universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„I Viceré.
Von Federico De Robertos historischem Roman zu Roberto Faenzas Literaturverfilmung“

Verfasserin

Mag. Maria-Christina Mur

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im April 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 393
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft
Betreuer:	Ao. Univ. Prof. Dr. Alfred Noe

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 6
1.1. Fragestellungen 7
1.2. Federico De Roberto (1861-1927) 7
1.3. Roberto Faenza (1943-) 15

I. Teil: Der historische Roman

2. Allgemeine Theorien des historischen Romans 17
3. Überblick über den historischen Roman in Italien 25
4. Die drei Ebenen der Geschichte 32
4.1. Temps individuel 38
4.2. Temps social 43
4.3. Temps géographique 45
Zusammenfassung und Fazit: I.Teil – Der historische Roman 49

II. Teil: Vom Buch zum Film

5. Theorien der Literaturverfilmung 51
6. Vergleich der Darstellungsweise der Handlung im Roman und im Film 57
6.1. Allgemeine Informationen zum Film 58
6.2. Der Vergleich zwischen Roman und Verfilmung 63
Zusammenfassung und Fazit: II. Teil – Vom Buch zum Film 82

III. Teil: Personenbeschreibung

7. Historische Vorbilder für die Charaktere 84
8. Darstellung der Figuren im Roman und im Film 89
8.1. Das Motiv der *razza* 90
8.2. Das Motiv der *pazzia* 93

8.3. Die Figurendarstellungen 95
8.3.1. Die Generation der Eltern 97
8.3.2. Die Generation der Kinder 104
8.3.3. Die Generation der Enkelkinder 116
Zusammenfassung und Fazit: III. Teil – Personenbeschreibung 122

9. Conclusio 123

Anhang 125
Literaturverzeichnis 125
Abstract in Deutsch 132
Abstract in English 133
Abstract in Italiano 134
Kurzbiographie 135

Dank

Die vorliegende Arbeit habe ich selbstständig verfasst und die Verantwortung für die Aussagen, die getätigt werden, übernehme ich alleine. Dennoch trugen viele Menschen durch ihre Unterstützung zum Enstehen dieser Arbeit bei. Ein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Alfred Noe für die große Fachkenntnis und Professionalität in der Korrektur der Arbeit. Weiteres möchte ich meiner Familie und meinen Freunden für die große Unterstützung in den vergangenen Jahren danken. Der größte Dank gilt sicherlich Luca, der mir in jeder Phase der Entstehung dieser Arbeit ausnahmslos zur Seite stand und sowohl mit umfangreichem Wissen als auch mit guten Ratschlägen maßgeblich zum Gelingen der Arbeit beigetragen hat.

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Roman *I Viceré* von Federico De Roberto und dessen Verfilmung von Roberto Faenza aus dem Jahr 2007. Dabei versucht diese Diplomarbeit auf zwei Ebenen den Roman zu beschreiben und zu analysieren. Im ersten Teil der Arbeit soll dieser Roman im Zusammenhang mit der Diskussion rund um den historischen Roman dargelegt werden. Zu Beginn soll der historische Roman allgemein aufbauend auf die Sekundärliteratur kategorisiert und dessen unterschiedliche Arten und Ausformungen vorgestellt werden. Ein Überblick über die Entwicklungen des historischen Romans in Italien soll Aufschluss über die Einordnung des Werkes von De Roberto in die Literaturgeschichte geben. Aufbauend auf dem dreibändigen Werk *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l' époque de Philippe II* (1949) des französischen Historikers Fernand Braudel soll das von ihm erläuterte Modell der drei Ebenen der Geschichte auf den Inhalt von De Robertos Roman *I Viceré* angewandt werden. Die drei Ebenen der 1) Temps individuel; 2) Temps social und der 3) Temps géographique sollen unterschiedliche Elemente der Handlung hervorheben. In diesem Teil der Arbeit wird der Roman inhaltlich dargelegt und analysiert.

In einem zweiten Teil der Arbeit wird der Roman mit der Literaturverfilmung durch Roberto Faenza aus dem Jahr 2007 verglichen. Anfangs werden theoretische Ansätze der Filmanalyse vorgestellt und diskutiert. Darauffolgend sollen Unterschiede und Ähnlichkeiten in der Darstellungsweise der Handlung festgestellt und erklärt werden.

In einem abschließenden dritten Teil der Arbeit soll besonders auf die Personenbeschreibung eingegangen werden. Dieser Teil kann als Zusammenfassung der vorhergehenden beiden Teile gesehen werden, da er nochmals die historische Dimension mit der filmischen Umsetzung zusammenbringt. So soll anfangs geklärt werden, welche historische Vorbilder De Roberto bei seiner Darstellung der Figuren wählt und wie sich dies in einen größeren Kontext einordnen lässt. Abschließend soll besonders die Personenbeschreibung im Roman und im Film verglichen werden.

Diese Arbeit fasst methodisch einen literaturtheoretischen Ansatz mit einem intermedialen Vergleich zusammen.

Zu Beginn dieser Diplomarbeit sollen einige Fragestellungen vorgestellt werden, die dann in den einzelnen Kapiteln der Arbeit behandelt werden. Zudem werden in dieser Einleitung sowohl De Robertos als auch Faenzas Biographie vorgestellt.

1.1. Fragestellung

Diese Diplomarbeit widmet sich mehreren Fragestellungen, die im Folgenden kurz einzeln erklärt werden.

1) Lässt sich der Roman *I Viceré* als historischer Roman bezeichnen?

Hierbei sollen aufbauend auf die Sekundärliteratur verschiedene Möglichkeiten der Klassifikation und Definition des historischen Romans vorgestellt werden.

2) Welche drei Ebenen der Geschichte nach Fernand Braudel werden sichtbar?

Fernand Braudels Modell der drei Ebenen der Geschichte wird direkt auf den Roman De Robertos angewandt. Dabei wird der Inhalt des Romans beschrieben und analysiert.

3) Wie lässt sich der Film von Faenza als Verfilmung klassifizieren?

Aufbauend auf die Sekundärliteratur zum Thema Verfilmung, Adaption, Intermedialität und Medienwechsel werden verschiedene Arten des Films basierend auf einer Romanvorlage vorgestellt. Faenzas Verfilmung wird dann einer oder mehrerer Arten zugeordnet.

4) Welche Ähnlichkeiten bzw. Unterschiede werden bei einem Vergleich zwischen Roman und Film erkennbar?

Mehrere Motive und Beziehungskonstellationen werden in ihrer Darstellung im Roman und im Film verglichen. Dabei werden sowohl Ähnlichkeiten als auch Unterschiede hervorgehoben.

5) Auf welche historischen Personen bauen die Charaktere des Romans auf?

Die Sekundärliteratur soll Aufschluss über die Einflüsse auf De Roberto in der Wahl seiner Romanfiguren geben.

1.2. Federico De Roberto (1861-1927)

Federico De Roberto wird am 16. Januar 1861 in Neapel geboren. Seine Mutter Marianna (degli) Asmundo aus Catania entstammt einer Familie von „piccola ma

antica nobiltà isolana“[1]. Sein Vater wird in der Sekundärliteratur mit unterschiedlichen Namen angegeben: Federico[2] oder Ferdinando[3]. Antonio Di Grado spricht dies in seinem Essay *Federico De Roberto „uno e due“* an:

> E un enigma davvero pirandelliano grava sulla vita inesplorata dello scrittore. Basta frugare fra le carte, per avvedersene, e non accontentarsi delle poche e inesatte notizie pigramente tramandate da critici e biografi. I quali non potevano certo ignorare Marianna Asmundo Ferrara, la madre possessiva e ossessiva, tragicamente incombente sulla vita del figlio; ma hanno ignorato il padre, attribuendogli addirittura un nome errato (Ferdinando) e un'altrettanto infondata data di morte: nel 1870, a Napoli […][4]

Di Grado revidiert somit Borris Annahme, dass De Robertos Vater Ferdinando hieß. Er meint, nach umfangreichen Recherchen aufbauend auf Briefen und Memoiren, dass dieser genauso wie sein Erstgeborener den Namen Federico trägt. Di Grado bestreitet auch, dass De Robertos Vater bereits 1870 gestorben sei. Di Grado und auch die biographischen Angaben im Anhang des Romans in der Ausgabe von 2011 geben an, dass De Robertos Vater 1873 in einem Zugunglück in Piacenza ums Leben gekommen ist. Dieses Ereignis verarbeitet De Roberto literarisch in *Il paradiso perduto,* einer Novelle aus der Sammlung *L'Albero della Scienza* (1890). Über den Beruf des Vaters sind sich wiederum die biographischen Angaben der Sekundärliteratur einig: Federico De Roberto senior war Offizier des Generalstabs des bourbonischen Heeres. 1871 zieht die Familie De Roberto wahrscheinlich aufgrund einer Rangerhöhung des Vaters nach Catania. Dort wird im selben Jahr Diego, nach den Geschwistern Federico, Luigi und Maria als vierter Sohn von Federico und Marianna geboren. In Catania besucht Federico die technische Schule „Carlo Gemmellaro“ und macht seinen Abschluss „con voti alti in tutte le materie“[5] 1879 im Bereich Physik-Mathematik. 1879 schreibt er sich an der Fakultät für Physik der Universität Catania ein und verlässt diese 1882 ohne seinen Abschluss zu machen. De Robertos Interesse für Journalismus, das bereits mit 15 Jahren sehr ausgeprägt

[1] Giancarlo Borri: Invito alla lettura di Federico De Roberto. Milano: Mursia 1987 S. 13.
[2] Federico De Roberto: I Vicerè. Milano: BUR Rizzoli 2011 S. 699.
[3] Borri: Invito alla lettura di Federico De Roberto. Milano 1987 S. 13 und Paolo Mario Sipala: Introduzione a De Roberto. Roma/Bari: Laterza 1988 S. 4.
[4] Antonio di Grado: Federico De Roberto "uno e due". http://www.ivicere.it/cv/unodue.html (zuletzt eingesehen am 05.11.2011).
[5] Borri: Invito alla lettura di Federico De Roberto. Milano 1987 S. 14.

war, als er für die Mailänder Zeitung *L'Illustrazione italiana* einen Artikel zur Chronik geschrieben hat, wird nun immer stärker und so widmet er sich vor allem der Literatur und dem Journalismus. 1881 schreibt er eine Abhandlung mit dem Titel *Giosuè Carducci e Mario Rapisardi. Polemica* beim Verleger Giannotta. Ebenfalls 1881 übernimmt er die Redaktion der Wochenzeitschrift *Don Chisciotte* und bleibt dieser bis 1883 verbunden. In den 1880er Jahren schreibt er auch zahlreiche Artikel für die römische Zeitschrift *Il Fanfulla*, ab 1884 besonders für deren Sonntagsbeilage *Il Fanfulla della Domenica*. De Roberto publiziert die wenigsten Artikel unter seinem Geburtsnamen, er verwendet häufig die Pseudonyme „Hamlet", „Cardenio" und „Anonimo"[6]. Durch die Arbeit bei den verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften widmet sich De Roberto nicht nur auf eine kritische Art und Weise der Literatur (Essays und Artikel über Flaubert, Zola, Marco Monnier und Matilde Serao), sondern er hat auch persönliche Kontakte zu wichtigen Autoren seiner Zeit: „Proprio tramite la rivista entra in contatto e stringe affettuosa e duratura amicizia (anche se più giovane di circa venti anni) con Luigi Capuana e soprattutto con Giovanni Verga."[7] 1883 fasst er viele seiner bereits erschienen Artikel in dem Band *Arabeschi* zusammen. 1886 publiziert Giannotta *Encelado*, eine Sammlung von sechs Sonetten, und 1887 erscheint im selben Verlag die erste Sammlung von Erzählungen: *La Sorte*. Borri meint zur Rezeption dieser Sammlung: „L'opera viene subito considerata un tipico prodotto del filone «verista»: lo stesso Capuana ne fa una sollecita ed elogiativa recensione sul «Fanfulla della Domenica»."[8] Mit der Publikation von *La Sorte* wird der Grundstein für die folgenden Veröffentlichungen De Robertos gelegt. 1888 erscheint eine Sammlung von Novellen unter dem Titel *Documenti umani*. In der Einleitung, die aus einem Brief an den Verleger besteht, bezeichnet De Roberto seine Novellen als „ideal". Die Abwendung von den Gedanken der Veristen und Naturalisten führt bei diesem Werk zu besonders großer Kritik:

> I *Documenti umani* è senz'altro, fra le opere di Federico De Roberto, quella ad avere subito una fra le peggiori sorti critiche. Presto catalogata come esperimento 'alla Bourget', zeppo di stereotipi tardo-romantici e *causeries* salottiere, è stata ascritta al filone narrativo psicologista, dunque a quello che si voleva il meno riuscito della

[6] Borri: Invito alla lettura di Federico De Roberto. Milano 1987 S. 14; Sipala: Introduzione a De Roberto. Roma/Bari 1988 S. 4.
[7] Borri: Invito alla lettura di Federico De Roberto. Milano 1987 S. 14.
[8] ibid S. 15.

> produzione derobertiana, che, secondo un'impostazione rigidamente dicotomica dura a morire, raggiungerebbe invece i suoi massimi risultati nell'opposto filone narrativo d'ispirazione verista.[9]

1889 erscheint De Robertos erster Roman: *Ermanno Raeli* und auch dieser wird vor allem wegen seiner psychologischen Elemente kritisiert: „[…] accusato generalmente di un inopinato ritorno al passato romantico e di un eccessivo psicologismo"[10]. De Roberto lernt den französischen Schriftsteller Paul Bourget bei dessen Aufenthalt in Sizilien kennen und lässt sich von seinen Theorien, die eine sehr psychologische Richtung haben, beeinflussen. Die Kritik versteht zum Teil den Roman *Ermanno Raeli* als Plagiat des Romans *Le Disciple* von Bourget. De Roberto ist überhaupt von vielen bekannten Autoren seiner Zeit umgeben, die seine Werke lesen und kommentieren. 1890 erscheinen zwei weitere Novellensammlungen *Processi verbali* und *L'Albero della Scienza*. Am Beginn der 1890er Jahre hält sich De Roberto vermehrt in Mailand auf, wo große Teile seines Romanzyklus über die Geschichte der Familie Uzeda entstehen. 1891 erscheint der erste Roman aus dieser Trilogie: *L'Illusione*. *L'Illusione* erzählt die Lebensgeschichte von Teresa Uzeda, der Tochter von Raimondo Uzeda und Matilde Palmi. Nachdem der Vater die Familie für seine Geliebte verlassen hat, sterben die Mutter und auch die Schwester Lauretta und Teresa wird mit Hilfe des Großvaters in die Gesellschaft eingeführt. Ihre Ehe mit Guglielmo Duffredi nimmt kein glückliches Ende und sie gibt sich mehreren Geliebten hin. Ihr Leben verläuft nicht in geordneten Bahnen und sie erkennt erst an dessen Ende, welchen Menschen sie wirklich etwas bedeutet hat. Die Lebensgeschichte von Teresa erinnert in ihren Grundzügen an das Leben der Emma Bovary und dies wird vor allem auch von den Literaturkritikern der Zeit erkannt.

1894 erscheint der zweite Teil der Trilogie: *I Viceré*. Die Arbeit an diesem Roman stellt für De Roberto eine große Anstrengung dar: "Lo scrittore vi aveva lavorato, con estenuante impegno, scrivendo e riscrivendo, correggendo e modificando, tanto che la terribile fatica finisce per aggravare decisamente i disturbi nervosi che da qualche tempo si erano affacciati."[11] Ein Jahr später wird die Abhandlung *L'Amore. Fisiologia. Psicologia. Morale* publiziert. Abgesehen von Mailand hält sich De Roberto auch in

[9] Annamaria Loria: Per una rivalutazione dei *Documenti umani*: Documenti di un discorso sulla crisi di fine secolo in: Julie Dashwood und Margherita Ganeri (Hrsg.): The Risorgimento of Federico De Roberto. Oxford/Bern/Berlin (u.a.): Peter Lang 2009 45-66 S. 45.
[10] Borri: Invito alla lettura di Federico De Roberto. Milano 1987 S. 16.
[11] ibid S. 17.

Regoledo am Comersee auf. Er hat eine länger dauernde Beziehung zu einer verheirateten Mailänderin namens Renata Ribera. 1897 erscheint der Roman *Spasimo*, der in der Folge zu einem Theaterstück mit dem Titel *La tormenta* umgearbeitet wird. Wie auch schon die Romane vorher, hat auch dieser wenig Erfolg. 1898 veröffentlicht De Roberto die Novellen *Gli Amori* und *Una pagina della Storia dell'Amore*. Seine kommentierte Biographie zu Giacomo Leopardi, „di notevole importanza critica e interessante perché contribuisce, sia pure in modo indiretto, a far un po' di luce sulla personalità e sul pensiero dello scrittore italiano"[12], erscheint im selben Jahr. 1900 erscheinen *Il colore del tempo*, eine Sammlung von Artikeln und Essays, und *Come si ama*, eine Abhandlung über die Liebe großer historischer Figuren wie Rousseau, Goethe, Napoleon, Balzac, Bismarck, u.a. 1901 wird das Traktat über die Estetik *L'Arte* publiziert. Die Sekundärliteratur übernimmt gegenüber dem Schaffen De Robertos im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts eine ambivalente Haltung ein: zum Einen wird seine sehr produktive Phase für den *Corriere della Sera* als Rezensent von „centinaia di novità librarie di vario genere"[13] hervorgehoben, zum Anderen wird jedoch auch sein schlechter Gesundheitszustand besprochen, der vehement seine literarische Arbeit beeinflusst: „[…] ormai è iniziata la decadenza – non tanto intellettuale quanto creativa – di un De Roberto sempre piú afflitto dalle sue malattie nervose e psicosomatiche"[14]. De Roberto verbringt in dieser Phase seines Lebens mehr Zeit in Catania und Zafferana Etnea bei seiner Familie. Besonders seine Nichte Nennella, die Tochter seines Bruders Diego und dessen Ehefrau Luisa, hat er lieb gewonnen. Aufgrund der stärker werdenden Nervenkrankheiten begibt sich De Roberto nach Bern zu dem bekannten Arzt Paul Dubois. Sein Zustand verbessert sich ein wenig und De Roberto verbringt längere Zeit in Rom, um für seinen Roman *L'Imperio*, der dritte Teil der Familiengeschichte der Uzeda, zu recherchieren. Dabei hält er sich besonders in politischen Kreisen rund ums Parlament auf, da er die politische Karriere von Consalvo Uzeda erzählt. Der Roman wird posthum 1929 publiziert. De Roberto arbeitet nun auch vermehrt für *Giornale d'Italia* und 1911 erscheint *La Messa di nozze*, was zum Einen als „romanzo breve"[15]

[12] Borri: Invito alla lettura di Federico De Roberto. Milano 1987 S. 19.
[13] ibid S. 20.
[14] ibid S. 19.
[15] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 702.

und zum Anderen als „racconto lungo“[16] bezeichnet wird. Kurz vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges arbeitet De Roberto an den Aufführungen seiner Theaterstücke *Il rosario*, *La strada maestra* und *La tormenta*. De Robertos Haltung gegenüber dem Weltkrieg ist unklar, doch wird von der Sekundärliteratur angenommen, dass er zu den Interventionisten gehört hat[17]. Nach dem Ende des Krieges publiziert De Roberto mehrere Novellen und Erzählungen die das Kriegsgeschehen direkt oder indirekt als Thematik in sich aufnehmen: *Novelle di guerra* (1919-1923), *Al rombo del cannone* (1919), *Al rombo dell'olivo* (1920) und *Ironie* (1920). Gegen Ende seines Lebens widmet sich De Roberto einer „biografia critica“[18] über Giovanni Verga, die er jedoch nicht mehr vor seinem Tod beenden kann. Nach mehreren Venenentzündungen stirbt De Roberto im Alter von 66 Jahren am 26. Juli 1927 in Catania:

> La sua scomparsa passa quasi inosservata nell'ambiente letterario e culturale nazionale, anche per la singolare concomitanza della morte della molto piú conosciuta Matilde Serao (avvenuta il 27 luglio, il giorno dopo!), ma sul piano locale assiste ad una sconcertante esplosione di manifestazioni e di cerimonie – in particolare quella funebre – enfatiche e roboanti.[19]

De Robertos Tod gesellt sich zu den anderen unspektakulären Ereignissen seines Lebens: „[…] la sua vita è rimasta sempre piuttosto in ombra, come velata, sia per il suo naturale riserbo, sia perché priva in effetti di avvenimenti particolarmente eclatanti, e caratterizzata piuttosto da una continua e sofferta tensione, di tipo artistico e intellettuale, ma anche esistenziale.”[20] De Roberto bleibt für lange Zeit vergessen und wird nur von sehr wenigen ausgewählten Literaten und Literaturprofessoren gelesen und rezipiert. Es gibt viele sehr unterschiedliche Gründe, wieso De Roberto nicht in einem Atemzug mit Verga und Capuana als Vertreter des Verismo genannt wird. Margherita Ganeri spricht dies in ihrem Artikel, wie folgt, an: „I believe that De Roberto is, in fact, an author whose originality and greatness is only revealed at a substantial remove from the period in which he worked. He could not have been understood in his

[16] Borri: Invito alla lettura di Federico De Roberto. Milano 1987 S. 21.
[17] ibid S. 21; De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 702.
[18] Borri: Invito alla lettura di Federico De Roberto. Milano 1987 S. 22.
[19] ibid S. 22.
[20] ibid S. 13.

own era, he was too much an outsider."[21] Sein Werk wird laut Ganeri von seinen Zeitgenossen nicht in einem hohen Maße wahrgenommen, weil seine sehr kritische Art des Schreibens im Wege steht:

> De Roberto was not destined for easy and immediate success, thanks to his bitterly critical manner, surely, but also because he was bent on thwarting that success from within: his writings sabotages itself, incorporates its own failure, tending towards a self-effacement that is not so much a metaphorical suicide […] as rather a kind of paralysis, an impasse.[22]

Sipala meint ebenfalls in seinem Werk über De Roberto, dass dieser als Autor viele Jahre – vor allem von der italienischen Literaturkritik – unterbewertet wurde:

> Il caso De Roberto esplode nella storia della critica con un fugace intervento di Benedetto Croce (1939). Prima di allora, a parte i pareri del sodalizio siciliano o le recensioni che registravano la fortuna o meno dei suoi libri presso il pubblico contemporaneo e da cui l'autore fu spesso orientato nel gusto e nelle scelte, l'esame più esteso della sua opera era stato compiuto da un critico inglese, Giuseppe Spencer Kennard […][23].

Mit dem "fugace intervento di Benedetto Croce" meint Sipala Croces Kritik in seinem mehrbändigen Werk *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici* (1939). Croce fasst De Roberto mit dem Autor Enrico Castelnuovo in einem Kapitel zusammen und vergleicht die beiden Autoren, wie folgt:

> Assai maggiori pretese che non il buon Castelnuovo coltivava Federico de Roberto, il quale non risparmiò fatica per tenersi in un'elevata sfera artistica ed ebbe estimazione e fama superiore a quella dell'altro e la meritò anche per questa la sua serietà di propositi. E nondimeno a me sembra che di affetto e fantasia ne possedesse assai meno e fosse ingegno prosaico, curioso di psicologia e di sociologia, ma incapace di poetici abbandoni.[24]

---

[21] Margherita Ganeri: Federico De Roberto. A Contemporary Perspective in: Dashwood und Ganeri (Hrsg.): The Risorgimento of Federico De Roberto. Oxford/Bern/Berlin 2009 3-18 S. 4.
[22] ibid S. 10.
[23] Sipala: Introduzione a De Roberto. Roma/Bari 1988 S. 156.
[24] Benedetto Croce: La letteratura della nuova Italia. Saggi critici. Volume sesto. Bari: Laterza 1957 S. 141.

Croces sehr negatives Bild De Robertos hinterlässt seine Spuren in der Rezeption des Autors. Seine Werke werden weder in der Schule gelesen und analysiert noch von der Kritik in eine andere Richtung hin interpretiert. Croces Kritik schwingt bei beinahe jeder kritischen Auseinandersetzung mit dem Werk De Robertos mit und lässt eine eigenständige Analyse kaum zu. Beginnend in den 1960er Jahren ändert sich dies jedoch und Gaetano Trombatore erkennt als einer der ersten den literarischen Gehalt der Werke De Robertos[25]. Vittorio Spinazzola[26], Natale Tedesco[27], Carlo Alberto Madrignani[28] und Gianni Grana[29] folgen dieser neuen Tendenz und publizieren in den folgenden Jahren kritische Ausgaben und Analysen der Werke De Robertos. De Roberto wird zwar einem breiteren Publikum bekannt, doch erreicht er nicht annähernd die Popularität von Giuseppe Tomasi di Lampedusa und seines historischen Romans *Il Gattopardo* (1958). Die Verfilmung des Romans *I Vicerè* im Jahr 2007 durch Roberto Faenza trägt maßgeblich zur Bekanntheit De Robertos und seiner Werke bei. Margherita Ganeri, die sich in zahlreichen Publikationen mit dem Werk De Robertos beschäftigt, meint zu dieser Entwicklung in der Rezeption Folgendes:

> „[…] the recent interest in I Vicerè is owing largely to the compelling analogy between the historical period represented – and obviously for the manner in which it is represented – and the perception of the current Italian political scenario. While other works by De Roberto are equally charged with the same topicality for different reasons, I Vicerè offers a portrait of contemporary Italy, of its cultural and intellectual involution, of its deep crisis of ideology, morality and values. After all as György Lukács has taught, we choose of the past that which seems to speak about us."[30]

[25] Vgl. Gaetano Trombatore: Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia e altri studi sul secondo Ottocento. Palermo: Manfredi 1970.
[26] Vgl. Vittorio Spinazzola: Federico De Roberto e il Verismo. Milano: Feltrinelli 1961.
[27] Vgl. Natale Tedesco: La concezione mondana dei "Vicerè". Caltanissetta-Roma: Sciascia 1963; Natale Tedesco: La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico. Palermo: Sciascia 1981.
[28] Vgl. Carlo Alberto Madrignani: Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto. Bari: De Donato 1972.
[29] Vgl. Gianni Grana: "I Vicerè" e la patologia del reale. Realismo e avanguardia dall'800 al 900. Milano: Marzorati 1993.
[30] Margherita Ganeri: Federico De Roberto. A Contemporary Perspective in: Dashwood und Ganeri (Hrsg.): The Risorgimento of Federico De Roberto. Oxford/Bern/Berlin 2009 3-18 S. 8.

1.3. Roberto Faenza (1943-)

Roberto Faenza wird am 21. Februar 1943 in Turin geboren. Er macht seinen Abschluss 1968 am *Centro Sperimentale di Cinematografia* in Rom und stellt seine Regiearbeit *Escalation* im selben Jahr vor. Faenza macht auch einen Abschluss in Politikwissenschaft. Zehn Jahre später im Jahr 1978 erscheint der Film *Forza Italia!*, der vor allem durch seine Kritiken und seine Rezeption Aufsehen erregt. Diese politische Satire, die den Umgang mit Macht in dreißig Jahren italienischer Geschichte (1947 bis 1976) teilweise unkommentiert als Dokumentarfilm darstellt, wurde vor allem nach den Ereignissen um Aldo Moro 1978 zensiert und von den meisten Kinoleinwänden verbannt. Nach dem in Amerika gedrehten Film *Copkiller* (1983) kehrt Faenza beginnend mit dem Jahr 1990 in das italienische Kino zurück. Aus Amerika nimmt er vor allem seine Vorliebe für literarische Stoffe mit. *Copkiller* wurde von dem Roman *The Order to Death* von Hugh Fleetwood inspiriert. Die folgenden Filme *Mio caro dottore Gräsler* (1990; Arthur Schnitzler: *Doktor Gräsler, Badearzt*), *Jona che visse nella balena* (1993; Jona Oberski: *Kinderjaaren;* dt. *Kinderjahre*), *Sostiene Pereira* (1995; Antonio Tabucchi: *Sostiene Pereira*), *Marianna Ucrìa* (1997; Dacia Maraini: *La lunga vita di Marianna Ucrìa*) und *L'amante perduto* (1999; Abraham Yehoshua: *Ha-Meahev*; dt. *Der Liebhaber*) werden alle von literarischen Vorlagen geprägt. Faenza selbst meint zu seiner Auswahl an Literatur in zwei Interviews Folgendes: zum Einen: "nessuno scrive meglio degli scrittori, ecco perché mi sembra naturale rivolgermi a loro per trovare i compagni di viaggio di storie appassionati"[31] und zum Anderen: "La mia visione della relazione cinema-letteratura è molto netta. Sono convinto che il rapporto di parentela riguardi solo il plot. Il resto è quanto di più lontano si possa immaginare. Ciò perché si tratta di linguaggi non compatibili e soprattutto, perché si tratta di opere partorite da autori diversi."[32]

Mit den Filmen *Prendimi l'anima* (2002) über die Beziehung von Sabina Spielrein und Carl Gustav Jung und *Alla luce del sole* (2004) über das Vorgehen Don Pino Puglisis gegen die Mafia in Palermo legt Faenza eine Pause in der Reihe der Literaturverfilmungen ein. Mit *I giorni dell'abbandono* (2005; Elena Ferrante: *I giorni*

[31] La Repubblica – Trova Cinema http://trovacinema.repubblica.it/attori-registi/roberto-faenza/177220 (zuletzt eingesehen am 02.11.2011).
[32] 35mm.it http://film.35mm.it/interviste-attori/intervista-a-roberto-faenza-2.html (zuletzt eingesehen am 04.11.2011)

dell'abbandono), *I Vicerè* (2007; Federico de Roberto*: I Vicerè*) und *Il caso dell'infedele Klara* (2009; Michal Viewegh: *Případ nevěrné Kláry*; dt. *Der Fall untreue Klára*) stellt Faenza drei weitere Literaturverfilmungen vor. Seine beiden letzten Werke sind der Dokumentarfilm *Silvio Forever* (gemeinsam mit Filippo Macelloni) über den italienischen Ministerpräsidenten Silvio Berlusconi und die Literaturverfilmung *Un giorno questo dolore ti sarà utile (*Peter Cameron: *Someday This Pain Will Be Usefull to You;* dt. *Du wirst schon noch sehen wozu es gut ist).*

Faenzas Filme handeln von den verborgenen Winkeln der menschlichen Seele, von den Todsünden und von den Abgründen im Wesen des Menschen. Immer wiederkehrende Themen sind Treue, Eifersucht, Macht, Verrat, Psyche, Verlust, Schmerz und Trennung. Faenza setzt sich sehr häufig mit der jüdischen Kultur und dem Holocaust auseinander. Politische und soziale Probleme spricht er immer wieder an und kommentiert diese auf sehr fragile Art und Weise. Das Publikum nimmt seine Filme stets mit gemischten Gefühlen auf. So erwecken sie Ärger und Frust (*Forza Italia!*, *Alla luce del sole*, *Silvio Forever*), Verstörung und Missverständnis (*I giorni dell'abbandono*, *Prendimi l'anima*), Mitgefühl und Teilnahme (*Jona che visse nella balena*, *L'amante perduto*).

I. Teil: Der historische Roman

Der erste Teil der vorliegenden Diplomarbeit widmet sich der literaturtheoretischen Diskussion rund um der Gattung des historischen Romans. So werden anfangs allgemeine Theorien des historischen Romans vorgestellt und diskutiert. Dabei geht es vor allem darum, dass der historische Roman aufbauend auf die Sekundärliteratur kategorisiert werden soll und dass somit anschließend unterschiedliche Arten und Ausformungen dessen aufgezeigt werden. Die Entwicklungen des historischen Romans in Italien sollen illustriert werden. De Robertos Roman *I Vicerè* soll daraufhin in die Literaturgeschichte als historischer Roman eingeordnet werden. Aufbauend auf dem dreibändigen Werk *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* (1949) von Fernand Braudel wird das von ihm erläuterte Modell der drei Ebenen der Geschichte auf den Inhalt von De Robertos Roman *I Viceré* angewandt. Die drei Ebenen der 1) Temps individuel; 2) Temps social und der 3) Temps géographique heben im abschließenden Kapitel des ersten Teils unterschiedliche Elemente der Handlung hervor.

2. Allgemeine Theorien des historischen Romans

Der historische Roman ist „eine in der Regel umfang- und figurenreiche Prosadichtung, in der tatsächliche historische Persönlichkeiten oder Ereignisse behandelt werden oder deren Handlung vor einem als authentisch ausgewiesenen geschichtlichen Hintergrund spielt“[33]. Mit dieser kurzen Definition gibt der Brockhaus einen ersten Einblick in die Begriffsbestimmung des historischen Romans. Im folgenden Kapitel werden nun einige Ansätze zur Erläuterung des historischen Romans einzeln vorgestellt und gemeinsam diskutiert.

Hugo Aust widmet sich in seinem Werk *Der historische Roman* (1994) ausgiebig den Theorien der Beschreibung dessen und stellt die Erklärungsmodelle wichtiger Theoretiker vor[34]. Er meint einleitend in die Thematik: „Was ein historischer Roman ist, ändert sich mit dem, was 'Geschichte' bedeutet und Erzählkunst vermag. Der Kreis

[33] Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden; neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage. 10. Band (HERR-IS). Mannheim: Brockhaus 1989 S. 111 Spalte 2.
[34] Hugo Aust: Der historische Roman. Stuttgart: Metzler 1994.

jener Merkmale, die ein Werk als historischen Roman identifizieren, wird demnach eher eng bzw. sehr unscharf gezogen sein.“[35] Aust gibt daraufhin einige Erkennungszeichen an, die einen historischen Roman auszeichnen können:

> Für gewöhnlich senden historische Romane Geschichtssignale aus; das sind Daten, Namen (von Personen, Stätten, Ereignissen, Epochen), kultur- und sittengeschichtliche Einzelheiten, amtliche Dokumente. Sie alle drücken zeitliche Differenz und Distanz aus, selbst wenn sie nicht in die Vergangenheit, sondern in die Fiktion 'versetzen'.[36]

Daten und andere „Geschichtssignale“ werden entweder vom Erzähler oder von den handelnden Figuren genannt. Namen von (berühmten) Persönlichkeiten, die im Roman vorkommen oder erwähnt werden, führen den Leser in die Historizität des Romans ein. Die Sprache - im Besonderen Dialekte - können zu einem Mittel der „historischen Differenz“[37] werden. Die unterschiedliche Ausdrucksweise der Figuren unterscheidet das Jetzt vom Damals. Der Bezug Jetzt-Damals wird vor allem durch einen durchgängigen Anachronismus im historischen Roman unterstrichen. Der Erzähler, der von der erzählten Handlung entfernt ist, befindet sich im Jetzt und vergleicht dieses Jetzt mit Damals.

Der Rückblick auf die Vergangenheit trägt zum Teil auch die Vorausschau auf Zukünftiges in sich: „Im Grunde besitzt alles historisch Erzählte prognostische Wirkung, oder – anderes gewendet – jeder Geschichtsroman zeugt vom Interesse seines Autors, die eigene Zeitgeschichte in der Art eines analytischen Dramas aus ihrer Vorgeschichte zu entwickeln.“[38]

Aust sieht in der Form des Vorworts ein häufig auftretendes Stilmittel des historischen Romans; Autoren oder Erzähler versuchen in diesem die geschichtliche Umgebung des Romans aufzubauen und Details zu klären bzw. erklären. Wenn es kein Vorwort im Roman gibt, versucht der erste Satz bzw. die erste Seite des Romans den Leser in die historische Zeit zu versetzen. Der Anfang des Romans zeiht einen Bogen über die gesamte Handlung und wird so mit dem Ende verbunden. Das Ende ist dabei genauso grundlegend wie der Anfang des Romans:

---

[35] Aust: Der historische Roman. Stuttgart 1994 S. 22.
[36] ibid S. 22.
[37] ibid S. 24.
[38] ibid S. 26.

> Gerade das Romanfinale enthüllt Art und Sinn des Geschichtsendes: den glücklichen oder tragischen Abschluß des Vergangenen, den erfreulichen oder katastrophalen Anfang des Gegenwärtigen, die tröstende oder beängstigende Dauer des Immerwährenden oder Unabschließbaren, den Wiederaufrichtungsmechanismus des vermeintlichen 'Erledigten', den gewürfelten Zustand des eigentlich so gut Geplanten.[39]

Die Erklärung der historischen Bezüge wird von den Autoren häufig in Fußnoten und Anmerkungen vorgenommen. Der Roman erhält dadurch eine an die wissenschaftliche Literatur erinnernde Form. Die Fußnoten erfüllen zum Einen den Zweck den Leser zu unterstützen und ihn aufzuklären, zum Anderen wollen diese jedoch den Leser verwirren und die Geschichte ad absurdum zu einer historischen Quelle erklären. Anhänge, die häufig in historische Romane eingefügt werden, sollen dem Leser durch Verzeichnisse, Ahnentafeln, Landkarten, etc. die historische Dimension des Romans näherbringen. Die verschiedenen Formen der Anmerkungen im historischen Roman sind eine „lehrreiche Schnittstelle zwischen poetologischem Kalkül, wissenschaftlicher Enzyklopädie und didaktischer Pflege des Leseverständnisses“[40].
Aust meint abschließend, dass der Geschichtsroman die politischen, Großteils wahren Ereignisse der Geschichte mit einer persönlichen, Großteils erfunden Handlung verknüpft: „Seine Handlungen [des Geschichtsromans] sind mehrfach bedingte Prozesse und ergeben ein historisches Geschehen, in dem Öffentliches und Privates, Politisches und Persönliches, Wandelbares und Konstantes, rationales Kalkül und leidenschaftlicher Affekt zusammenwirken.“[41]

Nach der Frage der Erkennungsmerkmale eines historischen Romans widmet sich Aust kurz verschiedenen Formen des historischen Romans, die in der Sekundärliteratur unterschieden werden. Als erste Unterscheidung von den einzelnen Typen des Romans nennt Aust die Formendifferenzierung bei Walter Scotts Romanen: der *Waverley*-Typus stellt die Vorgeschichten-Version dar, die eine realistisch-zeitgeschichtliche Richtung einschlägt und der *Ivanhoe*-Typus, der die

[39] Aust: Der historische Roman. Stuttgart 1994 S. 29.
[40] ibid S. 31.
[41] ibid S. 31.

Handlung in einen entfernten frühgeschichtlichen Zeitraum zurückführt.[42] Der historische Roman wird in der Literatur- und Gattungstheorie häufig mit folgenden anderen Formen des geschriebenen Wortes verbunden: Zeitroman, Generationenroman, Familienchronik, Autobiographie und Memoirenliteratur, Zeitgeschichtsroman und der Roman der Vergangenheitsbewältigung. Nach Scotts Romanen wird allgemein auch zwischen zwei Arten von historischen Romanen unterschieden: zum Einen gibt es den „Vielheitsroman", der zum ethnographischen oder kulturgeschichtlichen Typus gehört und zum Anderen gibt es den „Individualroman", der eine biographische Form hat.[43] Doch werden in der Einteilung der verschiedenen Subformen des historischen Romans nicht nur die handelnden Personen betrachtet, sondern auch die „Art des Geschichtsbildes" ist grundlegend für eine Unterscheidung. So wird zwischen Romanen, die die „mythische Prähistorie und sagenhafte Überlieferung" und Romanen, die die „eigentliche Geschichte" zum Inhalt haben, unterschieden. Diese Einteilung führt weiter zur Unterteilung in heimische und Weltgeschichte.[44]

Aust stellt Ewald Mengels Theorie bezüglich der drei Typen des Geschichtsverstehens und dessen Anwendung auf den englischen historischen Roman vor[45]. Mengel unterscheidet zwischen den Geschichtsromanen des Fortschritts, als Beispiel führt er Walter Scotts *Waverley* an, Geschichtsromanen des Zyklus mit dem Beispiel Charles Dickens *A Tale of Two Cities* und den Geschichtsromanen der Kontingenz mit dem Beispiel Joseph Conrads *Nostromo*.

Die Darstellungsweise im Roman führt zu einem weiteren Unterscheidungspunkt in den Subtypen des historischen Romans. Aust unterscheidet die rekonstruktive von der parabolischen Variante der Darstellungsintention: Die rekonstruktive Variante versucht die historischen Persönlichkeiten und Orte möglichst wahrheitsgetreu und authentisch darzustellen. Die parabolische Variante hingegen sieht in der Geschichte den Spiegel der Gegenwart.[46]

---

[42] Vgl. Aust: Der historische Roman. Stuttgart 1994 S. 32.
[43] Vgl. ibid S. 33.
[44] Vgl. ibid S. 33.
[45] Vgl. Ewald Mengel: Geschichtsbild und Romankonzeption. Drei Typen des Geschichtsverstehens im Reflex der Form des englischen historischen Romans. Heidelberg: C. Winter 1986 S. 47f.
[46] Vgl. Aust: Der historische Roman. Stuttgart 1994 S. 33.

Austs Untersuchung zum historischen Roman fußen zum Teil auf der Monographie György Lukács', der ausführlich die Entstehung des historischen Romans auf philosophischer Ebene erklärt.[47] So ist es für Lukács grundlegend, dass der historische Roman aus dem Gedankengut der Französischen Revolution seine Ideen schöpft und so den Nationalgedanken in den Vordergrund rückt. Die Napoleonischen Kriege stärken den Nationalgedanken, nicht nur in Frankreich sondern auch in anderen europäischen Ländern und dieser führt zu einem neuen Verständnis der Geschichte. Das Bewusstsein einer breiten Masse, dass alles Geschehene von historischer Relevanz ist, führt dazu, dass politische und soziale Ereignisse mit Einzelschicksalen verbunden zu einem historischen Roman zusammengefasst werden. Doch stellt Lukács klar, dass der historische Roman keine Chronik ist, sondern auf poetische Art und Weise die Geschichte und ihre Protagonisten aufleben lässt: „Ciò che conta nel romanzo storico non è dunque la narrazione degli avvenimenti, bensí la rievocazione poetica degli uomini che in questi avvenimenti hanno figurato. L'importante è far rivivere le ragioni sociali e umane per cui gli uomini hanno pensato, sentito e agito proprio come è avvenuto nella realtà storica."[48] Lukács, der zu den wichtigsten Vertretern der marxistischen Philosophie gehört, unterstreicht immer wieder die Bedeutung der Darstellung der Gesellschaft und ihrer doch sehr unterschiedlichen Mitglieder. Walter Scott stellt für ihn das Modell des „klassischen historischen Romans" dar. Ausgehend von ihm werden die wichtigsten Vertreter in den Ländern USA (James Fenimore Cooper), Deutschland (Willibald Alexis), Italien (Alessandro Manzoni), Russland (Aleksandr Puškin, Nikolai Gogol) und Frankreich (Alfred De Vigny, Prosper Mérimée, Stendhal, Honoré de Balzac) besprochen. Lukács sieht in der Revolution von 1848 einen Einschnitt in das Geschichtsverständnis und meint, dass sich deswegen auch der historische Roman gewandelt hat. Für die Dichter und Denker vor 1848 erscheint die Geschichte als Prozess, doch nach 1848 wird dieser Gedanke zurückgedrängt. Die Geschichte wird als „evoluzione uniforme e rettilinea"[49] wahrgenommen. Die Bedeutung der Geschichte für die Gegenwart wird von einigen Philosophen, wie z. B. Arthur Schopenhauer negiert. Die Geschichte wird deswegen „modernizzata":

[47] György Lukács: Der historische Roman. Erstausgabe 1937 im Russischen. Deutsche Erstausgabe 1954. Hier verwendet: György Lukács: Il Romanzo Storico. Torino: Giulio Einaudi editore 1965.
[48] ibid S. 42.
[49] ibid S. 232.

> Questo significa che gli storici partono dal convincimento che la struttura fondamentale del passato sia stata – dal punto di vista economico come da quello ideologico – la stessa del presente. Per intendere il passato si dovrebbe quindi attribuire semplicemente a uomini e gruppi di altre epoche pensieri, sentimenti e finalità degli uomini di oggi.[50]

In der Kritik am Kapitalismus werden von Denkern wie Jacob Burckhardt die Persönlichkeiten der Geschichte von den Triebkräften ihrer Epochen isoliert[51]. All diese philosophischen Ansätze werden in der literarischen Produktion von historischen Romanen in dieser Zeit aufgenommen. Lukács führt als Beispiel den Roman *Salammbô* von Gustave Flaubert an, in dem sich die Tendenzen des Niedergangs des historischen Romans zeigen: „la tendenza alla monumentalizzazione decorativa, uno svuotamento e una disumanizzazione della storia e, nello stesso tempo, la sua privatizzazione. La storia appare come un grande e pomposo scenario che serve da cornice ad eventi di carattere puramente privato, intimo e soggettivo"[52]. Als weiteren Vertreter dieser neuen Art des historischen Romans nennt Lukács den Schweizer Autor Conrad Ferdinand Meyer, dessen Auffassung von Geschichte, wie folgt, beschrieben wird: „La storia è diventata, per lui, qualcosa di puramente irrazionale. I grandi uomini sono figure eccentricamente isolate in seno a un accadere storico privo di senso che non tocca il centro della loro personalità."[53] Lukács setzt Walter Scott den Autoren Gustave Flaubert und Conrad Ferdinand Meyer gegenüber und erkennt zwei grundsätzliche Unterscheidungsmöglichkeiten des historischen Romans, die auch auf andere historische Romane angewandt werden können: zum Einen kann die Gegenwart nur aus dem Verständnis der Vergangenheit aufgefasst werden (wie bei Scotts Romanen) und zum Anderen wird Geschichte als Rahmen, Kostüm und Dekoration verwendet und die historische Handlung soll Erkenntnisse und Ideen der Gegenwart veranschaulichen (bei Flaubert und Meyer). Neben diesen beiden Anregungen für das Verfassen eines historischen Romans nennt Lukács auch noch zwei andere Beispiele in seinem historischen Überblick. So wird zur Zeit des Realismus der historische Roman vor allem als Flucht aus der tristen Umgebung in

[50] Lukács: Il Romanzo Storico. Torino 1965 S. 234-235.
[51] Vgl. ibid S. 238.
[52] ibid S. 267.
[53] ibid S. 307.

historische Zeiten und exotische Schauplätze gesehen. Die eigene tragische Welt wird durch eine fremde, bessere, historische Darstellung ersetzt. Als zweiter Anlass für einen historischen Roman kann der Begriff der „inneren Emigration“ genannt werden. Zur Zeit des Nationalsozialistischen Regimes entstehen viele historische Romane als Ausdruck der inneren Emigration, d.h. viele Autoren prangern die Umstände ihrer eigenen Zeit durch Darstellung historischer Parallelen an.
Lukács stellt anhand von vielen Beispielen der Literaturgeschichte verschiedener Länder grundsätzliche Merkmale und Definitionen des historischen Romans vor und diskutiert ausführlich soziale und politische Faktoren, die die Entstehung und Ausformung des historischen Romans beeinflusst haben. Lukács bietet zwar einen schönen Überblick, doch weisen seine Ausführungen über weite Strecken seine persönlichen politischen Einstellungen aus und somit ist die objektive Präsentation und Analyse des Sachverhalts unmöglich.

Hans Vilmar Geppert stellt 1976 eine Monographie unter dem Titel *Der „andere“ historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung* vor und versucht die Schwächen der Lukács’schen Arbeit auszubessern und Lücken zu füllen. Geppert fasst anfangs die Theorien des von ihm als „üblich“ bezeichneten historischen Romans zusammen unterscheidet diesen dann vom „anderen“ historischen Roman. Der „übliche“ historische Roman zeigt historische Ereignisse, in denen Figuren, deren persönliche Geschichte mit der „großen“ Universalgeschichte verbunden wird, agieren. Die Vergangenheit wird zum Spiegel der Gegenwart erklärt und soll so das gegenwärtige Handeln beeinflussen. Geppert sieht in dieser Form des historischen Romans Anzeichen von Trivialität und er weist auch auf die Verbindung zum völkischen und faschistischen Roman hin.[54] Der „andere“ historische Roman, zu dem Geppert „Klassiker“ der Weltliteratur wie Friedrich Schillers *Wallenstein* und Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung* zählt, kokettiert nicht mit der Darstellung der Geschichte als Fiktion, sondern hebt hervor, dass die Beschreibung historischen Räumen, Handlungen und Figuren folgt, doch der Poetik des Fiktiven näher ist. Aust fasst die

[54] Vgl. Hans Vilmar Geppert: Der „andere“ historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1976 S. 152.

Unterscheidungsmerkmale zwischen „üblichem“ und „anderem“ historischen Roman übersichtlich zusammen:[55]

„üblicher historischer Roman“	**„anderer historischer Roman“**
Objektivitätsillusion	Fruchtbare Dichotomie von Zeichen und Gegenständen
Disziplin des Einsinnigen	Emanzipierende Umerzählbarkeit
Ideologisches Schließen	Offenheit der Sinnansprüche
Selbstevidenz	Durchsichtiges, reflektiertes Experiment
Illusionäre Schließung der sprachlichen Entwerfungs- und Mitdarstellungsfunktion	Problembewußte Öffnung dieser Funktionen
Kontinuität der dargestellten Ereignisse	Abhebbare Verflechtung von Phantastischem und Historischem, Privatem und Öffentlichen
Räumliche Zentren, stabile Zeitverhältnisse, eindeutige Rollenverteilung	Distorsion der dargestellten Welt in ihren verschiedenen Formen
Souveränes Erzählen	Relativierung des Erzählers bzw. des erlebend erschließenden Subjekts
Gleichsinniges, kollektives Einverständnis der Leserschaft	Selbständig urteilender, aktiv lesender, ergänzender, mitreflektierender Leser
ernst	spielerisch

Lukács und Geppert, sowie Aust fassen in ihren Werken die Theorien bezüglich des historischen Romans zusammen und kommentieren diese durch eigenen Überlegungen und Analysen. Lukács erklärt, ausgehend von einem marxistischen Ansatz, den historischen Roman als Beispiel für einen realistischen Gesellschaftsroman. Scott stellt dabei für ihn das Vorbild für alle nach ihm kommenden Autoren dar. Geppert hingegen unterscheidet zwischen einem „üblichen“ und einem „anderen“ historischen Roman und fällt dabei auch literaturkritische Entscheidungen der Wertigkeit. Aust fasst diese beiden und noch andere Ansätze

[55] Vgl. Aust: Der historische Roman. Stuttgart 1994 S.45 zitiert nach Geppert: Der “andere” historische Roman. Tübingen 1976 S. 148-150.

zusammen und versucht einen größeren Überblick über die verschiedenen Theorien zu geben.

3. Überblick über den historischen Roman in Italien

Der historische Roman in Italien wird, wie bei Lukács, Geppert und Aust, mit einem Namen und einem Roman verbunden: Alessandro Manzoni und seine *I Promessi Sposi* (1827). Lukács hebt Manzoni durch seine Figurendarstellung über den Meister Scott und fällt folgendes Urteil zum Werk Manzonis:

> La sua capacità [di Manzoni] inventiva per l'intreccio, la sua fantasia nel rappresentare caratteri delle più diverse classi sociali, la sua sensibilità per l'autenticità storica nella vita interiore ed esteriore dei personaggi sono qualità ch'egli possiede in grado almeno pari a Walter Scott. Anzi proprio nella ricchezza e nella profondità con cui sono delineati i caratteri, nella completa utilizzazione dei grandi contrasti tragici per delineare la psicologia dei personaggi, Manzoni è perfino superiore. Come creatore di figure individuali egli è un poeta superiore a Walter Scott.[56]

Manzoni wird in Italien selbst als Meister des historischen Romans angesehen und sein Werk wird als Vorlage für alle weiteren historischen Romane betrachtet. Leonardo Lattarulo beschreibt in seinem Werk *Il romanzo storico* (1978) die Schwierigkeiten bei der eigenständigen Entwicklung eines historischen Romans in Italien: „In Italia il romanzo storico e la problematica teorica ad esso legata assumono caratteristiche dal tutto peculiari, connesse appunto alla peculiarità del romanticismo italiano e spiegabile con la «miseria» della situazione sociale e politica italiana."[57] Lattarulo bringt die Geschichte des historischen Romans in Italien, wie folgt auf den Punkt:

> La storia del romanzo storico italiano è, tutto sommato, la storia di come i due grandi modelli rappresentati dallo Scott e dal Manzoni vengano ridotti a schemi narrativi, appunto, di maniera, incapaci di farne vivere la grande lezione. D'altra parte i tentativi di realizzare un romanzo storico che non tenga conto di quella lezione tendono a trasformare il genere in manifesto politico, in opera di diretto intervento attivistico e patriottico […].[58]

---

[56] Lukács: Il Romanzo Storico. Torino 1965 S. 81.
[57] Leonardo Lattarulo: Il romanzo storico. Roma: Editori Riuniti 1978 S. 15.
[58] ibid S. 16-17.

Zu den Nachahmern Scotts und Manzonis zählt Lattarulo Francesco Domenico Guerrazzi (1804-1873) mit seinen Werken La *Battaglia di Benevento* (1827), L'*Assedio di Firenze* (1836), *Isabella Orsini* (1844) und *Pasquale Paoli* (1860). Tommaso Grossi (*Marco Visconti;* 1834) und Massimo Taparelli D'Azeglio (*Ettore Fieramosca;* 1833) werden besonders in die Nachfolge von Manzoni gestellt. Diese Autoren verbinden in ihren Werken romantische Bilder mit einem politischen Alltag. Der historische Roman des Risorgimento, der mit Ippolito Nievos Roman *Confessioni di un Italiano* (1857/58; postum 1867 unter dem Titel *Confessioni di un ottuagenario* veröffentlicht) seinen Anfang findet, „raggiunge una certa genuinità nella rappresentazione degli umili o nell'espressione del sentimento patriottico"[59]. Die Anleihen an andere europäische Sprachen und Literaturen lassen den italienischen historischen Roman vor allem in der Zeit des Risorgimento zu einem Sammelsurium an verschiedenen Einflüssen werden. Der Einfluss reicht über die Vorbilder Scott und Manzoni hinaus und umfasst Autoren wie Honorè de Balzac und Alexandre Dumas père. Neben diesen patriotischen, relaistischen Darstellungen der Geschichte im historischen Roman tritt eine weitere Form des historischen Romans in Italien auf: der historische Roman mit einem „carattere fortemente nostalgico e fiabesco"[60]. Edoardo Calandra (1852-1911) verbindet in seinen Roman psychologische Studien zu den Hauptcharakteren mit historischen Ereignissen und sozialen Entwicklungen. Sein bekanntester Roman *La bufera* (1898) kann als Paradebeispiel für den von Lattarulo als „nostalgico e fiabesco" bezeichneten Roman gesehen werden.

Lattarulo stellt in seinem Werk kritische Auseinandersetzungen einzelner Schriftsteller und Literaturwissenschaftler mit dem historischen Roman in Italien vor. Essays und Abhandlungen werden im originalen Wortlaut, wenn zum Teil auch gekürzt, abgedruckt und in einen größeren Kontext gesetzt. Lattarulo fasst unter dem Punkt „Documenti di poetica" die literaturtheoretischen Ansätze der Autoren Varese, Bazzoni, Guerrazzi, Manzoni, Rovani und Tommaseo zusammen. In einem zweiten Teil werden literarische Beispiele dieser Autoren kurz vorgestellt und in den letzten beiden Teilen wird die kritische Auseinandersetzung mit dem Thema im 19. bzw. 20. Jahrhundert dargestellt. Sowohl die literaturtheoretischen Analysen als auch die

[59] Lattarulo: Il romanzo storico. Roma 1978 S. 18.
[60] ibid S. 23.

literarischen Beispiele stellen ein allumfassendes Bild des historischen Romans in Italien dar.

Margherita Ganeri fügt in ihrer Publikation *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno* der Arbeit Lattarulos einige neue und ausführlichere Ansätze in der Betrachtung des historischen Romans hinzu. So beschreibt Ganeri, dass der historische Roman in Italien im Verhältnis zu anderen europäischen Ländern erst spät und nur durch die Übersetzungen der Werke Scotts rezipiert und als neue Form des literarischen Ausdrucks verwendet wurde. In den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts wird dieses neue Genre – „capace di polarizzare l'attenzione della stampa"[61] – verstärkt in der italienischen Literatur aufgenommen und führt zum Teil auch zum „declino del romanzo epistolare e della novella"[62]. Wie auch schon von Lattarulo unterstrichen, übernimmt der historische Roman in Italien vor allem die Rolle des bezeichneten Genres im Risorgimento, um politische und soziale Kritik zu üben und so die Einigung Italiens ideologisch voranzutreiben. Ganeri führt hierbei einen Punkt an, der von Lattarulo nicht beachtet wird: „[…] l'ambientazione nel passato, fornendo una maschera alle allusioni sul presente, consentiva agli scrittori di aggirare la censura imposta dai governi stranieri"[63]. Anfangs zeichnet sich der historische Roman vor allem durch seinen Einfluss durch die Werke Scotts aus und übernimmt viele Elemente des Schauerromans. Romane der Autoren Guerrazzi, Tommaseo, D'Azeglio, Grossi, Carlo Varese (*Sibilla Odaleta*; 1827), Giovan Battista Bazzoni (*Il castello di Trezzo*; 1827) und Cesare Cantù (*Margherita Pusterla*; 1838) werden in der Anfangszeit des historischen Romans ausschließlich von der Oberschicht gelesen und rezipiert und nur mit der Zeit erfasst das neue Genre auch ein breiteres Publikum. Die kritische Auseinandersetzung mit den Techniken und Theorien des historischen Romans folgt ebenfalls erst einige Jahrzehnte später. Diese Auseinandersetzung ist vor allem in literarischen Rezensionen zu finden, die die „criteri generali della forma e della funzione del romanzo"[64] besprechen. Die Diskussion wird von den Zeitschriften *Biblioteca Italiana*, für die klassizistische Seite und von *L'Antologia*, für die romantische Seite geführt: „I classicisti bocciavano il romanzo giudicandone

[61] Margherita Ganeri: Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno. Lecce: 1999 S. 30.
[62] ibid S. 30.
[63] ibid S. 31.
[64] ibid S. 34.

«immorale» e «antiartistica» la convivenza tra «finzione e storia». I romantici lo difendevano rivendicando il diritto a un'arte libera dai vincoli della retorica classica."[65] Durch die Publikation der *I Promessi Sposi* im Jahr 1827 wurde die Diskussion auf eine neue Ebene gebracht und neue Thematiken wurden eingeführt. Für Ganeri ist es grundlegend, dass der historische Roman auf eine besondere Autor-Leser Beziehung zurückgeht, die auf Vertrauen baut:

> Per il romanzo storico […] è fondamentale l'osservazione del patto narrativo, che assume un'importanza cruciale perché il genere è fondato su una relazione fiduciaria tra autore e lettore. Lo statuto del genere si basa su una sorta di giuramento, più o meno ironico, dell'autore, che promette di limitare la sua libertà inventiva sottoponendola al vincolo della verità storica.[66]

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts lässt den historischen Roman auf zwei verschiedene Art und Weisen erscheinen; zum Einen wird das Genre satirisch und parodistisch dargestellt (Beispiel: Cletto Arrighi, *Gli sposi non promessi. Parafrasi a contrapposti dei „Promessi Sposi"*) und zum Anderen werden die politischen und sozialen Elemente neuinterpretiert und diese führen zu einer Reform des Genres. Beginnend mit den 60erJahren werden historische Romane in Italien mit dem Realismus, Naturalismus und Verismus in Verbindung gebracht. Viele Autoren, die in der Literaturgeschichte diesen Strömungen zugeordnet werden, haben sich in ihrer frühen Schreibtätigkeit dem historischen Roman zugewandt. Als Beispiel kann Giovanni Vergas Werk *I carbonari della montagna* (1860) genannt werden. Die Diskussion rund um den historischen Roman wird zwar nach der Zeit des Risorgimento weitergeführt, doch erlebt das Genre gegen Ende des 19. Jahrhunderts und dem Beginn des 20. Jahrhunderts einen Tiefpunkt. Sowohl die Produktion von Werken als auch die kritische Auseinandersetzung nehmen in diesen Jahren in Italien ab. Als Lichtpunkte in dieser Zeit werden von Ganeri Luigi Pirandellos *Werk I vecchi e i giovani* (1913) und Giuseppe Tomasi di Lampedusas *Il Gattopardo* (postum 1958) genannt. Ab den 1960er Jahren wird der historische Roman nicht nur in Italien sondern auch in anderen Sprachen und Ländern von Neuem erfolgreich. Dieser „postmoderne" Roman wird nun vor allem auch von einer breiteren Masse von Lesern

[65] Ganeri: Il romanzo storico in Italia. 1999 S. 34.
[66] ibid S. 42.

angenommen. Die Zuordnung zur Trivialliteratur wird bei vielen Publikationen der darauffolgenden Jahre vorgenommen. In Italien werden die Romane *La Storia* von Elsa Morante (1974) und *Il nome della rosa* von Umberto Eco (1980) zu großen Publikums- und Kritikererfolgen. Weitere Autoren des historischen Romans sind Luigi Malerba (*Il fuoco greco*; 1991, *Le maschere*; 1995 und *Itaca per sempre*; 1997), Vincenzo Consolo (*Il sorriso dell'ignoto marinaio*; 1976, *Retablo*; 1987 und *Nottetempo casa per casa*; 1992) und Sebastiano Vassalli (*La chimera*; 1990, *Il Cigno*; 1993 und *Cuore di Pietra*; 1996).

Sowohl Lattarulo als auch Ganeri erläutern die Anfangszeit des historischen Romans ausführlich in ihren Werken und führen zahlreiche Beispiele dieses Genres in der italienischen Literatur an. Zu den von ihnen genannten Namen, können auch noch folgende Autoren, die Giorgio Petrocchi in seiner Arbeit *Il romanzo storico nell'800 italiano* aufzählt, in die Liste der Vertreter des historischen Romans aufgenommen werden[67]: Defendente Sacchi (*Lambertazzi e i Geremei, e le fazioni di Bologna nel secolo XIII, cronaca di un Trovatore*; 1830), Davide Bertolotti (*La calata degli Ungheri in Italia nel Novecento*; 1830 und *Il ritorno dalla Russia*; 1838), Giovanni Rosini (*La monaca di Monza. Storia del secolo XVII*; 1829), Antonio Bresciani (*L'ebreo di Verona*; 1846-1849) und Antonio Ranieri (*Ginevra o l'orfanella della Nunziata*; 1839).
All die oben angeführten Sekundärtexte weißen auf die Verbindung des historischen Romans mit dem Risorgimento hin. Die politischen und sozialen Entwicklungen, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Italien abzeichnen, werden in den Romanen verarbeitet und ideologisch untermauert. Zwei Literaturwissenschaftler widmen sich in ihren Arbeiten explizit dem historischen Roman des Risorgimento: Friedrich Wolfzettel und Peter Ihring. Ihre Publikation *Erzählte Nationalgeschichte. Der historische Roman im italienischen Risorgimento* vereint grundlegende Artikel und Essays zahlreicher Wissenschaftler. Es soll besonders der Artikel *Cacciata del tiranno, cacciata dello straniero: Tumulti e rivoluzioni nella letteratura italiana dell'Ottocento* von Emanuella Scarano hervorgehoben werden. Scarano unterstreicht in diesem Artikel die sehr enge Verbindung des historischen Romans des 19. Jahrhunderts mit den Epen, Dramen und Novellen des 14. Jahrhunderts, die wiederum auf antike

[67] Giorgio Petrocchi: Il romanzo storico nell'800 italiano. Torino: ERI 1967 S. 9.

Vorbilder zurückgreifen. So wird in beiden Jahrhunderten ein sehr ausgeschmücktes Feindbild präsentiert:

> È per esempio evidente che alcuni connotati etici dell'oppressore straniero passano sostanzialmente invariati dalla tradizione antica alla letteratura ottocentesca. Il motivo dei francesi insidiatori o violentatori delle donne italiane, e comunque corruttori del costume, è presente con ossessiva ricorrenza nella letteratura italiana dal trecento all'ottocento avanzato.[68]

Doch wird das Feindbild noch um einige weitere Todsünden bereichert: „Al motivo della lussuria proterva dell'Oppressore si affianca quasi sempre quello della avidità rapace e sconsiderata."[69] Die Todsünden Wollust und Habgier werden häufig in Machiavellis *Il Principe* erwähnt und somit kann dieses Werk eindeutig als Vorbild für viele historische Romane des 19. Jahrhunderts gesehen werden[70]. Im Allgemeinen zeigt Scarano sehr deutlich, dass eine stete Verbindung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart besteht oder gebildet wird. So werden zum Einen nicht nur Autoren vergangener Epochen zitiert und neuinterpretiert, sondern zum Anderen wird auch die eigene Gegenwart mit der Geschichte verbunden. So wird im Roman des Risorgimento stets auf die Uneinigkeit des italienischen Volkes verwiesen und soziale Missstände, die daraus resultieren werden angekreidet. Scarano erkennt in dieser negativen Darstellungen der Umstände eine kritische Haltung gegenüber der Vergangenheit, die keine Besserung in der Gegenwart verspricht: „col sottolineare negativamente una costante secolare della storia italiana, sembra dirigere il discorso più che verso l'esortazione a modificare la realtà attuale, verso la presa di coscienza, pessimistica e paralizzante, di una analogia tra passato e presente […]."[71]

Peter Ihring untersucht noch ausführlicher den historischen Roman des Risorgimento in seiner Publikation *Die beweinte Nation. Melodramatik und Patriotismus im <romanzo storico risorgimentale>*. Ihring befasst sich in seiner Untersuchung mit rund

---

[68] Emanuella Scarano: Cacciata del tiranno, cacciata dello straniero: Tumulti e rivoluzioni nella letteratura italiana dell'Ottocento in: Friedrich Wolfzettel und Peter Ihring (Hrsg.): Erzählte Nationalgeschichte. Der historische Roman im italienischen Risorgimento. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1993 131-164. S. 155-156.
[69] ibid S. 156.
[70] ibid S. 157f.
[71] Scarano: Cacciata del tiranno, cacciata dello straniero: Tumulti e rivoluzioni nella letteratura italiana dell'Ottocento in: Wolfzettel und Ihring (Hrsg.): Erzählte Nationalgeschichte. Tübingen 1993 131-164. S. 159.

achtzig mehr als 100 Seiten langen Romanen, „die zwischen 1820 und 1867 in den verschiedenen Regionen Italiens erschienen sind“[72]. Seine „synchronische Gattungsgeschichte“[73] des *romanzo storico risorgimentale* ergibt sich aus der folgenden Prämisse: „Das Attribut *risorgimentale* impliziert die These, daß die meisten der hier erforschten Romane auf die eine oder die andere Art zur historischen Begründung einer italienischen Identität beigetragen und insofern an der ideologischen Vorbereitung des Nationalstaats mitgewirkt haben.“[74] Aufbauend auf die Thesen des amerikanischen Literaturwissenschaftlers John G. Cawelti untersucht Ihring die melodramatischen Elemente des *romanzo storico risorgimentale*. Cawelti spricht von „story archetypes“, die dadurch definiert sind, „daß er [der story archetyp] durch die Art seiner Handlungsführung auf ein menschliches Grundbedürfnis eingeht, indem er dieses Grundbedürfnis durch den narrativen Entwurf einer entsprechenden *moral fantasy* befriedigt“[75]. Cawelti unterscheidet fünf verschiedene *story archetypes*: Adventure, Romance, Mystery, Melodrama und Alien Beings or States. Ihring kommt in seinen Untersuchungen zum Schluss, dass es „nur wenige *romanzi storici risorgimentali* [gibt], deren Handlung nicht dem formalen Vorbild der von Cawelti identifizierten *story archetypes adventure, romance, mystery* oder *melodrama* folgt […].“[76] Ihring verortet, durch diese vor allem auf Melodramatik bezogene Analyse, in der Zeit zwischen 1833 und 1845 eine „Tendenz zum Pessimismus“[77] in den *romanzi storici risorgimentali*. Ihring untersucht ausführlich unterschiedliche Kennzeichen der melodramatischen Inszenierung und inhaltliche Stereotypen der rund achtzig erwähnten Romane. Ihring unterscheidet drei Kennzeichen melodramatischer Inszenierungsweise (1) Hyperbolische und tautologische Darstellung; 2) Emotionssteigernde Organisation raum-zeitlicher Kategorien; 3) Häufung melodramatischer *sub-plots*[78]) und vier verschiedene melodramatische Handlungsstereotypen (1) Verfolgte Unschuld / *matrimonio contrastato*; 2)

[72] Peter Ihring: Die beweinte Nation. Melodramatik und Patriotismus im <romanzo storico risorgimentale>.Tübingen: Niemeyer 1999 S. 14.
[73] ibid S. 8.
[74] ibid S. 7.
[75] ibid S. 29.
[76] ibid S. 31.
[77] ibid S. 42.
[78] ibid S. 56.

Politisierung des Gut-Böse-Gegensatzes; 3) *Mystery*; 4) Ausgang der Handlung als *triumph* oder als *defeat* der positiven Identifikationsfiguren[79]).
Neben dem Diskurs um Melodramatik und deren Ausformung in den einzelnen historischen Romanen, widmet sich Ihring auch dem Begriff des Patriotismus. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass, nicht wie von vielen angenommen, der *romanzo storico risorgimentale* eine vordergründige patriotische, propagandistische Intention verfolgt, sondern, dass der Patriotismus in zwei Formen auftreten kann: zum Einen gibt es rund fünfzehn von Ihring untersuchte Romane, die „eine antagonistische Ausgangssituation haben, die […] als nationale Konfliktkonstellation anzusehen wäre“[80]. Zum Anderen gibt es die restlichen Romane, die als patriotisch zu bezeichnen sind, weil „sie interessante Momente der italienischen Geschichte vergegenwärtigen und damit einem breiten Publikum historisches Wissen über die nationale Vergangenheit nahebringen“[81]. Es ist für viele Autoren schwierig die Italienproblematik explizit in ihren Romanen anzusprechen, da sie unter dem Druck der politischen Machtverhältnisse im Land stehen. Das Schicksal des Landes wird häufig mit dem Schicksal eines jungen Liebespaares verbunden: „Die empfindsame Schöne steht für die italienische *patria*, der edle Jüngling repräsentiert das italienische *popolo*“[82].

Die einführende Vorstellung und Analyse der Sekundärliteratur zum historischen Roman im Allgemeinen und im Besonderen in Italien soll die Ebene der Historizität des Romans *I Viceré* von Federico de Roberto hervorheben. Das Verständnis des Romans als historischen Roman soll hierbei besonders mit den Überlegungen von Fernand Braudel verbunden werden.

4. Die drei Ebenen der Geschichte

In diesem Kapitel sollen die Theorien des französischen Historikers Fernand Braudel kurz vorgestellt werden, um diese dann auf die Analyse des Werkes von De Roberto anzuwenden. Dabei soll vor allem das Werk *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* zitiert und vorgestellt werden. Einleitend soll

[79] Ihring: Die beweinte Nation. Tübingen 1999 S. 55.
[80] ibid S. 202.
[81] ibid S. 203.
[82] ibid S. 204.

nun kurz die französische Annales-Schule, deren wichtigster Begründer und Vertreter Fernand Braudel ist, beschrieben werden.

Die französische geschichtswissenschaftliche Annales-Schule stellt die Forderung einer *histoire totale* an jegliche Form der Geschichtsschreibung. Diese *histoire totale* entspricht „einer ganzheitlichen Geschichtsschreibung aus geohistorischer Perspektive[83]“. Durch diese *histoire totale* besteht die Möglichkeit eine *Nouvelle Histoire* zu schreiben. Diese neue Geschichte übt Kritik an der starren Beschränkung der Geschichte und Geschichtsschreibung auf Daten und Fakten. Nun sollen Prozesse und Veränderungen aufgezeigt werden. Neue Quellen, wie etwa Urkunden, Archivalien und Tagebücher werden bei den Untersuchungen herangezogen. Die 1929 von Marc Bloch und Lucien Febvre gegründete Fachzeitschrift *Annales d'histoire économique et sociale,* die der Schule ihren Namen gibt, verbindet, wie der Titel bereits erahnen lässt, Gesellschaft und Wirtschaft. Eines der Hauptwerke dieser Schule ist *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* von Fernand Braudel (1902-1985):

> Das Werk entwirft so etwas wie ein Porträt des Mittelmeers und seiner Bewohner in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Diese <Welt> wird im weiten Spannungsbogen vom Alltagsleben von Hirten, Fischern oder Ackerbauern bis hin zur Dramatik der Schlachten und diplomatischen Schachzüge präsentiert und dabei zugleich als ein Gesamtzusammenhang dargestellt, dessen Grundlagen primär in der Natur- und Kulturgeographie dieses Großraumes zu entdecken sind.[84]

Braudel unterteilt sein Werk in drei Bände. Anhand dieser Unterteilung will er drei unterschiedliche Zeitschichten oder Ebenen aufzeigen, die gemeinsam die *histoire totale* darstellen sollen. Diese genaue Einteilung zeigt klar und deutlich Spuren des Strukturalismus: „[…] für Braudel [wird] das Konzept der <Struktur> zum Schlüssel, um die bunte Welt der von ihm erfaßten (sic!) Phänomene in einen Zusammenhang zu bringen. <Struktur> ist bei ihm nicht abstrakt oder formal gefaßt (sic!), sondern bezeichnet einen festen Zusammenhang konkreter Sachverhalte und menschlicher

[83] Lutz Raphael (Hrsg.): Klassiker der Geschichtswissenschaft. Von Fernand Braudel bis Natalie Z. Davies. Bd. 2, München: C. H. Beck 2006 S. 50.
[84] Ibid S. 50.

Verhaltensweisen […]“[85]. In *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l’ époque de Philippe II* bedient sich Braudel häufig der rhetorischen Figur der Personifizierung von Einheiten, Konzepten und Kollektivbegriffen. Beispiele dafür sind la *Méditerranée, la Vie, la Civilisation* und *la Géographie.* Weiteres versucht Braudel durch zusammenfassende und argumentierende Überblicke den komplexen Sachverhalt darzustellen. Zur Erklärung verwendet er auch exemplarische Beispiele und er schildert die Ereignisse aus der Perspektive von Zeitgenossen. Ein detailgetreues Bild des Mittelmeerraumes und seiner Bewohner wird geboten. Durch seine Analysen spricht Braudel nicht nur Historiker sondern unter anderem auch Soziologen, Demographen, Politikwissenschaftler, Ökonomen und Literaturwissenschaftler an: „er präsentiert sich als Historiker, der die partiellen Ereignisse humanwissenschaftlicher Einzelforschung zu einer allgemeinverständlichen Gesamtdeutung zusammenfügen konnte und dabei eine gegenwartsbezogene Deutung der Vergangenheit bot“[86].

Im Folgenden sollen nun einzeln die drei Bände des *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l’ époque de Philippe II* und die damit in Zusammenhang stehende Theorie des gesamten Geschichtsprozesses vorgestellt werden. Diese Theorie wird dann auf den Roman De Robertos angewandt und so soll der Roman verstärkt als historischer Roman verstanden werden.

a) Band 1

Im Vorwort des ersten Bandes des Werkes beschreibt Braudel seine Intention. Er schreibt über das Mittelmeer, weil er es „leidenschaftlich geliebt“[87] hat. Doch seine Studie entsteht nicht nur wegen seiner großen Liebe, sondern vor allem wegen seiner revolutionären Haltung der Geschichtsschreibung gegenüber: „Indem wir uns auf eine so außergewöhnliche Persönlichkeit wie das Mittelmeer warfen, nutzten wir die Gelegenheit, von seiner Größe, seinen Anforderungen, seinen Widerständen, seinen

[85] Raphael: Klassiker der Geschichtswissenschaft, München: C. H. Beck 2006 S. 52.
[86] Ibid S. 58.
[87] Fernand Braudel: Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II. Bd. 1 (übersetzt von Grete Osterwald) Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 S. 15.

Tücken zu profitieren und den Versuch zu unternehmen, die Geschichte anders aufzubauen, als unsere Lehrer es uns beigebracht hatten.“[88]

Braudel beginnt sein Konzept zu schildern: „Dieses Buch zerfällt in drei Teile, von denen jeder den Versuch einer Gesamterklärung unternimmt“[89]. Er erklärt, dass er und die anderen Vertreter der Annales-Schule versuchen, „die Geschichte in mehrere Etagen zu zerlegen oder, wenn man will, in der Zeit der Geschichte eine geographische, eine soziale und eine individuelle Zeit zu unterscheiden“[90].

Braudel spricht im ersten Band seines Werkes auch eindeutig die Funktion der Geschichtswissenschaft in einer modernen Welt an:

> Die Geschichte ist vielleicht doch nicht dazu verurteilt, nur eingefriedete Gärten zu erforschen. Würde sie nicht sonst an einer ihrer gegenwärtigen Aufgaben scheitern, die nicht zuletzt darin besteht, auf die beängstigenden Probleme der Stunde zu reagieren, mit den so jungen, doch so gebieterischen Wissenschaften vom Menschen in Berührung zu bleiben? Kann es heute, im Jahr 1946, einen aktuellen Humanismus geben ohne eine ehrgeizige Geschichte, die sich ihrer Pflichten und ihrer ungeheuren Möglichkeiten bewußt ist?[91]

Der erste Band befasst sich mit den unterschiedlichen mediterranen Naturräumen und wie sich die Bewohner deren verhalten. Ihre Beziehungen zu ihrem Milieu und zu anderen Bewohnern und Nomaden des Mittelmeerraums werden beschrieben. Diese Geschichte nennt Braudel eine „gleichsam unbewegte Geschichte“ (im Original: „Histoire permanente car quasi immobile“[92]). Es ist eine „träge dahinfließende Geschichte, die nur langsame Wandlungen kennt[93]“. Zyklisch kehren Dinge wieder und Kreisläufe beginnen von Neuem. Diese Geschichte, die sich auf einer geographischen Ebene abspielt, ist von langer Dauer („longue durée“).

b) Band 2

---

[88] Braudel: Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II. Bd. 1. Frankfurt am Main 1990 S. 19.
[89] ibid S. 20.
[90] ibid S. 21.
[91] ibid S. 21.
[92] http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Méditerranée_et_le_Monde_méditerranéen_à_l'époque_de_Philippe_II (zuletzt eingesehen am 21.12.2011) auch alle folgenden französischen Zitate - falls nicht anders gekennzeichnet - stammen von dieser Internetseite.
[93] Braudel: Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II. Bd. 1. Frankfurt am Main 1990 S. 20.

Der zweite Band beschäftigt sich mit einer Geschichte, „die einem stärker individualisierten Rhythmus folgt“[94]. Dieser Rhythmus ist langsamer („lentement rythmée“). Eine Sozialgeschichte wird geschrieben. Staaten, Gesellschaften, Gruppen, Gruppierungen, Zivilisationen und Ökonomien werden vorgestellt und beschrieben. Der Mensch und seine Handlungen stehen im Mittelpunkt. Der Widerspruch stellt sich als das Leitmotiv des zweiten Bandes vor, d. h. zum Einen beschäftigt er sich mit großen sozialen Strukturen, die sich nur langsam verändern, doch zum Anderen befasst er sich auch mit ihren kleinen Teilen und Komponenten, die sich schnell verändern: „Und am Ende vermischte es [das Buch] beide Elemente, in unserem Fachjargon *Struktur* und *Konjunktur* genannt: das Unbewegte und das Bewegte, das Langsame und das Schnelle.“[95] Es ergibt sich eine Geschichte von „durchschnittlicher Dauer“ („moyenne durée“).

c) Band 3

Der dritte Band des Werkes ist für Braudel teilweise ein Rückschritt in die traditionelle Geschichtsschreibung und so beugt er sich missmutig seiner Wahl: „Ich habe lange gezögert, diesen dritten Teil unter dem Zeichen der Ereignisse zu veröffentlichen; er lehnt sich stark an eine eingestandenermaßen traditionelle Geschichtschreibung an.“[96] Ereignisse und Ereignisketten sollen beschrieben werden, doch fasst Braudel recht negativ seine Interpretation von Ereignis einführend zusammen: „Ereignisse sind Staubkörnchen: sie blitzen kurz im Lichtstrahl der Geschichte auf und fallen alsbald dem Dunkel und häufig der Vergessenheit anheim“[97]. In einem zweiten Gedankengang revidiert Braudel doch diese negative Definition und meint, dass jedes Ereignis die „Geschichtslandschaft und bisweilen auch ein großes Panorama“[98] erhellt. Er spaltet sie in zwei Ketten auf und versucht so zu einem Gesamtüberblick zu kommen. Diese zwei Ketten von Ereignissen bestehen zum Einen aus ökonomischen Ereignissen, die besonders von der Nachwelt als wichtig bezeichnet werden und zum

[94] Fernand Braudel: Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II. Bd. 2 (übersetzt von Grete Osterwald und Günter Seib) Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 S. 15.
[95] ibid S. 15.
[96] Fernand Braudel: Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II. Bd. 3 (übersetzt von Günter Seib) Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 S. 13.
[97] ibid S. 13.
[98] ibid S. 13.

Anderen aus politischen Ereignissen, die bereits von den Zeitgenossen als einschlägig verstanden wurden. Diese beiden Ketten sollen weder einander ausschleißen, noch sollen sie sich gegenseitig erklären, da mehr als diese zwei Ketten in der Geschichte von Bedeutung sein können. Seine Ereignisgeschichte stellt für Braudel „eine ruhelos wogende Oberfläche, vom Strom der Gezeiten heftig erregte Wellen“[99] dar. Diese Geschichte ist geprägt von „kurze(n), rasche(n) und nervöse(n) Schwankungen“[100]. Es handelt sich um eine „Histoire évènementielle : une histoire non de l’Homme mais de l’individu“.

Edward Reichel beschäftigt sich 2001 in seinem Artikel *Ein Aspekt von Lampedusas Geschichtstheorie: Das 'sizilianische' Klima* einleitend mit der Geschichtstheorie von Fernand Braudel. Er beschreibt die drei Ebenen der Geschichte und wie diese im Roman *Il Gattopardo* von Tomasi di Lampedusa auftreten : „Im *Gattopardo* begegnet uns der historische Gesamtprozeß in exakt derselben Dreiteilung, in drei Schichten, in denen sich die historischen Prozesse und Ereignisse unterschiedlich schnell – oder langsam, wie man will – entwickeln“.[101] Reichel teilt der „histoire quasi immobile“ das Klima und die Landschaft Siziliens zu, die sich – wie auch von den Romanfiguren hervorgehoben – nicht verändern und Einfluss auf den unveränderbaren Charakter der Sizilianer haben. Die zweite Ebene der „historie lentement rythmée“ spiegelt sich in der Darstellung der sozialen Prozesse wieder. Der Auf- bzw. Abstieg von einer bestimmten Klasse wird gezeigt. Die „histoire évènementielle“ findet sich in der Beschreibung der Geschichte der einzelnen Romanfiguren wieder. Diese „individuelle Zeit“ umfasst die Lebensspanne der Protagonisten.

Ich habe die Idee Reichels das Braudel’sche Modell auf historische Romane anzuwenden bereits in einer kleiner Proseminararbeit mit dem Titel *Il Gattopardo und I Promessi Sposi in Verbindung mit dem Geschichtsmodell nach Fernand Braudel* aus dem Jahr 2009 verarbeitet. Damals habe ich die drei Ebenen der Geschichte auf den Roman *I Promessi Sposi* von Alessandro Manzoni angewandt. Im Folgenden sollen

[99] Braudel: Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II. Bd. 1. Frankfurt am Main 1990. S. 20.
[100] ibid S. 20.
[101] Edward Reichel: Ein Aspekt von Lampedusas Geschichtstheorie: Das sizilianische Klima in: Birgit Tappert: Vom Bestseller zum Klassiker der Moderne. Giuseppe Tomasi di Lampedusas Roman Il Gattopardo. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2001 117-125 S. 118.

die drei Zeiten 1) Temps individuel, 2) Temps social und 3) Temps géographique den Inhalt des Romans *I Vicerè* analytisch wiedergeben.

4.1. Temps individuel

Die *Temps individuel* umfasst rasche und nervöse Handlungen, die von kurzer Dauer sind. Diese Ebene der Zeit findet man im Roman *I Vicerè* bei der Handlung der Protagonisten. Im Folgenden soll die Handlung der Hauptfiguren kurz vorgestellt werden.

Der Roman ist in drei mehr oder weniger ähnlich viele Seiten umfassende Teile aufgeteilt. Im ersten Teil werden die Figuren vorgestellt und ihr Lebenswandel beschrieben. Der zweite Teil zeigt die Verstrickungen, in denen sich die Figuren nach ihrem Lebenswandel wiederfinden und der dritte Teil zeigt den Untergang der einen und den Aufstieg der anderen Generation der Familie der Uzeda di Francalanza. In den drei Teilen des Romans werden die Akzente der Beschreibung der Handlung auf verschiedene Personen gelegt. So geht es im ersten Teil eindeutig um die Beschreibung der zahlreichen Personen, die alle einen mehr oder weniger großen Anteil am Verständnis der Familiengeschichte haben. Der zweite Teil widmet sich hauptsächlich den amourösen Abenteuern Raimondos und der langsamen Entfremdung Giacomos von seinem Sohn Consalvo. Der dritte Teil stellt die Generation der Enkel in den Mittelpunkt. Die ältere Generation stirbt aus und das Schicksal von Consalvo und seiner Schwester Teresa wird beleuchtet.

a) Erster Teil

Der Roman beginnt im Mai 1855 mit dem Tod von Donna Teresa, dem Oberhaupt der Familie Uzeda di Francalanza in Catania und den Vorbereitungen für ihre Beerdigung. Sowohl die Dienerschaft als auch alle Verwandten warten ganz gespannt auf die Verlesung des Testaments: „Nobili e plebei, ricchi e poveri, tutti volevano sapere che direbbe il testamento, come se la morta avesse potuto lasciar qualcosa a tutti i suoi concittadini."[102] Die Brüder Giacomo und Raimondo werden als Universalerben

[102] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 45.

eingesetzt. Ihr Onkel väterlicherseits Don Blasco zeigt sich überhaupt nicht mit dem Testament zufrieden und versucht Giacomo zu überzeugen, dies nicht anzunehmen: „Spogliati! Spogliati! Siete stati spogliati! Spogliati come in un bosco!...Rifiutate il testamento, domandate quel che vi tocca!"[103] Darauffolgend werden die Lebensgeschichten der einzelnen Figuren erzählt und es wird der Grundzug der Familie deutlich: Rivalität. Es herrscht Rivalität zwischen Don Blasco und seiner Schwägerin Teresa Risà, zwischen dem Erstgeborenen Giacomo und dem Drittgeborenen Raimondo, zwischen den Schwestern Chiara und Lucrezia, zwischen Don Blasco und seinem Neffen Don Lodovico und zwischen der Großtante Donna Ferdinanda und den übrigen Familienmitgliedern. Giacomo ist mit Margherita Grazzeri verheiratet und gemeinsam haben sie den Sohn Consalvo und die Tochter Teresa. Raimondo ist mit Matilde Palmi verheiratet und im Laufe der Handlung des Romans kommen die Töchter Lauretta und Teresa zur Welt. Giacomo geht den Geldgeschäften der Familie nach und versucht seinen Reichtum auf Kosten der anderen Familienmitglieder zu mehren. Raimondo gibt sich hingegen seiner Liebschaft mit der verheirateten Donna Isabella Fersa hin: „E in quell'estate del '57 fu visto più assiduo coi Fersa; al teatro, dove andava tutte le sere, nella barcaccia, salva spesso nel loro palco quand'era la loro volta d'abbonamento; li incontrava anche dalla zia Ferdinanda, dalla quale donna Isabella andava spessissimo; al Casino dei Nobili giocava quasi sempre col marito, dal quale si lasciava vincere ogni giorno."[104] Die gesamte Familie erkennt sehr schnell die Konflikte, die aus dieser Verbindung entstehen können, doch Raimondo leugnet stets öffentlich seine Beziehung zu Donna Isabella. Seine Ehefrau Matilde leidet unterdessen sehr und wird depressiv. Mehrmals bricht in unmittelbarer Nähe der Uzeda die Cholera aus und die Familie verschanzt sich in den Feriendomizilen. Chiara, die mit Federico Villardita verheiratet ist, versucht seit geraumer Zeit einen Erben zur Welt zubringen. Mehrere Schwangerschaften enden mit einer Fehlgeburt und die einzige zu Ende gebrachte Schwangerschaft bringt ein kleines verstümmeltes „Monster" hervor: „ […] dall'alvo sanguinoso veniva fuori un pezzo di carne informe, una cosa innominabile, un pesce col becco, un uccello spiumato; quel mostro senza sesso aveva un occhio solo, tre specie di zampe, ed era ancora vivo."[105] Chiaras Schwester Lucrezia hingegen verliebt sich in den Anwalt

[103] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 73.
[104] ibid S. 217-218.
[105] ibid S. 291.

Benedetto Giulente, der von der gesamten Familie wegen seiner bürgerlichen Herkunft abgelehnt wird. Im Laufe der Handlung des ersten Teils werden die politischen Ereignisse im neuentstehenden Italien meist am Rande und in Verbindung mit der persönlichen Geschichte der Figuren erwähnt. Don Gaspare, der Großonkel väterlicherseits, bemüht sich um ein politisches Amt und wird zum Abgeordneten gewählt. Consalvo, der Sohn von Giacomo und Margherita, wird als kleiner Junge ins Kloster San Nicola zu seinem Onkel Don Lodovico und seinem Großonkel Don Blasco geschickt. Das Kloster wird als mehr als dekadenter Ort dargestellt, in dem jeder Mönch Geliebte hat und in Saus und Braus lebt: „[…]abitudini: giuoco, gozzoviglie, il quartiere popolato di ganze, i bastardi ficcati nel convento in qualità di fratelli – dei Padri – nuovo genere di parentela![106]

b) Zweiter Teil

Die Ehen von Raimondo und Isabella Fersa werden annulliert und beide heiraten:

> Chiedere ed ottenere il doppio annullamento di matrimonio era, per gli Uzeda, una cosa semplicissima: chi poteva negare ai Vicerè ciò che essi volevano? La loro volontà non doveva esser legge per tutti? Non possedevano essi tutti i mezzi materiali e morali per vincere gli ostacoli e le resistenze? Avevano clientele dappertutto, tra borbonici e i liberali, in sacrestia e in tribunale: i nobili erano con loro per solidarietà, gli ignobili per rispetto: ognuno doveva essere superbo e lieto di render loro servizio.[107]

Die beiden Frischvermählten werden von Raimondos Familie nur zögerlich aufgenommen. Anfangs werden sie von Ferdinando „il babbeo“, dem vierten Bruder aus dem Hause Uzeda aufgenommen. Lucrezia darf schließlich Benedetto heiraten, doch nach der anfänglichen Liebe und Leidenschaft nehmen der Alltag und die Verachtung seitens Lucrezia überhand:

> La vera, la prima origine della durezza con la quale ella lo trattava da un pezzo era la persuasione finalmente radicatasi nel suo cervello che egli non fosse abbastanza nobile per lei. […] E quanto più Benedetto le stava dinanzi sommesso, tanto più ella riconosceva di

[106] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 203-204.
[107] ibid S. 377-378.

> avergli accordato una grazia speciale, sposandolo. Le opinioni liberali di lui, un tempo ammirate, adesso l'esasperavano come una prova di volgarità.[108]

Consalvo ist immer noch im Kloster, doch erwartet er sehnlichst den Moment, in dem er es verlassen darf. Die Cousine Graziella, die seit jeher ein Auge auf Giacomo geworfen hat, verbringt nach dem Tod ihres Ehemanns viel Zeit bei den Uzedas. Margherita stirbt auf der Flucht vor der Cholera im Feriendomizil der Uzeda. Nur wenige Monate nach ihrem Tod heiratet Giacomo Graziella:

> Del resto il principe stesso spiegava che quel matrimonio era di semplice convenienza: tanto lui quanto la sposa avevano molti autunni sulle spalle, associavano quindi i loro destini senza nessuna delle fantasticherie giovanili, e solo per fare assegnamento sull'aiuto reciproco che si sarebbero prestato: la cugina aveva bisogno d'un uomo che tutelasse gli interessi di lei, che le ridesse una posizione in società, ed il principe trovava una nuova madre ai propri figliuoli.[109]

Die kleine Teresa wird in ein Collegio nach Florenz geschickt. Dort erfährt sie vom Tod der Mutter und von der Heirat des Vaters mit Graziella. Während ihr mittlerweile zum jungen Mann gewordener Bruder Consalvo sowohl den Tod der Mutter als auch die Heirat des Vaters nur schmerzlich hinnimmt, freut sich Teresa über die Hochzeit. Consalvo widerstrebt das Wesen des Vaters und er streitet heftig mit ihm. Er lebt ein ausschweifendes Leben und zieht mit seiner Bande um die Häuser. Dabei verspielt er Geld, kämpft gegen andere Banden und zerstört mutwillig Güter anderer. Giacomo übernimmt nach mehreren Auseinandersetzungen die Schulden seines Sohnes. Chiara zieht in der Zwischenzeit einen unehelichen Sohn ihres Mannes mit der Haushälterin groß und wird deswegen von allen anderen Familienmitgliedern getadelt. Durch die politischen Wirrungen werden die Güter der Kirche enteignet und so wird auch das Kloster San Nicola aufgelassen. Don Blasco kauft in der Folge mehrere Ländereien, die vorher dem Kloster gehört haben. Der zweite Teil des Romans endet mit dem Jahr 1870 als Rom von den Truppen des geeinten Italiens eingenommen wird.

c) Dritter Teil

[108] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 426-427.
[109] ibid S. 436.

Consalvo reist mehrere Jahre in ganz Europa umher. Als er nach Catania zurückkehrt soll er sich auf Wunsch seines Vaters vermählen. Er denkt jedoch nicht im Geringsten daran dies zu tun. Seine Schwester Teresa ist zu einer schönen, intelligenten, jungen Frau herangewachsen, die von allen verehrt und geliebt wird. Sie verliebt sich in ihren Cousin und Jugendfreund ihres Bruders Giovannino Radalì, doch muss sie am Ende dessen älteren Bruder Michele heiraten. Sie vergisst auf ihre künstlerischen Avancen und wird zur Mutter mehrerer Söhne. Consalvo lebt immer noch im Streit mit seinem Vater, doch auf Wunsch seiner Schwester hin, besucht er den kranken Vater im Palast. Dieser ist sehr abergläubisch geworden und gibt jegliche Schuld an seinen Leiden seinem Sohn:

> Prima del famoso viaggio, quando i vizi e i debiti del giovanotto procuravano al principe stravasi di bile, moti nervosi e vere malattie, un dubbio era sorto nella testa di quest'ultimo: suo figlio era forse iettatore? E il dubbio adesso facevasi strada, quantunque egli non osasse manifestarlo. Ma perché, dunque, tutte le volte che egli affrontava una discussione col figliuolo, gli veniva il mal di capo o gli si guastava lo stomaco? Perché, durante la lunga assenza di Consalvo, egli era stato benissimo?[110]

Consalvo gibt sich vor allem seinen Studien und politischen Ämtern als Stadtrat und dann Bürgermeister hin. In seiner Zeit als Bürgermeister blüht die Stadt auf und zahlreiche Gebäude werden errichtet und restauriert: „[…] e le adunanze del Consiglio, sotto la presidenza di Consalvo, prendevano ora un vero carattere parlamentare."[111] Seine politische Laufbahn leitet den Zorn und Neid seiner Tante Lucrezia und dessen Ehemann Benedetto auf ihn. Als Don Blasco stirbt, lässt Giacomo sein Testament, das ihn als Universalerben erklärt, fälschen. Dieser Betrug wird jedoch von seinen Schwestern und seiner Tante entdeckt. Als er selbst stirbt, erklärt er Teresa zur Universalerbin. Diese übergibt jedoch alle Geschäfte ihrem Bruder Consalvo, der versucht Abgeordneter in Rom zu werden. Giovannino, der wegen der Heirat Teresas mit seinem Bruder tiefbetrübt ist, begeht Selbstmord. Der Roman endet mit den Feierlichkeiten zu Consalvos Wahl zum Abgeordneten.

[110] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 537.
[111] ibid S. 593.

4.2. Temps social

Langsame Wandlungen kennzeichnen die *Temps social*. Diese Wandlungen sind eng mit der Handlung der Protagonisten verbunden. In *I Vicerè* findet sich diese Zeitebene, die soziale Wandlungen beinhaltet, in zwei verschiedenen Ausformungen: zum Einen wird ein Abstieg des alten Adelsgeschlechts der Uzeda di Francalanza – dargestellt durch die Generation von Donna Teresa und Don Blasco und auch der darauffolgenden Generation von Giacomo, Raimondo, Lucrezia und Chiara – gezeigt. Der Verfall der alten Macht steht hierbei im Mittelpunkt. Zum Anderen wird jedoch der Aufstieg der Bourgeoisie – dargestellt durch Benedetto Giulente und seiner Familie – und auch die Anpassung der jungen Generation der Uzeda – dargestellt durch Consalvo – an die neuen Machtverhältnisse im neuentstandenen Staat gezeigt.
Im Laufe der Handlung des Romans nimmt die Macht der Uzeda immer weiter ab und Giacomo wird als Familienoberhaupt dieses alten Adelsgeschlechts, das seine Wurzeln bei den spanischen Vicerè des 16. Jahrhunderts hat, verrückt und machtlos. Mit dem Tod von Donna Teresa wird der Untergang der Uzedas eingeleitet. Bei ihrer Beerdigung wird Folgendes vom Volk gesagt: „La testa che guidava tutti, che aggiustò la pericolante baracca!“[112] Durch die Streitigkeiten und die Rivalität zwischen Giacomo und Raimondo wird die Familie als starke Einheit zerbrochen. Beide denken nur mehr an ihr eigenes Wohl und kümmern sich nicht um die politische Situation, die sehr stark im Wandel ist. Die Lebensgeschichte dreier Figuren ist besonders eng mit politischen und sozialen Veränderungen verbunden: Don Gaspare, Benedetto Giulente und Consalvo.
Don Gaspare erkennt die Zeichen der Zeit und schließt sich sehr früh einer revolutionären politischen Richtung an:

> Fin al Quarantotto, il duca, come tutti gli Uzeda, era stato borbonico per la pelle. Ma quantunque, come secondogenito e duca d’Oragua, avesse avuto qualcosa di più del magro piatto […], pure egli aveva un’invidia del primogenito e una smania d’arricchire e di farsi valere nel mondo più grande di quella dei fratelli, […] Per questo sentimento che aveva fatto di don Blasco un energumeno, e alimentato cupidigia di don Eugenio, il duca aveva dato ascolto alle lusinghe dei rivoluzionari, ai quali premeva di trarre dalla loro un personaggio

[112] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 25.

> importante come il duca d'Oragua, secondogenito del principe di Francalanza.[113]

Er wird zum Abgeordneten in Rom gewählt. Im Laufe der Handlung wird jedoch deutlich, dass Don Gaspare auf seine Wurzeln vergisst und nicht mehr nach Sizilien zurückkehrt. Er stellt eindeutig einen Opportunisten dar, der bei aller politischen Betätigung nur auf seinen eigenen Vorteil aus ist.

Benedetto Giulente ist als Anwalt ein Emporkömmling. Seine Familie beschreibt De Roberto, wie folgt: „I Giulente, venuti circa un secolo addietro a Catania da Siracusa, appartenevano a una casta equivoca, non più «mezzo ceto» cioè borghesia, ma non ancora nobiltà vera e propria. Nobili si credevano e si vantavano"[114]. Er verfolgt seine liberalen Ideen und auch durch die Heirat mit Lucrezia kann er seinen bürgerlichen Hintergrund nicht leugnen. Benedetto ist der Drahtzieher hinter der Erscheinung Don Gaspares, er schafft es jedoch nicht aus dessen Schatten hervorzutreten. Als sein Moment gekommen zu sein scheint, nimmt ihm Consalvo seine Position weg. Er bleibt stets Consalvo unterlegen.

Consalvo wächst mit unterschiedlichen Ausformungen der Macht innerhalb seiner Familie auf. So spürt er zum Einen die Macht der Großmutter Donna Teresa, die mit ihren strengen Regeln und Forderungen das Leben all ihrer Nachkommen beeinflusst. Zum Anderen erlebt er die Macht des Vaters, die mehr und mehr im Großen sowie im Kleinen zu schwinden droht. Consalvo erkennt somit früh, vor allem durch seinen Aufenthalt im Kloster San Nicola und durch seine Reise durch Europa in jungen Jahren, dass er sich den politischen und sozialen Veränderungen beugen und anpassen muss. Dabei darf er aber nicht auf seine Herkunft vergessen, sondern muss diese im neuen Kontext besonders geschickt für seine Zwecke einsetzen. Das Erfolgsrezept von Consalvo, um seine politischen Bestrebungen zu verwirklichen, ist die scheinbare Nähe zum Volk und das Verständnis für die unterste Schicht der Gesellschaft:

> […] il principe, affabile con tutti, s'informava dei bisogni del paese, ascoltava i reclami di tutti […] Consalvo andava alla sede delle società popolari. Lì, in quelle piccole stanze con mobili sospetti, affollate di povera gente dalle mani callose, cominciava il suo

[113] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 122.
[114] ibid S. 101.

> tormento. Egli stringeva quelle mani, senza guanti; si mescolava a quegli umili, sedeva tra loro, accettava i rinfreschi che gli offrivano, e non un moto dei suoi muscoli rivelava lo spasimo che quelle vicinanze e quei contatti gli facevano soffrire.[115]

Consalvo ist sich stets seiner Überlegenheit bewusst und er fürchtet nichts und niemanden. Er kann keinen Respekt vor Tradition, Moral, Religion und staatliche Autorität. Für ihn sind diese Dinge gleichgültig und sie sind es nicht wert beachtet zu werden:

> Nè credeva alla sincerità della fede altrui. Monarchia o repubblica, religione o ateismo, tutto era per lui quistione di tornaconto materiale o morale, immediato o avvenire. […] in casa, nel mondo, aveva visto che ciascuno tirava a fare il proprio comodo sopra ogni cosa. Non c'era dunque nient'altro fuorché l'interesse individuale; per soddisfare il suo amor proprio egli era disposto a giovarsi di tutto. Del resto, il sentimento ereditario della propria superiorità non gli permetteva di riconoscere il male di questo scettico egoismo: gli Uzeda potevano fare ciò che loro piaceva.[116]

Die Darstellung der langsamen Wandlungen der *Temps social* ist das Verbindungsglied zwischen der *Temps individuel*, die die einzelnen Lebensgeschichten der Romanfiguren beleuchtet und der *Temps géographique*.

4.3. Temps géographique

Die *Temps géographique* der langen Dauer von wenigen Wandlungen und Veränderung ist auf sehr komplexe Art und Weise im Roman zu finden. Die *Temps géographique* umfasst laut Braudel eine „träge dahinfließende Geschichte". Reichel erkennt diese Ebene im Roman *Il Gattopardo* in der „Wiederkehr des Gleichen"[117] und bezeichnet dies als „Sicilianità". Die politischen und sozialen Veränderungen werden zwar wahrgenommen, doch bleiben die Bewohner der Mittelmeerinsel immer gleich. Reichels Ansatz scheint aufgrund des gleichbleibenden geographischen Schauplatzes der Romane auch für *I Vicerè* angemessen, doch entspricht dies nicht der Grundaussage des Romans. Zwar wird besonders durch die Figur des Consalvo, der

[115] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 658.
[116] ibid S. 553.
[117] Reichel: Ein Aspekt von Lampedusas Geschichtstheorie: Das sizilianische Klima in: Tappert: Vom Bestseller zum Klassiker der Moderne. Tübingen S. 118.

zum Einen die neuen politischen Ereignisse wahrnimmt, doch zum Anderen diese vollkommen unterminiert, eine der Figuren des *Gattopardo* ähnliche Haltung zugesprochen. De Roberto will jedoch durch die Vielzahl der Figuren unterschiedliche Denkansätze im Bezug auf Veränderungen darstellen und so eine nicht nur auf Sizilien bezogene Haltung veranschaulichen. *I Vicerè* spielt zwar meist auf Sizilien, doch könnte die Handlung genauso gut in einer anderen südlichen Region Italiens spielen. Bei De Roberto wird die *Temps géographique* nicht auf die Insel Sizilien beschränkt, sondern auf den gesamten Süden des Landes ausgeweitet.

Der Roman De Robertos wird gemeinhin als Roman des Risorgimento bezeichnet, weil die Handlung vor und während der herausragenden Ereignisse in der italienischen Risorgimentobewegung spielt. Im Roman werden immer wieder von den Figuren und dem Erzähler wichtige historische Ereignisse erwähnt:

> Centosessantamila austriaci contro centoquarantamila alleati[118];
> […] voti delle Romagne e dell'Emilia per l'annessione al Piemonte, della dittatura di Farini, specialmente del trattato di Zurigo […][119];
> Scoppiò finalmente la notizia della dichiarazione, e il grand'uomo esclamò allora che Bismarck e Guglielmo dovevano aver perduto la testa.[120];
> Oggi alle ore dieci antimeridiane, dopo cinque ore di cannoneggiamento, truppe nazionali aprirono breccia cinta di Porta Pia… Bandiera bianca alzata su Castel Sant'angelo segnò fine ostilità… Nostre perdite venti morti, circa cento feriti…[121]

Die Thematik des Risorgimento ist zwar allgegenwärtig im Roman, doch ist die Darstellung der Figuren meist von dieser gelöst. Mario Pomilio spricht vom Roman De Robertos als einem eindeutigen Beispiel eines „romanzo dell'antirisorgimento, cioè la più complessa messa in discussione dei valori risorgimentali tentata da un uomo dell'Ottocento; […] la protesta d'un liberale del Sud contro la classe dirigente del Sud, l'esplosione d'un crudo disinganno di fronte a quella grande illusione tradita che fu per il Sud il 1860."[122]. De Roberto erzählt zwar von den Begebenheiten des Risorgimento, doch unterstreicht er auch die recht geringe Bedeutung für das mittelbare Handeln der Figuren. Die „Wiederkehr des Gleichen" findet sich hier. Zwei Momente zeigen dies

[118] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 245.
[119] ibid S. 257.
[120] ibid S. 480.
[121] ibid S. 488.
[122] Mario Pomilio: L'antirisorgimento di De Roberto in: Ragioni narrative. November 1960 154-174 S. 163.

sehr schön im Roman. Als Don Gaspare zum Abgeordneten gewählt wird und das Volk dies feiert, führt der junge Consalvo folgende Diskussion mit seinem Vater:

> «Che cosa vuol dire deputato?». «Deputati» spiegò il padre «sono quelli che fanno le leggi nel Parlamento.» «Non le fa il Re?» «Il Re e i deputati insieme. Il Re può badare a tutto? E vedi lo zio come fa onore alla famiglia? Quando c'erano i Vicerè, i nostri erano Vicerè; adesso che abbiamo il Parlamento, lo zio è deputato!...»[123].

Es ändern sich nur die äußeren Umstände, doch im Grunde bleibt alles gleich. Consalvo spricht dies selbst explizit im Roman an: „Un tempo la potenza della nostra famiglia veniva dai Re; ora viene dal popolo… La differenza è più di nome che di fatto."[124] In seiner Diskussion mit Donna Ferdinanda bringt er es genau auf den Punkt: „La storia è una monotona ripetizione; gli uomini sono stati, sono e saranno sempre gli stessi. Le condizioni esteriori mutano, certo, tra la Sicilia di prima del Sessanta, ancora quasi feudale, e questa d'oggi pare ci sia un abisso; ma la differenza è tutta esteriore."[125] Während im *Gattopardo* die Sizilianer immer gleich bleiben, sind es in *I Vicerè* die Familienmitglieder aus dem Hause Uzeda: „No, la nostra razza non è degenerata: è sempre la stessa."[126] Im *Gattopardo* hat das Klima und die Landschaft dieses Gleichbleiben hervorgerufen, in *I Vicerè* ist es die Rasse und das Blut der Uzeda: „De Roberto […] dienen die Thematisierung von Vererbungsmerkmalen in einem alten Adelsgeschlecht und die Darlegung einer auch hier nahezu mechanistischen Entwicklung der Erbanlagen als Bestätigung eines fortwährenden *Status quo* der Gesellschaft."[127] Die Beschreibung und Erwähnung des Risorgimento ist also der Rahmen für viele Darstellungen des Wesens, der Psyche und der Natur der Figuren des Romans. Gaetano Trombatore meint in seiner Arbeit Folgendes zur Thematik des Risorgimento:

> Ma nell'ambiente sociale da lui ritratto lo scrittore accoglie anche il motivo risorgimentale; si direbbe anzi che proprio per aver modo di trattar questo tema egli situasse lo svolgimento dell'azione entro quei

[123] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 297.
[124] ibid S. 695.
[125] ibid S. 696.
[126] ibid S. 698.
[127] Helmut Meter: Figur und Erzählauffassung im veristischen Roman. Studien zu Verga, De Roberto und Capuana vor dem Hintergrund der französischen Realisten und Naturalisten. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1986 S. 96.

limiti di tempo; e infatti tale motivo, fin dal suo primo apparire, si presenta come l'elemento più valido, e l'infeudamento della rivoluzione diviene senz'altro diviene senz'altro il motivo dominante di tutta l'opera. Quanta poi all'interpretazione amara e pessimistica del risorgimento stesso – e probabilmente fu proprio codesta accentuazione quel che più diede sui nervi al Croce – essa era qualche cosa di più che non un indice di quel vago e platonico senso di scontento e di sconforto ricordato dal Croce. Essa era invece il diretto e preciso risultato di una revisione critica del moto risorgimentale, se non proprio in tutta la penisola, almeno limitatamente alla Sicilia.[128]

[128] Trombatore: Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia e altri studi sul secondo Ottocento. Palermo 1970 S. 41.

Zusammenfassung und Fazit: I. Teil – Der historische Roman

Der erste Teil dieser Arbeit umfasst die Analyse des Romans aufbauend auf den Reflektionen zum Thema des historischen Romans. Die Theorien von Aust, Lukács und Geppert werden zur Erklärung allgemeiner Merkmale des historischen Romans herangezogen. Aust spricht von „Geschichtssignalen“, die den Roman als historischen Roman ausweisen. Der Geschichtsroman verknüpft politische (meist wahre) Ereignisse der Geschichte mit persönlichen (meist erfundenen) Handlungen. Lukács erklärt den historischen Roman Walter Scotts zum „klassischen historischen Roman“. Er unterscheidet 2 Typen: zum Einen kann die Gegenwart nur aus dem Verständnis der Vergangenheit aufgefasst werden und zum Anderen dient die Geschichte als Rahmen und die historische Handlung soll Erkenntnisse und Ideen der Gegenwart veranschaulichen. Geppert unterscheidet streng zwischen dem „üblichen“ für ihn auch trivialen historischen Roman und dem „anderen“ historischen Roman mit bedeutenden Vertretern der Weltliteratur.

Die Entwicklung des historischen Romans in Italien wird von Lattarulo, Ganeri und Petrocchi erklärt. Manzoni wird gemeinhin als großes Vorbild bezeichnet. In Italien lassen sich in den Anfängen des historischen Romans die Autoren in Nachahmer Manzonis und Scotts und in Verweigerer dieser Vorbilder unterscheiden. Die Verbindung des historischen Romans zum Risorgimento wird von Wolfzettel und Ihring hervorgehoben.

Die Theorie der drei Ebenen der Geschichte von Fernand Braudel lässt die Historizität des Romans erkennen. Diese drei Ebenen lassen sich im Roman auf folgende Art und Weise finden:

- *Temps individuel* („passionante“, „brève durée”, kurze, rasche und nervöse Wandlungen): Handlung der Protagonisten
- *Temps social* („lentement rythmée“, „moyenne durée“, langsame Wandlungen): soziale und politische Veränderung und deren Einfluss auf das Leben der Figuren Don Gaspare, Benedetto Giulente und Consalvo
- *Temps géographique* („quasi immobile“, „longue durée”, kaum Wandlungen): “Wiederkehr des Gleichen” im Bezug auf Rasse, Blut und Vererbung der Familie der Uzeda und die äußeren Veränderungen des Risorgimento

Auch wenn von der Sekundärliteratur des Öfteren angegeben wird, dass es sich bei I *Vicerè* nicht um einen historischen Roman handelt[129], soll die oben zusammengefasste Darstellung jedoch explizit unterstreichen, dass der Roman sehr wohl dem Genre des historischen Romans zuzuordnen ist. Die Ansiedlung der Handlung in einer historisch bedeutenden Zeit, die Verknüpfung der persönlichen mit der politischen Ebene und die Reflexion über diese historische Zeit und über den Einfluss auf die Gegenwart des Autors heben diese Zuordnung besonders gut hervor. Die Theorie nach Fernand Braudel soll hierbei die Festigung für diese Überlegungen bieten.

[129] Vgl. Madrignani: Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto. Bari 1972 S. 91 und Carlo A. Madrignani: Regionalismo, Verismo e Naturalismo in Toscana e nel Sud: Collodi, Pratesi, Capuana, De Roberto, Serao in: Franca Angelini und Carlo A. Madrignani: Cultura, Narrativa e teatro nell'età del positivismo. Il secondo Ottocento. Lo stato unitario e l'età del Positivismo. Bari: Laterza 1975 47-101 S. 86.

II. Teil: Vom Buch zum Film

Der zweite Teil dieser Diplomarbeit widmet sich dem Thema Film und dessen Verbindung mit der Literatur. Hierbei sollen Theorien der Beschreibung von Literaturverfilmungen vorgestellt und diskutiert werden. Auf diesen aufbauend soll dann die Verfilmung *I Vicerè* von dem Regisseur Roberto Faenza aus dem Jahr 2007 mit der Romanvorlage verglichen werden. Dabei sollen Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Darstellungsweise hervorgehoben werden.

5. Theorien der Literaturverfilmung

Literatur und Film sind seit der Entstehung und Entwicklung letzeres eng miteinander verbunden. So werden nicht nur in den Anfängen der Filmkunst klassische Werke der Literatur dargestellt, sondern baut die Literatur durch die Darstellung in Filmen sukzessive ihren Markt und ihre Zielgruppe aus. Christian Horn meint: „Bereits 1896 drehte der französische Filmpionier Louis Lumière Filmmotive nach Goethes Faust, im folgenden Jahr folgten ebensolche von Georges Méliès.“[130] Durch die Verfilmung von literarischen Stoffen versuchen die Filmemacher ihre Tätigkeit unter den Begriff der Verarbeitung von Kunst zu stellen. Die „Anerkennung des Films und des Kinos als Institution der Kultur und der Kunst“[131] steht hierbei im Vordergrund. Mit der Zeit versteht es auch der Buchmarkt in den Verfilmungen keine Konkurrenz zu sehen, sondern die Aufmerksamkeit des Filmpublikums für eigene Zwecke zu verwenden. So werden zahlreiche Bücher von einer Filmvorlage ausgehend gedruckt und verbreitet. Die enge Verbindung zwischen Film und Literatur versteht sich zum Einen aus dem „narrative[n] Potential des Films“[132] und zum Anderen aus „der Aneignung kinematographischer Techniken wie Montage, Raffung, Fragmentation der Wahrnehmung und Verfremdung der Realität in der Literatur“[133]. Sowohl der Film als auch die Literatur gehen von einer Geschichte aus, die sie auf zwei unterschiedliche

[130] Christian Horn: Literaturverfilmungen in: filmrezension.de (Online-Magazin für Filmkritik) Düsseldorf 2006 S. 6.
[131] Joachim Paech: Literatur und Film. Stuttgart: Metzler 1988 S. 121.
[132] James Monaco: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2009 S. 48.
[133] Verena-Cathrin Bauer: Erinnerungskonstruktionen in Literatur und Film. Die Aufarbeitung des portugiesischen Kolonialkriegs in *A Costa dos Murmúrios*. Dipl. Univ. Wien 2010 S. 37.

Arten und Weisen erzählen. Der Film zeigt in bewegten Bildern die Handlung und die Literatur erzählt die Geschichte mit allen Mitteln der Kunst des Schreibens. Es liegt also in sich nahe, dass der Film sich von gut erzählten Geschichten inspirieren lässt. Anfangs scheinen sich vor allem dramatische Texte für eine filmische Umsetzung anzubieten. Anja Cermenek meint jedoch: „Die Erfahrung zeigte aber bald, dass die Übernahme der theatralen Strategien nicht besonders geeignet war. Diese Filme waren meist nichts Anderes, als eine Aneinanderreihung von Tableaus, die zur Erklärung mit Schrifttafeln miteinander verbunden waren.“[134]

Grundlegend für die Betrachtung der Literaturverfilmung ist die Begriffserklärung von „Verfilmung“. Der Begriff „Ver-filmung“ „[impliziert] eine Abwertung des Films gegenüber der Literatur“[135]: „Von Literaturverfilmung zu reden, heißt, den ersten Schritt in die falsche Richtung tun: denn im Begriff der Verfilmung steckt bereits die erlittene Verformung des Kunstwerks, eines Originals, das dabei seine Originalität verliert.“[136] Der Begriff „Literaturverfilmung“ wird zwar von allen Seiten seit jeher kritisiert, doch lässt sich kein besserer Begriff für die Verbindung von Literatur und Film finden. In die Diskussion werden zwar die Begriffe „Adaption“ und „Intermedialität“ eingeführt, doch bleibt auch hier die etymologisch korrekte und nicht wertende Begrifflichkeit auf der Strecke. Die Verwendung des Begriffs „Adaption“ ist problematisch, da „Adaption eines Werkes der Kunst durch eine andere Kunstgattung oder eine andere Kunstform […] immer Gefahr [läuft], lediglich als Anpassung missverstanden zu werden, was zugleich Hochschätzung der Vorlage und Abwertung der Adaption impliziert.“[137] Der Begriff „Intermedialität“ spaltet sich in zwei Arten: zum Einen gibt es eine primäre, inhärente Intermedialität und zum Anderen die sekundäre Intermedialität:

> […] unter der sekundären *Intermedialität* [wird] *jedes Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt* angesehenen Ausdrucks- und Kommunikationsmedien verstanden. Die werkinterne

[134] Anja Cermenek: Literaturverfilmung. Ein Forschungsbericht und eine exemplarische Analyse (Arcipelaghi). Dipl. Univ. Wien 2010 S. 8f.
[135] Anne Renken-Bohnenkamp (Hrsg.): Literaturverfilmungen. Stuttgart: Reclam 2005 S. 11.
[136] Knut Hickethier: Der Film nach der Literatur ist Film. Volker Schlöndorffs *Die Blechtrommel* (1979) nach dem Roman von Günter Grass (1959) in: Franz-Josef Albersmeier und Volker Roloff (Hrsg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 183-198 S. 183.
[137] Wolfgang Gast (Hrsg.): Literatur und Film. Bd. 1 Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Frankfurt am Main: Diesterweg 1993 S. 45.

> Intermedialität wird hingegen als die *nachweisliche Einbeziehung mindestens eines weiteren Textes in einen Text* definiert. Der Bereich der Literaturverfilmung ist somit der sekundären Intermedialität zuzurechnen.“[138]

Metzlers Lexikon Literatur- und Kulturtheorie führt unter dem Eintrag *Intermedialität* folgende typologische Differezierungen an: Differenzierung (a) nach den beteiligten Medien (bildende Kunst, Film, Musik); (b) nach der Dominanzbildung (intermedialie Formen ohne klare Dominanz oder Intermedialität mit Dominanz eines Mediums gegenüber einem oder mehreren anderen); (c) nach der Quantität der intermedialen Bezugnahmen (partielle und totale Intermedialität); (d) nach der Genese der Intermedialität (primäre und sekundäre Intermedialität); (e) nach dem Differenzkriterium der Qualität des intermedialen Bezuges (manifeste und verdeckte Intermedialität).[139]

Die Diskussion rund um die Begrifflichkeit impliziert auch eine Diskussion um die Bewertung von Literaturverfilmungen. Eine Literaturverfilmung wird in erster Linie sowohl vom Publikum als auch von den Kritikern als gute oder schlechte Darstellung der literarischen Vorlage gesehen. Der Begriff der „Werktreue“ wird in diese Diskussion eingeführt:

> Nur durch die Analyse des Films vor dem Hintergrund des zugrunde liegenden Textes werden die Besonderheiten und Eigenarten der filmischen Adaption von Literatur deutlich. Die Anforderung an eine gelungene Literaturverfilmung liegt darin, zwischen den beiden Polen „Werktreue“ und „Film ist Film“ einen geeigneten Mittelweg zu finden; filmische Adaption ist somit immer ambivalent […].[140]

Eine gelungene Verfilmung ist ein Film, der dem literarische Werk im geeigneten Maße gerecht wird und zugleich nicht darauf vergisst, dass ein Film ein anderes Medium als ein Buch ist und deswegen auf andere Mittel der Darstellung zurückgreifen muss. André Bazin meint zu dieser Auffassung:

---

[138] Cermenek: Literaturverfilmung. Dipl. Univ. Wien 2010 S. 14f.
[139] Vgl. Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe Hrsg. von Ansgar Nünning. Vierte, aktualisierte und erweiterte Ausgabe 2008 S. 238 Spalte 2.
[140] Horn: Literaturverfilmungen in: fimrezesion.de 2006 S. 8.

> Zweifellos hat der Roman seine eigenen Mittel, sein Material ist die Sprache, nicht das Bild, seine auf den einzelnen Leser vertraute Wirkung ist nicht dieselbe wie die des Films auf die Masse im verdunkelten Kinosaal. Gerade die Unterschiede in den ästhetischen Strukturen machen die Bemühung um möglichst vollkommene Entsprechung noch schwieriger. Sie verlangen sowohl mehr Erfindungen als auch mehr Fantasie von dem Regisseur, der sich wirklich um eine werkgetreue Arbeit bemüht. Man kann davon ausgehen, daß in bezug [sic!] auf Sprache und Stil des Films in einem direkt proportionalen Verhältnis zur Werktreue steht. Aus den gleichen Gründen, aus denen eine Wort-für-Wort-Übersetzung untauglich und auch eine zu freie Übersetzung zu verurteilen ist, muß eine gute Adaption das Original in seiner Substanz nach Wort und Geist wiederherstellen können.[141]

Der Begriff des Medienwechsels kann in die Diskussion eingeführt werden. In Metzlers Lexikon Literatur- und Kuturtheorie lässt sich folgende Definition von *Medienwechsel* finden:

> die Übertragung von Thema, Handlung oder argumentativer Struktur eines Textes von einem Medium mit seinen spezifischen medialen Voraussetzungen und Bedingungen in ein anderes Medium. […] Gegenstand des Medienwechsels bilden deskriptive, narrative oder argumentative Elemente eines Zeichensystems (Ausgangstext) innerhalb eines spezifischen Mediums (Ausgangsmedium), die in ein anderes Zeichensystem (Zieltext) innerhalb eines anderen Mediums (Zielmedium) transferiert werden.[142]

Die Zeichen, die im Film vermittelt werden müssen, unterscheiden sich demnach grundlegend von den Zeichen der Literatur. Die Anforderungen an eine „gelungene“ Literaturverfilmung sind in sich paradox und nicht erfüllbar. Während bei der Lektüre eines literarischen Werkes Bilder im Kopf eines jeden einzelnen Lesers entstehen, müssen ein Regisseur, ein Drehbuchautor, ein Maskenbildner, ein Kostümbildner, ein Komponist und noch viele andere diese Bilder auf eine Leinwand bringen. Das dies ein sehr schwieriges Unterfangen ist, steht außer Frage.

Wie im vorhergehenden Absatz aufgezeigt, ist die Begrifflichkeit im Bezug auf Literatur und Film sehr problematisch. Weder Literaturverfilmung, Adaption noch Intermedialität und Medienwechesel werden dieser Art des Films gerecht. Im Folgenden sollen dennoch verschiedene Typen der Literaturadaption aufbauend auf Gasts

[141] André Bazin zitiert in: Gast (Hrsg.): Literatur und Film. Frankfurt am Main 1993 S. 47.
[142] Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie 2008 S. 355 Spalte 1.

Zusammenfassung der Ideen von Hickethier und Kreuzer dargestellt werden. Diese Auflistung dient einer breiten Darstellung des zu behandelnden Themas und gibt so die Vielfalt der verschiedenen Möglichkeiten der Verbindung von Literatur und Film dar.

Knut Hickethier widmet sich in seiner Beschreibung von Literaturadaptionen vor allem dem Fernsehen der 50er bis 70er Jahre und unterscheidet folgende Typen der Adaption:

1) *Adaption als „Kammerspiel"*: Stücke mit wenig Personal vor einer Studiokulisse
2) *Adaption als Stoffgewinnung*: Aneignung von Komödien und Schwänken für das Fernsehen und Kino
3) *„Stuttgarter Stil"*: das Produktionsteam beim Süddeutschen Rundfunk Stuttgart bestand aus Regisseuren und Schriftstellern und versuchte im besten Maße, literarische Stoffe für das Fernsehen gekonnt darzustellen (Stilisierung und Reduktion illusionsstiftender Bühnenkulissen, grafische Vereinfachungen, optische Chiffren, räumliche Assoziationen)
4) *Filmischer Naturalismus und Realismus*: Fernsehromane, die den Eindruck erwecken, sie würden die Realität abbilden
5) *Fernsehspezifische Adaption von Klassikern*: aktualisierte Darstellung von Klassikern der Weltliteratur
6) *Literatur als Dokument historischer Erfahrung*: Epochen werden durch Alltagsgeschichten mit großer Genauigkeit auf den Bildschirm gebannt
7) *Literaturverfilmung als Abenteuerunterhaltung*: Abenteurerromane entführen in ihrer filmischen Darstellung den Zuschauer in exotische Orte[143]

Hickethiers Unterscheidung widmet sich zwar vor allem dem Fernsehen, doch können die Typen 2, 6 und 7 auch direkt mir dem Kino in Verbindung gebracht werden.

Helmut Kreuzer unterscheidet vier Grundtypen der filmischen Literaturadaption:

1) *Adaption als Aneignung von literarischem Rohstoff*: der Film übernimmt zwar den Stoff einer literarischen Vorlage, kümmert sich jedoch nicht um eine genaue Darstellung der Handlung.

[143] zitiert nach Hickethier in: Gast (Hrsg.): Literatur und Film. Frankfurt am Main 1993 S. 46f.

2) *Adaption als Illustration*: der Film wird als Illustration der in literarischen Werken beschriebenen Handlung gesehen.
3) *Adaption als Transformation*: hierbei kann zwischen zwei Untertypen unterschieden werden, die verschiedene Akzente setzen:
   - interpretierende *Transformation* von Literatur in das filmische Zeichensystem
   - *interpretierende* Transformation als radikal subjektive Interpretation der Vorlage
4) *Adaption als Dokumentation*: Aufzeichnungen von Theateraufführungen, die fernseh- bzw. kinospezifische Akzente setzen.[144]

Die Zuordnung zu Kreuzers vier Grundtypen erfolgt nach unterschiedlichen Interpretationsansätzen und es können auch Mischformen entstehen. Diese vier Grundformen geben dennoch sehr schön wieder, dass Literatur und Film unterschiedliche Ansprüche haben, die sich jedoch mit einer Transposition von Zeichen aufheben.

Nach der Beschreibung der Adaptionstypen nach Hickethier und Kreuzer, die sich mehr auf die Darstellungsweise des literarischen Textes im Medium Film widmet, versucht Gast selbst acht Typen der Adaption im Bezug auf den Inhalt darzulegen:

1) *Aktualisierende Adaption*: Die Geschichte, die Handlung der literarischen Vorlage wird in der Verflimung in die Gegenwart transportiert. Ein Problemkomplex soll über den historischen Kontext hinaus in die Gegenwart projiziert und vom Zuseher erkannt werden.
2) *Aktuell-politisierende Adaption*: Romanvorlagen werden in ihrer Verfilmung einer aktuellen politischen Gegebenheit untergeordnet. Diese Adaption dient z. T. einer gezielten politischen Propaganda.
3) *Ideologisierende Adaption*: Diese Form der Adaption stellt Romanfiguren aus ihrem Umfeld heraus und lässt sie in einer völlig anderen Umgebung einer Ideologie folgen.
4) *Historisierende Adaption*: Diese Form der Adaption folgt zwei verschiedenen Arten. Zum Einen wird das geschichtliche Kostüm verselbstständigt und dient

[144] zitiert nach Kreuzer in: Gast (Hrsg.): Literatur und Film. Frankfurt am Main 1993 S. 47f.

nur der Illustration und zum Anderen wird der historische Charakter des Werkes hervorgehoben.

5) *Ästhetisierende Adaption*: Die Adaption betont oder überzeichnet die ästhetischen Merkmale der Vorlage.
6) *Psychologische Adaption*: Die Adaption betont oder überzeichnet die psychologischen Aspekte der einzelnen Figuren der Vorlage.
7) *Popularisierende Adaption*: Diese Form der Adaption setzt ihren Akzent auf das vereinfachte Darstellen der Handlung und der Personen, um so ein größeres Verständnis zu erreichen.
8) *Parodierende Adaption*: Die Adaption betont oder überzeichnet bewusst die Darstellung der Handlung und der Personen von meist pathetischen Vorlagen. Diese Überzeichnung dient der Unterhaltung von sowohl anspruchsvollen Zuschauern als auch Trivialkonsumenten.[145]

Die Vielfalt der Literaturverfilmungen bzw. Adaptionen lässt eine große Liste von Typen genau dieser entstehen. Es gibt Unter- bzw. Mischformen, die ein Schubladendenken im Bezug auf Literatur und Film nicht zulassen und so die Dikussion ständig anregen. Dieses Kapitel soll als Einleitung zur folgenden Auseinandersetzung mit Roberto Faenzas Verfilmung der *I Viceré* gesehen werden.

6. Vergleich der Darstellungsweise der Handlung im Roman und im Film

Dieses Kapitel widmet sich dem Vergleich zwischen der Romanvorlage und deren filmischer Umsetzung. Es sollen Unterschiede und Ähnlichkeiten in der Darstellungsweise besprochen und analysiert werden.

Zu Beginn dieses Kapitels sollen kurz die allgemeinen Informationen zu Verfilmung wiedergegeben werden. Diese beinhalten die technischen Daten sowie die Angaben der Filmcrew und Schauspieler. Abschließend sollen auch einige Kritiken und Rezensionen wiedergegeben werden.

[145] Vgl. Gast (Hrsg.): Literatur und Film. Frankfurt am Main 1993 S. 49f.

6.1. Allgemeine Informationen zum Film

Der Film *I Vicerè* erschien am 9. November 2007 in den italienischen Kinos. Vorher wurde er bereits am 2. Oktober 2007 in Brüssel bei der Eröffnung des neuen Sitzes von Sky Italia vor einigen Europaparlamentariern vorgestellt. Unter ihnen waren zahlreiche Parlamentarier der verschiedenen europäischen Staaten, jedoch nur drei italienische Vertreter: Vittorio Prodi, Giulietto Chiesa und Nicola Zingaretti[146]. Am 30. Oktober folgte eine Vorstellung des Films im Zuge einer Tagung mit dem Titel *I Vicerè. Impietosa autobiografia di una nazione* an der Universität La Sapienza in Rom. Zu dieser Zeit wurde in der Presse vor allem das Fehlen des Films beim Filmfestival in Rom (18.-27. Oktober 2007) diskutiert. Mario Pirani schreibt z. B. Folgendes in der Zeitung *La Repubblica* vom 29. Oktober 2007:

> […] quando Roberto Faenza mi ha detto che il suo film, "I Viceré", ispirato al capolavoro di Federico De Roberto era stato respinto a scatola chiusa e neppure visionato, ho immaginato che la saga dei principi Uzeda, parallela a quella dei Lampedusa del "Gattopardo" ma con aspetti di forte polemica nei confronti del potere ecclesiastico, propri dell' epoca, immediatamente post risorgimentale, in cui fu scritto (1894), avessero indotto gli organizzatori romani a una prudenza, politicamente comprensibile, culturalmente criticabile.[147]

Nach mehreren erschienen Artikeln zu dieser Diskussion gibt auch die Presseabteilung des Filmfestivals von Rom ein Statement ab:

> Da alcune settimane registriamo dichiarazioni da parte degli autori e protagonisti del film “I Vicerè” che lamentano censure politiche, o addirittura di tipo religioso, per motivare la non selezione della loro opera alla Festa Internazionale del Cinema di Roma. […]a questo punto [va] precisato che il film “I Vicerè” non è stato selezionato per la seconda edizione della Festa del Cinema di Roma esclusivamente per ragioni artistiche, dopo esser stato visionato dalla Direzione

[146] Vgl. Antonella Montesi: L’uscita dei *Vicerè* di Roberto Faenza e la ricezione nella stampa italiana in: Dashwood und Ganeri (Hrsg.): The Risorgimento of Federico De Roberto. Oxford/Bern/Berlin 2009 265-290 S. 273.

[147] Mario Pirani: Off-limits i Vicerè al Festival di Roma? (La Repubblica: 29. Oktober 2007) http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/10/29/off-limits-vicere-al-festival-di-roma.html (zuletzt eingesehen am 15.01.2012).

> artistica della Festa, la sola a cui spetta la decisione sulle opere in programma.[148]

Roberto Faenza selbst meint zu dieser Diskussion und Polemik: „Effetivamente tutta questa polemica un po' mi sorprende e al tempo stesso mi fa pensare che se un film alimenta tanta passione vuol dire che è un film che ha qualcosa da dire"[149].

Am 18. Juni 2008 wurde der Film beim Shanghai International Film Festival, am 11. März 2009 beim Pantalla Pinamar Festival in Argentinien und am 19. Oktober 2009 beim Italian Film Festival auf den Philippinen gezeigt. Bei der Preisverleihung des *David di Donatello* am 18. April 2008 gewann der Film vier Statuen (bester Bühnenbildner, bester Kostümbildner, bestes Make-up und beste Haargestaltung). Auch die Vereinigung Cinecittà Holding ehrte den Film mit vier Preisen (beste Tontechnik, beste Haargestaltung, bestes Make-up und beste Kamera). Der Film gewann ebenfalls zwei *Nastri d'argento* in den Kategorien bester Bühnenbildner und bester Kostümbildner. 2008 gewannen Lando Buzzanca als bester Schauspieler und Maurizio Calvesi als bester Kameramann einen Globo d'oro.

Der Film hat eine Dauer von ca. 120 Minuten, die Fernsehfassung der RAI hat eine Dauer von ca. 180 Minuten. Die Handlung wurde vor allem in Catania gedreht. Den Verleih des Films übernahm *01 Distribution*.

<u>Künstlerische Besetzung</u>:

Lando Buzzanca - *Giacomo*	Katia Pietrobelli - *Margherita*
Alessandro Preziosi - *Consalvo*	Matthieu Tornatore Legavre - *junger Consalvo*
Cristiana Capotondi - *Teresa*	Shania Sargentoni - *junge Teresa*
Giovanna Bozzolo - *Graziella*	Lucia Bosè - *Donna Ferdinanda*
Assumpta Serna - *Duchessa Radalì*	Sebastiano Lo Monaco - *Duca Gaspare*
Jorge Calvo - *Michele*	Ciro Di Capua - *junger Michele*

[148] Nota ufficio stampa del Festival del Cinema (6. November 2007) http://www.romacinemafest.it/ecm/web/fcr/online/home/fondazione-cinema-per-roma/comunicati/content/nota-ufficio-stampa-festa-del-cinema.0000.NEWSIT110 (zuletzt eingesehen am 15.01.2012).

[149] Roberto Faenza in einem Interview mit Luca Pellegrini (Radio Vaticana, 16.-17.November 2007) zitiert nach Montesi: L'uscita dei *Vicerè* di Roberto Faenza e la ricezione nella stampa italiana in: Dashwood und Ganeri (Hrsg.): The Risorgimento of Federico De Roberto. Oxford/Bern/Berlin 2009 265-290 S. 278.

Guido Caprino - *Giovannino*
Franco Branciaroli - *Raimondo*
Pino Calabrese - *Conte Fersa*
Giselda Volodi - *Lucrezia*
Pep Cruz - *Don Blasco*
Anna Marcello - *Chiara*
Giorgia Biferali - *Rosa*
Mimmo Esposito - *Tancredi* (8 J.)
Larissa Volpentesta - *Concetta*
Edoardo De Gennaro - *junger Giovannino*
Maria Rita Fenzato - *Matilde*
Magdalena Grochowska - *Donna Isabella*
Paolo Calabresi - *Benedetto Giulente*
Vito - *Fra' Carmelo*
Danilo Maria Valli - *Federico*
Federico Baroni - *Tancredi* (4 J.)
Biagio Pelligra - *Baldassarre*

Technische Besetzung:

Regie	Roberto Faenza
Drehbuch	Roberto Faenza Francesco Bruni Filippo Gentili Andrea Porporati
In Zusammenarbeit mit	Tullia Giardina Renato Minore
Literaturwissenschaftliche und historische Beratung	Antonio Di Grado Sandro Bonella
Executive Producer	Giulio Cestari
Line Producer	Alessandro Calosci
Kamera	Maurizio Calvesi
Kostüme	Milena Canonero
Filmschnitt	Massimo Fiocchi
Ausstattung	Francesco Frigeri
Musik	Paolo Buonvino
Make-up	Gino Tamagnini
Haargestaltung	Maria Teresa Corridoni
Ton	Bruno Pupparo
Produktion	Elda Ferri Jean Vigo Italia

Pressestimmen:

Antonellla Montesi fasst in ihrem Artikel *L'uscita dei Vicerè di Roberto Faenza e la ricezione nella stampa italiana* die wichtigsten Fakten rund um die Veröffentlichung des Filmes im November 2007 zusammen. Sie meint einleitend: „Si tratta di un film molto atteso, annunciato come uno degli eventi della nuova stagione cinematografica. Di rilievo sono infatti l'impegno produttivo dispiegato (8 milioni di euro, dopo anni si torna a parlare di un kolossal per una produzione italiana), il cast artistico d'eccezione, […] il cast tecnico."[150]

Die Reaktion der Presse auf den Film fällt sehr unterschiedlich aus. So meinen einige Rezensenten, dass der Film den Roman sehr schön wieder auferstehen lässt und dass die Lesart Faenzas die Kernelemente des Romans unterstreicht:

> Il film *I Vicerè* di Roberto Faenza ha un grande merito: riportare (ma meglio sarebbe dire: 'portare', per moltissimi per la prima volta) all'attenzione del grande pubblico italiano un romanzo come quello di Federico De Roberto. […] Dell'opera di De Roberto, Faenza segue una libera interpretazione, senza tradire il cuore che a suo avviso pulsa in quelle pagine.[151]

> Bello e ricco, *I Vicerè* di Roberto Faenza presenta almeno tre sorprese, ha tre meriti principali. Innanzi tutto riporta all'attenzione uno straordinario romanzo storico, […]Secondo merito, aver dato l'occasione giusta a un attore come Lando Buzzanca che è bravissimo, quasi una rivelazione, nel personaggio del catanese Giacomo Uzeda principe di Francalanza e Mirabella. Terzo merito, una realizzazione assai inconsueta nel cinema italiano, in cui i valori produttivi sono eccellenti […] Il merito più grande è la regia, la bellezza del film e la scelta di attori come Lucia Bosè o Franco Branciaroli.[152]

---

[150] Montesi: L'uscita dei *Vicerè* di Roberto Faenza e la ricezione nella stampa italiana in: Dashwood und Ganeri (Hrsg.): The Risorgimento of Federico De Roberto. Oxford/Bern/Berlin 2009 265-290 S. 265.

[151] Roberta Ronconi: Roberto Faenza ridà voce a "I Vicerè" (Liberazione: 6. November 2007) zitiert nach Montesi: L'uscita dei *Vicerè* di Roberto Faenza e la ricezione nella stampa italiana in: Dashwood und Ganeri (Hrsg.): The Risorgimento of Federico De Roberto. Oxford/Bern/Berlin 2009 265-290 S. 282.

[152] Lietta Tornabuoni: Nell'Italia dei Vicerè vince il voltagabbana. Il film di Faenza tratto dallo straordinario romanzo di De Roberto del 1894 è un affresco bello e ricco della grande famiglia siciliana, magnifici i costumi (La Stampa: 9. November 2007) http://archivio.lastampa.it/LaStampaArchivio/main/History/tmpl_viewObj.jsp?objid=8077857 (zuletzt eingesehen am 16.01.2012).

Einige andere Rezensenten sind nicht voll des Lobes für die Arbeit Faenzas. Ihm werden das Fehlen von Tiefgang und die Beschränkung auf einige wenige rein politische Gedanken De Robertos vorgeworfen:

> [Faenza è] tutto preso dal bisogno di piegare i suoi ottocenteschi Viceré a una facile (e semplificatoria) lettura politica dell' oggi. Il che non sarebbe in fondo un peccato mortale (chi l' ha detto che nel passaggio dalla pagina allo schermo una storia non possa cambiare pelle e anima?) se non fosse che la messa in scena di Faenza si ferma a una illustrazione piatta e cartolinesca di una storia di gelosie e invidie familiari. La Storia (quella degli Uzeda, della Sicilia, del Risorgimento e dei primi anni del Regno d'Italia) si riduce a «inquadrare» gli attori all'interno di una bella scenografia.[153]

> Il cinema ha sue esigenze e Faenza, regista di talento, sa che non si possono ignorare, neppure quando s'immagina di fare un film scomodo e foriero di benefico scandalo. Così compie un indispensabile e interessante tradimento rispetto al romanzo: per De Roberto, il protagonista Consalvo «incarna al peggio lo spirito dell'epoca: le sue qualità primarie sono il cinismo, l'opportunismo, il carrierismo, il trasformismo», scrive Margherita Ganeri studiosa dello scrittore, nella prefazione alla sceneggiatura pubblicata da Gremese. Il regista ne fa invece un eroe positivo, dandogli la faccia bella e telecelebre ("Elisa di Rivombrosa"!) di Alessandro Preziosi, che si oppone al padre crudele, che cerca di difendere la sorella dalla prepotenza paterna, che seduce una popolana però piange per il malfatto, che ama la mamma.[154]

Der Film spielte am ersten Wochenende 445.000€ ein[155], was als ziemlich gutes Einspielergebnis gesehen werden kann. Die DVD des Films erschien am 2. April 2008. Die DVD Hülle zeigt Consalvo, dessen Antlitz vor den Worten „L'impietosa autobiografia di una nazione. Adesso che l'Italia è fatta, dobbiamo fare gli affari nostri. Tratto da un romanzo censurato per oltre 100 anni“ erscheint. Consalvo wird somit explizit als Hauptfigur des Films ausgewiesen.

---

[153] Paolo Mereghetti: I Viceré. Dopo tante polemiche Faenza delude. Non c'è la sottigliezza di De Roberto (Corriere della Sera: 9. November 2007) http://archiviostorico.corriere.it/2007/novembre/09/Vicere_co_9_071109052.shtml (zuletzt eingesehen am 16.01.2012).

[154] Natalia Aspesi: I Vicerè. Il cinema di Faenza tradisce De Roberto (La Repubblica: 31.Oktober 2007) http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/10/31/vicere-il-cinema-di-faenza-tradisce.html (zuletzt eingesehen am 16.01.2012).

[155] http://www.mymovies.it/dizionario/colonnasonora.asp?id=44509 (zuletzt eingesehen am 16.01.2012).

6.2. Der Vergleich zwischen Roman und Verfilmung

Dieses Kapitel soll einen Vergleich zwischen dem Roman und der Verfilmung darstellen. Dabei sollen einzelne Unterschiede und Ähnlichkeiten gezeigt werden, die einen Einfluss auf das Erkennen der Kernaussagen des Autors bzw. des Regisseurs haben. Systematisch sollen nun sowohl der Roman als auch der Film vorgestellt werden.

Am **Anfang** des Films steht eine Klarstellung seitens des Regisseurs bzw. Drehbuchautors Faenza bezüglich der politischen Aussagen des Films: „Ma come, Federico De Roberto, quel galantuomo siciliano di cento e più anni fa, pronunziava davvero le frasi presenti nel film, che sembrano scritte oggi da un tribuno estremista o da un guitto irriverente?“[156] In seinen Kommentaren zu der Filmfassung erklärt Faenza dieses Zitat durch die entstehende Entrüstung seitens der Kritiker, der Presse und des Publikums, die die Originalität der politischen Zitate in Frage stellt.[157] Er möchte vor allem die Aktualität des Werkes von De Roberto in den Vordergrund rücken, ohne dass er den Inhalt verfälscht. Alle Aussagen der Figuren, besonders die von Consalvo sind direkt aus dem Roman übernommen worden. Die Kritik des Films merkt hierbei an, dass dies zwar stimmt, dass jedoch Faenza sich zu sehr auf diesen Aspekt des Werkes konzentriert und viele Zitate ohne größere Erklärungen zusammenhanglos in den Film einfügt.[158] Um sich diesen Kritiken zu entziehen, erhält der Film den Untertitel *Liberamente ispirato al romanzo di Federico De Roberto*[159]. Faenza meint zu dem in seinem Kommentar: „Un film non può essere la ripetizione di un romanzo, io non ho fatto una fotocopia, io non sono De Roberto. Una storia girata cosi tanto tempo dopo non può che essere interpretata con gli occhi di oggi.”[160]
Der Roman De Robertos besteht aus drei Teilen, die insgesamt ungefähr 600-700 Seiten füllen. Faenza bildet daraus einen ca. 120 minütigen Film. Dieser Gegensatz lässt von vornherein erkennen, dass die filmische Umsetzung des Romans und seiner zahlreichen Figuren und Schauplätze nicht in einem angemessen Maße möglich ist.

---

[156] DVD: I Vicerè. Regie: Roberto Faenza, Italien 2007 00:18.
[157] ibid Contenuti Speciali: Commento audio di Roberto Faenza e Margherita Ganeri.
[158] Vgl. Fabio Ferzetti (Il Messaggero: 6. November 2007) zitiert nach Montesi: L’uscita dei *Vicerè* di Roberto Faenza e la ricezione nella stampa italiana in: Dashwood und Ganeri (Hrsg.): The Risorgimento of Federico De Roberto. Oxford/Bern/Berlin 2009 265-290 S. 282.
[159] DVD: I Vicerè. Regie: Roberto Faenza, Italien 2007 00:38.
[160] ibid Contenuti Speciali: Commento audio di Roberto Faenza e Margherita Ganeri.

Im Roman treten immer wieder Figuren auf, die einen kleinen Beitrag zum Verständnis der Handlung haben, jedoch nicht bedeutend genug sind, damit ihr Charakter ausgebaut wird. Sie erscheinen als Stereotypen. Im Film werden diese Figuren meist im Erzähler oder in den Aussagen größerer, wichtigerer Protagonisten zusammengefasst. Besonders die Dienerschaft im Hause Uzeda wird im Roman mit Stereotypen wiedergegeben. Die Vielzahl der Stimmen ist mit der Diskussion um den Erzähler verbunden.

Der **Erzähler** des Romans wird als „ordinato“ bezeichnet: „[…] è rivolto a raggiungere effetti di regolarità, di compostezza, di coerenza e soprattutto di organicità.”[161] Der Erzähler beschreibt die Geschehnisse vom außen betrachtend, doch nimmt er in sich die einzelnen Stimmen der verschiedenen Personen auf. Er kann weder dem Prinzip des auktorialen noch des persönlichen Erzählers zugeordnet werden. Helmut Meter versteht den Erzähler des Romans, wie folgt:

> Auf den ersten Blick gesehen, setzt sich De Roberto eklatant über jegliches Anzeichen einer unpersönlichen Erzählhaltung hinweg und läßt auktorialen Klassifizierungen einen breiten Raum. Die Fülle des Erzählten und die Vielzahl heterogener Figuren schaffen, vom Standpunkt des Lesers aus betrachtet, auch geradezu eine Plattform für den Autoritätsanspruch eines ordnenden Erzählers. […] Er nimmt geradezu eine urgeschichtliche-uniforme Haltung ein und bildet in seiner steten ironischen Distanz zum narrativen Personal und zu allem Geschehen einen Kontrapunkt zur perspektivisch-sprachlichen Verschiedenheit der Figuren. Demnach teilt er über weite Passagen mit dem traditionellen auktorialen Erzähler das Prinzip der Allwissenheit; er unterscheidet sich aber von diesem durch das Fehlen jeglichen Engagements bzw. einer offenen Meinungsbekundung.[162]

Dieser Ansicht, dass der Erzähler von den Figuren getrennt sei, ist Amelia Nigro nicht. In ihrem Artikel *I Vicerè: The Novel and Faenza's Screenplay* erklärt sie die Rolle des Erzähler als: „performed […] not by a single voice but by a vivid and many-voiced presence; it is not a clearly defined group of individuals with a role within the events being narrated, but a more generic, disquieting mass of anonymous observers and

[161] Madrignani: Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto. Bari 1972 S. 105.
[162] Meter: Figur und Erzählauffassung im veristischen Roman. Frankfurt am Main 1986 S. 91f.

commentators.“[163] Verschiedene Figuren erzählen die Handlung aus ihrer Sicht und kommentieren die Ereignisse nach ihrem Belieben. Deswegen ist es auch schwierig den Wahrheitsgehalt der Aussagen zu verstehen, da sich der persönliche Eindruck eines jeden von dem des anderen unterscheidet. Der „unknown narrator“ erhält dadurch eine zweifache Aufgabe; er ist „spectator“ und „storyteller“ in einem[164]. Als „spectator“ betrachtet er die Geschehnisse von außen:

> […] this off-centre perspective gives precedence to the amusement of gossip, the pleasure of scandal capable of distorting reality […] and thereby unsettling the pact of trust with the reader. Almost all the events are told from a number of overlapping points of view, which function as poles of attraction and repulsion and, in the end, manage to undermine the objective reality of the events.[165]

Die Haltung des Erzählers ist im Roman anders als im Film. Der Film übernimmt nicht die „multifaced“[166] Erzählung, sondern konzentriert sich vollkommen auf die Figur des Consalvo. Der Film beginnt mit folgenden Worten Consalvos: „Io sento dentro di me dieci, cento persone diverse, una moltitudine di esseri, ciascuno dei quali vorrebbe operare a modo suo. La cosa più strana è che tutti costoro non mi parlano uno alla volta ma tutti insieme, interrompendosi, contraddicendosi, confondendosi in un gran tumulto.”[167] Faenza selbst gibt keine Erklärung zum Verständnis und zur Interpretation dieser Aussage ab. In dieser Diskussion um die Stimme des Erzählers könnte Consalvos Aussage mit Nigros Begriff der „multifaced“ Erzählung in Verbindung gebracht werden. Consalvo selbst stellt in sich verschiedene Stimmen dar, die die Handlung ihren eigenen Prämissen folgend erzählen.

Consalvo erzählt die Geschichte seiner Familie beginnend mit dem Jahr 1853, als er zwölf Jahre alt ist. Die Off-Stimme ist jene des inzwischen alt gewordenen Consalvo, der auf sein Leben zurücksieht. Er wird deutlich als Hauptfigur und Erzähler ausgewiesen: „The reality is observed – in this case, truly observed with the eye of the camera, as if it were that of the young prince watching the action, sometimes

---

[163] Amelia Nigro: I Vicerè. The Novel and Faenza’s Screenplay in: Dashwood und Ganeri (Hrsg.): The Risorgimento of Federico De Roberto. Oxford/Bern/Berlin 2009 247-258 S. 248.
[164] ibid S. 248.
[165] ibid S. 248.
[166] ibid S. 248.
[167] DVD: I Vicerè. Regie: Roberto Faenza, Italien 2007 01:00-01:28.

curiously, but more often incredulous and dumbfounded.“[168] Consalvo ist im Film eindeutig der Erzähler, während dies im Roman erst gegen Ende hin der Fall ist: „[…] im letzten Romanviertel [weicht] die wesentlich formale Auktorialität mehr und mehr einer personalen Erzählsituation, die dem Principe Consalvo den perspektivischen Vorrang einräumt”[169].

Als Beispiel für die Rolle des Erzählers im Roman und ihm Film soll die Szene der Beerdigung Donna Teresas kurz vorgestellt werden.
De Roberto beginnt die Schilderung der Beerdigung mit folgenden Worten:

> Un formicaio, la chiesa dei Cappuccini nella mattina del sabato, ché neppure il Giovedì Santo tanta gente traeva a visitarvi il Sepolcro. Tutta la notte era venuto dalla chiesa un frastuono di martelli, d'asce e di seghe, e le finestre erano state abbrunate fin il giorno precedente. A buon'ora, dinanzi alla folla curiosa che gremiva la terrazza e le scalinate, avevano inchiodato sulla porta maggiore il drappellone di velluto nero con frange d'argento, sul quale leggevasi a caratteri d'oro:
>
> PER L'ANIMA
> DI
> DONNA TERESA UZEDA E RISÀ
> PRINCIPESSA DI FRANCALANZA
> ESEQUIE[170]

Die Kirche wird auf Hochglanz gebracht. Statuen werden gesäubert, Vorhänge verdunkeln die Fenster, Wappen thronen über dem Altar und zahlreiche Blumen und Pflanzen säumen den Mittelgang der Kirche. Am meisten Wert bei der Beschreibung De Robertos wird jedoch auf die Menschenmassen gelegt, die in die Kirche strömen: „Ma la chiesa era talmente gremita che potevano appena fare due passi ogni quarto d'ora; e tutt'intorno la gente che non riusciva ad andare né avanti né indietro né a veder altro fuorché la cima della piramide, ingannava l'impazienza dell'attesa chiacchierando, dicendo vita, morte e miracoli della principessa.”[171] Das einfache Volk Catanias erzählt die Lebensgeschichte Donna Teresas und ihrer Kinder, die sie stets bevormundet hat: „Adesso i suoi figli potranno respirare! Li ha tenuti in un pugno di

[168] Nigro: I Vicerè. in: Dashwood und Ganeri (Hrsg.): The Risorgimento of Federico De Roberto. Oxford/Bern/Berlin 2009 S. 249.
[169] Meter: Figur und Erzählauffassung im veristischen Roman. Frankfurt am Main 1986 S. 93.
[170] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 38f.
[171] ibid S. 42.

ferro […] Costrinse don Lodovico, il secondogenito, a farsi monaco mentre gli toccava il titolo di duca; la primogenita fu chiusa alla badìa!... Se campava ancora ci avrebbe messo anche l'altra!... Maritò Chiara perché questa non voleva maritarsi!... Tutto per amor d'un solo, del contino Raimondo…".[172] Die Bediensteten des Hauses erzählen einzelne Lebensabschnitte und diskutieren dann heftig über den Wahrheitsgehalt des Erzählten. Gerüchte werden erzählt und mit neuen Details versehen: „In questa casa chi fa il rivoluzionario e chi il barbonico; così sono certi di trovarsi bene, qualunque cosa avvenga! La ragazza Lucrezia non fa la liberale per amore di quello sciocco di Benedetto Giulente?..."[173] Der Erzähler tritt hierbei in den Hintergrund und lässt die einzelnen Personen sprechen. In dieser Szene erscheint der Erzähler als einer dieser Menschen, die das Geschehen miterleben. Er beschreibt die Inszenierung der Beerdigung als stünde er selbst in der Masse und erzählt Gerüchte, als hätte er sie selbst gerade eben erst gehört.

Im Film stellt die Szene der Beerdigung eine große Herausforderung dar. Faenza selbst meint, dass der technische Aufwand, besonders die Ausstattung der Kirche und die Kostüme der Statisten sehr groß waren.[174] Die Beschreibung des Romans wird im Film zum Teil bildlich wiedergegeben: der Blumenschmuck, der Sarg und die Beleuchtung der Kirche. Der zwölfjährige Consalvo und sein Cousin Giovannino übernehmen die Rolle des einfachen Volkes und kommentieren die Szene. Dabei stellen sie die einzelnen Figuren vor und erzählen kleine Einzelheiten, die im Roman von den Bediensteten angesprochen werden. Sie stehen gemeinsam mit der kleinen Teresa und Giovanninos älterem Bruder Michele und deren Mutter erhöht beim Altar und betrachten von oben den Trauerzug. Dabei führen sie folgende Diskussion:

> Giovannino: „È vero che tua zia Lucrezia è innamorata dell'avvocato Giulente, ma non gliela danno in sposa? [*Lucrezia verbeugt sich vor dem Sarg*]
> Consalvo: "Vero, guardalo laggiù poveretto!" [*Benedetto Giulente erscheint in einer Großaufnahme*]
> Giovannino: "E tua zia Chiara?" [*Chiara und ihr Ehemann Federico verneigent sich vor der Toten*]

[172] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 42.
[173] ibid S. 50.
[174] Vgl. DVD I Vicerè. Regie: Roberto Faenza, Italien 2007. Contenuti Speciali: Commento audio di Roberto Faenza e Margherita Ganeri.

> Consalvo: “Questa è la terza gravidanza, ogni volta che prova a fare un figlio, morto le nasce.”
> Giovannino: “Ecco gli zii di tuo padre.” [*es sind Donna Ferdinanda, Don Blasco und Don Gaspare zu sehen*]
> Consalvo: „All’apertura del testamento, si azzanneranno come cani e gatti.“
> [*Raimondo tritt auf*]
> Consalvo: “Ecco lo zio Raimondo, il figlio prediletto dalla nonna. È appena tornato da Firenze – io voglio diventare come lui: viaggiare, divertirmi, incontrare gente nuova.”
> Giovannino: “Sai cosa dicono di lui?”
> Consalvo: “No, che cosa?”
> Giovannino: “Che fa cornuta la povera Matilde con Donna Isabella, la moglie del Conte Fersa.” [*Isabella erscheint in einer Großaufnahme*][175]

Die beiden Jungen fassen in dieser kurzen Diskussion die Gerüchte um die Familie zusammen. Mit den Worten „è vero che…?“ und „Sai cosa dicono…?“ wird dies unterstrichen. Consalvos Lebensweg wird bereits mit seiner Aussage zum Leben Raimondos vorgezeichnet.

Die Figur des **Raimondo** und seine Lebensgeschichte stellen einen weiteren Unterscheidungspunkt in der Darstellung im Roman und im Film dar. Raimondo der Lieblingssohn Donna Teresas wird um einiges besser als seine Geschwister behandelt:

> A lui solo, […] toccavano quattrini da buttar via a suo capriccio; ma la principessa donava per lambicco; e il giovane che spendeva continuamente per gli abiti, per le donne, e aveva fra l’altre la passione del giuoco, sciupava in una notte quel che la madre gli dava in un anno. Solo a lui, anche, era stato consentito di arrivare sino a Firenze, ma quella rapida corsa, mettendo in corpo al giovanotto la mania dei viaggi, dei lunghi soggiorni nei paesi più belli e più ricchi, non potè esser seguita da altre.[176]

Doch in einer Angelegenheit muss auch er sich der strengen Führung der Mutter beugen: die Hochzeit mit Matilde Palmi di Milazzo. Im ersten Teil des Romans wird die Ehe von Raimondo und Matilde ausführlich beschrieben. Raimondo wollte nie heiraten, doch seine Mutter zwingt ihn zu der Heirat mit Matilde, deren Vater ein

[175] DVD I Vicerè. Regie: Roberto Faenza, Italien 2007 04:18-05:30.
[176] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 110.

einflussreicher Liberaler ist. Matilde wird von Raimondos Familie als „intrusa“[177] bezeichnet und von allen Seiten abgelehnt:

> La madre di Raimondo, per idolatria del figlio, era gelosa di lei: riuscita ad ammogliarlo, ad assicurargli la dote, aveva umiliato la nuora, facendole sentire fin dal primo giorno la sua mano di ferro […]. Il fratello maggiore, non perdonando a Raimondo i suoi privilegi, non potendo rassegnarsi alla concorrenza che la famiglia di lui faceva alla propria, rovesciava il suo rancore sulla cognata. Tutti gli altri erano stati senza pietà per l'intrusa, o in odio alla principessa che l'aveva voluta in quella casa o in odio a Raimondo che la madre proteggeva. Così ella s'era vista bersaglio di quei parenti ai quali era venuta con animo confidente e cuore affezionato; e lo scoprire che il loro astio era tanto acre contro di lei quanto contro Raimondo, invece di attenuare aveva inacerbito la sua pena; poiché perduta d'amore pel marito, ella soffriva e gioiva in lui e per lui.”[178]

Donna Ferdinanda hat vor allem ein großes Problem mit ihrer niederen Herkunft: „Una Palmi di Milazzo!...Palmi? Donna Ferdinanda non la chiamò mai con questo nome; ma ora Palma, ora Palmo, e le diede come arma parlante ora la mezza-canna, che conta appunto quattro palmi, con la quale i rivenduglioli misurano la cotonina; ora due palme di piedi, che tra quella gente dovevano esser villosi, da quei contadini che erano”.[179] De Roberto stellt Matilde als sehr wankelmütigen Menschen dar, der sehr beeinflussbar und emotional ist. Natale Tedesco meint Folgendes über die Darstellung Matildes: „[…] le parti più scadenti sono quelle dedicate allo studio psicologico degli stati d'animo della contessa Matilde. I 'ragionamenti' di Matilde son tutti uguali: passano dal dolore alla gioia, dalla speranza alla disperazione, con la medesima monotonia, a volte con le stesse parole, i medesimi concetti.”[180] Matilde zerbricht förmlich an der Ablehnung der Familie Uzeda und ihres Ehemannes. Für lange Zeit will sie nicht wahrhaben, dass Raimondo sie betrügt. Bereits am Beginn des fünften Kapitels des ersten Teiles wird dem Leser und auch den meisten handelnden Figuren klar, dass sich Raimondo zu Donna Isabella Fersa hingezogen fühlt. Als die Cholera ausbricht und die Uzedas ins Belvedere flüchten, werden auch die Fersas eingeladen. Raimondo ist darüber erfreut, Matilde hingegen möchte am liebsten bei ihrer kleinen Tochter Teresa in Milazzo sein. Mit der Zeit wird Matilde immer eifersüchtiger und

[177] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 136.
[178] ibid S. 136.
[179] ibid S. 119.
[180] Tedesco: La norma del negativo. Palermo 1981 S. 92.

erkennt die Anzeichen eines Betrugs immer mehr. Auch die Geburt ihrer zweiten Tochter Laura kann die Ehe nicht mehr retten und am Beginn des zweiten Teiles des Romans verlässt Raimondo seine Frau, um mit Donna Isabella zusammenzuleben. Die Ehen der beiden werden annulliert und Raimondo heiratet die schwangere Isabella. Die Erzählung über die Liebeswirren um Raimondo nimmt einen großen Platz im Roman ein. Teilweise ist diese Beschreibung viel wichtiger und größer angelegt, als die Darstellung von politischen und sozialen Umbrüchen. Raimondo zählt sicherlich zu den Hauptcharakteren des Romans.

Der Film kümmert sich wenig um die Darstellung von Raimondo, Matilde und Isabella. Raimondo wird das erste Mal bei der Beerdigung von Donna Teresa von Consalvo vorgestellt. Dabei wird bereits seine Liebschaft mit Donna Isabella erzählt. Als die Familie Uzeda im Belvedere ist, erzählt die Off-Stimme Consalvos Folgendes: „…e zia Matilde era sempre disperata per le fughe di suo marito.“[181] Consalvo entdeckt ein heimliches Treffen Raimondos mit Isabella: beide spazieren den Bach entlang. Dabei verliert Isabella ihr Taschentuch, das Consalvo später unter den Augen aller Raimondo zurückbringt. Matilde wird als sehr aufgeregt dargestellt, doch übernimmt der Film nicht annähernd die psychologische Aufarbeitung ihres Charakters, wie es im Roman der Fall ist. Matilde sieht man im Film das letzte Mal aktiv auftreten, als Chiara in den Wehen liegt und sich die gesamte Familie zum Gebet versammelt. Giacomo, der mit dem Grafen Fersa in den Palast kommt, fragt Matilde, nachdem er sich in der Runde umgesehen hat: „E Raimondo dov’è?“ Diese antwortet darauf: „È uscito per una passeggiata a cavallo, ma presto tornerà”[182] Dabei senkt sie den Blick und ihre Stimme erscheint sehr leise und zurückhaltend. In der darauffolgenden Szene sieht man Raimondo geschwind auf seinem Pferd durch den Wald reiten. Eine Szene später sieht man Raimondo und Isabella leichtbekleidet in ihrem Zimmer. Der Graf Fersa kommt aus dem Palast der Uzeda zurück und Isabella fordert Raimondo auf, so schnell wie möglich das Zimmer zu verlassen. Dieser antwortet ihr jedoch sehr arrogant und selbstgefällig Folgendes: „Un Uzeda fuggire così, come un ladro…“[183]. Raimondo vergisst seine Taschenuhr auf dem Bett Isabellas und diese wird am darauffolgenden Tag von Graf Fersa zu Giacomo gebracht. Giacomo zwingt seinen

[181] DVD I Vicerè. Regie: Roberto Faenza, Italien 2007 09:56.
[182] ibid 14:39.
[183] ibid 17:08.

Bruder dazu, ihm all seine Güter zu überschreiben und Sizilien zu verlassen. Raimondo verlässt daraufhin seine Frau und wird in der Familie nicht mehr gesehen. Raimondo, der zwar von seiner Mutter bevorzugt wurde, leidet unter dem Zwang, der ihm durch die Ehe auferlegt wurde. Er versucht aus dieser auszubrechen, in dem er seine Frau betrügt. Der Roman stellt Raimondo negativ dar, da dieser auch mit Isabella nicht glücklich wird und auch diese alleine lässt. Raimondo ist sehr selbstbezogen und kümmert sich um niemanden. Im Film wird sein Charakter hingegen nicht so negativ dargestellt. Es erscheint fast so, als würde er Matilde aus Liebe zu Isabella verlassen und als wären ihm Geld und Güter nicht wichtig. Dies wird besonders auch von der Szene gezeigt, in der Raimondo das letzte Mal zu sehen ist. Er verlässt das Belvedere mit dem Pferd ohne jegliche materiellen Dinge mit sich zu nehmen. Er bedankt sich auch noch bei Consalvo, da dieser ihn mit der Begebenheit rund um Isabellas Taschentuch den Anstoß gegeben hat, dass er von seinem Bruder verstoßen wird. Alles deutet daraufhin, dass Raimondo seine Liebschaft aufgedeckt haben will, um so einen offensichtlichen Grund zu haben, aus der Überwachung und Kontrolle der Familie zu entfliehen.

Wie im vorhergehenden Absatz dargestellt, ist die Liebesgeschichte zwischen Raimondo und Isabella eines der Kernelemente des Romans. Der Film hingegen gibt diese Geschichte nur sehr verkürzt wieder. Das Kernelement des Films ist die Darstellung der politischen und sozialen Umbrüche während der Lebenszeit Consalvos. Nun sollen Unterschiede in der **Darstellung der politischen und historischen Ereignisse** im Roman und im Film aufgezeigt werden. Wie bereits im Kapitel *4.3. Temps géographique* angeführt, werden im Roman immer wieder wichtige politische Ereignisse erzählt. Ab dem Ende des ersten Teils werden Diskussionen über die politischen Begebenheiten erwähnt. Dabei geht es aber weniger um die genaue Darstellung und Information, sondern mehr um die Charakterisierung der handelnden Figuren. Die politische Gesinnung ist Teil des Charakters und die Erwähnung politischer Ereignisse hat lediglich den Zweck, ein umfassendes Bild des Wesens der Figuren zu geben. Besonders der Charakter Don Blascos wird durch seine Aussagen über Politik veranschaulicht. So werden Diskussionen Don Blascos mit seinen Mitbrüdern immer wieder dafür verwendet nebenbei politische Ereignisse zu erwähnen und so seine Einstellung dazu aufzuzeigen. Ein schönes Beispiel findet sich am Anfang des achten Kapitels des ersten Teils. Don Blasco diskutiert mit Padre

Rocca, Padre Grazzeri, Padre Dilenna, Padre Pedantoni und Padre Massei die Schlachten rund um die Einigung Italiens:

> In piedi, con le braccia levate, rosso come un pomodoro, don Blasco pareva volesse mangiarsi vivi i suoi contraddittori: “E questo si chiama vincere, ah? Con l’aiuto dei più grossi, ah? Perché hanno chiamato aiuto, allora? Perché non si sono battuti da soli, se gli bastava l’animo? E questa la chiamate vittoria? In due contro uno?”. “Nossignore!” protestò Padre Rocca. „Erano ventimila di meno…“ „Centosessantamila austriaci contro centoquarantamila alleati” soggiunse Padre Dilenna. “E i piemontesi si sono battuti da soli!...” affermò Padre Grazzeri. “Come? Dove? Quando?“ urlò don Blasco. „Che cosa m’andate battendo?...“ […] Da un pezzo le discussioni finivano così, con le grida, gli insulti e le minacce. Don Blasco era diventato un energumeno dopo che i liberali rizzavano la cresta per via degli avvenimenti di Lombardia, della cacciata del Granduca da Firenze, dell’agitazione che propaga vasi per tutta l’Italia.[184]

Der Leser kann zwar mit einigem Vorwissen verstehen, dass es sich bei der beschriebenen Schlacht um die Schlacht von Solferino (24. Juni 1859) handelt, doch geht es dem Erzähler nicht darum genaue Hintergründe des Ereignisses zu klären. Don Blascos aufbrausende Art und sein aggressives Wesen werden in dieser Diskussion besonders schön aufgezeigt. Es wird vor allem die Opposition Don Blascos gegenüber seinem Bruder Don Gaspare hervorgehoben. Als Garibaldi im Mai 1860 auf Sizilien landet, überschlagen sich die Ereignisse und die gesamte Familie Uzeda beschäftigt sich mit der Einigung Italiens: Don Blasco wettert im Kloster gegen seine revolutionären Mitbrüder, Consalvo und Giovannino erwarten die „Freilassung“ aus dem Kloster, Donna Ferdinanda wünscht sich die Rückkehr Franz II. von Sizilien, Lucrezia wartet auf Benedetto Giulente und Giacomo wartet ab, um dann für sich selbst die bestmögliche Verhaltensweise zu übernehmen. Nach der etwas längeren Schilderung der Ereignisse treten jedoch wieder die persönlichen Gegebenheiten der Familie in den Mittelpunkt. Chiara wartet voller Hoffnung auf ihre Niederkunft und Lucrezia hofft auf eine baldige Hochzeit mit Benedetto. Die Erzählung der politischen Ereignisse wird immer wieder von den Lebensgeschichten der einzelnen Familienmitglieder unterbrochen. So wird z. B. der Tag der Wahlen an mehreren Stellen im Roman angekündigt und erwähnt, doch wenn er endlich gekommen ist, stellt ihn die Geburt des monströsen Fötus von Chiara in den Hintergrund:

[184] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 245f.

> Il giorno dell'elezione era vicino; […] La vigilia della votazione, mentre appunto il candidato dava udienza ai suoi fautori, il cameriere del marchese venne di corsa a chiamare il principe e la principessa, perché Chiara era sul punto di partorire.
> […] Frattanto in casa di Chiara, quasi in segno di protesta contro quell'ultima pazzia del duca, s'erano riuniti tutti gli Uzeda borbonici;[185]

Wie bereits im vorhergehenden Absatz besprochen, nimmt die Liebesgeschichte zwischen Raimondo und Isabella einen großen Platz im Roman ein. Das Kapitel vier des zweiten Teils des Romans, der sehr vertieft auf die Liebeswirren eingeht, beginnt mit einem Satz, der den Bezug zwischen den politischen, historischen Ereignissen und der persönlichen Lebensgeschichte der Figuren sehr schön verdeutlicht:

> L'impressione prodotta da quell'avvenimento fu tale che tutt'a un tratto Garibaldi e Rattazzi, Roma ed Aspromonte passarono in seconda linea. Il conte Uzeda con donna Isabella! All'albergo insieme, quasi fossero due innamorati fuggiti di casa per forzar la mano alle famiglie! E la contessa? E il barone? Com'era successo il pasticcio? E come sarebbe andato a finire?[186]

Im Laufe der Handlung werden beiläufig auch noch der deutsch-französische Krieg von 1870-1871 ("Scoppiò finalmente la notizia della dichiarazione, e il grand'uomo esclamò allora che Bismarck e Guglielmo dovevano aver perduto la testa."[187]) und die „Breccia di Porta Pia" ("Oggi alle ore dieci antimeridiane, dopo cinque ore di cannoneggiamento, truppe nazionali aprirono breccia cinta di Porta Pia… Bandiera bianca alzata su Castel Sant'Angelo segnò fine ostilità…"[188]) erwähnt.

Der Film zeigt sich durch und durch als Darstellung der politischen und historischen Begebenheiten des Risorgimento in Sizilien und in Italien. Wie bereits in den vorhergehenden Kapiteln beschrieben wird vor allem durch die Konzentration auf den politischen Charakter Consalvo dieses Ergebnis erzeugt. Sein Werdegang wird mit der Entstehung des geeinten Italiens in Verbindung gebracht. Faenzas Biographie als Regisseur lässt deutlich eine Vorliebe für politische Stoffe erkennen. So ist es auch

[185] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S.290, 293.
[186] ibid S. 361.
[187] ibid S. 480.
[188] ibid S. 488.

nicht verwunderlich, dass er genau diesen Punkt aus der Geschichte der Uzeda besonders unterstreicht. Seine Absicht wird mit dem bereits erwähnten einleitenden Satz zur Aktualität der Handlung und zur Authentizität der Dialoge deutlich. Die Figuren sprechen das erste Mal explizit über den politischen Wandel als Don Gaspare gemeinsam mit Benedetto Giulente ins Belvedere kommt:

> Don Gaspare: „Signori, io ho da darvi notizie della massima importanza. Il regno dei borboni sta volgendo al termine."
> Don Blasco: "Non ne sarai contento, spero?"
> Don Gaspare: "Questo giovanotto [er zeigt auf Benedetto Giulente] mi ha offerto di aderire al movimento liberale."
> Donna Ferdinanda: "Tu, mio fratello insieme a dei rivoluzionari?"
> Benedetto: "Mi permetto, Donna Ferdinanda, qui non si tratta di aderire a un movimento rivoluzionario, bensì a quello dei liberali moderati."
> Don Blasco: "Illusi! I Piemontesi vi butteranno fuori a pedate e poi porgeranno il sedere da baciare e una volta conquistata Roma bruceranno tutte le chiese e i luoghi santi."[189]

Als Consalvo von seinem Vater ins Kloster geschickt wird, lernt er durch die Erzählungen seines Cousins Giovannino die Ideen der Revolution kennen. Giovannino erzählt ihm Folgendes: „Un giorno tutto cambierà. Prima o poi scoppierà la rivoluzione e noi potremmo finalmente scappare. […] E dopo tutti diventeranno uguali, me l'ha detto il cuoco, presto anche i cuochi potranno diventare nobili."[190] Consalvo wächst zum jungen Mann heran und so wächst auch sein Interesse für die politischen Ereignisse. Gemeinsam mit Giovannino feiert er die Revolutionäre. In der Off-Stimme kommentiert Consalvo die Veränderungen: „Intanto la Sicilia era entrata a far parte del nuovo stato: l'Italia! E il vento della democrazia era arrivato anche a Catania."[191] Als Consalvo von seinem Vater auf eine Lehrreise geschickt wird, trifft er in Rom auf seinen Großonkel Don Gaspare, der ihm das politische System, wie folgt, erklärt: "Destra, sinistra, oggi non significano più niente. Di questi tempi tutto cangia talmente velocemente che non possiamo più stare appresso all'etichetta. […] Questo paese non esiste, esistono soltanto moltitudini di cittadini in mezzo ai quali se cercherete bene non trovate due soli che siano interamente d'accordo su qualcosa."[192] Mit dieser

[189] DVD I Vicerè. Regie: Roberto Faenza, Italien 2007 12:38-13:20.
[190] ibid 29:20.
[191] ibid 44:33.
[192] ibid 01:11:09.

und ähnlichen Diskussionen versucht Faenza besonders die Aktualität des Romans zu unterstreichen. Faenza, der als großer Kritiker der Regierung Berlusconi gilt, verwendet Dialoge des Romans um die Realität des Jahres 2007 mit einem historischen Kontext zu untermauern. Don Gaspare und in der Folge Consalvo stellen für ihn klare Vertreter des „cinismo politico“[193] dar. Consalvo tritt in die Spuren von Don Gaspare und kandidiert bei den Wahlen von 1882:

> [Consalvo in der Off-Stimme] Nell'autunno del 1882 ci sarebbero state le prime elezioni a suffragio allargato. Lo zio duca diceva per essere eletto avrei dovuto mettere insieme i seguaci del papa e di Garibaldi, come a dire il diavolo e l'acqua santa. Contro il suo parere avevo deciso di presentarmi con l'alleanza di sinistra, cercando i voti del popolo che lui con disprezzo chiamava "plebe".[194]

Die Schlussszene zeigt Consalvo im italienischen Parlament, wo er mit 77 Jahren auf sein Leben zurücksieht und die politischen Ereignisse des Jahres 1918, wie folgt, beschreibt:

> Il 20 novembre 1918, il giorno del mio settantesimo compleanno a Roma ci sarebbe stato la prima seduta del parlamento italiano nella nuova aula di Montecitorio. Già lo immaginavo, sarebbe finita in rissa come tutte le altre. Pace con rispetto, libertà con ordine, trasparenza dei bilanci, sincerità delle cifre, lavoro per tutti … avevamo promesso il regno della giustizia e della moralità, ma le parzialità, le birbonate, le ladrerie continuavano come prima. I potenti e i prepotenti di un tempo erano tutti saldamente ancorati al loro posto. Era stata fatta l'Italia, chi sa quando ci sarebbe fatto gli italiani.[195]

Faenza übernimmt einige Einzelheiten der Monologe Consalvos direkt aus den Romanen *I Vicerè* und auch *L'Imperio*. Dabei unterstreicht er vor allem Aussagen, die zur Aktualisierung der Geschichte beitragen. De Roberto lässt seinen Roman mit den folgenden Worten Consalvos enden: „No, la nostra razza non è degenerata: è sempre la stessa"[196] und stellt somit Consalvo in eine Reihe mit seinen Vorfahren. Die Unveränderlichkeit der Rasse der Uzeda steht für De Roberto im Mittelpunkt und er erinnert den Leser besonders am Ende daran. Faenza hingegen unterstreicht mit dem

---

[193] Vgl. DVD I Vicerè. Regie: Roberto Faenza, Italien 2007. Contenuti Speciali: Commento audio di Roberto Faenza e Margherita Ganeri.
[194] DVD I Vicerè. Regie: Roberto Faenza, Italien 2007 01:44:50.
[195] ibid 01:53:34.
[196] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 698.

Schlussmonolog Consalvos die politische Ebene der Geschichte und fordert den Zuschauer zu eigenen Überlegungen bezüglich der politischen Situation in Italien des Jahres 1918 aber vor allem des Jahres 2007 auf. Faenza erklärt diese Intention explizit in der von ihm verfassten Einleitung zur Publikation des Romans aus dem Jahr 2007:

> Quello che più colpisce di questa saga è che il tragitto di Consalvo, il protagonista della storia, ha davvero una straordinaria attinenza con il nostro presente. […] Non a caso ho scelto di finire il film con una citazione tratta dall'*Imperio*, il romanzo postumo di De Roberto, con Consalvo divenuto onorevole, che si accinge a entrare nella nuova aula di Montecitorio, in preda alla gazzarra dei deputati in lotta tra di loro, subissati dalle urla (per le quali ho volutamente riusato le grida finali di *Forza Italia!*).[197]

Neben den zahlreichen Unterschieden zwischen dem Roman und dem Film lassen sich aber genauso viele Ähnlichkeiten erkennen. Im Folgenden sollen zwei Ähnlichkeiten genauer vorgestellt werden.

Die Darstellung der **Beziehung von Lucrezia und Benedetto** erhält im Film eine ähnlich große Bedeutung wie im Roman. Lucrezia wird von ihrer Mutter verachtet und von Kindesbeinen an wird ihr die Idee einer Heirat ausgeredet. Als Donna Teresa jedoch erkrankt und stirbt, entflammt in ihr die Liebe zu Benedetto Giulente. Mit Hilfe der Dienerin Vanna kann Lucrezia ihre Liebe zu Benedetto ausleben: „[…] donna Vanna favorì meglio l'amore della signorina; parlò al giovanotto, portò da una parte all'altra dapprima saluti, poi ambasciate e finalmente biglietti"[198]. Die gesamte Familie der Uzeda ist gegen diese Verbindung und lässt es Lucrezia auch gehörig spüren: „Un Giulente sposare un'Uzeda? Ci voleva la rivoluzione, il mondo sottosopra, perché si vedesse una cosa simile!"[199] Einzig Don Gaspare steht hinter Benedetto, den er vor allem benutzt, um seine Macht beim Volk zu stärken. So überzeugt er Giacomo, dass Benedetto „un partito da non lasciar sfuggire"[200] sei und unterstreicht die Bedeutung einer Heirat für die gesamte Familie Uzeda. Doch nicht nur die Uzedas sind gegen

[197] Federico De Roberto: I Vicerè. Roma: edizioni e/o 2007 Introduzione di Roberto Faenza 2007 S. 11.
[198] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 101.
[199] ibid S. 275.
[200] ibid S. 285.

Benedetto, sogar die Dienerschaft im Haus zollt ihm zum Teil nicht den richtigen Respekt:

> Quest'avvenimento [il fidanzamento di Benedetto Giulente con la signorina Lucrezia], benché previsto e discusso da tanto tempo, aveva già provocato un risveglio dei partiti in cui i famigliari del principe erano divisi; e mentre Giuseppe, il portinaio, si scappellava inchinandosi all'arrivo del fidanzato come se rincasasse il padrone in carne ed ossa, Pasqualino Riso non si toccava neppure il berretto, […] e a mala pena degnavasi d'abbassar la pipa e di voltarsi di fianco se gli veniva di tirare uno scaracchio.[201]

Doch Lucrezia lässt sich von all dem Widerstand nicht von ihrer Verlobung abbringen, ganz im Gegenteil, sie unterstreicht stets ihre große Liebe zu Benedetto: „Ma più i parenti si mostravano contrari al matrimonio, maggior dimostrazioni d'affetto ella faceva a Benedetto: «Non dar loro retta: sono tutti pazzi! Senza ragione ti odiano, senza ragione un bel giorno faranno pace!»"[202] Nach ihrer Hochzeit leben Lucrezia und Benedetto anfangs ruhig ohne tägliche Besuche der Uzedas, bis dann Don Blasco und Donna Ferdinanda täglich im Haus ein und aus gehen: „Benedetto non era più padrone di casa propria, giacché nulla sfuggiva alla doppia critica della zitellona e del monaco."[203] Für Donna Ferdinanda muss Benedetto die Geldgeschäfte regeln und Don Blasco findet in seiner Nichte und ihrem Ehemann Verbündete gegen Giacomo, der die gesamte Familie um Geld betrogen hat und immer noch betrügen will. Lucrezia nähert sich wieder mehr ihrer Familie an und kommt zu folgendem Schluss:

> La vera, la prima origine della durezza con la quale ella lo trattava da un pezzo era la persuasione finalmente radicatasi nel suo cervello che egli non fosse abbastanza nobile per lei. A poco a poco, giorno per giorno, aveva riconosciuto che i suoi parenti dicevano giusto quando denigravano i Giulente; e, dimenticate le accuse rivolte al principe, aveva fatto la pace, cedendo per la prima, affinché non si dicesse che gli Uzeda sdegnavano di trattarla. e quanto più Benedetto le stava dinanzi sommesso, tanto più ella riconosceva di avergli accordato una grazia speciale, sposandolo. Le opinioni liberali di lui, un tempo ammirate, adesso l'esasperavano come una prova di volgarità.[204]

---

[201] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 302.
[202] ibid S. 304.
[203] ibid S. 338.
[204] ibid S. 426f.

Lucrezia beschuldigt mit der Zeit ihre Familie, dass diese ihr Benedetto aufgezwungen habe. Als Benedetto von Don Gaspare und Consalvo um sein politisches Amt betrogen wird, stürmt er zu Lucrezia und gibt ihr in einem heftigen Wutausbruch alle Schuld am Verrat ihrer Familie:

> Arrivò a casa senza sapere da che parte c'era venuto. Strappò il campanello, entrò come uno spiritato. Lucrezia, sdraiata sopra una poltrona, colle mani sulla pancia, lo guardò un poco curiosamente, poi disse: "Che hai?". Egli le si piantò dinanzi, con gli occhi fuori dell'orbite. "Che ho? ...Che ho?... Ho che sono una massa d'infami traditori!..." "Chi?" "Chi? Tuo zio, tuo nipote, i tuoi parenti, quella mala razza, che maledetta sia l'ora e il giorno…" Ella lo guardava sempre come un oggetto strano e ridicolo. Più stupita che sdegnata, interruppe: "Che diavolo dici?". "Che dico? Quel che ho da dire. Vorresti diffenderli? O tieni loro il sacco?" "Sei proprio un imbecille" esclamò ella, levandosi. Allora Benedetto perse il lume degli occhi. Afferatala per un braccio, gridò: "È vero?... Hai ragione di dirlo, tu!... Sono un imbecille…". E le lasciò correre un ceffone, tremendo, che la colse nel pieno della guancia e tonò come una schioppettata. A un tratto la lasciò e andò a chiudersi in camera.[205]

Der Film übernimmt sehr genau den Verlauf der Geschichte um Lucrezia und Benedetto. Vor allem die Szene um den Wutausbruch wird genauestens im Film dargestellt und verleiht dieser Liebesgeschichte einen parodistischen Charakter. Lucrezia wird im Film als sehr unterwürfig und unsicher dargestellt, bis sie Benedetto heiratet. So erwartet sie ihn mit Freuden, als er ins Belvedere kommt: „È arrivato l'avvocato Giulente." [Lucrezia ist im Begriff aufzustehen, doch wird sie von Donna Ferdinanda zurückgehalten] „Lascia che sia lui a salutarti per prima, sei una Uzeda e lui solo un avvocatichio, riccordatelo!"[206] Als Lucrezia einige Zeit später bei ihrem Bruder Giacomo nachfragt, ob Benedetto bei ihm um ihre Hand anhalten darf, wird sie von ihm mit folgenden Worten abgewiesen: „Hai mai saputo di una Uzeda data in sposa a qualcuno che non fosse nobile. […] E da quando in qua essere onesto e coraggioso significa qualcosa?"[207] Durch die politischen Umbrüche wird es für Giacomo notwendig Unterstützung bei der aufstrebenden Herrscherschicht zu finden und so entscheidet er, dass Lucrezia Benedetto, der zum Bürgermeister bestimmt wird, heiraten darf. Von diesem Zeitpunkt an, erhält Lucrezia mehr Selbstvertrauen

[205] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 654.
[206] DVD I Vicerè. Regie: Roberto Faenza, Italien 2007 12:18.
[207] ibid 21:38.

und unterstreicht immer wieder die Macht ihres Ehemannes vor der Familie. Benedetto zeigt sich nun als sehr unterwürfig gegenüber seiner Ehefrau und wagt es nicht, ihr zu widersprechen. Eine sehr gelungene Darstellung dieser Unterwürfigkeit lässt sich bei den Festlichkeiten zu Teresas Geburtstag finden: Lucrezia fordert von ihrem Mann, dass sie miteinander tanzen und so humpelt er recht unbeholfen mit ihr auf der Tanzfläche umher.

Abgesehen von Lucrezias und Benedettos Beziehung wird noch eine weitere Liebesgeschichte im Roman und Film ähnlich dargestellt: **das Beziehungsdreieck zwischen Teresa, Michele und Giovannino**. Teresa hat von Kindesbeinen an eine enge Beziehung zu ihren Cousins Michele und Giovannino Radalì. Giovannino ist für sehr lange Zeit der Weggefährte und Vertraute ihres Bruders Consalvo und so baut auch sie eine starke Bindung zu ihm auf. Schon sehr früh erkennt sowohl der Leser als auch die handelnden Figuren die Zuneigung der beiden zueinander. Sowohl im Roman als auch im Film wird dies in der Szene auf dem Balkon des Palastes, als Teresa und Giovannino die Festlichkeiten zum Gedenktag von Sant'Agata betrachten, sehr verdeutlicht. Teresa bietet Giovannino an, dass sie gemeinsam auf den Balkon gehen und unterbricht somit eine Diskussion mit ihm, die für sie sehr unangenehm ist:

> Ella troncava così ogni volta i colloqui che minacciavano di prendere una piega pericolosa. Era dover suo fare così; non già che le parole tenere, gli sguardi innamorati del cugino le dispiacessero. L'altro fratello, meno riguardoso, senza dirle nulla di gentile, era capace di metterle le mani addosso, di brancicarla, di abbracciarla, voltando poi la cosa in ischerzo, facendo ridere tutti, togliendo a lei il modo di dolersene; ma i tentativi timidi e secreti di Giovannino la turbavano, come qualcosa di proibito, un vero peccato.
> […] E a un tratto sentì prendersi, premersi, stringersi forte la destra: era Giovannino, inginocchiato al suo fianco. Ella non ebbe cuore di svincolarsi da quella stretta: le pareva che la Santa benedicesse quell'unione, che le promettesse tutto il suo aiuto.[208]

Teresa sieht Giovannino häufig und nachdem dessen Mutter des Öfteren in den Palast kommt, hofft sie, dass die beiden Eltern Hochzeitsvorbereitungen treffen. Als sie jedoch erfährt, dass sie Michele, dem Erstgeborenen zur Frau gegeben wird, fällt sie aus allen Wolken und nimmt nur sehr schwer ihr Schicksal an: „Fin dal primo momento

[208] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 564f.

ella aveva sentito, col cuore stretto, che tutti i suoi rifiuti sarebbero stati invano; che se avevano deliberato di darla al primogenito, ella doveva a qualunque costo accettarlo; […]Perché volevano darle quell'altro e non chi aveva il suo cuore?"[209] Es wird im Roman aber auch im Film sehr schön aufgezeigt, dass Teresa ziemlich naiv und ahnungslos der Partnerwahl gegenübersteht und bis zum Ende nicht wahrhaben will, dass sie jemanden heiraten muss, den sie nicht liebt. Michele hingegen wird als sehr gleichgültig dargestellt:

> Indifferente a tutto, incapace di riscaldarsi per niente, solo amante della bella caccia e della buona tavola, quando la madre aveva lasciato passar gli anni senza dargli moglie, egli non aveva chiesto di prenderla; adesso che gli proponevano la cugina Teresa, si disponeva di sposarla, senza volontà, senza desiderio, come avrebbe fatto un'altra cosa qualunque.[210]

Michele wird im Film als etwas einfältig und gutgläubig gezeigt. Als Kind läuft er ständig hinter Consalvo her und kann ihn niemals einholen. Als Erwachsener steht er stets bei seiner Mutter und isst. Gegenüber seinem jüngeren Bruder Giovannino erscheint er unsicher und erfahrungslos. Michele wirkt jedoch in seinem Wesen treuherzig und harmlos. Giovannino ist ein verträumter junger Mann, der viele Züge eines romantischen Helden trägt. Er erzeugt ein Werther ähnliches Bild, seine Melancholie und sein Kummer kennzeichnen ihn. Sein Selbstmord steht ganz in diesem Zeichen. Teresa willigt ein Michele zu heiraten, da sie im Sinne ihrer Vorfahrin der heiligen Ximena handeln will, die nach ihrer Hochzeit mit einem Mann, den sie nicht liebte, zur Heiligen gemacht wurde. Weiters stellt sie eine Bedingung für die Hochzeit: „Farò quel che vorrete, purchè il babbo mi prometta una cosa. Che faccia pace con mio fratello e consenta almeno a rivederlo, se non vuole che torni a vivere qui. Che finisca la lite con le zie e venga a un accordo. Non sarà difficile concluderlo, purchè ciascuno ceda in qualche cosa. Se volete, parlerò io stessa con le zie".[211] Schlussendlich findet die Hochzeit von Teresa und Michele statt. Im Gegensatz zum Roman begeht Giovannino im Film im Beisein Consalvos Selbstmord auf der Hochzeitsfeier Teresas und Micheles. Er erschießt sich und Consalvo lässt es dann wie einen Unfall aussehen. Dabei weiht er jedoch Don Gaspare und Benedetto ein. Im

[209] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 575.
[210] ibid S. 578.
[211] ibid S. 588.

Roman wird Giovannino als verrückt dargestellt, der mit der Zeit immer mehr depressiv wird. Er zieht sich nach Augusta zurück und bekommt manchmal Besuch von seiner Mutter und Michele. Schließlich erhält Consalvo die Nachricht, dass sich Giovannino erschossen habe. Er reist daraufhin zu ihm und erklärt den Tod als Unfall. Sowohl im Roman als auch im Film wird die Trauer Teresas dargestellt, doch wird auch im Besondern auf ihren Wandel als Person nach der Hochzeit eingegangen. So gebiert sie mehrere Söhne und verzichtet vollkommen auf ihre künstlerischen Ambitionen. Sie liest kaum etwas und spielt auch nicht mehr auf ihren Instrumenten.

Zusammenfassung und Fazit: II. Teil – Vom Buch zum Film

Der zweite Teil dieser Diplomarbeit widmet sich der Theorie der Literaturverfilmung und der filmischen Umsetzung des Romans. In zwei Kapiteln werden zum Einen einige Theorien bezüglich der Literaturverfilmung vorgestellt und besprochen und zum Anderen Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen der Romanvorlage und der Verfilmung der *I Viceré* aufgezeigt.

Das erste Kapitel baut auf die Überlegungen von Christian Horn, Wolfgang Gast und Joachim Paech sowie auf die Diplomarbeiten von Verena-Cathrin Bauer und Anja Cermenek auf. Die Verbindung von Literatur und Film wird kurz durch eine historische Entwicklung dargestellt. Die Begrifflichkeit rund um *Verfilmung*, *Adaption*, *Intermedialität* und *Medienwechsel* wird geklärt, jedoch nicht aufgelöst. Der Begriff der *Werktreue* wird in die Diskussion eingeführt. Wolfgang Gasts Zusammenfassung der Überlegungen von Knut Hickethier und Helmut Kreuzer stellt unterschiedliche Formen der Adaption dar. Besonders Gasts acht Typen der Literaturadaption bringen neue Überlegungen in die Diskussion ein.

Das zweite Kapitel widmet sich den Unterschieden und Ähnlichkeiten zwischen Roman und Film. Anfangs werden allgemeine Informationen (Filmstart, technische Daten, Filmcrew, Schauspieler, Kritiken) zum Film wiedergegeben. Dann folgt die Analyse der Unterscheide bezüglich des Erzählers, der Lebens- und Liebesgeschichte von Raimondo und die Darstellung von politischen und historischen Ereignissen. Dabei werden nicht nur Zitate aus dem Roman und dem Film wiedergegeben, sondern auch die Audiokommentare von Roberto Faenza und Margherita Ganeri werden zur Analyse herangezogen. Die Ähnlichkeiten zwischen dem Roman und dem Film betreffen die Liebesgeschichte von Lucrezia und Benedetto und das Beziehungsdreieck von Teresa, Michele und Giovannino.

Die Darstellung dieser Unterschiede und Ähnlichkeiten sollen die Kernaussagen sowohl des Romans als auch des Films hervorheben und so zur kritischen Analyse der beiden Medien beitragen. Die einführenden Beschreibungen bezüglich der Literaturverfilmungen sollen versuchen die Verfilmung Faenzas einer oder mehrerer Typen von Literaturadaptionen zuzuordnen. *I Viceré* kann zum Einen als *Adaption als Illustration* nach Kreuzer gesehen werden, da der Film die Handlung des Romans mehr oder weniger genau darstellt und die in Worte gefasste Handlung mit Bildern

nachbildet. Zum Anderen kann *I Viceré* auch als *aktuell-politisierende* oder *popularisierende Adaption* nach Gast gesehen werden. Der Romanstoff wird zwar nicht in die Gegenwart übertragen, denncoh werden die politischen Aussagen De Robertos von der Gegewart aus gelesen und so aktualisiert. Der Roman, der wie öfters erwähnt nicht häufig im großen Maße rezipiert wurde, erhält durch die Verfilmung mehr Beachtung und wird so durch eine Art Popularisierung einem größeren Publikum zugänglich gemacht. I Viceré könnte sogar dem Typus der *Literatur als Dokument historischer Erfahrung* von Knut Hickethier zugeordnet werden, da auch die Verfilmung von Faenza ausgehend von einer historischen Wirklichkeit die Alltagsgeschichte der Uzedas darstellt.

III. Teil: Personenbeschreibung

Der abschließende dritte Teil dieser Diplomarbeit widmet sich ausführlich der Personenbeschreibung. Dieser Teil kann als Zusammenfassung der vorhergehenden beiden Teile gesehen werden, da er nochmals die historische Dimension mit der filmischen Umsetzung zusammenbringt. So soll anfangs in einem Kapitel erklärt werden, welche historische Vorbilder De Roberto bei seiner Darstellung der Figuren wählt und wie sich dies in einen größeren Kontext einordnen lässt. In einem zweiten Kapitel werden die einzelnen Figuren genau beschrieben und dabei werden die Beschreibungen des Romans mit der Darstellung des Films verglichen.

7. Historische Vorbilder für die Charaktere

Wie in den vorhergehenden Kapiteln gezeigt wurde, handelt es sich bei dem Roman von De Roberto um einen historischen Roman. Dabei werden historische Ereignisse und soziale Entwicklungen und Umbrüche in Sizilien und im gesamten Italien in den Jahren des Risorgimento und der Einigung des Landes vom Autor besprochen. Der Roman De Robertos gibt immer wieder Hinweise zu bedeutenden Kriegshandlungen, sozialen Veränderungen und politischen Persönlichkeiten. Die Figuren des Romans kommentieren diese Hinweise und ihr Charakter lässt sich durch diese Kommentare erschließen. In diesem Kapitel geht es nun darum historische Persönlichkeiten den Figuren des Romans zuzuteilen und zu verstehen, wieso De Roberto diese Wahl trifft.

In der Sekundärliteratur wird des Öfteren erwähnt, dass De Roberto seine Figuren nicht frei erfunden hat, sondern dass er diese auf historische Personen aufbauend entstehen lässt. Giancarlo Borri, Gianni Grana, Vittorio Spinazzola und Paolo Mario Sipala widmen sich dieser Frage ein wenig ausführlicher und ihre Untersuchungen sollen in der Folge kurz chronologisch wiedergegeben werden.[212]
Borri und Grana erklären am Anfang ihrer Ausführungen die Herkunft des Namens *Uzeda*. Borri beschreibt dies, wie folgt:

[212] Vgl. Giancarlo Borri: Come leggere I Viceré di Federico De Roberto. Mailand: Mursia 1995 S. 34f.; Grana: “I Vicerè” e la patologia del reale. Milano 1993 S. 120f.; Spinazzola: Federico De Roberto e il Verismo. Milano 1961 S. 145f. und Sipala: Introduzione a De Roberto. Roma/Bari 1988 S. 71f.

> Il nome fu probabilmente suggerito allo scrittore dalla «Porta Uzeda» di Catania nonché dall'antico nome della via centrale della città (l'attuale Via Etnea), così denominata per memoria storica (non certo in onore) di Giovanni Francesco Paceco, duca di Uzeda, Viceré e Capitano generale di Sicilia per tre consecutivi trienni, dal 1687 al 1696, chiamato espressamente dalla Spagna […].[213]

Im Roman erzählt Donna Ferdinanda dem jungen Consalvo von den Vorfahren der Familie. Sie erklärt ihm dabei auch die einzelnen Wappen und explizit jenes der Familie Uzeda: „Inquartato, al primo e al quarto partito d'oro all'aquila nera, linguata e armata di rosso, e fusato d'azzurro e d'argento; al secondo e al terzo diviso, d'azzurro alla cometa d'argento e di nero al capriolo d'oro; sopra il tutto d'oro con quattro pali rossi che è d'Aragona, lo scudo contornato da sei bandiere d'alleanza."[214] Donna Ferdinanda erzählt ihrem Neffen auch von bedeutenden Mitgliedern der Familie, wie z.B. von Lopez Ximenes, der als erster Vicerè in die Geschichte eingegangen sei. Borri weist Lopez Ximenes als erfundene Figur aus, die an die historischen Persönlichkeiten Ximenes de Urrea und Lupo Ximenes Urrea erinnert.[215]

Gaspare duca d'Oragua erhält seinen Namen von dem Herzog Gonzalo de Varaguas.[216] Doch abgesehen von diesen kleineren Namenseinflüssen webt De Roberto in seinem Roman eine historische Figur explizit in den Charakter Consalvos ein: „Mit der Person Consalvos geht De Roberto auf eine historisch biografische Ebene über, denn das reale Vorbild für Consalvo war eindeutig ein gewisser Antonio Paternò Castello, Fürst von San Giuliano, der sehr jung Bürgermeister von Catania wurde, und 1882 als Abgeordneter ins Parlament gewählt wurde."[217] Hössinger bezieht sich in ihrem Zitat fast wörtlich auf Vittorio Spinazzola:

> L'impegno con cui viene narrata la storia del principino di Francalanza è propriamente di tipo storico-biografico: come da molti è stato notato, la figura di Consalvo si rifà chiaramentene a quella di Antonio Paternò Castello, marchese di San Giuliano, sindaco di

---

[213] Borri: Come leggere I Viceré di Federico De Roberto. Mailand 1995 S. 35.
[214] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 179.
[215] Borri: Come leggere I Viceré di Federico De Roberto. Mailand 1995 S. 35. und Grana: "I Vicerè" e la patologia del reale. Milano 1993 S. 131.
[216] ibid S. 35.
[217] Gabriele Hössinger: Der Feudalaspekt in der Literatur des Mezzogiorno. Dargestellt am Beispiel von Mastro Don Gesualdo von Giovanni Verga, I vicerè von Federico De Roberto, il Gattopardo von Tomasi di Lampedusa. Dipl. Univ. Wien 1987 S. 57.

> Catania in giovanissima età, eletto deputato nel 1882 (appunto come il personaggio del romanzo) e assunto poi ad incarichi governativi, sino a ricoprire la carica di ministro degli Esteri nel periodo dal 1910 al 1914.[218]

Spinazzola und auch Borri zitieren Briefe von Luigi Capuana an De Roberto und von Giovanni Verga an De Roberto, die Aufschluss auf die Hinweise auf historische Figuren geben. Zum Einen zitieren beide folgenden Brief von Capuana an De Roberto vom 5. Oktober 1894:

> Oh come sono contento! Che piacere mi hai dato! Quanti ritratti perfettissimi! Quel Padre Blasco! Quel Consalvo! Quel Don Eugenio! E che forma! Di una semplicità, d'un'efficacia a petto delle quali le allumacature dannunziane sembrano cosa da rigattieri. […] Lo rileggerò. Ma tu dovresti farmi un piacere per mettermi in grado di gustarlo meglio; dovresti mandarmi una chiave, coi nomi veri, perché parte non li rammento. Figuriamoci che se ne dice costì! Quel Consalvo (stavo per dire quel Marchese di San Giuliano) è una meraviglia addirittura![219]

Borri fügt in seinem Kommentar folgende biografischen Angaben zur Person Antonio Paternò Castello di San Giuliano (1852-1914) hinzu:

> […] discendente da nobile famiglia catanese, diviene consigliere comunale nel 1876 e sindaco di Catania nel 1877; quindi viene eletto deputato nel 1882, per la XIV legislatura e nominato sottosegretario all'Agricoltura, Industria e Commercio nel ministero Giolitti (1892-1893). Nel 1898 diviene ministro delle Poste e Telegrafi nel ministero Pelloux e successivamente è nominato ministro degli Esteri nel 1905-1906 e ancora dal 1910 alla morte. Una personalità politica di grande spicco quindi e – a detta degli storici oltre che dei suoi biografi – una presenza attiva e sotto molti aspetti positiva, nell'ambito dei suoi numerosi e prestigiosi incarichi.[220]

Neben Spinazzola, Borri und in der Folge Hössinger widmet sich vor allem auch Sipala ausführlich der Figur Antonio Paternò Castello Di San Giuliano. Sipala zitiert

---

[218] Spinazzola: Federico De Roberto e il Verismo. Milano 1961 S. 145.
[219] Angelo Ciavarella: Verga-De Roberto-Capuana. Catania 1955 S. 177-178 auszugshaft oder vollständig zitiert in Spinazzola: Federico De Roberto e il Verismo. Milano 1961 S. 145; in Borri: Come leggere I Viceré di Federico De Roberto. Mailand 1995 S. 39 und in Grana: "I Vicerè" e la patologia del reale. Milano 1993 S. 124.
[220] Borri: Come leggere I Viceré di Federico De Roberto. Mailand 1995 S. 39.

einen Biografen des Marchese um die enge Verbindung zwischen Antonio Paternò und Consalvo darzustellen:

> Secondo un suo biografo, il marchese Antonino Paternò Castello di San Giuliano rappresentava una confortevole eccezione in quell'ambiente patrizio che quasi disdegna la sapienza e gli studi come un «disonor del blasone»; era «rampollo non degenere che avrebbe rafforzato tutti i tronchi di sua stirpe»; non ambizioni le sue, ma aspirazioni legittimate dagli studi giovanili; «sulle testimonianze ineccepibili di fidefacienti auricolari e alla stregua dei resoconti dei giornali locali del tempo» si attesta il successo dei primi discorsi di colui che viene definito «giovane e simpatico oratore».[221]

Sipala beschreibt, dass De Roberto zwar die Lebensgeschichte und die politische Karriere von Antonio Paternò als Vorbild für die Entstehung von Consalvo als Hauptfigur im letzten Teil der *Vicerè* und in *L'Imperio* genommen hat, dass er aber auch die positive Rezeption Paternòs nicht nur der Biografen sondern auch der Zeitgenossen für Consalvo ins Negative umgekehrt hat. Dabei kritisiert er nicht nur die Redegewandtheit Paternòs, die von allen Seiten hochgelobt wird, sondern zeigt Consalvo als ebenso redegewandten Politiker, der jedoch sehr satirische Züge annimmt. De Roberto zeigt dies sehr deutlich beim „Meeting elettorale" von Consalvo am 8. Oktober 1882 in der Turnhalle im ehemaligen Benediktinerkloster[222]. Diese Wahlveranstaltung erinnert an den „*Discorso politico del Marchese Antonino Di San Giuliano*"[223] in der Arena Pacino am 3. September 1882. Consalvo schafft es, in seiner Rede verschiedene sehr gegensätzliche Gedanken auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen und dabei das Volk, das ihn in der Folge wählen soll, zu täuschen und seine politische Positionierung ins Lächerliche zu führen. Er führt seine Erklärungen ad absurdum und bedient sich seines Charmes, um die Wähler auf seine Seite zu bringen.

Abgesehen von diesem expliziten Zitat einer historischen Figur, versucht De Roberto ein allgemeines Bild der Aristokratie Siziliens am Ende des 19. Jahrhunderts zu zeigen. So schreibt Giovanni Verga Folgendes in einem Brief vom 21. Oktober 1894 an De Roberto: „Ad ogni modo é una *machine* poderosa che hai messo in piedi, e dei

---

[221] zitiert nach Guglielmo Policastro: Un uomo di Stato. Il Marchese di San Giuliano. Ancona: Puccini e Figli 1912 in: Sipala: Introduzione a De Roberto. Roma/Bari 1988 S. 72.
[222] Vgl. De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 678f.
[223] Sipala: Introduzione a De Roberto. Roma/Bari 1988 S. 72.

cristiani di carne e d'ossa che mi sembra aver conosciuti. Anzi a questo proposito ti dico che ti sei fatto un bel cuscinetto costì a Catania, fra tutti cotesti Uzeda che si riconosceranno allo specchio, deputati, senatori o semplicemente minchioni che siano!"[224] Verga verweist hier weniger explizit als Capuana in dem vorher zitierten Brief auf die Vorbilder De Robertos, doch versteht man auch aus seinem Brief sehr deutlich die persönlichen Bezüge des Autors. Grana beschreibt, dass bei beiden Briefen, jener von Capuana und jener von Verga jeweils die Antworten von De Roberto nicht bekannt sind, „ma sta di fatto che si dà per scontato che si sia valso di modelli reali, e che in tutti i casi si tratti di nomi inventati, sicchè solo in parte se ne identificano gli originali."[225] Die Person De Robertos und seine persönliche Lebensgeschichte sind grundlegend beim Verständnis der Darstellung der historischen Wirklichkeit. Grana und auch Borri gehen auf diesen Gedankengang genauer ein. Grana meint, dass abgesehen von der Ähnlichkeit Consalvo – Antonio Paternò di San Giuliano und Don Blasco – „terribile monaco" Paternò, die anderen Figuren des Romans aus dem persönlichen Umfeld von De Roberto stammen:

> Ma è pure certo che altri personaggi, fra i principali componenti della „gran famiglia", non si potesse con facilità riconoscerli perché è più che probabile che De Roberto abbia ricavato tipi e vicende private, a cominciare dal primogenito Giacomo, cumulatore di beni a spese dei fratelli, fino al libertino Raimondo ecc., dai rami delle nobili famiglie legate a quella materna dei De Asmundo, di antica aristocrazia registrata fra i capitoli araldici di Mugnòs [Anm.: Filadelfo Mugnòs (1607-1675): Teatro genealogico delle famiglie nobili, titolate, feudatarie ed antiche del fedelissimo regno di Sicilia viventi ed estinte Palermo 1647]. Se ne hanno conferme, per diretta notizia delle vicende famigliari dell'ava paterna, dalla signora Nennella Paola De Roberto, figlia di Diego De Roberto e di Luisa Moncada, nipote prediletta e erede dello scrittore. Alcuni anni prima De Roberto aveva dichiarato a Di Giorgi di essersi "fatto una legge di non scrivere se non cose che sono passate, tutte o in parte, sotto i miei occhi" (lett. n. 8).[226]

[224] Ciavarella: Verga-De Roberto-Capuana. Catania 1955 S. 129-130 auszugshaft oder vollständig zitiert in Spinazzola: Federico De Roberto e il Verismo. Milano 1961 S. 145f.; in Borri: Come leggere I Viceré di Federico De Roberto. Mailand 1995 S. 38 und in Grana: "I Vicerè" e la patologia del reale. Milano 1993 S. 124.
[225] Grana: "I Vicerè" e la patologia del reale. Milano 1993 S. 124.
[226] ibid S. 124.

Borri erkennt ebenfalls im Schreiben De Robertos enge Bezüge zu seinem eigenen Leben. Er meint, dass De Roberto eindeutig zu der adeligen Welt gehören will, die er selbst in seinem Roman so satirisch und sarkastisch dekonstruiert:

> […] vale a dire se allo stesso De Roberto possa essere attribuito qualche legame personale con la stirpe degli Uzeda o, più in generale, con le famiglie vicereali siciliane. È da osservare intanto a questo proposito come, da diversi accenni, egli si mostri intimamente convinto di appartenere in qualche modo alla classe aristocratica (anche, riteniamo, per un'inevitabile influenza della figura materna cui era attaccato in modo quasi morboso) pur se in un contesto intellettualistico del tutto obbiettivo e in una posizione di assoluta indipendenza di giudizio (come del resto dimostra chiaramente l'ideologia di fondo del romanzo).[227]

Abschließend kann also gesagt werden, dass De Roberto, wie oben angeführt, direkte und indirekte Einflüsse aus seinem Leben in den Roman aufgenommen hat. Dabei versucht er seine persönliche Erlebniswelt im Roman zu verarbeiten. Er bezieht sich in der Wahl der Vorbilder seiner Romanfiguren auf wenige Personen, die eindeutig einer historischen Persönlichkeit zu zuordnen sind. Seine Darstellung versucht vielmehr ein allgemeines Bild der Zeit und ihrer Personen zu bieten. Mit der Wahl der Darstellung eines ins Negative und Satirische gelenkte Bild von Antonio Paternò Castello di San Giuliano unterstreicht De Roberto seine durchwegs pessimistische Haltung gegenüber politischen Emporkömmlingen, die aus einer alten adeligen Familie entstammen und nun in der neuentstehenden Gesellschaftsordnung das Volk im Parlament vertreten wollen. Ihre Darstellung besonders bei öffentlichen Auftritten, wie es eine Wahlveranstaltung sein kann, bietet Anlass zur kritischen Auseinandersetzung mit ihrem Charakter und Wesen.

8. Darstellung der Figuren im Roman und im Film

Das abschließende Kapitel dieser Diplomarbeit widmet sich den Figuren des Romans. Nun sollen die wichtigsten Figuren im Einzelnen genauer beschrieben werden. Die Beschreibung der Figuren im Roman soll mit deren Beschreibung und Darstellung im Film verglichen werden. Anfangs sollen zwei wichtige Kernelemente, die die gesamte

[227] Borri: Come leggere I Viceré di Federico De Roberto. Mailand 1995 S. 36.

Familie Uzeda betreffen, vorgestellt werden. Es handelt sich hierbei zum Einen um die Darstellung des Motivs der *razza* und zum Anderen um das Motiv der *pazzia*.

8.1. Das Motiv der *razza*

Ursprünglich wollte De Roberto seinen Roman *Vecchia razza* nennen[228], um so auf eines der wichtigsten Elemente des Romans direkt hinzuweisen. Die *razza* der Uzeda steht im Mittelpunkt. Ihre Degeneration und Dekadenz soll im Laufe der Jahre dargestellt werden. De Roberto fügt immer wieder in seinem Roman Überlegungen bezüglich der *razza*, des Wesens der einzelnen Familienmitglieder ein. So betont er z. B. bei der Darstellung des Charakters Don Blascos Folgendes: „La sua voce tremava di commozione nel ripetere la storia della rapina, e i suoi occhi furaci come quelli dell'antenato s'infiammavano della secolare cupidigia della vecchia razza spagnuola, dei Vicerè che avevano spogliato la Sicilia."[229] Als Consalvo den langsamen Untergang seines Cousins Giovannino mit ansieht, denkt er sofort an die Determination der *razza* der Uzeda: „Era il sangue impoverito della vecchia razza che faceva dopo Ferdinando, un'altra vittima precoce, […]. Il sangue povero e corrotto della vecchia razza lo faceva quel che era."[230] Die Darstellungen der Vorherbestimmung durch die *razza* hat mehrere Gründe. So meint Borri:

> […] il disfacimento della razza non è visto come un fatto particolare, un fenomeno-limite, concernente aspetti di speciale suggestione; è invece «osservato» come un fatto «naturale» (e qui affiora una certa componente naturalistica dell'opera) in tutte le sue forme, nei suoi vari e molteplici aspetti (la grettezza, l'avidità, la pazzia, la stramberia, l'egoismo e così via), sino agli effetti fisici piú sconvolgenti, come i parti mostrusosi o le malattie ributtanti, e persino l'imprevisto e sorprendente nascere di personaggi puri e radiosi […].[231]

Bei der Geburt des monstruösen Fötus von Chiara wird nach der Beschreibung des schrecklichen Körpers sofort auf die *razza* verwiesen: „[…] quel pezzo anatomico, il

[228] Vgl. Borri: Invito alla lettura di Federico De Roberto. Milano 1987 S. 58f. und Grana: "I Vicerè" e la patologia del reale. Milano 1993 S. 118.
[229] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 180.
[230] ibid S. 637.
[231] Borri: Invito alla lettura di Federico De Roberto. Milano 1987 S. 59.

prodotto piú fresco della razza die Vicerè.“[232] Bei Ferdinandos Tod wird ebenfalls die *vecchia razza* als Erklärung herangezogen: „A trentanove anni egli se ne moriva: il sangue vecchio e impoverito die Vicerè si corrompeva, non nutriva più le flaccide fibre.”[233] Mit dem “personaggio puro e radioso” meint Borri Teresa:

> La bellezza bianca e bionda, fine, delicata, quasi vaporosa della fanciulla non aveva riscontri nella famiglia dei Vicerè. La vecchia razza spagnuola mescolatasi nel corso dei secoli con gli elementi isolani, mezzo greci, mezzo saracini, era venuta poco a poco perdendo di purezza e di nobiltà corporea: […] Teresa pareva fosse venuta fuori da una vecchia cellula intatta del puro sangue castigliano.[234]

Auch Tedesco folgt dem Gedankengang Borris und ist überzeugt von der zweifachen Bedeutung des Motivs der *razza*:

> Introducendo ai Vicerè, si è detto che il motivo della razza non è che l’aspetto di punta, il più appariscente e artisticamente condannabile, della concezione pessimistica dello scrittore, intrinsa di determinismo naturalistica anche se lo travalica. In realtà si può additare, quasi pagina per pagina, la presenza rilevante di codesto motivo, […]. E il mito positivista della razza gli serve pure, sia a spiegare una costituzione fisica presto fiaccata, sia a presentarci una bellezza femminile fuori del comune.[235]

Neben Borri und Tedesco widmen sich auch Grana und Meter dem Motiv der *razza*, der Vererbung. Diese beiden Autoren widersprechen jedoch zum Großteil den Überlegungen Borris und Tedescos. So unterstreicht z. B. Grana, dass die Idee der *razza* bei De Roberto nicht dem naturalistischen, positivistischen Ideal der Verebungslehre und Vorbestimmung durch die Natur folgt, sondern, dass die *razza* als historisch-soziologische Metapher zu sehen ist:

> Perché la *razza*, in *I Vicerè*, è tuttaltro che una entità astratta o una tesi da dimostrare, e non si esaurisce naturalisticamente – alla maniera zoliana – nel determinismo meccanico delle tare erdeitarie e della degenerazione fisica e psichica, come cieca violenza della fatalità naturale; è anzi principio attivo, carico di determinazioni

[232] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 294.
[233] ibid S. 478.
[234] ibid S. 507.
[235] Tedesco: La norma del negativo. Palermo 1981 S. 97f.

> storiche e di urgenza morale, quindi artisticamente 'necessario', su cui grava la tensione ideativa del romanzo. La *razza* nell'invenzione derobertiana è prima di tutto una concreta metafora storico-sociologica, il compendio tipologico dei caratteri psichici e morali e dei titoli sociali di una casta privilegiata.[236]

Auch Meter sieht das Vererbungsmotiv in *I Vicerè* als Aspekt der Charakterisierung der einzelnen Figuren. Das Motiv der *razza* verbindet die Figuren untereinander und lässt sie als Familie erscheinen:

> Das Motiv der Erbanlagen ist in der dia- wie synchronisch entfalteten Familiengeschichte Signum der Wiedererkennbarkeit von Charakteren, der Permanenz geschehensleitender Prinzipien, der Genese und ideelen Verlaufsform von Handlungen. Es handelt sich andererseits jedoch um ein Strukturprinzip von weitgehend inhaltsleerer Konsequenz, da die erbliche Beeinträchtigung sich immer nur akzidentell zum Schaden des jeweils betroffenen Familienmitglieds auswirken;[237]

Das Verebungsmotiv erkennt Meter mehr als soziologisches Element und nicht vorwiegend als naturalistisches Merkmal. Bei De Roberto erscheint es für vollkommen gegensätzlich zum damals gängigen Konzept Zolas und der anderen Naturalisten. Meter meint zu De Robertos Intention Folgendes: „De Roberto hingegen dienen die Thematisierung von Vererbungsmerkmalen in einem alten Adelsgeschlecht und die Darlegung einer auch hier nahezu mechanistischen Entwicklung der Erbanlagen als Bestätigung und Begründung eines fortwährenden *Status quo* der Gesellschaft.“[238]

Das Motiv der *razza* ist im Roman durchgehend präsent und verleiht ihm in einer gewissen Art und Weise eine analythische Form. Ob es nun, wie vor allem Borri und Tedesco unterstreichen eine naturalistische Analyse der Familie oder wie Grana und Meter meinen eine Analyse der Gesellschaft ist, spielt im Großen und Ganzen keine Rolle. Das Motiv der *razza* erhält somit nur mehrere Facetten, die alle ihre Bedeutung und Wichtigkeit haben.

---

[236] Grana: “I Vicerè” e la patologia del reale. Milano 1993 S. 117.
[237] Meter: Figur und Erzählauffassung im veristischen Roman. Frankfurt am Main 1986 S. 95.
[238] ibid S. 96.

8.2. Das Motiv der *pazzia*

Engverbunden mit dem Motiv der *razza* ist das Motiv der *pazzia*. Mehrere Familienmitglieder weisen einen Hang zum Verrücktsein auf. Dabei betrifft dies nicht nur ihren Charakter sondern auch ihr Auftreten. Besonders ein Teil der Familie betrifft die *pazzia* im großen Maße: „La pazzia, nel ramo dei Radalì, era una malattia di famiglia“[239]. Giovannino und Michele werden des Öfteren als “figli del pazzo” bezeichnet, da ihr Vater mit der Zeit verrückt wurde und starb. Giovannino nimmt dabei mehr den Charakter seines Vaters an als sein älterer Bruder Michele. Die Liebe zu Teresa, die beide nicht gemeinsam ausleben können, zerfrisst seine Seele und er wird wie sein Vater verrückt. Als Graziella Teresa überzeugen möchte, dass es besser sei Michele zu heiraten, spricht sie explizit den Wahnsinn Giovanninos an:

> «Se Michele non è così bel giovane come Giovannino, ha una salute di ferro; mentre suo fratello è gracile, cagionevole… Senza contare un’altra cosa, più grave ancora: la soverchia irrequitezza dello spirito… Non sai che suo padre era già pazzo quand’egli nacque? Dio disperda la profezia, ma se un giorno anche lui voltasse il cervello?...»[240]

Sein Selbstmord wird als letzte Tat durch den Einfluss des Wahnsinns gesehen.
Doch nicht nur Giovannino wird als verrückt beschrieben, sondern jeder Einzelne der Familie Uzeda nimmt in bestimmten Momenten Züge eines Wahnsinnigen an. Giocomo ist verrückt nach dem Geld seiner Geschwister und wie besessen von der Idee seinen Reichtum ständig zu vermehren. Zudem macht ihn sein Aberglauben immer mehr zum Wahnsinnigen. Raimondo ist süchtig nach dem Gedanken der Freiheit und versucht mit aller Kraft aus seinem Leben in der Familie auszubrechen. Chiara verfolgt unermüdlich das Ziel gesunde Kinder zur Welt zu bringen. Ihr Wahnsinn führt sie soweit, dass sie ihren Ehemann dazuzwingt mit der Dienerin Rosa ein Kind zu zeugen, das sie dann als ihr eigenes großzieht. Lucrezia versucht wie eine Verrückte ihre Familie dazuzubringen in ihre Hochzeit mit Benedetto einzuwilligen. Sie wird dabei öfters von ihrer Verwandtschaft als Verrückte bezeichnet. Ferdinando lebt zurückgezogen in den *Ghiande*, einem Stück Land, das er selbst bewirtschaftet. Als er

[239] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 167.
[240] ibid S. 579.

erkrankt, hört er auf niemanden und will von niemandem gepflegt werden. Er stirbt als verrückter, einsamer Mensch.

Meter meint jedoch, dass eigentlich nur zwei Personen des gesamten Romans wirklich als verrückt bezeichnet werden können:

> Die erblichen Krankheiten werden im übrigen in *I Vicerè* – sowohl personal als auch auktorial – nie präzise benannt oder beschrieben – „sangue vecchio", „marcio" und „pazzia" sind beispielsweise Häufigkeitsformeln – und scheinen als Äußerungsweisen eines offenbar inneren Milieus im Hinblick auf die Romanfabel kaum schlüssig zu sein. Zwei Fälle nur aus dem großen Personenreservoir der Familie Uzeda enden nämlich in einem der Wirklichkeit nicht angemessenen Bewußtseinsstand, der sich mit der Gebrauchskategorie der „pazzia" umschreiben ließe: Don Ferdinando und Don Giovannino.[241]

Madrignani ist hingegen der Ansicht, dass die *pazzia* alle Familienmitglieder betrifft, diese aber in unterschiedlicher Art und Weise ausgelebt wird. Der Grundgedanke, der hinter dem Motiv der *pazzia* steht, ist für ihn in einem soziohistorischen Kontext zu finden:

> […] la stessa «pazzia» che, come un male di famiglia, infetta ogni personaggio, sia pure nelle forme più oblique e bizzarre […], più che una malattia vera e propria, è una reazione comportamentale, una maniera di salvare un barlume di umanità in un mondo di alienazione storico-sociale: insomma una deviazione dalla regola pazzamente utilitaristica che permette una qualche forma di liberazione solo attraverso qualche stranezza.[242]

Die Figuren versuchen demnach also aus ihrer Welt zu entfliehen, indem sie sich den „stranezze" hingeben.

Wie auch immer der Begriff der „pazzia" von De Roberto intendiert wurde, ist doch eindeutig klar, dass er einen großen Stellenwert im Roman hat. Er ist es also Wert explizit analysiert und auch auf unterschiedliche Art und Weise verstanden zu werden.

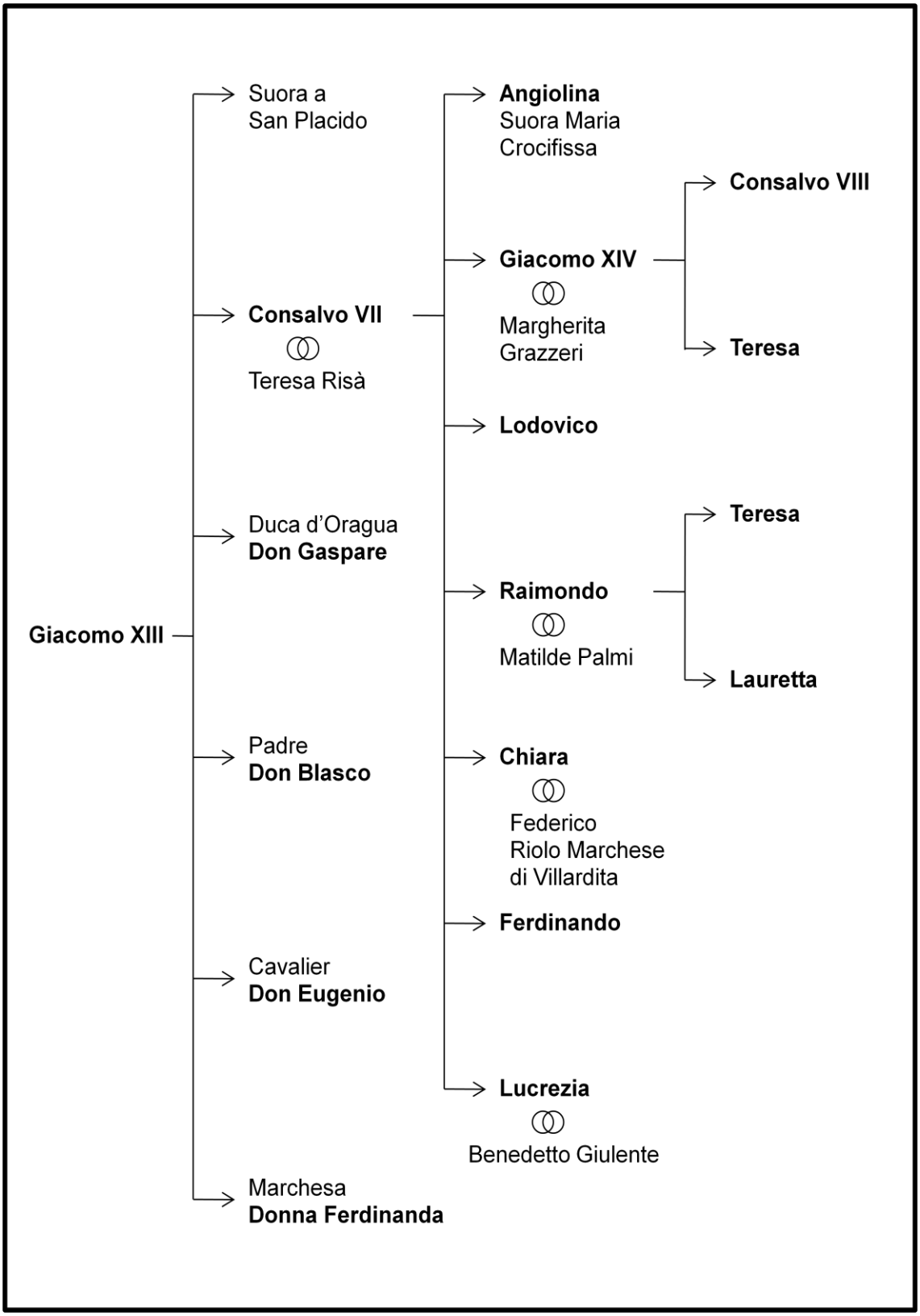
---

[241] Meter: Figur und Erzählauffassung im veristischen Roman. Frankfurt am Main 1986 S. 96.

[242] Madrignani: Regionalismo, Verismo e Naturalismo in Toscana e nel Sud: Collodi, Pratesi, Capuana, De Roberto, Serao in: Angelini und Madrignani: Cultura, Narrativa e teatro nell'età del positivismo. Bari 1975 47-101 S. 88.

8.3. Die Figurendarstellungen

Bevor nun die Figuren und ihr Charakter genauestens vorgestellt und beschrieben werden, soll ein Stammbaum übersichtlich die Familie darstellen.



Borri spricht im Bezug auf die Personen des Romans von einem “sistema di personaggi”. Er sieht dabei *I Vicerè* in direkter Nachfolge zu Thackerays Roman *Vanity Fair. A novel without a hero*. Laut Borri übernimmt keine der Figuren eine Führungsposition und geleitet den Leser durch die Handlung.[243] Er unterteilt die Figuren in drei Gruppen:

1) Il primo è costituito dai componenti della famiglia Uzeda […]. Sono le figure che ovviamente dominano il racconto e che appaiono e scompaiono, si muovono incessantemente sulle scene della rappresentazione, palleggiandosi man mano l’attenzione del lettore, in un susseguirsi di sequenze e di immagini per lo più monotonali, ma sempre molto vivaci.

2) Il secondo gruppo che possiamo individuare è quello, per così dire, degli aggregati, cioè gli appartenenti alla famiglia non per legami di sangue, ma per vincoli matrimoniali o anche per rapporti irregolari, più o meno clandestini.

3) […] un terzo gruppo, costituito dai personaggi storici e politici veri, «in carne ed ossa» […], che ogni tanto appaiono alla ribalta.[244]

Die dritte Gruppe wurde in dieser Arbeit bereits in den vorhergehenden Kapiteln kurz besprochen und wird deswegen hier nicht mehr erwähnt. Borri unterteilt die erste Gruppe weiters in Generationen. Die folgenden Kapitel folgen dieser Unterteilung und fassen dabei die von Borri in zwei unabhängigen Gruppen eingeteilten Familienmitglieder unter dem Aspekt der Generation zusammen.

[243] Vgl. Borri: Come leggere I Viceré di Federico De Roberto. Mailand 1995 S.80f.
[244] ibid S. 81, S. 83 und S. 84.

8.3.1. Die Generation der Eltern

Die Generation der Eltern umfassen Donna Teresa, Don Gaspare, Don Blasco, Don Eugenio und Donna Ferdinanda. Diese Figuren werden nun im Einzelnen kurz vorgestellt und beschrieben.

Donna Teresa Risà in Uzeda

Donna Teresa ist verheiratet mit Consalvo VII Uzeda di Francalanza und hat mit ihm die sieben Kinder Angiolina, Giacomo, Lodovico, Raimondo, Chiara, Ferdinando und Lucrezia. Mit eiserner Hand führt sie die Familie und nach dem Tod ihres Ehemannes auch die Familiengeschäfte. Die Handlung des Romans beginnt mit ihrem Tod im Jahre 1855. Ihre Beerdigung bietet für das Volk in Catania Anlass, über ihre Rolle in der Familie nachzudenken. Dabei werden drei bedeutende Erkenntnisse, die die weitere Handlung des Romans erklären und verständlich machen, angesprochen. Zum Einen kommt ein Bekannter der Familie zu folgendem Schluss: „La testa che guidava tutti, che aggiustò la pericolante baracca!"[245]. Hierbei wird bereits auf die wichtige Rolle Donna Teresas in der Familie hingewiesen und auf die Dekadenz des gesamten Geschlechts. Der Untergang der Uzeda wird mit dieser Aussage bereits vorausgeschickt. Die oben erwähnte eiserne Hand Donna Teresas wird auch von den Beteiligten an der Beerdigung angesprochen: „Adesso i suoi figli potranno respirare! Li ha tenuti in un pugno di ferro."[246] Donna Teresa unterdrückt all ihre Kinder auf irgendeine Art und Weise. Angiolina und Lodovico müssen ins Kloster eintreten, Giacomo und Raimondo müssen von ihr ausgesuchte Frauen heiraten, Chiara wird gegen ihren Willen verheiratet, Ferdinando wird als Tölpel dargestellt und Lucrezia wird ihrer Weiblichkeit beraubt. Donna Teresa zeigt keine Anzeichen von Liebe, Hingabe und Warmherzigkeit. Das Einzige, was sie interessiert, sind Gebetsbücher und Geld: „Sapeva leggere soltanto nel libro delle devozioni e in quello dei conti!"[247] Ihre strengen Ansichten sind noch weit über ihren Tod hindaus in den nachfolgenden Generationen verankert. Statt sich von der Mutter und ihrem Vorbild zu befreien, folgen all ihre Kinder in unterschiedlichen Art un Weisen ihrem Weg.

[245] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 25.
[246] ibid S. 42.
[247] ibid S. 42.

Der Tod Donna Teresas ist auch im Film der Anfang der Handlung. Sie wird lediglich auf ihrem Sterbebett kurz gezeigt, als sie nach Raimondo verlangt.[248] Am Beginn des Films wird das Datum 1853 eingeblendet, was aber nicht dem Datum im Roman entspricht. Der Tod Donna Teresas wird im Roman im Mai 1855 angegeben.

Don Gaspare Uzeda

Don Gaspare, der Duca d'Oragua ist der zweitälteste Sohn von Giacomo XIII, Bruder von Consalvo VII, Don Blasco, Don Eugenio und Donna Ferdinanda. Die Lebensgeschichte Don Gaspares ist eng mit der Entstehungsgeschichte vom geeinten Italien verbunden. Don Gaspare nutzt die politischen und sozialen Umbrüche um seinen Status in der Gesellschaft zu formen. Dabei übernimmt er stets jene Haltung, die in einem spezifischen Moment gefragt ist. Er versucht sich außerhalb der Familie eine wichtige Position in der Gesellschaft zu sichern:

> Fino al Quarantotto, il duca, come tutti gli Uzeda, era stato borbonico per la pelle. Ma quantunque, come secondogenito e duca d'Oragua, avesse avuto qualcosa di più del magro *piatto* ed alcuni zii materni avessero contribuito ad impinguare il suo appannaggio, pure egli aveva un'invidia del primogenito e una smania d'arricchire e di farsi valere nel mondo più grande di quella dei fratelli, giacchè la sua dotazione svegliava ma non appagava i suoi appetiti.[249]

Die Revolution von 1848 sieht er als "carnevalata"[250], doch kommt sie für ihn genau richtig, um seine politischen Ziele zu verfolgen. Don Gaspare ist ein Opportunist, der sich keiner klaren politischen Richtung bekennt, um so gegebenenfalls rasch die Seiten zu wechseln: „Questo è il duca d'Oragua, perfetta incarnazione dell'opportunismo, tanto privo di vere capacità politiche quanto ricco di grossolana furbizia nel badare ai casi propri: una ricetta infallibile, che non può mancare di portarlo al successo."[251] Don Gaspare zeichnet sich nicht durch politisches Können aus, sondern sein Name und sein Reichtum machen ihn zum passenden politischen Führer: „[…] uno come lui, senza fede e seza corraggio, non poteva far valere altri titoli

[248] DVD I Vicerè. Regie: Roberto Faenza, Italien 2007 01:35.
[249] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 122.
[250] ibid S. 122.
[251] Spinazzola: Federico De Roberto e il Verismo. Milano 1961 S. 140.

se non i denari sonanti."[252] Don Gaspare stützt seine Macht auf Benedetto, dessen Onkel Lorenzo Giulente und auf die Gutgläubigkeit des einfachen Volkes. Als er zum Abgeordneten gewählt und vom Volk gefeiert wird, soll er auf dem Balkon des Palastes eine Rede halten:

> Una dimostrazione di cittadini d'ogni classe con bandiere e musica, capitanata dai Giulente, veniva ad acclamare il primo deputato del collegio, l'insigne patriotta. […] La folla gridava: "Viva il duca di Oragua! Viva il nostro deputato!" mentre la banda sonava l'inno di Garibaldi e alcuni monelli, animati dalla musica, facevano capriole. […] Allora il duca impallidì peggio del nipote, egli doveva adesso parlare alla folla, aprire finalmente il becco, dire qualcosa. Stringendosi a Benedetto, balbettava: "Che cosa?... Che debbo dire?...Aiutami tu, mi confondo…".[253]

Am Ende hält Benedetto die Rede für Don Gaspare und jener dankt ihm für die Befreiung aus diesem „incubo"[254]. Don Gaspare macht sich in der Folge auf nach Rom, wo er seine eigenen Ziele verfolgt: „Don Gaspare è naturalmente deputato governativo dell'estremo orlo della destra. Ma della vera e propria azione politica non gliene importa proprio nulla; quel che gli sta a cuore è solo lo sfruttamento economico del potere che ha potuto così comodamente arraffare."[255] So lautet sein Leitsatz: „Ora che l'Italia è fatta, dobbiamo fare gli affari nostri."[256]

Don Gaspare wird im Film von Sebastiano Lo Monaco dargestellt. Die Darstellung des Charakters im Film entspricht jener im Roman. Besonders die Feigheit Don Gaspares wird in mehreren Szenen im Film sichtbar. So erfindet er die Ausrede nicht kämpfen zu können, da er zu alt sei, wenn Benedetto Giulente ihm seine Bereitschaft zum Kampf offenbart.[257] Sein Leitsatz wird im Film Giacomo in den Mund gelegt, doch auch wenn er selber diesen nicht ausspricht, handelt er doch sehr streng danach. Der Film zeigt sehr schön seinen Opportunismus und sein Streben nach Macht und Reichtum. Sein Werdegang sowohl in Sizilien als auch in Rom wird in mehreren Szenen gezeigt. Dabei erscheint er stets als sehr unwissend und naiv gegenüber den wahren politischen und sozialen Umbrüchen.

---

[252] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 125.
[253] ibid 294f.
[254] ibid S. 297.
[255] Trombatore: Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia e altri studi sul secondo Ottocento. Palermo 1970 S. 36.
[256] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 463.
[257] DVD I Vicerè. Regie: Roberto Faenza, Italien 2007 13:00.

Padre Don Blasco Uzeda

Don Blasco wird in jungen Jahren dazu gezwungen ins Kloster der Benediktiner einzutreten. Er wechselt von einer Welt voller Reichtum und Luxus in eine vermeintlich arme und strengen Regeln folgende Ordnung:

> Ragazzo, egli aveva visto i bei tempi di casa Uzeda, quando suo padre, il principe Giacomo XIII, spendeva e spandeva regalmente, con venti cavalli in istalla, uno sciame di servitori e un'intera corte di lavapiatti che prendevano posto alla tavola imbandita giorno e notte. [...] e glien'era naturalmente venuta una smania di godimenti, un'ingordigia di piaceri che ancora non sapeva precisare egli stesso; quando un bel giorno fu messo al noviziato di San Nicola e poi costretto a pronunziare voti.[258]

Da er jedoch das Wesen eines Uzedas besitzt, denkt er nicht daran in Armut und Demut zu leben. Seinen harten, kalten Charakter lässt er nicht nur seine Mitbrüder, sondern vor allem seine Familie spüren:

> L'acrimonia del Benedettino, il suo dolore per le perdute ricchezze, la sua invidia contro i fratelli, il suo rancore contro il padre, si sfogarono quindi con l'esercizio quotidiano d'una censura acerba e inesorabile su tutta la parentela. Egli ebbe tanto più campo di sfogarsi quanto che, venuti i nodi al pettine, distrutta in poco tempo la fortuna del padre, il principino Consalvo VII fu ammogliato a quella Teresa Risà che entrò a far da padrona in casa Uzeda. […] ma fin da quel momento il novizio concepì contro la cognata una particolare avversione che cominciò a manifestarsi più tardi, ad ogni momento, per tutto ciò che ella fece e che non fece.[259]

Bei der Öffnung des Testaments seiner verhassten Schwägerin kennt Don Blasco keinen Sinn für Moral und Anstand und lässt die Familie lauthals seine Meinung bezüglich der Verteilung des Erbes wissen: „Spogliati! Spogliati! Siete stati spogliati! Spogliati come in un bosco!...Rifiutate il testamento, domandate quel che vi tocca!"[260] Don Blasco, der in keinster Weise sein Schicksal als Mönch ändern kann, lebt jedoch, wenn auch unter der Mönchskutte ein freies und durchaus wildes Leben. Er speist und trinkt, wie es ihm gefällt, er erhebt sich gegenüber seinen ärmeren Mitbrüdern und er

[258] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 77.
[259] ibid S. 78.
[260] ibid S. 73.

hat mehrere Geliebte: „[…] il quale aveva seminato figliuoli in tutto il quartiere e manteneva tre o quattro ganze, fra cui la famosa Sigaraia […].[261] Egli aveva tre ganze, nel quartiere di San Nicola: donna Concetta, donna Rosa e donna Lucia la Sigaraia, con una mezza dozzina di figliuoli […]"[262] Don Blasco macht nicht einmal einen Hehl aus seinem ausschweifenden Leben. Ähnlich wie sein Bruder Don Gaspare ist auch Don Blasco ein Opportunist. Die Herrschaft der Bourbonen ermöglicht ihm sein Leben und als alles daraufhindeutet, dass dem durch die Revolution und die Einigung Italiens ein Ende gesetzt wird, wechselt Don Blasco einfach die Seiten. Anfangs verflucht er Cavour, Vittorio Emanuele, Garibaldi und prophezeit eine dunkle und düstere Zukunft: „Don Blasco era violento contro quel "piemontese mangiapolenta" di Cavour e lo colmava d'improperi, rammentando la storia della rana e del bue, profetando che sarebbe scoppiato a furia di gonfiarsi come una vescica. Era più terribile ancora contro il sistema costituzionale di cui i liberali avevano l'uzzolo […]"[263]. Mit der Einigung Italiens werden viele Klöster von den Revolutionären geplündert und später dann geschlossen. Don Blasco schafft es dennoch das Kloster um viele Schätze zu betrügen und er lebt dann fröhlich und zufrieden sein Leben als einfacher Mann im geeinten Italien weiter.

Don Blasco steht als Sinnbild des Antiklerikalismus von De Roberto, der stets in der Kritik und Rezeption des Romans eine wichtige Rolle eingenommen hat. So übernimmt auch der Film diese Vorstellung einer Verurteilung seitens De Robertos gegenüber dem Klerus und gibt Don Blasco eine Hauptrolle. Don Blasco wird vom Schauspieler Pep Cruz dargestellt. Alle negativen Wesenszüge Don Blascos werden im Film besonders hervorgehoben. Seine Körperfülle unterstreicht seine Maßlosigkeit.

Don Eugenio

Don Eugenio wird wie seine Geschwister nach strengen Regeln im Kloster erzogen. Er wäre an sich auch für das Klosterleben wie sein Bruder Don Blasco vorgesehen, doch schafft er es in die Armee einzutreten. Er geht in jungen Jahren nach Neapel, wo er in die „nobile compagnia delle Reali Guardie del Corpo"[264] eintritt. Auch er ist sich, wie

[261] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 84.
[262] ibid S. 204.
[263] ibid S. 207.
[264] ibid S. 120.

alle anderen Uzeda seiner Überlegenheit bewusst und versucht so schnell wie möglich zu militärischen Ehren zu kommen. Doch genau seine Selbstüberschätzung stellt ihm Hürden in den Weg:

> Dopo dieci anni era appena sotto-brigadiere. Infatuato come tutti gli Uzeda della sua nobiltà, aveva guardato d'alto in basso i compagni ed anche un poco i superiori, vantanto oltre i sublimi natali, sterminate ricchezze; invece, al momento di mostrarle coi fatti, i giovani signori napolitani mettevano fuori i quattrini, mentre il vanaglorioso cadetto siciliano si ritraeva o, peggio, faceva debiti che poi non pagava.[265]

Don Eugenio schafft es schlussendlich zum „Gentiluomo di Camera" ernannt zu werden. Doch lässt er seine militärischen und politischen Bestrebungen bei Seite und widmet sich beinahe fanatisch der Archäologie, Numismatik und den schönen Künsten. So startet er ein Projekt das Dorf Massa Annunziata unter der Lavaschicht auszugraben. Er möchte dabei von seinem Neffen Giacomo finanziell unterstützt werden. Er strebt auch eine Professur an der Universität an und schreibt das Buch *Araldo sicolo* über die Adelsfamilien Siziliens. Um das Buch in großen Zahlen drucken zu lassen, braucht er wiederum die finazielle Unterstützung seiner Familie. Er klopft an alle Türen seiner Verwandten an, wird jedoch nur von Giacomo unterstützt. Nachdem seine Geldforderungen immer größer werden, wird er endgültig von der gesamten Familie verstoßen. Er lebt nun auf der Straße und bettelt. Seine Familie versucht ihn am Betteln zu hindern, doch ist es für ihn zu einer Art Sucht geworden:

> Adesso era un'idea fissa; la malattia che tornava a tormentarlo finiva di scombuiare la sua debole testa d'Uzeda. Lacero come un vero accattone, con la barba bianco-sporca spelazzata sul viso smunto, i piedi in grosse scarpe di panno, andava attorno, appoggiandosi a un bastone, chiedendo: "Un soldo, per favore! … per questa volta sola!..."[266]

Don Eugenio wird im Film in keinster Weise weder erwähnt noch dargestellt.

[265] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 120.
[266] ibid S. 607.

Donna Ferdinanda Uzeda

Donna Ferdinanda wird von ihren Eltern nicht verheiratet und bleibt somit bis an ihr Lebensende ledig. Sie wird gemeinhin als “zitellona” bezeichnet. Ihr größtes Interesse gilt ihrem Vermögen, das sie ständig zu vermehren versucht. Ähnlich wie ihre Brüder verabscheut auch sie ihre Schwägerin Donna Teresa. Donna Ferdinanda mischt sich allgemein sehr viel in die Angelegenheiten ihrer Brüder, Nichten und Neffen ein und versucht diese geschickt für ihre Vorhaben zu gewinnen. Donna Ferdinanda ändert während der gesamten Handlung des Romans nie ihre politische Einstellung. Sie bleibt eine vehemente Verfechterin der bourbonischen Ordnung. Sie ändert lediglich ihre Einstellung zu Benedetto Giulente, dem Sinnbild der neuen politischen Ordnung. Sobald dieser für ihre Geldgeschäfte interessant wird, intrigiert sie weniger gegen ihn. Donna Ferdinanda ist allgemein sehr konservativ und hängt an der glorreichen Vergangenheit der Familie Uzeda: „[…] la zitellona aveva infatti la passione della vanità nobiliare. Tutti gli Uzeda erano gloriosi della magnifica origine della loro schiatta; donna Ferdinanda ne era ammalata.[267]” Voller Stolz zeigt sie ihrem Großneffen Consalvo die Wappen der Familie und erklärt die Bedeutung des Hauses Uzeda. Consalvo ist ihr am liebsten und sie nimmt ihn immer wieder bei sich auf, wenn er von seinem Vater aus dem Palast vertrieben wird. Dies tut sie aber weniger aus Nächstenliebe oder Zuneigung, als mehr um ihren Neffen Giacomo zu verärgern.
Im Film spielt Lucia Bosè die Rolle der Donna Ferdinanda. Sie stellt genauso wie ihm Roman die alte Ordnung dar und erinnert den Zuseher stets an die Herkunft und Bedeutung der Familie. So spricht sie in einer Szene auch einige Worte in Spanisch, um die Herkunft der Familie Uzeda zu unterstreichen.[268] Sie erinnert die anderen Familienmitglieder auch immer wieder an ihr blaues Blut und versucht somit die alte Ordnung wenigstens konzeptuell aufrecht zu erhalten.

[267] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 116.
[268] DVD I Vicerè. Regie: Roberto Faenza, Italien 2007 05:05.

8.3.2. Die Generation der Kinder

In diesem Kapitel wird die Generation der Kinder besprochen. Diese Generation umfasst folgende Personen: Angiolina, Giacomo und seine Ehefrau Margherita, Lodovico, Raimondo und seine Ehefrau Matilde, Chiara und ihr Ehemann Federico, Ferdinando, Lucrezia und ihr Ehemann Benedetto. Die Kinder von Donna Teresa zeichnet alle eine gewisse Abneigung gegenüber ihrer Mutter aus. Alle warten fast sehnlichst auf ihren Tod, um endlich aus ihrem Einfluss zu entfliehen und frei ihren eigenen Wünschen und Zielen zu folgen. Donna Teresa behandelt ihre Kinder auf unterschiedliche Art und Weise, so unterdrückt sie Angiolina, Lodovico, Ferdinando und Lucrezia sehr stark, während Raimondo ihr Lieblingssohn ist. Doch auch Raimondo kann nicht vollkommen aus freiem Willen handeln. Besonders die Brüder Giacomo und Raimondo werden häufig gegenübergestellt und verglichen:

> Quindi, benchè trattati in modo tanto diverso, entrambi i fratelli aspettavano con eguale impazienza la morte della madre: Giacomo per esercitare la propria autorità di capo della casa, per vendicarsi dei maltrattamenti sofferti, per afferrare la roba; Raimondo per saldare i debiti nascostamente contratti, per buttar via i quattrini nella soddisfazione delle proprie voglie, per appagare il più grande desiderio che lo struggeva: andar via dalla Sicilia, veder Milano e Torino, vivere a Firenze o a Parigi.[269]

Im Folgenden werden nun die einzelnen Geschwister und ihre Ehepartner kurz vorgestellt. Dabei wird vor allem auf die eingangs erklärten Motive der *razza* und *pazzia* verwiesen.

Angiolina

Angiolina ist das erste “Opfer” ihrer Mutter. Bereits als kleines Mädchen wird sie ins Kloster gebracht und verlässt dieses nicht mehr. Sie nimmt nicht mehr am Geschehen der Familie teil und lebt als Suor Maria Crocifissa im Kloster:

> Angiolina, la maggiore, era stata condannata alla vita claustrale fin dalla nascita, per una colpa imperdonabile commessa nel venire al

[269] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 110.

> mondo. […] Fin da quando tolse dalle fasce la vestì da monachella: la bambina non parlava ancora che fu portata ogni giorno alla badìa di San Placido: a sei anni fu chiusa lì dentro "per educazione", a sedici la mite e semplice creatura, ignara del mondo, soggiogata dalla volontà materna e dagli stessi impenetrabili muri del monastero, si sentì realmente chiamata a Dio: in tal modo morì Angiolina Uzeda e restò Suor Maria Crocifissa.[270]

Angiolina nimmt eine sehr geringe Rolle im Roman ein und wird auch sehr selten erwähnt. Im Film findet sie überhaupt keine Erwähnung.

Don Giacomo Uzeda

Don Giacomo ist der Erstgeborene von Don Consalvo VII und seiner Ehefrau Donna Teresa. Er ist von Geburt an dazu bestimmt das Haus Uzeda zu führen. Seine Mutter, die ihn zutiefst verabscheut, stellt sich jedoch zum Teil gegen diese Tradition und ernennt neben Giacomo auch Raimondo zum Universalerben des Hauses. Giacomo ist getrieben von Macht- und Geldgier und versucht wie ein Wahnsinniger seinen Reichtum zu vermehren. Dabei übergeht er skrupellos seine gesamte Verwandtschaft. Im Roman wird er als „Violento, avido e arido […][271]" beschrieben. Er führt das Erbe seiner Mutter weiter und unterdrückt, sowohl seine Ehefrau Margherita als auch seine Kinder Consalvo und Teresa. Als seine Frau Margherita im Sterben liegt, kümmert er sich nicht um sie, sondern denkt nur an seine persönliche Flucht vor der Cholera und dem Tod. Kaum ist seine Frau verstorben, heiratet er auch schon seine Cousine Graziella, die er von Jugendjahren an immer geliebt hat. Sobald er merkt, dass er relativ machtlos gegenüber dem Verhalten seines Sohnes Consalvo ist, der sich in keinster Weise seinem Schicksal als zukünftiges Familienoberhaupt fügen will, stützt sich Giacomo auf seine Tochter Teresa und ihre Gutgläubigkeit. Er ernennt sie deswegen auch in seinem Testament zur Universalerbin. Giacomos Wahn umfasst nicht nur seine Geldgier, sondern auch seinen übermäßigen Aberglauben. Er ist der festen Überzeugung, dass von seinem Sohn Consalvo ein Fluch ausgeht, deswegen meidet er ihn und seinen Namen: „Quanto al principe, era come se egli non avesse più

[270] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 86.
[271] ibid S. 108.

quel figliuolo: costretto a parlare di lui, non lo chiamava più «mio figlio», né «Consalvo», né principino, ma «Salut'a noi!»"[272]

Giacomo wird im Film von Lando Buzzanca dargestellt. Die Darstellung der Persönlichkeit und des Charakters folgt im Großen und Ganzen dem Vorbild im Roman. Giacomos Macht- und Geldgier wird sehr häufig entweder durch die Offstimme Consalvos oder durch den Verlauf der Handlung dargestellt. Einen besonderen Stellenwert in der Darstellung wird dem Aberglauben Giacomos gegeben. Giacomo wird gegen Ende seines Lebens nur mehr mit einer roten Peperonischote, die in Süditalien als Glücksbringer gegen den bösen Blick verwendet wird, gezeigt.

Margherita Grazzeri

Margherita ist die erste Ehefrau Giacomos und die Mutter von Consalvo und Teresa. Margherita entstammt der Familie der Grazzeri und ist für Giacomo eine gute Partie, was ihre Mitgift betrifft. Giacomo, der am liebsten seine Cousin Graziella in jungen Jahren geheiratet hätte, behandelt seine Frau überaus schlecht:

> Dal primo giorno del matrimonio questa [la moglie] fu trattata peggio d'una serva; non che volontà, non potè esprimere neppure opinioni; il principe l'addestrò ad obbedirgli a un semplice muover di sguardi; […] La sua missione fu quella di dare un erede al marito, di perpetuare la razza dei Vicerè; compitala, ella fu considerata come una bocca inutile, peggio d'un lavapiatti; […] mentre donna Margherita non sapeva far nulla e non pensava ad altro fuorchè ad evitar contatti e vicinanze, con la mania della nettezza e l'incubo dei contagi. Era del resto una creatura mite, senza volontà, cera molle che il principe plasmò a suo talento. In odio al figlio, non per amore che le portasse, la principessa suocera pigliò più d'una volta le sue difese; allora ella sofferse maggiormente, perché Giacomo, arrendendosi in apparenza, le faceva poi scontare più duramente quella protezione.[273]

Margherita ist der Kontrapunkt zum strengen, gewalttätigen Giacomo. Besonders ihre Kinder stützen sich auf sie in schwierigen Momenten. Als die Cholera ausbricht und die gesamte Familie flieht, überkommt Margherita ein Unwohlsein und nach den anstrengenden Reisen stirbt sie.

---

[272] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 555.
[273] ibid S. 109.

Im Film wird Margherita von Katia Pietrobelli dargestellt. Sie wird als sehr sanftmütig und verständnisvoll gezeigt. Die Härte ihres Ehemanns gleicht sie durch Offenheit und Zuneigung aus.

Padre Don Lodovico Uzeda

Don Lodovico ist der zweitälteste Sohn von Consalvo VII und Teresa und deswegen stünde ihm rechtmäßig der Titel des Duca d'Oragua zu. Seine Mutter entscheidet aber, dass er ins Kloster eintreten muss und so den Platz für Raimondo freilässt. Von klein auf wird er für seine Rolle als Benediktinermönch vorbereitet:

> […] fin dalla puerizia egli fu vestito della nera tonaca benedettina; come balocchi non ebbe altro che altarini, piccole pissidi e aspersori e ogni altra sorta di oggetti sacri. Quando la mamma gli domandava: "Tu che vuoi divenire?" il bambino fu avvezzo a rispondere: "Monaco di San Nicola". A questa risposta gli toccavano carezze e promesse di carlini, di svaghi, di passeggiate in carrozza; se talvolta egli osava rispondere: "Non so…" donna Teresa gli pizzicottava il braccio tanto forte da farlo piangere finchè gli strappava la risposta obbligata.[274]

Don Lodovico hat seine größten Schwierigkeiten mit Don Blasco, da sie beide im selben Kloster zum Abt gewählt werden wollen. Don Blasco intrigiert gegen seinen Neffen, den er stets „porco gesuita"[275] nennt, doch wird dieser schlussendlich zum Abt gewählt:

> Mentre don Blasco, grossolano, ignorante, avido di godimenti materiali, gozzovigliava coi peggiori monaci, giocava al lotto come un disperato per arricchire e portava tanto di coltello sotto i panni; don Lodovico, più fine, più istruito e soprattutto più accorto, più padrone di sé, fu additato come raro esempio di virtù ascetiche, come arca di dottrina teologica.[276]

Don Lodovico wird von Piergiuseppe Giuffrida dargestellt. Er wird lediglich in zwei Szenen gezeigt, zum Einen sieht man ihn im Hintergrund bei der Beerdigung von Donna Teresa[277] und zum Anderen empfängt er Giacomo im Kloster, als dieser

[274] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 81.
[275] ibid S. 84.
[276] ibid S. 83.
[277] DVD I Vicerè. Regie: Roberto Faenza, Italien 2007 3:30

Consalvo dorthin bringt[278]. Don Lodovico hat keine größere Bedeutung für den Verlauf der Handlung. Gemeinhin wird eher Don Blasco als Vertreter der Kirche dargestellt, um so auf die Missstände im Kloster hinzuweisen.

Don Raimondo Uzeda

Raimondo ist der Conte di Lumera und dritter Sohn von Consalvo VII und Teresa. Von seiner Mutter wird er Zeit ihres Lebens gegenüber seinen Geschwistern bevorzugt, was ihn jedoch beengt und in einen goldenen Käfig verbannt. Raimondo würde am liebsten in der Welt herumreisen und sich den schönen Dingen des Lebens hingeben. Seine Mutter zwingt ihn zur Heirat mit Matilde Palmi di Milazzo, da sie durch ihre hohe Mitgift Geld in die Familie bringt. Raimondo, der sich heftig gegen diese Heirat stellt, lässt sich am Ende von seiner Mutter überreden:

> Il matrimonio era la catena al collo, la schiavitù, la rinunzia alla vita che egli sognava: a nessun patto poteva accettarlo. […] «Stupido che sei!» gli diceva dunque. «Sposala per adesso; poi se ti secca, la pianterai!» E solamente quel linguaggio e quegli argomenti indussero il giovane a dir di sì, persuadendolo che a quel modo egli sarebbe stato subito ricco e si sarebbe nello stesso tempo sottratto all'opprimente protezione della madre.[279]

Raimondo hat gemeinsam mit Matilde die Töchter Teresa und Lauretta, doch zeigt er wenig Zuneigung zu ihnen. Er betrügt seine Ehefrau mit mehreren Frauen, hauptsächlich jedoch mit Isabella Fersa. Am Ende lässt er die Ehe mit Matilde annulieren, um Isabella heiraten zu können. Doch auch dies macht ihn nicht glücklich, da er zum Einen um Hilfe bei seinen Verwandten bitten muss und zum Anderen von einer engen Verbindung zur nächsten weitergeht:

> Vinta la partita, cessata la febbre che lo aveva animato contro le difficoltà, i contrasti e le opposizioni d'ogni genere, faceva il conto di quanto gli costava quel risultato. Confusamente, sordamente, poichè non poteva convenire di esser stato tanto cieco, sentiva d'aver lavorato a ribadirsi al collo una nuova e più pesante ed infrangibile

[278] DVD I Vicerè. Regie: Roberto Faenza, Italien 2007 25:00.
[279] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 110f.

> catena, quando invece la sua personale aspirazione, il suo unico ardente desiderio sarebbe stato quello di liberarsi del tutto.[280]

Auch die Ehe mit Isabella ist nicht glücklich, denn Raimondo betrügt sie des Öfteren. Freiheit ist für ihn das höchste Gut und so überlässt er alle materiellen Dinge seinem Bruder Giacomo und verlässt Sizilien.
Raimondo wird im Film von Franco Branciaroli dargestellt. Bezüglich der Unterschiede in der Darstellung Raimondos und seiner Liebeswirren im Roman und im Film kann auf das Kapitel 6.2. verwiesen werden.

Matilde Palmi

Matilde ist die Tochter des Barons Gaetano Palmi di Milazzo und die erste Ehefrau Raimondos. Matilde wird in der Familie Uzeda nicht anerkannt und leidet sehr darunter. Zudem betrügt Raimondo sie immer wieder bis sie einer Annulierung der Ehe zustimmt. Matilde ist wahnsinnig in Raimondo verliebt und tut alle, um ihn glücklich zu sehen. Dabei vergisst sie auf sich selbst zu achten. Matilde stirbt schlussendlich alleine und verbittert.
Maria Rita Fenzato spielt die Matilde im Film. Die Darstellung Matildes im Roman und im Film wird ausführlich in Kapitel 6.2. dieser Arbeit besprochen.

Donna Chiara Uzeda

Chiara ist die zweite Tochter von Consalvo VII und Teresa. Sie ist laut Familientradition diejenige Tochter, die verheiratet werden soll. Doch sträubt sich Chiara gegen eine Heirat. Sie gibt sich in ihrer Kindheit sehr unterwürfig, doch sobald ihre Mutter sie zur Hochzeit mit Federico di Villardita überreden will, wird sie rebellisch:

> Chiara venuta subito dopo e rimasta in casa, aveva provato peggio il rigore materno; […] S'era visto che fin a quando la madre l'aveva tenuta in un pugno di ferro, questa figliuola aveva sempre chinato il capo, rispettosa e obbediente; il giorno poi che la principessa, trovato quello stupido del marchese di Villardita il quale s'offriva di sposare

[280] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 395.

> la giovane per niente, s'era persuasa di maritarla, ella aveva detto di no, di no, di no: cose veramente dell'altro mondo![281]

Chiara holt sich den Zorn ihrer Mutter und der restlichen Familie ein. Donna Teresa versucht ihr mit allen Mitteln die Hochzeit einzureden:

> Chiara, infatti, non era una bellezza, e la madre, dapprima per dissuaderla dal matrimonio, poi per indurla ad accettare quel partito, le ripeteva tutti i santi giorni: "Che non ti guardi allo specchio? Non vedi quanto sei brutta? Chi vuoi che ti pigli?...", ma Chiara, di rimando: "Nessuno, tanto meglio! Se Vostra Eccellenza non voleva maritarmi? Mi lasci stare in casa!...".[282]

Schlussendlich gibt Chiara nach und heiratet Federico. Kaum ist sie mit ihm verheiratet, ändert sich ihre Stimmung und ihr Verhalten. Chiara ist unzertrennlich mit ihrem Ehemann verbunden und sobald er von ihrer Familie aus irgendeinem Grund angegriffen wird, verteidigt sie ihn soweit, dass es zum Teil zum Bruch mit einigen Familienmitgliedern kommt. Chiara wird besessen von dem Gedanken ihm Nachkommen zu schenken und kündigt einige Schwangerschaften an, die jedoch alle mit einer Fehlgeburt enden. Aus Verzweiflung über diesen Zustand legt sie „certe fiorenti cameriere"[283] ins Bett ihres Ehemanns und wartet darauf, dass aus diesen Verbindungen Kinder entstehen. Ihre Dienerin Rosa gebiert dann den Sohn Federico, der von Chiara als eigener Sohn angenommen und großgezogen wird.

Im Film wird Chiara von Anna Marcello gespielt. Ihre Verzweiflung über die Fehlgeburten und ihr „Versagen" als Mutter stehen in der Darstellung im Mittelpunkt. Chiara nimmt keine bedeutende Rolle bei den Angelegenheiten, die die gesamte Familie betreffen ein, doch hebt sie durch ihren Wahnsinn die Dekadenz der Familie Uzeda hervor. Federicos und Rosas Sohn hat im Film den Namen Tancredi. Dieser kann als Anspielung an eine der Hauptfiguren des *Gattopardo* aus der berühmten Verfilmung von Lucchino Visconti gesehen werden.

---

[281] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 86.
[282] ibid S. 87.
[283] ibid S. 396.

Federico di Villardita

Federico ist der Marchese di Villardita und der Ehemann von Chiara. Anfangs weigert sich Chiara Federico zu heiraten, doch sobald sie den Ehebund geschlossen haben, werden sie unzertrennlich:

> […] Chiara da quel giorno fu tutt'una cosa col marito, fino al punto che egli non potè tardare un quarto d'ora a rincasare senza che ella gli mandasse dietro tutta la servitù, fino ad essere gelosa dei suoi pensieri. E non ebbe più, in tutte le circostanze piccole e grandi, altra opinione che quella del marito; prima di dare una risposta, se le domandavano qualcosa, lo interrogava cogli occhi quasi temendo di non dire ciò che egli stesso pensava;[284]

Federico zeichnet sich durch Gutmütigkeit und Großherzigkeit aus. Er heiratet Chiara ohne dass sie eine große Mitgift in die Ehe einbringt: „Io t'ho presa per te e non per i tuoi denari! Anche se tu non avessi nulla, non m'importerebbe."[285] Federico ist der einzige Nachkomme seines Geschlechts und deswegen sehr reich. Er behandelt Chiara stets wie eine Königin und lässt sich sogar auf ihr unmoralisches Angebot ein, Nachkommen mit einer Dienerin zu zeugen.
Danilo Maria Valli spielt Federico im Film. Im Roman wird Federico als "mezza botte"[286], als „cocomero"[287] beschrieben, doch im Film ist Federico groß und schlank. Dies lässt ihn ein wenig schwach und unterwürfig erscheinen. Seine Gutmütigkeit, die im Roman geschildert wird, wird auch im Film ausführlich dargestellt. Er hat zwar keinen großen Einfluss auf das Weiterkommen der Handlung, doch stellt sein Charakter einen Kontrapunkt zu den Uzedas dar und lässt diese noch herzloser, wahnsinniger und berechenbarer erscheinen.

Don Ferdinando Uzeda

Don Ferdinando ist der vierte Sohn von Consalvo VII und Teresa. Er it das schwarze Schaf der Familie, weil er sich weder für die Familienangelegenheiten interessiert

[284] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 88.
[285] ibid S. 91.
[286] ibid S. 87.
[287] ibid S. 92.

noch in Mitten seiner Verwandtschaft leben will. Er wird von allen „Babbeo“ genannt, was soviel heißt wie Tölpel, Affe oder Pfeife:

> Da bambino era stato così, Ferdinando: taciturno, timido, mezzo selvaggio per la mala grazia con cui lo aveva trattato sua madre, costretto a svagarsi da solo, come meglio poteva, poiché non gli toccava il regalo del più povero balocco. Era cresciuto quasi da sé, ingegnandosi a procacciarsi quel che gli bisognava, a cavarsi d'impiccio. […] Un giorno, per San Ferdinando, don Cono Canalà gli regalò il *Robinson Crusoe*; egli divorò da cima a fondo e restò sbalordito dalla lettura come da una rivelazione. Da quel momento la sua selvatichezza s'accrebbe; il suo unico e costante desiderio fu quello di naufragare in un'isola deserta e di provveder da sé al proprio sostentamento. Cominciò allora a fare esperimenti di coltura nel giardino e nella terrazza del palazzo, e gli venne il gusto della campagna, che la principessa assecondò. Gli aveva messo il sopranome di Babbeo per quelle sue sciocche manie;[288]

Als seine Mutter stirbt und er von seinen Verwandten gerufen wird, kommt er als Letzter in den Palast. Dabei ist er noch nicht in Schwarz gekleidet und als Entschuldigung sagt er: „Scusate….scusate…non ci pensavo più…”[289]. Ferdinando erscheint allgemein als Träumer, als Fantast und als Schwärmer. Er gibt sich seinen Pflanzen in den sogenannten Ghiande hin und vergisst auf seine adelige Herkunft und vor allem auch auf die Familienstreitigkeiten rund ums Erbe. Erst als Raimondo sich von Matilde trennt und mit Donna Isabella Unterschlupf bei der Familie sucht, tritt Ferdinando erneut auf. Er nimmt die beiden bei sich auf, da er der festen Meinung ist bald darauf zu sterben. Er möchte die letzten Tage und Wochen seines Lebens nicht alleine verbringen. Ferdinando, der zahlreiche falsche Medizinbücher gelesen und studiert hat, meint er sei schwer krank und weigert sich zu essen, die Villa zu verlassen und sich zu baden. Donna Isabella bringt ihn dazu all dies zu tun und so wird er von seinen Krankheiten „geheilt“. Ferdinando beginnt ein neues Leben und gibt sich den Freuden des städtischen Lebens hin. Als am Ende seines Lebens wirklich schwer krank wird, schottet er sich erneut von seiner Verwandtschaft ab, da er fürchtet, sie würde ihn nur des Geldes wegen besuchen:

[288] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 93.
[289] ibid S. 65.

> […] Ferdinando era impazzito del tutto. La sorda diffidenza destatasi in lui contro i fratelli, il secreto sospetto che non gli aveva consentito di attribuire all'affezione le loro premure fastidiose, erano cresciuti di giorno in girono e avevan invaso talmente il suo cervello, che non capiva più nessun' altra idea. Egli che per trentanove anni aveva dato prova di tanto disinteresse da meritar dalla madre il nome di Babbeo, da lasciarsi rubar da tutti, si rivelava a un tratto dei Vicerè con quel sospetto buffo e pazzo, adesso che non aveva più nulla da lasciare.[290]

Ferdinando stirbt einsam und allein.

Die Figur des Ferdinando tritt im Film in keinster Weise auf. Er wird weder erwähnt noch erhält eine andere Figur seine Charakterzüge.

<u>Donna Lucrezia Uzeda</u>

Lucrezia ist die dritte Tochter und letztes Kind des Ehepaares Consalvo VII und Teresa. Auch sie bekommt die Härte ihre Mutter stark zu spüren, besonders weil sie unerwartet zur Welt kommt, „considerata come un'intrusa venuta a rubare parte della roba già destinata ai due maschi"[291]. Lucrezia ist laut Don Blasco "una marmotta", sie ist "tarda, taciturna, selvatica come Ferdinando, e sempre così distratta che le sue risposte erano oggetto di risa per tutti fuorchè per lo zio Blasco che se la mangiava viva."[292] Teresa hat für ihre drei Töchter folgenden Plan vorgesehen: die erste (Angiolina) geht ins Kloster, die zweite (Chiara) heiratet und die dritte (Lucrezia) soll unverheiratet bleiben. Teresa versucht mit allen Mitteln Lucrezia von diesem Vorhaben zu überzeugen:

> Asservendo e maltrattando la figlia, la principessa non dimenticava tuttavia lo scopo principale da raggiungere: cioè di lasciarla zitellona in casa. Perciò ella dimostrava assiduamente, quotidianamente a Lucrezia che il matrimonio non era fatto per lei; prima di tutto per la cattiva salute – e invece la ragazza stava benissimo; poi perché così voleva il bene della casa – e le additava l'esempio di donna Ferdinanda; poi perché, senza quattrini, avrebbe potuto mai trovare un partito conveniente – e l'eccezione del marchese Federico confermava la regola; e finalmente perché, quasi tutto questo non bastasse, era anche brutta – e qui diceva la verità. Quando la

[290] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 484-485.
[291] ibid S. 98.
[292] ibid S. 98.

> vedeva allo specchio, o le rare volte che la ragazza assisteva alle visite che venivano per la madre, costei esclamava: “Ma come sei brutta, figlia mia!... Che disgrazia avere una figlia così brutta, è vero?”.[293]

Lucrezia wird Zeit ihres Lebens von der gesamten Familie - mit einer Ausnahme - schlecht behandelt:

> […] Così era cresciuta Lucrezia: costantemente mortificata e umiliata, segregata dal mondo più che nella badìa, invisa ai fratelli maggiori ed agli stessi zii, tiranneggiata un poco anche da Chiara che per avere cinque anni più di lei faceva la grande; unicamente voluta bene e protetta da Ferdinando, col carattere del quale s’accordava molto il suo.[294]

Nach dem Tod der Mutter versucht Lucrezia endlich aus den Fängen ihrer Familie zu entfliehen. Sie strebt eine Heirat mit dem Anwalt Benedetto Giulente an und lässt ihre Familie dies wissen. Dabei wird sie von allen als verrückt bezeichnet, bis es aus politischen Gründen für die gesamte Familie von Vorteil ist, Benedetto als Familienmitglied zu haben. Durch die Heirat will sich vor allem Giacomo seinen Platz im neuentstandenen Staat sichern. Lucrezia erfreut sich anfangs am Widerstand der Familie gegen Benedetto und verteidigt ihn stets. Doch im Laufe ihre Ehe bemerkt Lucrezia immer mehr, dass sie doch unterschiedlichen Idealen folgen und beginnt ihren Ehemann sukzessive zu verabscheuen. Sie gibt die Schuld am Scheitern ihrer Ehe ihrer Familie: „La mia famiglia m’ha fatto un tradimento. Questo marito non faceva per me: me l’hanno dato per forza…sono stata sacrificata!”[295] Sie hält erst dann wieder zu ihm, als Consalvo und Don Gaspare ihn um seine politischen Ämter betrügen.

Lucrezia wird im Film von Giselda Volodi gespielt. Die Darstellung ihres Charakters und ihrer Liebesgeschichte mit Benedetto Giulente im Film wird im Kapitel 6.2. dieser Arbeit genauer beschrieben.

---

[293] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 98f.
[294] ibid S. 99.
[295] ibid S. 448.

Benedetto Giulente

Benedetto ist der Sohn von Donna Eleonora und Don Paolo Giulente und der Neffe von Lorenzo Giulente. Benedetto entstammt einer bürgerlichen Familie und er hat studiert um Anwalt zu werden. Er interessiert sich für liberale politische Ideen und setzt sich für ihre Umsetzung im geeinten Italien ein. Durch sein politisches Engagement kommt er in Kontakt mit Don Gaspare und in der Folge mit der gesamten Familie Uzeda. Er verliebt sich in Lucrezia und bittet um ihre Hand. Im Gegensatz zu seinen Eltern strebt er mit der Heirat nicht einen Adelstitel an, sondern er möchte Lucrezia aus Zuneigung heiraten. Er überwindet die Ablehnung seitens ihrer Familie und lebt anfangs glücklich mit Lucrezia zusammen. Mit der Zeit entwickelt seine Ehefrau jedoch eine große Ablehnung gegenüber ihn und seinen politischen Idealen und Konflikte entstehen. Er lässt jedoch alle Demütigungen über sich ergehen, weil ihm Lucrezia eine Annulierung der Ehe androht: „Egli sopportava pertanto le stramberie, i capricci, le contraddizioni, i rimproveri, le ironie di lei.“[296] Am Ende übergehen ihn Don Gaspare und Consalvo und er erhält nicht das politische Amt, das ihm seit Jahren versprochen wurde. Dabei lässt er seiner Wut freien Lauf und lässt Lucrezia all seinen Frust spüren. Trombatore befasst sich ausführlicher mit der Figur des Benedetto Giulente und erkennt Folgendes:

> Nella circostanziata obiettività del romanzo egli appare sfruttato dal duca e giocato da Consalvo, il suo si presenta come un destino tutto personale. Ma queste sono le circostanze concrete e particolari in cui si realizza la generalità […]. In realtà la sorte di Benedetto non poteva essere diversa, il suo compromesso era inevitabile. Egli è un esponente di quella borghesia inurbata, che dopo aver conquistata la ricchezza non era più in lotta coi baroni e anzi aspirava, sia pure invano, a mescolarsi con loro; […] Ma l’elemento per così dire patetico della sua figura è appunto la sua inconsapevolezza, è il sopravvivere in lui, in fondo alla sua coscienza, dei generosi ideali della gioventù; ideali che egli viene via via tradendo quasi senza anddarsene. Amaro è perciò il suo disinganno quando scopre finalmente il giuoco degli altri; ma non scopre con altrettanta chiarezza la necessità del giuoco suo in quello degli altri, e perciò la sua fine si tinge di comicità e di ironia.[297]

[296] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 449.
[297] Trombatore: Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia e altri studi sul secondo Ottocento. Palermo 1970 S. 34f.

Benedetto Giulente wird im Film von Paolo Calabresi gespielt. Über die Ähnlichkeiten in der Darstellung seiner Figur und seiner Ehe mit Lucrezia wurde im Kapitel 6.2. ausführlich gesprochen. Einen Unterschied in der Darstellung seiner physischen Konstitution gibt es im Roman und im Film: Benedetto wird in der Schlacht von Volturno verletzt, im Roman bleibt es bei dieser Erwähnung, im Film muss ihm ein Bein amputiert werden.

8.3.3. Die Generation der Enkelkinder

Die Generation der Enkelkinder umfasst die Kinder von Giacomo und Margherita Consalvo und Teresa und die Kinder der Herzogin Radalì-Uzeda Michele und Giovannino. Die Kinder von Raimondo und Matilde Teresa und Lauretta werden in dieser Arbeit nicht erwähnt, da ihre Lebensgeschichten im Vorgängerroman zu *I Vicerè, L'Illusione,* beschrieben werden.

Consalvo Uzeda

Consalvo ist der Erstgeborene von Giacomo XIV und Margherita und somit der Erbe des Hauses Uzeda. Er lebt eine recht glückliche Kindheit im Kreise seiner Familie bis er von seinem Vater ins Kloster San Nicola geschickt wird. Dort erhält er den Namen Serafino und wird von Frau Carmelo unterrichtet:

> Dopo tante grida contro l'ignoranza e la mala educazione del pronipote, il monaco [Don Blasco] era montato in bestia quando il principe aveva deciso di metterlo a San Nicola. Ce lo mettevano per educazione? Voleva dire che non erano buoni di educarlo in casa! Allora aveva ragione lui quando diceva che davano al ragazzo di begli esempi? Ma Giacomo voleva mettere il figlio a San Nicola anche per gli studi: come se gli Uzeda avessero mai saputo fare di più della loro firma! E poi ci voleva molto a dargli qualche maestro, se avevano la fregola di farne un letterato? I maestri, però, poco o molto, bisognava pagarli, e questo era il solo e vero motivo della deliberazione: risparmiare i baiocchi; perchè ai Benedettini non solamente non si pagava nulla, ma le stesse famiglie degli scolari ci guadagnavano qualcosa![298]

[298] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 193.

Consalvo bleibt für lange Zeit im Kloster und erlebt dort die politischen Umbrüche mit. Dabei soll er für Don Blasco die politische Gesinnung der anderen Mönche und Novizen herausfinden. Als die revolutionäre nach Sizilien kommen und das Kloster plündern, flieht Consalvo und kehrt zu seiner Familie zurück. Nach dem Tod seiner Mutter und der raschen Heirat seines Vaters mit Donna Graziella kehrt Consalvo sich von der Familie ab: „Consalvo, sì, poteva fare e faceva quel che gli piaceva. Non solo egli non badava agli affari di casa – chè suo padre ci pensava per lui – ma non stava in casa se non per dormire – quando ci dormiva."[299] Er lebt ein sehr ausschweifendes Leben und zieht mit einer Bande von anderen jungen Männern um die Häuser. Er verspielt dabei viel Geld, ist in Schlägereien verwickelt und zerstört mutwillig Güter fremder Menschen: „Accordava la sua protezione e la sua amicizia solo a quelli che lo servivano, che lo ammiravano, che gli facevano la corte. Come al Noviziato, anche adesso derideva i meno nobili e meno ricchi di lui: un motivo di cruccio contro suo padre era appunto l'avarizia di costui che si lasciava prender la mano dai nuovi arricchiti."[300] Er raubt und vergewaltigt eines Tages ein junges Mädchen und wird in der Folge von ihren Brüdern mit einem Messer bei der Hand verletzt. Mit Hilfe von Benedetto Giulente wird Consalvo vor den wütenden Brüdern des Mädchens geschützt. Consalvo reist für einige Zeit alleine durch Europa und entwickelt so ein großes Interesse für die Politik:

> Consalvo studiava economia politica, diritto costituzionale, scienza dell'amministrazione. La gente che non sapeva di che cosa s'occupasse, ma che vedeva il radicale mutamento operatosi in lui, lo attribuiva al lungo viaggio, al senno che tutti i giovani, o presto o tardi, hanno pure da mettere. E il viaggio, infatti, era stato l'origine della conversione del principino, la sua grande lezione.[301]

Er wird im Circolo Nazionale aufgenommen und folgt dem Vorbild seines Großonkels Don Gaspare. Mit der Zeit wird er in den Stadtrat und dann zum Bürgermeister von Catania gewählt. Er lässt neue Straßen und Gebäude bauen und erlässt neue Gesetze. Am Ende ist er so stark mit seinem Vater zerstritten, dass dieser ihn nicht wie vorgesehen zum Universalerben erklärt. Seine Schwetser Teresa wird als solche im Testament erklärt, doch überlässt sie all die Familiengeschäfte ihrem Bruder. Der

[299] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 450.
[300] ibid S. 451.
[301] ibid S. 517.

Roman endet mit den Beschreibungen des Wahlkampfes von Consalvo, der Abgeordneter in Rom werden will. Schlussendlich wird er zum Abgeordneten gewählt und seine weitere politische Laufbahn wird im Folgeroman *L'Impero* geschildert.
Consalvo zeichnet sich durch einen sehr starken Charakter aus, den er bei allen Momenten seines Lebens hervortreten lässt. Im dritten Teil des Romans wird er zur Hauptfigur und sein politischer Werdegang rückt in der Erzählung in den Mittelpunkt. Trombatore mein Folgendes zur Persönlichkeit Consalvos:

> Consalvo non è moralmente meno gretto dello zio Oragua e degli altri Uzeda; ma è più consapevole e più lucido, e soprattutto è più scaltro. […] Da borbonico che era stato fin da ragazzo, abbraccia il liberalismo parlamentare; e qui naturalmente non c'è nessuna conversione morale. C'è solo quell'esteriore orientamento che risponde a un preciso calcolo utilitario. Non ha nessuna fede né politica né religiosa; ha fede solo nella sua ambizione, nella sua brillante capacità di abbindolare e di riuscire.[302]

Consalvos Ehrgeiz wird vor allem im Film besonders hervorgehoben. Wie bereits des Öfteren in dieser Arbeit erwähnt, ist Consalvo die Hauptfigur des Films. Er wird von Alessandro Preziosi dargestellt. Der Film wird aus seiner Perspektive und mit seiner Stimme erzählt. Sein Lebenswandel beginnend als kleiner Junge bis zum 77jährigen Mann wird dargestellt.

Teresa Uzeda

Teresa ist die Tochter von Giacomo XIV und Margherita und die jüngere Schwester von Consalvo. Sie hat ein sehr sanftes, offenherziges und liebevolles Wesen. Teresa tritt im Roman im Alter von zwölf Jahren auf: „Teresa, adesso vicina ai dodici anni, formava il suo orgoglio, per la bellezza della persona e la bontà dell'animo. Mai un dispiacere da quella bambina; lo stesso principe, che a giorni pareva cercasse col lanternino i pretesti per andare in collera, non la coglieva mai in fallo. […] Per l'obbiedenza esemplare, per la dolcezza del cuore, ella raccoglieva dovunque lodi e premi."[303] Im Gegensantz zu ihrem Bruder hat sie ein gutes Verhältnis zu ihrem Vater, da sie sich stets unterwürfig gibt und ihm niemals widerspricht. Im Roman werden

[302] Trombatore: Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia e altri studi sul secondo Ottocento. Palermo 1970 S. 37.
[303] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 404.

widersprüchliche Aussagen ihrer Verbindung zu der Rasse, Natur der Uzeda gemacht: zum Einen ist ihre Unterwürfigkeit und ihr Gehorsam typisch für das Verständnis der Uzeda und der gesamten Viceré: „Un amore di figliuola, quella lì; vera razza dei Vicerè!“[304]. Zum Anderen hingegen widerspricht ihre vollkommene Schönheit dem Vorbild der Vorfahren. Ihre Schönheit spiegelt sich sowohl in ihrer äußeren Erscheinung als auch in ihrem Charakter wieder: „La bellezza bianca e bionda, fine, delicata, quasi vaporosa della fanciulla non aveva riscontri nella famiglia dei Vicerè. […] Alta, magra di spalle, con una vita che le sue due mani quasi arrivavano ad accerchiare e che rendeva più vistosa la curva dei fianchi, Teresa possedeva una istintiva eleganza, una nobile grazia di portamento.”[305] Teresa wird in jungen Jahren ins Collegio nach Florenz geschickt, wo ihre Geduld und ihr Gehorsam noch mehr geformt werden. Sie kommt als sehr gebildete junge Frau aus dem Collegio zurück, die sich den schönen Künsten aber auch der Religion hingebungsvoll widmet: „Non era soltanto bella da far strabiliare, ma piena d’ingegno, istruita da dar punti a tanti uomini. Disegnava e dipingeva, parlava francese e l’inglese come la sua propria lingua, sapeva far versi e comporre musica; e modesta, con questo, semplice, buona, affettuosa da non si dire. […] E timorata di Dio, sempre con qualche libro di preghiere tra le mani, quando non lavorava ai suoi ricami, ai suoi disegni, alla sua musica.”[306] Teresa liest nur jene Bücher, die von ihrer Stiefmutter Graziella gut geheißen werden. Sie lässt weder „unreine“ Gedanken noch unheilbringende Taten zu. Dies tut sie, um ihrer Verwandtschaft vor allem ihrem Vater zu gefallen: „Questa costante remissione ai voleri altrui, questo senso di doverosa obbiedenza erano sempre vivi in lei; più Consalvo dava motivi di cruccio in famiglia, più ella credeva suo obbligo di evitare ai parenti ogni più piccolo dispiacere.”[307] So willigt sie auch schnell nach einigem Zögern der Heirat mit Michele ein. Als sie vom Vater zur Universalerbin ernannt wird, überlässt sie Consalvo die Regelung des Besitzes und den Palast.

Im Film wird Teresa von Cristiana Capotondi verkörpert, die es sehr gut versteht den etwas naiven Charakter Teresas auf die Leinwand zu bringen. In ihrer Darstellung folgt sie sehr stark der Romanvorlage: viele ihrer Aussagen werden wörtlich übernommen und auch ihr Handeln folgt dem der Teresa im Roman.

---

[304] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 409.
[305] ibid S. 507.
[306] ibid S. 509.
[307] ibid S. 539.

Michele Radalì

Michele ist der Erstgeborene der Herzogin Radalì und trägt den Titel eines Herzogs. Sein Vater stirbt, als er und sein jüngerer Bruder Giovannino noch klein sind, und so übernimmt die Mutter die Erziehung der beiden Söhne. Sie bevorzugt dabei Michele vor Giovannino. Michele ist nicht allzu schön vom Aussehen, hat jedoch einen guten Charakter: „Michele non era di fisico molto vantaggioso, a ventisei anni aveva pochi capelli ed una corporatura troppo pingue; ma era il primogenito, possedeva tutti i titoli della casa."[308] Er ist eher naiv und fühlt sich nur in Gesellschaft seiner Mutter wohl: „Il duca Michele, mezzo calvo, grasso, asmatico, trascurato nel vestire, stava male e mal volenitieri in società; Giovannino invece vi figurava moltissimo. Salutando la cugina, mettendosi vicino a lei, parlandole, egli faceva mostra di molta grazia, d'una viva premura; il primogenito, più grossolano, più ignorante, apriva di rado la bocca, non parlava se non di quaglie e di conigli, del Biviere e del Pantano, di cani e di doppiette."[309] Michele wird mit Teresa verheiratet und hat mit ihr mehrere Söhne, die den Titel der Radalì weiterführen.
Jorge Calvo übernimmt im Film die Rolle des Michele. Seine physische Konstitution entspricht jener der Romanvorlage. Seine Beziehung zu Teresa und der Gesellschaft wird ausführlich im Kapitel 6.2. erzählt.

Giovannino Radalì

Giovannino ist der Zweitgeborene der Herzogin Radalì und trägt den Titel eines Barons. Er wird immer wieder als "figlio del pazzo" bezeichnet, da er sehr stark in seinem Wesen seinem verrückten Vater ähnelt. Er wird in jungen Jahren ins Kloster geschickt, wo er Freundschaft mit seinem Cousin Consalvo schließt. Diese Freundschaft verbindet die beiden noch über den Klosteraufenthalt hinaus. Giovannino wird im Roman immer wieder im Gegensatz zu seinem älteren Bruder Michele dargestellt. Giovannino ist schöner und beliebter als Michele und versteht es besser in der Gesellschaft aufzutreten: „[…] il secondo, che godeva solo di quello [titolo] non trasmissibile di barone, era fra i giovani più graziosi ed eleganti."[310] Wie

[308] De Roberto: I Vicerè. Milano 2011 S. 538.
[309] ibid S. 556.
[310] ibid S. 538.

bereits im Kapitel 6.2. dargestellt, hat Giovannino einen sehr sensiblen Charakter und einen Hang zur Melancholie.

Im Film wird Giovannino von Guido Caprino dargestellt. Die Darstellung seines Charkters folgt im Großen und Ganzen der Romanvorlage. Die Unterschiede und Ähnlichkeiten werden detailliert im Kapitel 6.2. dieser Arbeit beschrieben.

Zusammenfassung und Fazit: III. Teil – Personenbeschreibung

Der dritte und letzte Teil dieser Arbeit widmet sich der Personenbeschreibung im Roman und im Film. Dabei wird eingangs auf historische Vorbilder für die Romanfiguren eingegangen. Die Untersuchungen von Grana, Spinazzola, Borri und Sipala zeigen auf, dass De Roberto zum Einen die Namen Uzeda und d'Oragua von historischen Namen übernommen hat und zum Anderen mit Antonio Paternò Castello di San Giuliano ein direktes Vorbild für die Darstellung Consalvos gefunden hat. De Robertos Leben bietet direkte und indirekte Einflüsse für die Darstellung der Figuren und der Gesellschaft Siziliens am Ende des 19. Jahrhunderts.
Der Darstellung der einzelnen Personen geht die Beschreibung zweier wichtiger Motive voraus: das Motiv der *razza* und jenes der *pazzia*. In mehreren Zitaten wird veranschaulicht, wie wichtig diese Motive sind und wie sie von der Sekundärliteratur besprochen und interpretiert werden. Die Darstellung der Personen folgt der Unterteilung in drei Generationen:

1) Die Generation der Eltern: Donna Teresa, Don Gaspare, Don Blasco, Don Eugenio und Donna Ferdinanda
2) Die Generation der Kinder: Angiolina, Giacomo und seine Ehefrau Margherita, Lodovico, Raimondo und seine Ehefrau Matilde, Chiara und ihr Ehemann Federico, Ferdinando, Lucrezia und ihr Ehemann Benedetto
3) Die Generation der Enkelkinder: Consalvo, Teresa, Michele und Giovannino

Ähnlichkeiten und Unterschiede in der Darstellung der Personen im Roman und im Film werden beschrieben. Somit wird abschließend die gesamte Arbeit abgerundet und die drei Teile der Arbeit miteinander verbunden.

9. Conclusio

Am Beginn dieser Arbeit standen fünf große Fragestellungen, die in den einzelnen Kapiteln diskutiert wurden. Hier sollen diese abschließend nochmals zusammengefasst werden:

1) Lässt sich der Roman *I Viceré* als historischer Roman bezeichnen?

Im ersten Teil der Arbeit wurden die Theorien von Aust, Lukács und Geppert zum historischen Roman genau vorgestellt. Dabei wurde sichtbar, dass der Roman von De Roberto gegen die Aussagen vieler Kritiker als historischer Roman zu betrachten sei, da die Handlung in einer historisch bedeutenden Zeit angesiedelt ist, da die persönliche mit der politischen Ebene verknüpft wird und da offen über diese historische Zeit und über deren Einfluss auf die Gegenwart des Autors reflektiert wird.

2) Welche drei Ebenen der Geschichte nach Fernand Braudel werden sichtbar?

Die drei Ebenen der Geschichte nach Fernand Braudel umfassen die Temps individuel (Handlung der Protagonisten), die Temps social (soziale und politische Veränderung und deren Einfluss auf das Leben der Figuren Don Gaspare, Benedetto Giulente und Consalvo) und die Temps géographique (“Wiederkehr des Gleichen” im Bezug auf Rasse, Blut und Vererbung der Familie der Uzeda und die äußeren Veränderungen des Risorgimento).

3) Wie lässt sich der Film von Faenza als Verfilmung klassifizieren?

Im zweiten Teil dieser Arbeit wurden unterschiedliche Ansätze zur Klassifikation einer Literaturverfilmung vorgestellt. *I Viceré* kann zum Einen als *Adaption als Illustration* nach Kreuzer und zum Anderen als *aktuell-politisierende* oder *popularisierende Adaption* nach Gast gesehen werden.

4) Welche Ähnlichkeiten bzw. Unterschiede werden bei einem Vergleich zwischen Roman und Film erkennbar?

Die Unterschiede in der Darstellung betreffen den Erzählers, die Lebens- und Liebesgeschichte von Raimondo und die Darstellung von politischen und historischen Ereignissen. Die Ähnlichkeiten zwischen dem Roman und dem Film betreffen die Liebesgeschichte von Lucrezia und Benedetto und das Beziehungsdreieck von Teresa, Michele und Giovannino.

5) Auf welche historischen Personen bauen die Charaktere des Romans auf?

Die Untersuchungen von Grana, Spinazzola, Borri und Sipala zeigen auf, dass De Roberto zum Einen die Namen Uzeda und d'Oragua von historischen Namen übernommen hat und zum Anderen mit Antonio Paternò Castello di San Giuliano ein direktes Vorbild für die Darstellung Consalvos gefunden hat. De Robertos Leben bietet selbst direkte und indirekte Einflüsse für die Darstellung der Figuren und der Gesellschaft Siziliens am Ende des 19. Jahrhunderts.

Anhang

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

De Roberto, Federico: I Vicerè. Milano: BUR Rizzoli 2011.

De Roberto, Federico: I Vicerè. Roma: edizioni e/o 2007.

DVD: I Vicerè. Regie: Roberto Faenza, Italien 2007

Sekundärliteratur

Aust, Hugo: Der historische Roman. Stuttgart: Metzler 1994.

Bauer, Verena-Cathrin: Erinnerungskonstruktionen in Literatur und Film. Die Aufarbeitung des portugiesischen Kolonialkriegs in A Costa dos Murmúrios (Dipl. Univ. Wien 2010).

Borri, Giancarlo: Invito alla lettura di Federico De Roberto. Milano: Mursia 1987.

Borri, Giancarlo: Come leggere "I Vicerè" di Federico De Roberto. Milano: Mursia 1995.

Braudel, Fernand: Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II. Bd. 1 (übersetzt von Grete Osterwald) Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Braudel, Fernand: Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II. Bd. 2 (übersetzt von Grete Osterwald und Günter Seib) Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Braudel, Fernand: Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II. Bd. 3 (übersetzt von Günter Seib) Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden; neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage. 10. Band (HERR-IS). Mannheim: Brockhaus 1989.

Cermenek, Anja: Literaturverfilmung. Ein Forschungsbericht und eine exemplarische Analyse (Arcipelaghi). Dipl. Univ. Wien 2010.

Ciavarella, Angelo: Verga-De Roberto-Capuana. Catania 1955.

Croce, Benedetto: La letteratura della nuova Italia. Saggi critici. Volume sesto. Bari: Laterza 1957.

Dashwood, Julie und Ganeri, Margherita (Hrsg.): The Risorgimento of Federico De Roberto. Oxford/Bern/Berlin (u.a.): Peter Lang 2009.

Di Grado, Antonio: Da De Roberto a Faenza: I Vicerè ieri e oggi in: Dashwood, Julie und Ganeri, Margherita (Hrsg.): The Risorgimento of Federico De Roberto. Oxford/Bern/Berlin (u.a.): Peter Lang 2009 259-264.

Ganeri, Margherita: Il romanzo storico in Italia: il dibattito critico dalle origini al postmoderno. Lecce: Manni 1999.

Ganeri, Margherita: Federico De Roberto. A Contemporary Perspective in: Dashwood, Julie und Ganeri, Margherita (Hrsg.): The Risorgimento of Federico De Roberto. Oxford/Bern/Berlin (u.a.): Peter Lang 2009 3-18.

Ganeri, Margherita: Italian Trasformismo before Il Gattopardo. An Introduction to I Vicerè by Federico De Roberto through a Comparison with Giuseppe Tomasi di Lampedusa's Novel in: Dashwood, Julie und Ganeri, Margherita (Hrsg.): The Risorgimento of Federico De Roberto. Oxford/Bern/Berlin (u.a.): Peter Lang 2009 201-212.

Gast, Wolfgang (Hrsg.): Literatur und Film. Bd. 1 Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Frankfurt am Main: Diesterweg 1993.

Geppert, Hans Vilmar: Der „andere“ historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1976.

Grana, Gianni: “I viceré” e la patologia del reale. Realismo e avanguardia dall'800 al 900. Milano: Marzorati 1993.

Hickethier, Knut: Der Film nach der Literatur ist Film. Volker Schlöndorffs Die Blechtrommel (1979) nach dem Roman von Günter Grass (1959) in: Franz-Josef Albersmeier und Volker Roloff (Hrsg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 183-198.

Hössinger, Gabriele: Der Feudalaspekt in der Literatur des Mezzogiorno. Dargestellt am Beispiel von Mastro Don Gesualdo von Giovanni Verga, I Vicerè von Federico De Roberto, Il Gattopardo von Tomasi Di Lampedusa (Univ. Wien Dipl. 1987).

Ihring, Peter: Die beweinte Nation. Melodramatik und Patriotismus im "romanzo storico risorgimentale" . Tübingen: Niemeyer 1999.

Lattarulo, Leonardo (Hrsg.): Il romanzo storico. Roma: Riuniti 1978.

Loria, Annamaria: Per una rivalutazione dei Documenti umani: Documenti di un discorso sulla crisi di fine secolo in: Dashwood und Ganeri (Hrsg.): The Risorgimento of Federico De Roberto. Oxford/Bern/Berlin (u.a.): Peter Lang 2009 45-66.

Lukács, György: Il Romanzo Storico. Torino: Giulio Einaudi editore 1965.

Lutz, Raphael (Hrsg.): Klassiker der Geschichtswissenschaft. Von Fernand Braudel bis Natalie Z. Davies. Bd. 2, München: C. H. Beck 2006.

Madrignani, Carlo Alberto: Illusione e realtà nell’opera di Federico De Roberto. Bari: De Donato 1972.

Madrignani, Carlo Alberto: Regionalismo, Verismo e Naturalismo in Toscana e nel Sud: Collodi, Pratesi, Capuana, De Roberto, Serao in: Franca Angelini und Carlo Alberto Madrignani: Cultura, narrativa e teatro nell'età del positivismo. Il secondo Ottocento. Lo stato unitario e l'età del Positivismo. Bari: Laterza 1975 47-101.

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

Meter, Helmut: Figur und Erzählauffassung im veristischen Roman. Studein zu Verga, De Roberto und Capuana vor dem Hintergrund der französischen Realisten und Naturalisten. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1986.

Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe Hrsg. von Ansgar Nünning. Vierte, aktualisierte und erweiterte Ausgabe 2008.

Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2009.

Montesi, Antonella: L'uscita dei Vicerè di Roberto Faenza e la ricezione nella stampa italiana in: Dashwood, Julie und Ganeri, Margherita (Hrsg.): The Risorgimento of Federico De Roberto. Oxford/Bern/Berlin (u.a.): Peter Lang 2009 265-290.

Montesi, Antonella: Rassegna Stampa sui Vicerè di Roberto Faenza (1998-2008) in: Dashwood, Julie und Ganeri, Margherita (Hrsg.): The Risorgimento of Federico De Roberto. Oxford/Bern/Berlin (u.a.): Peter Lang 2009 291-312.

Nigro, Amelia: I Vicerè. The Novel and Faenza's Screenplay in: Dashwood, Julie und Ganeri, Margherita (Hrsg.): The Risorgimento of Federico De Roberto. Oxford/Bern/Berlin (u.a.): Peter Lang 2009 247-258.

Paech, Joachim: Literatur und Film. Stuttgart: Metzler 1997.

Petrocchi, Giorgio: Il romanzo storico nell'800 italiano. Torino: ERI 1967.

Policastro, Guglielmo: Un uomo di Stato. Il Marchese di San Giuliano. Ancona: Puccini e Figli 1912.

Pomilio, Mario: L’antirisorgimento di De Roberto in: Ragioni narrative November 1960 154-174.

Reichel, Edward: Ein Aspekt von Lampedusas Geschichtstheorie: Das sizilianische Klima in: Birgit Tappert: Vom Bestseller zum Klassiker der Moderne. Giuseppe Tomasi di Lampedusas Roman Il Gattopardo. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2001 117-125.

Renken-Bohnenkamp, Anne (Hrsg.): Literaturverfilmungen. Stuttgart: Reclam 2005.

Scarano, Emanuella: Cacciata del tiranno, cacciata dello straniero: Tumulti e rivoluzioni nella letteratura italiana dell’Ottocento in: Friedrich Wolfzettel und Peter Ihring (Hrsg.): Erzählte Nationalgeschichte. Der historische Roman im italienischen Risorgimento. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1993 131-164.

Scuderi, Ermanno: Federico De Roberto e la letteratura d’oggi. Catania: Giannotta 1968.

Sipala, Paolo Mario: Introduzione a De Roberto. Roma/Bari: Laterza 1988.

Spinazzola, Vittorio: Federico De Roberto e il Verismo. Milano: Feltrinelli 1961.

Tedesco, Natale: La concezione mondana dei “Vicerè”. Caltanissetta-Roma: Sciascia 1963.

Tedesco, Natale: La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico. Palermo: Sellerio 1981.

Trombatore, Gaetano: Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia e altri studi sul secondo Ottocento. Palermo: Manfredi 1960.

Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.) : Erzählte Nationalgeschichte. Der historische Roman im italienischen Risorgimento Tübingen: Narr 1993.

Elektronische Quellen

Aspesi, Natalia: I Vicerè. Il cinema di Faenza tradisce De Roberto (La Repubblica: 31.Oktober 2007) http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/10/31/vicere-il-cinema-di-faenza-tradisce.html (zuletzt eingesehen am 16.01.2012).

Di Grado, Antonio: Federico De Roberto “uno e due”. http://www.ivicere.it/cv/unodue.html (zuletzt eingesehen am 05.11.2011).

Horn, Christian: Literaturverfilmungen in: fimrezesion.de (Online-Magazin für Filmkritik) Düsseldorf 2006

Nota ufficio stampa del Festival del Cinema (6. November 2007) http://www.romacinemafest.it/ecm/web/fcr/online/home/fondazione-cinema-per-roma/comunicati/content/nota-ufficio-stampa-festa-del-cinema.0000.NEWSIT110 (zuletzt eingesehen am 15.01.2012).

Mereghetti, Paolo: I Viceré. Dopo tante polemiche Faenza delude. Non c’è la sottigliezza di De Roberto (Corriere della Sera: 9. November 2007) http://archiviostorico.corriere.it/2007/novembre/09/Vicere_co_9_071109052.shtml (zuletzt eingesehen am 16.01.2012).

Pirani, Mario: Off-limits i Vicerè al Festival di Roma? (La Repubblica: 29. Oktober 2007) http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/10/29/off-limits-vicere-al-festival-di-roma.html (zuletzt eingesehen am 15.01.2012).

La Repubblica – Trova Cinema http://trovacinema.repubblica.it/attori-registi/roberto-faenza/177220 (zuletzt eingesehen am 02.11.2011).

Tornabuoni, Lietta: Nell'Italia dei Vicerè vince il voltagabbana. Il film di Faenza tratto dallo straordinario romanzo di De Roberto del 1894 è un affresco bello e ricco della grande famiglia siciliana, magnifici i costumi (La Stampa: 9. November 2007) http://archivio.lastampa.it/LaStampaArchivio/main/History/tmpl_viewObj.jsp?objid=8077857 (zuletzt eingesehen am 16.01.2012).

35mm.it http://film.35mm.it/interviste-attori/intervista-a-roberto-faenza-2.html (zuletzt eingesehen am 04.11.2011)

http://www.mymovies.it/dizionario/colonnasonora.asp?id=44509 (zuletzt eingesehen am 16.01.2012).

Abstract in Deutsch

Diese Diplomarbeit versucht auf zwei Ebenen den Roman *I Viceré* von Federico De Roberto zu beschreiben und zu analysieren. Im ersten Teil der Arbeit wird dieser Roman mit der Diskussion rund um den historischen Roman in Zusammenhang gebracht. Zu Beginn wird der historische Roman allgemein aufbauend auf die Sekundärliteratur kategorisiert und unterschiedliche Arten und Ausformungen dessen werden vorgestellt. Der Roman De Robertos wird als historischer Roman bezeichnet und Merkmale werden vorgestellt. Aufbauend auf dem dreibändigen Werk *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l' époque de Philippe II* (1949) vom französischen Historiker Fernand Braudel wird das von ihm erläuterte Modell der drei Ebenen der Geschichte auf den Inhalt von De Robertos Roman angewandt. Die drei Ebenen der 1) Temps individuel; 2) Temps social und der 3) Temps géographique heben wichtige Merkmale in der Darstellung der Handlung und der Figuren hervor. Im zweiten Teil dieser Arbeit wird der Roman mit der Literaturverfilmung durch Roberto Faenza aus dem Jahr 2007 verglichen. Anfangs werden theoretische Ansätze der Filmanalyse vorgestellt und diskutiert. Darauffolgend werden Unterschiede und Ähnlichkeiten in der Darstellungsweise der Handlung festgestellt und erklärt. In einem abschließenden dritten Teil der Arbeit wird besonders auf die Personenbeschreibung eingegangen. Dieser Teil kann als Zusammenfassung der vorhergehenden beiden Teile gesehen werden, da er nochmals die historische Dimension mit der filmischen Umsetzung zusammenbringt. So wird anfangs geklärt, welche historische Vorbilder De Roberto bei seiner Darstellung der Figuren wählt und wie sich dies in einen größeren Kontext einordnen lässt. Abschließend wird besonders die Personenbeschreibung im Roman und im Film verglichen. Diese Diplomarbeit fasst methodisch einen literaturtheoretischen Ansatz mit einem intermedialen Vergleich zusammen.

Abstract in English

This masterthesis describes on two levels the novel *I Vicerè* by Federico De Roberto. In the first part of this thesis the novel is presented in connection to the discussion around the historic novel. At the beginning main theories about the historic novel are presented and different types are categoriesed and explained. De Roberto's novel is nominated as historic novel and important elements are shown. Based on the work *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l' époque de Philippe II* (1949) by the french historian Fernand Braudel the three levels of history are connected to the content of the novel. The three levels of 1) Temps individuel; 2) Temps social and 3) Temps géographique underline important elements in the description of the content and the main figures. In the second part of this thesis the content of the novel is compared to the film by Roberto Faenza of 2007. At the beginning main theories about film analysis are presented and discussed. Subsequently differences and analogies in the description of the content are shown. In the third and last part of this thesis the description of the main characters is presented. This part can be seen as summary of the previous parts, because it combines the historic dimension with the expression in film. At the beginning the historic models De Roberto used for his characters are shown and then the description of the characters in the novel is compared to the one in the film. This thesis combines the method of literary theories to an intermedial comparison.

Abstract in Italiano

La presente tesi di laurea discute il romanzo *I Vicerè* di Federico De Roberto su due livelli distinti: da un lato viene descritta la dimensione storica del romanzo, mentre dall'altro viene effetuata la comparazione tra il testo originale e la versione cinematografica. Nella prima parte diverse teorie del romanzo storico sono presentate ed in seguito, alla luce di quest'ultime, il romanzo di De Roberto è identificato come romanzo storico e gli elementi principali vengono descritti. Partendo dall'opera *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l' époque de Philippe II* (1949) dello storico francese Fernand Braudel i tre livelli della storia, ovvero "Temps individuel", "Temps social" e del "Temps géographique", sottolineano caratteristiche importanti dell' esposizione della trama e dei personaggi. Nella seconda parte, invece, il romanzo è paragonato al film di Roberto Faenza, uscito nelle sale cinematografiche nel 2007. Inizialmente vengono presentate e discusse varie teorie dell'analisi di un film tratto da un romanzo e, successivamente, sono rilevate differenze e similitudini nella raffigurazione della trama. Infine, la terza ed ultima parte della tesi è dedicata alla descrizione dei personaggi. I capitoli relativi a questa sezione possono essere visti come riassunto delle parti precedenti, in quanto collegano ancora una volta la dimensione storica con la trasposizione cinematografica. I modelli della storia che De Roberto utilizza per creare i suoi personaggi vengono esplicitati e come questi sono sistemati in un contesto più vasto. Infine sono paragonate le descrizioni dei personaggi nel romanzo e nel film. Questa tesi riassume il metodo teorico della letteratura e un paragone intermediale.

Kurzbiographie

Name: Maria-Christina Mur
Geburtsdatum: 21.11.1988
Geburtsort: Bozen/Südtirol
Staatsbürgerschaft: Italienisch
Akademischer Grad: Mag. phil.

Ausbildung:

1994-1999 Besuch der deutschen Grundschule in Oberbozen/Ritten

1999-2002 Besuch der deutschen Mittelschule in Klobenstein/Ritten

2002-2007 Besuch des Humanistischen Gymnasiums, neusprachliche Fachrichtung „Walther von der Vogelweide“ in Bozen

2007-2011 Studium Diplom Geschichte an der Universität Wien

2007-2012 Studium Diplom Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien