

Intertextuelle Vermittlungsentwürfe des Selbst: Alfieris *Vita* als Geste einer literarischen Selbstbehauptung

Parigi, tolto per la Signora, mi seccherà a morte, che io non posso soffrire questi buffoni; ma ne caverò il partito del riderne, e far provvisioni per la Comedia, alla quale mi vo avvicinando; che avrò trentotto anni questo Genajo, e al suonar dei 40 avrò intieramente deposto il coturno, e con lui le lagrime e la maschera seria; e voglio consacrare altri 6 anni, e non più, al ridere d'ogni cosa del mondo, che forse non altro merita...¹

Mit diesen Worten kündigt Vittorio Alfieri in einem Brief aus dem Jahre 1786 seinem Freund Mario Bianchi den Wechsel seines Lebens- und Schreibprojekts an. Alfieri hat den Druck seiner Tragödienbände beendet. Von nun an will er sich der Komödie zuwenden. Doch nimmt im revolutionären Paris des Jahres 1790 zunächst der erste Teil seiner *Vita* Gestalt an.² Alfieri schreibt seine *Vita* somit am Ausgang des 18. Jahrhunderts, dem Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus, das mit der Französischen Revolution zu Ende ging. Seit seiner Jugend war er von der Unerfüllbarkeit der aufklärerischen Gesellschaftsideale zutiefst überzeugt. Fast in ganz Europa, so schien es ihm, seien die sozialen Abhängigkeitsstrukturen tief verwurzelt, der Adel zum Dienen verkommen, das Bürgertum unfähig, höhere Werte zu erkennen. So vermag der desillusionierte Dichter die selbst erlebte Revolution auch lediglich als farcenhafte Verkehrung aller irdischen Dinge zu begreifen. Deshalb fühlt er sich nun veranlasst, die komische Maske aufzusetzen. Sie soll der auf den Kopf gestellten Welt entsprechen, die nichts anderes verdiene, als verlacht zu werden. Alfieri entzweit sich mit der Geschichte, er ra-

¹ Vgl. Brief vom 5.10.1786 in Alfieri 1963: 339.

² Nach eigenen Aussagen beendet Alfieri den ersten Teil seiner *Vita* am 27. Mai 1790: „Il non aver dunque per ora altro che fare; l'aver molti tristi presentimenti; e il credermi (lo confesserò ingenuamente) di avere pur fatto qualche cosa in questi quattordici anni; mi hanno determinato di scrivere questa mia vita, alla quale per ora fo punto in Parigi, dove l'ho stesa in età di quarantuno e mesi, e ne termino il presente squarcio, che sarà certo il maggiore, il dì 27 Maggio dell'anno 1790.“ Alfieri 1951: 282. Auf diese kritische Ausgabe der *Vita* beziehen sich alle folgenden Zitate und ihre in Klammern angegebene Seite.

dikalisiert seinen subjektiven Weltbezug und begegnet der Welt und sich selbst als Komödiant. Alfieris Wahl verweist jedoch nicht nur auf ein neues Genre, sondern kulturkritisch auf den Topos der Maskenhaftigkeit der Gesellschaft selbst, ihr Rollenspiel, belegt in der Renaissance und noch im 18. Jahrhundert im höfischen Rollenspiel praktiziert. Gerade im Adel spielte sich hinter der Maske eben auch immer der Kampf des gesellschaftlichen Ichs um Anerkennung und Selbstbestätigung ab. Und dem adligen Alfieri scheint am Ende des 18. Jahrhunderts jede Form der gesellschaftlichen Integration unmöglich. Sie stellt für ihn lediglich Abhängigkeit, Servilität und Selbstentfremdung dar. Kette, Joch, Dienen und Erniedrigung – *il giogo, la catena, il servir* und *l'umiliazione* – sind die topischen Unwörter, die seine *Vita* durchziehen. Persönliche Freiheit ist ihm deshalb nur als Bruch mit dem eigenem Stand und als Setzen des eigenen Selbst vorstellbar. So tritt Alfieri aus seinem Stand aus und entbindet sich von den Verpflichtungen des Dienens. Nur ist es mit dem Austritt nicht getan. Alfieri gerät in eine selbstgewählte Isolation, die Angst, Unruhe und Orientierungslosigkeit hervorruft. Er will und muss sich eine Bestimmung geben, eine Idee, für die es sich zu leben lohnt. So bestimmt, ja zwingt sich Alfieri zum Dichter.

Dichtung wird ihm zum Lebensprojekt, sie soll die reale Integration ersetzen und ihm die Möglichkeit von Anerkennung verschaffen. Das selbst gewählte Ziel, die Art, wie man es erreicht, die Würde des Gegenstands, sie sollen seine Person rechtfertigen. Alfieris *Vita* inszeniert, dokumentiert und legitimiert eine Selbstformung als Prozess einer Dichterwerdung. Die *Vita* wird dabei zum konstitutiven Element des Selbstbezugs und zur Geste einer öffentlichen Selbstbehauptung.³ Mit der *Vita* nimmt sich Alfieri das Recht zur Darstellung und Beurteilung der eigenen Person und entzieht es den Fremden. Sowohl im Proömium als auch im zweiten Teil der *Vita* selbst macht er darauf aufmerksam, dass, sollte es überhaupt einen Grund für das Niederschreiben eines Lebens geben, es nur derjenige sein könnte, es nicht jemandem anderen zu überlassen:

³ Karl Heinz Bohrer glaubt für den philosophischen Ich- und Identitätsbegriff die Idee der Selbsterhaltung als konstitutiv zu erkennen. Sie ist mit der Akzeptanz von Vorwissen und dem Rückgriff auf eine funktionierende konventionelle Sprache verbunden. Alfieris Geste geht jedoch über den Selbsterhaltungsanspruch hinaus, sie lässt sich weder mit den Begriffen der Authentizität, noch mit der Selbsterhaltung und auch nicht mit dem empfindsam-frühromantischen Ich verrechnen. Zweifellos gehört sie in den Bereich einer öffentlichen Geste der Selbstbehauptung und hat mit der emphatischen Selbstentdeckung der Romantik nichts gemein. Vgl. Bohrer 1987.

„La ragione che mi indusse a scrivere la mia vita, cioè perché altri non la scrivesse peggio di me...“ (*Vita*. 320) Der Erzähler will, wie er ironisch sagt, vor allem der dummen Panegyrik der Nachwelt zuvorkommen:

che, morto io, un qualche libraio per cavare alcuni soldi da una nuova edizione delle mie opere, ci farà premettere una qualunque mia vita. (*Vita*. 6)

So geht der Dichter eben lieber mit sich selbst ins Gericht: „mi impegno qui con me stesso“. (Ibidem) Dabei fasst Alfieri seine *Vita exemplaris* auf, will er doch, indem er sich selbst darstellt, einen Beitrag zum Studium des Menschen im allgemeinen – „allo studio dell'uomo in genere“ (*Vita*. 7) – leisten. Weder die Einzigartigkeit der Person noch die Enthüllung der Wahrheit lenken die *Vita* Alfieris. Er greift auf die Idee der Vervollkommnung des Menschen durch Bildung zurück und schreibt sich in ein Netz intertextueller Relationen ein, das dem rhetorischen Modell der Gelehrsamkeit von *imitatio* und *aemulatio* entspricht. Genrebezüge, Topoi und Stereotypen lassen in der jüngsten Forschung den Eindruck entstehen, dass die *Vita* deshalb nichts anderes wäre als ein geschicktes intertextuelles Spiel.⁴ Unser Ansatz soll dagegen zeigen, dass gerade der Rückgriff auf vorgeprägte literarische Modelle und Erwartungen zur *inventio* der eigenen Person führt, die sich öffentlich zu legitimieren und zu behaupten gedenkt. Der Dichter, der auf die Kunst hin lebt und von ihr her lebt, wird dabei zum Repräsentanten der freien Subjektivität, die Alfieri an sich selbst zu veranschaulichen erhofft.

Gehen wir von einer Szene der *Vita* aus, die in der Zeit der Lehrjahre in der Turiner Militärakademie spielt. Alfieris Erzähler schildert seinen Protagonisten hypersensibel, kränkelnd und unansehnlich.

Carogna wird er von seinen Mitschülern genannt. Zeitweilig hat er mit Haarausfall zu kämpfen und muss eine Perücke tragen, die zum bevorzugten Spielobjekt der Mitschüler wird. Eines Tages, wohlweisend, dass man ihm die Perücke wieder entreißen wird, zieht er sie sich selbst vom Kopf und spielt sie den anderen zu. Der Erzähler formuliert die Moral:

Allora imparai, che bisognava sempre parere di dare spontaneamente, quello che non si potea impedire d'esserti tolto. (*Vita*. 47)

Man muss also den Schein erwecken, den anderen spontan das zu geben, von dem man nicht verhindern kann, dass es einem genom-

⁴ Vgl. hierzu Winter 2000. Unsere Studie baut auf dieser Arbeit auf, um die Intertexte in ihrem gestischen Zusammenhang zu sichten.

men wird. Die Verstellungskunst wird zu einer Form des Sich zu sich selbst Verhaltens. Das Maskenspiel von Simulation und Dissimulation bestimmt die *Vita*. Fremdbild und Selbstbild, Modelle und Topoi konstituieren dabei ein kompliziertes Spiel mit den Erwartungen der zeitgenössischen Leser.

1. Die großen Modelle

Wie jede Lebensbeschreibung des 18. Jahrhunderts folgt auch Alfieri einem memorialistischen Ansatz, zum einen entfaltet sich narrativ ein Lebensbogen, zum anderen begleitet und überformt die memorialistische Reflexion des Erzählers den dargestellten Protagonisten. Der narrative Lebensbogen des Protagonisten Alfieri ist schnell erzählt. Er folgt programmatisch einer präzisen Chronologie. Explizit weist der Erzähler im Proömium auf die zu gestaltenden fünf Epochen hin, die Zeitalter der *puerizia*, *adolescenza*, *giovinezza*, *virilità* und der *vecchiaia*. Das teleologisch durchkalkulierte Werk, das topisch die Jahre der Kindheit (1749-59), der Jugend in der Turiner Militäarakademie (1758-66), der Reisen und Liebesabenteuer (1766-75) bis zum ersten selbstgeschriebenen Sonett umfasst, schließt mit der in zwei Teile zerfallenden vierten Epoche, dem Erwachsenenalter (1775-86). Die *Vita* bleibt ostentativ unvollendet. Das Modell entspricht den Erwartungen, die Ausführung nicht. Natürlich kommt der Held noch in einer ehrbaren adligen Familie zur Welt, aber schon in der Kindheit entspricht er mit seiner Hypersensibilität nicht den in ihn gesetzten Erwartungen. Und entgegen aller konventionellen Regeln strebt er dann weder eine militärische noch eine diplomatische Karriere an. Er verweigert die Konvenienzehe, verlässt das Land und „entvasallisiert“ sich. Geschildert werden Episoden der Kindheit, der Aufbruch aus dem Elternhaus, die Lehrjahre in der Turiner Militäarakademie, schließlich der Aufbruch nach Europa, die Reise- und Welterkundung in sich konzentrisch vergrößernden Kreisen. Mehrfach folgt die Erzählung dem Muster von Aufbruch und Heimkehr. Am Ende kommt der Held in einer selbstgewählten, geistigen Heimat an, in Florenz, wo er gemeinsam mit einer würdigen *donna* dem Studium frönt. Verschränkt wird das narrative Paradigma mit dem bekennenden Muster der christlichen Konfessionsliteratur. Die Lebenserfahrungen erscheinen wie ein Durchlauf durch einzelne Sünden, die der moralisierende Erzähler hervorhebt und als immer neue Lehre zu begreifen versucht. Das Schicksal Alfieris steht eben nicht wie bei Goldoni unter einem

glücklichen Stern.⁵ Alfieris Protagonist muss einen absoluten Tiefpunkt der Irrungen und der Selbsterniedrigung erreichen, damit sich sein Held aus eigener Kraft zu einem neuen, freien Leben emporzwingen kann. Die Verlaufsformel ist die der Wende eines genial veranlagten Poeten, der gegen die Umstände erst zu einer Bestimmung finden muss, die aus eigener moralischer Anstrengung entspringt. So mutet die *Vita* zeitweilig wie eine weltliche Bekehrung zum Dichter, eine Vergeistigung durch Bildung an. Denn zusätzlich orientiert sie Alfieri auch am humanistischen Modell der *viri illustri*. So geht die *Vita* eben wesentlich mit einem Bildungsprogramm einher, ist die Geschichte der Erkenntnis ihres Wertes, der zunehmenden Lektüre, der nachahmenden Reproduktion, der Produktion erster misslungener Werke, schließlich der Überarbeitung und Verbreitung des Werkes bis zum Rückzug auf die Lektüre und die Übersetzungen des Gelehrten. Bekenntnisse, Humanistenvita und Gelehrtenmemoiren bilden einen heterogenen Diskurs, in dem Tugendideal und Bildungsprogramm eine Einheit mit der zukünftigen *fama* anstreben.

2. Symbolbildung und Umbesetzung der sprachlichen Zeichen

Die Prämissen dieser Selbstbildung setzt Alfieri in der kindlich-vorliterarischen Phase. Sie ist die Phase der Aneignung von Dingen und Wörtern. Ohnmacht und Macht, Triumph und Demütigung sind schon hier ans Wort und an Zeichen gebunden. Den *bocche chiuse* entsprechen in der Kindheit die *libri chiusi*. In der prädiskursiven Phase des stummen revoltierenden Kindes entstehen somit die rhetorischen Grundlagen der symbolischen Kohärenzbildung der gesamten *Vita*. Dargestellt wird vor allem das bestrafte und gedemütigte Kind. Zweimal muss der Junge als Strafe mit einem Haarnetz in die Kirche gehen. Er betritt sie mit geschlossenen Augen: „disonorato per sempre“ (*Vita*. 18). Auch die sogenannte „Niente-Episode“, in der das Kind es nicht vermag, einen Wunsch an die Großmutter zu richten (vgl. *Vita*. 19) sowie die Episode der ersten Beichte, in der ihm seine Sünden suggeriert werden, für die er dann vor der Mutter kniend öffentlich Abbitte leisten soll, gehören zur öffentlichen Erniedrigung und Entwürdigung, der *pena pubblica*, in der das Ich den anderen sprachlos ausgesetzt bleibt. (vgl. *Vita*. 21) Die stark affektiv besetzten Kindheitsepisoden sind deshalb auch

⁵ Vgl. hierzu die Kapitel der Geburt und die theaterfreundliche Umgebung, in der Carlo Goldoni aufgewachsen sein will, in Goldoni: 1993: 11-18.

der Ausgangspunkt einer symbolbildenden Bewältigung. Jede Kindheitsepisode eröffnet eine Kette, wird zur Leerstelle für spätere Wiederaufnahmen und signifikative Umbesetzungen, die zu Stabilisatoren des Ichs werden, indem sie mit zwischenzeitlich erworbenen Deutungsmustern neu belegt erscheinen. In der Reihe der Haar-symbolik entsteht auf diese Weise der Akt der öffentlichen Demütigung, der über die Jugend- und Reisejahre bis zur Konversion weitergeführt wird und auch nach dem Kennenlernen der *donna* nicht beendet ist. Aber auch das Gegenteil deutet sich schon an, die Szene des ersten spielerischen Duells und der Kopfverletzung, die im Gegensatz zum Haarnetz als Zeichen der Würde getragen wird. Noch die heimlich ausgestellte Blessur nach einem Duell in den Jugendjahren wiederholt dieselbe Geste. Objekte und Gesten begleiten den Lebenslauf: die Wunde als öffentlicher Triumph, das Schwert als nie eingelöstes Geschenk, die Pferde als Mittel der euphorischen Flucht und Befreiung. Auswahl und Aneignung der richtigen Dinge sind Bestandteil der Selbstkonstituierung des Helden. Doch geht es keineswegs lediglich um ihr reales In-Besitz-Nehmen, sondern darum, sie rhetorisch zum Zeichen des Selbst umzuformen. Entscheidend hierfür ist das Szenarium der Konversion. Nach der dritten und erniedrigendsten Liebesepisode schneidet sich der Protagonist den Zopf ab, schickt sein Haar als verbindliches Zeichen der *conversio* an einen Freund und lässt sich vom Diener auf einem Stuhl festbinden, um sich nun endlich der Vernunft und dem Studium zu ergeben. Die Konversion muss die *servitù* anerkennen, aus den Schwächen eine Stärke, aus Bindungslosigkeit freiwillige Bindung machen. Sie transformiert die Zeichen der Schwäche und der Demütigung in Zeichen der Stärke, indem sie die Symbole semantisch umbesetzt. Die Scham wird zum Triumph, das Fremde zum Eigenen, dann, wenn es das Eigene zu symbolisieren vermag. Dabei durchwirkt ein Netz von Paronomasien den Text, so dass selbst die Wörter der Entfremdung – *padri, capelli, pazzia* – zu Wörtern des Eigenen – *frati, cavalli, poesia* – werden können.⁶ Alfieri markiert diese rhetorische Umbesetzung vermittels der Schrift sogar deutlich. So heißt es in einem Zitat des von Selbstqual geprägten Protagonisten:

Io mi contentava di ruminar fra me stesso, e di piangere alle volte dirottamente senza saper di che, e nello stesso modo di ridere: due cose che, se non sono poi seguitate da scritto nessuna, son tenute per mera pazzia, e lo sono; se partoriscono scritti, si chiamano poesia, e lo sono. (*Vita*. 127)

⁶ Vgl. hierzu die Untersuchungen von Giartosio 1998.

Das also, was die Welt für *pazzia* hält, wird in der Schrift zur *poesia*. Es ist der Prozess der Sinnggebung durch die Schrift, der die Umbe-
setzung der Bedeutungen erst möglich macht. Er allein sichert dem
zukünftigen Dichter sein kreatives Potential und legitimiert seine
Außenseiterrolle.

3. Das Bildungsszenarium

Ähnlich verhält es sich mit den Lektüren, sie verfolgen einen regelrechten Bildungsbogen.⁷ Obwohl die Jugend vom Erzähler immer wieder topisch als eine Zeit der Ignoranz und Verwirrung hervorgehoben wird, lassen sich schon bald eine Reihe von Lektüren nachweisen. Schon das Kind kennt Vergils *Georgica* auswendig und tauscht Ariost-Bände gegen Esswaren ein. Goldoni und Metastasio dienen bereits in der Schulzeit der Auseinandersetzung mit der Affektkonzentration im Drama. Erinnerung wird an den französischen sentimental und an den pikaresken Roman. Neben einer Kirchengeschichte stehen bald die *Märchen aus 1001 Nacht*, Voltaires Prosa und die französische Klassik. Der jugendliche Held tendiert freilich zur empfindsamen Lektüre und zum Abenteuer, was sich in seinem exzentrischen Verhalten, seiner Nervosität, Melancholie, Kränklichkeit und phantasierenden Stummheit äußert. Lektüren werden so zum Zeichen des Selbst in den verschiedenen Phasen des Lebens. Der „*commedia di questi miei viaggi*“ (*Vita*. 63), dem Zeitalter der Reisen ab 1767, gibt Alfieri nicht nur Reiseführer bei. Denn bereits in Turin beginnen die philosophischen Studien: Voltaire, Montesquieu, Rousseau und Helvétius. Während Rousseaus *Héloïse* wegen „*tanta maniera*“ und „*sì poco sentire*“ (*Vita*. 93) abgelehnt und der *Contrat social* als unverständlich deklariert wird, vollzieht sich mit dem bewunderten Montesquieu, dem gelobten Helvétius und vor allem mit der Entdeckung Plutarchs, dessen *Vite* Begeisterungstürme und Tränen auslösen, der Wechsel zum ernsten, philosophischen und heroischen Register. Zum eigentlichen Begleiter und Trost der Reisen erhebt der Protagonist jedoch Montaigne, dessen *Essays* er in einer zehnbändigen Taschenbuchausgabe von nun an immer mit sich führt, ohne dass er sich freilich noch an die lateinischen Zitate oder Fußnoten wagt. Mit der 36-bändigen Ausgabe der italienischen Dichter, die er am Ende der zweiten Reise erwirbt, beginnt schließlich die mühsame Zuwendung zur italienischen Sprache und Litera-

⁷ Vgl. hierzu auch Raimondi 1979.

tur, zu Dante, Petrarca, Ariost, Tasso, Boccaccio und Machiavelli. Der Rekurs auf die Literatur wird bei Alfieri zur Individualgeschichte umgebildet, der Eigenkanon wird zum Ausdruck der Selbstbildung. Sie prägt etappenweise ein Selbstbild aus, das in der letzten Phase zum humanistischen Gelehrten tendiert. Nun beginnt die Lateinlektüre mit dem stoizistischen Seneca.

Schließlich wird die griechische Antike – Homer, Hesiod, Aristophanes, Anakreon u. a. – im quälenden und geheimen Selbststudium schrittweise erschlossen. Alfieri kommt am Ende bei den Ursprüngen an und reiht sich mit seinen Reisen zu den Gräbern der Großen ins Patrimonium ein. In seiner *Vita* verfolgt Alfieri deutlich die humanistische Bildungsidee einer schrittweisen Vervollkommnung durch die Aneignung des kulturellen Erbes. Bildung ist für ihn heroische Arbeit am Selbst. Sie schafft dem isolierten Dichter die Gemeinsamkeit geistiger Güter. Mit der Dichtung entsteht jedoch auch das neue Ideal von *amor* und *gloria* im Sinne der humanistischen *fama*.⁸ Mit diesem Ideal bildet der Protagonist eine Emphase des Ideellen aus. Die unruhige, melancholische Selbstsuche findet ihr äußeres Ziel im Geistigen und im Nationalen. Bildung vollzieht sich für den Protagonisten in der *imitatio* und *aemulatio* selbst gewählter Vorbilder. Sie sind es auch, die das dargestellte Ich zum Erwerb der Fertigkeit des Dichtens führen. In humanistischer Gelehrtenmanier davon überzeugt, dass Lektüre und Nachahmung von Sprache, Versen und rhetorischen Versatzstücken die Bildung des Dichters ausmachen, bleibt die *inventio* kaum benannt.

Die Muster müssen lediglich dem eigenen Genius entsprechen, *a mio genio* sein, sonst taugen sie nichts. Poesie gehört damit ganz im aufklärerischen Sinne der natürlichen, angeborenen Fähigkeit an. Über das Genie vermag die *Vita* jedoch lediglich mit Hilfe des Erzählers Auskunft zu geben. Er verweist immer wieder auf das am erlebenden Ich dargestellte *imbollire*, das Sieden, Kochen und Überkochen des *forte sentire*, das freilich nicht lernbar ist. Als angeborene Gemütslage ist das Genie für Alfieri das Pendant zum Vernunftideal. Gebunden an den Topos der Melancholie, der sich in Poesie verwandeln lässt, bleibt diese Gemütslage aber wesentlich im Dunkeln.

⁸ Die Idee der *fama* kann bei einem Autor wie Alfieri nicht einfach soziologisch aus seiner Herkunft als Adliger erklärt werden. Der Begriff gehört zu den konstitutiven Begriffen einer prospektiven Erinnerungskultur, die im humanistischen Sinne auf Verdienst und weltlichen Ruhm ausgerichtet ist. Vgl. hierzu: Assmann 2000⁴: 59-71. Höchstwahrscheinlich hat Alfieri hier auch auf Petrarca zurückgegriffen, der den Begriff in die europäische Kulturgeschichte einbrachte.

4. Die dissimulierende Maske. Ironische Selbstbeobachtung und komische Distanzierung

Während der narrative Bogen der *Vita* schrittweise die Aneignungsgesten des Protagonisten verfolgt und sie zu Symbolen des Selbst umformt, sichert die memorialistische Struktur die Richtung seiner Bewegung. Die Erinnerung schließt das Selbst zusammen, überbrückt die Zeit und schafft Kontinuität in Bezug auf ein sich langsam wandelndes dargestelltes Ich. Mit dem Erzähler konstituiert sich der eigene und gleichzeitig fremde Blick auf das Selbst, jenes „indole, che io andava intanto manifestando“ (*Vita*. 16).

Hier zeigt sich die wichtigste Seite der *Vita*, die Seite der Selbstinszenierung vermittelt der Stimme des Erzählers, der als ironischer, kopfschüttelnder Zuschauer seiner selbst im Stil des *vissuto ricordato* sein Ich in Augenschein nimmt, situativ die expressiven Register wechselt, hoch pathetisch in den Superlativen, komisch, burlesk und familiär in den Diminutiva. Im erzählenden Ich, das nach Paul de Man⁹ mit seiner Stimme ein Äquivalent zum Autor ausbildet, inszeniert sich der lebende Mensch, der das erlebende Ich nunmehr wie in einem Erinnerungstheater vorzuführen vermag. Doch bleibt die memorialistische Dopplung auch das wichtigste Mittel, um das Fremde und das Eigene in den dargestellten Rollen des erlebenden Ich gegeneinander abzuheben und aneinander zu messen. Dabei ist die Stimme des Erzählers schon im metaliterarischen Proömium durch ein verwirrendes Spiel mit den Topoi gekennzeichnet. Der Erzähler beherrscht und verfolgt die konventionellen Sprachen mit ihrem moralischen und kognitiven Bedeutungsanspruch. Leidenschaftslos und wahrhaftig will der Erzähler sein Ich beurteilen. Altersweisheit soll dem affektiv-unbewußten Lebensprinzip der Ängste, Wünsche und schamvollen Demütigungen des erlebenden Ichs, diesem „asino, fra asini“ (*Vita*. 30),¹⁰ entgegengesetzt werden. Andererseits soll die *Vita* spontan und leicht – „triviale e spontanea“ – geschrieben sein, „dettata dal cuore non dall'ingegno“ (*Vita*. 7). Der Erzähler will der Feder freien Lauf lassen: „lasciar fare alla penna“ (*Ibidem*) und mit sich selbst plaudern: „favellar di me con me stesso“ (*Vita*. 283). Die *Vita* soll kurz sein, warnt aber sofort vor dem ge-

⁹ de Man 1979. De Man nennt die Stimme eine Prosopopöie des Autors.

¹⁰ So konnte Alfieris *Vita* auch immer wieder im Widerspruch zwischen dem denkenden und reflektierenden Erzähler-Ich und seinem erlebenden, affektiv bestimmten Ich gelesen werden.

schwätzigem Alter. Selbst der Eingangstopos¹¹ unterliegt einer selbstwidersprüchlichen ironischen Haltung. Der Erzähler, der die Selbstliebe für sich in Anspruch nimmt, verweist sie im selben Moment nicht nur an die Natur aller Menschen, sondern besonders an die Poeten oder solche, die sich dafür halten: „quelli che tali si tengono“ (*Vita*. 5). Der Erzähler führt ein widersprüchliches Spiel mit der Exordialtopik eines Montaigne und eines Rousseau. Dabei unterminiert er ständig seine eigenen Aussagen. Das Prinzip der Selbstwidersprüchlichkeit beherrscht die Stimme des Erzählers von Anfang an. Die Instanz also, die der Kontinuität, der Kohärenz und dem Autor verpflichtet ist, trägt die Maske des Komödianten. Das Zusammenspiel von dargestelltem Selbstbild und ironischer Stimme wird in der Einzelszene evident. Alfieris *Vita* erweist sich unter diesem Gesichtspunkt als eine episodische Reihung einzelner Tableaus, die vom Erzähler dargestellt und distanziert werden. Der Erzähler hält Abstand zu seinem Protagonisten. Er identifiziert sich mit einem Zuschauer seiner selbst und wird gerade hierdurch zur Vermittlungsinstanz für den Leser. Gemeinsam mit dem Leser gibt er das erlebende Ich dem konventionellen Urteil und dem Verlassen preis. So ist die Einzelszene zwar immer Teil der symbolischen Neubesetzung des Handlungs bogens, ironisiert und distanziert aber den Helden in immer neuen Ansätzen. Diese Dopplung von perspektivisch-kohärentem Entwurf und ironischer Distanzierung beruht auf einem geschickten Zusammenspiel von historischen und zeitgenössischen Topoi, die den Leser orientieren. Typisch ist das Beispiel der Reise.¹² Der Reisetopos steht vor dem Hintergrund der *grand tour* des adligen Müßiggängers und fasst gleichzeitig die aufklärerische Bildungsreise ins Auge. Für den Protagonisten Alfieris ist die Reise aber zunächst eine emphatische Flucht aus allen Fesseln des Standes und der Gesellschaft. Der frenetische Aufbruch bei Geschwindigkeit treibt ihn jahrelang durch die Welt. Entgegen der Reisetagebücher der Aufklärung wird das Reisen über petrarkeske und danteske Topoi mit dem Modell des italienischen *romanzo* verbunden. So wird der Reisetopos zum Sinnbild von jugendlichem Wahn und hastender Orientierungslosigkeit. Anstatt zu sehen und zu lernen ist der Diskurs vom *non vidi* beherrscht, vom *correre senza veder nulla*. Städte bleiben bloße Namen, Orte und Länder sind fast

¹¹ „Il parlare, e molto più lo scrivere di sé stesso, nasce senza alcun dubbio dal molto amor di sè stesso.“ (*Vita*. 5)

¹² Vgl. hierzu Schreiber 2000.

ausnahmslos lediglich Prätexte für politische Polemik. Und doch wird die Reise im wahrsten Sinne des Wortes eine Bühne für das Selbst unter ständig wechselnden Kulissen. Auf Reisen inszeniert sich der Erzähler als der von innerer Unruhe getriebene, melancholische, desillusionierte, zeitkritische und empfindsame junge Mann. Sehen wir uns eine berühmte Szene des Meeres an.

Oltre il teatro, era anche uno de' miei divertimenti in Marsiglia il bagnarmi quasi ogni sera nel mare. Mi era venuto trovato un luoghetto graziosissimo ad una certa punta di terra posta a man dritta fuori del porto, dove sedendomi su la rena con le spalle addossate a uno scoglio ben altetto che mi toglieva ogni vista della terra da tergo, innanzi ed intorno a me non vedeva altro che mare e cielo; e così fra quelle due immensità abbellite anche molto dai raggi del sole che si tuffava nell'onde, io mi passava un'ora di delizie fantasticando; e quivi avrei composto molte poesie, se io avessi saputo scrivere o in rima o in prosa in una lingua qual che si fosse. (*Vita*, 81)

Die Szene gilt als Beleg für den präromantischen, empfindsamen Alfieri. Doch stellt der Erzähler sie ausdrücklich in den Rahmen der, wenn auch wenigen, Vergnügungen des erlebenden Ichs. Vor allem aber findet sich die malerische Pose wieder, mit der sich der Protagonist ans Ufer setzt und an einen Hügel lehnt.

Der erste Wahrnehmungspunkt konvergiert mit der Stimme des Erzählers, sie macht die Figur von außen sichtbar und zitiert das Bildthema: Mensch und Natur. Erst der zweite Blick ist der des erlebenden Ichs, das sich in idyllisch-erhabener Manier zwischen Himmel und Meer wähnt. Dann bricht die Stimme des Erzählers die Situation um und verbindet sie mit einem Leitmotiv, das die gesamte *Vita* durchzieht: Und hier hätte ich viele Gedichte geschrieben, wenn ich in Versen oder Prosa, in welcher Sprache auch immer, schreiben gekonnt hätte. Der Erzähler distanziert sich ironisch vom jugendlichen Gemüt, das sich keinen Ausdruck zu geben vermag. Dem Leser werden die fabulierenden Wunschträume des jugendlichen Protagonisten zum Verlachen preisgegeben. Andererseits aber verweisen Pathos und Natur-Gefühl auf die Zukunft des Möchtegern-Poeten. Die vergegenwärtigte Situation erscheint so in eine Vergangenheit eingerückt, die von einer zukünftigen Möglichkeit überblendet wird. Alfieris Ironisierungen seines jugendlichen Helden bedienen sich immer wieder dieser Art von Überblendungen. Auf diese Weise kann hinter der vergegenwärtigten Situation stets ein neues literarisches oder bildhaftes Ideal aufscheinen. Schon hinter einer der Kindheitsepisoden, dem vieldiskutierten Selbstmordversuch des Jungen mit *cicuta*, lässt sich auf diese Weise der Schierlingsbecher eines zukünftigen Sokrates andeuten. Und eine Alpenüberquerung kann in der Art und Weise eines Hannibal inszeniert werden. Ein

zweites Tableau soll an dieser Stelle genügen. Begleitet von seinem Diener Elia flüchtet der Held nach einer Liebesepisode wieder auf seinen Weg. Die mechanische Bewegung auf der *strada maestra* soll ihm Abstand und Ruhe bringen. Aber auch in Spanien zieht der Protagonist „sempre fantasticando, delirando, piangendo e tacendo“ (Vita. 124) durch die Landschaft. Und während er sich noch mit der spanischen Grammatik abquält und zum wiederholten Male den *Don Quijote* liest, entsteht das Bild seiner Reise durch Aragonien:

Quasi tutta la strada soleva farla a piedi col mio bell'andaluso accanto, che mi accompagnava come un fedelissimo cane, e ce la discorrevamo fra noi due; ed era il mio gran gusto d'essere solo con lui in quei vasti deserti dell'Arragona; perciò sempre facea precedere la mia gente col legno e le mule, ed io seguitava di lontano. Elia frattanto sopra un muletto andava con lo schioppo a dritta e sinistra della strada cacciando e tirando conigli, lepri, ed uccelli, che quelli sono gli abitatori della Spagna... (Vita. 127)

Das Bild des Don Quijote, des phantasierenden Herrn, der vom lebenspraktischen Diener Elia alias Sancho Panza umsorgt wird, ist überdeutlich. Die Figur des tragikomischen Ritters kämpft bei Alfieri natürlich nicht gegen Windmühlenflügel, sondern gegen seinen eigenen Liebeskummer. Die leitmotivische Formel des Nicht-Schreiben-Könnens, die sich auch an dieses getragene Bild anschließt, ironisiert jetzt sogar den zukünftigen Poeten:

Disgrazia mia (ma forse fortuna d'altri) che io in quel tempo non avessi nessunissimo mezzo né possibilità oramai di stendere in versi i miei diversi pensieri ed affetti. (Vita. 127)

Die Vertiefung der Affekte, so zeigt sich, gehört nicht zu Alfieris Schreibprojekt. Erst eine dem Ziel der Selbstbildung und Selbstsetzung zugeordnete Empfindsamkeit ist für ihn wirklich sinnvoll. Ähnliches gilt für den Liebesdiskurs. Er ist ganz offensichtlich ein petrarkistischer Diskurs, in dem es vor goldenen Ketten und Netzen, einer geradezu pathologischen Unterjochungsangst durch anonym bleibende Damen genauso wimmelt wie vor militärischer Metaphorik, Oxymora und Todessehnsucht. Liebe bringt Schmerz und Leid, ruft dramatische Selbstmordversuche hervor und endet in immer neuer Einsamkeit, die es durchzustehen gilt. Doch treibt der Erzähler seinen Protagonisten episodisch in regelrechte romaneske Liebesabenteuer. Typisch ist der zweite *intoppo d'amore*. Die Szene spielt in England. Sie stellt den in der Nacht ins Haus der Geliebten schleichenden Liebhaber dar, nachdem er zuvor vom Pferd gefallen und sich den Arm ausgerenkt hat. Aber: „[A]more mi aveva quadruplicato il coraggio“ (Vita. 110), und *amore* hatte ihn auch leichtsinnig gemacht. So wird er vom Ehemann ertappt und wäh-

rend einer Theatervorstellung zum Duell gefordert. Das *commedia dell'arte*-Duell im Frack steht ganz im Zeichen des Komödiantischen. Verletzt schleppt sich der Liebhaber nach dem Duell noch einmal ins Theater zurück und stellt sich seiner Blessur als einziger bewusst, stolz den Blicken der anderen aus. Doch währt dieser Stolz nur kurz. Seine Geliebte wird ihm gestehen, schon vor ihm einen anderen Liebhaber, einen Jockey, gehabt zu haben. Noch im Nachhinein zeigt sich, dass er nicht nur die falsche Geliebte gewählt, sondern auch die falsche Rolle gespielt hat, die eines gehörnten Ehemanns. Wieder wird der Protagonist dem Lachen preisgegeben, während er selbst in tiefste seelische Verzweiflung stürzt. Dennoch gehört der Liebesdiskurs für den Helden von Anfang an zum Projekt der Selbstbildung. Die drei Liebeshindernisse konstituieren in dieser Hinsicht eine Klimax, mit ihrer Hilfe wird die Wende eingeleitet. Sie wirken zwar in ihrer Sukzession und Steigerung komisch, weil die mechanische Rekurrenz ein automatenhaftes Verhalten freisetzt, scheint doch jede der Damen dem Protagonisten den Verstand zu rauben, bei jeder glaubt er, sterben zu müssen, zielen aber wiederum auf den Wende- und Endpunkt ab. Der Protagonist muss eben die wahre Liebe zu einer würdigen, geistigen *donna* erst finden. Die Rollen, die der Held spielt, wirken in der theatralisch-visualisierten Ausstellung des Selbst immer wieder komisch und falsch. Sie nehmen die malerische Pose, den komödiantischen Liebhaber, die literarische Figur und die militärischen und geistigen Helden der Vergangenheit auf. Der Erzähler belächelt seinen Protagonisten. Die Selbstthematization in der Form einer reflexiven Selbstinszenierung markiert dabei eine Diskrepanz im dargestellten Ich. Optische und intertextuelle Topoi lassen diese Kluft anschaulich werden. Zwischen der Vergangenheit und der Zukunft steht das zerrissene Innere, das sich über den Rekurs auf das Fremde zu artikulieren hofft und ihm nicht entspricht. Gleichzeitig aber ist der Rekurs auf das Fremde immer auch als vermittelnder Umweg zu sich selbst gedacht. Denn am fremden Bild entstehen die nicht ausdrückbaren Gefühle und Sehnsüchte des erlebenden Ichs.

In der Anlehnung an Petrarca, an Cervantes oder Sokrates zeichnet sich der perspektivische Entwurf des Selbst ab. Dieser Entwurf wird auf die Zukunft verwiesen, dort, wo der ironisierende Erzähler schließlich bei sich selbst ankommen müsste.

5. Einlösung und Selbstaufhebung des ironischen Erzählers

Die *Vita Alfieris* ist zeitlich mit ihren beiden Teilen aus den Jahren 1790 und 1803 zweimal auf die Erzählersituation zugeschrieben. Je-

des Mal dort, wo sich der Protagonist dem Alter und dem Zustand des Erzählers annähert, bricht der Text ab und wird auf später verschoben. Um die langsamen Fortschritte beim Schreiben, „i lentissimi progressi“ (*Vita*. 150), sichtbar und nachvollziehbar zu machen, weist sie der Autor dem Leser in einem dokumentarischen Anhang aus. So geraten die ersten Fassungen der Tragödie *Cleopatra* und die ersten Gedichte in die *Vita*. Die fingierte Authentizität des Dokumentarischen unterliegt demselben Prinzip des Verlachens wie der vom Erzähler dargestellte Protagonist. Die ersten unbeholfenen Schreibversuche zielen nun unmittelbar auf einen kopfschüttelnden und lächelnden Leser ab. Nur der alternde Erzähler im vierten Teil könnte endlich den Entwurf des Selbst einlösen, das sich aus seinen Irrtümern befreit und zum Dichter und Gelehrten geläutert hat.

So ist dann auch die letzte Rolle die des alternden Gelehrten in der „vita letteraria“ (*Vita*. 186). Er gibt die Vorstellung vom ruhigen und zufriedenen Leben, das sein Maß gefunden hat. Der Gelehrte teilt seinen Tagesablauf präzise ein, weihet sein Leben dem Studium, der Lektüre und der Übersetzung. Er verkauft seine Pferde, kleidet sich rituell nur noch in schwarz oder türkis und kontrolliert seine Ernährung. Mit der ganz im dantesken Stil gehaltenen „gentilissima e bella signora“ (*Vita*. 208)¹³ lebt der Protagonist seine späte *Vita Nuova*. Die *donna* ist ihm zur geistigen Führerin geworden, mit ihr kann er Herz und Sinn glücklich vereinen, für sie vermag er nun endlich auch zu leiden und sich zu demütigen. Aber auch der alternde Gelehrte geht als Erzähler keineswegs im Entwurf der *Vita* auf, muss er doch nunmehr die Maske der ironischen Erzählstimme selbstironisch auch durchhalten. Sie garantiert ja erst die Kohärenz des Selbstbilds und verweist auf den Autor. So entstehen die letzten Gesten des Erzählers im Zeichen des Humanistentopos der literarischen *fama*. Um Vorsorge für sein Selbstbild nach dem Tode zu treffen, fügt der Erzähler der *Vita* am Ende seine Grabinschrift als Anhang bei. Zuletzt gilt es, für den Ruhm der Nachwelt zu sorgen und dem Tod schon im Leben zuvorzukommen. Für Paul de Man ist autobiographisches Schreiben stets ein epitaphisches Schreiben. Das Epitaph mit der Aufschrift des Namens und den Lebensdaten repräsentiert nach ihm die lebendige Stimme, das Gesicht des Menschen, das ihn als abwesend und tot kenntlich macht, aber auch die Fiktion einer Stimme aus dem Grabe in der Figur der Prosopopöie entwer-

¹³ Es handelt sich um Luisa Stolberg, Gräfin D'Albany, die Frau des englischen Thronprätendenten Charles Edward Stuart, die Alfieri im Jahre 1777 in Florenz kennen gelernt hat.

fe.¹⁴ Die Geste dieser letzten Überschreibung des Selbst ist bei Alfieri überdeutlich zelebriert. Ihr zur Seite steht der Akt, mit dem sich der Erzähler für seine Griechischstudien selbst einen Homer-Orden verleiht, um sich in einer theatralisch-sakralen Schlussgeste den Klassikern zuzugesellen:

Inventai dunque una collana, col nome incisovi di ventitrè Poeti sì antichi che moderni, pendente da essa un cammeo rappresentante Omero, e dietrovi inciso (ridi o lettore) un mio distico greco; il quale pongo qui per nota ultima, colla traduzione in un distico italiano. (*Vita*. 349)

Der Text der *Vita* und diese letzten Gesten ihres Erzählers konvergieren noch einmal in einer sich selbstironisch unterminierenden Pose – *ridi o lettore*. Bis zum Ende hält der Erzähler seine Maske durch, die die dargestellte Person spielerisch auslöscht und dem Leser zum Verlachen anbietet. Doch ist wiederum ein perspektivischer Entwurf ablesbar, der Komödiant will selbst in der Schrift aufgehen. Sie allein könnte das Lächerliche an der Geste der illusionären Würdigung und Selbsterhöhung auslöschen. Sie soll das Selbstbild des literarischen Helden fixieren und verewigen. Die letzte Sicherheit freilich, dass man das Selbstbild den anderen vor-geschrieben habe und seine *fama* beherrsche, muss der Erzähler jemandem anderen überlassen. Statt eines letzten Teils endet die unvollendete *Vita* Alfieris mit einem Brief, den der Freund Caluso an die Witwe des Autors richtet. Er berichtet vom Tod des Autors und bezeugt, dass alles, was gesagt wurde, der Wahrheit entspreche.

Die *Vita* Alfieris kann weder als ein naiv-autobiographisches Werk mit Authentizitätsanspruch gelesen werden, noch als reines intertextuelles Spiel. Sie ist ein Beispiel bewusst gehandhabter literarischer Vermittlung, die bis zuletzt ein Selbstbild mit der Hilfe von Fremdbildern durchzusetzen wünscht. Die inszenierte Künstlervita unterliegt einer Geste der permanenten Selbstüberschreibung, die sich in der Transformation der Dinge und Wörter zu Symbolen des Selbst äußert und im Rekurs auf Fremdbilder ständig zukünftige Selbstbilder entwirft. Beim Selbst vermag dieser Erzähler freilich nicht anzukommen. Die dargestellten Rollen des Ichs werden dem Verlachen preisgegeben. Die ironische Stimme, die sich bis zuletzt durchhält, sichert zwar die Kohärenz des Ichs an der Maske des Komödianten, treibt aber auch das eigene Projekt in die Aporie. Das teleologische Projekt der humanistischen Selbstbildung erweist sich nicht als eine Vertiefung des Selbst, sondern zielt über das Selbst

¹⁴ Vgl. de Man 1979.

hinaus auf das hinterlassene Werk. Nicht das persönliche Ich, sondern dessen öffentliche Anerkennung im Sinne der humanistischen *fama* schreibt sich ins Werk ein. Alfieris *Vita* trennt das Leben von der Geschichte, um eine Selbstsetzung mit Hilfe von Literatur zu inszenieren, die sich in die Geschichte einzuschreiben hofft. Der exemplarische Entwurf des Selbst zielt darauf ab, in der Schrift sein Medium der Verewigung zu finden. Angesichts einer Weltsicht, die das historische Geschehen als Komödie begreift, ist dieser Topos am Ende des 18. Jahrhunderts wahrscheinlich selbst nur noch ironisch denkbar.

Bibliographie

- ALFIERI, Vittorio (1951): *Vita scritta da esso*. Edizione critica della stesura definitiva. Hrsg. von L. Fassò. Asti, Casa d'Alfieri. I. - ALFIERI, Vittorio (1963): *Epistolario*. Hrsg. von L. Caretti. Asti: Casa d'Alfieri. I. Bd. - ASSMANN, Jan (2000⁴): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck. - BOHRER, Karl Heinz (1987): *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*. München/Wien: Hanser. - COSTA, Simona (1983): *Lo specchio di Narciso; autoritratto di un 'homme de lettres'*. Su Alfieri autobiografico. Roma: Bulzoni. - GIARTOSIO, Tommaso (1998): *Doppio ritratto*. Roma: Fazi Editore. - GOLDONI, Carlo (1993): *Memorie. Con un'appendice di scritti goldoniani*. Hrsg. von G. Davico Bonino. Torino: Einaudi. (1967). - DE MAN, Paul (1979): *Autobiographie as De-Facement*. In: *Modern Language Notes*. 94. 919-30. - DE MONTAIGNE, Michel (1969): *Essais*. Hrsg. von A. Micha. Paris: Flammarion. Buch I-II. - RAIMONDI, Ezio (1979): *Giovinetza letteraria dell'Alfieri*. In: *Il concerto interrotto*. Pisa: Pacini. 65-191. - KANDUTH, Erika (2000) (hrsg.): *Italienische Aufklärungsliteratur im Zeichen europäischer Beziehungen. Beiträge zu Parini, Alfieri und Da Ponte*. Frankfurt a. M.: Lang. - ROUSSEAU, Jean-Jacques (1959): *Les Confessions*. Hrsg. von B. Gagebin - M. Raymond. Paris: Gallimard. - SCHREIBER, Sylvia (2000): *Alfieri viaggiatore*. In: KANDUTH 2000: 91-111. - WINTER, Doerthe (2000): *Come farsi eroe letterario. Die Vita Vittorio Alfieris als intertextuelles Bezugssystem*. Frankfurt a. M.: Lang.