MARC FÖCKING
BARBARA KUHN (Hg.)

Das Gesetz der Serie

Konzeptionen und Praktiken des Seriellen in der italienischen Literatur

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

STUDIA ROMANICA
Band 217

Herausgegeben von
Marc Föcking
Robert Folger
Sybille Große
Edgar Radtke

Das Gesetz der Serie

Konzeptionen und Praktiken des Seriellen in der italienischen Literatur

Herausgegeben von
MARC FÖCKING
BARBARA KUHN

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über *http://dnb.d-nb.de* abrufbar.

ISBN 978-3-8253-4666-9

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

© 2019 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

INHALT

MARC FÖCKING UND BARBARA KUHN: Serie und Serialität.
Einführende Überlegungen zu Konzept und Konzeptionen von Serialität
und zu literarischen Praktiken des Seriellen VII

I. Zyklenbildung und Serialität in Mittelalter und Früher Neuzeit

FURIO BRUGNOLO: Der Text und die Serie, das Ganze und die Teile.
Typologie und Evolution der Liedersammlungen und der Gedichtbücher
im italienischen Mittelalter (13.-15. Jahrhundert) 1

RUEDI ANKLI: "Perch' altra fantasia par che mi nasche":
la continuazione nel *Morgante* 17

MARITA LIEBERMANN: Einzigartigkeit in Serie.
Zum ‚variatio'-Paradigma im Seicento: Tesauros *Cannocchiale aristotelico*
und Marinos lyrische Selbstporträts in der *Galeria* 33

DIETRICH SCHOLLER: Zyklisch-serielles Erzählen
in Marinos *Rime amorose* 53

LUDGER SCHERER: Serialität im Epochenumbruch des Settecento.
Zum dramatischen und narrativen Werk Pietro Chiaris 65

II. Serielle Erzählverfahren in der Narrativik des 19. und 20. Jahrhunderts: Funktionen und Funktionsweisen

MICHAEL BERNSEN: Die Serialität der *Promessi* sposi 83

HELMUT METER: Serialität als Torso.
Giovanni Vergas unvollendeter Vinti-Zyklus 93

ANGELA OSTER: *Romanzo di Ferrara.* Serialität und Mythos
in Giorgio Bassanis *Il giardino dei Finzi-Contini* 107

CORDULA REICHART: Existenz und Serie. Zur Bedeutung des Charakteristischen
in Alberto Moravias *Racconti Romani* 125

III. Reflexionsformen des Seriellen in der zeitgenössischen Narrativik

CATHARINA BUSJAN: Geschichten ohne Ende.
Zur Rezeption des seriellen Erzählens bei Calvino 139

CLAUDIA JACOBI: L'estetica del seriale nell'iperrealtà di Walter Siti 157

LINDA MENNIGER: Triestiner Serien. Mauro Covacich
und seine vernetzende ‚scrittura' fraktaler Identität 167

CHRISTOPH OLIVER MAYER: Historische Fortsetzungsromane aus Italien.
Der Fall Monaldi & Sorti 187

MARC FÖCKING UND BARBARA KUHN

Serie und Serialität. Einführende Überlegungen zu Konzept und Konzeptionen von Serialität und zu literarischen Praktiken des Seriellen

Vorabendserien, Soap-Operas, Telenovelas, Familiensagas, Serienermittler im Kriminalroman, Comicreihen, mehrbändige Fortsetzungsromane oder aufwändig produzierte und über Jahre hinweg im Fernsehen oder im Netz gesendete Polit-, Ärzte-, Historien- und Agentenserien prägen so sehr das Erscheinungsbild gegenwärtiger Populärkultur, dass Serialität zum Strukturprinzip moderner Medialität schlechthin geworden ist. Dieses Prinzip weist zurück auf die Erfindung der Massenliteratur zu Beginn des 19. Jahrhunderts, auf den Feuilletonroman und die ihn ermöglichenden Bedingungen des Zeitungs- und Buchmarktes. Augustin Sainte-Beuve hat sie deshalb als „littérature industrielle" abqualifiziert, als am Fließband hergestellte, auf dem Prinzip der Unabgeschlossenheit beruhende Konsumliteratur, deren Bauprinzipien der Fortsetzung keinen ästhetischen, sondern rein kommerziellen Notwendigkeiten geschuldet seien.

Das Gegenbild zu dieser populären Serialität war im 19. Jahrhundert das ‚Werk', das seine durchkomponierte Abgeschlossenheit entweder einem Denken klassischer Proportionalität, natürlicher Organizität oder der Kreativität und Emotionalität des Genies verdankte, das allein ‚Originale', Einzelstücke hervorbringt. Diese Vorstellung des Kunstwerks als auratischer Solitär hat sich lange, weit über das 19. Jahrhundert hinaus, als Signum von Hochkultur gehalten und wurde von literaturtheoretischen Moden der Moderne perpetuiert – vom Kunstwerk als „well wrought urn" im New Criticism eines Cleanth Brooks bis zur Werkimmanenz der deutschen Germanistik der 1950er und 1960er Jahre. Die Massenkultur und ihr Prinzip der Serialität fanden sich in den Schatten der Trivialität getaucht und als Nicht-Kunst abqualifiziert. Darin sind sich auch Horkheimer und Adorno in ihrer *Dialektik der Aufklärung* mit den frühen Büchern Umberto Ecos zu eben dem Thema (*Il superuomo di massa*, 1976) einig.

Diese Desavouierung von Serialität zugunsten von Singularität findet ihre tiefere Begründung in der im Neukantianismus des 19. Jahrhunderts angelegten ästhetischen wie wissenschaftstheoretischen Opposition zwischen Geistes- und Naturwissenschaften: Während erstere auf das Idiographische, die Beschreibung des Singulär-Individuellen festgelegt werden, basieren Naturwissenschaften auf dem Prinzip des Nomothetischen, der entindividualisierenden Offenlegung von Gesetzmäßigkeiten (Windelband, Rickert). Hatte das Singuläre in der bis ins 18. Jahrhundert gültigen (aristotelischen) Wissenschaftsauffassung des „De singularibus non est scientia" keinen Platz, wird es im 19. Jahrhundert zum Angelpunkt einer „Poetik der Differenz" (J.M. Lotman) und geisteswissenschaftlich-idiographischer Theoriebildung. Damit scheint zum einen die Opposition von seriell vs. singulär durch die vermeintlich unterschiedlichen oder gar einander

entgegengesetzten Zuständigkeitsbereiche festgeschrieben, zum anderen eine Wertung impliziert, die dem Seriellen allenfalls ein marginales Daseinsrecht als – weitgehend perhorresziertes – Gegenbild im Rahmen der Poetiken des Werks und der Differenz einräumt.

Das ändert sich erst mit dem russischen Formalismus und dem linguistischen Strukturalismus des frühen 20. Jahrhunderts wie mit dem literatur- und kulturtheoretischen Strukturalismus seit den 1960er Jahren, parallel aber auch mit Gegenbewegungen zu solchen auf Singularität zielenden Konzeptionen in Literatur und Musik, in bildkünstlerischen Artefakten und Architektur seit Beginn des 20. Jahrhunderts, auf die die Theoriebildung wiederum reagieren musste. Die historische Opposition idiographisch vs. nomothetisch löst sich soweit auf, dass Reihenbildungen und Serialität als Grundprinzipien kultureller Artefakte (Sprache, kulturelle Handlungen, Texte etc.) in den Fokus geraten können: Denn jeder individuelle Sprachakt, jede kulturelle Praxis, jedes Artefakt lässt sich wahrnehmen als Realisierung eines Regelsystems und damit als Element einer – sichtbaren oder, häufiger, unsichtbaren – Serie, in der jedes Element die Grundlage einer mimetischen Weiterschreibung der Serie bietet. Die implizite Serialität von Handlungen in der Perpetuierung von Gewalt wird so etwa bei René Girard zum Basismodell kulturwissenschaftlicher Theorie. Aber auch in der Phänomenologie gewinnt die Reihenbildung im 20. Jahrhundert einen besonderen Stellenwert für die Wahrnehmbarkeit von Kontinuen in der Zeit, wie sie etwa und insbesondere die Musik von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern über Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen bis zu Steve Reich und Philip Glass sinnfällig werden lässt: Erst im Vergegenwärtigen früherer Elemente einer kontinuierlichen Folge wird diese – als Reihe, als Serie oder als minimale Variation – erfahrbar; ein Melodieerlebnis stellt sich ein, wenn frühere Töne mitgehört werden.

So gewinnen Reihenbildungen gerade bei den Taktgebern moderner ästhetischer Theorie eine neue Prominenz. Doch die sich in jedem Exemplar realisierende implizite Serialität war der historischen, von der Antike bis ins 18. Jahrhundert in unterschiedlicher Spielart gültigen „Poetik der Identität“ (J.M. Lotman) immer schon inhärent: *Mimesis* und *Imitatio auctorum* haben stets zur expliziten Serienbildung von Artefakten geführt, sei es in Kooperation mehrerer Autoren wie in den Tenzonen des Mittelalters, den ‚continuazioni‘ des Ritterromans von Boiardo und Ariosto wie des Barockromans, der Nachahmung Petrarcas im Petrarkismus wie auch dessen Komisierung im Antipetrarkismus, der als Bestätigung und Infragestellung zugleich zu fungieren vermag und so paradigmatisch auf die Komplexität von Serienbildungen in Fortschreibung und Absetzung deutet. Aber auch einzelne Autoren haben sich stets serieller Techniken bedient: etwa in den in die Prozessualität der Liebesgeschichte eingefügten paradigmatischen Gedichtsequenzen in Petrarcas *Canzoniere*, im Überwuchern des Prozessualen durch Serialität in Lyriksammlungen des Manierismus und des Barock, in der prinzipiell nach Serialität strebenden Anlage des barocken Schäferromans, der zu vielbändigen, beliebig fortsetzbaren Monsterromanen wie denen G.B. Menzinis führte.

Dass Serialität aber kein historisch an die *Imitatio*-Poetik gebundenes, sondern allenfalls durch die Romantik kurzzeitig unterbrochenes Grundprinzip kultureller Medienproduktionen ist, zeigen die großen Romanzyklen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts von Balzac über Zola bis zu Proust und Bacchelli, aber auch in den abgebrochenen Versuchen Vergas und De Robertos. Die strukturelle Serialität der italienischen Neoavanguardia

(Manganelli, *Centuria*; Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*) und das Revival barocker Erzählformen romanesker Unabgeschlossenheit in den populären Medienprodukten der Gegenwart in Italien etwa bei Monaldi und Sorti oder in Kriminalromanen mit konstant bleibenden Hauptfiguren wie Camilleris Montalbano-Krimis lassen Serialität immer mehr zum dominanten narrativen Strukturprinzip der Gegenwart werden.

Da aber das Phänomen der Serialität keineswegs erst die italienische Literatur der letzten Jahrzehnte prägt, sondern, wie die wenigen Beispiele zeigen, die italienische Literatur seit ihren Anfängen bestimmt, erlaubt die Frage nach Formen und Funktionen von Serialität einen neuen Blick auf die Geschichte(n) der italienischen Literatur. So entsteht etwa in den einzelnen Jahrhunderten in je unterschiedlicher Weise eine Spannung zwischen dem einzelnen Text und ‚seiner' Serie, der ‚Reihe', in die er sich explizit oder implizit einschreibt. Hier lassen sich Fragen zur Wahrnehmung von Serialität in produktions- wie in rezeptionsästhetischer Sicht, nicht zuletzt in ihrem Verhältnis zueinander, anschließen: die Frage, wie die Wahrnehmung oder Nicht-Wahrnehmung des Aspekts der Serialität die Entstehung und Lektüre von Texten modifiziert. Was geschieht etwa mit der Semantik eines einzelnen Gedichts aus Petrarcas *Rerum vulgarium fragmenta* oder aus petrarkistischen Canzonieri, wenn es aus dem Kontext der narrativen Abfolge herausgelöst wird, um in andere Reihen eingestellt zu werden, beispielsweise in die im 16. Jahrhundert massenweise edierten Sonett-Anthologien? Oder allgemeiner gewendet: Wie sehr derealisiert und konterkariert diese Serienhaftigkeit die syntagmatische ‚Geschichte' und ihre Individualität?

Diese Frage lässt sich durchaus über die zur Paradigmatik tendierende Dekonstruktion des petrarkistischen Canzoniere im 16. und 17. Jahrhundert hinaus ausweiten auf jede Form von ausgestellter Serialität: Muss sie zwangsläufig das ‚Authentische', ‚Originelle' und ‚Individuelle' des Einzelelements verfehlen oder gar leugnen? Oder vermag gelegentlich auch umgekehrt eben die Präsentation in Serie das Einzelne in seiner Andersheit zu profilieren? Kehrte jedoch in einer solchen Betrachtungsweise insgeheim die überkommen geglaubte Opposition samt ihrer Wertung zurück, insofern das ‚Einzige' gerade in und somit dank der Serie als Einzigartiges wahrgenommen wird – mehr denn je vielleicht, weil erst die gleichzeitige Wahrnehmung der Serie es als solches erscheinen lässt?

Und wiederum umgekehrt: Inwiefern erlaubt erst die Wahrnehmung der Serie neue Lesarten, die sowohl bei der Fixierung auf ‚das eine Werk' als auch bei der implizierten Aufwertung des ‚Einen' und komplementären Abwertung ‚seiner' Serie verloren gehen? Mit anderen Worten: Welche Rolle spielt die Dialogizität in der Relation von Singulärem und Seriellem? Wo situiert sich Serialität zwischen Archi- und Metatextualität, zwischen Hyper- und Hypotextualität?

Die dreizehn Studien dieses Bandes verfolgen in drei großen Schritten die hier aufgeworfenen Fragen in den historischen Etappen der italienischen Literatur von den Lyrikanthologien des 13. bis 15. Jahrhunderts und den frühen Ritterepen Pulcis bis zu den experimentellen, autofiktionalen Romanserien Mauro Covacichs und in der gesamten Bandbreite der literarischen Schreibweisen von Lyrik und Narrativik vor dem Hintergrund der jeweiligen historischen Gattungspoetiken, die in je unterschiedlichen Dosen Serialität zulassen, behindern und steuern.

So geht ein erster Teil zunächst unterschiedlichen Aspekten von Zyklenbildung und Serialität in Mittelalter und früher Neuzeit nach. Ausgehend von einem Konzept der Serie

als „Gesamtheit von Elementen derselben Art“ untersucht Furio Brugnolo in seinem Beitrag mit dem Titel „Der Text und die Serie, das Ganze und die Teile. Typologie und Evolution der Liedersammlungen und der Gedichtbücher im italienischen Mittelalter (13.-15. Jahrhundert)“ die sich im Laufe der Jahrhunderte wandelnde Organisation der italienischen *canzonieri* des 13. bis 15. Jahrhunderts. Er kann zeigen, dass die frühen Liedersammlungen sich einerseits noch stark am provenzalischen, nach Gattungen gegliederten Modell des Gedichtbuchs orientieren, andererseits bereits eine Tendenz zum autonomen, stark strukturierten *canzoniere d'autore* aufweisen, der von einer spezifischen Poetik und einer einheitlichen Sinngebung geprägt ist. Von hier aus bilden sich drei Typen von „libri di poesia“ aus: die Gedichtsammlung eines einzelnen Autors, die nach bestimmten Kriterien geordnete Anthologie verschiedener Autoren und schließlich die quasi zufällige Sammelhandschrift ohne einheitlichen Plan – eine Tendenz, die sich besonders deutlich im 15. Jahrhundert ausprägt, wenngleich auch hier durchaus klar strukturierte Sammlungen entstehen.

Unter dem Titel „‘Perch’ altra fantasia par che mi nasche’: la continuazione nel *Morgante*“ befasst sich Ruedi Ankli in seinem Beitrag mit der Relation zwischen den beiden Teilen von Luigi Pulcis *Morgante*, dessen erste erhaltene Ausgabe nur 23 Gesänge umfasste, die nur wenige Jahre später erschienene hingegen 28. Dabei fällt der im Text selbst formulierte Gegensatz zwischen der „comedia“ des ersten Teils und der „tragedia“ der *continuazione* auf, der Gegensatz zwischen den fröhlich-märchenhaften Riesengeschichten und der als Historie angesehenen Materie der hinzugefügten *cantari*, die ihren Stoff der *Chanson de Roland* entlehnen. Der Beitrag analysiert insbesondere den 24. *cantare* als Schnittstelle zwischen beiden Teilen, der als narratives und reflexives Feuerwerk bereits Erzähltes und noch zu Erzählendes in einer *mise en abyme* kunstvoll miteinander und mit poetologischen Überlegungen verflicht.

Ausgehend von einer profunden Reflexion über das Verhältnis des *varietas*-Konzepts schon der antiken Rhetorik zum Konzept der Serie bzw. der Serialität entfaltet der Beitrag von Marita Liebermann über „Einzigartigkeit in Serie. Zum ‚variatio‘-Paradigma im Seicento: Tesauros *Cannocchiale aristotelico* und Marinos lyrische Selbstporträts in der *Galeria*“ in einem Diptychon zunächst die Spielarten und Funktionen der *varietas* und ihrer speziell barocken Implikationen in Emanuele Tesauros *Cannocchiale aristotelico*. Vor dieser Folie wendet sich die Autorin anschließend der ‚Serie‘ jener Gedichte aus Marinos *Galeria* zu, die literarische Selbstporträts sind oder – angeblich existierende oder in Auftrag gegebene – gemalte Selbstporträts zu ihrem Gegenstand machen. Auf diese Weise kann Marita Liebermann zeigen, dass die Serialität des Marino’schen Zyklus sich nicht in einem schlichten *varietas*-Verständnis, demzufolge die Abwechslung Vergnügen bereite, erschöpft. Vielmehr generiert gerade die Serialität Bedeutung, insofern die Elemente einer Serie nicht nur – um Brugnolos Titel zu variieren – aneinandergereihte Teile sind, sondern aufeinander verweisende Teile eines Ganzen, das eben dadurch mehr ist als deren bloße Summe.

Ebenfalls mit Marinos Texten befasst sich Dietrich Scholler („Zyklisch-serielles Erzählen in Marinos *Rime amorose*“). Scholler untersucht Giambattista Marinos *Rime amorose* vor dem Hintergrund von zyklischer Rahmung und serieller Modellierung der Liebesgeschichte des lyrischen Ich in petrarkistischen *Rime*-Sammlungen des Cinquecento. Wird die Makro-Geschichte im späten Cinquecento immer weiter durch interne Serialisierungen durchkreuzt, wird der petrarkistische Normkonflikt zwischen Syntagmatik und

Paradigmatik zu Beginn des Seicento in Marinos *Rime amorose* bedeutungslos, da novellenhafte Paradigmatik die Makro-Geschichte außer Kraft setzt. Petrarcas lyrisches Ich als exklusives Aktanten-Subjekt besetzt Marino mit einer Vielzahl von Subjekten. So entstehen weitere diegetische Ebenen, in die das primäre lyrische Ich überhaupt nicht mehr eingebunden ist. Scholler leitet daraus die schwächere ‚Mittelpunktsbezogenheit' in Marinos *Rime* amorose ab, während in Petrarcas *Canzoniere* die Mini-Serien (auf Augen, Hände etc.) stets mittelpunktsbezogen bleiben. Dem entspricht das Petrarkismus-untypische Schlussgedicht Nr. 81, das keine Reuethematik kennt und durch argute Reifizierung petrarkistischer Metaphern auffällt.

Ludger Scherer widmet sich in „Serialität im Epochenumbruch des Settecento. Zum dramatischen und narrativen Werk Pietro Chiaris" der spezifischen Serialität in der Theaterproduktion des Venezianers und Goldoni-Konkurrenten Pietro Chiari vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Usus, Theaterstücke als Fortsetzung oder Reprise von eigenen Erfolgsstücken und solcher seiner Zeitgenossen anzulegen. Chiari setzt auf den publikumswirksamen Agon eines parodierenden Dialogs vor allem mit Goldoni, mit dem er auch über die Titel konkurriert: Auf Goldonis *La vedova scaltra* antwortet Chiari mit einer (seinerseits Molière für sich reklamierenden) *La scuola delle vedove*. Ersterer verteidigt sich gegen Chiaris Parodie in einem „Prologo apologetico", auf den wiederum Chiari reagiert und seine Autoritäten (Molière, Aristoteles) in Stellung bringt. Einer seriellen, marktgerechten Fortsetzungspoetik gehorchen Chiaris Roman-Dramatisierungen, etwa von Fieldings populärem *Tom Jones*, aus dem Chiari die Trias *L'Orfano perseguitato*, *L'Orfano ramingo* und *L'Orfano riconosciuto* (1751) ableitet – eine dem Buchmarkt und der Leserbindung verpflichtete Ästhetik, die der Venezianer auch in seiner eigenen Romanproduktion verfolgt.

Nach diesen Fragen an die Literatur vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert werden im zweiten großen Schritt durch die Epochen der italienischen Literatur insbesondere serielle Erzählverfahren in der Narrativik des 19. und 20. Jahrhunderts im Blick auf ihre Funktionen und Funktionsweisen analysiert. In seinem Beitrag über „Die Serialität der *Promessi sposi*" wendet sich Michael Bernsen sowohl gegen die gängige Lesart von Manzonis Text als dem großen, sinnstiftenden Nationalroman, der gemäß den Erkenntnissen des frühen Historismus auch die fiktive Handlung präge, als auch gegen die auf Goethes Äußerung zurückgehende, in den letzten Jahrzehnten häufiger wiederholte These einer Zweiteilung des Romans in Historie hier und Märchenhandlung dort. Gegen beide Richtungen führt Bernsen anhand ausgewählter Episoden vor, dass der Roman vielmehr seriell strukturiert sei, insofern er sich lesen lasse als kritische Auseinandersetzung mit den unterschiedlichsten narrativen Mustern – etwa Kasus, Exemplum, Porträt, Hagiographie – und überkommenen Konzepten wie dem der *historia magistra vitae*, aber auch mit der zunehmend positivistisch orientierten Geschichtsschreibung. Demgegenüber mache die Serialität der *Promessi sposi* deutlich, in welchem Maße jede Darstellung von – historischen oder fiktiven – Ereignissen abhängig ist von der Perspektive ihrer Betrachter, von der gewählten Erzählform und deren jeweiligen Funktionen für die Betrachter.

Helmut Meter fragt in „Serialität als Torso. Giovanni Vergas unvollendeter Vinti-Zyklus" ausgehend von der grundsätzlichen Unterscheidung von ‚Zyklus' und ‚Serie' als oppositiven, einerseits teleologisch-‚organischen', andererseits iterativ-reihenden Modi der Kombination, warum Vergas Projekt eines „ciclo dei vinti" trotz mehrfacher Anläufe und noch späten Neuansätzen (1889-1915) nicht über die ersten beiden Kapitel von *La*

duchessa di Leyra als drittem Roman von geplanten fünf Texten des „ciclo“ hinausgekommen ist. Biographischen Gründen gibt er dabei ein schwächeres Gewicht als strukturellen, ethnographischen und epistemologischen. Zum einen sieht Meter in der Orientierung am modellhaften französischen Vorbild Zolas und schon Balzacs einen strukturellen Zwang zu einer Teleologie walten, die Verga durch sein Vorhaben, das *semper idem* des Scheiterns der sich in der „fiumana umana“ abmühenden Individuen seriell zu fassen, nicht einlösen konnte. Da Verga den ersten und einzigen Romanen des Zyklus einen stark auf Sizilien konzentrierten, tief in die chorale Erzählerstimme eingesenkten Zug verleiht, hätte ein geplanter Wechsel der Sujets auf den italienischen Kontinent einen Bruch zum Vorherigen und eine mangelnde, kaum von Verga aufzuholende ethnologische Kenntnislücke bedeutet, was dann zur Verschleppung und letztlich zum Abbruch des Zyklus geführt habe.

Einem hingegen abgeschlossenen Zyklus der modernen Narrativik widmet sich Angela Oster („*Romanzo di Ferrara*. Serialität und Mythos in Giorgio Bassanis *Il giardino dei Finzi-Contini*“) und untersucht hier den Konnex zwischen der Arbeit am Mythos Ferrara und dem Binom Serie/Zyklus der unter dem Obertitel *Romanzo di Ferrara* veröffentlichten Romane und Erzählungen Giorgio Bassanis. Dabei geht es ebenso um die Erfassung des traditionellen, etwa aus Ariostos *Orlando furioso* in die Moderne verlängerten Mythos einer Stadt, vor allem in der Verfolgung und im Holocaust der Ferrareser Juden in den 1940er Jahren, wie auch um die Modi einer anderen, einer modernen Arbeit am Mythos. Diese sieht Oster mit Blumenberg nicht in einer nicht mehr möglichen Totalität einer Erzählung, sondern in der seriellen, schrittweisen Ausleuchtung durch eine nichtlineare Reihe von Erzählungen. Eine Zentralstelle im *Romanzo di Ferarra* nimmt *Il Giardino dei Finzi-Contini* ein, weil hier die Elemente des neuen Mythos wie in einem Brennglas zusammengefasst sind, die in anderen Texten weiter variiert und komplettiert werden. Die eher mit dem Wittgenstein'schen Begriff der Familienähnlichkeit fassbaren Romane und Erzählungen entziehen sich so einer ‚organischen' Zyklusidee, an der schon Verga gescheitert war, ebenso wie der Linearität und Unabschließbarkeit der ‚Serie'.

Cordula Reichart schlägt in „Existenz und Serie. Zur Bedeutung des Charakteristischen in Alberto Moravias *Racconti Romani*“ einen Bogen von Alberto Moravias existentialistischer Lebensphilosophie zur seriellen Anlage der *Racconti Romani*, die der Autor halb ironisch als Aktualisierung des Modells der Rom-Sonette G.G. Bellis bezeichnet hat. Schreibt Moravia in seinem Belli-Aufsatz von 1944 den Sonetten die Erkundung der „particolari“ des „carattere del popolo romano“ zu, können seine Erzählungen analog zur seriellen Erfassung der römischen „particolari“ der Moderne werden, ohne aber in der Sozialpsychologie des frühen 20. Jahrhunderts oder der Belli vertrauten ästhetischen Theorie des „Charakteristischen“ des 18. Jahrhunderts aufzugehen. Stattdessen bringt Reichart die existentialistische Perspektive von „Geworfenheit“, „Freiheit“ und „Situationsadäquatheit“ ein, die sie am Beispiel von *Fanatico*, der ersten Erzählung der *Racconti Romani*, analysiert. Hier kann sie eine durchaus auch ironisierte Konzentration auf das existentialistische Motiv der ‚Tat' feststellen, die in den *Racconti Romani* meist scheitert – ein Scheitern, das dank der Vitalität der römischen Protagonisten überwiegend ins Positive abgebogen wird. Die Serialität der *Racconti Romani* steht strukturell für das immer wieder erneute Sich-Stellen in immer wieder anderen Situationen und Lebensentwürfen.

Der dritte Block von Fragen zur Serialität in der italienischen Literatur widmet sich Reflexionsformen des Seriellen in der zeitgenössischen Narrativik und untersucht daher

insbesondere selbstreflexive Serialität in der Literatur des späten 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts. So setzt sich Catharina Busjan in ihrem Beitrag über „Geschichten ohne Ende. Zur Rezeption des seriellen Erzählens bei Calvino“ mit Italo Calvinos wohl berühmtestem Roman, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), auseinander und stellt dabei die professionellen Leserinnen und Leser, die von den Autoren der Forschungsliteratur repräsentiert und im Roman wenig schmeichelhaft porträtiert werden, jenen ‚anderen Lesern' gegenüber, die ihrerseits in den Romanfiguren des Lesers und Ludmillas ein Pendant finden und deren textexterne ‚Realisierung' von Busjan hinter dem italienischen Wikipedia-Artikel zu Calvinos Roman hypostasiert wird. Ausgehend von dessen Auflistung der Überschriften der fiktiven Romananfänge stellt die Verfasserin einen Bezug zwischen der ‚Serie' dieser Kapitel und dem Genre der Fernseh- oder *video on demand*-Serie her, in der ebenfalls die einzelnen Elemente durch eine *super narration* verbunden bleiben. So liest sie den Roman als ‚Komödie', in die die Serie der zehn als ‚Tragödie' oder *worst case scenario* endenden ‚Fragmente' integriert sind. Wie dies Seriennormen entspreche, erscheine Calvinos Roman damit doppelt, sowohl episodisch als auch fortsetzungsbezogen, orientiert, reflektiere aber zugleich, nicht zuletzt durch die beiden Autorfiguren Ermes Marana und Silas Flannery, Phänomene der Kommerzialisierung der seriellen Produktion.

Der Beitrag von Claudia Jacobi über „L'estetica del seriale nell'iperrealtà di Walter Siti" untersucht Sitis autofiktionale Trilogie *Il dio impossibile* (2014), vor allem *Troppi paradisi* (2006), im Blick auf Phänomene der Serialisierung, die keineswegs nur die ‚Serie' der autofiktionalen Texte selbst betreffen. Vielmehr kann die Analyse deutlich machen, inwiefern es sich bei der beobachteten Serialisierung um eine epistemologische Tendenz handelt, die neben der strukturellen Ebene der Texte und neben der Handlungs- und Figurenebene auch eine eminent gesellschaftliche Dimension besitzt: Sie kommt insbesondere in der ‚Hyperrealität' der mediendominierten Gegenwart zum Tragen, in der ‚mediatisierte' Körper und Bilder von einer ‚Wirklichkeit' imitiert werden, die ihrerseits medial reproduziert wird, so dass eine nicht abreißende Serie, aber auch eine Spirale der sich wechselseitig modellierenden (Körper-)Bilder entsteht.

Linda Mennigers Beitrag „Triestiner Serien. Mauro Covacich und seine vernetzende ‚scrittura' fraktaler Identität“ befasst sich mit der Pentalogie des Triestiner Autors Mauro Covacich, die unter dem Sammelnamen *L'umiliazione delle stelle* zwischen 2005 und 2011 bei Einaudi erschienen ist und aus vier sich aufeinander beziehenden Romanen und einer Video-Installation besteht. Evoziert schon diese Roman-/Installationsfolge Serialität, findet sich der Leser in einer Welt voller serieller Phänomene (Reihenhäuser, Supermarktketten, Serienattentate etc.), die mit aus dem Fortsetzungsfernsehen bekannten Verfahren erzählt werden. Doch erschöpft sich die Pentalogie weder in kulturkritischer Denunzierung einer spätkapitalistischen Welt, die die Lebenswelt auf eine Abfolge ununterscheidbarer Simulacra reduziert, noch auf eine (post-)postmoderne Lust an der formalen Komplexität von Verweissystemen. Vielmehr sieht Menniger in Covacichs Pentalogie das erkenntniskritische Spiel mit sicher geglaubtem, binär strukturiertem Wissen (wie ‚Fakten' vs. ‚Fiktion') und das Ausreizen der poetischen Potentiale, die die Moderne für die Literatur eröffnet hat: Serialität ist hier nicht lediglich formales Prinzip, sondern ästhetische Form eines Denkens, das seine kristallinen Gewissheiten verloren hat und fluide, prozessuale Erkenntnisformen in literarische Verfahren gießt.

Wie der Titel des Beitrags von Christoph Oliver Mayer, „Historische Fortsetzungsromane aus Italien. Der Fall Monaldi & Sorti“, bereits ausspricht, stehen hier die monumentalen, in zwei Serien erscheinenden Romane des Autorenduos Rita Monaldi und Francesco Sorti im Zentrum. Die Analyse macht sichtbar, wie die Texte auf der einen Seite mit vertrauten Verfahren seriellen Erzählens arbeiten oder diese zumindest aufrufen, während sie auf der anderen gerade gegen die Vorhersehbarkeit der sich üblicherweise wiederholenden Teile einer Serie anschreiben und so die Erwartungen nicht nur enttäuschen, sondern vor allem entlarven. Gleichermaßen ambivalent gehen die Texte mit dem aufgerufenen Widerstreit von Fiktionalität und Faktualität um, wenn, wie der Autor zeigt, die Geschichte der Welt einerseits als ungeordnet und unvorhersehbar dargestellt wird, andererseits auch die reale Geschichte dem Gesetz der Serie, der endlosen Fortsetzbarkeit, folgt. In diesem Sinn, so macht Mayers Lesart der Romane von Monaldi & Sorti plausibel, operieren die Texte mit der Serialität, um das Prinzip der Serie gerade zu unterwandern.

Die Serien der Romane von Monaldi & Sorti unterstreichen damit abschließend und wiederum paradigmatisch, in welchem Maße in der italienischen Literatur das seit ihren Anfängen in den unterschiedlichsten Ausprägungen waltende Prinzip der Serialität nicht nur bis in die Gegenwart ungemein produktiv ist und Verbindungen nicht nur von der Gegenwart zur Vergangenheit herstellt. Als Konzept wie als literarische Praktik öffnen die vielfältigen Formen von Serialität zudem die Literatur, verstanden als – wie in diesem Fall – unabgeschlossene Serie mit immer neuen Variationsmöglichkeiten, auf ihre Zukunft, die in der Serie stets mitgedacht und doch in keiner Weise fixiert ist, sondern offen bleibt wie die Serie selbst. In diesem Sinne versteht sich auch die Serie der hier versammelten Beiträge als bei näherer Betrachtung keineswegs zufälliges Zusammentreffen exemplarischer Elemente einer in alle Richtungen offenen Serie, die keine Vollständigkeit beansprucht. Als nicht serielles, sondern dann doch einen Schlusspunkt setzendes Ende der Serie danken am Anfang dieses Sammelbands Herausgeber und Herausgeberin sowohl Ursula Winter für die sorgfältige Einrichtung und Lektüre der einzelnen Aufsätze als auch und insbesondere allen Autorinnen und Autoren für ihre Teilnahme an der literaturwissenschaftlichen Sektion des Italianistentags 2016 und für ihre Beiträge, die allein die Realisierung dieser Serie ermöglicht haben.

Marc Föcking und Barbara Kuhn

Hamburg und Eichstätt, im April 2019

FURIO BRUGNOLO

Der Text und die Serie, das Ganze und die Teile. Typologie und Evolution der Liedersammlungen und der Gedichtbücher im italienischen Mittelalter (13.-15. Jahrhundert)

1. Im ersten Band der *Opere* der *Letteratura italiana Einaudi*, in denen in chronologischer Reihenfolge die Hauptwerke, die ‚Klassiker', der italienischen Literatur erläutert werden, findet sich an zweiter Stelle – nach dem Sonnengesang des heiligen Franziskus und vor dem *Tresor* des Brunetto Latini – nicht etwa ein einzelner Text, sondern vielmehr – was eine eindeutig innovative Entscheidung darstellt – die umfangreichste und wichtigste handschriftliche Liedersammlung (*canzoniere*) der altitalienischen Minnelyrik, und zwar der Cod. *Vaticano latino 3793*.[1] Dieser stellt kein ‚kollektives' (multiauktoriales), sondern ein ‚serielles' Werk dar, sofern unter ‚Serie' eine Gesamtheit von Elementen derselben Art (hier die anthologisierten Gedichte) verstanden wird, die in einem bestimmten Rahmen aufeinander folgen und in einem geordneten und systematischen Zusammenhang zueinander stehen.

Dies ist also der Ausgangspunkt für meine Ausführungen[2] (von der genannten Handschrift wird später noch die Rede sein), wobei ich darauf hinweisen möchte, dass ich im Folgenden fallweise zwischen dem Ausdruck *canzoniere* bzw. Liedersammlung und dem vielleicht treffenderen und umfassenderen Ausdruck ‚libro di rime' oder, besser noch, ‚libro di poesia' (Gedichtbuch) abwechseln werde.

[1] Vgl. Roberto Antonelli: „*Canzoniere Vaticano latino 3793*", in: *Letteratura italiana. Le Opere*, hg. von Alberto Asor Rosa, Bd. I: *Dalle Origini al Cinquecento*, Torino 1992, S. 26-44.

[2] Sie basieren auf meinen vorherigen Arbeiten („Il libro di poesia nel Trecento", in: *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, hg. von Marco Santagata / Amedeo Quondam, Modena 1989, S. 9-23; „La poesia del Trecento", in: *Storia della letteratura italiana*, hg. von Enrico Malato, Bd. X: *La tradizione dei testi*, koord. von Claudio Ciociola, Roma 2001, S. 223-270; „El libro de poesía in Italia en los siglos XIV y XV", in: *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, hg. von Vicente Beltrán / Juan Paredes Granada 2006, S. 263-77), auf die ich auch hinsichtlich weiterer bibliographischer Angaben verweise. Für eine generelle Einführung bleibt grundlegend Gianfranco Folena: „Überlieferungsgeschichte der altitalienischen Literatur", in: *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur*, II: *Überlieferungsgeschichte der mittelalterlichen Literatur*, hg. von Herbert Hunger / Karl Langosch, Zürich 1964, S. 319-537, besonders S. 368-420; vgl. außerdem, mit brillanten Ergänzungen, Corrado Bologna: *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, I. *Dalle origini al Tasso*, Torino 1994, S. 57-181.

2. Für das Mittelalter kann man grundsätzlich in zweifacher Hinsicht von ‚libro di poesia' sprechen:

a) zunächst im Sinne einer mehr oder weniger umfangreichen Sammlung von Gedichten eines einzelnen Autors, welche meistens in chronologischer Reihenfolge (besonders, wenn die Zusammenstellung durch den Autor selbst erfolgt ist) oder aufgrund thematischer oder struktureller Affinitäten angeordnet sind. Von der Existenz derartiger Autorsammlungen (‚libri d'autore') in der romanischen Lyrik des Mittelalters (bis zum 13. Jahrhundert) haben wir nur mittelbare und indirekte Beweise. Dies ist bei der altitalienischen Lyrik nicht der Fall, wie wir sehen werden.

b) Die zweite Bedeutung ist die einer geordneten Sammlung von Gedichten verschiedener Autoren, die aufgrund eines einheitlichen Plans und nach bestimmten Kriterien für die Untergliederung (z.B. nach metrischen Gattungen, und innerhalb dieser nach Autoren oder Themen) und die Anordnung der Materialien ausgewählt und zusammengestellt wurden (mit Anordnung meine ich die Reihenfolge, in der die einzelnen Texte oder Autoren aufgrund ihrer Kontiguität innerhalb der verschiedenen Abteilungen der Sammlung präsentiert werden). Solche Kriterien sind selbstverständlich von jenen zu unterscheiden, die die Auswahl der Materialien bestimmen und eine Norm (oder gar einen regelrechten Kanon) voraussetzen.

Dieser zweite Typ – mit anderen Worten, die vermischte anthologische Liedersammlung – ist bei weitem der häufigste und am meisten belegte im romanischen (und nicht nur im romanischen) Mittelalter.

3. In Italien gehen die ältesten Liedersammlungen – im oben erläuterten Sinn – auf das Ende des 13. Jahrhunderts bzw. den Anfang des 14. Jahrhunderts zurück. Es sind nur drei, aber gerade ihnen verdanken wir nicht nur die Überlieferung unserer ältesten lyrischen Tradition (von den Sizilianern bis hin zu jener toskanischen Lyrik, die dem Dolce stil nuovo vorausgeht), sondern auch eine ganze Reihe von wertvollen Hinweisen und Informationen, was deren historische Stellung und erste Rezeption betrifft.[3]

Diese drei *canzonieri*, die allesamt toskanisch sind, orientieren sich, wenn auch mit gewissen Anpassungen und Innovationen, am Modell des provenzalischen, trobadoresken Gedichtbuchs, wie es sich besonders in Norditalien verbreitet hatte, dem sogenannten „libro cortese di lettura" (höfisches Lesebuch).[4] Die Liedersammlung, die diesem Modell

[3] Von den drei *canzonieri* (die jüngste umfassende Beschreibung stammt aus Lino Leonardi: „La poesia delle origini e del Duecento", in: *Storia della letteratura italiana*, Bd. X (Anm. 2), S. 5-89, hier S. 25-34) ist eine exzellente Faksimile-Reproduktion in drei Bänden erschienen, die von einem Forschungsband (mit einer detaillierten Bibliographie) begleitet werden, unter dem Titel *Edizione nazionale, I canzonieri della lirica italiana delle origini* (ENCLIO), hg. von Lino Leonardi, Firenze 2007. Den jüngsten Beitrag über die „canzonieri antichi" verdanken wir Roberto Antonelli: „I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle Origini)", in: *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 27-29 ottobre 2014, hg. von Enrico Malato / Andrea Mazzucchi, Roma 2016, S. 19-56.

[4] Für diese prägnante Bezeichnung, vgl. Armando Petrucci: „Il libro manoscritto", in: *Letteratura italiana* (Anm. 1), Bd. II: *Produzione e consumo*, Torino 1983, S. 499-524, hier S. 509.

am nächsten steht, ist die Handschrift *Banco Rari 217* (zuvor *Palatino 418*) der Biblioteca Nazionale von Florenz. Sie ist deutlich in drei Abteilungen untergliedert: Kanzonen (mit großen, illuminierten Initialen), *ballate* (mit verzierten Anfangsbuchstaben, aber in kleineren Dimensionen) und Sonette (mit unverzierten Initialen), gemäß einer hierarchischen Dreiteilung, die derjenigen entspricht, die später auch Dante in seinem Traktat *De vulgari eloquentia* anwendet und die an diejenige in Kanzonen, Sirventesen und Tenzonen/*partimens* erinnert, die häufig in den Gedichtsammlungen der Trobadors anzutreffen ist. Innerhalb der ‚metrischen' Abschnitte und der Autoren-Abschnitte erfolgt die Anordnung der Texte aber nach einem rein alphabetischen Kriterium, das auf den Anfangszeilen der Gedichte beruht.

Einem teilweise ähnlichen, teilweise unterschiedlichen Schema folgt die Handschrift *Laurenziano Rediano 9* (Florenz, Biblioteca Laurenziana): Sie ist um eine dominante Figur herum organisiert, und zwar die des Guittone d'Arezzo, um den die anderen anthologisierten *rimatori*, Sizilianer und Sikulo-Toskaner, sozusagen kranzförmig angeordnet sind, wenn auch in einer nicht durchweg rigorosen Reihenfolge.

Die beiden Kodizes, *Palatino* und *Laurenziano*, sind auf die 90er Jahre des 13. Jahrhunderts datierbar und weichen, wie schon gesagt, nicht sehr von dem damals geläufigen Muster der trobadoresken Gedichtsammlung ab. Die Situation in Italien, gerade ab dem Ende des 13. Jahrhunderts, ist aber von zwei wichtigen Besonderheiten gekennzeichnet.

Die erste ist eine ausgeprägte Tendenz zur autonomen und stark strukturierten Autorsammlung (‚canzoniere d'autore'), in der die Texte nach einer inneren Logik der Progression und der Verkettung präsentiert werden, da auf eine Gesamtbotschaft abgezielt wird, auf einen einheitlichen Sinn, der untrennbar mit einer bestimmten, auch persönlichen Poetik verknüpft ist. Es ist die Modalität, die durch eine insgesamt sehr rapide Entwicklung zu dem individuellen Canzoniere schlechthin führen wird, demjenigen Petrarcas (Cod. *Vaticano lat. 3195*, zum Teil vom Autor selbst niedergeschrieben und jedenfalls unter seiner Anweisung und Kontrolle zusammengestellt).[5]

Die zweite Besonderheit ist die Konzeption und die Umsetzung der anthologischen Gedichtsammlung nicht nur als Ausdruck eines Geschmacks, einer literarischen Richtung, einer Idee von Lyrik – und somit Frucht einer Art ‚militanter Kritik', die häufig tendenziös und zielgerichtet ist (was bereits beim Laurenziano der Fall ist, der auf die Produktion und die Figur des Guittone d'Arezzo fokussiert) –, sondern und vor allem als Buch, das gemäß einem kohärenten Projekt erdacht und aufgebaut wird, dem ein embryonaler historischer Ansatz zugrunde liegt: „che mira a fare della *selezione antologica* il punto di forza di una *sistemazione storico-letteraria,* e in senso lato davvero *storiografica*",[6] und sei es auch vor dem Hintergrund einer vorherrschenden Tendenz, mit der sich die verschiedenen Erfahrungen verbinden.

Zwischen Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts schlagen sich diese beiden Instanzen (die mehr auf die umfassende Bedeutung der Anthologie abzielen als darauf, eine bloße Ansammlung von ‚exemplarischen' Texten oder Autoren zu liefern: auf das

[5] Vom Kodex *3195* gibt es nun eine wunderbare Faksimile-Ausgabe (Roma / Padova 2003), die von einem Kommentarband begleitet wird: *Rerum vulgarium fragmenta, Codice Vat. lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile*, hg. von Gino Belloni / Furio Brugnolo / H. Wayne Storey / Stefano Zamponi, Roma / Padova 2004.

[6] Bologna: *Tradizione e fortuna dei classici italiani* (Anm. 2), S. 119f.

Ganze also vielmehr als auf die *Teile*, aus denen es besteht) in zwei Büchern von herausragender Bedeutung nieder – herausragend, auch was den in ihnen vollzogenen Bruch mit der Vergangenheit und ihre innovative Rolle anbelangt. Nicht zufällig gehen sie aus demselben Milieu hervor, dessen ‚Modernität' und kulturellen Wagemut – Kennzeichen einer aufstrebenden intellektuellen Klasse ‚bürgerlicher' und nicht mehr adeliger oder universitärer Herkunft – sie perfekt widerspiegeln.

Das erste Buch ist jene – nicht nur dank der chronologischen Systematisierung oder des Prosa-Kommentars – sorgfältig ausgesuchte und zielgerichtete Liedersammlung, die im „libello" der *Vita nuova* Dantes enthalten ist und die sich sicherlich aus einer ursprünglichen (wir wissen nicht, ob öffentlich verbreiteten) Sammlung durch Hinzufügungen und Weglassungen entwickelt hat.

Das zweite ist jene außerordentliche anthologische *Summa* der lyrischen Produktion des Duecento vor dem Dolce stil nuovo, der schon erwähnte Cod. *Vaticano latino 3793*: ein Buch, das das Ergebnis einer möglicherweise einheitlichen und individuellen Initiative ist und dessen Originalität und Durchschlagskraft nicht nur in der umfangreichen Textauswahl und historisch-geographischen Perspektive besteht (beinahe tausend Gedichte sind in ihm überliefert, in einem Zeitrahmen, der von der sizilianischen Schule am Hof Friedrichs II. bis in das kommunale Florenz des späten 13. Jahrhunderts führt), sondern auch in der Fähigkeit, unterschiedliche und scheinbar heterogene stilistische und ideologische Erfahrungen (die komisch-realistische Dichtung und die Spielmannsdichtung, parodistisch und ‚volkstümlich', neben der – selbstverständlich dominierenden – höfischen Minnedichtung; das *vituperium* und die politische Polemik neben den doktrinalen Debatten über die Liebe usw.) in eine kohärente Entwicklungslinie zu integrieren, mit einer Flexibilität und einer Offenheit, die sich im Laufe des folgenden Jahrhunderts weiter ausprägen werden.

Die innere Anordnung des *Vaticano 3793* ist für uns fundamental. Sie stützt sich nämlich ganz klar – und das ist ein im Mittelalter durchaus seltener oder gar einzigartiger Fall – auf ein chronologisch-regionales Prinzip, das, wie schon erwähnt, embryonal historiografisch ist und auch Bewertungselemente mit einschließt: Es schlägt sich in einer ganz genauen Lese-Abfolge nieder, die auf der Reihenfolge und der Gestalt der einzelnen Faszikel des Kodex basiert, von denen jeder quasi monografisch konzipiert und gleichzeitig ‚Folge' in einer fortschreitenden Serie ist.[7]

Besonders bemerkenswert ist der erste Teil des Kodex, derjenige der Kanzonen. Er gelangt von den ältesten Texten, jenen der Sizilianer – die ebenfalls in abgeschlossene, spezifische Serien unterteilt sind (Giacomo da Lentini im ersten Faszikel, die anderen, älteren Sizilianer im zweiten usw.) –, in aufeinanderfolgenden Etappen, also in aufeinanderfolgenden Faszikeln, bis zur Gruppe der Emilianischen und Bologneser *rimatori* um die Figur des Guido Guinizelli (vierter Faszikel) und landet schließlich, nachdem einmal mehr der Meisterschaft des Guittone d'Arezzo viel Raum eingeräumt wird, bei den populärsten florentinischen Dichtern vor dem Dolce stil nuovo, Chiaro Davanzati und Monte Andrea (10.-13. Faszikel): Diese beiden stellen in den Augen des Kompilators des Kodex, der ebenfalls ein Florentiner und ihnen vielleicht verbunden war, gleichsam den Höhepunkt der Sammlung dar.

[7] Von „montaggio seriale" spricht auch Bologna, ebd., S. 119.

4. Nehmen wir diese beiden herausragenden Fälle als idealen Ausgangspunkt unserer Betrachtungen, so können wir nicht umhin, an das entgegengesetzte Ende – eine Verknüpfung, die keinesfalls nur von der Suche nach Symmetrien und Vereinheitlichungen diktiert wird – zwei andere ‚serielle' Bücher zu stellen, die wahrhaft emblematisch für das folgende Jahrhundert sind. Sie fassen die Haupttendenzen des Trecento zusammen und schaffen gleichzeitig die Voraussetzungen für eine Wende, die erst später ihre vollständige Verwirklichung finden wird. Das erste ist natürlich der *Canzoniere* schlechthin, derjenige von Petrarca, der Cod. *Vaticano latino 3195* (der die ‚autorisierte' endgültige Fassung der *Rerum vulgarium fragmenta* enthält), ein Buch, das Dantes Auffassung von einer Erzählung und Reflexion zu einer individuellen und zugleich exemplarischen Begebenheit in Form einer persönlichen Liedersammlung weiterführt und somit das Modell eines poetischen Makrotextes schafft, das jahrhundertelang Bestand haben sollte und im Wesentlichen noch heute gültig ist.

Das andere große Buch – hervorragendes Beispiel einer kulturellen und ‚editorischen' Tätigkeit, die voller symbolischer Bedeutungen sowie subtiler persönlicher, autobiographischer Implikationen ist, so dass man auch hier gewissermaßen von einem ‚libro d'autore' sprechen könnte – ist das, welches man als Boccaccios „Dante und Petrarca" bezeichnen könnte: der großartige, ursprünglich einheitliche Kodex, Autograph von Giovanni Boccaccio, der heute in die vatikanischen Handschriften *Chigiano L.V.176* und *Chigiano L.V.213* zerstückelt ist. Zum ersten Mal (wir sind in den Jahren um 1370, denselben Jahren, in denen die endgültige Fassung der *Rerum vulgarium fragmenta* Gestalt annimmt) wird das vulgärsprachliche Gesamtwerk Dantes (*Vita Nuova* und *Commedia*, plus die fünfzehn ‚canzoni distese') mit demjenigen von Petrarca zusammengeführt, das damals bereits veröffentlicht war (das *Liber fragmentorum*, d.h. die sogenannte „quarta forma" des *Canzoniere*), in einer Verbindung, deren Kohäsion durch Boccaccios exegetischen Apparat betont wird: *Vita di Dante*, „raccoglimenti", d.h. Zusammenfassungen der Gesänge, lateinisches Gedicht zu Ehren Petrarcas. Nach den zahlreichen Beiträgen, die die Forschung der grundlegenden Tätigkeit von Boccaccio als Kopist und ‚Herausgeber' gewidmet hat,[8] erübrigt es sich hier, näher auf die außerordentliche Bedeutung dieser Unternehmung einzugehen, die den Kanon der ‚Klassiker' des *volgare* in einem einheitlichen und organischen Gefüge festlegt und damit die Idee des Gedichtbuchs als historiografische Selektion und kritische Interpretation, „omogenea e solidale a un progetto letterario […] organizzato intorno a un nodo esemplare-modellizzante",[9] bekräftigt und hervorhebt.

[8] Vgl. besonders *Il Codice Chigiano L.V.176 autografo di Giovanni Boccaccio,* edizione fototipica, hg. von Domenico De Robertis, Roma / Firenze 1974. Zu Boccaccio als Kompilator und Kopist sind ebenfalls wichtig die Beiträge von Marco Cursi, insbesondere: „Boccaccio architetto e artefice di libri: i manoscritti danteschi e petrarcheschi", in: *Critica del testo* XVI (2013), S. 35-62; ders.: *La scrittura e i libri di Boccaccio*, Roma 2013; ders.: „Cronologia e stratigrafia delle sillogi dantesche del Boccaccio", in: *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio. Studi sugli autografi volgari e su Boccaccio dantista*, hg. von Sandro Bertelli / Davide Cappi, Città del Vaticano 2014, S. 81-130. Vgl. zuletzt auch Laura Banella: *La* Vita nuova *del Boccaccio. Fortuna e tradizione*, Roma / Padova 2017.

[9] Bologna: *Tradizione e fortuna dei classici italiani* (Anm. 2), S. 51 u. 90.

Im Verlauf des Trecento und dann des Quattrocento kommen zu diesen beiden Haupttypologien des ‚libro di poesia' noch zwei weitere Modalitäten hinzu: die sukzessive Verbreitung von umfangreichen Sammelhandschriften, die oft chaotisch und verworren, ohne sichtbare Aufbaukriterien erscheinen (also genau das Gegenteil des *Vaticano 3793*); und umgekehrt (aber weniger häufig), das Gefallen an kleineren Liederbüchern, die auf ganz anderen Aufbaukriterien basieren, z.B. ästhetisch-formaler oder numerologisch-symbolischer Art.

5. Das Trecento und die erste Hälfte des Quattrocento bieten sich besonders dafür an, die editorischen Modelle, die für das ‚libro di poesia' kategoriebildend sind, genauer zu betrachten. Die Typologie, um es noch einmal zu wiederholen, ist dreifach: a) die Sammlung von Gedichten eines einzigen Autors (vom Autor selbst geplant oder auch von einem Sammler zusammengestellt); b) die nach einem bestimmten Plan zusammengestellte und nach bestimmten Kriterien geordnete Anthologie verschiedener Autoren, die sich in ihrer Serialität als ein einheitliches Buch präsentiert; und schließlich c) die chaotische und quasi zufällige Sammelhandschrift, die ohne einheitlichen Plan und infolge sukzessiver Ergänzungen und Einschübe entstanden ist, oft für den privaten Gebrauch.

Beginnen wir mit dem vermischte Canzoniere, der mehr oder weniger umfangreichen anthologischen Sammlung verschiedener Autoren. Auch diese Typologie kennt eine Evolution, aber zugleich, und dies in vielerlei Hinsicht, eine Involution. Am Anfang des 14. Jahrhunderts herrscht noch ausnahmslos die Idee der geordneten Sammlung, d.h. der Anthologie, die nach bestimmten und konsolidierten inneren Organisationskriterien – beispielsweise nach Gattungen (zwei: Kanzonen und Sonette, oder drei: Kanzonen, Sonette und *ballate*) – und aufgrund von kompakten und genau umrissenen Autoren-Sektionen aufgebaut ist: ein System, das sein letztes herausragendes Beispiel im großen, in die Mitte des 14. Jahrhunderts zurückreichenden Cod. *Vaticano Chigiano L.VIII.305* findet, der uns in Buchform den ‚Kanon' des Dolce stil nuovo überliefert, mit Dante als Mittelpunkt einer Konstellation, die sich ausgehend von Guinizelli bis zu Cino da Pistoia und Dino Frescobaldi erstreckt. Dieser Gruppierung steht in der Sektion der Sonette die mannigfaltige Produktion der ‚rimatori comico-giocosi' gegenüber, die besonders von Cecco Angiolieri repräsentiert werden.

In einem Aufsatz von 1989[10] habe ich vorgeschlagen, im Chigiano gleichsam die ‚Fortführung' des *Vaticano lat. 3793* zu erkennen, in dem Sinne, dass der Chigiano genau dort beginnt, wo der *Vaticano* aufhört, wenn auch mit einem Rückgriff, der Guido Guinizelli, in Anlehnung an Dante,[11] an den Anfang der neuen Tradition stellt. Die Liedersammlung wird eben mit Guinizelli eröffnet (was im Trecento ein einzigartiger Fall ist); ihm folgen Cavalcanti und Dante.

Auf dieser Linie verlief auch eine Untersuchung meines Schülers Giovanni Borriero,[12] der die entscheidende Funktion des *Chigiano* hinsichtlich der Geschichte der Fixierung

[10] Vgl. Anm. 2.

[11] Vgl. *Purg.* XXVI 97-99: „il padre / mio e degli altri miei miglior' che mai / rime d'amore usar dolci e leggiadre".

[12] Diesem verdanken wir – nach den vorbereitenden Aufsätzen: „‚Quantum illos proximius imitemur, tantum rectius poetemur'. Note sul Chigiano L.VIII.305 e sulle ‚antologie d'autore'",

eines Kanons, dem eine dauerhafte Zukunft beschieden sein sollte, betont hat. Borriero hat zudem meine Beobachtungen weiterentwickelt, indem er die solide und kohärente Struktur des *Chigiano* nachgewiesen hat, von dem fälschlicherweise behauptet wurde, er sei in sich ungeordnet und gehe auf eine lose Vorlage zurück etc. Der *Chigiano* ist vielmehr als eine ‚auktoriale' Anthologie zu betrachten, nicht in dem Sinne, dass er nur Gedichte eines einzelnen Autors enthält, sondern insofern, als seine Struktur mit Sicherheit einem scharfsinnigen und originellen ordnenden Geist zu verdanken ist: nämlich dem Autor der Anthologie. Man beachte, dass die Mischung der lyrischen Gattungen im *Chigiano* (in der Abteilung der Kanzonen findet man auch *ballate*, und der gleiche Wechsel tritt blockweise in der Sammlung wieder auf) bereits auf der Linie *Vita nuova – Rerum vulgarium fragmenta* liegt und somit einer bewussten Strategie entspricht. Nicht zufällig, laut Borriero, ist die Struktur gleichzeitig „circolare" und „progressiva"[13] (was auch ein typisches Kennzeichen der auktorialen Anordnungen ist), wobei die Gruppierung Kanzonen (mit *ballate*) – Sonette dreimal wiederholt wird (und auch diese dreischrittige Methodik ist symptomatisch). In der Sektion der Kanzonen gibt es ein Zentrum, und zwar Dante, und eine Peripherie, die vom ‚Vater' Guinizelli bis zu den Epigonen (Lapo Gianni, Frescobaldi etc.) reicht; in der Sektion der Sonette gibt es einen wiederkehrenden Autor, nämlich Cino da Pistoia, „la cui *medietas* di tono è fattore largamente connettivo"[14].

Von allen Liedersammlungen des Trecento ist der *Chigiano* – nicht zufällig selbst florentinisch – zweifelsohne diejenige, die einer ‚danteschen' Auffassung der altitalienischen Literaturgeschichte (gemäß *De vulgari eloquentia* und dem 24. Gesang des *Purgatorio*) am nächsten kommt. Ein noch aussagekräftigerer Referenzpunkt könnte Cino da Pistoia sein, mit seinem gemäßigt eklektischen Geschmack und seiner Funktion als Übermittler des Neuen Stils. Im Übrigen ist es ausgerechnet Cino, auf den die vulgärsprachliche Dichtung des Trecento nach Dantes Tod und vor Petrarca verweist.

Wenn der *Chigiano* sich noch als Buch präsentiert, das sich an einem bestimmten und zielgerichteten kulturellen Programm orientiert, das, zumindest im ersten Teil, auch seinen historiografischen und formalen Zuschnitt bestimmt (wo übrigens die Sizilianer, „che fur già primi",[15] nun an zweiter Stelle stehen und die Menge der kleineren Autoren vor allem dazu dient, die vorherrschende Linie hervorzuheben), so zeigt der *Vaticano Barberiniano 3953,* gegen Ende der dritten Dekade des Trecento vom Trevisaner Dichter Nicolò de' Rossi erstellt und teilweise transkribiert, einen völlig anderen Ansatz.[16] Wiederholt wurde die (scheinbar) unübersichtliche Struktur, die dem *Barberiniano*, dem

in: *AnticoModerno* 3 (1997) (= *La filologia*), S. 259-286; „Nuovi accertamenti sulla struttura fascicolare del canzoniere Vaticano Chigiano L.VIII.305", in: *Critica del testo* 1 (1998), S. 723-750; „Sull'antologia lirica del Due e Trecento in volgare italiano. Appunti (minimi) di metodo", in: *Critica del testo* 2 (1999), S. 195-219 – die vollständigste und ausführlichste Beschreibung des Kodex: *Intavulare. Tavole di canzonieri romanzi*, Bd. III/1: *Canzonieri italiani. Biblioteca Apostolica Vaticana: Ch (Chig. L. VIII. 305)*, hg. von Giovanni Borriero, Città del Vaticano 2006.

[13] Borriero: „„Quantum illos proximius imitemur, tantum rectius poetemur"" (Anm. 12), S. 280.

[14] Ebd., S. 273.

[15] Petrarca: *Triumphi*, *Tr. Cup.*, IV 35-36.

[16] Vgl. Furio Brugnolo: *Il Canzoniere di Nicolò de' Rossi*, 2 Bde., Padova 1974-1977.