

bachelor-wissen

Gröne / von Kulesa / Reiser: *Italienische Literaturwissenschaft. Eine Einführung*

Zusatzmaterialien

Einheit 2

2.1.1



Abb. 2.9
Horaz (65–8 v. Chr.)

Die *Ars poetica* des Horaz

Ursprünglich Teil einer umfassenderen Versepistel (*Epistula ad Pisones*, ca. 14 v. Chr.), wurden die poetologischen Ausführungen des Horaz schließlich eigenständig überliefert und konnten eine kontinuierlichere Wirkungsgeschichte entfalten als die Poetik des Aristoteles.

Unter den Stellungnahmen des Autors zu kanonisierten und zeitgenössischen literarischen Werken finden sich mehrere Gedanken, welche die weitere poetologische Diskussion nachhaltig beeinflussen sollten. Zum einen soll das Werk eine in sich geschlossene Einheit bilden, die den Kriterien der Schlichtheit, der Angemessenheit und der Wahrscheinlichkeit genügen kann, wofür u.a. die Stoffwahl, Stilart und der soziale Stand der Figuren aufeinander abgestimmt werden müssen.

Text 2.5 Horaz: *Ars poetica*

Wenn ich die festgelegten Unterschiede und den Stil einer Gattung nicht zu beachten vermag und nicht kenne, was laß ich als Dichter mich grüßen? [...] Es genügt nicht, daß Dichtungen schön sind; sie seien gewinnend, sollen den Sinn des Hörers lenken, wohin sie nur wollen.

Mit den Lachenden lacht, mit den Weinenden weint das Antlitz des Menschen. Willst du, daß ich weine, so traure erst einmal selbst; dann wird dein Unglück mich treffen [...]; entledigst du dich nur eines unpassenden Auftrags, so schlafe ich ein oder muß lachen. Zu trauernder Miene gehören auch traurige Worte, zu zorniger solche voll Drohens, zu schelmischer scherzende, zur strengen solche, die man im Ernst sagt.

Denn die Natur formt zuerst unser Innres je nach der äußeren Lage: beglückt uns, treibt uns zur Wut, zieht uns durch schweren Kummer zu Boden, bedrückt uns; dann läßt sie die Regungen der Seele sich äußern durch die Übersetzung der Zunge.

Steht die Sprache des Sprechers nicht in Einklang mit seinem Stande, wird sich unter römischen Rittern und Fußvolk Gelächter erheben. Es macht einen großen Unterschied, ob ein Gott spricht oder ein Heros, ein gereifter Mann oder ein Hitzkopf, noch in der Blüte der Jahre, ob eine gebieterische Herrin oder ob eine fleißige Amme, ein Kaufmann, immer auf Reisen, oder ein Mann, der sein grünendes Gütchen bestellt, ob Kolcher oder Assyrier, ob man in Theben erzogen wurde oder in Argos. Entweder folge der Sage oder erdichte, was in sich übereinstimmt, Schriftsteller. Wenn du etwa neu den hohen Achilleus darstellst, so bestehe er rastlos, jähzornig, unerbittlich, heftig darauf, es gebe für ihn keine Rechte und

er beanspruche alles für seine Waffen. Medea sei wild und unbesiegt, Ino in Tränen, heimtückisch Ixion, Io ruhelos, finster Orestes. Falls du Unbekanntes auf die Bühne bringst und es wagst, eine neue Person zu gestalten, so bleibe sie bis zum Ende, wie sie anfangs auftrat, und stimme mit sich selbst überein. (Horaz: 1972, 9, 11 u. 13)

„nützen und
erfreuen“ als Aufgabe
der Dichtung

Folgenreich ist im Weiteren die von Horaz verfochtene Untergliederung des Dramas in fünf Teile (Fünfaktschema). Die hohe Dichtung fuße letztlich gleichermaßen auf Begabung und Inspiration des Dichters wie auch auf seinem handwerklichen Können (*ars*). Was die Wirkung der Dichtung auf die Zuschauer anbelangt, so soll sie zugleich nützen und erfreuen (“aut prodesse volunt aut delectare poetae”).

Text 2.6
Horaz: *Ars poetica*

Entweder nützen oder erfreuen wollen die Dichter oder zugleich, was erfreut und was nützlich fürs Leben ist, sagen. Wozu du auch immer ermahnst, sei kurz, damit deine Worte schnell der gelehrige Sinn erfaßt und treulich bewahrt; alles, was überflüssig ist, entfließt dem vollen Herzen. Was man des Vergnügens wegen erfindet, sei dicht an der Wahrheit: daß nicht das Stück verlange, ihm alles, was ihm gefällt, auch zu glauben [...] (Horaz: 1972, 25)

Auch im Hinblick auf die Vergleichbarkeit der unterschiedlichen Künste prägte Horaz eine häufig zitierte Behauptung, geradezu einen Topos (d.h. einen Gemeinplatz in der Literatur) zahlreicher Poetiken, nämlich die prägnante Formel, die Dichtung gleiche dem Gemälde (“*ut pictura poesis*”).

2.1.3

Zu den italienischen Renaissance-Poetiken

Als Beispiel zu den poetischen Vorgaben hinsichtlich der besonders wichtigen Gattungen Epos, Tragödie und Komödie seien zwei Passagen aus Scaligers *Poetices libri septem* (den “Sieben Büchern von der Dichtkunst“) angeführt:

Text 2.7

Scaliger: *Poetices
libri septem*

95. Kapitel: Vorschriften für die einzelnen Gattungen der Dichtung. Die epischen Gedichte

[...] In der gesamten Dichtkunst scheint jene Form der Epik, in der wir Geschlecht, Leben und Taten von Helden beschreiben, die hervorragendste zu sein; nach ihrem Vorbild sollen die übrigen Teile der Dichtkunst ausgerichtet werden. [...]

Wenn man also den Stoff und die Personen gefunden hat, die man den zeitlichen und örtlichen Verhältnissen anpassen muß, um eine Dichtung daraus abzuleiten, dann bleibt noch die *dispositio* (kunstgerechte Anordnung) übrig, deren Regeln allgemein bekannt sind. [...]

Das zweite Gesetz lautet: Die Erzählung darf nicht völlig geradlinig verlaufen, damit sie keine Langeweile zeitigt. Oft muß man dieselbe Sache wiederholen, und oft ist es sogar notwendig, sie einzuhämmern [...] Eben das also, wovon man die Handlung ihren Anfang nehmen läßt, soll man nicht an den Anfang stellen. So bleibt der Geist des Zuhörers nämlich angespannt, weil er das erfahren möchte, was sich noch nicht zugetragen hat. Das ist nämlich die einzige oder zumindest eine herausragende Tugend: den Zuhörer gewissermaßen gefangenzuhalten. [...]

Der Rest der Erzählung sei gleichmäßig, aber aufgelockert durch neuartige Gegenstände, die gleichwohl einen Teil der Darstellung bilden oder auf sie Bezug nehmen müssen. [...]

Der Stoff als Ganzes schließlich wird dem öffentlichen Leben entnommen. Bei den Personen entfallen die Hauptrollen auf Könige und Helden. Die Götter mischen sich so ein, wie wir oben gelehrt haben. Bei den Handlungen kommt es zu Kämpfen. Alles andere wird hinzugefügt, um Abwechslung zu schaffen. [...]

96. Kapitel: Die Tragödie, die Komödie, der Mimus¹

Obwohl die Tragödie der eben besprochenen epischen Dichtung ähnlich ist, unterscheidet sie sich dadurch von ihr, daß sie nur selten Personen der niederen Stände zulässt, wie Boten, Händler, Seeleute und dergleichen. Umgekehrt kommen in der Komödie nie Könige vor [...] Die Personen der Satire sind lustig, trinkfreudig, neckisch, aufgekratzt und höhnisch. Im Mimus treten Walker, Schuster, Metzger, Geflügelverkäufer, Salzfischhändler und Gemüsegärtner auf [...] Die Aufführungsweise von Tragödie und Komödie ist dieselbe, aber die Stoffe und der Verlauf sind verschieden. Die tragischen Stoffe sind erhaben und schreckenerregend: Befehle von Königen, Blutbäder, Verzweiflung, Erhängung, Verbannung, Verwaisung, Verwandtenmord, Inzeste, Feuersbrünste, Kämpfe, Blendungen, Weinen, Heulen, Klagen, Begräbnisse, Leichenreden, Trauerlieder. In der Komödie sind es Scherze, nächtliche Umzüge, Hochzeiten, Zechgelage, listige Sklaven, Trunkenheit und betrogene Greise, denen das Geld aus der Tasche gezogen wird. [...]

Die Ereignisse muß man so aufeinander folgen lassen und anord-

nen, daß sie dem wahren Verlauf möglichst nahe kommen. Es soll nämlich nicht allein unser Ziel sein, die Zuschauer in Erstaunen oder Bestürzung zu versetzen [...], sondern sie zu belehren, zu erschüttern und zu unterhalten. Unterhalten aber werden wir entweder durch Späße, was Sache der Komödie ist, oder durch ernste Dinge, vorausgesetzt sie sind der Sache halbwegs angemessen. Lügen nämlich sind den meisten Menschen verhaßt. Deshalb kann ich weder die Kämpfe noch die Sturmangriffe vor Theben gutheißen, die innerhalb von zwei Stunden ihr Ende finden. Ein umsichtiger Dichter wird es auch vermeiden, jemanden im Nu von Delphi nach Athen oder von Athen nach Theben reisen zu lassen. So wird bei Aischylos² Agamemnon³ umgebracht und gleich darauf begraben, und zwar so schnell, daß der Schauspieler kaum Zeit zum Luft-holen hat. [...] (Scaliger: 1964, Bd. III, 21-31)

1 *Mimus antike dramatische Gattung, Vorläufer der Komödie* –

2 *Aischylos griechischer Dramatiker (ca. 525–456 v. Chr.)* –

3 *Agamemnon der antiken Mythologie zufolge König von Mykene*

Aufgabe 2.11

? In welcher Form vermittelt Scaliger sein poetologisches Wissen? Beschreiben Sie seine Argumentationsweise. Fassen Sie die wesentlichen Charakteristika des Epos im oben zitierten Abschnitt kurz zusammen. Welcher Stilart können auf Grundlage von Scaligers Ausführungen die Gattungen Satire und Mimus zugeordnet werden?

2.1.4



Abb. 2.10
Der Hl. Franziskus auf
einem Altarbild von
Giorgione (ca. 1505)

Die *Questione della lingua*

Eine erste wichtige Etappe auf dem Weg war der Einfluss der auf Volksnähe bedachten religiösen Erneuerungsbewegung unter Franz von Assisi (ca. 1181-1226; vgl. seinen bedeutenden *Cantico di frate sole*, ca. 1224) und der sizilianischen Dichterschule am Hofe des Stauferkaisers Friedrich II. Hier waren es v.a. Beamte der kaiserlichen Kanzlei, welche die vorbildgebende provenzalische Dichtung in ein von dialektalen Komponenten möglichst gereinigtes Toskanisch übertrugen (darunter Giacomo da Lentini, ca. 1210-1260) – eine Entwicklung, welche sich von den nachfolgenden Dichtergenerationen der Sikulo-Toskaner (z.B. Guittone d'Arezzo, ca. 1235-1294) und dem *dolce stil nuovo* (ab Guido Guinizelli, ca. 1240-1276) weiter ausgebaut werden konnte.

Maßgebliche Autoren



Abb. 2.11
Sandro Botticelli:
Dante (ca. 1495)

Als entscheidend für die gesamte weitere italienische Literaturgeschichte erwiesen sich die dichterische Praxis wie auch die poetologischen Schriften der sog. *tre corone fiorentine*, der drei maßgeblichen Autoren Dante (1265-1321), Petrarca (1304-1373) und Boccaccio (1313-1375). Dante, dessen *Divina Commedia* (ca. 1307-1320) als das unerreichbare Hauptwerk der volkssprachlich-italienischen Literatur überhaupt gilt, illustrierte beispielsweise in seinem *Convivio* (ca. 1304-1307), wie die Verwendung der Volkssprache philosophische Diskussionen auch den nicht Lateinkundigen zugänglich machen sollte. An die Gebildeten – und daher auf Latein verfasst – richtete Dante zugleich seinen Traktat *De vulgari eloquentia* (ca. 1304), die erste sprach- und literaturhistorische Abhandlung der italienischen Literatur im eigentlichen Sinne, die gerne als Auftakt der theoretischen Auseinandersetzung mit der *questione della lingua* angesehen wird. Diese befasst sich im weiteren Sinne mit der Abgrenzung der Volkssprache vom Latein, im engeren Sinne mit der Definition der italienischen Hochsprache. Dem entsprechend unterscheidet Dante zwischen dem Typus der natürlichen Sprache, die dem geschichtlichen Wandel unterliegt, welche die Kinder schon von der Amme erlernen und die einem historischen Wandlungsprozess unterworfen ist – also dem *vulgare* (lat.) – und einem Typus unveränderlicher Sprache, dem Latein. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang weiterhin die Forderung nach einer die regionalen Differenzen übergreifenden Volkssprache, die literaturfähig, vorbildlich und ebenso für den Hof wie als Kanzleisprache geeignet sein sollte. Die italienischen Dialekte wurden an Hand von wichtigen Textproben in diesem Sinne einer Prüfung unterzogen.

Für den weiteren Entwicklungsverlauf seien nur einige wenige Namen genannt: Leon Battista Alberti (1404-1472) trat ebenso als Autor der *Grammatichetta vaticana* (1435), der ersten Grammatik auf Italienisch, als auch als Verfasser des Trak-

tats *Della famiglia libri IV* (1433-1441) hervor, in dem er programmatisch postulierte, der Gebrauch des *volgare* werde dem Latein in nichts mehr nachstehen, sobald die Gelehrten es ‘gefeilt und gereinigt’ hätten.

Aufwertung des ‘volgare’



Abb. 2.12
Girolamo Macchietti:
*Porträt Lorenzo de’
Medicis* (Mitte 16. Jh.)

Neben diesen literarischen und gelehrten Förderern des Italienischen darf allerdings nicht vergessen werden, dass eine allmähliche Umstellung des Rechtswesens vom Latein auf das Italienische und die nachdrückliche Förderung der Volkssprache von Seiten der Mächtigen, etwa unter Lorenzo de’Medici (gen. Il Magnifico, 1449-1492) ihr Übriges taten, um die Volkssprache aufzuwerten. Die Zuspitzung der *Questione della lingua* auf die Frage, welche Gestalt das literaturfähige Italienisch nun genau einnehmen solle, wurde von Niccolò Machiavelli (1469-1527) in seinem *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* (1515) auf die wenig konziliante Formel gebracht, nur gebürtigen Toskanern sei es überhaupt möglich, gelungene Komödien zu verfassen – allen anderen fehle das ‘attische Salz’ der Toskana.

Sprachtheoretische Positionen

Im *cinquecento* standen sich schließlich drei divergierende Positionen gegenüber:

- ▶ eine ‘archaisierende’ (d.h. auf einen vergangenen Zustand ausgerichtete) Tendenz erhob die Sprache von Petrarca und Boccaccio zur Norm (Pietro Bembo [1470-1547], etwa in den *Prose della volgar lingua* von 1525);
- ▶ eine ‘eklektische’ (d.h. unterschiedliche Positionen vereinigende) Richtung trat für eine an den verschiedenen Höfen und in den bedeutendsten italienischen Städten gesprochene Kanzlei- und Umgangssprache ein, die zu einer übergreifenden Einheit verschmolzen werden sollte (Baldassare Castiglione [1478-1529]: *Libro del cortigiano* [1528];
- ▶ eine florentinische Stoßrichtung orientierte sich an der gegenwärtigen toskanischen Mundart (neben Niccolò Machiavelli auch bspw. Sperone Speroni [1500-1588] und sein europaweit beachteter *Dialogo delle lingue* [ca. 1542], den etwa der Franzose Du Bellay in seiner bedeutenden *Deffence et Illustration de la langue française* [1549] nachahmt).

Zitieren wir zur Verdeutlichung aus Sperone Speronis *Dialogo delle lingue*. In einem Gespräch, dessen Teilnehmer unterschiedliche Auffassungen zur Rolle des Italienischen vertreten, verteidigt ‘Bembo’ gegenüber dem Gelehrten Lazaro und einem Höfling die Vorzüge der Volkssprache:

Text 2.8 Sperone Speroni: *Dialogo delle lingue*

[...] Più vi vuol dire: farà alcuno per avventura, cui né natura né industria non mancare: nulladimeno egli farà quasi che dalle stelle inclinato a parlare e scriver meglio volgar che latino in un sog-

getto, ed in una materia medesima. che dee¹ fare egli? Che ciò sia il vero; vedete le cose Latine del Petrarca e del Boccaccio, ed agguagliatele² alle loro volgari: di quelle niuna³ peggiore, di queste niuna migliore giudicarete. Dunque da capo consiglio ed ammonisco⁴ voi Messer Lazaro, scrivere e parlare latino, come quello assai meglio scrivete e parlate latino, che non volgare. ma voi gentiluomo, il quale o la pratica della corte, o l'inclinazione del vostro nascimento stringe a far altamente, altamente consiglio: e facendo altamente non solamente non viverete inonorato⁵, ma tanto piu glorioso, quanto scrivendo e parlando bene volgare, almeno a' volgari farete caro: ove malamente scrivendo e parlando latino, vile sareste a'⁶ dotti parimente⁷ ed indotti. Nè vi persuada l'eloquenza di Messer Lazaro più costo⁸ a divenir mutolo⁹, che componete volgarmente: perocchè¹⁰ così la prosa come il verso della lingua moderna, è in alcune materie poco men¹¹ numerosa e di ornamenti¹² capace della Greca e della Latina: I versi hanno i lor piedi¹³, loro armonia, lor numeri¹⁴: le prose il lor flusso di orazione, le lor figure¹⁵, e le loro eleganzie di parlare; ripetizioni, conversioni,¹⁶ complessioni,¹⁷ ed altre tai¹⁸ cose; per le quali non è forse, come credete, diversa una lingua dall'altra; che se le parole sono diverse, l'arte del comporre e dell'adunarle¹⁹ è una cosa medesima nella Latina e nella Toscana.[...] (Speroni: 1975, 82, 84)



Abb. 2.13
Tiziano Vecellio: *Portrait des Kardinals Pietro Bembo* (1539–40)

Auf die Frage des Höflings, ob man denn folglich als Toskaner auf die Welt kommen müsse, um dieser vorzuziehenden Mundart auch teilhaftig zu werden, antwortet 'Bembo':

Nascer no, ma studiare Toscano; che egli è meglio per avventura nascer Lombardo, che Fiorentino, perocchè l'uso del parlar Tosco oggidì è tanto contrario alle regole della buona lingua Toscana, che più noce²⁰ altrui l'esser natio²¹ di quella provincia, che non gli giova²². (Speroni 1975: 102)

1 dee = deve – 2 agguagliatele *vergleicht sie* – 3 niuna = nessuna – 4 ammonire *ermahnen* – 5 inonorato *unehrent* – 6 a' = ai – 7 parimente *gleichermaßen* – 8 costo *das Folgende* – 9 mutolo = mutolo – 10 perocchè = perché – 11 men = meno – 12 ornamenti *sprachlicher Schmuck, d.h. rhetorische Figuren* – 13 piedi *Versfüße* – 14 numeri *hier: Metrum* – 15 figure *rhetorische Figuren* – 16 conversioni *Inversionen* – 17 complessioni *Symploken (Symploke: rhetor. Figur, Kombination aus Anapher und Epipher)* – 18 tai = tale – 19 adunare *aneinanderreihen* – 20 nocere *schaden* – 21 natio = nato – 22 giovare *nützen*

Aufgabe 2.12

? Inwiefern differenziert Speroni seine Ratschläge zum Umgang mit dem *volgare*? Was könnte der Hintergrund für diese zweigeteilte Einstellung sein? Womit begründet Speroni seine Verteidigung des *volgare*? Welches Konzept von Literatur lässt sich seiner Beschreibung entnehmen? Welche Auffassung von Sprache vertritt Speroni in seiner Beurteilung des zeitgenössischen Toskanischen?

Accademia della Crusca

Bembos Einfluss war es, der sich in der 1583 gegründeten *Accademia della Crusca* durchsetzen sollte, einer literaturhistorisch

bedeutenden sprachpflegenden Gesellschaft (*crusca* = Kleie; es sollte die Spreu vom Weizen der Sprache gesondert werden), die nicht das zeitgenössische, sondern das klassische Toskanisch zum Maßstab erhob. Als ihr wichtigster Vertreter gilt Leonardo Salviati (1540-1589).

1612 erschien schließlich das *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. Eine der Gegenbewegungen zum Ausschließlichkeitsanspruch der Florentiner begründete Vincenzo Monti (1754-1828), der zusammen mit anderen Gesinnungsgenossen die *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al vocabolario della Crusca* (1817-1826) herausbrachte.



Abb. 2.14
Alessandro Manzoni
(1785–1873)

Als letzter literarischer Höhepunkt in der Auseinandersetzung mit der *Questione della lingua* sei an dieser Stelle das Werk Alessandro Manzonis (1785-1873) genannt. Er entschied sich bei der Überarbeitung seines epochemachenden historischen Romans *I promessi sposi* gegen das Lombardische und andere Einflüsse wiederum für das zeitgenössische Florentinische (sog. reinigendes 'Bad im Arno'). In der 1840-42 veröffentlichten Version des Romans suchte Manzoni alle regionalsprachlichen Extreme zu meiden, ein Ausdruck des Strebens nach einem sprachlichen Einigungsprozess, der das gesprochene zeitgenössische Florentinisch zur verbindlichen Norm erhob. 1862 wurde Manzoni in Folge seines kulturellen Verdienstes zum Präsidenten einer Kommission für Sprachpolitik im neu gegründeten Königreich Italien ernannt.

2.2

Gattungsgeschichte

De Auseinandersetzung mit der Gattungsgeschichte erweist sich insofern nicht nur aus der Perspektive einer systematisierenden Literaturtheorie als sinnvoll. Soziologische Ansätze haben ihrerseits die Genese (das Aufkommen) von Untergattungen oder Typen in den Blick genommen, um zu erforschen, inwieweit die Entstehung neuer Gattungen mit einer Neuordnung des gesamt-gesellschaftlichen Systems und des in ihm gültigen kulturellen Gefüges in Zusammenhang gebracht werden kann.

‘Sitz im Leben’



Abb. 2.15
Gustave Doré (1832-
1883): *Troubadours*

Das literarische Feld

Erich Köhler (1924-1981) sah im Gattungssystem eine Vermittlerinstanz zwischen der Gesellschaft und der Literatur (*Gattungssystem und Gesellschaft*, 1977): Die literaturgeschichtliche Abfolge von sich wandelnden Gattungen, Themen und Motiven wird über die individuelle Schaffensleistung der Autorinnen und Autoren auf die im Hintergrund wirksame Rivalität zwischen sozialen Gruppen zurückbezogen. Letztere stellen Trägerschichten eines gruppeneigenen interessegeleiteten Weltbildes dar, das sich nicht zuletzt im Kunstwerk Ausdruck verschafft, wobei durchaus Koalitionen und somit Kompromisse zwischen den unterschiedlichen Gruppen geschlossen werden können. Gattungen entstehen folglich nicht willkürlich, sondern sind Teil einer innerliterarischen Tradition wie auch eines soziohistorischen Lebenszusammenhangs.

Eine derartige literatursoziologische Darstellung der Gattungsentwicklung eignet sich vor allem für das feste Gattungsgefüge des Mittelalters, stößt jedoch in Anbetracht einer sich weitenden Gattungslandschaft auf zunehmende Schwierigkeiten, die im Einzelfall relevanten sozio-historischen Faktoren plausibel nachzuzeichnen. Dennoch konnte Pierre Bourdieu in seiner Theorie des literarischen Feldes am Beispiel der Avantgarde-Bewegungen des 19. und 20. Jh. aufzeigen, inwieweit sich der zwischen den Polen des künstlerischen Renommées und den Gesetzen der Marktwirtschaft angesiedelte Literaturbetrieb über innovative literarische Gestaltungen immer neu verjüngt. So tendieren nicht-arrivierte Schriftsteller und Schriftstellerinnen dann zum literarischen Experiment, wenn sie sich von den überkommenen und trivialisierten literarischen Formen distanzieren wollen; können sie sich dank ihrer Originalität oder unerwarteten Abwandlung der bestehenden Muster als künstlerisch-wegweisend durchsetzen, ist es ihnen unter Umständen möglich, die in den tonangebenden Kreisen herrschende Auffassung von Literatur in ihrem Sinne zu verändern und damit das literarische Feld umzugestalten. Dieses Feld ist somit zum einen gekennzeichnet von der Auseinandersetzung zwischen fortschrittlich-revolutionären und anerkannten Auffassungen von ‘hoher Kunst’. Ihr gegenüber steht jedoch jenes künstlerische Schaffen, das sich nicht nach den ästhetischen Maßgaben zweckfreier Kunst richtet (eine Auffassung, die wohlgermerkt

erst Ende des 19. Jh. als Ergebnis eines Jahrhunderte langen Ablösungsprozesses der Kunst von äußeren Vorgaben voll entwickelt war), sondern nach den Erfordernissen des Marktes. Publikationen, die also versuchen, den Geschmack eines möglichst breiten Publikums zu treffen, das definitionsgemäß nicht durch besondere literarische Kennerschaft ausgezeichnet ist, sondern durch die Vorliebe für altbekannte, geradewegs *triviale* Formen, stellen den wirtschaftlichen Profit über das künstlerische Streben und müssen als Gegenmodell zum Pol der nicht auf ökonomischen Erfolg, wohl aber auf inner-literarisches Prestige ausgerichteten Künstler angesehen werden.

Die Wahl der Gattung bedeutet insofern stets die Bezugnahme auf ein bereits bestehendes Vorverständnis dieser Gattung – und sei es nur, um radikal mit diesem zu brechen. Autorinnen und Autoren etwa, die ihre Texte als ‘Roman’ bezeichnen, reihen sich auch heute noch in eine Gattungstradition ein, welche auf die lange Reihe von Vorgängertexten verweist, zur Auseinandersetzung mit ihnen zwingt und darüber bei Lesern und Leserinnen bestimmbar Erwartungshaltungen weckt. Für den Konstanzer Begründer der Rezeptionsästhetik Hans-Robert Jauß (1921-1997) spielten Gattungen daher die Rolle eines den Kontext etablierenden Rahmens, welcher – sozusagen als Summe des Wissens über die bisher vorliegende Textreihe einer Gattung – auf das Verstehen eines Textes vorausgreift (siehe Einheit 11.2). Das literarische Publikum verfügt demnach über einen historisch wandelbaren Erwartungshorizont, welcher in wichtigen Teilen durch die betreffende Gattungsstruktur geprägt ist, andererseits aber auch eine Weiterentwicklung des Gattungsverständnisses bedingen kann.

Erwartungshorizont

Eine der vorrangigen Aufgaben in den Anfangszeiten der akademischen Literaturwissenschaft bestand in der Erstellung verlässlicher Textausgaben, da die Überlieferung eines Textes mit nicht zu unterschätzenden Problemen verbunden ist. Nur in seltenen Fällen ist das handschriftliche Original eines Manuskripts erhalten. Vor Erfindung des Buchdrucks wurden solche Handschriften zudem wiederholt durch Abschriften vervielfältigt, die zu fehlerhaften Übertragungen oder Eingriffen in den Text führten. Auch gedruckte Erstausgaben können von nachfolgenden Auflagen oder anderweitigen Neudrucken erheblich abweichen. Aufgabe der Textkritik als Methode der sog. Editionsphilologie (der literaturwissenschaftlichen Zusammenstellung von Textausgaben) ist es demnach, eine 'ideale', d.h. der vermutlichen Urform weitestmöglich entsprechende Textversion (Archetyp; *codex archetypus*) zu rekonstruieren.



Abb. 2.16
Karl Lachmann
(1793-1851)

Das vom deutschen Philologen Karl Lachmann (1793-1851) maßgeblich entwickelte Vorgehen beruht auf einem Überblick über sämtliche verfügbaren Quellen (Handschriften oder frühe Drucke), die als Textzeugen in Betracht kommen und im Hinblick auf den gesuchten Originaltext aufschlussreich sein können. In einem systematischen Vergleich (Kollation; *collatio codicum*) werden nun alle Textbelege gegenübergestellt und die Abweichungen (Lesarten) festgehalten. Diese Lesarten lassen sich in der Recensio (*recensio*) auf der Grundlage von ähnlichen Übertragungsfehlern, oder Eingriffen zumeist in Gruppen einteilen, die in der Art eines genealogischen Stammbaums (*Stemma*, *stemma codicum*) angeordnet werden können. Anzunehmen ist, dass die ältesten Überlieferungsträger, die Lesarten mit wenigen Abschreibefehlern, aber auch die von vornherein schwierigeren Lesarten (Prinzip der *lectio difficilior*), dem Original näher stehen als spätere Fassungen, da bei Abschriften eher vereinfachend in den Text eingegriffen wurde. Bei ihnen handelt es sich um sog. Hyperarchetypen, die in der Phase der Selectio (*selectio*) aus allen Textzeugen ausgewählt werden. Nur eine genaue Untersuchung vermag jedoch über die im Laufe der Überlieferungsgeschichte entstandenen Abweichungen (Korruptel; *variante*) Auskunft zu geben. Textstellen werden daraufhin verbessert (Emendation; *emendatio*). Am Ende steht der Entwurf eines Archetyps, der dem ursprünglichen Wortlaut nahe kommt und in einer 'kritischen Ausgabe' (*edizione critica*) vorgelegt wird, die über die Auswahlkriterien der Herausgeber Rechenschaft ablegt und in einem kritischen Apparat die restlichen Lesarten verzeichnet. Als Beispiel für eine kritische Werkausgabe sei auf die bei Le Monnier (Florenz) verlegte mehrbändige *Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga* verwiesen.

Aufgabe 2.13

? Welche 'Fehler' sind im Verlauf der Überlieferungsgeschichte eines Textes denkbar?

2.4

Benedetto Croce

Autonomie des Kunstwerks

Wie kein anderer prägte der Philosoph, Historiker und Literaturkritiker Benedetto Croce (1866-1952) in der ersten Hälfte des 20. Jh. die Dichtungsdebatte in Italien. Sein neuidealistischer Ansatz ist als Gegenreaktion auf die positivistischen und materialistischen Ansätze zu verstehen, welche Ende des 19. Jh. versuchten, literarische Werke auf der Grundlage von geschichtlichen, soziologischen und biographischen Fakten zu erklären und in ihrem Sinngehalt wie auch in ihrer Funktion festzulegen (Determinismus). Derartigen Bestrebungen hält Croce in seiner für alles Weitere grundlegenden Schrift *Estetica* (1902) die Autonomie des Kunstwerks entgegen, allerdings erst nach der fundamentalen Unterscheidung zwischen 'poesia' als der eigentlichen Kunst und 'letteratura', welche alle informationstragenden und somit zweckgerichteten Werke umfasse – eindeutiger Ausdruck eines emphatischen Literaturverständnisses (so in *Poesia e non poesia* [1923]). Unter 'poesia' wiederum versteht Croce nicht allein die Lyrik (diese freilich besonders), sondern jegliche literarische Gestaltung, in der das vom Dichter tief Empfundene (Gehalt) und seine Ausdruck verleihende Form ein harmonisches Ganzes ausbilden. Dementsprechend wird die Ästhetik als jener Bereich des menschlichen Geistes aufgefasst, in welchem die Intuition des dichtenden Individuums ihren adäquaten Ausdruck finden. Form und Inhalt können im einzelnen Werk nicht mehr voneinander getrennt werden, ihre dialektische Verschränkung mündet stattdessen in einer ästhetischen Synthese. Das kunstvoll Schöne beruht demnach nicht auf den Kriterien von Wahrheit (realistisch-mimetische Darstellung) oder des moralisch Guten (ideologische Prämissen), und schon gar nicht auf der lediglich strikten Befolgung poetischer Normen (Regelpoetik) oder auf rhetorischer Brillanz.

Im Idealfall fließt die Persönlichkeit der oder des Einzelnen vielmehr in der Dichtung mit grundlegenden Themen der Menschheit in eins und bildet eine überzeitliche Schönheit aus, was indes nur wenigen im Laufe der Geschichte geglückt ist, so beispielsweise Homer, Vergil, Dante, Petrarca, Ariost, Tasso, Shakespeare, Goethe.

Aufgabe 2.14

? Inwiefern erscheint Croces Position aus der Sicht der heutigen Literaturwissenschaft problematisch?

Werkimmanente Analyse

Um einer derart beschaffenen Dichtung gerecht zu werden, muss sich der Literaturkritiker laut Croce auf seine eigene Intuition bzw. Anschauung stützen: Seine Analyse darf sich nur auf die unmittelbare Erfahrung des Werks selbst beziehen und hat alle anderweitigen Informationen und Stoßrichtungen (biografischer, soziologischer, moralischer Art) weitgehend auszugrenzen, da sie den subjektiven Zugang zum Werk nur verstellen

würden. Nur insofern, als die Einfühlung in den betrachteten Text ihrer beispielsweise als historisches Rahmenwissen bedarf, sind sie von Bedeutung. Dem Kritiker gebührt es schließlich, sofern er über einen entsprechend ausgebildeten Kunstsinn verfügt, dank seines Geschmacks über das Werk zu urteilen: ob es sich um eine ‘gelungene’ Dichtung handelt oder eben nicht – ein Urteil, das er dann über eine eingehende werkimmanente Analyse zu begründen hat.

Text 2.9

La critica d’arte non dà né l’equivalente logico né quello intuitivo dell’opera d’arte: non il primo, perché l’arte non è pensiero logico; non il secondo, perché l’arte non si traduce. Essa dà soltanto la conoscenza che ciò che si ha dinanzi è, o non è, prodotto d’arte. La sua formula suona: “A è arte”; ovvero “A non è arte”; ovvero: “A è arte nei punti α , β , γ , on è arte nei punti δ , ϵ , ζ ”. In altri termini la critica enuncia: “C’è un fatto, A, che è opera d’arte”; ovvero: “Falsamente si crede che ce sia un fatto A, opera d’arte”. Il giudizio, che si chiama valutativo, si risolve in giudizio storico. Per questa ragione ogni critica d’arte è storia dell’arte; e, all’inverso, ogni storia dell’arte è critica d’arte. Giudicare un’opera significa intenderne la natura (quella determinata natura), e collocarla perciò nella sua serie storica. A questo modo si dimostra l’identità di critica e storia d’arte, di critica letteraria e storia letteraria. (Croce: 1954, 54)

Aufgabe 2.15

? Welche Möglichkeiten weist Croce der Literaturkritik zu, wenn es darum geht, ein Werk zu bestimmen? Worin besteht die Verknüpfung von Literaturkritik und Literaturgeschichte? Welche Konsequenz ergibt sich aus einem solchen Ansatz für die Literaturwissenschaft als Disziplin?

Literatur

Benedetto Croce: *Problemi di estetica e contributi alla storia dell’estetica italiana*. Bari: Laterza 1954.

Quintus Horatius Flaccus: *Ars poetica: Die Dichtkunst*. Hg. Eckart Schäfer. Stuttgart: Reclam 1972.

Julius Caesar Scaliger: *Poetices libri septem*. Hg. August Buck. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann 1964.

Sperone Speroni: *Dialogo delle lingue*. Hg. Helene Harth. München: Fink 1975, 82, 84, 102.

Einheit 3

3.2

Internetadressen zur Berufsorientierung

Einen bodenständigen Einblick in die beruflichen Möglichkeiten bieten die Beratungsseiten der Bundesagentur für Arbeit unter <http://www.arbeitsagentur.de> in der Rubrik Berufsinformationszentrum (BIZ). Eine erste Orientierung bieten etwa die links unter “Studienwahl“ und im Weiteren unter “Studienfinanzierung“.

Berufsinformationen finden sich ebenfalls unter <http://www.berufenet.arbeitsagentur.de>, wobei die Orientierung vom letztlich anvisierten Beruf ausgehend vorgenommen wird. Über die Suchmaske können Sie sich über die Eingabe “Romanist“ zur Seite “Bachelor of Arts (Uni) – Romanistik“ weiterleiten lassen und dort speziell für ihre Ausbildungsrichtung einige grundständige Informationen einsehen.

Einen gezielten und umfassenden Überblick über Studienmöglichkeiten und Arbeitsfelder bieten die Seiten Studien- & Berufswahl der Bundesagentur für Arbeit unter <http://www.studienwahl.de>. Eine Recherche-Funktion ermittelt die Hochschulstandorte und Studienmöglichkeiten von deutschen Universitäten und Fachhochschulen. Auch die Zulassungsvoraussetzungen können auf diese Weise in Erfahrung gebracht werden. Kurze Charakteristiken stellen im Weiteren einzelne Studienfächer vor. Sehr hilfreich sind die Hinweise zum Studieren im Ausland und zu Fördermöglichkeiten.

Konsequent gehen auch die Seiten des Netzwerks Wege ins Studium unter <http://www.wege-ins-studium.de> der Frage nach, in welchen Schritten sich Abiturienten mit der Wahl ihres Studienfachs und Hochschulstandorts beschäftigen sollten.

Verschiedenen Aspekten der Hochschulbildung in Deutschland widmet sich der sehr informative Deutsche Bildungsserver <http://www.bildungsserver.de> unter der entsprechenden Rubrik. Dabei kommen neben dem Studium auch die Hochschulpolitik, das Hochschulrecht und die Didaktik nicht zu kurz.

Eine ausgewogene Darstellung der Berufsperspektiven von Romanisten findet sich aus der Sicht des Romanistischen Dachverbands unter <http://www.latinistik.de/beruf/beruf.htm> – eine website, die sich zudem noch mit der spannenden Frage “Wozu brauchen Romanisten Latein?“ auseinandersetzt.

Wer sich einmal aus statistischer Perspektive in Zahlen mit den eigenen Berufsaussichten konfrontieren möchte, kann dies auf den Seiten des Instituts für Arbeitsmarkt-Berufsforschung (IAB) unter <http://www.iab.de> tun. Hier finden sich über den link “Berufe von A-Z“ unter “R“ auch “Romanisten/innen“.

Wer schon konkret über einen Berufseinstieg oder einen Nebenjob bzw. ein Praktikum nachdenkt, kann dafür die Seiten

der Jobbörse der Bundesagentur für Arbeit konsultieren: <http://jobboerse.arbeitsagentur.de>, sollte aber gegebenenfalls nicht allzu enttäuscht über das erzielte Ergebnis sein...

Als Perspektive auf die leidvolle Frage der steigenden Anzahl von Studienabbrechern im Fach Romanistik empfiehlt sich abschließend die online-Version des Beitrages von Hans-Ingo Ratz aus *Lusorama* 34 (1997), 68-77: "Ist die 'Krise der Romanistik' vielleicht nur eine 'Krise einiger Romanisten'?: <http://user.uni-frankfurt.de/~hratz/ROMKRISE.pdf>

Gesellschafts-
wissenschaften

Die Herausbildung der heutigen Natur- und Geisteswissenschaften zu akademischen Disziplinen ist das Ergebnis eines Prozesses, der zu Beginn des 19. Jh. einsetzte. Die Unterscheidung zwischen beiden Richtungen bezieht sich zuallererst auf ihre verschiedenartigen Gegenstandsbereiche: Im Falle der Naturwissenschaft sind die zu untersuchenden Gegenstände von Natur aus existent und gehören zur beobachtbaren physikalisch-materiellen Umwelt des Menschen. Im Falle der Geisteswissenschaften waren die zu untersuchenden Gegenstände erst durch die Tätigkeit des menschlichen Geistes erschaffen worden: zu nennen sind neben anderen die Künste, die Sprache, die Geschichte, die Philosophie, die Gesellschaft, aber auch die Wirtschaft oder die Psychologie (die Gesellschaftswissenschaften Soziologie, Politologie und Wirtschaftswissenschaften werden heute allerdings zumeist nur im weitesten Sinne zu den Geisteswissenschaften gezählt).

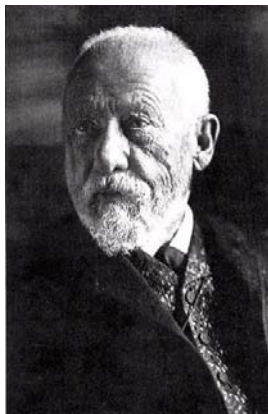


Abb. 3.7
Wilhelm Dilthey
(1833-1911)

Im Anschluss an diese Argumentation ergeben sich methodische Konsequenzen. Von großer Bedeutung für das geisteswissenschaftliche Selbstverständnis war die von Wilhelm Dilthey in seiner *Einleitung in die Geisteswissenschaften* (1883) getroffene Gegenüberstellung des natur- und des geisteswissenschaftlichen Vorgehens: Während es den Naturwissenschaften obliegt, die messbaren äußeren Phänomene der Natur zu *erklären*, müssen die Geisteswissenschaften darauf ausgerichtet sein, das Wirken des menschlichen Geistes zu *verstehen* und sich in seine ursprünglichen Absichten einzufühlen: “die Natur erklären wir, das Seelenleben verstehen wir“. Auch wenn Diltheys Argumentation aus heutiger Sicht für die Definition der Geisteswissenschaften nicht aufrechterhalten werden kann (der verstehende Nachvollzug der Gedanken und Werke historischer Personen reicht als wissenschaftliche Grundlage nicht aus), so verweist sie doch auf ein zentrales Problem der Geisteswissenschaften: Ihnen fehlt in der Regel die Möglichkeit, mittels eines wiederholbaren Experiments auf empirische Art allgemeingültige Gesetzmäßigkeiten zu beweisen.

Einheit 4

4.4

Beispiele für die Gedichtformen *ballata*, *canzone* und *sestina*

1.

Beispiel für eine *canzone* aus Vittoria Colonna, *Rime amorose*, 89 in: *Rime*. Hg. A. Bullock. Roma/Bari: Laterza 1982 (Scrittori d'Italia), 49.

Mentre la nave mia, lungi dal porto,
priva del suo nocchier che vive in Cielo,
fogge l'onde turbate in questo scoglio,
per dar al lungo mal breve conforto
vorrei narrar con puro acceso zelo
parte de la cagion ond'io mi doglio,
e di quelle il martir che da l'orgoglio
di nimica Fortuna e d'Amor empio
ebber più chiaro nome e maggior danno
col mio più grave affanno
paragonar, acciò che 'l duro scampio
conosca il mondo non aver exempio.
Penelope e Laodamia un casto ardente
pensier mi rappresenta, e veggio l'una
aspettar molto in dolorose tempre,
e l'altra aver, con le speranze spente,
il desir vivo, e d'ogni ben digiuna
convenirle di mal nudrirsi sempre;
ma par la speme a quella il duol contempre,
quest'il fin lieto fa beata, ond'io
non veggio il danno lor mostrarsi eterno,
e 'l mio tormento interno
sperar non fa minor, né toglie oblio,
ma col tempo il duol cresce, arde il desio.
Arianna e Medea, dogliose erranti,
odo di molto ardir, di poca fede
dolarsi, invan biasimando il proprio errore;
ma se d'un tal servir da tali amanti
fu il guiderdone d'aspra e ria mercede
disdegno e crudeltà tolse il dolore;
e 'l mio bel Sol ognor pena ed ardore
manda dal Ciel coi rai nel miser petto,
di fiamma oggi e di fede albergo vero;
né sdegno unqua il pensero,
né speranza o timor, pena o diletto
volse dal primo mio divino obietto.
Porzia sovra d'ogn'altra me rivolse
tant'al suo danno che sovente insieme
piansi l'acerbo martir nostro equale;
ma parmi il tempo che costei si dolse
quasi un breve sospir; con poca speme
d'altra vita migliro le diede altr'ale;
e nel mio cor dolor vivo e mortale
siede mai sempre, e de l'alma serena
vita immortal questa speranza toglie
forza a l'ardite voglie;
né pur sol il timor d'eterna pena,
ma 'l gir lungi al mio Sol la man raffrena.

Exempi poi di veri e falsi amori
 ir ne veggio mill'altri in varia schiera,
 ch'al miglior tempo for fuggì la spene;
 ma basti vincer quest'alti e maggiori,
 che pareggiar a quei mia fiamma altera
 forse sdegna quel Sol che la sostiene,
 ché quante io leggo indegne o giuste pene,
 da mobil fede o impetuosa morte
 tutte spente le scorgo in tempo breve;
 animo fiero o leve
 aperse al sdegno od al furor le porte,
 e fe' le vite a lor dogliose e corte.
 Onde a che volger più l'antiche carti
 de' mali altrui, né far de l'infelice
 schiera moderna paragon ancora,
 se 'nferior ne l'altre chiare parti,
 e 'n questa del dolor quasi fenice
 mi veggio rinovar nel foco ognora?
 Perché 'l mio vivo Sol dentro innamora
 l'anima accesa, e la copre e rinforza
 d'un schermo tal che minor luce sdegna,
 e su dal Ciel l'insegna
 d'amar e sofferir, ond'ella a forza
 in sì gran mal sostiene quest'umil scorza.
 Canzon, fra' vivi qui fuor di speranza
 va' sola, e di' ch'avanza
 mia pena ogn'altra, e la cagion può tanto
 che m'è nettar il foco, ambrosia il pianto.

2.

Beispiel für eine Ballade aus Petrarca: *Canzoniere*, 324. (Hg. K. Förster/H. Grote), Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 2002, 464.

Amor, quando fioria
 mia spene, e 'l guidardon di tanta fede,
 tolta m'è quella ond'attendea mercede.

Ahi dispietata morte, ahi crudel vita!
 L'una m'ha posto in doglia,
 et mie speranze acerbamente à spente;
 l'altra mi tèn qua giù contra mia voglia,
 et lei che se n'è gita
 seguir non posso, ch'ella nol consente.
 Ma pur ogni or presente
 nel mezzo del meo cor madonna siede,
 et qual è la mia vita, ella sel vede.

3.

Beispiel für eine Sestine aus Petrarca: *Canzoniere*, 30. (Hg. K. Förster/H. Grote), Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 2002, 56-58.

Giovene donna sotto un verde lauro
 vidi più bianca et più fredda che neve
 non percossa dal sol molti et molt'anni;
 e 'l suo parlare, e 'l bel viso, et le chiome
 mi piacquen sí ch'i' l'ò dinanzi agli occhi,
 ed avrò sempre, ov'io sia, in poggio o 'n riva.

Allor saranno i miei pensier a riva
che foglia verde non si trovi in lauro;
quando avrò queto il core, asciutti gli occhi,
vedrem ghiacciare il foco, arder la neve:
non ò tanti capelli in queste chiome
quanti vorrei quel giorno attender anni.

Ma perché vola il tempo, et fuggon gli anni,
sí ch'a la morte in un punto s'arriva,
o colle brune o colle bianche chiome,
seguirò l'ombra di quel dolce lauro
per lo piú ardente sole et per la neve,
fin che l'ultimo dí chiuda quest'occhi.

Non fur già mai veduti sí begli occhi
o ne la nostra etade o ne' prim'anni,
che mi struggon cosí come 'l sol neve;
onde procede lagrimosa riva
ch'Amor conduce a pie' del duro lauro
ch'à i rami di diamante, et d'òr le chiome.

I' temo di cangiar pria volto et chiome
che con vera pietà mi mostri gli occhi
l'idolo mio, scolpito in vivo lauro:
ché s'al contar non erro, oggi à sett'anni
che sospirando vo di riva in riva
la notte e 'l giorno, al caldo ed a la neve.

Dentro pur foco, et for candida neve,
sol con questi pensier', con altre chiome,
sempre piangendo andrò per ogni riva,
per far forse pietà venir negli occhi
di tal che nascerà dopo mill'anni,
se tanto viver pò ben cólto lauro.

L'auro e i topacii al sol sopra la neve
vincon le bionde chiome presso agli occhi
che menan gli anni miei sí tosto a riva.

Die Sestine entspricht nicht vollkommen dem angegebenen Schema, da die Reimwörter im *congedo* nicht ganz in der Reihenfolge der ersten Strophe wieder aufgenommen werden (hier: 1 2 4 5 3 6).

Einheit 5

5.1

Übersetzung von Text 5.3

Sonett 30

Wenn der Tod den Knoten zwischen uns löst,
den zuerst der Himmel, die Natur und Amor gebunden haben,
nimmt er den Augen das Objekt, und dem Herzen die Nahrung,
und die Seelen schnürt er noch stärker zusammen.

Dies ist das schöne Band, dass ich preise und lobe,
von dem allein ewiger Ruhm und Glanz geboren sind;
die Frucht kann nicht faulen, die Blume nicht verblühen,
aus dem schönen Garten, wo ich mich daran erquicke, zu weinen.

Steril waren die Körper, fruchtbar die Seelen,
sein Wert hier mit meinem Namen vereint,
machen mich doch zur Mutter seiner edlen Nachkommenschaft,

welche unendlich lebt, und ich bin in der Welle
des Schmerzes, und weil er in den Himmel aufsteigt,
der Sieg besiegt den Schmerz und er die Sonne.

Übersetzung von Text 5.4

Sonett 10

Wer kann dieses Band, das mich umschlang, lösen?
Wenn die Vernunft das Garn spendete, hat Amor ihn umwickelt,
Weder Empörung hat ihn aufgebrochen ein, Tod ihn gelöst,
Der Glaube knüpfte es, die Zeit zog es zu.

Es band das Herz, dann die Seele, und umschließt ringsherum;
Wer das Gute besser kannte, hat mehr davon genommen,
Sie wollte den unauflöselichen Knoten als Preis,
um besiegt zu sein von dem, der die anderen besiegt.

Dem ewigen schönen Band stand es zu,
diese sterbliche hinfällige Hülle zu verachten,
um sie auf wundersame Weise festzuknoten.

Wodurch sie den inneren Sinn so sehr sich Untertan machte,
dass ich kein Verlangen mehr habe, jeweils mein Leben zu verändern.
Oh Knoten, lieblich auf Erden, selig im Himmel.

Zusatztext von Eugenio Montale: *I limoni*

Ascoltami, i poeti laureati
 si muovono soltanto fra le piante
 dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
 Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
 fossi dove in pozzanghere
 mezzo seccate agguantano i ragazzi
 qualche sparuta anguilla:
 le viuzze che seguono i ciglioni,
 discendono tra i ciuffi delle canne
 e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.

Meglio se le gazzarre degli uccelli
 si spengono inghiottite dall'azzurro:
 più chiaro si ascolta il susurro
 dei rami amici nell'aria che quasi non si muove,
 e i sensi di quest'odore
 che non sa staccarsi da terra
 e piove in petto una dolcezza inquieta.
 Qui delle divertite passioni
 per miracolo tace la guerra,
 qui tocca anche a noi poveri la nostra parte di ricchezza
 ed è l'odore dei limoni.

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
 s'abbandonano e sembrano vicine
 a tradire il loro ultimo segreto,
 talora ci si aspetta
 di scoprire uno sbaglio di Natura,
 il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
 il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
 nel mezzo di una verità.
 Lo sguardo fruga d'intorno,
 la mente indaga accorda disunisce
 nel profumo che dilaga
 quando il giorno più languisce.
 Sono i silenzi in cui si vede
 in ogni ombra umana che si allontana
 qualche disturbata Divinità.

Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo
 nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra
 soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase.
 La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolta
 il tedio dell'inverno sulle case,
 la luce si fa avara – amara l'anima.
 Quando un giorno da un malchiuso portone
 tra gli alberi di una corte
 ci si mostrano i gialli dei limoni;
 e il gelo del cuore si sfa,
 e in petto ci scrosciano
 le loro canzoni
 le trombe d'oro della solarità.

Eugenio Montale: "I limoni" aus: *Ossi di seppia*. Milano: Mondadori ²1991 (Oscar Grandi Classici), 9-10.

Einheit 6

6.1

Die *commedia dell'arte*

Gerade die auf Formen des antiken und mittelalterlichen volkstümlichen Theaters aufbauende *commedia dell'arte* widersetzte sich in mancherlei Hinsicht den Anforderungen der Regelpoetik in der Nachfolge des Aristoteles, auch wenn sie als Berufsschauspiel durchaus nicht nur komödiantische Stegreifspiele, sondern auch eigenen Ansprüchen gehorchende *melodramme*, Tragödien und Hirtendramen umfasste. Wie eingangs erwähnt, beruhten die volkssprachlichen und meist dialektalen Stegreifspiele nicht auf ausformulierten Texten; vielmehr wurden lediglich summarische Vorlagen, die *scenari* oder *canovacci*, verwendet, welche die beteiligten Figuren, die erforderlichen Kulissen und Requisiten benennen und die Handlung in ihren einzelnen Phasen grob umreißen.



Nur besonders relevante Passagen, etwa effektvolle Tiraden oder Lied-einlagen, liegen detailliert vorformuliert vor. Daraus ergibt sich eine Freiheit zur Improvisation für die Schauspieler, welche den Handlungsrahmen von Mal zu Mal anders ausgestalten können. Allerdings sind die Rollen als feste Typen (größtenteils mit Maske) angelegt und daher von vornherein gewissen Beschränkungen unterworfen:

Abb. 6.12

Die berühmte Truppe der Gelosi (1571-1604)

- ▶ die Alten – *i vecchi*: der geizige Lüstling Pantalone bzw. der von hohler Gelehrsamkeit beseelte *Dottore*;
- ▶ der ebenso prahlerische wie feige *Capitano*;
- ▶ die gewitzten, faulen und stets hungrigen Diener – *gli zanni*: Arlecchino, Truffaldino, *la servente* (z.B. Columbina) u.a.;
- ▶ die jungen Liebenden – *gli innamorati*.

Auch verfügten die Berufsschauspieler, die sich zumeist auf bestimmte Figuren spezialisiert hatten, über eine Routine, die es ihnen erlaubte, längere Redepassagen als wieder verwendbare Versatzstücke immer wieder aufs Neue in die diversen Aufführungen einzubringen. Ergänzt wurde die eigentliche Handlung durch pantomimische oder akrobatische Einlagen, Musik, Tanz

und Gesang bzw. durch *burle* und *lazzi*, d.h. grobe Scherze und Possen, welche die Figuren auf der Bühne trieben (als Beispiel seien die pantomimische Jagd auf Fliegen oder akrobatische Sprünge genannt, die sich großer Beliebtheit erfreuten).

Noch Carlo Gozzis bekannteste *fiaba teatrale* lag ursprünglich nur als *canovaccio* vor, das von den Schauspielern auf der Bühne jeweils neu interpretiert wurde. Unter dem Titel *Analisi riflessiva della fiaba L'amore delle tre melerance* blickt Gozzi auf eine der ersten Aufführungen des Stücks zurück und bringt seine Absicht zum Ausdruck, eine 'Parodie', d.h. einen Gegenentwurf zu der seiner Meinung nach misslungenen Kunst der beiden Konkurrenten Carlo Goldoni und Pietro Chiari (1711-1785), zu verfassen.

Der Prinz Tartaglia ist von der bösen Fee Morgana verwünscht worden, sich in drei Pomeranzen zu verlieben. Auf Umwegen hat er sie mit seinem Knappen Truffaldino gefunden, der dritten Pomeranze ist die schöne Ninetta entstieg, die nun vom Prinzen geheiratet werden soll. Doch versucht Morgana mit Hilfe der Mohrin Smeralda dies zu verhindern und verwandelt Ninetta durch eine verzauberte Haarnadel in eine Taube. Truffaldino bereitet inzwischen unwissend das Hochzeitsmahl vor.

Text 6.4

Carlo Gozzi: *L'amore delle tre melerance* (1761)

Aprivasi la scena alla cucina regia¹. Non si vide mai una regia cucina più miserabile di questa.

Il resto della Rappresentazione non era, che il resto della fola² minutamente rappresentata, in cui erano già interessatissimi gli animi degli spettatori.

La parodia non girava, che sulle bassezze³, e trivialità d'alcune opere, e sull'avvilimento di alcuni caratteri dei due poeti.

Un'eccessiva mendicità⁴, improprietà, e bassezza formavano la parodia.

Si vedeva Truffaldino affaccendato⁵ a infilzare⁶ un arrosto⁷. Narra-
va disperato, che, non essendovi in quella cucina girarrosto, girando egli lo spiedo⁸, era comparsa una colomba sopra un finestrino; ch'era corso tra lui, e la colomba questo dialogo. Le parole sono del testo. La colomba gli aveva detto: "*Bon dì, cogo¹⁰ de cucina¹¹.*" Egli le aveva risposto: "*Bon dì, bianca colombina.*" La colomba aveva soggiunto: "*Prego el Cielo, che ti te possi indormentar¹²: che el rosto¹³ se possa brusar¹⁴; perchè la mora¹⁵, brutto muso¹⁶, no ghe ne possa magnar¹⁷.*" Un prodigioso sonno lo aveva assalito; s'era addormentato; l'arrosto si era incenerito. Questo accidente era nato due volte. Due arrosti si erano abbruciati. Frettoloso¹⁸ metteva il terzo arrosto al fuoco. Si vedeva comparire la colomba, il dialogo si replicava. Il sonno portentoso¹⁹ assaliva Truffaldino. Questo grazioso personaggio faceva tutti gli sforzi per non dormire; i suoi lazzi erano facetissimi²⁰. S'addormentava. Le fiamme incenerivano il terzo arrosto.

Si chieda all'uditorio, il perchè questa scena piacesse estremamente.

Giungeva Pantalone gridando. Destava²¹ Truffaldino. Diceva che 'l re era in collera, perchè si erano mangiati la minestra, l'alesso²² e il fegato, e l'arrosto non compariva. Viva il coraggio d'un poeta.

Questo era un sorpassar nella bassezza le baruffe²³ per le zucche baruche²⁴ delle *Chiozzotte*²⁵ del signore Goldoni. Truffaldino narrava il caso della colomba. Pantalone non credeva tal meraviglia. Compariva la colomba, replicava le parole portentose. Truffaldino era per cadere dal sonno. Questi due personaggi davano la caccia alla colomba, che svolazzava²⁶ per la cucina.

Tal caccia interessava molto l'uditorio. Si prendeva la colomba, si metteva sopra una tavola, si accarezzava. Si le sentiva un picciolo gruppetto nel capo; era lo spillone²⁷ magico. Truffaldino lo strappava. Ecco la colomba trasformata nella principessa Ninetta. (Gozzi: 1984, 138f.)

Anmerkungen: 1 regio, -a *königlich* – 2 fola *Märchen* – 3 bassezze *Niedrigkeit* – 4 mendicità *Erbärmlichkeit* – 5 affaccendare *beschäftigt sein* – 6 infilzare *aufspießen* – 7 arrosto *Braten* – 8 spiedo *Bratspieß* – 9 di = dia – 10 cogo = cuoco – 11 cusina = cucina – 12 indormenzar = intormentire – 13 rosto = arrosto – 14 brusar = bruggiare – 15 la mora *die Mohrin* – 16 brutto muso *hier: unsympathische Person* 17 no ghe ne possa magnar *damit sie nicht davon essen könne* – 18 frettoloso *hastig* – 19 portentoso *wunderbar* – 20 facetissimo *besonders lustig* – 21 destare *wecken*; – 22 alesso *Suppenfleisch* – 23 baruffa *Rauferei* – 24 la zucca barucca *Kürbissorte (Anspielung auf das nachstehende Stück Goldonis)* – 25 baruffe (...) *Chiozzotte = Le baruffe chiozzotte (Komödie von C. Goldoni)* – 26 svolazzare *flattern* – 27 lo spillone *Haarnadel*

Aufgabe 6.13

? Untersuchen Sie den Textauszug im Hinblick auf seine unterschiedlichen Bezugsebenen: Was gehört zur Figurenrede, was könnte sich in einem gewöhnlichen Dramentext in Form von Regieanweisungen finden, welcher Art sind die zusätzlichen Informationen, die der Autor vermittelt?

Welche märchenhaften Elemente finden sich im Text? Worauf könnte der Erfolg beim Publikum beruhen?

Literatur

Carlo Gozzi: *Fiabe teatrali*. Hg. Paolo Bosisio. Roma: Bulzoni 1984.

6.3

Inszenierung und Regie

Wie eingangs erläutert, wird die Textvorlage eines Stückes in jeder Bühnenaufführung neu realisiert. Die Inszenierung umfasst die Gesamtheit der hierfür eingesetzten Mittel: Schauspiel, Kostüme und Maske, Bühnenbild, Beleuchtung und sonstige Technik, schließlich Musik. Während in früheren Jahrhunderten in erster Linie das Können oder gar die Brillanz der Schauspieler den Aufführungen einen individuellen Charakter verlieh, beanspruchten seit dem anbrechenden 20. Jh. die Regisseure immer stärker den Vorrang bei der Interpretation des Dramentextes. Das sog. Regietheater beschränkt sich nicht auf die (Wieder-)Aufführung einer literarischen Vorlage, sondern möchte ihr in der jeweiligen Inszenierung, d.h. Bühnenfassung, eine eigene Note verleihen. Wurden stets schon die Texte für ihre Bühnenversion gekürzt, umgestellt, ergänzt, sprachlich oder inhaltlich überarbeitet, so unterlegt die moderne Regie der Aufführung eine eigene Konzeption, eine zentrale Idee, die oftmals das Stück auf innovative Art neu gestalten möchte und dabei den Anspruch einer eigenständigen künstlerischen Leistung – analog zur schauspielerischen Interpretation einer Rolle – vollbringen möchte.

Interpretation und Innovation

In Abhängigkeit vom Erwartungshorizont, den ein Stück hervorzurufen weiß, und dem Innovationswillen der Regisseurin / des Regisseurs, ergeben sich mehrere Möglichkeiten der Inszenierung:

- ▶ die sog. werkgetreue Inszenierung, die sich in der Umsetzung des Stoffes nach der vermuteten Aufführungsabsicht des Autors / der Autorin richtet; siedelt sie sich zudem in einer möglichst großen Nähe zur Uraufführung des Stückes an, so spricht man von einer historisierenden Inszenierung;
- ▶ die konsequente Aktualisierung bzw. Modernisierung der Aufführung, in welcher die Textvorlage in Sprache, schauspielerischem Gestus, Bühnendekor, Kostümen und teilweise in inhaltlicher Hinsicht an die Erfahrungswirklichkeit des Gegenwartspublikums angepasst wird;
- ▶ das eigentliche Regietheater, das bestimmte, im Stück bereits angelegte Aspekte betont und auf ihnen eine neuartige Interpretation des Sinngehaltes des Dramas anstrebt.

Aufgabe 6.14

? Überlegen Sie, ob Sie bereits als Zuschauer eine Inszenierung besucht haben, die Ihrer Meinung nach modernisierend oder interpretierend den ihr zu Grunde liegenden Dramentext ausgestaltete.

Einheit 7

7.1

Zu Carlo Goldonis *La locandiera*

Dass es sich bei Mirandolina um eine ebenso helllichtige wie pragmatisch denkende Person handelt, erweist sich unter anderem in ihrer Begegnung mit den beiden Schauspielerinnen Ortensia und Dejanira in I, 20.

Text 7.6

La locandiera (I, 20)

MIRANDOLINA e dette.

DEJANIRA. Madama, voi mi adulate¹. (*Ad Ortensia, con caricatura².*)

ORTENSIA. Contessa, al vostro merito ci converrebbe assai più. (*Fa lo stesso.*)

MIRANDOLINA (Oh che dame cerimoniose). (*Da sé, in disparte.*)

DEJANIRA (Oh quanto mi vien da ridere!). (*Da sé.*)

ORTENSIA. Zitto: è qui la padrona. (*Piano a Dejanira.*)

MIRANDOLINA. M'inchino a queste dame.

ORTENSIA. Buon giorno, quella giovane.

DEJANIRA. Signora padrona, vi riverisco³. (*A Mirandolina.*)

ORTENSIA. Ehi! (Fa cenno a Dejanira, che si sostenga⁴)

MIRANDOLINA. Permetta ch'io le baci la mano. (*Ad Ortensia.*)

ORTENSIA. Siete obbligante. (*Le dà la mano.*)

DEJANIRA (*ride da sé.*)

MIRANDOLINA. Anche ella, illustrissima. (*Chiede la mano a Dejanira.*)

DEJANIRA. Eh, non importa...

ORTENSIA. Via, gradite⁵ le finezze⁶ di questa giovane. Datele la mano.

MIRANDOLINA. La supplico.

DEJANIRA. Tenete. (*Le dà la mano, si volta, e ride.*)

MIRANDOLINA. Ride, illustrissima? Di che?

ORTENSIA. Che cara Contessa! Ride ancora di me. Ho detto uno sproposito⁷, che l'ha fatta ridere.

MIRANDOLINA (Io giuocherei⁸ che non sono dame. Se fossero dame, non sarebbero sole). (*Da sé.*)

ORTENSIA. Circa il trattamento⁹, converrà poi discorrere. (*A Mirandolina.*)

MIRANDOLINA. Ma! Sono sole? Non hanno cavalieri, non hanno servitori, non hanno nessuno?

ORTENSIA. Il Barone mio marito...

DEJANIRA. (*ride forte.*)

MIRANDOLINA. Perché ride, signora? (*A Dejanira.*)

ORTENSIA. Via, perché ridete?

DEJANIRA. Rido del Barone di vostro marito.

ORTENSIA. Sì, è un Cavaliere giocoso: dice sempre delle barzellette¹⁰; verrà quanto prima col Conte Orazio, marito della Contessina.

DEJANIRA. (*fa forza per trattenersi dal ridere.*)

MIRANDOLINA. La fa ridere anche il signor Conte? (*A Dejanira.*)

ORTENSIA. Ma via, Contessina, tenetevi un poco nel vostro decoro¹¹.

MIRANDOLINA. Signore mie, favoriscano in grazia. Siamo sole, nessuno ci sente. Questa contea, questa baronia, sarebbe mai...

ORTENSIA. Che cosa vorreste voi dire? Mettereste in dubbio la nostra nobiltà?

MIRANDOLINA. Perdoni, illustrissima, non si riscaldi¹², perché farà ridere la signora Contessa.

DEJANIRA. Eh via, che serve?

ORTENSIA. Contessa, Contessa! (*Minacciandola.*)

MIRANDOLINA. Io so che cosa voleva dire, illustrissima. (*A Dejanira.*)

DEJANIRA. Se l'indovinate, vi stimo assai.

MIRANDOLINA. Volevate dire: Che serve che fingiamo¹³ d'esser due dame, se siamo due pedine¹⁴? Ah! non è vero?

DEJANIRA. E che sì che ci conoscete? (*A Mirandolina.*)

ORTENSIA. Che brava commediante! Non è buona da sostenere un carattere.

DEJANIRA. Fuori di scena io non so fingere.

MIRANDOLINA. Brava, signora Baronessa; mi piace il di lei spirito. Lodo¹⁵ la sua franchezza.

ORTENSIA. Qualche volta mi prendo un poco di spasso¹⁶.

MIRANDOLINA. Ed io amo infinitamente le persone di spirito. Servitevi pure nella mia locanda, che siete padrone; ma vi prego bene, se mi capitassero persone di rango, cedermi quest'appartamento, ch'io vi darò dei camerini assai comodi.

DEJANIRA. Sì, volentieri. (Goldoni: 1969, 803f.)

1 adulare *schmeicheln* – 2 con caricatura *hier: ins Lächerliche ziehend* – 3 riverire *sich empfehlen* – 4 sostenere *hier: sich zurückhalten* – 5 gradito, -a *willkommen* – 6 finezza *hier: feines Benehmen* – 7 sproposito *Dummheit* – 8 giuocare = giocare, *hier: wetten* – 9 trattamento *Bedienung* – 10 barzelletta *Witz* – 11 decoro *Anstand* – 12 riscaldarsi *sich ereifern* – 13 fingere *vortäuschen* – 14 pedina *Marionette*, *hier: Schauspielerin* – 15 lodare *loben* – 16 spasso *Vergnügen*

Aufgabe 7.10

? Welcher Gegensatz kennzeichnet die beiden Schauspielerinnen? Weshalb wird die Nebenhandlung um Ortensia und Dejanira von Goldoni überhaupt in die Komödie eingeführt bzw. welches grundlegende Motiv des Stückes wird dadurch betont? Inwiefern betrifft dies gerade auch die Figur Mirandolina?

Im weiteren Verlauf des Stückes hat Mirandolina so viel Macht über den Cavaliere gewonnen, dass sie ihm die Qualen der Eifersucht zufügen kann. Vom einstigen Hochmut des misogynen Edelmanns ist in III, 4 kaum mehr etwas übrig geblieben.

Text 7.7 *La locandiera*, III, 4

Il CAVALIERE e detta.

CAVALIERE (Eccola. Non ci volevo venire, e il diavolo mi ci ha strascinato¹! (*Da sé, indietro.*))

MIRANDOLINA (Eccolo, eccolo). (Lo vede colla coda dell'occhio, e stira.)

CAVALIERE. Mirandolina?

MIRANDOLINA. Oh signor Cavaliere! Serva umilissima. (*Stirando.*)

CAVALIERE. Come state?

MIRANDOLINA. Benissimo, per servirla. (*Stirando senza guardarlo.*)

CAVALIERE. Ho motivo di dolermi di voi.

MIRANDOLINA. Perché, signore? (*Guardandolo un poco.*)

CAVALIERE. Perché avete ricusato² una piccola boccettina³, che vi ho mandato.

MIRANDOLINA. Che voleva ch'io ne facessi? (*Stirando.*)

CAVALIERE. Servirvene nelle occorrenze.

MIRANDOLINA. Per grazia del cielo, non sono soggetta agli svenimenti⁴. Mi è accaduto oggi quello che mi è accaduto mai più. (*Stirando.*)

CAVALIERE. Cara Mirandolina... non vorrei esser io stato cagione⁵ di quel funesto accidente.

MIRANDOLINA. Eh sì, ho timore che ella appunto ne sia stata la causa. (*Stirando.*)

CAVALIERE. Io? Davvero? (*Con passione.*)

MIRANDOLINA. Mi ha fatto bere quel maledetto vino di Borgogna⁶, e mi ha fatto male. (*Stirando con rabbia.*)

CAVALIERE. Come? Possibile? (*Rimane mortificato.*)

MIRANDOLINA. È così senz'altro. In camera sua non ci vengo mai più. (*Stirando.*)

CAVALIERE. V'intendo. In camera mia non ci verrete più? Capisco il mistero. Sì, lo capisco. Ma veniteci, cara, che vi chiamerete contenta. (*Amoroso.*)

MIRANDOLINA. Questo ferro è poco caldo. Ehi; Fabrizio? se l'altro ferro è caldo, portatelo. (*Forte verso la scena.*)

CAVALIERE. Fatemi questa grazia, tenete questa bocchetta.

MIRANDOLINA. In verità, signor Cavaliere, dei regali io non ne prendo. (*Con disprezzo, stirando.*)

CAVALIERE. Li avete pur presi dal Conte d'Albafiorita.

MIRANDOLINA. Per forza. Per non disgustarlo. (*Stirando.*)

CAVALIERE. E vorreste fare a me questo torto? e disgustarmi?

MIRANDOLINA. Che importa a lei, che una donna la disgusti? Già le donne non le può vedere.

CAVALIERE. Ah, Mirandolina! ora non posso dire così.

MIRANDOLINA. Signor Cavaliere, a che ora fa la luna nuova?

CAVALIERE. Il mio cambiamento non è lunatico. Questo è un prodigio della vostra bellezza, della vostra grazia.

MIRANDOLINA. Ah, ah, ah. (*Ride forte, e stira.*)

Cavaliere. Ridete?

MIRANDOLINA. Non vuol che rida? Mi burla⁷, e non vuol ch'io rida?

CAVALIERE. Eh furbetta⁸! Vi burlo eh? Via, prendete questa bocchetta.

MIRANDOLINA. Grazie, grazie. (*Stirando.*)

CAVALIERE. Prendetela, o mi farete andare in collera⁹.

MIRANDOLINA. Fabrizio, il ferro. (*Chiamando forte, con caricatura.*)

CAVALIERE. La prendete, o non la prendete? (*Alterato.*)

MIRANDOLINA. Furia, furia¹⁰. (Prende la bocchetta, e con disprezzo la getta nel paniere della biancheria.)

CAVALIERE. La gettate così?

MIRANDOLINA. Fabrizio! (*Chiama forte, come sopra.*)

(Goldoni: 1969, 837f.)

1 strascinare *schleppen* – 2 ricusare *ablehnen* – 3 bocchetta/bocchetta *Fläschchen* – 4 svenimento *Ohnmacht* – 5 la cagione *Ursache* – 6 vino di Borgogna *Burgunderwein* – 7 burlare *verspotten* – 8 la furba *Schlaumeierin* – 9 collera *Wut* – 10 furia, furia *hier: los, los!*

Aufgabe 7.11

? Beschreiben Sie die sich wandelnde Rollenverteilung zwischen aktivem und passivem Redepart im Dialog. Untersuchen Sie die Funktion der Regieanweisungen im Hinblick auf die Handlung. Worauf basiert die Komik in der vorliegenden Szene?

Von Schauspielern und Figuren

Die 'personaggi' haben den Schauspielerdirektor für ihr Drama gewinnen können. Er schlägt nun vor, sie sollen ihre Handlung vorführen, damit die Schauspieler sich für ihre eigene Interpretation der Rollen daran orientieren können.

Text 7.8

Luigi Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore*

IL CAPOCOMICO. (*al Suggeritore*¹) Lei, intanto, prenda posto. Guardi: questa è la traccia delle scene, atto per atto. (*Gli porgerà² alcuni fogli di carta*). Ma bisogna che ora lei faccia una bravura³.

IL SEGRETARIO: Stenografare?

IL CAPOCOMICO. (*con lieta*⁴ *sorpresa*) Ah, benissimo! Conosce la stenografia?

IL SEGRETARIO: Non saprò suggerire; ma la stenografia...

IL CAPOCOMICO. Ma allora di bene in meglio! (*Rivolgendosi a un Servo di scena*): Vada a prendere la carta nel mio camerino. – molta, molta – quanta ne trova!

Il Servo di scena correrà, e ritornerà poco dopo con un bel fascio di carta, che porgerà al Suggeritore.

IL CAPOCOMICO. (*seguitando, al Suggeritore*) Segua le scene, man mano⁵ che saranno rappresentate, e cerchi di fissare le battute⁶, almeno le più importanti! (*Poi, rivolgendosi agli Attori*): Sgombrino, signori! Ecco, si mettano da questa parte (*indicherà la sinistra*) e stiano bene attenti!

LA PRIMA ATTRICE. Ma, scusi, noi...

IL CAPOCOMICO. (*prevenendola*) Non ci sarà da improvvisare, stia tranquilla!

IL PRIMO ATTORE. E che dobbiamo fare?

IL CAPOCOMICO. Niente! Stare a sentire e guardare per ora! Avrà ciascuno, poi, la sua parte scritta. Ora si farà così alla meglio, una prova! La faranno loro!

Indicherà i Personaggi.

IL PADRE. (come cascato dalle nuvole, in mezzo alla confusione del palcoscenico) Noi? Come sarebbe a dire, scusi, una prova?

IL CAPOCOMICO. Una prova – una prova per loro!

Indicherà gli Attori.

IL PADRE. Ma se i personaggi siamo noi...

IL CAPOCOMICO. E va bene: "i personaggi"; ma qua, caro signore, non recitano i personaggi. Qua recitano gli attori. I personaggi stanno lì nel copione⁷ (*indicherà la buca del Suggeritore*⁸) – quando c'è un copione!

IL PADRE. Appunto! Poiché non c'è e lor signori hanno la fortuna d'averli qua vivi davanti, i personaggi...

IL CAPOCOMICO. Oh bella! Vorrebbero far tutto da sè? recitare, presentarsi loro davanti al pubblico?

IL PADRE. Eh già, per come siamo.

IL CAPOCOMICO. Ah, le assicuro che offrirebbero un bellissimo spettacolo!

IL PRIMO ATTORE. E che ci staremmo a fare noialtri⁹, qua, allora?

IL CAPOCOMICO. Non s'immagineranno mica¹⁰ di saper recitare loro! Fanno ridere... (*Gli Attori, difatti*¹¹, *rideranno*). Ecco,

vede, ridono! (*Sovvenendosi*): Ma già, a proposito! Bisognerà assegnar le parti¹². Oh, è facile: sono già di per sè assegnate: (*alla Seconda Donna*): lei signora, la madre. (*Al Padre*) Bisognerà trovarle un nome.

IL PADRE. Amalia, signore

IL CAPOCOMICO. Ma questo è il nome della sua signora. Non vorremo mica chiamarla col suo vero nome!

IL PADRE. E perché no, scusi? se si chiama così...Ma già, se dev'essere la signora... (*Accennerà¹³ appena con la mano alla Seconda Donna*). Io vedo questa (*accennerà alla madre*) come Amalia, signore. Ma faccia lei... (*Si smarrirà¹⁴ sempre più*). Non so più che dirle...Comincio già... non so, a sentir come false, con un altro suono, le mie stesse parole.

IL CAPOCOMICO. Ma non se ne curi, non se ne curi, quanto a questo! Penseremo noi a trovare il tono giusto! E per il nome, se lei vuole "Amalia", sarà Amalia; o ne troveremo un altro. Per adesso designeremo i personaggi così: (*all'Attor Giovane*): lei "Il Figlio", (*alla prima attrice*): lei, signorina, s'intende, "La figliastrea".

LA FIGLIASTRA. (*esilarata¹⁵*) Come come? Io, quella lì? (*Scoppierà¹⁶ a ridere*).

IL CAPOCOMICO. (*irato*) Che cos'ha da ridere?

LA PRIMA ATTRICE. (*indignata*) Nessuno ha mai osato ridersi di me! Pretendo che mi si rispetti, o me ne vado!

LA FIGLIASTRA. Ma no, scusi, io non rido di lei.

IL CAPOCOMICO. (*alla figliastrea*) Dovrebbe sentirsi onorata d'esser rappresentata da...

LA PRIMA ATTRICE. (*subito, con sdegno*) "quella lì!"

LA FIGLIASTRA. Ma non dicevo per lei, creda! dicevo per me, che non mi vedo affatto in lei, ecco. Non so, non...non m'assomiglia per nulla!

IL PADRE. Già, è questo; veda, signore! La nostra espressione –

IL CAPOCOMICO. – ma che loro espressione! Credono d'averla in sè, loro, l'espressione? Nient'affatto!

IL PADRE. Come! Non abbiamo la nostra espressione?

IL CAPOCOMICO. Nient'affatto! La loro espressione diventa materia qua, a cui dan¹⁷ corpo e figura, voce e gesto gli attori, i quali – per sua norma¹⁸ – han saputo dare espressione a ben più alta materia: dove la loro è così piccola, che se si reggerà¹⁹ sulla scena, il merito, creda pure, sarà tutto dei miei attori.

IL PADRE. Non oso contraddirla, signore. Ma creda che è una sofferenza orribile per noi che siamo così come ci vede, con questo corpo, con questa figura –

IL CAPOCOMICO. (*troncando²⁰, spazientito²¹*) – ma si rimedia col trucco²², si rimedia col trucco, caro signore, per ciò che riguarda la figura!

IL PADRE. Già; ma la voce, il gesto –

IL CAPOCOMICO. – oh, insomma! Qua lei, come lei, non può essere! Qua c'è l'attore che lo rappresenta; e basta!

IL PADRE. Ho capito, signore. Ma ora forse indovino anche perché il nostro autore, che ci vide vivi così, non volle poi comporci per la scena. Non voglio fare offesa ai suoi attori. Dio me ne guardi! Ma penso che a vedermi adesso rappresentato... non so da chi...

IL PRIMO ATTORE. (con alterigia²³ alzandosi e venendogli incontro, seguito dalle gaje²⁴ giovani Attrici che rideranno). Da me, se non le dispiace.

IL PADRE. (*umile e mellifluo*²⁵). Onoratissimo, signore. (*S'inchinerà*). Ecco, penso che, per quanto il signore s'adopere con tutta la sua volontà e tutta la sua arte ad accogliermi in sè... (*Si smarrirà*).

IL PRIMO ATTORE. Concluda, concluda.

Risata delle Attrici.

IL PADRE. Eh, dico, la rappresentazione che farà – anche forzandosi²⁶ col trucco a somigliarmi... – dico, con quella statura... (*tutti gli Attori rideranno*) difficilmente potrà essere una rappresentazione di me, com'io realmente sono. Sarà piuttosto – a parte la figura – sarà piuttosto com'egli interpreterà ch'io sia, com'egli mi sentirà – se mi sentirà – e non com'io dentro di me mi sento. E mi pare che di questo, chi sia chiamato a giudicare di noi, dovrebbe tener conto.

IL CAPOCOMICO. Si dà pensiero dei giudizi della critica adesso? E io che stavo ancora a sentire! Ma lasci che dica, la critica. E noi pensiamo piuttosto a metter su la commedia, se ci riesce! (*Staccandosi²⁷ e guardando in giro*): Su, su! È già disposta la scena? (*Agli Attori e ai Personaggi*): Si levino, si levino d'attorno! Mi lascino vedere. (*Discenderà dal palcoscenico*). Non perdiamo altro tempo! (*Alla figliastra*): Le pare che la scena stia bene così?

LA FIGLIASTRA. Mah! io veramente non mi ci ritrovo.

IL CAPOCOMICO. E dàlli!²⁸ Non pretenderà che le si edifichi qua, tal quale, quel retrobottega²⁹ che lei conosce, di Madama Pace! (*Al Padre*): M'ha detto una saletta a fiorami³⁰?

IL PADRE. Sissignore. Bianca.

IL CAPOCOMICO. Non è bianca; è a strisce³¹; ma poco importa! Per i mobili, su per giù, mi pare che ci siamo! Quel tavolinetto, lo portino un po' più qua davanti! (*I Servi di scena eseguiranno*). (*Al Trovarobe*³²): Lei provveda intanto una busta³³, possibilmente cilestrina³⁴, e la dia al signore. (*Indicherà il padre*).

IL TROVAROBE. Da lettere?

IL CAPOCOMICO e IL PADRE. Da lettere, da lettere.

IL TROVAROBE. Subito! (*Escirà*). (Pirandello 1937: S. 67-74)

1 suggeritore *Souffleur* – 2 porgere *reichen* – 3 fare una bravura *eine große Leistung vollbringen, sich anstrengen* – 4 lieto *freudig* – 5 man mano *eine nach der anderen* – 6 battuta *hier: Stichwort* – 7 il copione *Manuscript* – 8 buca del suggeritore *Souffleurkasten* – 9 noialtri = noi altri – 10 mica *etwa* – 11 difatti *wirklich* – 12 assegnare i parti *die Rollen verteilen* – 13 accennerare *hindeuten* – 14 smarrirsi *hier: verwirrt werden* – 15 esilarato *belustigt* – 16 scoppiare *ausbrechen* – 17 dan = danno – 18 per sua norma *hier: wie es ihre Art ist* – 19 reggersi sulla scena *aufgeführt werden* – 20 troncicare *unterbrechen* – 21 spazientito *ungeduldig* – 22 trucco *Schminke* – 23 alterigia *Hochmut* – 24 gaje = gaie – 25 mellifluo *erfreut* – 26 forzarsi *sich bemühen* – 27 staccarsi *sich loslösen, weggehen* – 28 E dàlli! *Nun aber!* – 29 retrobottega *Hinterzimmer* – 30 a fiorami *mit Blümchenmuster* – 31 a strisce *gestreift* – 32 trovarobe *Requisiteur* – 33 busta *Briefumschlag* – 34 cilestrina – *himmelblau*

Aufgabe 7.12

? Welcher dramatische Konflikt ist am Beispiel des voranstehenden Ausschnitts im Stück angelegt? Wieso können die *personaggi* nicht selbst auf der Bühne vor Publikum spielen? Wieso beharren sie auf ihrer Sicht der Dinge? Weshalb hatte der Autor seine Figuren 'verworfen'?

Aufgabe 7.13

? An welchen Stellen des voranstehenden Textausschnitts werden die Ebenen zwischen Spiel und Wirklichkeit im Sinne eines programmatischen Illusionsbruchs vermischt? Übertragen Sie den Aussagegehalt des erörterten Illusionsbruchs auf die Gattung 'Drama' an sich. Welche meta-theatralische Deutung lässt sich an Pirandellos Stück ablesen?

Einheit 9

9.2

Kapitel aus *L'isola di Arturo* von Elsa Morante (1957)

Re e stella del cielo

Uno dei miei primi vanti era stato il mio nome. Avevo presto imparato (fu *lui*, mi sembra, il primo a informarmene) che Arturo è una stella: la luce più rapida e radiosa della figura di Boote, nel cielo boreale! E che inoltre questo nome fu portato pure da un re dell'antichità, comandante a una schiera di fedeli: i quali erano tutti eroi, come il loro re stesso, e dal loro re trattati alla pari, come fratelli.

Purtroppo, venni poi a sapere che questo celebre Arturo re di Bretagna non era storia certa, soltanto leggenda; e dunque, lo lasciai da parte per altri re più storici (secondo me, le leggende erano cose puerili). Ma un altro motivo, tuttavia, bastava lo stesso a dare, per me, un valore araldico al nome Arturo: e cioè, che a destinarmi questo nome (pur ignorandone, credo, i simboli titolati), era stata, così seppi, mia madre. La quale, in se stessa, non era altro che una femminella analfabeta; ma più che una sovrana, per me.

Di lei, in realtà, io ho sempre saputo poco, quasi niente: giacché essa è morta, all'età di nemmeno diciotto anni, nel momento stesso che io, suo primogenito, nascevo. E la sola immagine sua ch'io abbia mai conosciuta è stata un suo ritratto su cartolina. Figurina stinta, mediocre, e quasi larvale; ma adorazione fantastica di tutta la mia fanciullezza.

Il povero fotografo ambulante, cui si deve quest'unica sua immagine, l'ha ritratta ai primi mesi della sua gravidanza. Il suo corpo, pure fra le pieghe della veste ampia, lascia già riconoscere ch'è incinta; ed essa tiene le due manine intrecciate davanti, come per nascondersi, in una posa di timidezza e di pudore. È molto seria, e nei suoi occhi neri non si legge soltanto la sottomissione, ch'è solita in quasi tutte le nostre ragazze e sposette di paese; ma un'interrogazione stupefatta e lievemente spaurita. Come se, fra le comuni illusioni della maternità, essa già sospettasse il suo destino di morte, e d'ignoranza eterna.

Elsa Morante: *L'isola di Arturo*. Torino: Einaudi ²1995, 11-12.

Aufgabe 9.15

Aufgabe 9.16

Aufgabe 9.17

Aufgabe 9.18

! Tipp !

? Analysieren Sie den Erzähler und die Fokalisierung in diesem Text.

? Es handelt sich bei diesem Textausschnitt um den Beginn des Romans. Wie lässt sich dieser Einstieg in das Geschehen charakterisieren?

? Wie funktioniert die Vorstellung bzw. Charakterisierung des Protagonisten?

? Analysieren Sie die Beziehung des Protagonisten zu seiner Mutter. Schlagen Sie vorab das Kapitel 'Elsa Morante: *Isola di Arturo*' in *Kindlers Neues Literaturlexikon* nach. (vgl. Einheit 3.4)

Einheit 11

11.1.2

Übersetzung von Text 11.3

(Die Übersetzung erhebt keinen Anspruch auf sprachliche Vollendung, sie dient allein dem Textverständnis.)

Gaspara Stampa: *Rime d'amore I*

Die, die ihr in diesen schmerzvollen Reimen,
in diesen schmerzvollen, in diesen dunklen Tönen
den Klang meiner Liebesklagen hört
und meiner ersten Schmerzen unter allen

falls jemand unter diesen sei, der den Wert würdigt und schätzt
nicht nur Ruhm, sondern auch Vergebung, aus meinen Klagen
Hoffe ich bei den edlen Menschen zu finden,
denn ihr Verstand ist so erhaben.

Und ich hoffe auch, dass jemand sagen muss:
Die Glückliche, die
wegen eines so klaren Grundes einen so klaren Schaden erlitt!

Ach, warum trifft mich nicht so viel Liebe, so viel Glück
wegen eines so edlen Herrn,
dass ich mich mit einer solchen Frau vergleichen könnte.

Einheit 13

13.2

Die Kritik der Filmkunst bei Walter Benjamin

Skepsis gegenüber dem Film

Die Geschichte des Films ist nicht nur die Erfolgsgeschichte eines über die Maßen beliebten Massenmediums. Die technischen Möglichkeiten, bewegte Bilder, begleitet von synchron abgeplayten Tonaufnahmen, zu projizieren, später die Überzeugungskraft des Farbfilms, der über Funk und Kabel schließlich in die Sphäre des Privatlebens Eingang gefunden hat, dies alles wurde im Vergleich zu allen anderen Medien als überwältigende Illusionswirkung wahrgenommen, zu deren Konsequenzen auch skeptische Stimmen laut wurden. Zu den frühen theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Film zählen die nachhaltig rezipierten Ausführungen Walter Benjamins, der in seinem Aufsatz "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" gerade in der massenweise und gleichsam ortsungebundenen Verfügbarkeit des Mediums Film eine grundsätzliche Veränderung der Kunst selbst erblickt:

Text 13.3 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit (1936/39)

Das Kunstwerk [hier: die bildliche Kunst; die Verf.] ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden. Solche Nachbildung wurde auch ausgeübt von Schülern, zur Übung in der Kunst, von Meistern zur Verbreitung der Werke, endlich von gewinnlüsternen Dritten. Dem gegenüber ist die technische Reproduktion des Kunstwerkes etwas Neues [...]

Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist. [...]

Wenn das auch keineswegs vom Kunstwerk allein gilt, sondern entsprechend z.B. von einer Landschaft, die im Film am Beschauer vorbeizieht, so wird durch diesen Vorgang am Gegenstande der Kunst ein empfindlichster Kern berührt, den so verletzbar kein natürlicher hat. Das ist seine Echtheit. Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken. Freilich nur diese; was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache.

Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. *Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen*

Situation entgegentzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. Diese beiden Prozesse führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten – einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist. Sie stehen im engsten Zusammenhang mit den Massenbewegungen unserer Tage. Ihr machtvollster Agent ist der Film. Seine gesellschaftliche Bedeutung ist auch in ihrer positivsten Gestalt, und gerade in ihr, nicht ohne diese seine destruktive, seine kathartische Seite denkbar: die Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe. Diese Erscheinung ist an den großen historischen Filmen am handgreiflichsten. Sie bezieht immer weitere Positionen in ihr[en] Bereich ein. Und wenn Abel Gance 1927 enthusiastisch ausrief: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven werden filmen ... Alle Legenden, alle Mythologien und alle Mythen, alle Religionsstifter, ja alle Religionen ... warten auf ihre belichtete Auferstehung, und die Heroen drängen sich an den Pforten“ so hat er, ohne es wohl zu meinen, zu einer umfassenden Liquidation eingeladen. (Benjamin: 2002, 352ff.)

Aufgabe 13.7

? Dass es beispielsweise zwischen einem Ölgemälde und seinen Reproduktionen einen Unterschied geben mag, kann einleuchten. Wieso aber sieht Benjamin gerade vom Tonfilm eine Gefahr für die kulturelle Tradition ausgehen?

Aufgabe 13.8

? Versuchen Sie Benjamins Kritik am Aura-Verlust auf einen Vergleich von Theateraufführung und Kinofilm zu übertragen.

Literatur

Walter Benjamin: “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936/1939]“, in: Ders., *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a.M. 2002, 352ff.