schiffes gebracht wo er in Ketten gelegt wird. Er vermutet einen Racheakt von Madama Zilia. Als er einige Tage später zum Kapitän des Schiffes geführt wird, erkennt er Gehsmi, den Vertrauten von Zilia, wieder. Dieser behandelt ihn weiterhin schlecht, bis es an Bord zu einem Zwischenfall kommt und der Protagonist den Sohn des Kapitäns verteidigt. Von nun an ergeht es dem Protagonisten gut und er erfährt, dass Zilia hinter seiner Entführung steckt. Es gelingt ihm schnell, den Kapitän von seiner Unschuld zu überzeugen. Als der Protagonist ihm von seinen Erlebnissen berichtet und vom Kapitän Changerd erzählt, erfährt er, dass dieser ihn so außerordentlich gut behandelt hat, weil er Gefallen an der männlichen Jugend findet. Nun versteht der Protagonist, dass der Scrivano ihn zu seinem Schutz im Hause von Madama Zilia gelassen hat. Das Schiff von Gehsmi kommt in Moskau an. Von Russland fasziniert, beschließt der Protagonist, dort zu bleiben. Der Kapitän bringt ihn im Haus des befreundeten Händlers Alessio unter. Dessen Tochter Caterina wird auf den Protagonisten aufmerksam. Die Mutter bemerkt dies mit Besorgnis, hat sie doch bereits einen anderen Gatten für ihre Tochter ausgesucht. Der Protagonist jedoch ist in Zilia verliebt und zeigt sich desinteressiert. Da Caterina aber hartnäckig bleibt, beschließt er, die Umstände für sich zu nutzen und gibt Alessio zu verstehen, dass auch er in Caterina verliebt sei. Alessio

meint, er solle nur Geduld haben. Inzwischen lernt der Protagonist den Engländer Isach, einen überaus reichen und ebenso geizigen Freund der Familie, kennen. Eines Abends bittet Isach den Protagonisten, den Liebesbrief eines jungen Mannes an seine Geliebte und deren Antwortschreiben zu übersetzen. Im ersten Brief schlägt der Verfasser seiner Geliebten vor, das Geld ihres Vaters zu stehlen und gemeinsam mit ihr zu fliehen. Isach bezahlt gut für die Arbeit. Eines Tages taucht Alessio in der Schule auf und teilt dem Protagonisten mit, dass er ihn nicht mehr in seinem Haus sehen will, woraufhin dieser bei seinem Lehrer bleiben muss. Caterina und der Protagonist schreiben sich. Sie kennen beide nicht den Grund für das veränderte Verhalten Alessios. Wenige Wochen später wird der Protagonist unter einem Vorwand nach Moskau geschickt. Dort wird er verhaftet und zu einem Richter gebracht. Wenige Tage später wird er mit anderen Strafgefangenen nach Sibirien geschickt, ohne den Grund dafür zu erfahren. Unter den Häftlingen befindet sich der Holländer Gerit, mit dem er Freundschaft schließt. Erst als sie in Tobolsk ankommen, erfährt der Protagonist, dass er zu zehn Jahren Haft verurteilt worden ist. Für Gerit sind die Strapazen zu anstrengend. Er stirbt nach kurzer Zeit in Sibirien. Die Häftlinge werden angehalten, auf die Jagd zu gehen, um für die Verpflegung zu sorgen. Währenddessen trifft der Protagonist zufällig auf den Sohn des Governatore di Siberia. Dieser setzt sich für ihn ein und bringt ihn gegen den Willen seines Vaters in Sicherheit und beschafft ihm einen neuen Pass, mit dem er später Moskau verlassen kann. Auf der Reise nach Moskau trifft er auf einen italienischen Maler und einen italienischen Schriftsteller, mit dem er eine literarische Diskussion führt. In Moskau angelangt, trennen sich ihre Wege. Der Protagonist teilt sich in einer Osteria ein Zimmer mit einem alten Mann, der bereits schläft. Er erkennt Isach wieder. Da dieser im Schlaf gesprochen hat, weiß der Protagonist nun, dass er Schuld an seiner Verhaftung hat. Er sucht Hilfe bei einem befreundeten Minister des Sohnes vom Governatore. Isach wird verhaftet und gesteht, dass er von der Mutter von Caterina beauftragt wurde. Kurz darauf kommt Alessio nach Moskau und bittet den Protagonisten um Verzeihung. Caterina will ihn noch immer heiraten. Alessio bietet ihm als Anreiz, seine Tochter zu heiraten, zusätzlich die Übernahme der Geschäfte an. Nach langem Zögern beschließt er, Caterina zu heiraten. Alessio beginnt mit den Hochzeitsvorbereitungen. Eines Tages erscheint der Kapitän Gehsmi mit

Zilia, deren Gatte mittlerweile verstorben ist. Der Protagonist beschließt, nun doch Zilia zu heiraten, die er immer noch liebt. Unter dem Vorwand, Caterina nicht heiraten zu können, wenn sie nicht zu seinem Glauben konvertiert, gelingt es ihm, die geplante Hochzeit mit ihr abzusagen. Nun reist er mit Zilia und dem Kapitän nach Amsterdam. Dort angekommen erfahren sie von der schweren Krankheit ihres Vaters und beschließen sofort mit dem Schiff nach Milano zu reisen. Nach wenigen Tagen kommt ein heftiger Sturm auf und sie werden von korsischen Schiffen überfallen. Als die Angreifer die Oberhand gewinnen sprengt der Kapitän das eigene Schiff in die Luft. Der Protagonist und zwei Offiziere können sich auf einem Beiboot retten. Zilia stirbt bei der Explosion. Nach wenigen Tagen wird das Boot von einem holländischen Schiff, dessen Kapitän Falhmangh ist, gerettet. Er verspricht, den Protagonisten zurück nach Holland zu bringen. Zuvor muss er aber Venedig anlaufen. Dort beobachtet der Protagonist das Familienleben der Gastwirtin, bei der sie wohnen und zeichnet die Tugenden und Untugenden ihrer Töchter auf. Eine der Schwestern erzählt ihrem Verehrer, dass der Protagonist sein Rivale sei, woraufhin dieser ihn eines Nachts mit drei anderen Männern überfällt. Dem Protagonisten gelingt es, sein Schwert zu ziehen und sich zu verteidigen, bis die Angreifer fliehen. Einer der Täter verliert seinen Mantel. Die Wirtin erkennt den Mantel, der dem Verehrer ihrer Tochter gehört. Er wird zur Rede gestellt und gesteht. Die Tochter der Wirtin kann sich auf diese Weise eines ungewollten Verehrers entledigen. In Venedig lernt der Protagonist den Cavaliere A. T. kennen, bei dem er fortan eine Unterkunft erhält. Als nach wenigen Jahren die Contessa P. P. und der Marchese Onorini nach Venedig kommen, um den Protagonisten zu treffen, gibt er sich ihnen nicht zu erkennen. Im Hause des Cavaliere A. T. lernt der Protagonist den Conte Z. kennen, den er bald sehr unsympathisch findet. Eines Tages zitiert er eine lateinische Textstelle, woraufhin der Conte glaubt, von ihm beschimpft worden zu sein. Der Protagonist nutzt die Gelegenheit, um den Conte in Gesellschaft diesbezüglich zu veralbern. Dieser verlässt wutentbrannt das Haus. Bald stellt der Protagonist fest, dass eine heimliche amouröse Beziehung zwischen dem Cavaliere A. T. und der Frau des Conte, der eigentliche Grund für die scheinbar freundschaftliche Beziehung seines Gastgebers zum Conte war. Da die Liebschaft nun beendet werden muss, fordert die Geliebte des Cavaliere, den Protagonisten nicht mehr bei sich zu beherbergen, da er Schuld an der Misere

habe. Dieser reist nach Brescia, wo er solange er bleibt, bis ihm finanzielle Nöte dazu zwingen, zur Contessa P. P. zurückzukehren. Er wird freudig aufgenommen und erhält ein eigenes Zimmer. Bald stellt er den Grund für das herzliche Benehmen der Contessa fest. Er ist der illegitime Sohn der Contessa und des Marchese Onorini. Zilia war seine Schwester. Um sich weiterhin um ihren Sohn kümmern zu können, hat sie ihm einen bekannten Bauern anvertraut. Nun soll auch der Protagonist zu seinen vererbten Rechten kommen. Allerdings stehen enge Verwandte der Mutter im Weg. Der Protagonist gibt sich als Sohn eines reichen Genuesers aus, um in der Öffentlichkeit keine Aufmerksamkeit zu erregen und ins Gesellschaftsleben integriert zu werden. Er lernt die Tochter des Barone T. kennen und verliebt sich. Als es ihm gelingt, sie zu retten, als sich ein Verehrer an ihr vergehen will, willigt sie in eine Hochzeit mit ihm ein. Wenige Jahre nach der Hochzeit sterben die Eltern des Protagonisten und er kann die Familienschmuckstücke öffentlich tragen. Die Ehe zwischen dem Protagonisten und der Madamigella wurde weniger aus Leidenschaft als aus Dankbarkeit eingegangen. Nach wenigen Jahren aber hat sich die Gleichgültigkeit seiner Gattin in Wohlwollen gewandelt und sie führen ein harmonisches Leben.

***L'amante disgraziato* (1765)**

Der Protagonist hat schon sehr früh die menschliche Grausamkeit kennengelernt, als sein lasterhafter Vater seine vorbildlich tugendhafte Mutter ermordet hat, als der Sohn gerade achtzehn Jahre alt war. Der Vater flieht aus der Heimatstadt Rom. Der Protagonist verfällt in eine tiefe Trauer und ist von Lustlosigkeit geplagt, weswegen ihn sein Großvater auf sein Landgut holt. Dort lernt er das Bauernmädchen Regina kennen, in das er sich verliebt. Mit der Hilfe des Dieners Romolo eignet er sich das geerbte Geld an, dass von einem Onkel verwaltet wird und flieht mit dem Mädchen und dem Diener. Bis zu diesem Zeitpunkt war der Protagonist ein tugendhaftes Vorbild. Mit dem Versprechen, das Mädchen zu heiraten, beginnt für ihn eine Serie von Unglücksfällen. Auf der Flucht wird er von Romolo überlistet und dieser reist mit dem Mädchen alleine weiter. Decio, ein Wanderer, der des Weges kommt, hört ihn rufen. Er nimmt ihn bei sich in seiner armen Hütte auf und versucht ihn Bescheidenheit zu lehren. Als sie sich auf den Weg nach Ostia machen und in einer Gaststätte pausieren, sehen sie

den Onkel des Protagonisten sich mit zwei Soldaten nähern. Als der Protagonist sich bereits entschieden hat, sich bei seinem Onkel zu melden, nähert sich Regina auf einer Kutsche und er beschließt, mit ihr weiterzuziehen. Regina hat das gestohlene Geld mitgebracht und erzählt, dass Romolo wahrscheinlich bei einem Unfall gestorben ist. Sie ziehen gemeinsam weiter und besteigen am nächsten Tag ein Schiff nach Neapel. Wenige Tage später kommt ein Sturm auf und sie erleiden Schiffbruch bei der Insel Ischia. Der Protagonist wird an Land gespült und von Inselbewohnern gerettet. Am folgenden Tag besucht ihn der Gouverneur der Insel, der gleichzeitig der Onkel seines Vaters ist. Er erkennt den Protagonisten. Wo Regina ist, weiß er nicht. Der Protagonist erleidet ein schlimmes Fieber und erholt sich nur langsam. Der Großvater schreibt ihm und bittet ihn, nach Hause zu kommen. Sein Enkel stimmt zu, möchte vorher aber nach Neapel reisen und die Stadt kennenlernen. Er kann dort bei einem Baron, dem Freund des Onkels, wohnen. Die Frau des Barons verliebt sich in ihn und er beginnt eine Affäre mit ihr. Als der Baron den Betrug entdeckt, flieht der Protagonist über einen Balkon. Im Garten trifft er auf Romolo, der den Unfall doch überlebt hat und angibt, zufällig des Weges zu kommen. Gemeinsam reisen sie nach Salerno weiter, wo sie ein Schiff nach Marseille besteigen. Romolo behandelt den Protagonisten überaus respektvoll, sodass dieser bald wieder Vertrauen zu ihm hat. Auf dem Schiff verliert Romolo sein gesamtes Vermögen beim Kartenspiel und tötet sich selbst. Dem Protagonisten bleibt genug Geld, um gut leben zu können. Am nächsten Tag allerdings werden sie von Piraten überfallen und gefangengenommen. Der Protagonist wird in ein Verlies geworfen, wo er Regina wieder trifft. Der sadistische Anführer der Piraten erfreut sich daran, wie der Protagonist seine Geliebte auspeitschen muss. Nach einiger Zeit bei den Piraten wird er schließlich an einen afrikanischen Herren verkauft. Als eines Tages beim Cadi ein Spektakel aufgeführt wird, soll der Protagonist daran teilhaben dürfen. Er muss zusehen, wie missgebildete Kleinwüchsige gequält und ausgelacht werden. Anschließend sollen die Sklaven, die bis dahin noch zugesehen haben, ihrerseits gequält werden. Der Protagonist aber weiß sich zu wehren und tötet einen Angreifer. Der Cadi ist vom Mut des Protagonisten begeistert und will ihn bei sich behalten. Nun erhält er alle möglichen Vorzüge und kann seinem Großvater schreiben. Er erhält Nachricht von seinem Onkel, dass dieser in der Zwischenzeit verstorben ist. Sein Onkel will ihm aber

helfen und schickt Lösegeld, damit sich der Protagonist freikaufen kann. Der Cadì verzichtet auf das Geld, stattet ihn vielmehr reichlich aus und reist mit ihm gemeinsam nach Konstantinopel, von wo aus der Protagonist weiterreisen kann. Auf seinem Rückweg macht er in Marseille halt, in Paris und anderen Städten. In Genua trifft er auf Aurelio, einen kränklichen, ärmlich gekleideten Jungen, der auch nach Rom reisen will. Der Protagonist nimmt sich seiner an. Gemeinsam treffen sie in Rom ein. Da der Protagonist wieder melancholisch wird, beschließen sie aufs Land zu gehen. Dort trifft er die Frau des Barons wieder, mit der er eine Affäre hatte. Sie fühlt sich schuldig für das von ihrem Liebhaber erlittene Unglück. Aurelio möchte Neapel sehen. Sie reisen nun zu dritt in die Stadt. Der Protagonist wird festgenommen, da die Justiz glaubt, er habe den Conte M. M. bestohlen. Wie sich herausstellt, war Romolo der Dieb und auch gerade auf der Flucht, als der Protagonist vom Balkon des Hauses vom Baron gesprungen war. Bald klärt sich der Irrtum auf und die drei Freunde können nach Lecce weiterreisen, wo der Protagonist erneut auf Regina trifft, der es gelungen war, zu fliehen. Nun wollen die beiden Liebenden heiraten. Als die beiden jedoch den Strand entlang spazieren, treffen sie auf Decio und den Vater des Protagonisten. Regina fällt in Ohnmacht. Es stellt sich heraus, dass der Protagonist und Regina nicht heiraten können, da sie und der Vater eine Affäre hatten und Aurelio der Sohn von beiden ist. Während sich der Protagonist, Aurelio und der Vater ihre Geschichten erzählen, tötet sich Regina im Nebenzimmer aus Verzweiflung. Decio und der Vater setzten ihr Leben als Pellegrini fort. Der Protagonist will sich zurückziehen und beschließt, seine Lebensgeschichte niederzuschreiben.

La Turca in cimento o sia l'avventure di Zelmira scritte da lei medesima (1765)

Die Türkin Zelmira, die Protagonistin, ist adeliger Abstammung. Ihr Vater hat ein Verhältnis mit einer der Sklavinnen, die eine Tochter, Angelica, von ihm bekommt. Bald nach der Geburt wird das Kind an einen Eunuchen verschenkt, der es an einen Ägypter weiterverkauft. Schon früh erkennt Zelmira, dass Männer ihr Leben viel ungezwungener gestalten können als Frauen und ist fasziniert vom Kriegswesen und von Heldengeschichten. Sie möchte sich von

anderen Frauen unterscheiden und entschließt sich gegen die Ehe. Als der Holländer Orcano, ein Freund des Vaters, Zelmira erklärt, dass er ihr richtiger Vater sei, will sie mit ihm die Türkei verlassen. Zelmiras türkischer Vater erkennt den Betrug und sperrt Zelmira in ein abgelegenes Zimmer. Es gelingt ihr, zu fliehen und ein Schiff zu erreichen, auf dem sie Orcano wieder trifft. Mit ihm reist sie nach Holland, wo sie bei Orcanos Bruder in Middelburg wohnen. Zelmira kann sich schnell für den Katholizismus begeistern und erhält gleichzeitig Unterricht in Reiten und Fechten. Eines Tages werden Zelmira und Orcano von dem Engländer Guglielmo zum Essen eingeladen. Von ihm erfährt Orcano, dass der Senat von Middelburg den Auftrag erhalten hat, Zelmira nach Konstantinopel zurückzuschicken. Guglielmo schlägt vor, Zelmira solle mit ihm nach Brüssel fliehen, wo Zelmira erfährt, dass Orcano verhaftet wurde und Guglielmo ihr seine Liebe gesteht. Zelmira verabscheut die Ehe, stimmt aber dennoch zu. Als Orcano wieder auftaucht, spricht sich dieser als Zelmiras Vater gegen die Heirat aus und Zelmira reist mit ihm nach Cambrai ab. Orcano gesteht ihr nun, dass er nicht ihr Vater, sondern in sie verliebt ist. Wütend beschließt Zelmira nach Brüssel zurückzukehren. Auf ihrer Reise wird sie von Soldaten aufgegriffen und verhaftet, ohne den Grund dafür zu erfahren. Als Guglielmo von ihrer Notlage erfährt, kommt er ihr zu Hilfe. Zelmira wird freigelassen und Orcano, der sie für verrückt erklärt hat, wird schuldig gesprochen. Zelmira begibt sich nach Condè, um bei einem Händler einen Wechsel einzulösen. Dieser verschafft ihr zudem einen militärischen Grad. Nun will Zelmira sich auch im Kampf beweisen. Als sie einen Brief aus Lille erhält, in dem ihr ein Platz im Heer angeboten wird, macht sie sich in Begleitung von Carlo, dem Sohn ihres Wirtens, auf den Weg. Kurz nach ihrer Abreise versucht Carlo Zelmira zu verführen. Geschickt wehrt sie seine Annäherungsversuche ab und reist alleine weiter. Der Oberst allerdings kennt Carlo nicht und Zelmira muss feststellen, dass dieser sie betrogen hat. Nun beschließt sie, bei den deutschen Truppen eine Anstellung zu erhalten und reist nach Tournay. Dort lernt sie den Engländer Edoardo kennen. Auch er verspricht Zelmira, sie beim Heer unterzubringen. Doch Edoardo betrügt sie und Zelmira wird wegen Mordes an Guglielmo ins Gefängnis gebracht und zum Tode verurteilt. Schließlich gelingt es ihr, Edoardo dazu zu bringen, die Wahrheit zu sagen und Zelmira kommt frei. Edoardo erschießt sich und hinterlässt sein gesamtes Vermögen

Zelmira. Enrico, einen Gehilfen Edoardos, nimmt Zelmira zu ihrem Diener. Da Zelmira häufig in Männerkleidung durch die Straßen geht, geschieht es eines Tages, dass sich ein Mädchen in sie verliebt. Kurze Zeit später stellt sich heraus, dass das Mädchen ein Kind erwartet und Zelmira wird von seinem Vater und seinem Bruder zur Rede gestellt. Schnell kann sie beweisen, dass sie nicht dafür verantwortlich ist. Als Zelmira in Ostende einen weiteren Wechsel einlösen will, lernt sie den aufdringlichen Dr. Dindiotti kennen. Er will Zelmira heiraten, aber sie wirft ihn aus dem Haus. Kurze Zeit später überbringt Dindiotti die Nachricht, dass sich der Sultan bei Zelmira für den Brand, den sie zum Zwecke ihrer Flucht aus dem Zimmer in Konstantinopel gelegt hat, rächen will. Dindiotti schlägt vor, mit ihm mit dem Schiff nach England zu fliehen. Zelmira befürchtet einen Betrug, aber sie hat keine Wahl und entscheidet sich für die Flucht. Sie verbringt mehrere Monate auf dem Schiff und lernt alles Nötige über die Seefahrt. Schließlich muss Zelmira feststellen, dass sie wieder betrogen wurde und das Schiff sich Konstantinopel nähert. Sie zwingt Dindiotti und Enrico in ein Beiboot und flieht vom Schiff. Nach einigen Tagen stranden sie auf einer verlassen Insel, wo sie sich vorerst organisieren müssen. Nach einiger Zeit hört Zelmira Kanonenschüsse. Sie lässt ihre Begleiter auf der Insel zurück und fährt mit dem Boot auf Erkundung und entdeckt eine vom Kampf gezeichnete Galeere voller Leichen. Sie findet einen jungen Soldaten, der schwer verwundet ist und stirbt. Als weitere Schiffe kommen, zieht sie seine Kleider an und gibt sich als Offizier aus. Der Kapitän der näherkommenden Schiffe nimmt sie auf und verspricht ihr eine Anstellung im Heer. Als sie in Rodi ankommen, färbt sie ihre Haut schwarz, damit sie ein Diener des Vaters nicht wiedererkennt. Zelmira spricht beim Bascià di Rodi bezüglich der Anstellung in der Miliz vor. Der Chef der Garde des Bascià ist ihr früherer Verehrer, den sie nicht heiraten wollte. Um Zelmira einstellen zu können, soll ein Offizier entlassen werden. Es stellt sich heraus, dass dieser Offizier ihr Vater ist. Es kommt zum Duell der beiden, der Vater wird verhaftet und zum Tode verurteilt. Als Zelmira feststellt, dass der Chef der Garde noch immer in sie verliebt ist, greift sie zu einer List, um ihren Vater zu retten. Sie verspricht, dass sie Zelmira dazu überreden kann, ihn zu heiraten, wenn er im Gegenzug dazu, ihren Vater freilässt. Sie organisiert ein Treffen zwischen sich unverkleidet und ihrem Verehrer. Es wird festgelegt, dass der Vater zuerst freikommen muss und

Zelmira dann bereit ist, zu heiraten. Mit dem Befehl über die Freilassung des Vaters reist Zelmira zu ihrem Vater. Anschließend kehren sie aber nicht zurück zum Verlobten, sondern fliehen nach Samos. Zelmira gibt sich ihrem Vater zu erkennen und sie reisen gemeinsam weiter nach Zante. Dort trifft sie auf den betrügerischen Kapitän aus ihrer Vergangenheit und rächt sich an ihm. Der Vater und Zelmira reisen anschließend nach Venedig, wo sie beim Cousin des Amtsleiters von Zante aufgenommen werden. Zelmira erlernt die italienische Sprache und nimmt am gesellschaftlichen Leben teil. Der Cousin will die beiden zum katholischen Glauben bekehren. Zelmira ist schnell davon überzeugt, ihr Vater allerdings sträubt sich. Zelmira beschafft sich erneut Männerkleidung und besucht in einer Bauta die Cafès. Sie tritt in die Accademia di spada ein, wo sie Fechtunterricht nimmt. Als es zu einem Duell zwischen Zelmira und ihrem Lehrer kommt, stellt sie fest, dass dessen Schwert manipuliert ist und er sie töten wollte. Dazu angestiftet wurde er von der Gemahlin des Cousins, die aus dem Haus geworfen wurde, nachdem Zelmira die Affäre zwischen ihr und ihrem Vater entdeckt hatte. Eines Abends wird Zelmira von ihrem Vater, der als Gondoliere verkleidet ist und seine Tochter in die Türkei zurückbringen will, entführt. Es gelingt ihr, von der Gondel auf ein vorbeifahrendes Schiff zu fliehen. Der Kapitän des Schiffes ist Orcano. Dieser will sie nach Holland zurückbringen und sie nicht mehr von seiner Seite weichen lassen. Bevor das Schiff aus Venedig abreist, kann sie auch von dort wieder fliehen und eilt zum Palazzo des Cousins zurück. Dieser ist inzwischen verstorben und seine Gemahlin ist wieder eingezogen. Zelmira wird vorgeworfen, das Geld des Cousins gestohlen zu haben. Weitere Anwesende bestätigen dies und Zelmira muss erneut die Flucht ergreifen. Sie reist als Franzose verkleidet nach Trento. In einer Osteria trifft sie auf Angelina, ein junges Mädchen in Begleitung eines Franzosen, das sie bittet, mit ihm zu fliehen. Zur gleichen Zeit erfährt Zelmira, dass ein Mädchen, Angelina, die ihr sehr ähnlich sieht, den Cousin bestohlen hat. Sie wurde dazu überredet, sich als Zelmira auszugeben. Nun beschließt, Zelmira dieses Wissen zu nutzen und reist gemeinsam mit Angelina ab. Das Mädchen erzählt Zelmira ganz offen von ihren Erlebnissen, was sie für die Protagonistin sympathisch und vertrauenswürdig macht. In London wird Zelmira verhaftet und ins Gefängnis gebracht. Ihr wird vorgeworfen, Guglielmo getötet zu haben. Der Irrtum wird aufgeklärt und Zelmira freigelassen. Angelica

ist inzwischen mit dem Geld, das Zelmira zurückgelassen hat, abgereist. Zelmira reist nach Paris. Dort trifft sie auf zwei ältere Herren, dem Vater und dem Geliebten von Angelica. Beide verwechseln Zelmira mit Angelica und werfen ihr Unehrlichkeit vor. Zelmira lässt sie in diesem Glauben. Bald findet sie heraus, dass Angelica ihre Halbschwester ist. Sie widersetzt sich den Heiratsplänen des Vaters und reist nach Venedig zurück. Auf ihrer Reise bricht eines Nachts ihr Pferd zusammen. Sie befindet sich allein auf der dunklen Wegstrecke, als sie plötzlich auf Angelica trifft. Diese wurde auf ihrer Reise nach Venedig vom Kutscher betrogen und in einen Wald gebracht, wo Männer, die sich auf Türkisch miteinander unterhielten, auf sie warteten. Sie konnte entfliehen und traf glücklicherweise auf Zelmira. Bald erscheinen die Entführer. Zelmira erkennt in einem von ihnen ihren Verehrer Bascià. Dieser nimmt Angelica, im Glauben sie sei Zelmira, mit. Die Protagonistin reist nach diesem Vorfall weiter nach Basel, wo sie eine Anstellung beim Heer anstrebt. Dort trifft sie auch auf Giuglielmo wieder, der seinen Tod lediglich vorgetäuscht hatte. Nun will er Zelmira zur Stelle als Fähnrich verhelfen. Tatsächlich darf Zelmira als Frau ins Heer eintreten. Als sie eines Tages die Truppe anführt, die eine berüchtigte Räuberbande dingfest machen soll, erkennt sie als deren Anführer ihren Vater. Von ihm erfährt sie, wo sich Angelica befindet. In Begleitung einiger Soldaten gelingt es Zelmira, ihre Halbschwester aus den Händen der Räuber zu befreien. Mittlerweile erwartet Angelica ein Kind von Bascià, weswegen auch dieser am Leben bleiben darf. Er darf in Basel bleiben, muss aber zum katholischen Glauben übertreten. Der Vater muss die Schweiz verlassen. Schließlich trifft auch der Geliebte von Angelica in Basel ein. Zelmira ordnet die Angelegenheiten aber nach ihren Vorstellungen. Sie spricht sich weiterhin für Bascià als Gemahl für ihre Schwester aus und der früherer Geliebte Angelicas soll das Mädchen heiraten, von dem sie erfahren hat, dass es von ihm ein Kind erwartet. Zelmira gelingt es, für Bascià eine Anstellung im Heer zu arrangieren. Der Maggiore Z. B. ist seit langer Zeit in Zelmira verliebt und versucht sie eines Nachts zu verführen. Zelmira kann sich nur retten, indem sie den Maggiore mit einem Messerstich tötet. Nun muss sie aber beweisen, dass es Notwehr war. Da sie keine Zeugen findet, wird Zelmira ins Gefängnis gebracht. Nach ihrer Entlassung muss auch sie die Schweiz verlassen und wird beim Heer degradiert. Sie geht nach Milano, wo sie aufgrund eines Lottogewinns genug Geld erhält, um sich ein eigenes

Anwesen zu kaufen. Sie erhält viele Heiratsanträge, lehnt aber alle ab. Sie möchte von nun an für sich leben und strebt auch keinen militärischen Ruhm mehr an.

La moglie senza marito ovvero Memorie d'una dama italiana scritte da Lei medesima (1766)

Die Mutter verlässt Italien, um in Spanien ein beachtliches Erbe anzutreten, als die Protagonistin zwölf Jahre alt ist. Erst lange Zeit nach ihrer angekündigten Rückkehr, trifft die betrügerische Mutter wieder im Haus der Familie ein. Als der Onkel väterlicherseits wichtige Familienangelegenheiten zu erledigen hat, reist die ganze Familie mit der Kutsche nach Barletta, wo sie unterwegs überfallen und ausgeraubt wird. Die Protagonistin und ihr Vater werden vom Baron Semendris, der zufällig mit seiner Kutsche des Weges kommt, aufgenommen. Wie sich kurze Zeit später herausstellt, wurde die Mutter nicht entführt, sondern hat den Überfall zur Flucht mit dem Cavaliere S. O. genutzt. Die Protagonistin wird von ihrem Vater, dem Conte d'Arpis, und ihrem Onkel erzogen. Sie findet großes Vergnügen an der Lektüre moralischer Bücher und führt ein maßvolles Leben, bis sie sich in einen jungen Mann verliebt, den sie von ihrem Zimmer aus beobachten kann. Eines Tages werden die Protagonistin und ihr Vater vom Baron Semendris zum Essen eingeladen, wo sie feststellt, dass der junge Mann Don Fernando, der Sohn des Barons, ist. Als der Vater bemerkt, dass seine Tochter verliebt ist, redet er mit dem Baron über eine mögliche Hochzeit. Der Baron willigt ein. Am Abend der Hochzeit fühlt sich Don Fernando nicht wohl und legt sich in sein Zimmer zur Ruhe. Am nächsten Tag verschwindet er mit seiner früheren Geliebten. Nachdem alle Bemühungen und Nachforschungen ergebnislos geblieben sind, beschließt die Protagonistin selbst nach ihm zu suchen. Alfonso, ein Freund Don Fernandos verspricht ihr schließlich, sie zu ihm zu führen, stattdessen bringt er sie aber in seinen eigenen Palazzo, wo er sie verführen will. Die Protagonistin flieht auf einem Pferd und kommt zu einem Gasthaus, wo sie auf die ehemalige Geliebte Don Fernandos trifft. Diese gesteht ihr, dass sie Don Fernando erpresst hat, sie zu erdolchen, wenn er nicht mit ihr käme und erzählt ihr, dass sich Don Fernando in Siena befindet und im Sterben liegt. Kurz nachdem die Protagonistin in Siena eingetroffen

ist, stirbt Don Fernando. Die Protagonistin will mit einem Schiff nach Napoli zurückreisen, doch der Kapitän wird unterwegs ermordet und der Kurs geändert. Glücklicherweise kann sie während der Reise auf ein französisches Schiff wechseln. Sie verliebt sich in den Kapitän, zu dem sie auch nach ihrer Rückkehr in die Heimat Briefkontakt hält. Zurück in Neapel hält der sizilianische Conte di Pado um ihre Hand an. Sie heiratet ihn, obwohl sie ihn nicht liebt. Bald entlarvt sie den Conte als Betrüger. Dieser verschwindet spurlos. Die Mutter schickt dem schwerkranken Vater einen vergifteten Brief, um sein Ableben zu beschleunigen. Irrtümlicherweise wird aber der Diener zum Opfer. Als die Protagonistin erfährt, dass der falsche Conte in Paris verhaftet wurde, reist sie ab. Auf dem Weg nach Paris trifft sie auf den echten Conte di Pado, der mit ihr gemeinsam weiterreist. Es gelingt ihm, den Betrüger zu einem Geständnis zu überreden und die Ehe kann annulliert werden. Die Protagonistin beschließt, beim französischen Kapitän zu bleiben und will ihn heiraten, obwohl er ihr zu verstehen gibt, dass er nur ihren Geist, aber nicht ihren Körper liebt. Nach einiger Zeit verliebt sich die Protagonistin in einen Marchese, der sie regelmäßig besucht. Schließlich wird auch ihre dritte Ehe aufgelöst und sie heiratet den Marchese. Am Tag der Hochzeit erscheint ihre Mutter, die ihre Schwiegermutter als die Frau erkennt, die in einem Gasthaus das Kind von ihrem Geliebten auf die Welt gebracht hat und in ihrem Garten abgelegt hat. Die Schwiegermutter hat das Kind bei sich aufgenommen und wie ihr eigenes großgezogen. Der Marchese ist folglich der Bruder der Protagonistin. Nachdem sie ihre Verzweiflung darüber überwunden hat, begnügt sich die Protagonistin fortan, Bücher mit moralphilosophischen Inhalten zu lesen.

La storia del Conte d'Arpes scritta da lui medesimo (1768)

Erzählt wird hier in autobiographischer Form die Geschichte von Sigismondo, der, in gutbürgerliche Verhältnisse hineingeboren, von seinem Vater, dem Conte d'Arpes, im Kleinkindesalter zu einer Bauernfamilie aufs Land gebracht wird. Der Grund für das Handeln des Vaters ist sein aufbrausendes Wesen. Von seiner ehemaligen, betrügerischen Geliebten erhält seine Frau einen fingierten anonymen Liebesbrief, der dem Conte in die Hände fällt. In einem Anfall von maßloser Eifersucht glaubt er nun, dass Sigismondo nicht sein Kind ist. Er

selbst bringt Sigismondo fort während die Mutter zu einem Freund der Familie flieht. Sigismondo wächst im Glauben auf, die Bauernfamilie sei seine eigene, bis er in jungen Jahren aufgrund seiner Wohlerzogenheit und seines wachen Geistes bei einem französischen Diener eine Anstellung als Diener bekommt. Bald findet die Familie seines neuen Herren Gefallen an seiner Gelehrigkeit und Klugheit. Eines Tages erhält Sigismondo einen Liebesbrief von Serena, der Tochter, den er zu ignorieren versucht. Bald darauf versucht ihn auch die Frau seines Herren zu verführen, scheitert aber an Sigismondos Tugendhaftigkeit. Bei einem gesellschaftlichen Anlass lernt er den Cavaliere M. Dalubè kennen, der Sigismondo bei sich aufnimmt, nachdem er das Haus seines französischen Herren, aufgrund eines Racheaktes der beleidigten Mutter, verlassen musste. Der Cavaliere lebt allein mit seiner Tochter. Bald kann er aber davon überzeugt werden, die Mutter wieder zu sich zu holen. Sigismondo weiß nicht, dass der Cavaliere, der Conte d'Arpes, sein richtiger Vater ist. Schließlich begibt sich die Familie auf die Suche nach ihrem Sohn. Die Bauernfamilie schickt Matteo, von dem Sigismondo glaubt, er sei sein Bruder. Er bittet Matteo, seiner Familie nichts von seiner wahren Herkunft zu erzählen, da er angegeben hatte, sein Vater wäre Franzose. Der Vater findet so großen Gefallen an Sigismondo, dass er ihn bittet, so zu tun, als wäre er sein richtiger Sohn und nicht Matteo, was dieser aber entschieden ablehnt, weswegen er nun das Haus des Conte verlassen muss und bei einem Freund der Familie unterkommt. Wenige Tage später nimmt Serena zu ihm Kontakt auf und will mit ihm fliehen. Sie werden aber von ihrem Vater aufgehalten und Sigismondo bei einem Duell verletzt. Schließlich geht Sigismondo mit Rosard, einem Freund nach Korsika zur Armee. Ein Jahr später sucht ihn der Conte dort auf, wo sie zu dritt im Hause Rosards wohnen. Auf dem Weg zu einem Einsatz wird Rosard getötet und Sigismondo kehrt als sein alleiniger Erbe zum Haus zurück. Der Conte ist inzwischen abgereist und auch Sigismondo kehrt auf Bitten ins Haus der Familie des Conte zurück, nachdem er erfahren hat, dass dieser nicht mehr aufgetaucht ist. Bald macht ihm Eugenia, die Tochter, einen Heiratsantrag, den er annehmen will. Nun sieht sich Matteo gezwungen, die Wahrheit zu sagen, damit Sigismondo nicht seine Schwester heiratet. Ein Jahr später stirbt Eugenia und bald darauf auch die Mutter. Sigismondo begibt sich auf eine Reise, auf der er Serena wieder trifft,

die inzwischen ein Kind zur Welt gebracht hat. Schließlich nimmt er sie bei sich auf.

L'amico tradito ossia Memorie d'un mercante italiano **(1769)**

Der Protagonist entstammt einer Handelsfamilie. Der Großvater war früh verstorben und sein Vater übernahm vorübergehend die Geschäfte. Da die Großmutter eine sehr tyrannische Frau war, zieht es der Vater vor, für einen Freund und Handelspartner des Großvaters zu arbeiten. Als dieser stirbt, hinterlässt er sein Vermögen dem Vater, unter der Bedingung, dass dieser eine seiner Nichten heiratet. Aus der Ehe geht ein Sohn hervor. Als der Protagonist 15 Jahre alt ist, stirbt sein Vater und er übernimmt nun die Familiengeschäfte. Eines Abends trifft er auf einem Spaziergang auf den jungen und sympathischen Arcangelo, der bald zu seinem besten Freund und Vertrauten wird. Arcangelo selbst hat schwere Schicksalsschläge erlitten und befindet sich deshalb in einer finanziellen Misere. Er erweist sich bald als vertrauenswürdig und tugendhaft. Als der Protagonist sich in Celestina, die Tochter eines wohlhabenden Geschäftsmannes verliebt, steht Arcangelo ihm mit Rat und Tat zur Seite. Der Protagonist bittet seinen Freund, in seinem Namen Celestina seine Liebe zu gestehen. Bald kommt Arcangelo aber mit einer ablehnenden Antwort zurück, woraufhin der Protagonist in einen tiefen Liebeskummer verfällt. Als er mit Celestinas Vater spricht, stellt sich heraus, dass Celestina in einen Mitbewerber verliebt ist. Der Vater kann ihm aber den Namen seines Rivalen nicht nennen. Um seinen Liebeskummer zu überwinden, beschließt er auf Reisen zu gehen. Arcangelo bleibt zurück und kümmert sich um die Geschäfte. In Milano trifft er in einer Locanda auf den Franzosen M. Sainglè und seine Frau Marianna. Er freundet sich mit den beiden an. Als M. Sainglè wegen unbezahlter Spielschulden ins Gefängnis gebracht wird, begleicht der Protagonist die Rechnungen. Die beiden überreden ihn, gemeinsam mit ihnen nach Turin zu reisen. Da der Protagonist in Turin erkrankt und das Bett hüten muss, schickt er M. Sainglè mit einem Wechsel zu einem Händler, um diesen einzulösen. Dieser kommt mit dem Wechsel zurück, da er den Händler nicht angetroffen hatte und verkündet, für drei Tage verreisen zu müssen, um eigene Geschäfte zu erledigen. Der Protagonist genest

und will nun selbst den Wechsel einlösen, doch der Händler erklärt ihm, dass er dies bereits getan hat und dass er eine Fälschung in Händen hält. Nun muss der Protagonist erkennen, von M. Sainglè betrogen worden zu sein. Marianna, die beim Protagonisten geblieben war, ist verzweifelt. Sie macht sich große Sorgen, was nun aus ihr werden soll. Sie will für den Protagonisten als Dienerin arbeiten, damit er nicht für sie aufkommen muss. Dieser lehnt das Angebot aber entschieden ab und verspricht ihr, Sainglè wieder zu finden. Sie bringen in Erfahrung, dass dieser sich in Fossano aufhält und reisen ihm nach. In Bergamo machen sie halt. Ihr Aufenthalt dauert schließlich mehrere Monate, in denen sie eine angenehme Zeit verbringen. Der Protagonist verliebt sich immer mehr in Marianna. Da sie ein Kind erwartet, beschließt der Protagonist, sie in sein Landhaus in der Nähe von Pisa zu bringen, wo sie bleiben soll, bis das Kind geboren ist. Der Protagonist erkennt Mariannas Verzweiflung und sagt ihr, dass er sie heiraten würde, wenn sie nicht bereits verheiratet wäre. Nun gesteht ihm Marianna, dass Sainglè nicht ihr Ehemann ist. Unter dem Vorwand, sie zu heiraten hatte er sie zur Flucht aus dem Elternhaus überredet und sie verführt. Erst dann gestand er ihr, dass er bereits verheiratet ist. Er verspricht ihr aber ein gemeinsames Leben in Italien, wo jeder glauben sollte, dass sie Mann und Frau wären. Als der Protagonist die Geschichte hört ist er im Zweifel, was er tun soll. Marianna hat ihn belogen, aber er liebt sie. Er will zu einer Hochzeit noch nicht zustimmen. Aus Livorno erhält er einen anonymen Brief mit der Information, dass Arcangelo Celestina geheiratet hat. Er solle so schnell wie möglich nach Livorno kommen, um sich um seine Geschäfte zu kümmern, da ihn Arcangelo betrogen hat und die Eheleute verschwunden sind. In Livorno bringt er seine Geschäfte wieder in Ordnung und stellt fest, dass die Bücher weitgehend stimmen. Der Vater von Celestina kann ihm auch keine Antwort darauf geben, wo sich die beiden nun befinden. Der Protagonist will fortan gemäßigt leben und sich nicht mehr um das Vergehen von Arcangelo kümmern. In der Zwischenzeit bringt Marianna einen Sohn zur Welt. Der Protagonist reist zu ihr zurück. Marianna erkrankt so sehr, dass ein Arzt aus Livorno geholt werden muss, ohne Erfolg. Als sie glaubt zu sterben, beschließt der Protagonist sie zu heiraten. Nach der Hochzeit beginnt Marianna sich nach und nach zu erholen. Einige Wochen später ist Marianna wieder genesen und sie ziehen nach Livorno, wo sich der Protagonist wieder selbst um die Geschäfte küm-

mert. Sie führen mehrere Jahre ein ruhiges Leben, als ein Handelspartner einen Fehler macht und der Protagonist schwere Verluste erleidet. Er beschließt, die Geschäfte aufzugeben und investiert sein Vermögen, sodass er ein jährliches Auskommen hat und mit seiner Familie wieder aufs Land ziehen kann. Eines Tages erscheint der Engländer Enrico, Sohn eines reichen Geschäftsmannes, der eine Reisebegleitung sucht. Er möchte Italien kennenlernen und überredet den Protagonisten dazu, ihn zu begleiten. Sie besichtigen Florenz, Venedig, Rom und Neapel, wo der Diener des Protagonisten stirbt. Auf der Suche nach einem neuen Diener trifft er auf M. Sainglè, der in der Zwischenzeit schwere Schicksalsschläge erlitten hat und sich als Diener anbietet. Enrico warnt den Protagonisten aber, woraufhin dieser beschließt, sich von Sainglè fernzuhalten. Sie reisen weiter nach Malta, Marseille und Paris, wo sie mehrere Monate verbringen und in den Botteghe da Caffè viele Bekanntschaften machen. In Paris treffen Enrico und der Protagonist in einer sehr schäbigen Bottega da Caffè auf einen Cacchettino, der unermüdlich redet. Als es eines Tages zu unterschiedlichen Meinungen kommt, zieht der Cacchettino ein Schwert und bedroht den Protagonisten. Enrico reißt der Geduldsfaden und ohrfeigt ihn, worauf der Cacchettino laut schreiend aus dem Lokal läuft. Die lächerliche Geschichte verbreitet sich schnell. Ein französischer Dichter möchte sich an dem Cacchettino rächen und schreibt eine Komödie, in der er die Hauptfigur ist. Nach der Aufführung des Theaterstücks, verlässt der Cacchettino Paris. Der adelige M. Glouton tritt für den Cacchettino ein und beschuldigt Enrico und den Protagonisten, an der Affäre schuld zu sein. Es kommt zum Duell zwischen Glouton und Enrico. Danach kehren er und der Protagonist in ihre Locanda zurück und vertauschen ihre Kleider, sodass dieser verhaftet wird und Enrico nach England fliehen kann. Der Protagonist wird ins Gefängnis gebracht, wo er auf Arcangelo trifft. Arcangelo bereut seinen Betrug, wurde zugleich aber vom Vater von Celestina betrogen, dem er das Geld für die Hochzeit geliehen hatte. Arcangelo selbst musste das Geld vom Protagonisten nehmen. Leider hat ihm sein Schwiegervater den geliehenen Betrag nicht zurückgezahlt. Wo Celestina ist, weiß er nicht. Der Protagonist verspricht, ihm zu helfen und Celestina zu suchen. Als er aus dem Gefängnis entlassen wird, reist er unverzüglich nach London zu Enrico. Der Protagonist schreibt viele Briefe an seine Frau, erhält aber nur kurze Antworten, was ihm Sorgen macht. Als Enrico geschäftlich nach

Schottland muss, begleitet ihn der Protagonist. Dort wollen sie auf die Spur der Legende eines zurückgezogen lebenden Mädchens machen und treffen auf Celestina. Sie erzählt, dass ein ruchloser Geschäftsmann ihr glauben gemacht hat, Arcangelo würde sie betrügen. Um ihren Gatten zur Rede zu stellen, will er sie zu ihm bringen, entführt sie stattdessen aber in sein Haus, wo er sie betäubt und sich an ihr vergeht. Als Celestina bemerkt, dass sie ein Kind erwartet, lässt sie der Geschäftsmann wieder frei. Nun verbringt sie ein zurückgezogenes Leben, um sich dem Urteil der Gesellschaft nicht stellen zu müssen. Der Protagonist will ihr noch nicht sagen, dass Arcangelo in Paris im Gefängnis ist und überredet sie, nach London zurückzukommen. Da Arcangelo noch nicht aus dem Gefängnis entlassen wurde, muss er ihr nun gestehen, wo sich ihr Gatte tatsächlich aufhält. Celestina möchte nach Paris, um die Gründe für die Verhaftung aufzuklären. Der Protagonist begleitet sie. Ihre Nachforschungen bringen keine Ergebnisse. Da der Protagonist nach Italien weiterreisen will, bittet sie ihn, ihn begleiten zu dürfen. In einer Osteria an der französischen Grenze treffen sie auf einen unbekannten Reisenden, der mit Münzen bezahlen will, die aus dem Erbe des Protagonisten stammen. Dieser stellt den Fremden zur Rede. Dieser erklärt, dass er die Münzen von einem Jungen gestohlen hat, der zu seinem Vater nach England reisen und sich dem Fremden anschließen wollte. Der Protagonist erkennt, dass der Junge sein Sohn Giorgio war. Er begibt sich zu der Osteria, in der sein Sohn um die Münzen betrogen wurde, kann ihn aber nicht finden. Als er in sein Haus in der Toskana zurückkehren will, öffnet ihm der alte Diener Ceccone die Tür und sagt, dass das Haus für zehn Jahre an den Signore Fausto übergeben wurde. Von Fausto erfährt der Protagonist, dass Sainglè, der sich als Mariannas Bruder ausgegeben hat sein Haus verpachtet hat. In gefälschten Briefen wird der Onkel des Protagonisten angehalten, dessen Geschäfte an Sainglè zu übergeben und das Haus an Fausto zu übergeben. In Leone würden Marianna und ihr vermeintlicher Bruder auf den Protagonisten warten, von wo aus sie nach Barcelona ziehen wollten.

Der Protagonist ist verzweifelt, lässt aber nach seinem Sohn suchen. Er erfährt von seinem Onkel in Livorno, dass der Junge von Genua nach London gereist ist. Enrico wird beauftragt, das Kind zu empfangen und mit dem Schiff nach Italien zurückzuschicken. In der Zwischenzeit bringt Celestina eine Tochter zur Welt. Kurze Zeit später trifft Arcangelo ein. Der Gefängnisaufenthalt hat ihn

verändert und er reagiert stets eifersüchtig. Eines Tages versucht er die Tochter zu töten. Der Protagonist rettet sie, wird dabei aber schwer verletzt und verliert sogar einen Arm. Der Diener Ceccone verhindert ein schlimmeres Unglück und tötet Arcangelo. Der Protagonist erhält die Nachricht, dass das Schiff, auf dem sein Sohn nach Italien reisen wollte, überfallen und nach Algerien gebracht wurde. Er schickt Egidio nach Afrika, um seinen Sohn zu suchen. Dieser schickt ihm einen Brief mit der Nachricht, dass der Junge noch lebt, sein Padrone aber ein hohes Lösegeld fordert. Sein Vater ist schnell bereit die Übermittlung des Geldes zu veranlassen. Währenddessen erscheint der Barone bei Celestina und will sie zur Frau nehmen. Obwohl sie ihren Peiniger verabscheut, stimmt sie zu. Nach ihrer Hochzeit ziehen der Barone und Celestina fort. Ein halbes Jahr nach der Übermittlung des Lösegeldes kehrt der Sohn des Protagonisten nach Hause zurück. Er hat sich sehr verändert und scheint auch die frühere Lust am Lernen verloren zu haben. Bald entwickelt er ausgeprägte Laster, sodass der Vater ihn in ein Gefängnis sperren lässt. Dort ergeht es ihm so schlecht, dass er, um seine Freiheit wieder zu erlangen, dem Vater einen Brief schreibt, in dem er gesteht, dass er nicht sein Sohn ist, sondern von Egidio zu dem Betrug überredet wurde. Egidio wird in Livorno überführt und ins Gefängnis gebracht. Als der vermeintliche Sohn wieder in Freiheit ist, hilft ihm der Protagonist, Italien zu verlassen. Der einzige Freund, der dem Protagonisten bleibt, ist Enrico. Mit ihm unterhält er eine Brieffreundschaft. Im Übrigen entscheidet sich der nunmehr fünfzigjährige Protagonist, ein zurückgezogenes, ruhiges Leben zu führen. Vor Betrugern muss er sich nicht mehr fürchten, da er nichts mehr besitzt, um das er betrogen werden könnte.

L'Ebrezza, istoria galante scritta da lei medesima (1769)

Ähnlich wie Rosina in *Il Teatro* sieht sich die Protagonistin Giuditta gezwungen, aus dem Haus ihrer Eltern zu fliehen, weil ihr Vater sie mit einem hässlichen, kleinen Mann verheiraten will, den sie nicht liebt. Als in Polen ein Verwandter stirbt, soll ihr Vater als nächster Nachkomme das Erbe antreten. Da es ihm seine Geschäfte nicht erlauben zu verreisen, schickt er Giacob, einen klugen, ehrbaren jungen Mann. Die Protagonistin nutzt die Gelegenheit zur Flucht. Da Giacob in sie verliebt ist, gibt sie ihm zu verstehen, ihn in Polen heiraten zu wollen.

In Warschau angekommen, erzählt sie ihrer Tante von den Beweggründen ihrer Flucht. Sie geht mit den beiden zum Palatino von Czersk, der ihnen bei den Hochzeitsplänen helfen soll. Doch dann verlieben sich Giuditta und der Palatino. Dennoch fühlt sie sich Giacob verpflichtet und lehnt eine Heirat ab. Als sie in ihrem Zimmer sitzt und über ihr Unglück nachdenkt, wird sie von Soldaten abgeholt. Der Vater des Palatino hat mit seinem Sohn andere Pläne, als ihn mit Giuditta zu verheiraten, weswegen sie auf ein entferntes Schloss gebracht werden soll. Der Schlossherr erweist sich als Unhold, der sie verführen will. Durch eine List gelingt es ihr, den Schlossherrn zu töten, zu fliehen und damit ihre Unschuld zu retten. Sie reist weiter, bis sie auf das Volk der Kosaken trifft, von dem sie beeindruckt ist. Sie will mit dem Anführer sprechen. Zunächst will auch dieser Giuditta verführen, bald stellt sich aber heraus, dass er ihr verschwundener Bruder Samuelle ist. Diesem ist es gelungen, den Kosaken durch eine List zu erklären, dass er einer von ihnen sei, aber als Kind geraubt wurde. Schließlich wurde er von ihnen aufgenommen und später sogar als ihr Anführer akzeptiert. Giuditta befindet sich nun in Sicherheit und schreibt einen Brief an den Palatino, in dem sie von ihren Erlebnissen berichtet, die Geschichte von ihrem Bruder aber verschweigt. Nach und nach lernt sie die Sitten und Bräuche der Kosaken kennen. Eines Tages besichtigt sie ein Schiff und trifft auf Giacob wieder, der von den Kosaken gefangen genommen, und zum Rudern verurteilt wurde. Samuelle lässt ihn frei und er erzählt seine Geschichte. Giuditta erhält einen Antwortbrief vom Palatino, in dem er sie bittet, zu ihm zurückzukehren. Er will Soldaten bereitstellen, die sie begleiten sollen. Ihr Bruder will sie gehen lassen, Giacob allerdings erinnert sie an ihr Versprechen, ihn zu heiraten. Als Giuditta vom Boten erfährt, dass Giacob in Warschau dem Vater von Palatino berichtet hat, wird sie wütend und reist wie geplant ab. Auf halbem Wege kommt der Reisegruppe die Kutsche des Palatino entgegen. Als der Kutscher aber immer schneller wird, anstatt stehen zu bleiben, erkennt Giuditta, dass sie betrogen wurde. Alle Befreiungsversuche des Palatino bleiben vergebens und Giuditta wird nach Warschau in ein Gefängnis gebracht. Von Chalmur erfährt sie, dass der Palatino aufgrund einer Rauferei in Warschau ebenfalls gefangen genommen wurde. Der Richter, dem er vorgeführt wird, ist ein Verwandter des ermordeten Schlossherrn und ein Freund des Vaters vom Palatino. Eines Tages gelingt es Giudittas Tante, sie in Männerkleidung zu

besuchen. Ihr gibt sie ihre Wertgegenstände, um diese in Sicherheit zu bringen. Im Gefängnis beginnt Giuditta ihre Memoiren aufzuschreiben. Als sie ein Jahr später aus der Haft entlassen wird, erfährt sie von ihrer Tante, dass der Palatino an seiner Verzweiflung, Giuditta nicht helfen zu können, gestorben ist. Giuditta muss Warschau und Polen verlassen und reist alsbald zurück in ihre Heimat, wo sie von ihrer mittlerweile verwitweten Mutter freudig empfangen wird. Sie beendet ihre Memoiren und denkt an den Palatino. Giuditta ist noch jung und schön, aber obwohl sie viele Heiratsanträge bekommt, denkt sie nicht an eine Hochzeit.

I zingani, storiella piacevole, ovvero avvenimenti di Corradino e Celino (1769)

Corradino, einer der beiden Protagonisten, verwaist als er sechzehn Jahre alt ist und lebt fortan allein in seinem Haus. Früh wird sein maliziöses Wesen bemerkbar. Gleichzeitig ist er sehr beliebt, weil er sehr gute handwerkliche Fähigkeiten aufweist. Als Corradino achtzehn Jahre alt ist, nimmt ihn der P. Generale vom nahegelegenen Konvent mit, um ihm eine fundierte Ausbildung zukommen zu lassen. Corradino lernt schnell, fühlt sich aber eingesperrt und quält im Konvent Katzen, Hunde und die Mönche. Eines Tages erschreckt Corradino die Frau des buckeligen Marchese B. so sehr, dass sie selbst buckelig wird und sich nicht mehr erholt. Zur Strafe wird Corradino ein Jahr lang eingesperrt. Als er wieder frei kommt, muss er das Konvent verlassen. Bald trifft er auf der Jagd auf einen Mönch, der einen Jungen, Celino, bei sich hat. Corradino hält Celino aufgrund seiner feinen Gesichtszüge für ein Mädchen in Jungenkleidern und freundet sich mit ihm an. Sie vereinbaren ein Treffen für die Jagd. Als Corradino feststellt, dass Celino kein Mädchen ist, überredet er ihn, von zu Hause fortzugehen und mit ihm die Welt kennenzulernen. In Mönchskleidern reisen sie nach Rom. Sie verbreiten das Gerücht, dass unter einer Mönchskutte eine Frau stecke. Das Äußere Celinos trägt das Übrige dazu bei, dass er bald einen Verehrer findet, den sie betrügen können. Celino bittet ihn um Geld, damit er einen Juwel auslösen könne. Corradino reist mit dem Geld ab. Der verliebte Alte erkennt, dass Celino keine Frau ist und sieht seine Hoffnungen und sein Geld verloren. Der von dem Alten beauftragte Kuppler

fordert seinen Anteil von den Zingani, um nicht leer auszugehen. Corradino aber schlägt ihn nieder. Bald reisen die beiden nach Florenz weiter. Sie führen ein ausschweifendes, liederliches Leben. Celino nutzt sein weibliches Erscheinungsbild, um Kontakte zu vielen jungen Frauen zu knüpfen, mit denen er nicht selten eine Affäre eingeht. Auf dem Weg nach Florenz treffen sie auf zwei Wanderer. Mit List tauschen die Zingani mit ihnen die Kleider. Celino erhält die Frauenkleider. Kurz darauf stürmen Schergen ihre Unterkunft und verhaften die Wanderer, die nun Mönchskleider tragen und für die Zingani gehalten werden. In Florenz verliebt sich ein hinkender Junge adeliger Abstammung in Celino. Auch er wird hingehalten und um viel Geld betrogen. Der Conte A. B. hört von der Schönheit Celinos und will die vermeintliche Dame kennenlernen. Er schickt Geschenke und lädt sie in ihr Haus ein, wo sie wohnen dürfen. Celino verliebt sich in Enrichetta, die Tochter des Conte, und verführt sie. Er verspricht ihr die Ehe und will sein Vagabundenleben aufgeben. Corradino gelingt es aber mit einer List, ihn dazu zu bringen, mit ihm weiterzureisen. Vor der Abreise stiehlt Corradino Geld aus dem Schrank des Conte. In Livorno treffen sie auf einen Matrosen, der für sie ein Schiff mit einer kleinen Besatzung anheuert. Die Matrosen sind aber ebenso gierig wie Corradino und als sie sehen, dass die beiden Zingani viel Geld bei sich haben, mischen sie Opium in ihre Getränke und setzen sie auf einer unbewohnten Insel aus. Sie stellen fest, dass dort Obst angebaut wird. Als der Obstbauer mit einem Gehilfen kommt, schnappen sich die Zingani das Boot, auf dem sie eine verschlossene Kasette finden und rudern fort. In der Kasette finden sie den Hinweis, dass im Garten des Conte Z. ein Schatz vergraben sei. Trotz ihres Glücks wird Celino immer wieder von Liebeskummer und Reuegefühlen geplagt. Wieder auf dem Festland angekommen, reisen sie nach Milano, wo sie sich als Adelige ausgeben. Celino tritt wieder in Frauenkleidern auf. Corradino scheut vorerst aber noch die Öffentlichkeit. Er will sie lediglich über Gerede bekannt machen. Celino kann sich immer weniger über ihre Erfolge freuen, sieht sich aber gezwungen, weiter zu machen. Als sie nach Turin kommen, verlieren sie beim Kartenspiel im Haus des Maresciallo sehr viel Geld und machen Verluste. Corradino sieht, wie der Maresciallo Celino drückt, rastet aus, gibt diesem eine Ohrfeige und wird ins Gefängnis gebracht. Celino geht zum Maresciallo und bittet ihn um Hilfe und die Freilassung Corradinos zu veranlassen. Dieser stimmt zu, wenn

Celino, den auch er für eine Frau hält, eine Nacht mit ihm verbringt. Schließlich muss Celino gestehen, dass er ein Mann ist und aus Freundschaft zu Corradino den Maresciallo getäuscht hat. Dieser zeigt sich großzügig und lässt die beiden gehen. Die Zingani brechen in Richtung Paris auf, wo sie beim Kartenspiel so viel verlieren, dass Celino den Schmuck, den er trägt, verkaufen muss, um mit dem Erlös beim Kartenspiel neuen Gewinn zu machen, verliert aber auch diesmal. Der Juwelier, bei dem Celino den Schmuck verkauft hat, erinnert sich, dass er diesen bereits einmal, wenige Jahre zuvor an den Conte Belfiore für seine Tochter verkauft hat. Die Tochter des Conte ist mit einem jungen Mann verschwunden. Ihr Vater hat sie einem alten Mann versprochen, den sie nicht heiraten wollte. Er informiert den Conte darüber, dass sich seine Tochter in Paris aufhält. Celino hat so große Ähnlichkeit mit ihr, dass alle glauben, sie sei es wirklich. Celino wird an einen Rückzugsort gebracht, wo es ihm an nichts mangelt, außer an Freiheit. Corradino zieht inzwischen als Wahrsager weiter. Zufällig nähert er sich dem Ort, in dem Celino untergebracht ist. Corradino will den Frauen im Ritiro wahrsagen und trifft auf Celino wieder. Corradino wendet abermals eine List an und tut, als würde er die vermeintliche Tochter des Conte in einen Mann verwandeln. Als Mann kann Celino nun nicht länger bleiben und wird zum Conte zurückgeschickt. Diesem erklärt Celino, dass er nicht seine Tochter ist und kann gehen. Die Zingani treffen sich wieder und reisen in Richtung Deutschland weiter. Auf dem Weg dorthin werden sie von einem Unwetter überrascht und Corradino von einem Blitz erschlagen.

Il romito o sia il colpevole ravveduto, avventure piacevoli ed istruttive (1770)

Nachdem Corradino, der der Grund für sein Unglück, gleichzeitig aber auch sein bester Freund war, von einem Blitz getötet wurde, beschließt Celino, sich aus der Gesellschaft zurückzuziehen und ein reuevolles Leben zu führen. In Paris angekommen muss er feststellen, dass den meisten Leuten seine Armut nicht kümmert. In einem Gasthaus trifft er auf den Padrone Agapite, der ihn zum Diener nehmen will. Sein neuer Herr erweist sich als launisch, aber Celino hat gelernt, sich ihm anzupassen. Obwohl der Protagonist stets bemüht ist, in der Öffentlichkeit aufgrund seines früheren lasterhaften Lebens nicht erkannt

zu werden, trifft er auf den Maresciallo C., der ihm vorwirft, dessen Nichte Angelica betrogen zu haben. Als Celino versichert, unschuldig zu sein, wird ihm Angelica vorgeführt, die beteuert, dass es sich bei Celino um den Betrüger handelt. Auch sein Padrone kann ihm nicht helfen und rät ihm zur Flucht. Dabei stürzt Celino vom Balkon und wird von den Schergen festgenommen, die ihn ins Gefängnis bringen, wo er von einem Chirurg schlecht behandelt wird. Als sich Celino wieder erholt hat, wird er in eine größere Zelle verlegt, die er sich mit einem Mithäftling namens Odoardo teilt. Odoardo erzählt ihm dass er von seinem Gönner mit einer hässlichen alten Frau verheiratet wurde. Als er sich in ein junges Mädchen verliebt hat, vergiftete er seine Frau. Niemand weiß von seiner Geliebten. Alle glauben, er habe sie wegen des Geldes getötet. Zwischen Celino und Odoardo entwickelt sich eine enge Freundschaft. Eines Tages gesteht Odoardo, dass Angelica seine Geliebte ist und bittet Celino, sie zu heiraten, womit er seine Freiheit wieder erlangen würde und die Ehre Angelicas gerettet wäre. Celino aber will auf den Vorschlag Odoardos nicht eingehen und will von Enrichetta erzählen. Als der Vater von Odoardo zu Besuch kommt, stellt sich heraus, dass er auch der Vater von Enrichetta ist. Celino erfährt, dass Enrichetta schwanger war und aufs Land gebracht wurde, wo sie ihr Kind auf die Welt bringen sollte. Aus Trauer über Celinos Betrug hinterlässt sie einen Abschiedsbrief, in dem sie schreibt, dass sie sich und ihren Sohn im Arno ertränken will. Celino ist verzweifelt und versichert, dass er Enrichetta heiraten wollte. Odoardo verzeiht ihm. Da Enrichetta tot ist, kann Celino der Bitte Odoardos nachkommen und Angelica heiraten. Nachdem Angelica dies aber ablehnt, klärt Celino die Verwirrungen auf und verlässt Turin. Auf seinem Weg verläuft er sich und kommt zu einer Hütte, in der ein alter, verarmter Mann wohnt. Als Celino ins nächste Dorf geht, um Vorräte zu kaufen, erkennt der Händler, dass Celino mit gestohlenen Münzen bezahlt. Als Celino erfährt, dass das Diebesgut von einem weiteren Dieb dem ersten gestohlen wurde, und dieser sich nun an dem zweiten Dieb rächen will, erkennt er die Gefahr und möchte schnell zur Hütte zurückkehren. Auf halbem Wege wird er von den rachsüchtigen Dieben entdeckt, an einen Baum gefesselt und mit dem Leben bedroht. Eine alte Frau, die des Weges kommt, gelingt es, Celino vor den Dieben zu retten. Es stellt sich heraus, dass die alte Frau seine Mutter ist. Gemeinsam gehen sie zur Hütte. Der alte Mann ist nicht mehr da. Celino

lässt die Mutter allein, um erneut Vorräte herbeizuschaffen. Als Celino am nächsten Tag zurückkehrt, findet er den Körper der Mutter zerfleischt von wilden Tieren. Um ihre sterblichen Überreste zu begraben, wirft er sie in ein Grab auf einer Anhöhe neben der Hütte. Dort findet er auch den toten Körper des alten Mannes. Celino lebt zwei Jahre einsam in der Hütte, als ein kleiner Junge bei ihm auftaucht, zu dem er Freundschaft schließt. Der Junge erzählt, dass seine Mutter, mit der er einsam lebt, schwer erkrankt ist. Celino will helfen und begleitet den Jungen. Bei der Hütte angekommen erkennt er Enrichetta. Der Junge ist sein Sohn. Noch bevor Enrichetta stirbt, kann Celino sie heiraten. Celino beschließt, weiterhin in Einsamkeit zu leben.

Trilogia di Giulietta (1770-71)

Patagiرو Cacomagiri wird zum Leiter des Konservatoriums gewählt, in dem Giulietta ihre Ausbildung erhält. Patagiرو verliebt sich in die Sängerin. Giulietta weiß diesen Umstand für sich zu nutzen, und flieht aus dem Konservatorium, um mit ihm nach Milano zu gehen, wo sie ihn überredet, für sie ein Theaterstück zu schreiben. Während Patagiرو von Verlegern, schlechten Musikern und anderen Theaterleuten an der Nase herumgeführt wird und die Aufführung beim Publikum ein Misserfolg ist, feiert Giulietta als Schauspielerin und Sängerin Erfolge. Sie reisen weiter nach Rom. Auf dem Weg dort hin treffen sie auf einen Principe. Dieser verspricht Patagiرو, ihn bei seinen künftigen Unternehmungen zu unterstützen. Eines Abends verliert der Principe das gesamte Vermögen Patagiros und flieht. Der unglückliche Impresario muss für den Principe haften und kommt ins Gefängnis, wo er bald darauf aus Verzweiflung stirbt. Giulietta befindet sich auf der Flucht mit dem Principe. Am Ende des ersten Teils werden die Betrügereien des falschen Principe aufgedeckt. Er selbst wird an der Grenze zu Frankreich verhaftet und eingesperrt, während Giulietta, die von ihm ein Kind erwartet, nach Paris reist, wo sie ihre Tochter zur Welt bringt. Der folgende Teil der Romantrilogie setzt zwei Jahre später ein. Giulietta lebt seit den tragischen Ereignissen zurückgezogen in einem Zimmer bei einer Gastwirtin. Vor allem den Schmerz über die Trennung von ihrem geliebten Riccardo, dem Principe, kann die Protagonistin nicht überwinden. Giuliettas Gastwirtin bittet den Marchese Gotrou, ihr zu helfen. Es gelingt ihm, zu Giulietta Kontakt aufzu-

nehmen, und er unterstützt sie fortan finanziell. Vor allem seine beiden Töchter, die von der Liebschaft des Vaters erfahren, machen ihm schwere Vorwürfe, weil ihnen das nötige Geld für eine gute Heirat fehlt. Schließlich begeht der Marchese Selbstmord. Giulietta muss Frankreich verlassen. In einem letzten Brief, den sie von ihrem Wohltäter erhalten hat, schickt dieser sie nach London zu Milord Downer, der ihr eine Unterkunft verschafft. Giulietta führt ein gutes Leben, bis sie in London erneut auf Riccardo trifft und feststellt, dass nun Eugenia, ihre beste Freundin aus dem Konservatorium, seine Verlobte ist. Doch bald kommt Riccardo zu Giulietta und macht ihr erneut einen Heiratsantrag. Als die eifersüchtige Frau des Milord Downer von Giulietta erfährt, müssen sie und Riccardo fliehen. Sie reisen nach Schottland, wo sie vom Conte Smacletton aufgenommen werden. Bald wird Giulietta erneut von einem Schicksalsschlag getroffen. Ein sehr reicher Schotte in der Nachbarschaft hat eine Tochter. Riccardo nutzt ihre Gefühle für ihn aus, bestiehlt ihren Vater und flieht mit der Tochter. Giulietta erleidet erneut einen Wahnsinnsanfall. Schließlich begibt sie sich selbst auf die Suche nach Riccardo. Der letzte Teil der Romantrilogie beginnt mit der verzweifelten Suche des Conte Smacletton nach Giulietta. Er findet sie bei einem gewissen Danson, der sie bei sich aufgenommen hat. Allerdings hat sich Giulietta in ihr Zimmer eingeschlossen und will nicht mehr Essen und verweigert jede Gesellschaft. Langsam gelingt es ihren Wohltätern, sie wieder zu beruhigen. Bald aber erleidet ein Schiff in der Nähe aufgrund eines Unwetters Schiffbruch und Danson nimmt einen schwer verletzten Mann, der bald darauf stirbt, und eine Frau bei sich auf. Giulietta erkennt Riccardo und ihre Rivalin, worauf sie einen weiteren Anfall von Wahnsinn erleidet. Erst nach einem Jahr verbessert sich ihr Zustand. Smacletton glaubt, sie sei geheilt und lässt sie nach London zu Downer reisen, von wo aus sie ein Schiff nach Triest nimmt. Auf der Überfahrt trifft sie Eugenia und söhnt sich mit ihr aus. Giulietta kommt schließlich in Venedig an, wo sie noch einmal durch die Lagunen fährt und ihr altes Konservatorium besucht. Sie nimmt an allen Vergnüglichkeiten teil und zeigt sich in Unterhaltungen geistreich und klug. Von Eugenia, die sich in Wien befindet, erhält sie einen Brief mit der Nachricht, dass Riccardo angeblich dort gesichtet wurde. Giulietta reist sofort zu ihrer Freundin. Eines Abend glaubt sie, Riccardo gefunden zu haben und verbringt die Nacht mit ihm. Am nächsten Morgen erkennt sie ihren Irrtum und erleidet einen Wahnsinnsanfall, von dem

sie sich nicht mehr erholt. Sie wird in Venedig in ein Krankenhaus gebracht, wo sie stirbt. Eugenia nimmt ihre Tochter bei sich auf und kümmert sich fortan um sie.

Il nobile immaginario, storia che può istruire e piacere
(1771)

Der Protagonist der Erzählung wird als Sohn armer Bauern geboren. Seine Mutter war die Geliebte des Conte Pomponio, der sich von ihr trennen wollte und sie durch eine List mit einem armen Bauern verheiratet hat. Zur gleichen Zeit bringt die Frau des Conte einen Sohn zur Welt. Als diese bei der Geburt stirbt, bietet sich die frühere Geliebte und Mutter des Protagonisten als Amme an. Ihr eigenes Kind will sie zu Nachbarn geben. Tatsächlich behält sie ihren Sohn und gibt den des Conte weiter. Als dessen Kind stirbt, holt der Conte sie als Amme und seinen vermeintlichen Sohn Orosio in sein Haus, um ihn dort aufwachsen zu lassen. Einige Jahre später übernimmt Conte Ottavio, der Bruder von Pomponio, die Erziehung des Protagonisten. Um ihn vor dem liederlichen und ausschweifenden Leben seines Bruders fernzuhalten, nimmt Ottavio seinen Neffen zu sich, wo er eine der aufklärerischen Idealen angemessene Erziehung erhält. Als Pomponio seinen Sohn wieder zurückholt, sind diesem die aufklärerischen Werte zwar bekannt, diese in ihm aber noch nicht gefestigt. Schnell verfällt er dem lasterhaften Leben und macht sich viele Feinde. Sein Vater beschließt, Orosio zu verheiraten. Noch bevor die Hochzeit stattfindet, erkennt Don Giuliano, der Vater der Braut, dass Orosio nicht Pomponios Sohn ist. Pomponio schickt Orosio in Bauernkleidung fort. Als dieser beschließt, bei seiner Amme eine Unterkunft zu suchen, findet er sie erhängt in ihrem Haus. Ohne Hoffnung, in seine bisherige soziale Stellung zurückkehren zu können, lernt Orosio nun die ihm unbekannten Schattenseiten des Lebens kennen. Vorerst wird Orosio von einem Leinenweber aufgenommen. Don Giuliano bietet ihm eine einmalige finanzielle Unterstützung, von der er dem Leinenweber bezahlen kann. In der Zwischenzeit erfährt Pomponio, dass er selbst ein uneheliches Kind ist und daher keinen Anspruch auf einen Adelstitel hat. Orosio erfährt davon, als er bei Don Giuliano um eine Audienz bittet, bei der er den Conte Ottavio trifft, der nun Giulianos Tochter heiratet. Orosio erhält noch einmal

eine finanzielle Unterstützung, mit der er auf Reisen geht. Er hofft, anderswo wieder ein adeliges Leben führen zu können. Bald fällt er in die Hände einer betrügerischen Tänzerin, der Schwester einer seiner Diener, die ihn um einen großen Teil seines Vermögens bringt. Ein weiterer Diener stiehlt ihm den Rest seines Geldes. Calfurnio wird sein Lehrmeister und überredet Orosio schnell dazu, sich als Adelige auszugeben. Bald stellt sich aber heraus, dass auch er ein Betrüger ist und Orosio ans Militär verkauft hat. Andernorts trifft er erneut auf die betrügerische Tänzerin, die ihn abermals um sein Vermögen bringt. Schließlich verliert er in Venedig beim Spiel sein letztes Hemd. In einer Locanda erbittet er sich vom Wirt eine preisliche Vergünstigung und Diskretion. Auch dort gibt er sich als Adelige aus. Als bekannt wird, dass Orosio der Sohn eines einfachen Bauern ist, wechselt er seine Unterkunft. Aber auch dort bleibt seine wahre Identität nicht lange unerkannt und er sieht sich gezwungen, Venedig zu verlassen. Orosio reist nach Senigallia, wo er auf den Conte Ottavio trifft, der Almosen an die Armen verteilt. Er erkennt seinen früheren Schüler wieder und verschafft ihm auf seinen eigenen Wunsch hin einen Platz in einem Kloster.

Eugenia ossia il momento fatale (1772)

Die achtzehnjährige Protagonistin Eugenia ist mit dem fünfzigjährigen Barone di C. verheiratet. Während sich der Barone auf Reisen befindet, wird sie dem Commendatore S., einem sehr guten Freund des Barone, anvertraut. Eugenia bedauert die Abwesenheit ihres Gatten sehr. Dennoch wird das Gerede der Leute immer lauter, weswegen der Commendatore seine Besuche immer seltener macht. Während des Herbsturlaubs verreist er in sein Feriendomizil. Eugenia, die tiefe Freundschaft und Dankbarkeit empfindet, begleitet ihn. Sie weiß noch nicht, dass sich der Commendatore bereits in sie verliebt hat. Eugenia entspricht dem aufklärerischen idealen Frauenbild. Sie ist hübsch, klug, kann gut singen, spielt ein Instrument und spricht Französisch. Von moralischen Überlegungen hin- und hergerissen, erkrankt der Commendatore. Sein trauriger Anblick macht auch Eugenia leidend. Sie weiß zwar, dass sie nur der Abstand voneinander retten kann, will den beklagenswerten Commendatore aber auch nicht sich selbst überlassen. Als Eugenia die Nachricht erhält, dass der Barone bei einem Schiffsunglück ums Leben gekommen ist, fällt sie in eine

tiefe Trauer und schwört, ihrem verstorbenen Gatten treu zu bleiben, woraufhin der Commendatore in eine schwere Depression fällt. Eines Tages bricht der Commendatore um Eugenia klagend während eines Spazierganges zusammen. Die Protagonistin eilt herbei und fleht ihn an, nicht zu sterben. Am nächsten Morgen treten sich die Liebenden schuldbewusst gegenüber. Eugenia will den Commendatore heiraten, möchte aber ein Jahr Witwenschaft vergehen lassen. Kurze Zeit später erhält Eugenia einen Brief des Barone, der nicht an Bord war, als das Schiffsunglück geschah. Die Protagonistin wird nun von Schuldgefühlen geplagt, weil sie einer zweiten Ehe zugestimmt hatte. Als Eugenia feststellt, dass sie ein Kind erwartet, ist sie verzweifelt. Sie vertraut sich der Dienerin Eufemia an und schließt sich in ihrem Haus ein. Der Commendatore kehrt zurück in die Stadt. Auf der Heimreise erkrankt der Barone und muss in Florenz verweilen. Währenddessen bringt Eugenia einen Sohn auf die Welt. Nach der Geburt begibt sie sich nach Florenz, wo sie den Commendatore trifft, der auch seinen Freund am Krankenbett besuchen will. Er verkündet, dass er dringend nach Napoli verreisen muss. Aufgrund des distanzierten Verhaltens Eugencias gegenüber dem Commendatore schöpft der Barone Verdacht. Er befragt Eufemia, die ihm schließlich von den Vorfällen erzählt. Der Barone beschließt, fortan allein und in Frieden, getrennt von Eugenia, zu leben, ohne ihr aber zu verraten, dass er von der Affäre weiß. Als Eugenia von Eufemia die Wahrheit erfährt, ist sie gerührt, weil sie ihr Gatte trotz allem so gut behandelt hat. Viele Jahre später bittet Filippo, ein junger Veroneser, der dem Barone eine angenehme Gesellschaft ist, um Hilfe. Er war aus dem Haus des Vaters geflohen, um einen Freund auf dessen Reisen zu begleiten. Da dieser verstarb, ist Filippo nun allein. Der Barone wird zu seinem Wohltäter. Als er erkrankt und stirbt, hinterlässt der Barone sein Vermögen Eugenia, unter der Bedingung, dass sie Filippo ehelicht. Die Protagonistin würde lieber den Commendatore heiraten und mit ihrem Kind zusammen sein, dass sie in einem Ospitale zurückgelassen hat. Doch Filippo erweist sich als so tugendhaft, dass Eugenia sich für ihn entscheidet. In der Hochzeitsnacht erkennt Eugenia noch rechtzeitig an einer Markierung des Ospitale am Fuß Philippos, dass er ihr Sohn ist. Am nächsten Morgen stellt sie dem Commendatore Filippo vor und übergibt ihn seinem Vater. Sie selbst will künftig ihr Leben in Einsamkeit verbringen. Sie zieht sich auf ein abgelegenes Gut zurück, wo sie wenige Monate später stirbt. Dem Commendatore war es

nicht mehr möglich an ihr Sterbebett zu kommen, da er selber im Sterben lag. Filippo erbt das Vermögen seiner Eltern und verlässt das Land.

***La burrasca che guida al porto ovvero gli avvenimenti di
Filippo N. ... figlio naturale d'Eugenia (1772)***

Nach dem Tod seiner Eltern begibt sich Filippo auf Reisen. Obwohl sein Locandiere ihn vor der Lasterhaftigkeit Giorgios warnt, wählt er ihn als Begleiter. Gemeinsam reisen sie nach Milano, wo sie auf die betrügerische Sängerin Isabella treffen. Als sie erfährt, dass Filippo vermögend ist, überredet sie Giorgio dazu, bei seinem Freund das Interesse an ihr zu wecken. Dieser erahnt die Gefahr, die von Isabella und ihrem Vater ausgeht, und will mit Giorgio abreisen. Dieser schlägt Paris als Reiseziel vor. Nachdem Filippo aber von mehreren Leuten vor Isabella gewarnt wurde, beschließt er, nach Turin abzureisen. Giorgio erzählt der Sängerin davon. Als sich Filippo von ihr verabschieden will, täuscht sie eine tiefe Betrübnis über seinen Entschluss vor. Isabella gelingt es, die Eigenliebe Philippos auszunutzen und schmeichelt ihm solange, bis er ihr Glauben schenkt. Schließlich will er nach Novara vorausreisen und dort auf sie warten. Er überlässt ihr als Vertrauensbeweis einen Wechsel. Einige Tage später als geplant kommen Isabelle und ihr Vater in Novara an. Von dort reisen sie gemeinsam weiter nach Paris. Fortan übernimmt Filippo sämtliche Ausgaben. Giorgio ist nicht zufrieden mit dem, was Isabella ihm für seine Bemühungen gibt und will Filippo nun die Wahrheit über den Betrug Isabellas gestehen. Doch er kann Filippo nicht mehr umstimmen. Dieser wird eifersüchtig auf einen Mylord, mit dem Isabelle Zeit verbringt. Die Sängerin stellt Filippo vor die Wahl, sich entweder von Giorgio, von dem sie befürchtet, er könne Filippo nun doch noch von ihrem umtriebigen Lebensstil überzeugen, oder von ihr zu trennen. Filippo entscheidet sich für Isabella. Giorgio gelingt es aber, einen Brief, den Isabella an den Mylord geschrieben hat, Filippo zu bringen, der die sofortige Abreise mit Giorgio beschließt. Isabella plant, sich zuerst um den Engländer zu kümmern, und dann Filippo nachzureisen, um ihr Werk zu vollenden. Der Mylord hat sie aber durchschaut und verlässt sie. Isabella folgt nun Filippo nach London. Dieser hat mittlerweile den Händler Raimondo aus Rom und seine Tochter kennengelernt. Ihm erzählt Filippo seine Geschichte

und den Grund für seine Melancholie. Raimondo erkennt, dass Giorgio ein falscher Freund ist und überzeugt Filippo, sich von ihm zu trennen. Er will Filippo seine Tochter zur Frau geben, wenn sie beide damit einverstanden sind. Nun zeigt sich Filippo vernünftig. Er erkennt sein Glück. Als Raimondo erfährt, dass Isabella in London ist, lässt er seinen Schützling nicht mehr aus den Augen. Er stellt die Sängerin zur Rede und warnt sie. Nachdem Isabella andere Opfer gefunden hat und dabei zu weit gegangen ist, muss sie England verlassen. Kurze Zeit später verstirbt sie im Ausland. Vermutlich wurde sie von der eifersüchtigen Frau eines Fürsten vergiftet. Isabellas Vater wird selbst das Opfer einer betrügerischen Sängerin und stirbt bald aus Kummer. Giorgio hat auf seiner Heimreise auf hoher See einen Sturm überlebt und wird Mönch in einem Kloster. Filippo gesteht seine illegitime Geburt, ein Umstand, der weder für Raimondo noch für seine Tochter von Bedeutung ist. Schließlich heiraten die beiden und Filippo übernimmt die Familiengeschäfte.

L'amor tra l'armi ovvero la storia militare e amorosa d'Aspasia e di Radamisto (1773)

Die Geschichte von Aspasia und Radamisto spielt vor dem Hintergrund des Korsenaufstandes. Die Insel wurde von der Republik Genua gekauft und mit Griechen besiedelt, um die Einwohnerzahl und damit die Steuereinnahmen zu erhöhen. Aspasia ist griechischer Abstammung und verabscheut die Arbeiten, die ihr als Frau auferlegt werden. Radamisto entspricht ganz dem aufklärerischen Tugendideal. Die Väter von Aspasia und Radamisto befinden sich auf Korsika, auf gegnerischen Seiten, im Krieg. Während der Vater Aspasias die Truppen der Republik unterstützt, kämpft Radamistos Vater auf der Seite der Aufständischen. Als der Vater von Radamisto getötet wird, schwört dieser, ihn zu rächen und zieht ebenfalls in den Krieg. In einem Brief berichtet er Aspasia von seinen Erfolgen und verspricht, auf ihren Wunsch auch zurückzukehren und seinen Vater ungerächt zu lassen. Aspasia aber, die mit dem rüpelhaften Don Mondragone verheiratet werden soll, sieht sich zur nächtlichen Flucht gezwungen. Sie beschließt sich auf die Suche nach Radamisto zu machen. Als sie in eine Gegend kommt, die von Korsen verteidigt wird, stellt sie sich dem Anführer vor. Livio, ein Soldat, setzt sich dafür ein, dass Aspasia in die Truppe

aufgenommen wird. Die Protagonistin erzählt Livio von Radamisto. Von ihm erfährt sie, dass Radamisto als Verräter und Mörder an einem General gilt. Gemeinsam mit zwei weiteren Freunden gelingt es ihnen, herauszufinden, wo sich Radamisto aufhält. Sie beschließen, Aspasia zu ihm zu bringen. Auf ihrer Reise stellen sich ihnen fremde Soldaten in den Weg. Einer von ihnen wird von Aspasia erschossen. Der getötete Soldat trägt einen Brief bei sich, der das Geständnis der Verschwörung beinhaltet und Radamistos Unschuld bestätigt. Aspasia bringt den Brief zum Richter. Nachdem sich der Inhalt bestätigt hat, wird Radamisto aus dem Gefängnis entlassen. Aspasia erhält einen Platz in der Truppe, die von Radamisto befehligt wird. Bei Kampfhandlungen wird Radamisto verletzt und Aspasia von den feindlichen Soldaten gefangengenommen. Im Gefängnis trifft sie ihren Vater wieder, der beauftragt ist, die dortigen Torre zu verteidigen. Ihr Vater will sie mit Radamisto verheiraten, will Aspasia aber nach Ajaccio zurückschicken, wo er sie in Sicherheit meint. Da sie sich aber weigert, lässt sie der Vater erneut ins Gefängnis bringen, wo sie von Tibaldo, einem Freund von Radamisto, bewacht wird. Über ihn erhält sie Briefe von Radamisto. Als der Bote entdeckt wird, werden Tibaldo und sein Neffe gezwungen, vorzutäuschen, Aspasia bei der Flucht zu helfen, um sie nach Ajaccio zurückzubringen. Auf der Flucht werden sie überfallen und Aspasia kann entkommen. Kurz darauf wird sie von einem Genueser entführt und in ein Zimmer gesperrt. Der Genueser will Aspasia heiraten, sie aber weigert sich. Durch eine List gelingt es ihr, zu fliehen. Während Radamisto die Nachricht erhält, Aspasia sei bei einem Überfall getötet worden und ihr Begräbnis vorbereitet, gelingt es Aspasia, zu ihm zurückzukehren. Nach der Wiedersehensfreude beschließen die beiden zu heiraten. Bei erneuten Kampfhandlungen aber wird diesmal Radamisto gefangen genommen, kann aber kurze Zeit später seinen Feinden entkommen. Auf dem Rückweg trifft er auf Aspasia, die in Männerkleidung an einen Baum gefesselt ist, und rettet sie. Die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen den Truppen werden fortgesetzt. Radamisto erhält einen Hinweis auf den Aufenthaltsort des Mörders seines Vaters. Er rächt sich und stellt den gepfälten Kopf aus. Aspasia sieht diesen und erkennt ihren Vater wieder. Nun kann sie Radamisto nicht mehr heiraten und kehrt nach Ajaccio zurück. Nachdem der Krieg beendet ist, sucht Radamisto noch einmal Aspasia auf, die inzwischen in ein Kloster gegangen ist. Sie schwört ihm ewige

Treue und Liebe. Radamisto geht nun beruhigt nach London, wo er fortan ein ruhiges Leben führt.

Il Teatro ovvero fatti di una veneziana che lo fanno conoscere (1777–78)

Bereits in jungen Jahren nimmt die Mutter Rosina mit ins Theater, wo sie auf einen jungen Mann namens Alberto trifft, in den sie sich verliebt. Eines Abends gelingt es Alberto mit Hilfe des Dieners Baldone, sich Zutritt in Rosinas Zimmer zu verschaffen und ihr ein Theaterstück mitzubringen. Aufgrund seines ungebührlichen Verhaltens wird der Diener kurze Zeit später entlassen. Der Vater will Rosina mit einem ungehobelten Mann verheiraten. Rosina sieht keinen anderen Ausweg und flieht mit Alberto, den sie heimlich heiratet. Bald schon zeigt Alberto kein Interesse mehr an ihr. In einem Gasthaus trifft Rosina auf ein junges Mädchen, das, wie sich herausstellt, mit Alberto verheiratet ist. Nach dieser Entdeckung verschwindet Alberto und Rosina beschließt, nach Mailand ins Theater zu gehen. Obwohl die Protagonistin als Schauspielerin erfolgreich ist, muss sie stets um ihre Bezahlung kämpfen. Sie reist weiter nach Livorno, wo sie Tanzstunden nimmt, die von einem Cavaliere bezahlt werden. Bald verliebt sie sich in ihren Wohltäter und sie wollen heiraten. Doch als Baldone als Diener eines fremden Herren Rosina einen Brief von einem vermeintlichen Geliebten bringt, glaubt ihr der Cavaliere nicht, dass es sich hierbei um einen Betrug handelt und verlässt sie. Rosina erhält Engagements in Lucca und kurz darauf in Florenz, wo sie bei einem Gesellschaftsabend erneut auf den Cavaliere trifft. Wieder beschließen sie zu heiraten, aber diesmal wird Rosina am Abend vor der Hochzeit ins Gefängnis von Florenz gebracht. Nach drei Tagen Gefängnisaufenthalt wird der Irrtum aufgeklärt und Rosina ist wieder frei. Sie erfährt, dass sich ihr Verlobter aus Verzweiflung in den Arno gestürzt hat. Nach ihrer Trauer nimmt sie Tanzstunden, verliebt sich in ihren Lehrer und heiratet ihn. Kurz darauf trifft sie den Cavaliere wieder, der erzählt, wie er sich aus dem Fluss retten konnte. Am nächsten Tag reist er ab und hinterlässt Rosina einen Wechsel, den ihr Ehemann beim Spiel verliert. Um erneut zu Geld zu kommen, betrügt er einen Engländer, der ihm Rache schwört. Als Rosina eines Abends allein zu Hause ist, stürzt der Engländer

blutverschmiert in ihr Zimmer und bittet sie um ein Alibi. Aus Notwehr musste er einen Mann töten. Wie sich herausstellt, war das Opfer Rosinas Ehemann. Nun tritt Rosina die Reise nach Deutschland an, wo sie an einem Fürstenhof ein Engagement erhalten hat. Auf der Reise dorthin trifft sie auf einen Dottore, mit dem sie anregende Gespräche über das Theater, Komödien, Tragödien, Musik und Tanz führt. Am Hof des deutschen Fürsten wird Rosina freundlich empfangen. Allein mit dem Direktor kommt sie nur schlecht zurecht. Eines Tages wird sie von einem Barone verteidigt, der sie mit in sein Haus nimmt, wo sie festgehalten wird und nur knapp dem lüsternen Hausherrn entkommen kann. Sie beschließt nach Italien zurückzukehren. Als sie erfährt, dass ihr Vater gestorben ist und ihr ein beachtliches Erbe hinterlassen hat, nimmt sie sich eine Wohnung und eine kleine Dienerschaft. Sie beschließt zudem zu heiraten, muss aber feststellen, dass ihre Verehrer nur an ihrem Geld interessiert sind. Sie verbringt ihre Zeit mit Büchern, lernt die französische Sprache und unterhält sich in Männergesellschaften. Zudem schreibt sie ihre Lebensgeschichte auf, die sie als Buch veröffentlichen will.

***La Persiana in Italia* (1799)**

Die Protagonistin Fatima entstammt einer wohlhabenden persischen Handelsfamilie aus Schiràs. Der Vater widmet sich der Geschirrmanufaktur, das ihm ein kostspieliges Leben erlaubt. Neben seiner einzigen Ehefrau, der Mutter der Protagonistin, hat er einen Sohn mit der hinterlistigen Sklavin Alzira. Eines Tages hört der Sohn ein Gespräch zwischen Fatima und ihrer Mutter an. Fatima soll bald heiraten, aber diese ist dem zukünftigen Ehemann abgeneigt und will sich dem Vater widersetzen. Als der Vater vom Sohn Alziras davon erfährt, ist er wütend und droht der Mutter, Alzira zur zweiten Frau zu nehmen und sie zur Sklavin zu machen. Fatima stellt ihren Halbbruder zur Rede, wovon der Vater erfährt. Aus Wut macht er Alzira zur alleinigen Herrscherin des Hauses, während sich Fatima und ihre Mutter in einen abgelegenen Teil des Hauses zurückziehen müssen. Die Mutter unterrichtet ihre Tochter in Lesen, Schreiben und Geschichte. Eines Tages erkrankt die Mutter so schwer, dass ein Arzt gerufen werden muss. Nun regt sich auch im Vater Besorgnis um sie. Die Mutter erzählt Fatima von der Geschichte Persiens und wie es dem Großvater

gelang, ein Vermögen anzuhäufen. Der Schatz ist in Porzellangefäßen versteckt, die der Mutter vererbt wurden und nach wie vor das Haus schmücken. Da die Mutter glaubt zu sterben, erzählt sie das Geheimnis ihrer Tochter. Der Schatz soll aber nur im Notfall verwendet werden. Wenige Wochen später ist die Mutter wieder genesen. Kurz darauf wird in der Umgebung ein Mord begangen und der Vater verdächtigt. Um ihn aus dem Gefängnis zu befreien, zerschlagen sie eine Vase. Den darin enthaltenen Schmuck verkaufen sie an Giona, einen vertrauenswürdigen Geschäftspartner des Vaters. Mit dem Erlös bezahlen sie den bestechlichen Richter und beruhigen die Familie des Opfers. Fatima ist von Giona tief beeindruckt und verliebt sich. Der Vater wird aus dem Gefängnis entlassen. Er bereut sein Verhalten gegenüber seiner Frau und Fatima. Alzira und ihren Sohn will er nicht mehr sehen. Die Mutter übernimmt die Geschäfte. Alzira bleibt Sklavin. Da sie die Schwärmerei Fatimas für den holländischen Geschäftsmann Giona erkannt hat, versucht die Mutter sie rechtzeitig davon zu überzeugen, nicht mehr an ihn zu denken. Eines Tages erhält die Mutter einen anonymen Brief, dass eine Hausvisite geplant ist und sie ihre Reichtümer in Sicherheit bringen soll. Sie ruft Giona zu Hilfe, dem sie den Schatz in Verwahrung gibt. Dieser verlangt, dass die Mutter und Fatima zu ihm nach Gamron kommen, um möglichen weiteren Gefahren aus dem Weg zu gehen. Das Vermögen will er nach Basra bringen. Das Haus, der Garten und die Fabrik werden gründlich durchsucht. Die Mutter und Fatima werden zum Haus des Governatore gebracht und getrennt von einander befragt. Die Hausdurchsuchung hängt mit dem ungeklärten Mordfall zusammen. Als das schriftliche Geständnis des wahren Mörders auftaucht, der mittlerweile selbst verstorben ist, wird Fatimas Vater endgültig entlastet und die Mutter entschädigt. Nun beschließen sie, tatsächlich nach Gamron zu reisen und Alzira soll die Geschäfte solange übernehmen, bis ihr Sohn alt genug ist. Mit Gionas Hilfe, der seit seiner Kindheit sehr viel Zeit in Persien verbracht hat und die dortigen kulturellen Eigenheiten kennt, beginnen sie ihre Reisevorbereitungen. Als sie in Gamron ankommen, ziehen sie ins Haus von Verwandten. Die Mutter ist von der Reise sehr geschwächt und erkrankt. In Gamron treffen Händler und Seeleute aus aller Herren Länder zusammen. Jeder trägt die traditionelle Kleidung seines Landes. Dieser Anblick ist für Fatima gewöhnungsbedürftig. Giona muss sich verabschieden und hinterlässt Fatima einen Liebesbrief, auf den Fatima erfreut

antwortet. Als die Mutter davon erfährt, ist sie bestürzt und macht sich große Sorgen um ihre Tochter. Der Gesundheitszustand der Mutter verschlechtert sich zusehends. Als sie stirbt, lebt Fatima zwei Jahre zurückgezogen mit den beiden Dienern Agar und Solimano. Giona kehrt aus Amsterdam zurück und berichtet von den Geschäften, in die er das Vermögen von Fatima und ihrer Mutter investiert hat. Da sein Vater gestorben ist, soll er nun auch die Geschäfte seiner eigenen Familie übernehmen. Dazu muss er nach Holland zurückkehren. Er will Fatima dazu überreden, mit ihm zu kommen. Der Gedanke, aus ihrer Heimat wegzugehen, erschreckt sie, sie stimmt dann aber doch zu. Fatima möchte aber ihre Diener Agar und Solimano mitnehmen. Agar entscheidet, in Persien zu bleiben. Solimano, der Italiener ist und vor langer Zeit versklavt wurde, freut sich über das Angebot. Noch vor der Abreise überbringt ein alter Perser Fatima ein Kondolenzschreiben von Alzira. Es stellt sich heraus, dass er der Verfasser des Briefes mit der Warnung vor der Hausdurchsuchung war. Am Tag der Abreise, die im Schutze der Dunkelheit erfolgen soll, um nicht von Fatimas Verwandten aufgehalten werden zu können, stattet sich die Protagonistin mit holländischer Männerkleidung für die Reise aus. Auf dem Schiff angekommen ist Fatima beinahe ohnmächtig vor Angst. Sie befindet sich zum erste Mal auf dem Meer. Auf der Reise lernt Fatima Italienisch und vor allem Holländisch. Am Kap der Guten Hoffnung treffen sie einen Korrespondenten von Giona. Fatima trägt wieder ihre persische Kleidung. Ein alter Holländer wird auf sie aufmerksam. Er berichtet ihr von seinem Reichtum und will sie heiraten. Fatima ist amüsiert und lehnt ab. In Rio de Janeiro machen sie erneut halt. Dort wirft ein Engländer ein Auge auf Fatima. Auch er bietet ihr Geld an. Giona und Solimano eilen zur Hilfe. Der Engländer bedroht sie mit einer Pistole, aber sie können ihn rechtzeitig entwaffnen. Sie verlassen Brasilien und fahren zu den Kanaren. In Teneriffa werden sie im Haus eines Holländers aufgenommen. Sie lernen Demetrio, einen jungen Griechen kennen. Auch er verliebt sich in Fatima. Da er keinen Erfolg hatte, beauftragt er einen Betrüger, Giona zu töten. Das Attentat misslingt und Demetrio begeht Selbstmord. Da ihre Namen immer wieder in Verbindung mit Unglücksfällen gebracht werden, beschließen Fatima und Giona, nach Amsterdam zu reisen. Giona besitzt ein großes Haus. Er stellt Fatima seiner Familie vor und kurze Zeit später heiraten sie. Solimano wird ausbezahlt. Nun kann er in seine Heimat, nach Livorno, zurückkehren. In Hol-

land hat Fatima den Namen Giuditta angenommen. Da die Geburt eines Kindes für Frauen sehr gefährlich ist, beschließen die beiden, kinderlos zu bleiben. Um Holland kennenzulernen, starten Fatima und Giona eine Rundreise. Sie verbringen einige Zeit in Den Haag, wo sie viele freundschaftliche, aber auch gefährliche Bekanntschaften machen. Von einigen älteren, eifersüchtigen Damen wird Fatima herablassend behandelt. Giona will abreisen, Fatima zieht es aber vor, sich mit einem noch längeren Aufenthalt zu rächen. Bei gesellschaftlichen Anlässen lernt Fatima auch das Spiel kennen. Ein Signore hat sein gesamtes Vermögen an Fatima verloren und schwört ihr innerlich Rache. Als sie davon erfährt, schickt sie ihm einen Brief mit Geld. Damit will sie ihren Feind zum Schweigen bringen. Das übrige gewonnene Geld verteilt sie an die Armen. Vor ihrer Abreise aus Den Haag gibt Fatima eine letzte Gesellschaft, bei der auch die eifersüchtige Frau des Botschafters und ihr Diener, der Cavaliere, der an Fatima viel Geld verloren hat, anwesend sind. Der Cavaliere widmet sich der Gastgeberin besonders aufmerksam. Kurz vor der Abreise verschwindet Giona. Der Diener sagt, dass sein Herr den Vormittag bei einer Dame verbracht habe. Fatima befürchtet, betrogen zu werden. Sie erhält von Giona die Nachricht, dass er die Nacht auf dem Land verbringen wird. Um die Wahrheit zu erfahren, besucht Fatima die Dame. Diese erzählt ihr, dass Giona sie verführen wollte. Als Giona zurückkehrt wirft ihm Fatima die Affäre vor. Dieser bestreitet die Affäre und wirft Fatima vor, ihn mit dem Cavaliere betrogen zu haben. Schnell stellt sich heraus, dass sie beide auf die Lügen der Dame hereingefallen sind. Als der Betrug aufgedeckt ist, wird der Cavaliere ins Gefängnis gebracht und auch die Dame der Justiz übergeben. Fatima und Giona verlassen Den Haag und kehren nach Amsterdam zurück, wo sich Giona wieder um die Geschäfte kümmert. Fatima will einen großen Teil ihres Gewinns Gionas Schwestern geben. Aus Livorno erhält sie von Solimano, dessen eigentlicher Name Pietro ist, weiterhin Briefe, in denen er sich über seine prekäre finanzielle Lage beklagt. Fatima zeigt sich auch ihm gegenüber großzügig. Als Fatima von einem Schiffsunglück erfährt, bei dem ein kleiner Junge, Gherardo, überlebt hat, nimmt sie sich seiner an und schickt ihn zum Unterricht. Eines Tages erscheint eine der beiden Schwestern von Giona bei ihr und bittet sie um ihr Einverständnis, Enrico, der in ihrer Firma arbeitet, heiraten zu dürfen. Enrico vertraut ihr heimlich an, dass Gionas Schwester bereits ein Kind von ihm erwarte, weswegen die

Heirat dringend sei. Fatima überredet Giona zuzustimmen. Wenige Monate nach der Hochzeit stellt Fatima fest, von Enrico belogen worden zu sein. Giona muss plötzlich aus geschäftlichen Gründen nach Genua reisen. Fatima begleitet ihn, die Geschäfte in Holland übernimmt Enrico. Auf ihrer Reise treffen sie auf einen Armenier, der das gleiche Ziel hat. Gemeinsam fahren sie mit einer Kutsche weiter. Auf einem gefährlichen Streckenabschnitt werden sie überfallen. Es kommt zu einem Kampf, bei dem Giona verletzt wird. Nachdem in Genova alles Notwendige geregelt wurde, beschließen sie, Fatimas früheren Diener Pietro in Livorno zu besuchen. Fatima muss feststellen, dass Pietro tatsächlich sehr reich, aber geizig ist. Um das Geld, das Fatima ihm geliehen hat, zurückzubekommen, muss sie das Gericht einschalten. Seit Giona bei dem Überfall auf ihre Kutsche verletzt wurde, klagt er über körperliche Beschwerden. Sie fahren nach Pisa, wo sich sehr gute Ärzte um ihn kümmern. Dennoch verschlechtert sich Gionas Zustand zusehends. Als er merkt, dass er nicht mehr lange leben wird, setzt er sein Testament auf, in dem er Fatima zur Universalerbin erklärt und tötet sich selbst mit einer Überdosis Opium. Fatima verfällt in eine tiefe Trauer. Ihre Freundin, die Contessa di R. kümmert sich um sie. Fatima lässt Gherardo zu sich holen. Er wird von Alessandro, einem Italiener begleitet. Aus Holland erhält sie von einem vertrauten Geschäftspartner die Nachricht, dass Enrico große geschäftliche Verluste gemacht hat. Zudem warnt er sie davor, ein weiteres Mal zu heiraten. Fatima beschließt, in Pisa zu bleiben und nicht nach Holland zurückzukehren. In der Nähe von Pisa besitzt Fatima ein Landgut, mit dessen Verwaltung sie Alessandro beauftragt hat. Fatima kümmert sich um das Haus. Die Winter verbringt sie in Pisa. Ihr Hauptanliegen ist es, eine gut sortierte Bibliothek einzurichten, die für Forscher und Literaten zugänglich sein soll. Ein Buchhändler erweist sich als Betrüger. Als sie ihn ins Gefängnis bringen lässt, lernt sie seine Familie kennen, die in sehr ärmlichen Verhältnissen lebt, weil der Buchhändler seine Schulden nicht mehr bezahlen kann. Fatima lässt für die Familie ein Haus einrichten, besorgt Winterkleidung und veranlasst die Entlassung des Buchhändlers aus dem Gefängnis. Sie erhält die Nachricht, dass Pietro in Livorno und nach einiger Zeit auch der Buchhändler verstorben sind. Nach den überstandenen Wirrungen des Lebens beschließt Fatima, künftig ein ruhiges Leben zu führen. Unter der Aufsicht von Alessandro entwickelt

sich das Gut prächtig. Gherardo widmet sich eifrig seinem Studium und zur Contessa di R. unterhält sie eine enge Freundschaft.

La virtuosa ovvero la cantatrice fiamminga (1783)

Die Protagonistin stammt aus einer begüterten flämischen Familie. Als sie zur Welt kommt, wirft ihr Vater der Mutter vor, keinen Sohn auf die Welt gebracht zu haben und begibt sich auf Reisen, woraufhin die Mutter mit ihrem Kind zu ihrem Vater zurückkehrt. Bald stellt sich heraus, dass die Protagonistin sehr gelehrig ist und eine gute Singstimme hat. Die Mutter ist aber nicht damit einverstanden, dass sie Musikunterricht nimmt. Als die Mutter geheiratet hat, wurde ein Teil des elterlichen Hauses an Clemente, einen alten Franzosen vermietet. Er hat eine Tochter, Agnese, die eines Tages mit Denis, einem jungen Mann zu Besuch kommt und einige Zeit bleiben will. Agnese hat bereits auf vielen europäischen Theaterbühnen Erfolge gefeiert und ermuntert nun die Protagonistin, Gesangsunterricht zu nehmen. Die Befürchtungen und die Ansichten der Mutter zum Theaterleben tut Agnese als Vorurteile ab. Denis gibt der Protagonistin Unterricht und verliebt sich in sie. Nach einem Jahr will Agnese wieder nach Paris reisen, um an ihre bisherigen Erfolge anzuknüpfen. Die Protagonistin beschließt, mitzugehen. In Paris feiert sie bald ihren ersten Erfolg während einer Akademie, die von einem Fürsten veranstaltet wird. Nach dem gesellschaftlichen Ereignis entführt der Fürst die Protagonistin in sein abgelegenes Landhaus, wo sie mit Hilfe von Denis, der der Kutsche des Fürsten gefolgt ist, seinen Verführungsversuchen entkommen kann. Denis schlägt vor, die Gunst der Stunde zu nutzen und auch vor Agnese zu fliehen. Die Protagonistin stimmt zu. Sie heiraten heimlich, erhalten aber noch keine Dokumente, die die Ehe bestätigen. Mittlerweile plagen die Protagonistin Gewissensbisse. Sie reisen weiter nach Turin, wo sie ihren ersten Theaterauftritt hat. Der Impresario erweist sich als äußerst sparsam und die Theatergruppe insgesamt als sehr schlecht. Dennoch erhält die Protagonistin vom Publikum großen Beifall. Bald muss sie feststellen, dass sich Denis in die Primadonna der Gruppe verliebt hat. Als diese aus Turin abreist, verschwindet Denis mit ihr. Die Protagonistin schwört Rache. Sie erfährt, dass ihre Kontrahentin und ihr untreuer Gatte nach Wien gereist sind. Sie verfolgt sie in Begleitung eines Dieners, kann sie in Wien

aber nicht finden. Sie nutzt die Angebote, bei zahlreichen Akademien aufzutreten und kann auch einen beachtlichen finanziellen Gewinn verbuchen. Der Impresario einer Prager Theatergruppe wird auf sie aufmerksam und überredet sie, mit ihm nach Prag zu gehen, unter dem Vorwand, ihr Gatte würde sich dort aufhalten. Auf der Reise wird der Impresario zudringlich und die Protagonistin wirft ihn aus der Kutsche. Sie reist allein weiter nach Prag, wo sie feststellen muss, dass sie der Impresario belogen hat. Um sich zu rächen, verbreitet sie in der Stadt die Geschichte von seinem frevelhaften Verhalten. In Prag empfängt die Protagonistin zahlreiche Besucher. Sie lernt Luigi kennen, zu dem sie eine enge Freundschaft pflegt. Als Luigi aus Prag abreist, geht sie mit ihm. Auf ihrer Reise treffen sie auf Agnese. Die Protagonistin erzählt ihr von ihren Erlebnissen nach ihrer Trennung und Agnese vergibt ihr. Mittlerweile hat sich die Protagonistin in Luigi verliebt. Sie verbringen ein Jahr in Warschau, wo Luigi viele Akademien veranstaltet, wo die Protagonistin auftreten kann. Eines Abends wird sie vom Lärm eines Kampfes im Nebenzimmer aufgeweckt. Denis und der Begleiter Agnese liefern sich ein Duell, bei dem Denis stirbt. Der Mörder flieht. Die Protagonistin ist verzweifelt und Luigi schwört, ihr Unglück zu rächen. Gemeinsam sind Agnese, die Protagonistin und Luigi nach Flandern abgereist. Agnese erzählt, dass die Protagonistin keine Heiratsurkunde erhalten hatte, weil Denis bereits verheiratet war. Sie kommen in Gand an, wo die Protagonistin ihren Vater kennenlernt und ihre Mutter wieder trifft. Kurze Zeit später heiratet sie Luigi und zieht mit ihm nach Paris, wo sie eine Familie gründen.

Il solitario nel suo ritiro ovvero le avventure di un giorno **(1800)**

Marcello entstammt einer Handelsfamilie und beschließt in jungen Jahren, auf Reisen zu gehen, um die Welt kennenzulernen. Ohne seine Eltern darüber zu benachrichtigen und ohne Geld geht er in Genua an Bord eines Schiffes, das kurz nach seiner Abreise entführt und nach Tunis gebracht wird, wo die Piraten Marcello an einen reichen Padrone verkaufen, der ihn gut behandelt. Sein neuer Herr hat eine Tochter, in die sich Marcello unsterblich verliebt. Zu seinem Vater hält er inzwischen brieflichen Kontakt. Sieben Jahre später kehrt Marcello in seine Heimat Livorno zurück. Einige Jahre lebt er sehr zurückgezogen bei

seiner Familie. Die Versuche seines Vaters, ihn zu verheiraten scheitern. Um seine Traurigkeit zu überwinden, begibt sich Marcello abermals auf Reisen. In Turin trifft er auf ein Mädchen, das demjenigen in Tunis sehr ähnlich sieht. Er stimmt einer Ehe zu, in der sein Sohn geboren wird. Bald muss er aber feststellen, dass er seine Frau nicht wirklich liebt. Als ein reicher Onkel des Vaters stirbt, der ihm sein gesamtes Vermögen vermacht, soll Marcello nach Florenz reisen, um sich dort um das Erbe zu kümmern. Von der Einsamkeit und dem einfachen Leben angetan, beschließt er, dort zu bleiben. Er schläft viel und gibt sich dem Müßiggang hin. Eines Tages reist seine Frau zu ihm, als Florenz von einem schweren Unwetter heimgesucht wird. Marcello muss beobachten, wie sie von einem Blitz erschlagen wird und fällt in tiefe Trauer. Während der Renovierungsarbeiten finden seine Diener eine Urne voll Münzen, die Marcello seinem Vater überlässt, als dieser mit seinem Enkel ankommt. Vom Vater erfährt er, dass seine Frau aufgrund eines Briefes, dessen Inhalt er nicht kennt, zu ihm gereist ist. Kurze Zeit später kommt Azema, das Mädchen aus Tunis, beim Haus Marcellos an. Es stellt sich heraus, dass die beiden nicht heiraten konnten, weil Marcello nicht konvertieren wollte. Daraufhin heiratete Azema einen anderen Mann, der mittlerweile verstorben ist, und Marcello ist aus Tunis fortgegangen. Nun ist Azema bereit Christin zu werden und will Marcello heiraten. Als ein Diener einen Brief in der Tasche der verstorbenen Frau findet, in dem sie von einer Freundin von der Ankunft Azemas erfährt, regen sich in Marcello Schuldgefühle und er beschließt, Azema niemals zu heiraten. Das Mädchen reist enttäuscht ab und Marcello zieht sich zurück. Eines Tages wird er aufgrund eines Irrtums ins Gefängnis gebracht. Als er wieder zurückkommt, muss er feststellen, dass sein Haus von einem Erdbeben vollends zerstört wurde. Der Vater reist erneut zu ihm, um ihn zu überreden, nach Livorno zurückzukehren. Marcello willigt ein, wird aber immer schweigsamer. Azema hält sich noch in Livorno auf und heiratet abermals ohne glücklich zu sein. Ein Jahr später stirbt sie. Als das Haus in Florenz wieder aufgebaut ist, kehrt Marcello dorthin zurück, wo auch er bald darauf stirbt.

Bibliographie

Primärliteratur

- Piazza, Antonio: *L'omicida irreprensibile ovvero Le funeste avventure del Sig. di T. scritte da lui medesimo*. Venezia: Decastro 1762-63.
- *L'Italiano fortunato, ossia Memorie del sig. R. Z. scritte da lui medesimo*. Venezia: Pasinelli 1764.
 - *La Turca in cimento o sia l'avventure di Zelmira scritte da lei medesima*. Venezia: A. Decastro 1765.
 - *L'amante disgraziato o sia Le avventure del conte E. H. R.* Venezia: Pasinelli 1765.
 - *La moglie senza marito ovvero memorie d'una dama italiana scritte da Lei medesima*. Venezia: Fenzo 1766.
 - *Il merlotto spennacchiato o sia la storia piacevole del conte Enea P... friulano*. Venezia: Savioni 1767.
 - *L'Incognito, ovvero Il figlio de'suoi costumi. Avventure recate dalla francese all'italiana novella*. Venezia: Graziosi 1767.
 - *La storia del Conte d'Arpes scritta da lui medesimo*. Venezia: [s.e.] 1768.
 - *L'innocente perseguitata ovvero Vita e avventure di M. Virginia De Rosis scritta da lei medesima*. Venezia: Savioni 1768.
 - *I zingani, storiella piacevole, ovvero avvenimenti di Corradino e Celino*. Venezia: Savioni 1769.
 - *L'Ebreia storia galante scritta da lei medesima*. Venezia: [s.e.] 1769.
 - *L'amico tradito ossia Memorie d'un mercante italiano*. Venezia: Savioni 1769.
 - *L'impresario in rovina ovvero gli intempestivi amori di Patagiato. Storielle piacevole*. Venezia: [s.e.] 1770.
 - *Giulietta ovvero il seguito dell'Impresario in rovina*. Venezia: Bassaglia 1771.
 - *Il nobile immaginario, storia che può istruire e piacere*. Venezia: Novelli 1771.
 - *La pazza per amore ovvero la conchiusione dell'Impresario in rovina e della Giulietta*. Venezia: [s.e.] 1771.
 - *Eugenia ossia il momento fatale*. Venezia: Graziosi 1772.

Piazza, Antonio: *Il pazzo in convalescenza*. Venezia: Novelli 1772.

- *La burrasca che guida al porto ovvero gli avvenimenti di Filippo N. ... figlio naturale d'Eugenia*. [s.l.]: [s.e.] 1772?
- *I delirj dell'anime amanti o siano gli avvenimenti di Ernegilda e Artidoro*. Venezia: [s. n.] 1773.
- *La famiglia mal regolata*. Commedia di tre atti in prosa, rappr. a Firenze, 1773.
- *L'amor tra l'armi ovvero la storia militare e amorosa d'Aspasia e di Radamisto*. Venezia: Fenzo 1773.
- *La moglie tradita o sia il marito ravveduto*. Commedia di tre atti in prosa, rappr. a Venezia, 1774.
- *La felicità nata dalla sventura*. Livorno: Falorni 1775.
- *L'amicizia in cimento*. Torino: Mairese 1775.
- *L'apparenza inganna*. Livorno: Masi 1775.
- *Il Teatro ovvero fatti di una Veneziana che lo fanno conoscere*. Bd. I-II. Venezia: Costantini 1777-78.
- *La prepotenza delusa*. Venezia: Casali 1777.
- *L'amor ramingo*. Venezia: Casali 1777.
- *Il misantropo punito*. Commedia di tre atti in prosa, rappr. a Venezia, 1778.
- *L'Isola della luna*. Venezia: Fenzo 1780.
- *La moglie senza marito ovvero Memorie d'un dama italiana scritte da lei medesima*. Venezia: Leonardo e Giammaria Fratelli Bassaglia 1783.
- *La virtuosa ovvero la cantatrice fiamminga*. Venezia: Gatti 1783.
- *Il romito o sia Celino ravveduto in seguito delli Zingani*. Venezia: Gatti 1784.
- *Il vero amore o sia la storia amorosa di Irene e Filandro*. Venezia: Bassaglia 1784.
- *Il cassiere*. Venezia: Bassaglia 1785.
- *La Persiana in Italia ovvero Memorie di Fatima Schiras scritte da lei medesima*. Venezia: Graziosi 1799.
- *Il solitario nel suo ritiro ovvero le avventure di un giorno*. Venezia: Graziosi 1800.
- *Teodoreo, o dell'amor patrio*. Milano: Pirotta e Maspero 1803.
- *Il romito ossia il colpevole ravveduto, avventure piacevoli ed istruttive*. Venezia: Giuseppe Molinari 1815.
- *Il comico per forza ovvero gli avvenimenti d'un Veronese di buona nascita. Storiella piacevole*. Venezia: Molinari 1817.
- *Chi la dura la vince*. Venezia: Molinari 1823.

- *La Trilogia di Giulietta di Antonio Piazza*. Hg. von Antonia Mazza Tonucci. Azzate: Ed. Otto/Novecento 1983.
- *L'attrice*. Hg. von Roberta Turchi. Napoli: Guida 1984.
- *L'amor tra l'armi ovvero la storia militare e amorosa d'Aspasia e di Radamisto*. Hg. von Ilaria Crotti. Milano: Franco Angeli 1987.
- *Gazzetta urbana veneta*. Venezia: Zerletti [2.6.]1787–[30.6.]1798.

Moralische Periodika

- Addison, Joseph und Richard Steele: *The Tatler*. By Isaac Bickerstaff, Esq. London: John Morphew 1709–1711.
- Albergati Capacelli, Francesco und Francesco Zacchioli: *Lettere capricciose*. Venezia: Paquali 1780.
- Anónimo: *El Censor, obra periodica*. Madrid: [s.e.] 1781–1787.
- Anonym: *Spectateur, ou le Socrate Moderne. Où l'on voit un Portrait naïf des Mœurs de ce Siècle. Traduit de l'Anglais*. Amsterdam: Bde. 1–3: David Mortier, Bde. 4–6: Frères Wetstein 1714–1726.
- *La Spettatrice, opera scritta in inglese, e tradotta dal francese*. Venezia: Giovanni Tevernin 1752.
- Anselmi, Francesco: *Il Socrate veneto*. Venezia: Modesto Fenzo 1773.
- Baretti, Giuseppe: *La Frusta letteraria di Aristarco Scannabue*. Hg. von Appiano Buonafede. Milano: Lorenzo Sonzogno 1829.
- *La Frusta letteraria di Aristarco Scannabue*. Venezia: Paolo Colombani 4.2.1761–18.8.1762.
- Carnoldi Caminer, Gioseffa: *La donna galante ed erudita. Giornale dedicato al bel sesso*. Venezia: [s.e.] 1786–1788.
- Cienfuegos, Beatriz: *La Pensadora gaditana*. Madrid: Imprenta de Francisco Xavier Garcia 1763.
- Clavijo y Fajardo, Joseph: *El Pensador*. Madrid: Joachin Ibarra 1762–1767.
- Costantini, Giuseppe Antonio: *Le lettere critiche, giucose, morali e scientifiche ed erudite*. Venezia: Pietro Bassaglia 1744.
- Ferri, Giovanni: *Lo Spettatore italiano*. Milano: Società tipografica de' classici italiani 1822.

- Frasponi, Cesare: *Il Filosofo alla moda, ovvero, Il Maestro universale*. Venezia: Giovanni Malachino 1727.
- Garrido, Antonio Mauricio: *El Amigo, y Corresponsal del Pensador. Papel periodico, que saldrá cada quince dias en el Viernes de la semana*. Madrid: Imprenta de Francisco Xavier Garcia 1763.
- Gozzi, Gasparo: *L'Osservatore veneto*. Hg. von Emilio Spagni. Firenze: G. Barbera 1897 [1761].
- *L'Osservatore veneto*. Venezia: Paolo Colombani 4.2.1761–18.8.1762.
 - *La Gazzetta veneta*. Venezia: [s.e.] [6.2.]1760–[31.1.]1761.
- Grassi, Francesco: *Lo Spettatore piemontese*. Torino: Briolo 1787.
- Haywood, Eliza: *Female Spectator*. London: [s.e.] 1744–46.
- Magnanima, Luca: *L'Osservatore toscano*. Livorno: [s.e.] 1779–83.
- Mercadàl, Juan Antonio: *Duende especulativo sobre la vida civil*. Madrid: Imprenta de Manuel Martin 1761.
- San Josef, Fray Manuel de: *El Duende critico de Madrid*. (Diciembre de 1735–Mayo de 1736) [Fray Manuel de San Joseph; Frai Manuel da Silva]. [*El Duende político que da cuenta de los más presentes negocios, y anuncia los más críticos futuros desta Monarquía en los anos de 1735 y 1736*. Ms. A. del Duende. Biblioteca del Institutio Feijoo de Estudios del Siglo XVIII – Ms. B. J. Pío, 1757 o antes. Biblioteca de Universitat Pompeu Fabra, Barcelona].
- Steele, Richard und Joseph Addison: *The Spectator. To be contiunued every day*. London: S. Buckley/J. Tonson 1711–1712.
- Verri, Alessandro e Pietro: *Il Caffè*. Hg. von Gianni Francioni und Sergio Romagnoli. Milano: [s. e.] 1998 [1764–1766].

Weiterführende Primärliteratur

- Alfieri, Vittorio: *Vita*. Hg. von Luigi Fassò. Asti: Casa d'Alfieri 1951.
- Aristoteles: *Metaphysik*. Hg. von Franz. F. Schwarz. Stuttgart: Reclam 1986.
- *Politik*. Hg. von Burghard König. Hamburg: Rowohlt 2003.
- Bacon, Francis: *Essay*. London: John Windet 1597.
- Boccaccio, Giovanni: *Decameron*. Hg. von Vittore Branca. Torino: Einaudi 1992.

- Cellini, Benvenuto: *La Vita di Benvenuto Cellini. Scritta da lui medesimo ridotta alla originale del codice Laurenziano*. Hg. von Giuseppe Campori. Milano: Sonzogno 1874 [1557–1566].
- Cesarotti, Melchiorre: *Saggi sulla filosofia delle lingue e del gusto*. Pisa: Tipografia della Società letteraria 1800.
- Chiari, Pietro: *La viaggiatrice o Sia le avventure di Madamigella E. B. Scritte da lei medesima in altrettante lettere*. Venezia: Pasinelli 1761.
- *La vedova di quattro mariti: ossia Memorie della Baronessa N. N. scritte da lei medesima*. Venezia: Francesco Locatelli 1785.
- Defoe, Daniel: *The life and strange surprizing adventures of Robinson Crusoe*. London: W. Taylor 1719.
- Foscolo, Ugo: *Ultime Lettere di Iacopo Ortis*. Milano: Mondadori 2002.
- Fulvy, Cahier du Marquis de: *Fables*. Madrid: Sancha 1789.
- Goethe, Johann Caspar: *Reise durch Italien im Jahre 1740*. München: dtv 1999.
- Locke, John: *An Essay Concerning Human Understanding*. Dublin: John Exshaw 1690.
- Machiavelli, Niccolò: *Il Principe*. Stuttgart: Reclam 1986.
- Magalotti, Lorenzo: *Saggi di naturali esperienze*. Florenz: Giuseppe Cocchini 1667.
- Montaigne, Michel de: *Les Essais*. Paris: Abel Langelier 1588.
- Montesquieu: *Essai sur le goût*. [s.l.]: [s.e.] 1757.
- Nicole, Pierre: *Essais de morale et instructions théologiques*. La Haye: A. Moetjens 1671–1714.
- Platon: *Apologie des Sokrates*. Hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1987.
- Richardson, Samuel: *Pamela: Or, Virtue Rewarded. In a Series of Familiar Letters from a Beautiful Young Damsel to her Parens*. London: C. Rivington 1740.
- *Clarissa, or the History of a young Lady*. London: S. Richardson 1748.
- Rousseau, Jean Jacques: *Les Confessions*. Paris: Flammarion 1909.
- *Bekenntnisse. Übersetzt von Hermann Denhardt. Teil I, Buch VI*. Reclam 1910.
- *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Paris: Gallimard 1972.
- Seneca: *Epistulae morales ad Lucilium*. Hg. von Fink Gerhard und Rainer Nickel. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2007–2009.
- Voltaire: *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*. Genève: Cramer 1769.

Lexika und Nachschlagewerke

- Asor Rosa, Alberto: *Letteratura italiana. Gli autori*. Torino: Einaudi 1991.
- Felten, Hans: „Settecento“. In: *Italienische Literaturgeschichte*. Hg. von Volker Kapp. Stuttgart: Metzler 1994, S. 213–248.
- Fiorentino, Luigi: *Storia della letteratura italiana*. Milano: Edizioni Mursia 1968.
- Häsner, Bernd: „Dialog“. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. von Dieter Lamping. Stuttgart: Kröner 2009, S. 121–127.
- Hess, Rainer: „Essay“. In: *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*. Hg. von Rainer Hess und Gustav Siebenmann. Tübingen: Francke 1989, S. 112–114.
- Kapp, Volker (Hg.): *Italienische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler 1994.
- Kindt, Tom: „Novelle“. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. von Dieter Lamping. Stuttgart: Kröner 2009, S. 540–548.
- König, Burghard (Hg.): *Literaturwissenschaft*. Hamburg: Rowohlt 1997.
- Lamping, Dieter (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner 2009.
- Martínez, Matías (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Metzler 2011.
- „Figur“. In: *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. von Matías Martínez. Stuttgart: Metzler 2011, S. 145–150.
- Müller, Wolfgang: „Brief“. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. von Dieter Lamping. Stuttgart: Kröner 2009, S. 57–83.
- Nünning, Ansgar: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler 2004.
- Petronio, Giuseppe: *L'attività letteraria in Italia*. Palermo: Palumbo 1988.
- Schaff, Barbara: „Erzählen und kollektive Identität“. In: *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. von Matías Martínez. Stuttgart: Metzler 2011, S. 89–97.
- Schärf, Christian: „Essay“. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. von Dieter Lamping. Stuttgart: Kröner 2009, S. 224–233.
- Schneiders, Werner (Hg.): *Lexikon der Aufklärung. Deutschland und Europa*. München: C. H. Beck 2001.
- „Vorurteil“. In: *Lexikon der Aufklärung. Deutschland und Europa*. Hg. von Werner Schneiders. München: C. H. Beck 2001, S. 438–440.

- Schüle, Frieder und Jörn Stücker: „Erzählen“. In: *Literaturwissenschaft*. Hg. von Burghard König. Hamburg: Rowohlt 1997, S. 54–69.
- Stücker, Jörn: „Figur und Handlung“. In: *Literaturwissenschaft*. Hg. von Burghard König. Hamburg: Rowohlt 1997, S. 40–53.
- Stüssel, Kerstin: „Autobiographie“. In: *Lexikon der Aufklärung. Deutschland und Europa*. Hg. von Werner Schneiders. München: C. H. Beck 2001, S. 50–51.
- Werner, Lukas: „Zeit“. In: *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. von Matías Martínez. Stuttgart: Metzler 2011, S. 150–158.

Sekundärliteratur

- Adam, Wolfgang: „Freundschaft und Geselligkeit im 18. Jahrhundert“. In: *Katalog des Freundschaftstempels im Gleimhaus in Halberstadt* (2000), S. 9–34.
- Antonsen, Jan Erik: *Text-Inseln. Studien zum Motto in der deutschen Literatur vom 17. bis 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1988.
- Asor Rosa, Alberto: *Letteratura italiana. Gli autori*. Torino: Einaudi 1991.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck 1992.
- Astaldi, Maria Luisa: *La nascita e vicende del romanzo italiano*. Milano: S. A. Fratelli Treves Editori 1939.
- Bachtin, Michail: *Chronotopos*. Berlin: Suhrkamp 2008.
- Bamberg, Michael: „Identity and Narration“. In: *Handbook of Narratology*. Hg. von Peter Hühn. Berlin: De Gruyter 2009, S. 132–143.
- Barkhausen, Jochen: *Die Vernunft des Sentimentalismus. Untersuchungen zur Entstehung der Empfindsamkeit und empfindsamen Komödie in England*. Tübingen: Narr 1983.
- Becker-Cantarino, Barbara: *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche, Werke, Wirkung*. München: C. H. Beck 2000.
- Beetz, Manfred: „Transparent gemachte Vorurteile. Zur Analyse der *praejudicia auctoritatis et praecipitantes* in der Frühaufklärung“. In: *Rhetorik* 3 (1983), S. 7–33.
- Bergmann, Werner: *Die Zeitstrukturen sozialer Systeme. Eine systemtheoretische Analyse*. Berlin: Duncker und Humblot 1981.

- Blödorn, Andreas u. a. (Hg.): *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin: De Gruyter 2006.
- Böhm, Rudolf: *Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. München: Fink 1975.
- Böning, Holger: „Entgrenzte Aufklärung. Die Entwicklung der Volksaufklärung von der ökonomischen Reform zur Emanzipationsbewegung“. In: *Volksaufklärung. Eine praktische Reformbewegung des 18. und 19. Jahrhunderts*. Hg. von Holger Böning u. a. Bremen: Edition Lumière 2007, S. 13–50.
- Böning, Holger und Volker Bauer: *Die Entstehung des Zeitungswesens im 17. Jahrhundert. Ein neues Medium und seine Folgen für das Kommunikationssystem der Frühen Neuzeit*. Bremen: Edition Lumière 2011.
- Böning, Holger u. a. (Hg.): *Volksaufklärung. Eine praktische Reformbewegung des 18. und 19. Jahrhunderts*. Bremen: Edition Lumière 2007.
- Bredella, Lothar: *Das Verstehen literarischer Texte*. Stuttgart: Kohlhammer 1980.
- Broich, Ulrich: „Formen der Markierung von Intertextualität“. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 31–47.
- Broich, Ulrich und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer 1985.
- Bühler, Karl: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Fischer 1982.
- Burckhardt, Jacob: *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*. Stuttgart: Alfred Kröner 2009.
- Clerici, Luca: *Il romanzo italiano del Settecento. Il caso Chiari*. Venezia: Marsilio 1997.
- Colombo, Maria Rosa: *Lo Spectator e i giornali veneziani del settecento*. Bari: Adriatica 1966.
- Croce, Benedetto (Hg.): *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*. Bari: G. Laterza 1945.
- Crotti, Ilaria: „I materiali della finzione. Appunti per una definizione del genere-romanzo nel Settecento italiano“. In: Piazza, Antonio. *Amor tra l'armi ovvero la storia militare e amorosa d'Aspasia e di Radamisto*. Hg. von Ilaria Crotti. Milano: Franco Angeli 1987, S. 7–46.

- Dilg, Peter u. a. (Hg.): *Rhythmus und Saisonalität. Kongreßakten des 5. Symposions des Mediävistenverbands in Göttingen 1993*. Sigmaringen: Thorbecke 1995.
- Doms, Misia und Bernhard Walcher: „Vorwort der Herausgeber“. In: *Periodische Erziehung des Menschengeschlechts. Moralische Wochenschriften im deutschsprachigen Raum*. Hg. von Sophia Misia Doms und Walcher Bernhard. Bern: Peter Lang 2012, S. 9–13.
- Doms, Sophia Misia und Walcher Bernhard (Hg.): *Periodische Erziehung des Menschengeschlechts. Moralische Wochenschriften im deutschsprachigen Raum*. Bern: Peter Lang 2012.
- Ebrecht, Angelika u. a. (Hg.): *Brieftheorie des 18. Jahrhunderts. Texte, Kommentare, Essays*. Stuttgart: Metzler 1990.
- Eco, Umberto: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani 1991.
- Ehlert, Trude: „Zeit des Heils – Zeit der Welt. Wandel in der Konzeption der Zeit in deutschen Dichtung des Mittelalters“. In: *Rhythmus und Saisonalität. Kongreßakten des 5. Symposions des Mediävistenverbands in Göttingen 1993*. Hg. von Peter Dilg u. a. Sigmaringen: Thorbecke 1995, S. 197–212.
- Eickhoff, Ekkehard: *Venedig. Spätes Feuerwerk*. Stuttgart: Klett-Cotta 2007.
- Elias, Norbert: *Über die Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.
- Ertler, Klaus-Dieter: *Moralische Wochenschriften in Spanien. José Clavijo y Fajardo: El Pensador*. Tübingen: Narr 2003.
- „Das Charakterbild in den Moralischen Wochenschriften. Justus Van Effens *Le Misanthrope*“. In: *Charakterbilder. Zur Poetik des literarischen Porträts*. Hg. von Angela Fabris und Willi Jung. Göttingen: V & R unipress 2012, S. 215–229.
- Ertler, Klaus-Dieter u. a.: *Die spanische Presse des 18. Jahrhunderts. La Pensadora Gaditana von Beatriz Cienfuegos*. Hamburg: Kovač 2008.
- Ertler, Klaus-Dieter u. a. (Hg.): *Regards sur les spectateurs. Periodical Essay – Feuilles volantes – Moralische Wochenschriften – Fogli moralistici – Prensa moral*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2012.
- Fabris, Angela: „Il ritratto veneziano del medio Settecento: Gasparo Gozzi“. In: *Charakterbilder. Zur Poetik des literarischen Porträts*. Hg. von Angela Fabris und Willi Jung. Göttingen: V & R unipress 2012, S. 231–246.
- Fabris, Angela und Willi Jung (Hg.): *Charakterbilder. Zur Poetik des literarischen Porträts*. Göttingen: V & R unipress 2012.

- Fajen, Robert: *Die Verwandlung der Stadt. Venedig und die Literatur im 18. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink 2013.
- Faulstich, Werner: *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700–1830)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002.
- Felten, Hans: „Settecento“. In: *Italienische Literaturgeschichte*. Hg. von Volker Kapp. Stuttgart: Metzler 1994, S. 213–248.
- Fiorentino, Luigi: *Storia della letteratura italiana*. Milano: Edizioni Mursia 1968.
- Fischer, Michaela: *Die Figur des Lesers im Kommunikationssystem der Spectateurs*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2014.
- Forster, Edward Morgan: *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin 1974.
- Freud, Sigmund: „Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gräfin*“. In: *Studienausgabe*. Hg. von Alexander Mitscherlich u. a. Frankfurt a. M., S. 67–72.
- Friedman, Norman: „Erzählperspektive im Roman. Die Entwicklung eines kritischen Konzepts“. In: *Zur Struktur des Romans*. Hg. von Bruno Hillebrand. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1978, S. 141–176.
- Friedrich, Hand-Edwin u. a. (Hg.): *Literatur und Theologie im 18. Jahrhundert. Konfrontationen – Kontroversen – Konkurrenzen*. Berlin: De Gruyter 2011.
- Fuchs, Alexandra und Klaus-Dieter Ertler: *Die Moralischen Periodika in Italien: L'Osservatore veneto*. Hamburg: Kovač 2014.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/New York: Campus 1992.
- *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- *Die Erzählung*. München: Wilhelm Fink 1998.
- Gerigk, Horst-Jürgen: „Titelträume. Eine Meditation über den literarischen Titel im Anschluß an Werner Bergengruen, Leo H. Hoek und Arnold Rothe“. In: *Titel – Text – Kontext. Randbezirke des Textes. Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag*. Hg. von Jochen Mecke und Susanne Heiler. Gliencke (Berlin): Galda u. Wilch 2000, S. 21–28.
- Graeber, Wilhelm: „‘Leserpädagogik’. Zur gattungsinnovativen Funktion des Dialogs in französischen Aufklärungsromanen“. In: *Dialog und Dialogizität im Zeichen der Aufklärung*. Hg. von Gabriele Vickermann-Ribémont und Dietmar Rieger. Tübingen: Gunter Narr 2003, S. 187–199.

- Gronemann, Claudia: *Polyphone Aufklärung. Zur Textualität und Performativität der spanischen Geschlechterdebatten im 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Vervuert 2013.
- Grothe, Heinz: *Anekdote*. Stuttgart: Metzler 1971.
- Guinard, Paul Jacques: *La Presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre*. Paris: Centre de recherches hispaniques 1973.
- Gusdorf, Georges: „Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie“. In: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Hg. von Günter Niggel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 121–147.
- „Das theologische Ferment in der Kultur der Aufklärung“. In: *Europäische Aufklärung(en)*. Hg. von Siegfried Jüttner und Jochen Schlobach. Hamburg: Felix Meiner 1992, S. 26–39.
- Haferland, Harald und Mathias Meyer (Hg.): *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven*. Berlin: De Gruyter 2010.
- „Einleitung“. In: *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven*. Hg. von Harald Haferland und Mathias Meyer. Berlin: De Gruyter 2010, S. 3–15.
- Häsner, Bernd: „Dialog“. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. von Dieter Lamping. Stuttgart: Kröner 2009, S. 121–127.
- Hasselbeck, Otto: *Illusion und Fiktion. Lessings Beitrag zur poetologischen Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit*. München: Fink 1979.
- Hautal, Janine (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Berlin: De Gruyter 2007.
- Heidbrink, Henriette: „Fictional Characters in Literary and Media Studies. A Survey of the Research“. In: *Characters in Fictional Worlds. Unterständig Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*. Hg. von Eder Jens u. a. Berlin: De Gruyter 2010, S. 67–110.
- Hempfer, Klaus W. (Hg.): *Poetik des Dialogs. Aktuelle Theorie und rinascimentales Selbstverständnis*. Stuttgart: Steiner 2004.
- „Die Poetik des Dialogs im Cinquecento und die neuere Dialogtheorie. Zum historischen Fundament aktueller Theorie“. In: *Poetik des Dialogs. Aktuelle Theorie und rinascimentales Selbstverständnis*. Hg. von Klaus W. Hempfer. Stuttgart: Steiner 2004, S. 67–96.

- Hess, Rainer: „Essay“. In: *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*. Hg. von Rainer Hess und Gustav Siebenmann. Tübingen: Francke 1989, S. 112–114.
- Hess, Rainer und Gustav Siebenmann (Hg.): *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*. Tübingen: Francke 1989.
- Hillebrand, Bruno (Hg.): *Zur Struktur des Romans*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1978.
- Hilzinger, Sonja: *Anekdotisches Erzählen im Zeitalter der Aufklärung. Zum Struktur- und Funktionswandel der Gattung Anekdote in Historiographie, Publizistik und Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: M und P, Verlag für Wissenschaft und Forschung 1997.
- Hoeges, Dirk: *Aufklärung und die List der Form. Zur Zeitschrift 'Il Caffè' und zur Strategie italienischer und französischer Aufklärung*. Krefeld: Scherpe Verlag 1978.
- Hoffmeister, Gerhart (Hg.): *Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen*. Amsterdam: Rodopi 1986.
- Hofmeister, Wernfried und Hubert Stigler: „Edition als Interface. Möglichkeiten der Semantisierung und Kontextualisierung von domänenspezifischem Fachwissen in einem Digitalen Archiv am Beispiel der XML-basierten 'Augenfassung' zur Hugo von Montfort-Edition“. In: *editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft*. Hg. von Rüdiger Nutt-Kofoth u. a. Berlin/New York: De Gruyter 2010, 79–95.
- Höfner, Eckhard: „Intertextuelle Interpretationsvektoren. Zur Funktion von *motti* am Beispiel Stendhals“. In: *Titel – Text – Kontext. Randbezirke des Textes. Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag*. Hg. von Jochen Mecke und Susanne Heiler. Gliencke (Berlin): Galda u. Wilch 2000, S. 227–246.
- Hühn, Peter (Hg.): *Handbook of Narratology*. Berlin: De Gruyter 2009.
- Huse, Norbert und Wolfgang Wolters: *Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460–1590*. München: C.H. Beck 1996.
- Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Ontario: Wilfried Laurier University Press 1980.
- Im Hof, Ulrich: *Das Europa der Aufklärung*. München: Beck 1993.
- Infelise, Mario: *L'Editoria veneziana nel '700*. Milano: Angeli 1991.
- Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer 1960.

- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*. München: Wilhelm Fing 1976.
- Jacobs, Helmut C. und Gisela Schlüter (Hg.): *Beiträge zur Begriffsgeschichte der italienischen Aufklärung im europäischen Kontext*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2000.
- Jacobs, Jürgen: *Prosa der Aufklärung. Moralische Wochenschriften, Autobiographie, Satire, Roman*. München: Winkler 1976.
- „Bildungsroman und Pikaroroman. Versuch einer Abgrenzung“. In: *Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen*. Hg. von Gerhart Hoffmeister. Amsterdam: Rodopi 1986, S. 9–18.
- Jakobson, Roman: „Linguistik und Poetik“. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt am Main, 1979, S. 83–121.
- Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: De Gruyter 2004.
- Jens, Eder u. a. (Hg.): *Characters in Fictional Worlds. Unterständig Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*. Berlin: De Gruyter 2010.
- Junqua, Amélie: „A Stranger’s Strength – The Spectator in the crowd“. In: *Regards sur les spectateurs. Periodical Essay – Feuilles volantes – Moralische Wochenschriften – Fogli moralistici – Prensa moral*. Hg. von Klaus-Dieter Ertler u. a. Frankfurt am Main: Peter Lang 2012, S. 25–39.
- Jüttner, Siegfried und Jochen Schlobach (Hg.): *Europäische Aufklärung(en)*. Hamburg: Felix Meiner 1992.
- Kapp, Volker (Hg.): *Italienische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler 1994.
- Kawczynski, Max von: *Studien zur Literaturgeschichte des XVIIIten Jahrhunderts: Moralische Zeitschriften*. Leipzig: H. Matthes 1880.
- Kay, Donald: *The Short Fiction in the Spectator*. Alabama: University of Alabama Press 1975.
- Kayser, Wolfgang: „Das Problem des Erzählers im Roman“. In: *Zur Struktur des Romans*. Hg. von Bruno Hillebrand. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1978, S. 188–202.
- Kertzer, David: *Sacrificed for Honor. Italian Infant Abandonment and the Politics of Reproductive Control*. Boston: Beacon Press 1993.

- Kessel, Martina: „Unter Utopieverdacht? Zum Nachdenken über Glück im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert“. In: *L'Homme. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft* 10/2 (1999), S. 257–276.
- Kimpel, Dieter: *Der Roman der Aufklärung*. Stuttgart: Metzler 1967.
- Kindt, Tom: „Novelle“. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. von Dieter Lamping. Stuttgart: Kröner 2009, S. 540–548.
- Koch, Peter und Wolfgang Österreicher: „Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte“. In: *Romanistisches Jahrbuch* 36 (1985).
- Koch, Thomas: *Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis: (Retz, La Bruyère, Balzac, Flaubert, Proust, Lainé)*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1991.
- König, Burghard (Hg.): *Literaturwissenschaft*. Hamburg: Rowohlt 1997.
- Kranar, Zoran: „Metatextualität“. In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Hg. von Viktor Žmeger. Tübingen: Niemeyer 1994, S. 274–277.
- Lacan, Jacques: „Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud“. In: *Schriften II*. Hg. von Norbert Haas. Olten/Freiburg: Suhrkamp 1975, S. 15–55.
- Lamping, Dieter (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner 2009.
- Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink 1993.
- Luhmann, Niklas: *Das Erziehungssystem der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.
- Mahne, Nicole: *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
- Martens, Wolfgang: *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften*. Stuttgart: Metzler 1968.
- Martínez, Matías (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Metzler 2011.
- „Figur“. In: *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. von Matías Martínez. Stuttgart: Metzler 2011, S. 145–150.
- Martínez, Matías und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck 2009.

- Mecke, Jochen: „Randbezirke des Hypertextes“. In: *Titel – Text – Kontext. Randbezirke des Textes. Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag*. Hg. von Jochen Mecke und Susanne Heiler. Gliencke (Berlin): Galda u. Wilch 2000, S. 51–72.
- Mecke, Jochen und Susanne Heiler (Hg.): *Titel – Text – Kontext. Randbezirke des Textes. Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag*. Gliencke (Berlin): Galda u. Wilch 2000.
- Meid, Volker: „Zum Roman der Aufklärung“. In: *Aufklärung. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*. Hg. von Hans-Friedrich Wessels. Königstein: Athenäum-Verlag 1984, S. 88–115.
- Meyer, Herman: *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*. Stuttgart: Metzler 1961.
- Morace, Aldo Maria: *Un romanziere del Settecento. Antonio Piazza*. Reggio Calabria: Pontari 1999.
- *Il prisma nell'apparenza. La narrativa di Antonio Piazza*. Napoli: Liguori 2002.
- Moravetz, Monika: *Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts. Richardsons Clarissa, Rousseaus Nouvelle Héloïse und Laclos' Liaisons dangereuses*. Tübingen: Narr 1990.
- „Erzählzeit und Erzählte Zeit“. In: Müller, Günther. *Morphologische Poetik. Gesammelte Werke*. Hg. von Elena Müller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968, S. 267–298.
- Müller, Günther: „Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst“. In: *Morphologische Poetik. Gesammelte Werke*. Hg. von Elena Müller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986, S. 247–268.
- Müller, Wolfgang: „Brief“. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. von Dieter Lamping. Stuttgart: Kröner 2009, S. 57–83.
- Muth, Karl: *Die Wiedergeburt der Dichtung aus dem religiösen Erlebnis. Gedanken zur Psychologie des katholischen Literaturschaffens*. Kempten: Kösel 1909.
- Nickisch, Reinhard: *Brief*. Stuttgart: Metzler 1991.
- Niggel, Günter (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989.
- Nörtemann, Regina: „Brieftheoretische Konzepte im 18. Jahrhundert und ihre Genese“. In: *Brieftheorie des 18. Jahrhunderts. Texte, Kommentare, Essays*. Hg. von Angelika Ebrecht u. a. Stuttgart: Metzler 1990, S. 211–224.

- Noyer-Weidner, Alfred: *Die Aufklärung in Oberitalien*. München: Max Hueber 1957.
- Nünning, Ansgar: *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung. Die Funktion der Erzählinstanz in Romanen George Eliots*. Trier: Wiss. Verlag Trier 1989.
- *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler 2004.
- Nutt-Kofoth, Rüdiger u. a. (Hg.): *editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft*. Berlin/New York: De Gruyter 2010.
- Oberkampf, Walter: *Die zeitungskundliche Bedeutung der Moralischen Wochenschriften. Ihr Wesen und ihre Bedeutung, nach den Quellen mit einer Bibliographie*. Leipzig/Dresden: Risse 1934.
- Petronio, Giuseppe: *L'attività letteraria in Italia*. Palermo: Palumbo 1988.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Verlag 1988.
- Portinari, Folco: *Romanzieri del Settecento*. Torino: Unione tipografico-editrice torinese 1988.
- Rau, Fritz: *Zur Verbreitung und Nachahmung des „Tatler“ und „Spectator“*. Heidelberg: Winter 1980.
- Rehm, Walther: *Späte Studien*. München: Francke 1965.
- Rothe, Arnold: *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte*. Frankfurt am Main: Klostermann 1986.
- Rueda, Ana: *Cartas sin lacrar. La novela epistolar y la España ilustrada 1789–1840*. Madrid: Iberoamericana 2001.
- Schäfer, Walter Ernst: *Anekdote – Antianekdote. Zum Wandel einer literarischen Form in der Gegenwart*. Stuttgart: Klett-Cotta 1977.
- Schaff, Barbara: „Erzählen und kollektive Identität“. In: *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. von Matías Martínez. Stuttgart: Metzler 2011, S. 89–97.
- Schäffer, Beatrix: *Das venezianische Druck- und Verlagswesen im Zeitalter der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Lang 1998.
- Schärf, Christian: „Essay“. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. von Dieter Lamping. Stuttgart: Kröner 2009, S. 224–233.

- Scheffel, Michael: „Wer spricht? Überlegungen zur ‘Stimme’ in fiktionalen und faktualen Erzählungen“. In: *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Hg. von Andreas Blödorn u. a. Berlin: De Gruyter 2006, S. 83–99.
- Schmidt, Siegfried J.: *Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- Schneiders, Werner (Hg.): *Lexikon der Aufklärung. Deutschland und Europa*. München: C. H. Beck 2001.
- „Vorurteil“. In: *Lexikon der Aufklärung. Deutschland und Europa*. Hg. von Werner Schneiders. München: C. H. Beck 2001, S. 438–440.
- Schöffler, Herbert: *Protestantismus und Literatur. Neue Wege zur englischen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz 1922.
- Schon, Peter: „Das literarische Porträt im französischen Mittelalter“. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 202 (1965), S. 241–263.
- Schöwerling, Rainer: *Die Anekdote im England des 18. Jahrhunderts*. Diss. Universität Göttingen, 1966.
- Schüle, Frieder und Jörn Stückrath: „Erzählen“. In: *Literaturwissenschaft*. Hg. von Burghard König. Hamburg: Rowohlt 1997, S. 54–69.
- Semlak, Martina: „Digitale Edition als Instrument für literaturwissenschaftliche Forschung“. In: *PhiN Literaturwissenschaft im digitalen Medienwandel* 7 (2014), S. 36–48.
- Siebert, Reinhart: „Theologie und Religion als Hintergrund für die ‘Leserevolution’ des 18. Jahrhunderts“. In: *Literatur und Theologie im 18. Jahrhundert. Konfrontationen – Kontroversen – Konkurrenzen*. Hg. von Hand-Edwin Friedrich u. a. Berlin: De Gruyter 2011, S. 14–31.
- Sklovskij, Victor: *Theorie der Prosa*. Frankfurt am Main: Fischer 1966.
- Skulschus, Marco und Marcus Wiederstein: *XML: Standards und Technologien*. Berlin: Comelio Medien 2009.
- Stückrath, Jörn: „Figur und Handlung“. In: *Literaturwissenschaft*. Hg. von Burghard König. Hamburg: Rowohlt 1997, S. 40–53.
- Stürzer, Volker: *Journalismus und Literatur im frühen 18. Jahrhundert. Die literarischen Beiträge in Tatler, Spectator und den anderen Blättern der Zeit*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1984.
- Stüssel, Kerstin: „Autobiographie“. In: *Lexikon der Aufklärung. Deutschland und Europa*. Hg. von Werner Schneiders. München: C. H. Beck 2001, S. 50–51.

- Tavazzi, Valeria G. A.: *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*. Roma: Bulzoni 2010.
- Todorov, Tzvetan: *Poétique de la prose*. Paris: Éd. du Seuil 1971.
- „Die Kategorien der literarischen Erzählung“. In: *Zur Struktur des Romans*. Hg. von Bruno Hillebrand. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1978, S. 347–369.
- Tomassini, Giovanni Battista: *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*. Roma: Bulzoni 1990.
- Tonucci, Antonia Mazza: „Un romanzo popolare del settecento: la *Trilogia di Giulietta* di Antonio Piazza“. In: Piazza, Antonio. *La Trilogia di Giulietta di Antonio Piazza*. Hg. von Antonia Mazza Tonucci. Azzate: Ed. Otto/Novecento 1983, S. 7–50.
- Tortarolo, Edoardo: „*Opinione pubblica* und italienische Aufklärung. Einige Lektürenotizen“. In: *Beiträge zur Begriffsgeschichte der italienischen Aufklärung im europäischen Kontext*. Hg. von Helmut C. Jacobs und Gisela Schlüter. Frankfurt am Main: Peter Lang 2000, S. 133–149.
- Turchi, Roberta: „Prefazione“. In: Piazza, Antonio. *L'Attrice*. Hg. von Roberta Turchi. Napoli: Guida editori 1984, S. 5–17.
- Ueding, Gert: *Moderne Rhetorik. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. München: C. H. Beck 2000.
- Vellusig, Robert: „Verschriftlichung des Erzählens. Medienprobleme des Romans im 17. und 18. Jahrhundert“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 30 (2005), S. 55–97.
- Vickermann-Ribémont, Gabriele und Dietmar Rieger (Hg.): *Dialog und Dialogizität im Zeichen der Aufklärung*. Tübingen: Gunter Narr 2003.
- Vietta, Silvio: *Der europäische Roman der Aufklärung*. München: Wilhelm Fink Verlag 2007.
- Vischer, Friedrich Theodor: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. Stuttgart: C. Macken 1857.
- Vogt, Jochen: „Grundlagen narrativer Texte“. In: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München: DTV 1996, S. 287–307.
- Voigt, Christopher: „Freigeistiges Publikum und protestantische Apologetik im 18. Jahrhundert“. In: *Literatur und Theologie im 18. Jahrhundert. Konfrontationen*

- *Kontroversen – Konkurrenzen*. Hg. von Hand-Edwin Friedrich u. a. Berlin: De Gruyter 2011.
- Volmer, Annett: „Der Dialogcharakter der Presse. Zum Einbezug des Lesers in den öffentlichen Raum“. In: *Dialog und Dialogizität im Zeichen der Aufklärung*. Hg. von Gabriele Vickermann-Ribémont und Dietmar Rieger. Tübingen: Gunter Narr 2003, S. 201–216.
- Voussard, Maurice: *Italia nell’Settecento*. Milano: Fabbri 2001.
- Weber, Max: *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. Hg. von Dirk Kaesler. München: C.H. Beck 2010.
- Weimann, Robert: „Erzählsituation und Romantypus“. In: *Zur Struktur des Romans*. Hg. von Bruno Hillebrand. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1978, S. 316–346.
- Weindl, Marion: *Funktion und Konstruktion des Erzählkunstwerkes*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1995.
- Weinrich, Harald (Hg.): *Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft*. Stuttgart: dtv 1971.
- „Für eine Literatur des Lesers“. In: *Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft*. Hg. von Harald Weinrich. Stuttgart: dtv 1971, S. 23–34.
- „Titel für Texte“. In: *Titel – Text – Kontext. Randbezirke des Textes. Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag*. Hg. von Jochen Mecke und Susanne Heiler. Glienicke (Berlin): Galda u. Wilch 2000, S. 3–19.
- Wellek, René und Austin Warren: *The Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace, and Company 1949.
- Werner, Lukas: „Zeit“. In: *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. von Matías Martínez. Stuttgart: Metzler 2011, S. 150–158.
- Wessels, Hans-Friedrich (Hg.): *Aufklärung. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*. Königstein: Athenäum-Verlag 1984.
- Winter, Hans-Gerhard: *Dialog und Dialogroman in der Aufklärung*. Darmstadt: Thesen Verlag 1974.
- Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Niemeyer 1993.
- „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen. Ein Systematisierungsversuch metareferenzieller Formen und Begriffe in Literatur und

- anderen Medien“. In: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Hg. von Janine Hautal. Berlin: De Gruyter 2007, S. 25–64.
- Wulfram, Hartmut: *Das römische Versepistelbuch. Eine Gattungsanalyse*. Berlin: Antike Verlag 2008.
- Zorzi Publiese, Olga: *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale*. Roma: Bulzoni 1995.
- Žmegac, Viktor (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen: Niemeyer 1994.