

Lösungen zur *Italienischen Literaturwissenschaft*

Einheit 1

Aufgabe 1.1 Lesen Sie folgende Texte kurz an und überlegen Sie, welche von Ihnen Sie zur Literatur im engeren Sinne zählen würden.

Überlegen Sie sich weitere Unterscheidungskriterien neben den bereits angeführten.

Die Antwort geht aus dem Folgetext im Buch hervor.

Aufgabe 1.2 Unterbrechen Sie für einen Moment die Lektüre und beantworten Sie für sich die zuletzt gestellte Frage in Bezug auf Literatur.

Die Antwort geht aus dem Folgetext im Buch hervor.

Aufgabe 1.3 Lesen Sie nun folgenden Text von Umberto Eco und versuchen Sie ein weiteres Kriterium für die Literarizität von Texten anzuführen.

Die Antwort geht aus dem Folgetext im Buch hervor.

Aufgabe 1.4 Suchen Sie weitere – imaginäre oder Ihnen bekannte reale – Beispieltex-te, die gegen die Kriterien der Poetizität und der Fiktionalität zur Bestimmung von Literatur sprechen.

Zur Poetizität: Im Roman des 20. Jahrhundert wird häufig ‚alltägliche‘ Sprache verwendet, um die Illusion von Wirklichkeit zu steigern oder um Aktualitätsbezug herzustellen; sie sind aber nicht weniger literarisch (wie z.B. in den Werken von Natalia Ginzburg).

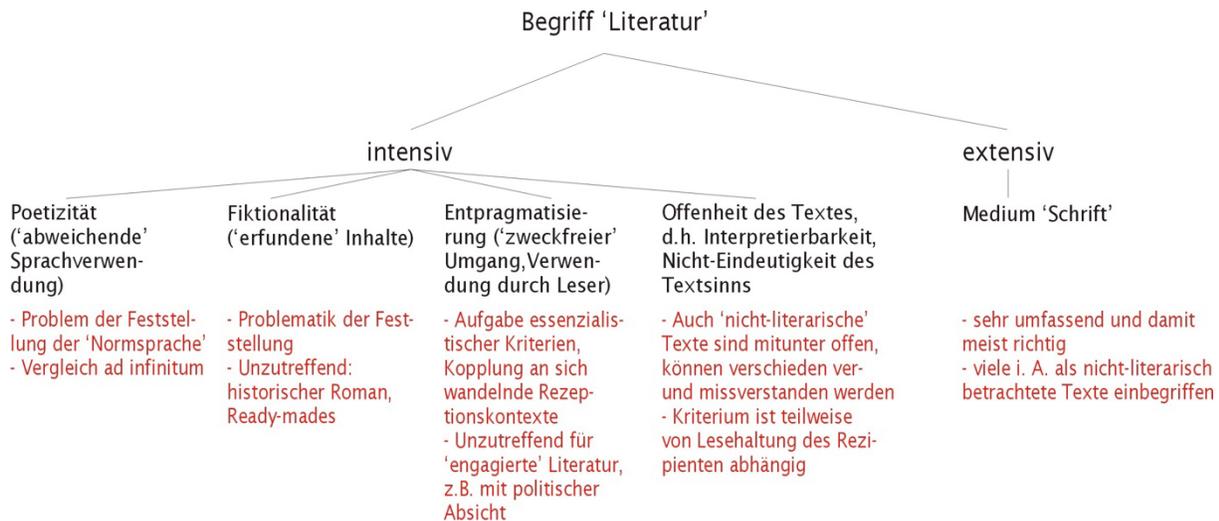
‚Poetische‘ Sprachverwendung außerhalb der Literatur kann sich im Bereich der Redekunst finden (z.B. politische Reden, Predigten) oder aber in der Werbung.

Zur Fiktionalität: Es gibt zahlreiche nicht-fiktionale Textsorten innerhalb literarischer Kanones, so beispielsweise Biographien und Autobiographien, Briefe, Essays und philosophisch-moralistisches Schrifttum, zu denen auch die Dialogtraktate gehören (S. 159). Ein Beispiel für eine fiktionale, aber nicht-literarische Textsorte wäre der Witz.

Aufgabe 1.5 Versuchen Sie vor dem Weiterlesen, einige medienspezifische Grundeigenschaften von Literatur zu nennen. Der Vergleich mit anderen Medien (Zeichensystemen) wird Ihnen bei der Suche helfen, ebenso Ihre evtl. bereits erworbenen Grundkenntnisse der Linguistik.

Die Antworten gehen aus dem Folgetext im Buch hervor.

Aufgabe 1.6 Erstellen Sie ein graphisches Resümee der Ausführungen zum Literaturbegriff. Rubrizieren Sie dabei die verschiedenen Eingrenzungsvorschläge und notieren Sie, farblich abgesetzt, jeweils Einwände und Gegenbeispiele. Eine Möglichkeit hierfür wäre die Baumstruktur.



Einheit 2

Aufgabe 2.1 Welche Auffassung von Literatur steht hinter dem Bemühen, Poetiken zu verfassen?

Poetiken zielen darauf ab, dass Literatur an klar ersichtlichen Wert- bzw. Qualitätsmaßstäben gemessen werden kann und demnach auch eine meisterliche Art zu schreiben im weitesten Sinne erlernbar ist. Trotz des von einigen Poetiken stärker akzentuierten Anteil des Talents handelt es sich bei der Literatur demnach um eine regulierbare Kunst. Genaue Beschreibungen von den Anforderungen an die Literatur können daher kombiniert mit der beispielhaften Besprechung bekannter Referenztexte kombiniert werden.

Aufgabe 2.2 Welches Menschenbild lässt sich an diesen poetologischen Bestimmungen ablesen?

Die Abstimmung von Stilarten, einem hierarchisierten Gattungssystem und dem jeweiligen sozialen Stand der darin behandelten Figuren impliziert ein moralische (und geistige, d.h. kunstverständige) Stufung der gesellschaftlichen Schichten: Der ‚edle‘ Mensch ist im Regelfall von adligem Geblüt, womit sich die gesellschaftlichen Machtverhältnisse im Bereich der kulturellen Manifestationen (z.B. in der Literatur) eine entsprechende Ausdrucksform schaffen (zur Marxistischen Literaturanalyse vgl. Einheit 10.4.1).

Aufgabe 2.3 Was versteht Manzoni unter dem von ihm angeführten “sistema d’imitazione”?

Die von Manzoni betrachtete Imitation verstand sich als eine Nachahmung der antiken (römischen, griechischen) Vorbilder. Diese wurden in umfassender Weise auf verschiedenen Ebenen (daher der systemische Charakter dieser Vorbildfunktion) maßgeblich, etwa im Hinblick auf die Wahl der Figuren oder die Entwicklung der Handlung.

Aufgabe 2.4 Inwiefern entspricht das von Aristoteles betrachtete antike Epos (z. B. Homers *Ilias*) nicht mehr dem heute geläufigen Gattungsbegriff ‘Epik’?

Das Homersche Epos war eine erzählende Langform, die in Versen verfasst war und mündlich vorgetragen wurde; heute hingegen findet sich des Öfteren eine undifferenzierte Gleichsetzung von ‘Epik’ und ‘Prosa’, wobei also auf schriftlich ausformulierte Prosa-Texte abgezielt wird.

Aufgabe 2.5 Finden Sie anhand eines geeigneten Nachschlagewerks Untergattungen aus dem Bereich der Lyrik (z. B. Sonett).

Als weitere Typen bzw. Untergattungen der Lyrik können u.a. genannt werden: die Ballade, die Kanzone, das Madrigal, die Sestine etc. (Vgl. Einheit 4.4).

Aufgabe 2.6 Versuchen Sie für folgende Untergattungen bzw. Typen festzustellen, inwieweit mit dem Gattungsnamen bereits ein Vorverständnis in Bezug auf die Stilhöhe, den Aufbau und die Inhalte verbunden ist: Tragödie; Science-Fiction-Roman; Liebesgedicht.

– zur eigenständigen Bearbeitung –

Aufgabe 2.7 Im alltäglichen Sprachgebrauch haben sich die Begriffe ‘klassisch’ – ‘modern’, ‘aufklärerisch’ – ‘romantisch’ mit ebenso vagen wie umfassenden Bedeutungen aufgeladen, die sich zum Teil aus literar- (und kunst-)historischen Konzepten ableiten.

Versuchen Sie, diese landläufigen Begriffsverwendungen stichpunktartig zu umreißen, und vergleichen Sie daraufhin diese Zuschreibungen mit den Epochendarstellungen in einer italienischen Literaturgeschichte (siehe Einheit 3.4).

Als ‘klassisch’ gilt das zum Vorbild Gewordene, Meisterliche, als ‘modern’ eine relativ neue Entwicklung, mit der man sich selbst noch identifizieren kann. Unter ‘aufklärerisch’ versteht man gemeinhin ein Vorgehen, das aus falschen Überzeugungen oder Annahmen befreien möchte, mit ‘Romantik’ wird gerne eine gefühlsbetonte Harmonie assoziiert. Ein genauere Blick in eine italienische Literaturgeschichte bestätigt diese landläufigen Begriffsverwendungen nur

zum Teil. So gelten zwar die *tre corone fiorentine* (Dante, Petrarca, Boccaccio) als die ‚klassischen‘ italienischen Autoren schlechthin, doch hat die italienische Literatur nach diesem frühen Höhepunkt keine eigentliche, in ihrem Umfang anderen europäischen Nationalliteraturen vergleichbare ‚Klassik‘ hervorgebracht, obwohl ‚klassizistische‘ Dichtungen, die sich an der römischen bzw. griechischen antiken ‚Klassik‘ orientieren, eine gewisse Rolle spielen (z.B. bei Ugo Foscolo). Die Bezeichnung ‚Moderne‘ kommt in Literaturgeschichten in der Regel nicht zum Zug, da ihr keine ausreichende Trennschärfe zu eigen ist. Auch die Epoche der Aufklärung kommt in Italien, gemessen im europäischen Vergleich, zu kurz. Im Gegenzug finden sich in Literaturgeschichten zahlreiche Hinweise auf die Literatur der Romantik, die allerdings nicht aus einer Darstellung der inneren Verfasstheit oder Gestimmtheit der Dichtenden abgeleitet wird, sondern vor dem Hintergrund eines übergeordneten Kontexts zu erklären ist, etwa im Lichte einer sozio-kulturellen Entwicklung, in Abgrenzung zu naturwissenschaftlichen Erkenntnissen und zum stilistischen Begriff des Realismus.

Aufgabe 2.8 Betrachten Sie das Für und Wider des Konzepts literaturgeschichtlicher Epochen. Welche Schwierigkeiten können bei dem Versuch auftreten, Epochen als idealiter in sich homogene Zeiträume zu bestimmen? Welche Gründe sprechen dennoch für die Aussagekraft von Epochenbegriffen?

Jegliche Betrachtung der literaturgeschichtlichen Abfolge von Publikationen ist gezwungen, eine rigide Auswahl zu treffen, den ‚Wert‘ literarischer Werke zu gewichten und im Rückblick Zusammenhänge zu stiften, wie es aus der Sicht der einstigen Zeitgenossen zunächst einmal nicht möglich gewesen wäre. Das Bemühen, dabei in sich zusammenhängende Zeiträume zu bestimmen, kann jedoch nur einem kleinen Teilbereich der literarischen Aktivitäten gerecht werden, den der Großteil der Veröffentlichungen scheint eventuell als zu ‚trivial‘ oder zumindest als nicht aussagekräftig genug, um in idealtypischer Weise einen wichtigen Grundzug innerhalb der literaturgeschichtlichen Entwicklung zu vertreten. In jedem Fall stellt zumal die ‚Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen‘ ein schwieriges Problem dar, denn zu einem gegebenen Zeitpunkt finden sich neben den augenscheinlich aktuellsten literarischen Tendenzen sowohl ‚veraltete‘ wie auch noch nicht in ihrer Tragweite erkannte innovatorische Schreibweisen auf dem Markt. Auch können verschiedene ästhetische Grundrichtungen parallel zueinander existieren, etwa Pirandellos Meta-Theater und der Futurismus. Epochenbegriffe stellen daher vereinfachende Konstrukte dar, die dem Bedürfnis des menschlichen Geistes nach Überschaubarkeit und Erklärbarkeit der Zusammenhänge geschuldet sind. Und genau hierin liegen auch die Vorzüge von Epochenbegriffen: Sie gliedern die ansonsten kaum zu überblickende Literaturgeschichte in Abschnitte mit bestimmten Schwerpunkten und verdeutlichen somit den Wandel oder die Entwicklung literarischer Konzepte. Darüber hinaus erlauben sie bisweilen eine engere Anbindung der literarischen Textproduktion an allgemeine sozio-kulturelle Tendenzen, etwa in der Entsprechung des *verismo* zu den wissenschaftlichen Erkenntnissen und sozio-politischen Forderungen des 19. Jh.

Aufgabe 2.9 Klären Sie anhand eines literaturwissenschaftlichen Nachschlagewerks den Begriff ‚Leitmotiv‘!

Ein Leitmotiv im literarischen Sinne besteht aus einer wiederkehrenden markanten Situation, einer gleich- oder ähnlich lautenden Aussage, einem von einer Figur verkörperten Symbol oder einer bestimmten Thematik, welche im Gesamtzusammenhang des Textes eine untergliedernde, rhythmisierende Funktion erhalten und als textinterne Bezüge wahrgenommen werden.

Aufgabe 2.10 Überprüfen Sie anhand des erwähnten Bandes *Motive der Weltliteratur* den Aufbau des Artikels ‚Frauenraub, Frauennötigung‘. Welche Nationalliteraturen werden in die Darstellung einbezogen, inwieweit werden die genannten Texte zueinander in Beziehung gesetzt?

Nach einer sozio-historischen Kontextualisierung sowie inhaltlichen Erklärung des Begriffs werden zuerst verwandte Motive angeführt. Im Folgenden wird als erste Textquelle die Bibel genannt. Anschließend erfolgt die Darstellung der einzelnen Motivvarianten- bzw. Motivausgestaltungen jeweils chronologisch von der Antike beginnend durch alle maßgeblichen europäischen Nationalliteraturen.

Aufgabe 2.11 Nennen Sie unter Einbezug der bisherigen Ausführungen die möglichen Meinungsträger, d. h. Gruppen oder Institutionen, welche maßgeblich an der Bildung eines Kanons beteiligt sein können.

Die Ausbildung eines Kanons, der genau genommen nur einer unter vielen möglichen Kanones sein kann, vollzieht sich innerhalb eines komplexen Zusammenspiels zahlreicher Faktoren. Für den Bereich der Literatur seien zumindest die Folgenden genannt:

- literarische Akademien, deren Prestige den von ihnen ausgehenden Werturteilen Gewicht verleiht (z.B. Accademia della Crusca); in diesen Zusammenhang gehören auch die zahlreichen Literaturpreise und Ehrungen, die von unterschiedlichen Vereinen und Trägerschaften vergeben werden (v.a. Premio Strega, Premio Viareggio, Premio Campiello, Premio Bancarella)
- die Lehrpläne von Universitäten und Schulen, die ggf. auf Vorgaben der entsprechenden Ministerien für die staatlich kontrollierten Prüfungen beruhen
- die Publikationstätigkeit der Verlage, die ihrerseits auf eine Nachfrage von Seiten des Fach- bzw. Laienpublikums ausgerichtet ist
- die aktuellen Forschungsinteressen der LiteraturwissenschaftlerInnen, welche mit ihren Arbeiten die Verlagsproduktion speisen und die über ihre Veröffentlichungen (z.B. Literaturgeschichten), öffentlichen Stellungnahmen, in ihren selbstgewählten Lehrveranstaltungen, aber auch organisiert in wissenschaftlichen Gesellschaften das Interesse für bestimmte Werke wachhalten

Aufgabe 2.12 Welche äußeren Faktoren könnten im 20. Jh. auf deutscher Seite die Kanonbildung zur italienischen Literatur beeinflusst haben? In welcher Form kommen Studierende der Literaturwissenschaft heute mit Kanones der italienischen Literatur in Berührung? Wer beschäftigt sich in der Gegenwart beschreibend und wertend mit der Literatur?

Die Ausbildung und Modifizierung oder gar Revidierung eines Kanons vollzieht sich nicht abrupt, daher ist auf diesem Gebiet keine unmittelbare, umfassende Reaktion auf politische Ereignisse zu erwarten. Dennoch können einschneidende Ereignisse von gesamtgesellschaftlicher Tragweite zu markanten Verschiebungen führen. Das ‚Dritte Reich‘ führte in den Literaturwissenschaften zu einer Ächtung ‚jüdischen‘ oder ‚bolschewistischen‘ Schrifttums, weshalb Autoren wie Italo Svevo oder Alberto Moravia zur unerwünschten Literatur zählten. Auf gänzlich andere Art und Weise führte die in der sog. 68er-Revolution kulminierende Erneuerungsbewegung zu einer Entgrenzung des traditionellen Dichtungsverständnisses, das sich in Deutschland infolge der Politisierung der Literatur(wissenschaft) länger als in den abendländischen Nachbarnationen halten können. An seine Stelle trat ein weiter gefasster Kanon-Begriff, der auch mit einer Neubewertung der Literatur von Schriftstellerinnen einherging. Heute begegnen den Studierenden Kanones noch unter anderem in Form von Prüfungsschwerpunkten, Leselisten, Studienplänen, literaturgeschichtlichen Überblicksveranstaltungen oder Literaturgeschichten in Buchform.

Zusatzmaterialien zu Einheit 2

Aufgabe 2.13 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?

Scaligers Traktat (gelehrte Abhandlung) liest sich wie eine Anleitung zum rechten Dichten, wobei die zu beachtenden Regeln explizit angeführt werden. Auch ganze Reihen von Beispielen werden zur Veranschaulichung angeführt. Zielpunkt der Argumentation ist dabei die zu erreichende psychologische Wirkung, der Traktat ist somit auf eine Wirkungsästhetik ausgerichtet (zur Rezeption vgl. auch Einheit 11.2). Dabei gilt es, das (Lese- oder Theater-) Publikum über die Unterhaltung (und auch Erschütterung) zu belehren, was an das Horaz'sche ‚prodesse et delectare‘ anknüpft. Grundbedingung aber ist in jedem Fall die Wahrscheinlichkeit der Handlung, ohne die das Publikum sein Interesse verliere. Satire und Mimus stellen im Kontext von Scaligers Ausführungen das Gegenteil von Epos und Tragödie dar. Bereits aufgrund ihres Figureninventars können sie der niederen Stilart zugerechnet werden.

Aufgabe 2.14 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?

Speroni differenziert je nach 'Einsatzgebiet': Während der Gelehrte sich in der damaligen Gelehrten-Sprache Latein vortrefflich ausdrückt, soll auch der Edelmann zu Hofe sich seiner ihm gemäßen Sprache bedienen, nämlich dem *volgare*, anstatt im Latein zu dilettieren. Die Volkssprache stehe dem Latein jedoch in den Ausdrucksmöglichkeiten so gut wie nicht nach, weshalb es sich entgegen allen möglichen Vorurteilen zur Hoch- und Literatursprache eignet. Abgesichert wird diese Aufwertung des *volgare* durch den Verweis auf die Werke der mustergültigen Autoren Petrarca und Boccaccio, die in beiden Sprachen (man müsste hier hinzufügen: der anvisierten Stilart entsprechend...) vorliegen. In Speronis Darstellung ist die künstlerische Vollendung eines Werkes keine Frage der gewählten Sprache, sondern des gekonnten Einsatzes der literarischen Mittel, weshalb eine Gleichrangigkeit des Toskanischen mit dem Latein postuliert wird. Genau genommen verteidigt er jedoch ein von 'gereinigtes', an den vorbildlichen Autoren der 'tre corone fiorentine' geschultes Toskanisch, nicht die von zahlreichen Unvollkommenheiten gezeichnete alltägliche Gegenwartssprache.

Aufgabe 2.15 Inwiefern erscheint Croces Position aus der Sicht der heutigen Literaturwissenschaft problematisch?

Die idealistische Position Croces geht von einem emphatischen Dichtungsverständnis aus, das letztlich auf der subjektiven Gestimmtheit des (kompetenten) Lesers basiert. Diese verträgt sich nur schlecht mit den Kriterien eines auf Intersubjektivität fußenden wissenschaftlichen Austausches.

Einheit 3

Aufgabe 3.1 Verschaffen Sie sich anhand eines Vorlesungsverzeichnisses oder der Internet-Präsentation der von Ihnen besuchten (oder in Zukunft zu besuchenden) Universität einen Überblick über die Fachbereiche bzw. Fakultäten. Welche Disziplinen werden gelehrt, wie werden sie gruppiert?

– zur eigenständigen Bearbeitung –

Aufgabe 3.2 Konsultieren Sie zu einem italienischen literarischen Text, den Sie, wenn möglich, aus eigener Lektüre kennen, ein literarisches Lexikon wie den ‚Kindler‘ und eine Literaturgeschichte wie die von Volker Kapp herausgegebene. Zu welchen Aspekten des Textes

erhalten Sie dort jeweils Informationen? Vergleichen Sie diese mit dem Textwissen, das Sie aus Ihrer Lektüre besitzen.

– zur eigenständigen Bearbeitung –

Aufgabe 3.3 Beantworten Sie mit Hilfe der genannten literaturwissenschaftlichen Hilfsmittel folgende Fragen:

> Welche italienischen Dramatiker des 17. Jh. haben den Don-Juan-Stoff aufgegriffen? Welche anderen Texte dieser Stofftradition gibt es?

Giacinto Andrea Cicognini (*Il convitato di pietra*, vor 1650) und Onofrio Giliberto (*Il convitato di pietra*, 1652). Andere Texte der Stofftradition (Auswahl): Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630), Molière, *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (1665), Antonio de Zamora, *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* (1722), Honoré de Balzac, Novelle "L'elixir de longue vie" (1830), George Byron, *Don Juan* (1819–24), Christian Dietrich Grabbe, *Don Juan und Faust* (1822), José Zorrilla, *Don Juan Tenorio* (1844), Charles Baudelaire, Gedicht "Don Juan aux enfers" (1846). Mögliche heranzuziehende Arbeitsmittel: Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, *Dizionario Bompiani* (dort natürlich unter „Don Giovanni“ suchen!).

> Von wem wurde der Text *La cognizione del dolore* verfasst? Welcher Gattung wird er zugerechnet? Wo und wie ist er zuerst erschienen? In welchem Jahr erschien die erste deutsche Übersetzung?

Carlo Emilio Gadda (1893–1973), Gattung Roman (Fragment), Erstausgabe in elf Teilen in der Zeitschrift *Letteratura* von 1938 bis 1941, Erste deutsche Übersetzung (unter dem Titel *Die Erkenntnis des Schmerzes*) 1963. Heranzuziehendes Arbeitsmittel: Kindler, über Index der Werke zum Autor, dann Artikel zu Gattung, Erstausgabe, Übersetzung.

> Wer hat wo im Jahr 2000 einen Aufsatz zu weiblicher Identität im Werk von Vittoria Colonna veröffentlicht?

Sara M. Adler, "Strong mothers, strong daughters. The representation of female identity in Vittoria Colonna's *Rime and Carteggio*", in der Zeitschrift *Italica*, Ausgabe 77, Seiten 311–330. Vorgehensweise: Romanische Bibliographie Online, dort Suche nach Schlagwort "vittoria colonna" und Erscheinungsjahr exakt "2000", drei Treffer, darunter – am Titel erkennbar – der gesuchte. Alternativ MLA International Bibliography, Suchwort "Vittoria Colonna" unter "THEMA – SU(BJECT)" sowie unter Erscheinungsdatum > benutzerdefinierter Bereich > "01.01.2000–31.12.2000", erster Treffer ist der gesuchte.

> Wer oder was ist „Rondismo“?

Unter “Rondismo” versteht man eine Literatenbewegung der ersten Hälfte des 20. Jh.
Heranzuziehendes Arbeitsmittel: Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten (LWR),
Artikel “Rondismo”.

> Ermitteln Sie zwei grundlegende Publikationen zum literaturwissenschaftlichen
Forschungsfeld Imagologie.

Auswahl: (1) F. K. Stanzel, “Der literarische Aspekt unserer Vorstellungen vom Charakter
fremder Völker”, in: Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Osterreichischen
Akademie der Wissenschaften 111/1974, S. 63–82; (2) M. S. Fischer, Nationale Images als
Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte. Untersuchungen zur Entstehung der
komparatistischen Imagologie, Bonn 1981. Heranzuziehendes Arbeitsmittel: Metzler Lexikon
Literatur- und Kulturtheorie, Artikel “Imagologie, komparatistische”.

Einheit 4

Aufgabe 4.1 Grenzen Sie in Ihren eigenen Worten nochmals die Begriffe Verstehen, Analyse,
Interpretation voneinander ab. Wie ist es zu begründen, dass trotz wissenschaftlicher
Objektivität verschiedene und nicht selten konträre Interpretationen zu einem Text existieren?
Können Sie sich Kriterien vorstellen, aufgrund derer man Interpretationen qualitativ beurteilen
kann?

Verschiedene Interpretationen ergeben sich häufig aus verschiedenen Prämissen. Geht
beispielsweise ein Interpret davon aus, dass ein literarischer Text grundsätzlich die
gesellschaftliche Situation zur Entstehungszeit widerspiegelt, wird er mit größter
Wahrscheinlichkeit zu anderen Interpretationsergebnissen kommen als jemand, der Literatur
psychoanalytisch als die private unbewusste Triebbefriedigungsfantasie des Autors versteht.
Neben der Plausibilität der Prämissen lassen sich Interpretationen insbesondere an der
Transparenz ihrer Herleitung und Textfundierung messen: Sie müssen in überindividuell
nachvollziehbarer Weise eine logische Verbindung zwischen Prämissen, konkreter Textgestalt
und Interpretationsbefunden herstellen.

Aufgabe 4.2 Ordnen Sie die genannten signifikantenbezogenen Figuren versuchsweise nach
Wiederholungsfiguren, Umstellungsfiguren und Auslassungsfiguren, wobei Sie die Kategorien in
verschiedenen Ecken eines Papierbogens zusammenstellen (nicht neben- oder untereinander
schreiben) und evtl. farblich unterscheiden. Wiederholen Sie die Übung, ohne in obiger
Zusammenstellung nachzusehen.

(a) Wiederholungsfiguren:

Ebene der Einzellaute: Alliteration, Assonanz, Homoioteleuton

Wort- und Satzebene: Anapher, Paronomasie, Akkumulation, Pleonasmus, Figura etymologica, Polypoton, Parallelismus

(b) Umstellungsfiguren: Anagramm, Chiasmus, Inversion, Hyperbaton,

(c) Auslassungsfiguren: Anakoluth, Ellipse, Aposiopese

nicht eindeutig zuzuordnen: Onomatopöie

Aufgabe 4.3 Erfinden Sie frei deutsche Beispiele zu jeder der Figuren.

Deutsche Beispiele zu ausdrucksbezogenen rhetorischen Figuren:

Alliteration: mit Mann und Maus

Anapher: Wer soll nun die Kinder lehren und die Wissenschaft vermehren? / Wer soll nun für Lämpel leiten seines Amtes Tätigkeiten? (Wilhelm Busch)

Assonanz: Manche Damen haben Laster.

Homoioteleuton: ...und verschlang die kleine fade Made ohne Gnade. Schade! (Heinz Erhard)

Paronomasie: Der Rheinstrom ist geworden zu einem Peinstrom, die Klöster sind ausgenommene Nester, die Bistümer sind verwandelt in Wüsttümer. (Schiller)

Onomatopöie: Kuckuck

Anagramm: Am Anfang erschuf Gott Himmel und Erde – Chef genehmigte damals Natur und Form

Akkumulation: Nun ruhen alle Wälder / Vieh, Menschen, Stadt und Felder (Gerhardt)

Pleonasmus: Examensprüfung.

Figura etymologica: Wer andern eine Grube gräbt...

Polypoton: Der Mensch ist des Menschen Feind.

Chiasmus: Die Kunst ist lang / und kurz ist unser Leben (Goethe).

Parallelismus: Heiß ist die Liebe, kalt ist der Schnee.

Inversion: Groß ist die Macht der Gewohnheit.

Hyperbaton: Der Worte sind genug gewechselt.

Anakoluth: Es geschieht oft, daß, je freundlicher man ist, nur Undank wird einem zuteil.

Ellipse: Was nun?

Aposiopese: Wenn du nicht kommst, dann...

Aufgabe 4.4 Versuchen Sie, die genannten inhaltsbezogenen rhetorischen Stilmitteln zu Klassen zu ordnen.

Eine mögliche, keineswegs zwingende Gliederung könnte sein:

Übertragungsfiguren (Allegorie, Personifikation, Synästhesie, Zeugma)

Umschreibungsfiguren (Metapher, Periphrase, Antonomasie, Euphemismus, Hendiadyoin, Exphrasis)

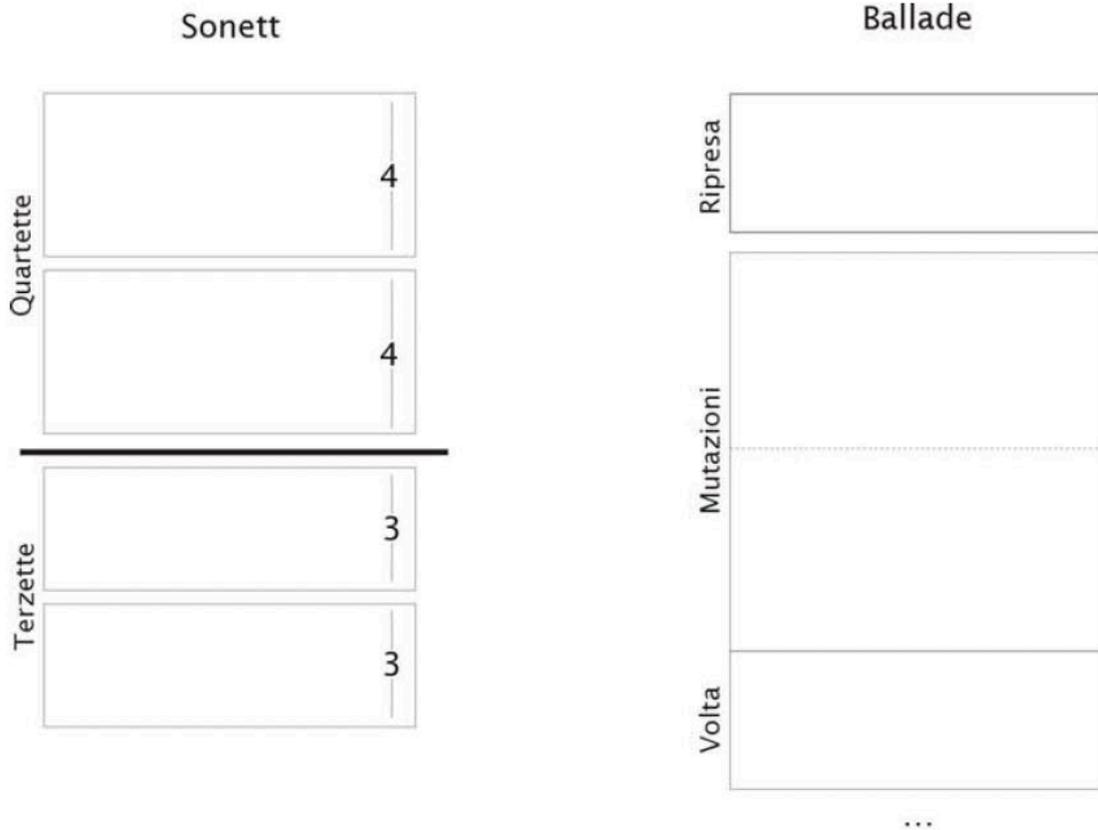
Ersetzungsfiguren (Metonymie, Synekdoche)

Intensivierungsfiguren (Hyperbel, Litotes, Antithese, Oxymoron, Klimax, Apostrophe, Rhetorische Frage, Praeteritio)

Aufgabe 4.5 Benennen Sie die markierten rhetorischen Figuren des Gedichts „Merigiare pallido e assorto“ von Eugenio Montale.

un rovente muro d'orto: Bild, Metapher
 schiocchi di merli, frusci di serpi: Onomatopöie, Parallelismus
 ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano: Parallelismus
 Osservare tra frondi il palpitare: Synästhesie
 Scricchi: Onomatopöie
 con triste meraviglia: Oxymoron
 sentire...com'è tutta la vita e il suo travaglio
 in questo seguire una muraglia: Metapher
 il suo travaglio: Personifikation
 in cima cozzi aguzzi di bottiglia: Bild, Metapher, Onomatopöie, Homoioteleuton

Aufgabe 4.6 Versuchen Sie, die genannten Strophenformen vereinfacht graphisch darzustellen.



Aufgabe 4.8 Songtexte heißen auf englisch ‚lyrics‘. Inwiefern passt dies zu unserer Bestimmung von Lyrik.?

Songtexte sind wie lyrische Texte hochgradig strukturiert, da mit der Musik eine weitere Ausdrucksebene hinzukommt, zu der der Text notwendigerweise in Beziehung steht. Zudem verbindet sich mit der Präsenz der (Sing-)Stimme leicht die Vorstellung von Authentizität des Gesungenen – nicht unähnlich der ‚klassischen‘ Bestimmung von Lyrik als Gattung zum Ausdruck von Innerlichkeit und Emotion.

Einheit 5

Aufgabe 5.1 Analysieren Sie den Versbau und das Reimschema dieses Gedichtes.

Es handelt sich bei diesem Gedicht um ein Sonett in *endecasillabi* (Elfsilbler). Die beiden Quartette (*quartine*) stehen im umarmenden Reim (*rima abbracciata*) (abba, abba). Die Reime der Terzette (*terzine*) sind nach folgendem Schema geordnet (cde, dce) und damit als untypisch zu bezeichnen.

Aufgabe 5.2 Wie wird der oben beschriebene Daphne-Mythos von Petrarca formal und inhaltlich verarbeitet?

Die Metapher des ‚arbor gentil‘ hinter der sich natürlich Laura verbirgt, steht hier vor allem für die Inspiration des Dichters. Die erste Strophe bezieht sich dabei auf das Dichten, das aus dem Hoffen auf die Erfüllung der Liebe erwuchs. Die zweite Strophe dagegen evoziert die Inspiration aus der Enttäuschung heraus („che parlan sempre de’ lor tristi dann.“). Beide Strophen entsprechen damit der antithetischen Struktur des *Canzoniere* zwischen Freud und Leid. Diese Antithese wird im ersten Terzett noch einmal in einer Art rhetorischer Frage resümiert. Die Enttäuschung gipfelt schließlich im abschließenden Terzett, in dem der Lorbeerbaum, bzw. Laura quasi verdammt werden.

Aufgabe 5.3 Inwiefern unterscheidet sich dieser Text inhaltlich von Text 5.1?

Beide Sonette spielen auf den Daphne-Mythos an und sind insofern als metapoetologische Gedichte zu bezeichnen, als sie die Inspiration des Dichters bzw. den Dichter selbst zum Thema haben. Im Gegensatz zu Text 5.1 steht allerdings in Text 5.2 nicht Apoll im Mittelpunkt, mit dem Petrarca sich ja gleichsetzt, sondern Laura, verkörpert durch Daphne bzw. den Lorbeerbaum, der ursprünglich als Inspirationsquelle beschrieben wird. Diese droht aber durch Enttäuschung angesichts der nicht erwiderten Liebe zu versiegen, so dass bei diesem Gedicht die Erfahrung des Leids eindeutig im Vordergrund steht.

Aufgabe 5.4 Analysieren Sie die Metaphorik dieses Sonettes vor dem Hintergrund Ihres bisherigen Wissens über den Gedichtzyklus Vittoria Colonnas?

Die Band- und Knotenmetaphorik („laccio“, „il stame“, „avolse“, „annodò“, „nodo“) steht hier für die den unauflöselichen Bund der Ehe.

Aufgabe 5.5 Welches syntaktische Strukturprinzip herrscht auf der Versebene vor?

Besonders in der ersten Strophe fällt die Dominanz der Parallelismen auf der Versebene auf. Im allerletzten Vers dagegen steht ein Chiasmus auf, der darauf zielt, den Gegensatz von Himmel und Erde aufzulösen.

Aufgabe 5.6 Versuchen Sie nun, den Inhalt des Sonetts in zwei Sätzen zusammenzufassen.

In diesem Sonett wird die Ehe mittels der band- und Knotenmetaphorik als auch über den Tod hinaus unauflöseliche Verbindung dargestellt.

Aufgabe 5.7 Auch bei diesem Gedicht handelt es sich um ein Sonett. Arbeiten Sie im Vergleich zu den Texten 5.1 bis 5.4 die formalen Neuerungen heraus.

Die Antworten gehen aus dem Folgetext im Buch hervor.

Aufgabe 5.8 Analysieren Sie auf der Makro- wie auf der Mikroebene, wie das Thema der Jugend in diesem Sonett behandelt wird.

Die Antworten gehen aus dem Folgetext im Buch hervor.

Aufgaben 5.9 Bevor Sie weiter lesen, versuchen Sie den Gebrauch von Chiasmen und Parallelismen in der letzten Strophe zu analysieren und schematisch darzustellen.

Die Antworten gehen aus dem Folgetext im Buch hervor.

Aufgabe 5.10 Wie beschreibt Montale sein Verhältnis zur Welt und zur Realität? Belegen Sie Ihre Antwort.

Als Gegenstand seiner Dichtung erscheint die Menschheit und das Menschsein an sich („la condizione umana in sé considerata“). Inspirationsquelle ist ihm dabei die seit seiner Geburt empfundene Disharmonie angesichts der Realität („una totale disarmonia con la realtà“).

Aufgabe 5.11 Arbeiten Sie im Sinne einer ersten Annäherung die Isotopien in Text 5.7 heraus. Lässt sich aus Ihnen eine Struktur ermitteln?

Die Antworten gehen aus dem Folgetext im Buch hervor.

Aufgabe 5.12 Versuchen Sie nun formale und inhaltliche Strukturmerkmale zu analysieren.

Die Antworten gehen aus dem Folgetext im Buch hervor.

Aufgabe 5.13 Versuchen Sie nun die Bedeutung des Symbols der Sonnenblume zu formulieren.

Die Antworten gehen aus dem Folgetext im Buch hervor.

Aufgabe 5.14 Ermitteln Sie nun selbständig im Vergleich mit den bereits behandelten Gedichten die formalen Neuerungen in diesem Text und arbeiten in Bezug auf Strophenform, Metrik und Reimschema die formale Struktur heraus. Wie lässt sich diese in Zusammenhang zu unserer inhaltlichen Analyse bringen? Begründen Sie Ihre Antwort.

Auf den ersten Blick erscheint das Gedicht „Portami il girasole“ durchaus klassischen formalen Prinzipien zu gehorchen: wir haben drei Strophen bestehend aus jeweils vier Versen. Betrachten wir dagegen den Versbau, müssen wir feststellen, dass dieser heterometrisch ist und sich in keine eindeutige Struktur bringen lässt. Die Verse variieren einfach zwischen Elf- Zwölf- und Dreizehnsilblern. Dazu gesellen sich Enjambements in der zweiten Strophe (Vers 6/7 und 7/8), so dass der Rhythmus als vielfach gebrochen erscheint. Dieser Effekt wird noch durch das unregelmäßige Reimschema verstärkt (abab, cddc, efge), so dass die formale Struktur des Gedichtes den Eindruck der Disharmonie verstärkt, der der bereits angesprochenen Wahrheitssuche zugrunde liegt.

Einheit 6

Aufgabe 6.1 Weshalb ist die Beschreibung der Kulisse wichtig für die weitere Dramenhandlung? Inwiefern erleichtern die Didaskalien für Regie oder Leserschaft das Textverständnis und inwiefern kommen dadurch komische Effekte zustande? Welchen Hinweis enthält das Zitat darauf, dass es sich um eine Publikation in Buchform handelt?

Das Polizeibüro mit dem überdimensionalen Portrait des Präsidenten ist von vornherein als einschüchternder Ort der Staatsmacht konzipiert. Eine zentrale Bedeutung erhält hier das halboffene Fenster, auf das zwei Mai in der zitierten Textpassage hingewiesen wird: in der

Regieanweisung und im Haupttext des ‚Matto‘, der auf einen angeblichen Luftzug hinweist. Die Funktion des Fensters als Bedingung des titelgebenden Todessturzes eines Anarchisten wird dadurch deutlich betont. Auch im Hinblick auf die Charakterzeichnung bzw. das Verhalten der Figuren birgt der Nebentext aufschlussreiche Informationen, etwa hinsichtlich der planvollen Verhöhnung des Kommissars durch den ‚Matto‘ oder die Unsicherheit bzw. die mangelnde Affektkontrolle des Polizisten.

Aufgabe 6.2 Wieso gibt es im Drama (normalerweise) keinen Erzähler? Wer könnte auf dem Theater dennoch seine Funktion einnehmen?

Die Handlung des Dramas tritt dem Publikum während der Aufführung direkt in Form von handelnden Personen vor Augen, sie benötigt also keine vermittelnde Erzählerinstanz, welche die Ereignisse von einer bestimmten Warte aus schildert. Dennoch können auch auf dem Theater Erzähler(innen) in Erscheinung treten, nämlich in Rollen, welche eine entsprechende erzählende Textpassage vortragen. Im Prolog (Vorspiel) kann auf diese Art beispielsweise eine für die Handlung bedeutsame Vorgeschichte zusammenfassend wiedergegeben werden; bereits der Chor im antiken Schauspiel konnte kurzzeitig eine entsprechende Funktion übernehmen; Botenberichte stellen ebenfalls eine fest etablierte erzählerische Form innerhalb von

Theaterstücken dar. Erzählerfiguren können nicht zuletzt auch kontinuierlich das Bühnengeschehen begleiten oder beeinflussen, etwa auf dem Jahrmarkttheater oder im sog. epischen Theater in der Nachfolge von Bertolt Brecht, bei dem eine kommentierende Figur als Gegengewicht zur Illusionswirkung des Schauspiels verwendet wird, die sie durch ihre an das Publikum adressierten Einwände durchbricht.

Aufgabe 6.3 Weshalb setzte sich die traditionelle Literaturwissenschaft mit gedruckten Dramentexten, selten jedoch mit deren einzelnen Aufführungen kritisch auseinander?

Im Gegensatz zur der einmaligen Realisierung einer Aufführung, deren Flüchtigkeit nur behelfsweise über Video-Aufzeichnungen fixiert werden kann, bietet das Medium des gedruckten Buches einen konstanteren Untersuchungsgegenstand. Zugleich lässt sich ein Teil der Rezeptionsgeschichte eines Werkes, also die Betrachtung seiner Nachwirkungen, vorrangig über seine Rezeption in Buchform untersuchen, die ein größeres Publikum erreichte als die jeweiligen Theateraufführungen. Schließlich galt vor dem 20. Jh. eindeutig dem Autor / der Autorin des Werks der Vorrang gegenüber dem Regisseur einer Realisierung auf der Bühne, da die vom Textproduzenten intendierten Ideen im Mittelpunkt des Interesses standen, und nicht die Interpretation eines womöglich an sich schon längst hinreichend bekannten Textes.

Aufgabe 6.4 Überprüfen Sie anhand einer beliebigen Ausgabe, welche Informationen der Nebentext in D’Annunzios *La città morta* bereithält.

Gestützt auf die von Egidio Bianchetti 1968 für das Mailänder Verlagshaus Mondadori besorgte Ausgabe *Tragedie, sogni e misteri* Bd. 1 lässt sich Folgendes festhalten: Der Untertitel weist das Drama als "Tragedia" aus. Das Personenverzeichnis ist ausgesprochen kurz und deutet damit bereits darauf hin, dass der dramatische Konflikt auf der Ebene der Beziehungen zwischen diesen Figuren angesiedelt ist. Als allgemeiner Handlungsort wird vorab Mykene genannt, es folgen zu Beginn von Akten oder einzelnen Szenen teils sehr ausführliche Beschreibungen der genauen Kulissen mitsamt der Bühnendekoration. Auch im Hinblick auf das schauspielerische Agieren werden exakte Vorgaben gemacht.

Aufgabe 6.5 Welche Ausdrucksmittel verwendet der Textauszug zur Kennzeichnung von Ciniros Verzweiflung?

Besonders auffällig sind die zahlreichen Ausrufe, etwa als einfache exclamatio ("Ah!"), oder als doppelte Anrufung des Verstorbenen (unterstrichen durch eine Anapher: „*Oh sventurato, oh misero Peréo!*“) oder gar der Götter („*Oh cielo!*“). Der Verlust wird durch Hyperbeln hervorgehoben („*Troppo verace amante*“, „*furie atroci*“ – letztere zugleich ein Beispiel für die Personifikation von Leiden als ‚Furien‘). Das hypothetische Satzgefüge (si [...]) wird durch drei rhetorische Fragen ergänzt, wodurch die nicht zu behebende Endgültigkeit des beklagten Schicksals unterstrichen wird. In einem Vergleich wird der Verlust Peréos auf die eigene Lage Ciniros bezogen („*men di lui*“), der seine unglückliche Tochter nun ebenfalls nahe dem Tode wähnt, was die anaphorische Reihung der rhetorischen Fragen „*è vita quella [...]*?“ unterstreicht.

Aufgabe 6.6 Welchen Vorteil könnte es aus Sicht des Autors/der Autorin haben, in einem Drama historische Persönlichkeiten als Figur auftreten zu lassen?

Die Lebensumstände einer historisch verbürgten Persönlichkeit sind dem Publikum in der Regel bekannt und garantieren somit zunächst einmal ein gewisses Vorverständnis für die Handlung des Bühnenstücks sowie für seine mutmaßliche Aussage (zu literarischen Stoffen vgl. Einheit 11.1.1). Darüber hinaus verleiht der Rückgriff auf verbürgte Biographien dem Theaterspiel eine zusätzliche Glaubhaftigkeit, da die Handlung, soweit sie sich an den groben historischen Fakten orientiert, nicht als schiere Fiktion abgetan werden kann. Interessant sind daher in diesem Zusammenhang besonders die Wahl der Stoffvorlage wie auch ihre individuelle Interpretation, ihre Abwandlung und Erweiterung durch die Autorin oder den Autor.

Aufgabe 6.7 Analysieren Sie die Verse aus Text 6.3 im Hinblick auf die Silbenzählung. Welche Verfahren der Tilgung finden sich in dem Beispiel?

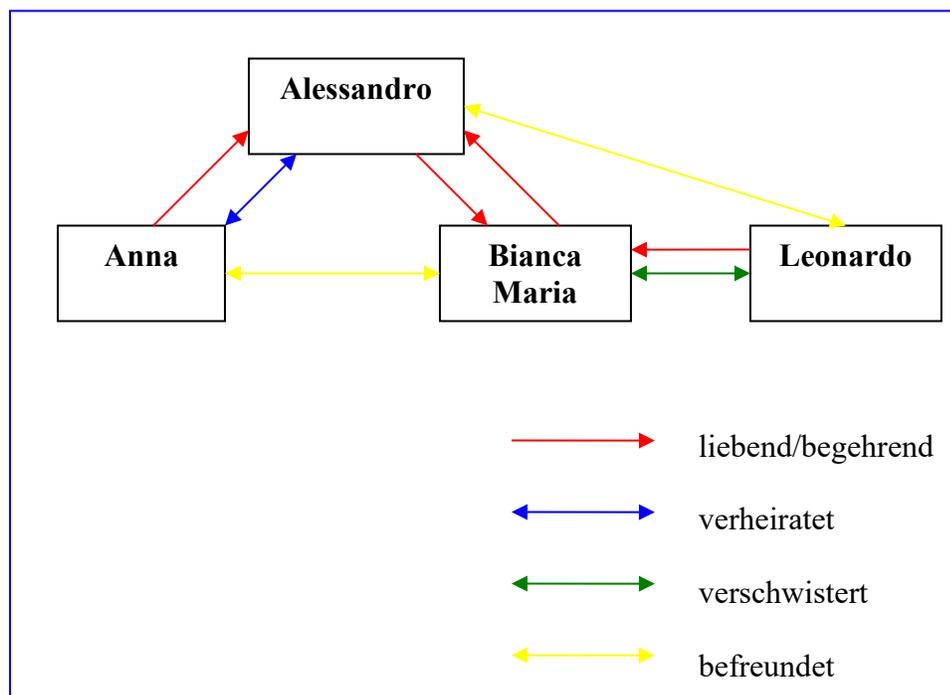
Der Textauszug ist konsequent in *endecasillabi* (also Elfsilbern) verfasst, auch im Falle von Stichomythien (Halb- bzw. Teilverse durch Sprecherwechsel). Auslautende Vokale werden mit den direkt nachfolgenden anlautenden Vokalen verschmolzen und nur als eine Silbe gezählt (Sinalöphe). Daneben finden sich zahlreiche Elisionen (z.B. *di ogni parte* → *d'ogni parte*),

Aphäresen (una oste → un'oste; Non vi è → Non v'è) und Apokopen (quale via → qual via; siamo noi → siam noi; Ebbene, compagni → Ebben, compagni; Andiamo: che → Andiam: che; siano giunti → sian giunti; hanno provati → han provati)

Aufgabe 6.8 Worin berühren und worin unterscheiden sich der Vortrag (die Deklamation) von Lyrik und das auf einem dramatischen Text beruhende Schauspiel?

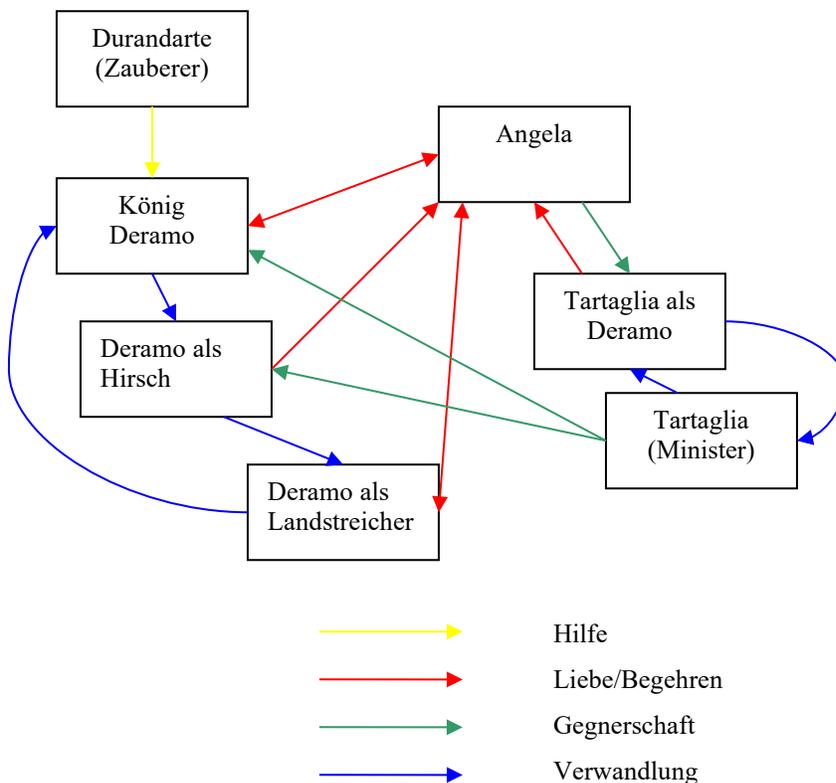
Die Kommunikationssituation, welche einer Deklamation von Lyrik zugrunde liegt, verweist von vornherein darauf, dass der oder die Vortragende einen Text verliest oder deklamiert (auf sagt), der in gewisser Weise für sich steht. Die Konzentration der Zuhörerschaft gilt dabei in erster Linie dem Text, weniger dem Vortragenden, es sei denn, der Akzent liegt eindeutig auf dessen interpretatorischer Leistung. Zugleich wird im Normalfall zum Publikum gesprochen, nicht zu einem Partner auf der Bühne. Im Schauspiel hingegen verkörpern die Akteure ihre Rollen und scheinen sich ihre Textanteile zu eigen gemacht zu haben: es entsteht die Illusion einer Bühnenpräsenz des vom Autor oder der Autorin verfassten Stückes. Während bei einem Lyrik-Vortrag zwar die oder der Vortragende ebenfalls eine vermittelnde Funktion mit künstlerischem Anspruch übernimmt, so wird doch keine Rolle verkörpert, welche als solche vom Autor bzw. der Autorin konzipiert wurde und durch Nebentexte geregelt wird.

Aufgabe 6.9 Welche Konflikte innerhalb des Dramas lassen sich bereits aus dieser Konstellation ablesen?



Alessandro, Anna und Bianca Maria sind in einem Dreiecksverhältnis miteinander verbunden. Dabei konkurrieren um Alessandro seine Ehefrau Anna und deren Freundin Bianca Maria, was zwangsläufig zu Spannungen führen muss, zumal Alessandro einseitig zur Rivalin seiner Frau in Liebe entbrannt ist. Ergänzt wird diese Problemlage durch das inzestuöse Begehren, dass Leonardo zu seiner Schwester Bianca Maria hegt, wodurch er in einen Konflikt zu seinem Freund Alessandro gerät.

Aufgabe 6.10 Erstellen Sie eine Skizze der Figurenkonstellation zu Carlo Gozzis *Il re cervo* (1762) nach dem Muster in Abb. 6.9. Sie können sich dabei auf eine Zusammenfassung des Inhalts, beispielsweise in *Kindlers Literaturlexikon*, stützen.



Aufgabe 6.11 Welchen Effekt ruft die Wahrung der Einheiten von Ort, Zeit und Handlung in den modernen Medien Film und Fernsehen hervor?

Ändert sich der Schauplatz einer Handlung nicht, entspricht die Erzählzeit der erzählten Zeit bzw. wird konsequent nur ein einziger Handlungsstrang dem Publikum vor Augen geführt, so widerspricht diese Konstanz dessen Sehgewohnheiten und der Erwartungshaltung. Es handelt sich in diesen Fällen also um bewusst angewandte Kunstmittel, die eher die Ausnahme als die durch die Konvention festgelegte Grundlage der betreffenden Gattung darstellen.

Aufgabe 6.12 Sind Einakter durch einen tektonischen oder atektonischen Aufbau gekennzeichnet?

Da Einakter über keine Struktur verfügen, deren Bestandteile – wie Akte oder Szenen – zueinander in Beziehung oder Kontrast treten können, ist bei ihnen auf der Ebene der groben Handlungsgliederung kein tektonischer Aufbau möglich.

Zusatzmaterialien zu Einheit 6

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?

Die Hinweise auf die Gestaltung der Bühne ("Aprivasi la scena alla cucina regia") und auf die Handlungen der Figuren ("Si vedeva Truffaldino affaccendato a infilzare un arrosto") könnten ebenso gut im Nebentext eines Dramas stehen. Die Figurenrede wird teils in direkter Rede ("Bon dì [...]"), teils in indirekter Rede ("Narrava disperato, che [...]") wiedergegeben. Darüber hinaus bezieht der Autor immer wieder kommentierend Stellung zu der Aufführung, wobei er v.a. die Publikumsreaktionen im Blick hat ("[...] in cui erano già interessatissimi gli animi degli spettatori", "Tal caccia interessava molto l'uditorio"), selbst das gelungene Schauspiel unterstreicht ("Questo grazioso personaggio") und auf den tieferen Sinn der Vorstellung hinweist, die ein "parodia" auf die Werke der Konkurrenten Goldoni und Chiari darstellt, wobei eines der anvisierten Dramen eindeutig benannt wird ("le zucche barache", "*Chiozzotte*").

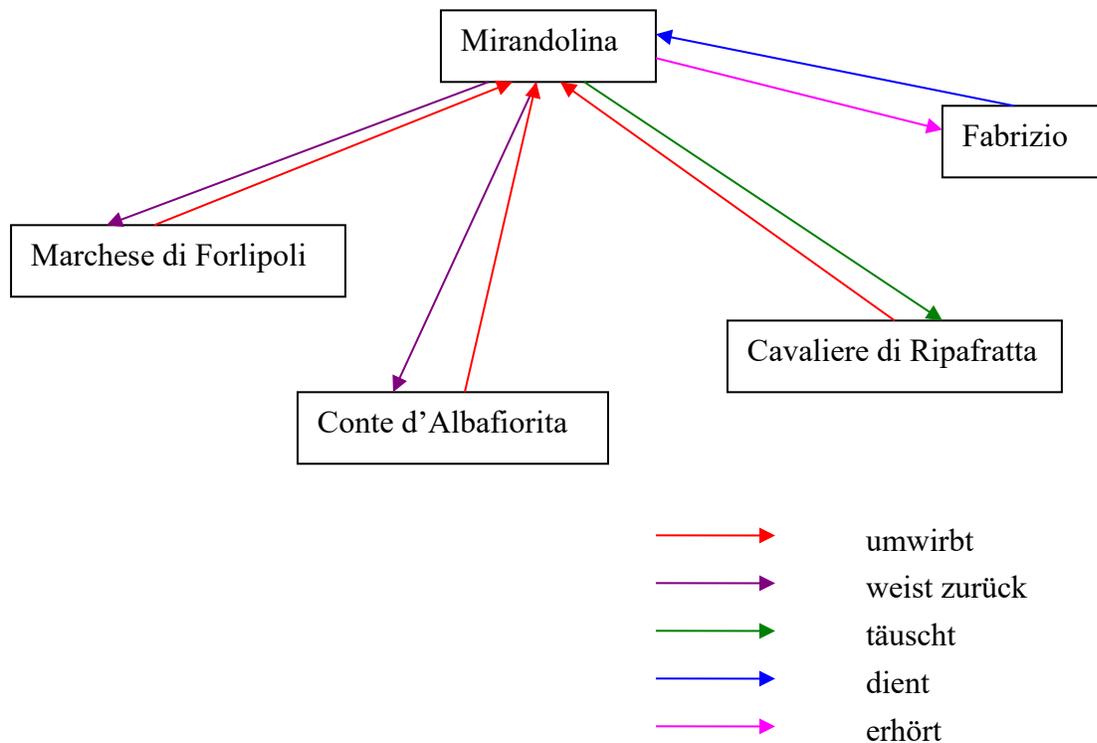
Aufgabe 6.14 Überlegen Sie, ob Sie bereits als Zuschauer eine Inszenierung besucht haben, die Ihrer Meinung nach modernisierend oder interpretierend den ihr zu Grunde liegenden Dramentext ausgestaltete!

– zur eigenständigen Bearbeitung -

Einheit 7

Aufgabe 7.1 Erstellen Sie auf Grundlage der Inhaltsübersicht eine Skizze der Personenkonstellation im Stück. Welche inhaltlichen Elemente gehören zur Exposition des Dramas, an welcher Stelle wird der 'dramatische Knoten' geschürzt und worin dürfte der Höhepunkt der Handlung bestehen?

Die Vorstellung der zentralen Figuren, die Werbung des Marchese und des Conte um Mirandolina, schließlich die Ankunft des Cavaliere gehören zur Exposition der Komödie. Das frauenverachtende Gebahren des Letztgenannten und der daraufhin von Mirandolina geschmiedete Plan schürzen den dramatischen Knoten. Den Höhepunkt der Handlung bildet die dem Cavaliere vorgetäuschte Ohnmacht Mirandolinas, da ihr dieser zuvor unzugängliche Gast nun ebenfalls als Verehrer fortan zu Füßen liegt und die Rache an ihm eingeleitet werden kann.



Aufgabe 7.2 Wie werden die drei Figuren in Selbst- und Fremdaussagen gezeichnet? Auf welcher Isotopieebene (vgl. Einheit 4.2) bewegt sich jeweils ihre Argumentation und welchem sprachlichen Register gehört diese an? Welche Funktion erhalten die Figuren dadurch im Hinblick auf die gesamte Dramenhandlung?

Das Augenmerk des Marchese ist einseitig auf den hohen Rang der "nobiltà" gerichtet, welche die ihren genuinen Ausdruck in der adeligen Protektion finde und die sich auch zumindest im Wesen der verehrten Frau wiederfinde ("merito della nobiltà", "io la proteggo", "Mirandolina ha un merito straordinario", "qualche cosa di grande", "un tratto nobile", "successione"). Während der Marchese sich betont distinguiert ausdrückt, bevorzugt der in den Adel aufgestiegene Conte eine volkstümliche Ausdrucksweise, wie sie sich beispielsweise in geläufigen Redewendungen wiederfindet (etwa "il più ridicolo della terra", "cospetto di bacco"). Seine Rede umkreist bevorzugt den eigenen Reichtum ("ricompensa", "vogliono esser denari", "io spendo", "ricchezze"), in Mirandolina sieht er eher oberflächliche Vorzüge wie Schönheit oder elegantes Auftreten ("E bella, parla bene, veste con pulizia"). Der Cavaliere rutscht in

seiner verächtlichen Schmährede auf die Frauen schließlich sogar noch ein Register tiefer und macht sich in ebenso impulsiven wie derben Ausrufen Luft: "Tutte cose che non vagliono un fico", "Eh, pazzia!", "Poveri gonzi!", "Alla larga tutte quante elle sono", "Hanno fatto il diavolo per ..." etc. Während der Marchese und der Conte demnach jeweils eine bestimmte soziale Schicht repräsentieren, wobei deren Dünkel am Beispiel des Liebeswerbens um Mirandolina der Lächerlichkeit preisgegeben werden, steht der Cavaliere zunächst einmal für den unzivilisierten Rüpel, der in seiner Autonomie des Junggesellen durch den gemiedenen Umgang mit Frauen verroht ist. Mirandolina wird es im weiteren Verlauf des Stückes obliegen, dieses Fehlverhalten vor der Gesellschaft bloßzustellen und zu bestrafen.

Aufgabe 7.3 Um welche Form der dramatischen Rede handelt es sich beim voranstehenden Auszug? Welche rhetorischen Figuren finden sich darin? Vergleichen Sie die 'Schwäche' Mirandolinas mit den 'Schwächen' der drei zuvor betrachteten Figuren und erörtern Sie, inwiefern sich hieraus für das Bühnenstück eine didaktische Absicht ableiten lässt.

Mirandolinas Monolog gibt einen lebhaften Eindruck ihrer Gedanken und Gefühle. Neben zahlreichen Ausrufen lassen sich mehrere effektiv eingesetzte Stilmittel ausmachen, z.B.:

- eine Reihe rhetorischer Fragen, etwa: "L'eccellentissimo signor (...) mi sposerebbe?", "È nemico delle donne?"
- Antithese: "se mi volesse sposare (...) io non lo vorrei"
- metaphorisches Wortspiel: arrosto – fumo
- Anapher: "tutti (...) tutti", erweitert durch ein paralleles "tanti"; "voglio (...) e voglio (...)"
- Vergleich: "rustico come un orso"
- Polypoton: "Non avrò ancora trovata (...) la troverá. La troverà. (...) che non l'abbia trovata"
- Parallelismus: "La nobiltá non fa per me. La ricchezza la stimo e non la stimo", "Questa è la mia debolezza, e questa è la debolezza di quasi tutte le donne"
- Klimax: "verdermi servita, vagheggiata, adorata", "vincere, abbattere e conquassare", "A maritarmi non ci penso nemmeno; non ho bisogno di nessuno; vivo onestamente, e godo la mia libertà"
- Hendiadyoin: "cuori barbari e duri"
- Hyperbel: "siamo la miglior cosa che abbia prodotto al mondo la bella madre natura"

Wenn Mirandolina durch einen überstarken Willen gekennzeichnet ist, begehrt zu werden, gleichzeitig aber keine feste Bindung eingehen möchte, um nicht den Genuss ihrer Freiheit einzubüßen, so liegt darin aus dem Horizont der Zeit heraus betrachtet ein Charakterfehler, den es im Verlauf des Stückes zu beheben gilt. In der Tat entspricht ihr Beharren darauf, sich in niemanden zu verlieben, untergründig dem Verhalten des Cavaliere. Somit ist es auch verständlich, dass Mirandolina schlussendlich doch noch im Hafen der Ehe landet, nachdem ihr die eigene Intrige gefährlich aus dem Ruder zu laufen drohte. Die übermäßige Autonomie der selbstbestimmten Frauengestalt wird damit vor den Augen des Publikums relativiert, wengleich nicht völlig aufgehoben, da die hübsche Herbergswirtin auch in der Ehe den stärkeren Part einnehmen dürfte. Im Vergleich zu ihren Verehrern fällt auf, dass Mirandolina an einer Schwäche leidet, die 'allen Frauen' zu eigen ist – es handelt sich also nicht um eine

Karikatur bestimmter Stände oder den Tadel gegenüber einem schlichtweg anti-sozialen Fehlverhalten, wie im Falle des Cavaliere.

Aufgabe 7.4 Um welches Stilmittel handelt es sich bei Pirandellos "servetta Fantasia"? Wie werden die Figuren im Hinblick auf eine Figurenkonstellation vorgestellt? Inwieweit gibt Pirandello in der zitierten Passage Aufschluss über seine persönliche Auffassung von Literatur, seine Poetik?

Bei der "servetta" handelt es sich um die Personifikation der dichterischen Phantasie, die als Inspiration gleichsam 'von außen' an den Autor herantritt. Auch die Ideen zu den einzelnen literarischen Figuren stehen in einem metaphorischen Spiel als leibhaftige *personaggi* vor dem Schriftsteller.

Sie werden von diesem allerdings eher ungnädig betrachtet. In der Beschreibung lassen sich bereits die charakterlichen Anlagen erahnen, welche dann im Stück weiter ausgebaut werden: die depressive Grundstimmung des Vaters, die sorgengebeugte Mutter in ihrer Hingabe für die Kinder, die aufsässige Stieftochter und der verschlossene Sohn.

Pirandello motiviert die motivliche Anlage seines Meta-Theaters schließlich mit der Betrachtung des schriftstellerischen Schaffens: Obwohl die Entstehung der Ideen (hier: der Einfälle zu den Figuren) nicht planvoll oder im Detail nachvollziehbar verläuft, hat der Autor die volle Herrschaft über seine 'Produkte' und kann sie ebenso für literarische Texte verwerten wie auch verwerfen. Dabei betont Pirandello, dass Erzählen bzw. Schreiben für ihn kein Selbstzweck ist. Weder Originalität des Einfalls noch die stilistische Brillanz der erzählerischen Gestaltung sind Anlass genug. Maßgabe ist vielmehr ein philosophischer Gehalt, der dem Leben einen ganz bestimmten Sinn abgewinnt und dabei Allgemeingültigkeit erlangt. Wird eben ein solcher Sinngehalt den *sei personaggi* im Vorwort abgesprochen, so ist dies freilich als eine Art Bescheidenheitsgeste zu werten, die vordergründig den roten Faden der Handlung für das Drama vorgibt, hintergründig aber durch die sehr wohl aus ihm zu gewinnende tiefere Bedeutung im Hinblick auf die moderne Identitätsproblematik widerlegt wird.

Aufgabe 7.5 Begründen Sie auf Grundlage der Inhaltsangabe, weshalb weder die Schauspieler noch die 'sechs Personen' Eigennamen tragen (mit Ausnahme der noch hinzu kommenden Bordellbetreiberin *Madame Pace*, deren Name von vornherein als zynisch anmutendes Pseudonym angelegt ist) und statt dessen lediglich durch ihre Funktion oder Stellung im Theaterbetrieb bzw. in der Familienkonstellation definiert sind (*il padre, la figliastra, la bambina, il direttore-capocomico, la prima attrice, il suggeritore* etc.).

Schauspieler und Figuren erscheinen nicht als einzigartige Individuen, sondern als austauschbare Rollen bzw. als deren Träger: die Figuren entstammen dem trivialen Plot eines Familiendramas, bleiben auf bestimmte Charakterzüge fixiert. Die Schauspieler interessieren nicht als Einzelne, sondern haben lediglich die Funktion, die in den Figuren vorgegebenen Rollen zu verkörpern, wobei sie in den Theaterproben ein gewisses Spektrum an – ebenfalls klischeehaften – Reaktionen zeigen.

Aufgabe 7.6 Wieso lässt der Autor Pirandello die Figuren seines Stückes ein anderes seiner Werke (*Gioco delle parti*, 1918) für eine Theateraufführung proben? Beschreiben Sie diese inhaltliche Konstruktion mit eigenen Worten.

Der intertextuelle Verweis auf ein anderes Stück des Autors eröffnet eine metatextuelle Dimension (ein Nachdenken über die Beschaffenheit von Literatur an sich bzw. des besuchten Dramas im Speziellen), indem er das Bühnengeschehen als 'Spiel im Spiel' ausweist. Die Zuschauer/Leser werden dadurch daran gehindert, das Schauspiel als vermeintlich reales Geschehen wahrzunehmen, stattdessen wird sein fiktionaler Charakter deutlich.

Aufgabe 7.7 Betrachten Sie soweit möglich die kompositorische Anlage des Stückes, v. a. sein Ende, im Hinblick auf die gewählte dramatische Form.

Obwohl der Nebentext des Stückes keine Akt- oder Szeneneinteilung vorsieht, kann dank der beiden Pausen ein gängiges Strukturmuster von Theaterstücken wahrgenommen werden. Die durch die Unterbrechungen entstehenden drei Handlungsteile führen in gewohnter Manier über die Exposition (Vorstellung der Figuren, Eröffnung des dramatischen Konflikts) über einen Höhepunkt (die Konfrontation der Figuren mit den sie verkörpernden Schauspielern) zu einem tragischen Ende. Letzteres bleibt bezeichnenderweise offen: die Ungewissheit über die Art des Todes des Jungen sowie der Ausbruch der Stieftochter aus dem Theaterraum geben dem Publikum abschließend noch einmal Anlass, über die Vermengung von Realität und Bühnenfiktion nachzudenken.

Aufgabe 7.8 Wie soll sich den Äußerungen des *padre* zufolge das Schauspiel realisieren lassen? Welche Rolle hat im Speziellen das Schreiben in diesem Zusammenhang? Welches Interesse hat der *capocomico* an dem Stück? Weshalb protestieren die Schauspieler?

Um ein Schauspiel auf die Bühne zu bringen, müssen erst die Rollen, wie sie die *personaggi* verkörpern, als Textvorlage zu Papier gebracht werden. Dabei betont der *padre* ausdrücklich, dass die *personaggi* selbst nicht dazu geeignet sind, das Stück auf der Bühne darzustellen – die Transformation der gedanklichen Fiktion in das real aufgeführte Bühnengeschehen muss über einen Autor, den sich auf ihn stützenden Regisseur und die unter seiner Anleitung agierenden Schauspieler verlaufen.

Den *capocomico* reizt am vom *padre* unterbreiteten Vorschlag in erster Linie die Aussicht auf ein neuartiges und damit Erfolg versprechendes Stück. Die Schauspieler hingegen wollen sich nicht von ihrer autorisierten Textvorlage lösen und wittern ein improvisierendes Spiel im Sinne des italienischen Stegreiftheaters, das ohne ausformulierte Dialoge auskommt und ganz andere schauspielerische Techniken erfordert.

Zusatzmaterialien zu Einheit 7

Aufgabe 7.9 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?

Während Ortensia mit vollem Ernst in die Rolle einer Adligen schlüpft und diese vor Mirandolina zu spielen versteht, fällt ihre Freundin Dejanira immer wieder aus dieser Rolle heraus und verrät sich durch unbeherrschtes Lachen, aus Belustigung über die Unwahrscheinlichkeit der eigenen Verstellung. Beide Schauspielerinnen illustrieren somit das Motiv der Verstellung, das in besonderer Weise für Mirandolina bedeutsam ist: Bei ihr wird die Liebe zum Cavaliere zum Gegenstand der listigen Täuschung, ihr selbstbewusstes Auftreten steht in Analogie zum Beruf der Schauspielerin.

Aufgabe 7.10 Beschreiben Sie 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?

Zu Beginn des Dialogs hat der Cavaliere die Initiative ergriffen und bedrängt Mirandolina mit seinen Fragen, während diese nur abweisend und knapp antwortet. Danach geht sie zum Angriff über und schockiert den Cavaliere mit ihrer zurückweisenden Haltung, woraufhin er in die Defensive gerät. Schließlich unternimmt er einen erneuten Anlauf, und versucht, Mirandolina doch noch zur Annahme des Geschenks zu bewegen.

Den Regieanweisungen kann man entnehmen, dass Mirandolina die gesamte Szene über mit Bügeln beschäftigt ist. Die Art und Weise, wie sie diese Tätigkeit ausführt, unterstreicht ihre Ablehnung dem Cavaliere gegenüber ("senza guardarlo", "con rabbia"), der neben der arbeitenden Herbergswirtin als ein lästiger Bittsteller erscheinen muss. Das Bügeleisen selbst erhält im Weiteren eine symbolische Dimension, steht es doch für die 'erkaltete' Liebe Mirandolinas, die mehrmals Fabrizio herbeiruft, um ihr ein heißes als Ersatz zu bringen – woraus ersichtlich wird, dass sie eben 'mehrere Eisen im Feuer hat'. Belustigend wirkt die Szene nicht zuletzt deshalb, weil der frisch verliebte Cavaliere in Anbetracht der plötzlich wie ausgewechselt agierenden Mirandolina die Welt nicht mehr versteht, während die Zuschauer bzw. Leser des Stückes über diese planmäßige Abstrafung des einstigen Frauenverächters bestens informiert sind.

Aufgabe 7.11 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‘?

Der *padre* kann in der Auseinandersetzung mit dem *capocomico* nicht begreifen, dass er als 'Figur' nicht selbst das Schauspiel auf der Bühne geben kann, da dies die Aufgabe der seine Rolle interpretierenden Schauspieler ist. Zwischen der Idee zu einer literarischen Figur und der theatralischen Ausführung liegt eine Kluft, nämlich jene zwischen Konzept und fiktionaler Ausarbeitung im Manuskript, schlussendlich gar in der Inszenierung. Für den Schauspieldirektor hängt dies zunächst einmal ganz bodenständig mit der fehlenden Professionalität der *personaggi* zusammen, die nicht über das notwendige Können verfügten, um eine Textvorlage im Sinne der gängigen Bühnenpraxis korrekt zu rezitieren ("ma qua, caro signore, non recitano i personaggi"). Die Figuren wiederum finden sich in ihren 'Verkörperungen', den Schauspielern, nicht wieder ("non m'assomiglia per nulla!"), was eingangs bereits mit der Namensproblematik (erhält die Figur auf der Bühne den 'echten' Namen oder doch einen ganz anderen?) kenntlich gemacht wird. Der Vater sieht in dieser Diskrepanz schließlich sogar den mutmaßlichen Grund für die Entscheidung des Autors, seine Figuren nicht für ein Theaterstück zu verwenden. Da die Figuren letztlich nichts weiter als Konzepte sind, die zu einem bestimmten Zeitpunkt entstanden um danach wieder verworfen zu werden, und keine lebendigen, wandelbaren Wesen mit einer eigenen Entwicklungsgeschichte, bleiben sie notwendigerweise auf ihre einmal vorgegebene Rolle fixiert.

Aufgabe 7.12 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?

Ein Illusionsbruch stellt sich jeweils ein, wenn die *personaggi* auf ihrer 'Existenz' beharren und sich mit den tatsächlich lebenden Schauspielern vergleichen bzw. wenn die Diskrepanz zwischen ihrer eigentlich nur fiktionalen Existenz und ihrer Präsenz vor der Schauspieltruppe hervortritt ("I personaggi stanno lì nel copione"). Für die Gattung Drama findet sich darin folglich der Hinweis darauf, dass Schauspieler nicht für sich, quasi als 'authentische' Personen auf der Bühne unmittelbar agieren, sondern dass sie Rollen verkörpern, die als künstliche Produkte der Fantasie anzusehen sind, also einen enormen Grad an Uneigentlichkeit aufweisen. Über das Theater hinaus regt Pirandellos Meta-Theater zum Nachdenken über die menschliche Existenz an sich an, nämlich inwieweit sie von Fiktionen durchdrungen ist und somit einer gewissen Entfremdung anheimfällt.

Einheit 8

Aufgabe 8.1 Wie könnten Ihrer Meinung nach konkret erzählerische Mittel aussehen, die zu einer Raffung, einer Dehnung und einer Pause führen?

Typische erzählerische Mittel für eine Raffung sind beispielsweise resümierende Figurenrede („Er sprach mit Marc“ statt einer Wiedergabe des Dialogs), für eine Dehnung die Erläuterung von Motiven und Gründen in Nebensätzen oder die Erwähnung von Gedanken, die die jeweilige

Handlung begleiten. Klassisches Beispiel einer Pause sind Charakterisierungen von Personen, wie wir sie in Text 9.1 finden.

Aufgabe 8.2 Wenden Sie unterschiedliche Verfahren der Redewiedergabe, die Sie kennen gelernt haben, auf den Dialog Giacintas mit dem Capitano aus Text 8.1 an.

Text 8.1 in resümiertes Rede:

Giacinta prese vivacemente il braccio del capitano e lo trascinò verso la vetrata della terrazza con un'aria giocosa. Curiosa, gli domandò della pretesa amante vecchia, brutta e manesca del tenente Brodini. Il capitano Randelli smise di sorridere e divenne serio, cercando di evitare una risposta. Ma Giacinta non si arrese. Esprese il suo disappunto per i suoi soliti scrupoli e insistette perché le facesse questo favore. Egli le spiegò che non aveva il diritto di rimproverarla, ma che la stimava molto e non voleva vederla compiere una leggerezza. Lei lo sfidò a dire se avesse sbagliato, e lui rispose che, almeno in quel contesto, le sue parole potevano essere fraintese. Lei rise della sua severità, mentre lui le fece notare che spesso le apparenze contano più della realtà. Ma Giacinta tornò subito alla sua domanda, pretendendo una risposta. Randelli la invitò a sedersi per dieci minuti.

Vedendola sdraiata lì, con la testa buttata indietro e la faccia rivolta verso di lui, stette a osservarla, in piedi, dondolando la seggiola. Quella personcina, minutina, rannicchiata tra le soffici imbottiture della poltrona e così ben modellata dalle pieghe dell'abito, gli richiamava alla mente l'immagine d'un gioiello tra la bambagia carnicina e il raso azzurro dell'astuccio; mentre Giacinta, vistagli apparire negli occhi la forte commozione che gli agitava il cuore in quel momento, sorrideva a fior di labbra.

Il capitano sedutoselo di fronte, molto accosto, cominciò a parlare sotto voce; e stando ad ascoltarlo attentamente, colle sopracciglia un po' corrugate, ella intanto girava gli occhi attorno, da un gruppo all'altro del salotto.

Text 8.1 in indirekter Rede:

Giacinta disse al capitano che voleva parlargli e, prendendolo per un braccio, lo trascinò con vivacità verso la vetrata della terrazza. Gli chiese se fosse vero che il tenente Brodini avesse un'amante vecchia e brutta che talvolta lo picchiava. Il capitano Randelli smise di sorridere e divenne improvvisamente serio. Cercò di risponderle con un tono formale, ma lei lo interruppe subito, lamentandosi che aveva sempre gli stessi scrupoli. Con un gesto di lieve dispetto, insistette che si trattava solo di una scommessa e lo pregò di confermarle l'informazione, aggiungendo che dopo avrebbe potuto rimproverarla, se lo avesse ritenuto opportuno.

Randelli replicò che non aveva intenzione di rimproverarla, poiché non ne aveva né il diritto né l'autorità. Tuttavia, aggiunse che aveva grande stima di lei e che le voleva molto bene. Giacinta lo interruppe ridendo e ripeté ironicamente le sue parole. Il capitano confermò, spiegando che proprio per questo non poteva accettare di vederla compiere una leggerezza, seppur di poco conto. Lei allora gli domandò se avesse fatto qualcosa di sbagliato, e lui rispose che almeno in quel contesto, davanti a persone che erano solite interpretare malignamente anche i gesti più innocenti, sarebbe stato meglio evitare certe situazioni.

Giacinta lo trovò eccessivamente severo e lo disse apertamente, ridendo. Randelli replicò che spesso le apparenze contavano più della realtà e che il mondo giudicava secondo ciò che

vedeva. Ma lei non si arrese e, impaziente, tornò alla sua domanda su Brodini. Il capitano sospirò, fece girare la poltrona più vicina, prese una sedia e, appoggiandosi allo schienale, la invitò a sedersi per dieci minuti.

Quando la vide sdraiarsi sulla poltrona con la testa reclinata all'indietro e il viso rivolto verso di lui, rimase ad osservarla. Giacinta, percependo l'emozione nei suoi occhi, sorrise appena.

Randelli si sedette di fronte a lei, molto vicino, e cominciò a parlarle sottovoce. Lei lo ascoltò con attenzione, le sopracciglia leggermente aggrottate, mentre il suo sguardo vagava distrattamente da un gruppo all'altro del salotto.

Text 8.1 in erlebter Rede:

Capitano! Lo aveva afferrato per un braccio e lo aveva trascinato con sé, con la stessa vivacità di una bambina. Era vero che il tenente Brodini aveva un'amante vecchia e brutta che talvolta lo picchiava? Doveva saperlo. Ma perché Randelli smetteva di sorridere proprio adesso? Perché quell'aria seria, quasi severa? Ancora una volta quei suoi scrupoli inutili! Sempre così. Giacinta sbuffò con un gesto di dispetto. Cosa gli costava dirglielo? Era solo una scommessa, niente di più! Poteva accontentarla, e poi, se proprio voleva, avrebbe potuto anche rimproverarla. Ma no, lui non la rimproverava, non ne aveva il diritto né l'autorità. Ah, ecco, adesso il solito discorso: la stimava, le voleva bene... Tanto bene! Le sfuggì un sorriso malizioso mentre lo interrompeva. Ma lui continuava. Tanto bene che non poteva vederla comportarsi con leggerezza. Oh, eccolo di nuovo con la sua serietà! Davvero aveva fatto qualcosa di male? Lui non rispondeva subito. Ma sì, certo, almeno lì, davanti a quella gente che trovava sempre il modo di interpretare tutto nella maniera più maligna possibile. Sempre così severo! Giacinta rise, quasi divertita. Che importava di quello che pensava la gente? Lui insisteva, le apparenze contavano più della realtà. Ma lei voleva la sua risposta. Nulla di più. Perché evitava di darle quella soddisfazione? Si spazientì. Ripeté la domanda, con un tono più fermo. Lui sospirò, fece girare una poltrona vicino a sé, prese una sedia e si chinò leggermente in avanti. Poteva sedersi. Dieci minuti, le disse.

Vedendola sdraiata lì, con la testa buttata indietro e la faccia rivolta verso di lui, stette a osservarla, in piedi, dondolando la seggiola. Quella personcina, minutina, rannicchiata tra le soffici imbottiture della poltrona e così ben modellata dalle pieghe dell'abito, gli richiamava alla mente l'immagine d'un gioiello tra la bambagia carnicina e il raso azzurro dell'astuccio; mentre Giacinta, vistagli apparire negli occhi la forte commozione che gli agitava il cuore in quel momento, sorrideva a fior di labbra.

Il capitano sedutoselo di fronte, molto accosto, cominciò a parlare sotto voce; e stando ad ascoltarlo attentamente, colle sopracciglia un po' corrugate, ella intanto girava gli occhi attorno, da un gruppo all'altro del salotto.

Aufgabe 8.3 Wählen Sie, wie die frühen Strukturalisten, einen Ihnen bekannten einfachen Text (etwa Elsa Morantes Erzählung *La matrigna* aus *Racconti dimenticati*, 2002) und versuchen Sie ihn mithilfe der Greimasschen Aktantentheorie und der Lotmanschen Sujettheorie zu beschreiben.

Beispiel Morante, *La matrigna*:

1. Aktanten nach Greimas:

Protagonistin: La matrigna
Sender: Ich-Erzählerin
Empfänger: La matrigna
Objekt: La matrigna
Adjuvant: Ich-Erzählerin
Opponent: Mann, Kinder, Eltern

2. Ein *Ereignis* im Sinne Lotmans lässt sich für diese Novelle nur bedingt ausmachen. Eine Grenzüberschreitung liegt in der Gegenüberstellung der Welten der beiden Frauen der Erzählung vor: der Ich – Erzählerin und der ‚Matrigna‘. Die Begegnung der Frauen kennzeichnet die Gegenüberstellung zweier weiblicher Lebenswelten. Wenn die Matrigna die Erzählerin am Ende zum Bahnhof begleitet, so liegt eine angedeutete Grenzüberschreitung vor, die jedoch allenfalls als „restitutive Handlung“ bezeichnet werden kann, da die junge Stiefmutter am Ende der Erzählung wieder von ihrer Lebensrealität eingeholt wird. Eindeutig wird im Text die Grenze als Trennung der Räume markiert: die topologische (außen vs. innen), die topographische (Stadt, Bahnhof vs. Haus) und semantische (Reise, Freiheit vs. Häuslichkeit, Eingesperrtsein).

Einheit 9

Aufgabe 9.1 Wenden Sie das Aktantenmodell von Greimas auf den Roman, soweit Sie ihn nun kenne, an. Wie stellt sich Ihrer Meinung nach die Personenkonstellation dar?

Die Antworten gehen aus dem Folgetext im Buch hervor.

Aufgabe 9.2 Wie stellt sich die Erzählsituation hinsichtlich der Distanz dar? Begründen Sie Ihre Antwort.

Die Antworten gehen aus dem Folgetext im Buch hervor.

Aufgabe 9.3 Wie funktioniert in dieser Textpassage die Darstellung Don Abbondios formal und inhaltlich?

Die Antworten gehen aus dem Folgetext im Buch hervor.

Aufgabe 9.4 Beschreiben Sie die Gestaltung der Zeit in dieser Passage.

Die Antworten gehen aus dem Folgetext im Buch hervor.

Aufgaben 9.5 und 9.6 Lesen Sie vor dem Hintergrund Ihrer bisherigen Kenntnis des Romans Manzoni den folgenden zweiten Auszug und beantworten Sie die anschließenden Leitfragen.

a) Beschreiben Sie die Fokalisierung unter Berücksichtigung der Redewiedergabe.

Es handelt sich hier um eine Nullfokalisierung. Wir treffen auf einen heterodiegetischen Erzähler, der sich auch als solcher zu erkennen gibt „il nostro viaggiatore“. Auch die Wiedergabe der Gedanken Renzos durch die direkte Rede, dabei aber zugleich die Überschreitung von Renzos Kenntnishorizont („se Renzo avesse potuto indovinare...“, 11f.) spricht für die Nullfokalisierung.

b) Wie funktioniert die Gestaltung der Zeit in dieser Textpassage?

Insgesamt wird gerafft erzählt: der dargestellte Vorgang dauert plausiblerweise länger als die Lektüre des Textes, insbesondere auch weil erzählte Vorgänge sich in der fiktiven Welt mehrfach wiederholen, aber nur einmal erzählt werden (etwa der Sprung, 25; sog. iteratives Erzählen). Die chronologische Ordnung wird dabei durch eine Prolepse (Vorausblick) unterbrochen (mittlerer Absatz: „Ma quanto più...“).

c) Welche symbolische Bedeutung kommt dem Unwetter zu? Begründen Sie Ihre Antwort.

Das Unwetter hat hier die symbolische, und dies auch im religiösen Sinne, Funktion der Reinigung. Es kündigt die Wendung zum Guten an.

Aufgabe 9.7 Wie lässt sich die inhaltliche Makrostruktur des Romans, soweit Sie ihn aus dieser Zusammenfassung ersehen, charakterisieren - linear, repetitiv, zirkulär, episodisch?

Die Antworten gehen aus dem Folgetext im Buch hervor.

Aufgabe 9.8 Beschreiben Sie die Raumstruktur der erzählten Welt. Versuchen Sie dabei auf den Ansatz Lotmans anzuwenden.

Die Antworten gehen aus dem Folgetext im Buch hervor.

Aufgabe 9.9 Analysieren Sie die Stimme, die Distanz und die Fokalisierung im vorliegenden Textauszug. Worin unterscheiden sie sich von denjenigen in den Texten 9.1 und 9.2?

Die Antworten gehen aus dem Folgetext im Buch hervor

Aufgabe 9.10 Versuchen Sie, anhand dieses Textauszugs den Erzähler, der hier mit der Hauptperson identisch ist, zu charakterisieren.

Die Antworten gehen aus dem Folgetext im Buch hervor

Aufgabe 9.11 Arbeiten Sie die Leitmotive der Textpassage heraus und analysieren Sie diese in Bezug auf ihre Funktion.

Die Antworten gehen aus dem Folgetext im Buch hervor

Aufgabe 9.12 Wie lässt sich dieser Textausschnitt an den historischen Kontext rückkoppeln?

Unschwer lässt sich die Anspielung auf den Faschismus in Italien ausmachen. Spätestens wird dies evident, wenn der Begriff der „delinquenza politica“ fällt. ‚Coi baffi‘ und ‚Senza baffi‘ sind so leicht als Spitzel des Regimes Mussolinis entlarvt.

Aufgabe 9.13 Erläutern Sie die erzählerische Gestaltung in Bezug auf die Personendarstellung.

Es handelt sich um eine Art Typendarstellung, nämlich des Typus des Spitzels. Die Charakterisierung erfolgt vor allem durch die Dialoge, d.h. der Rede der beiden und wird durch eine Beschreibung ihrer äußeren Erscheinung („Affacciai la testa sul corridoio...“) unterstrichen. Insgesamt ergeht sich die Darstellung der beiden Personen allerdings in Andeutungen, so dass der Leser sich seinen Teil „denken“ muss. Dieser Offenheitsgrad der Passage ist dem Gesamttext eigen und ist natürlich auch vor dem politischen Hintergrund zu werten.

Aufgabe 9.14 Analysieren sie den Ausschnitt unter dem Aspekt der Intermedialität.

Der dialogische bzw. dramatische Charakter der Textpassage verweist auf eine szenische Darstellung, die an eine Filmszene denken lässt.

Zusatzmaterialien zu Einheit 9

Aufgabe 9.15 Analysieren Sie den Erzähler und die Fokalisierung in diesem Text.

Es handelt sich um einen Erzähler, der gleich einer fiktiven Autobiographie seine Kindheit erzählt; der Roman trägt übrigens den Untertitel: Memorie di un fanciullo. Der Erzähler ist Protagonist und damit ein autodiegetischer Erzähler. Der Erzähler sagt hier genauso viel, wie er als Protagonist weiß. Es liegt also eine interne Fokalisierung vor. Die Kombination dieser beiden Faktoren wird typischerweise im Terminus „Ich-Erzähler“ zusammengefasst.

Aufgaben 9.16 und 9.17 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?

Der traditionelle Einstieg in einen Roman bietet in der Regel eine Einführung, häufig in Form einer Beschreibung, in die Umstände (Ort und Zeit: sog. Chronotopos) sowie eine Vorstellung der Personen. Auch hier wird uns der Protagonist präsentiert, allerdings auf eine etwas ungewöhnliche Art und Weise. Es handelt sich nicht um eine konventionelle Beschreibung der Hauptfigur, sondern vielmehr um die Präsentation der Identifikationsmuster, derer er sich bedient, um seine Persönlichkeit zu konstituieren. Dies geschieht zum Beispiel durch seinen Namen oder auch durch die Beziehung zu seiner Mutter.

Aufgabe 9.18 Analysieren Sie die Beziehung des Protagonisten zu seiner Mutter.

Die Mutter hat Arturo den Namen gegeben, der ihm als Identifikationsmuster dient. Allerdings wird die Beziehung Arturos zu seiner Mutter durch deren Abwesenheit bestimmt, so dass diese Relation auf Imagination und ein Photo angewiesen ist. Das Bild der Mutter, das vor diesem Hintergrund entsteht, ist ein ambivalentes, das zwischen Verklärung und einem mediterran geprägten, eher frauenfeindlichen Weltbild schwankt, das übrigens den Verlauf des ganzen Romans beherrscht.

Einheit 10

Aufgabe 10.1 Mit welchen Argumenten kritisieren die Verfasser die vorpositivistische Literaturbetrachtung? Worauf zielt demgegenüber ihre eigene Arbeit ab?

Die Autoren kritisieren das ungenügende (“insufficienti”) und verzerrte (“falso concetto”) Bild, das von einer vorpositivistischen Literaturbetrachtung erarbeitet worden sei, die bestimmten Prämissen ästhetischer, politischer oder philosophischer Natur (“si badò ad alcuni preconcetti estetici, politici, filosofici”) mehr Bedeutung beimesse als einem Studium der Fakten, die Literaturgeschichte einer vorbestimmten Systematik unterwerfe (“ricostruire sistematicamente la storia”) und damit oberflächlich sei (“esposizioni superficiali”). Dem setzen die Positivisten ein vermeintlich “unmittelbares” Studium der Quellen (“studio diretto dei monumenti”) entgegen, das sich neben der jeweils untersuchten Literatur u.a. auf andere Nationalliteraturen, Politik und Biographien erstreckt. Wie im Folgetext im Lehrbuch dargelegt, ist die Annahme einer Objektivität und Unmittelbarkeit im Umgang mit dem geisteswissenschaftlichen Studienobjekt illusorisch und verdeckt lediglich die impliziten Annahmen, die auch der positivistische Zugang macht.

Aufgabe 10.2 Lesen Sie folgenden Textauszug aus *La coscienza di Zeno* und arbeiten Sie Elemente der Psychoanalyse darin heraus. Wie wird diese im Roman dargestellt?

Das Erzähler-Ich, also Zeno, schildert hier seinen Versuch einer psychanalytischen Selbstanalyse, im Anschluss seiner Lektüre einer Abhandlung über die Psychoanalyse. Das Erzähler-Ich versucht

hier offensichtlich mittels Selbsthypnose und Traumanalyse seine Kindheitstraumata zu ergründen. Dabei werden Aspekte wie die Problematik des manifesten Traum Inhaltes angesprochen, dessen Deutung für den Erzähler erst einmal völlig undurchsichtig erscheint. Nach einer ersten Lektüre können wir also festhalten: Elemente der Psychoanalyse, wie z.B. die Traumdeutung erscheinen als Thema des Textes. Wenn wir nun in einem zweiten Schritt die von Freud postulierte Analogie von Traum und künstlerischem Schaffen hinzu ziehen, ergibt sich für den Text darüber hinaus eine metapoetologische Dimension. Schließlich sollten wir den ironischen Grundton des Textes nicht aus dem Auge verlieren, vgl.: „Non è difficile d'intenderlo, ma molto noioso.“

Aufgabe 10.3 Elio Gioanola ist einer der italienischen Literaturwissenschaftler, der die Psychoanalyse nach Freud auf die Interpretation literarischer Texte anwendet. Im Vordergrund steht dabei die Beziehung von Autor und Werk im Sinne der Beziehung von Krankheit und Werk. Einer der von ihm bevorzugt untersuchten Autoren ist Italo Svevo. Lesen Sie im Folgenden seine Analyse der *Coscienza di Zeno* und arbeiten Sie die Freudschen Kategorien heraus. Wie dienen diese als Analysehilfen für die Interpretation eines literarischen Textes?

Ausgehend von der Beziehung zwischen Autor und Werk schließt Gioanola vom Werk auf die Beziehung zwischen dem Autor und seinem Vater zurück. Hinter der im Roman dargestellten Gestalt des Arztes würde sich, so Gioanola, die Gestalt von Svevos Vater verstecken. Auf die literarische Figur würde Zeno/Svevo seine negativen Gefühle übertragen, die er seinem Vater gegenüber empfinde. Letztendlich gipfeln die Handlung des Romans in einem Ödipuskomplex, der so stellvertretend für die Beziehung zwischen Svevo und seinem Vater stehe.

Aufgabe 10.4 Was wirft Gramsci Manzoni in Bezug auf seine Darstellung der niederen Schichten in den *Promessi sposi* vor? Wie bewerten Sie dieses Urteil vor dem Hintergrund Ihrer bisherigen Kenntnis des Romans (vgl. Einheit 9)?

Gramsci wirft Manzoni vor, vor dem Hintergrund seiner eigenen Lebenswelt, ein vom Katholizismus geprägte ständische Grundhaltung einzunehmen, die sich vor allem in seiner Haltung seinen Personen aus dem Volke gegenüber manifestiere. Diese würden, so Gramsci, auf eine animalische Ebene reduziert und Manzoni empfinde ihnen gegenüber allenfalls Mitleid, welches sich mit dem eines Tierschützers vergleichen lasse. Dieses Urteil erscheint insofern zu streng, als zum Beispiel Renzo und Lucia durchaus ein moralisches Bewusstsein aufweisen und darüber hinaus, dies gilt vor allem für Renzo, eine Entwicklung durchleben.

Aufgabe 10.5 Der italienische Literaturkritiker Giuseppe Petronio, Verfasser einer italienischen Literaturgeschichte, übt in folgendem Text Kritik an seinen Vorläufern. Lesen Sie den Text und reformulieren Sie die Kritikpunkte Petronios in eigenen Worten!

Petronio wirft der marxistischen Literaturkritik vor, sich vor allem auf eine ‚Soziologie des Autors‘ beschränkt zu haben. Seiner Meinung nach bedarf es aber einer umfassenden literarischen Analyse, die sämtliche Elemente der Entstehung eines Werkes und des Werkes selbst vor dem Hintergrund einer sozio-historischen Kontextualisierung erfasst: „L’analisi letteraria allora non può essere che „integrale“, identificazione e studio di tutti gli elementi che concorrono alla nascita dell’opera: autore, messaggio, contesto, codici; ognuno dei quali va’esaminato, analizzato, guidicato nella sua storicità e socialità, cioè nella sua rispondenza a una società e a una età.“ Darüber hinaus kritisiert Petronio die Tatsache, dass die marxistische Literaturkritik einen zu engen Literaturbegriff pflege, so dass die Trivialliteratur („Letteratura di consumo“) und ihre gesellschaftliche Bedeutung aus einer soziologischen Literaturbetrachtung herausfalle.

Aufgabe 10.6 Wie lässt sich die von Petronio angesprochene „letteratura di consumo“ in der Theorie des literarischen Feldes einordnen?

Laut Bourdieu strebt ein Autor, der Bestseller, und damit „letteratura di consumo“ produziert, vor allem nach ökonomischem Kapital. Dies wäre ungünstig für die Anerkennung und die Erlangung symbolischen Kapitals innerhalb des literarischen Feldes. Auch wenn Bourdieu mit seiner Unterteilung in ökonomisches und symbolisches Kapital letztendlich traditionelle Wertzuweisungen in Bezug auf die Literarizität vornimmt, so ist die Trivial- oder Konsumliteratur in der Analyse des literarischen Feldes sehr wohl berücksichtigt und erlaubt deshalb auch Rückschlüsse auf die Mechanismen der Kanonbildung.

Aufgabe 10.7 Wie stellt Umberto Eco hier die Beziehung zwischen Leser und Autor dar? Was versteht er unter dem ‚lettore empirico‘ bzw. unter dem ‚lettore modello‘?

Eco unterscheidet jeweils zwischen einem *lettore* bzw. *autore modello* und *empirico*. Der Text produziert dabei einen *lettore modello*, der sozusagen von dem *lettore empirico* überprüft bzw. relativiert wird. Damit konstruiert der *lettore empirico* einen *autore modello*, der seinerseits den Modellleser konstruiert. Damit haben wir ein gleichsam dialektisches Verhältnis zwischen dem *autore modello* und dem *lettore modello*.

Aufgabe 10.8 Wieso verläuft dem obigen Textauszug zufolge die sinngebende Lektüre eines Textes nicht willkürlich? Was versteht Jauß unter einem ‚transsubjektiven Horizont‘?

Jauß’ Ansatz geht davon aus, dass der Text selbst die Wahrnehmung seiner Leserschaft lenkt, indem er sein literarisches und außerliterarisches Vorwissen (re)aktiviert und über die im bereits gelesenen Text enthaltenen Informationen eine Erwartungshaltung gegenüber den noch zu lesenden Passagen des Textes aufbaut. Dieses Vorwissen ist jedoch nicht allein eine individuelle Angelegenheit des einzelnen Lesers oder der einzelnen Leserin; es ist vielmehr in einem allgemeinen zeitbedingten Wissens- und Erwartungshorizont begründet, das sich aus dem kulturellen Kontext, den mehr oder minder alle Leser zu einem gegebenen Zeitpunkt an einem gegebenen Ort teilen, ergibt.

Einheit 11

Aufgabe 11.1 Betrachten wir zur Konkretisierung und gleichzeitig zur Übung als fiktives Beispiel folgenden Vorgang: Jemand möchte ein Medium an einer entsprechenden Leihstelle ausleihen. Dabei ist es im Prinzip unerheblich, ob es sich bei dem Medium um ein Buch, eine Zeitschrift, eine DVD, eine CD, eine Landkarte oder Ähnliches handelt. Auch macht es keinen grundlegenden Unterschied aus, ob er sein Medium einer kommunalen, kirchlichen oder universitären Einrichtung entnimmt oder ggf. von einer Videothek oder einem anderen spezialisierten Anbieter bezieht. Wie könnten Sie mit eigenen Worten die für das Entleihen nötigen Schritte beschreiben, so dass sie für alle möglichen Fälle zutreffen?

Ungeachtet des Mediums, für das Sie sich interessieren, müssen Sie für den Leihvorgang das Medium unter den versammelten Medien identifizieren (normalerweise über Signatur oder Eintrag in ein sonstiges Verzeichnis), sich für die Entleihung identifizieren (Benutzerausweis), eine Bestellung oder Anforderung des Mediums in die Wege leiten bzw. es selbst aus dem Bestand entnehmen (Selbstbedienung), schließlich das Medium auf Ihrem Leihkonto verbuchen lassen (evtl. gegen Leihgebühr). Alle Schritte sind dabei aufeinander abgestimmt. Sie können evtl. in der Reihenfolge an unterschiedlicher Stelle stehen, bilden jedoch zusammen eine übergeordnete Einheit, den Leihvorgang.

Aufgabe 11.2 Nach welchen Kriterien erfolgt laut Barthes das Zerlegen und die Rekonstruktion des Untersuchungsgegenstandes? Was ist das Ziel dieser beiden Operationen?

Ziel der eingehenden Auseinandersetzung mit dem Untersuchungsgegenstand ist dessen Analyse, d.h. der Einblick in sein Funktionieren und seinen internen Aufbau. Daher erstellt die Analyse ein Abbild des Objektes, das seine Struktur simuliert, also nachahmt, und dabei die vorgefundenen Mechanismen hervorhebt und verständlich macht. Im Gegensatz zum betrachteten Objekt selbst stellt sein Abbild diese Mechanismen zur Schau. Die Arbeit am Gegenstand ergibt folglich einen ‚Mehrwert‘, einen Zuwachs an Wissen.

Aufgabe 11.3 Weshalb ist laut D'Arco Silvio Avalle eine strukturalistische Analyse notwendig? Welche Stufen des Textverständnisses – vor der Analyse und nach der Analyse – unterscheidet er? Worin besteht der Erkenntnisgewinn der Untersuchung?

D'Arco Silvio Avalle verweist auf die besonders komplexe Gestaltung der Lyrik von Montale. Während für den unvoreingenommenen Leser auch das angeführte Gedicht „senza ordine apparente“ erscheint, vermag eine eingehende strukturalistische Untersuchung sehr wohl versteckte Ordnungsmuster aufzudecken. Von einem ungeordnetem Leseindruck gelangt man somit zur „comprensione della struttura fonica del componimento“. Der Erkenntnisgewinn

bleibt dabei allerdings auf der rein formalen Ebene, da keinerlei Aussagen über die Inhalte oder Botschaften des Textes angestrebt werden.

Aufgabe 11.4 Vergleichen Sie das triadische (dreiseitige) Zeichenmodell nach Ch. S. Peirce mit dem dualen (zweiseitigen) Zeichenmodell von Saussure (vgl. Einheit 4.2 und 12.1). Wo liegt ein Vorteil des Peirceschen Modells? Welcher Zeichentypus ist für die Literaturwissenschaft besonders relevant?

Der Vorteil des Modells von Peirce liegt in seiner Berücksichtigung der Beziehung zwischen Zeichen und Objektbezug, wodurch das Zeichen nicht mehr – wie das zweiseitige Modell nach de Saussure suggerieren könnte – als von der Wirklichkeit entkoppelt und rein willkürlich bedingt erscheint. Für literarische Text wiederum ist vor allem das Symbol von besonderem Interesse: Es eröffnet dem Text neue Sinndimensionen und zählt als typischer Fall von Polyvalenz zu den zentralen literarischen Gestaltungsmitteln.

Aufgabe 11.5 Weshalb thematisiert Eco einen “rapporto fruitivo”, also eine Beziehung zwischen Leserschaft und Text im Rahmen der literarischen Rezeption, wenn er auf die ‘Offenheit’ des Kunstwerks hinweist? Was versteht er unter dem ‘Spiel’ (“gioco”) der Signifikate, das im Laufe der Textgeschichte entsteht?

Die Rezeption (Wahrnehmung) literarischer Werke unterliegt einem starken historischen Wandel, der zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Deutungen des Textes befördert. Diese hermeneutische Erkenntnis wendet Eco nun ebenfalls auf die wissenschaftliche Herangehensweise an einen Text an: Was heute als 'objektive' Struktur erscheinen mag, beruht auf der verwendeten Fragestellung und den impliziten theoretischen Grundannahmen, die sich ihrerseits im Lauf der Zeit verändern. 'Objektivität' ist demnach lediglich ein relativer Begriff, ebenso die Definition von 'Strukturen'.

Das 'Spiel' der Bedeutungen ergibt sich, geht man wieder vom literarischen Text selbst aus, aus den einander überlagernden Sinnschichten oder Deutungsmöglichkeiten, die mit ein und demselben Signifikanten in Verbindung gebracht werden können. Das sich frei entfaltende 'Spiel' der unterschiedlichen möglichen Deutungen ist somit als Gegenbegriff zum Unbeweglichkeit ausdrückenden Begriff der festen 'Struktur' anzusehen.

Aufgabe 11.6 In welche Metaphorik bindet Derrida seine Überlegungen zum Text ein? Zeigen Sie anhand des obigen Auszugs die grundlegend andere Auffassung vom Text gegenüber dem zuvor skizzierten strukturalistischen Vorgehen.

Im Gegensatz zu strukturalistischen Vorgehensweisen, welche darauf ausgerichtet sind, einen Text als intern schlüssig konstruiertes Funktionsgefüge (als ‚Struktur‘) offenzulegen, geht Derrida davon aus, dass ein Text nie in einer Analyse oder Interpretation vollständig erfasst werden kann. Denn jeder Leseakt bleibt stets beschränkt, Stückwerk. Unter Anspielung auf die Metapher vom ‚Text‘ als ‚Textur‘ verwendet Derrida in der vorliegenden

Passage den ebenfalls auf die Stoffbahn verweisenden Begriff „toile“, der auf der gleichen Isotopieebene durch „tissu“, „trace coupante“ „les fils“, „nouveau fil“ ergänzt wird. Allerdings geht Derrida über die Stoff-/Text-Metapher hinaus, indem er den Text bzw. seine potentielle Bedeutungsvielfalt zugleich als einen Organismus sieht, der eine Art Eigenleben entwickelt und sich den Bemühungen der analytischen Wissenschaft („anatomie“, „physiologie“) widersetzt, die seine Gestalt(ung) ein für alle Mal beschreiben will.

Aufgabe 11.7 Verschaffen Sie sich anhand eines geeigneten Nachschlagewerks (z. B. im *Lexikon des Mittelalters*. Hg. Robert Auty et al., Band I. München/Zürich: Artemis 1977, Stichwort: ‘Allegorie, Allegorese’) grundlegende Informationen zum mehrfachen Schriftsinn der Bibelauslegung. Weshalb kann daraus eine Verunsicherung der LeserInnen erfolgen? Welche Vorbehalte formuliert Noveri gegen die Sprache an sich?

Die mittelalterliche Lehre vom vierfachen Schriftsinn sah folgende Sinnschichten vor, die zusammen eine höhere Einheit bildeten:

- 1) der wörtliche Sinn (Litteralsinn),
- 2) der allegorische Sinn (geistlich-dogmatische Interpretation)
- 3) der tropologische bzw. typologische Sinn (moralisch-spirituelle Auslegung)
- 4) der anagogische Sinn (eschatologische = heilsgeschichtliche Auslegung)

Als geläufiges Beispiel entfaltet „Jerusalem“ folgende Sinnschichten: dem Litteralsinn entspricht Jerusalem als Stadt in Israel, dem allegorischen Sinn als Bild der Kirche, dem tropologischen Sinn als Bild der menschlichen Seele und dem anagogischen Sinn als Bild der himmlischen Herrlichkeit.

In Anbetracht eines mehrfachen Schriftsinns wird die Fixierung eines einzigen, alleine gültigen Sinnes unmöglich. Zwar können in einer übergeordneten Einheit alle Sinndimensionen mit anklingen, ein konkreter Bezug ist jedoch nur schwer dingfest zu machen. Vielmehr entsteht in der Allegorese eine kunstvolle Fertigkeit, die untersuchten Bibeltextstellen in mehrfacher Hinsicht auszudeuten.

Das Beispiel der biblischen Allegorie überträgt Noveri auf die Literatur (ihr Beispiel: Petrarca), ja auf die Sprache an sich: Nicht nur das Bibelwort umfasst mehrere Bedeutungsebenen, jeglicher sprachliche Ausdruck kann auf verschiedene Art und Weise interpretiert werden, weshalb von der Sprache nicht Eindeutigkeit, sondern die Gefahr des Sinn-Verlustes ausgeht.

Aufgabe 11.8 In welchem Verhältnis steht der medizinische Diskurs über den Wahnsinn zur Kommunikation allgemein? Welche Auswirkungen hat diese Feststellung für das hier vertretende Konzept von ‘Sprache’? Was meint Foucault schließlich mit “Archäologie”?

Foucault verdeutlicht am Beispiel des Wahnsinns, dass das Sprechen über einen Gegenstand – also der betreffende Diskurs – bereits die Wahrnehmungsmöglichkeiten des Einzelnen definiert: Seit der Einführung des medizinischen Konzeptes vom ‚Wahnsinn‘ kann man nur noch ‚vernünftig‘ über den Wahnsinn sprechen, ‚wahnsinniges‘ Sprechen selbst aber hat in unserer Alltagswelt keinen Platz mehr. Kommunikation ist demnach stets bedingt durch die epochenspezifischen Diskurse bzw. deren Grundannahmen (ein umfassendes System solcher

Weltsicht nennt Foucault ‚Epistémé‘). ‚Sprache‘ ist demnach nicht mehr ein unproblematisches Medium des gegenseitigen Austausches über ein bestimmtes Thema, sondern zeigt sich als durchdrungen von handlungsleitenden Positionen der ‚Macht‘ und des ‚Wissens‘, hier der medizinischen Lehre vom ‚Wahnsinn‘ bzw. der zwangsweisen Ausgrenzung der Wahnsinnigen aus der Gesellschaft. Aus dieser Verdrängung resultiert ein Schweigen, da dem Wahnsinn keine Möglichkeit der ungehinderten Artikulation in der Gesellschaft gelassen wird. Unter ‚Archäologie‘ versteht Foucault in diesem Zusammenhang die punktuell durchgeführte Aufdeckung dieser Verdrängung an konkreten historischen Beispielen.

Einheit 12

Aufgabe 12.1 Wo sehen Sie Berührungspunkte zwischen der Mentalitätsgeschichte und der von Michel Foucault konzipierten Historischen Diskursanalyse?

Die Überzeugungen, Wertvorstellungen und Wissensstände größerer Bevölkerungsgruppen, wie sie von der Mentalitätsgeschichte erfasst werden, werden maßgeblich durch die von Institutionen der Macht geprägten Diskurse und Praktiken bedingt, welche die Historische Diskursanalyse in den Blick nimmt. Versucht die erstgenannte Richtung in der Geschichtswissenschaft eine Art kollektive Grundeinstellung zu rekonstruieren, so nimmt die an zweiter Stelle genannte aus einer veränderten Perspektive kritisch die durchaus auch manipulativen Formen der Machtausübung in den Blick.

Aufgabe 12.2 Beurteilen Sie auf Grundlage Ihrer bisher erworbenen Kenntnisse, inwiefern die LeserInnen in der Regel sehr wohl einen prinzipiellen Unterschied zwischen Geschichtsschreibung und Literatur ansetzen. Inwieweit greift Whites Argumentation zudem auf ein Grundprinzip geisteswissenschaftlichen Vorgehens zurück?

Für die Leserschaft entscheiden bereits Vorwissen und Epitexte über die eingenommene Lektürehaltung, also die Einstellung zum Text als faktenbasiert oder fiktional. White beruft sich in dem zitierten Textausschnitt auf die Grundthese des Strukturalismus, wonach objektivierbar Strukturen über den Gehalt eines Textes bestimmen. Diese Strukturen seien auch in historiographischen Texten als unterschiedliche und verständnisleitende Muster angelegt.

Aufgabe 12.3 Welches Selbstbild liefert uns Neera in Bezug auf den weiblichen Autorstatus ihrer Zeit?

Die Antworten gehen aus dem Folgetext im Buch hervor.

Aufgabe 12.4 Inwiefern können laut Bhabha die bestehenden Grenzen zwischen kulturellen Identitäten Veränderungen erfahren? Welche Rolle kommt in seiner Argumentation der Literatur zur?

In den Zwischenräumen der Kulturen können sich neue Formen von Identität entwickeln, da sie auf unterschiedlichsten Ebenen zur Auseinandersetzung mit oder Abgrenzung von den von den Gesellschaften vorgegebenen kulturellen Werten gezwungen sind. In Erzählungen und nicht zuletzt in Literatur eröffnen sich neue Artikulationsräume für hybride Identitätsformen. Derartige Texte helfen, die Vorstellungen von festen Identifikationen zu hinterfragen und aufzulösen, und stehen stellvertretend für die entsprechenden Entwicklungslinien innerhalb der sog. Postmoderne.

Aufgabe 12.5 Welche inhaltlichen und formalen Elemente nutzt Scego im obigen Textauszug, um die Vorstellung von nationaler Identität zu hinterfragen?

Scego spielt mit nahrungsbezogenen Stereotypen, um kulturelle Differenzen zu hinterfragen. Die essentialistische Verknüpfung von Schweinefleischverzehr und *italianità* wird satirisch genutzt, um einer Klimax von rhetorischen Fragen das Lesepublikum mit der Diskussionswürdigkeit solcher Positionen zu konfrontieren. Die Verwendung idiomatischer Ausdrucksformen aus dem römischen Dialekt verstärkt in ihrer sprachlichen Hybridisierung noch den Hinweis auf die Ausprägung einer heterogenen individuellen Identität in den kulturellen Zwischenräumen.

Aufgabe 12.6 Erstellen Sie am Beispiel Ihres eigenen Studiums einen Überblick zu den unterschiedlichen Formen des Gedächtnisses, die darin involviert sind.

Ihr Studium wird als explizites Gedächtnis zum einen in weiten Teilen mit semantischem Gedächtnis im Sinne der vermittelten Wissensinhalte verbunden sein. Dem episodischen Gedächtnis werden Erlebnisse in den Lehrveranstaltungen oder im weiteren Raum der Universität erhalten bleiben. Als implizites Gedächtnis werden sich Fremdsprachenkenntnisse aber auch Vorgehensweisen bei der Textanalyse als Formen prozeduralen Gedächtnisses bei Ihnen wiederfinden. Gemäß Ihrem Bedarf werden sich die Gedächtnisinhalte sodann dem Funktionsgedächtnis, das beispielsweise in Prüfungen abgerufen wird, und dem aktuell nicht genutzten Speichergedächtnis zuordnen lassen.

Aufgabe 12.7 Inwiefern ist die von Assmann im Textauszug betrachtete Gedächtnisarbeit eine *konstruierende* Tätigkeit?

In der Gedächtnisarbeit geht es nicht alleine darum, das faktisch Zugetragene objektiv zu rememorieren; vielmehr bedingt die subjektive Einstellung zu den Ereignissen eine

Interpretation der Geschehnisse aus den Interessen und Bedürfnissen der Sich-Erinnernden heraus. Dies bedingt auch die selektive Auswahl im Erinnern, welche bestimmte Elemente beiseitezulassen vermag und damit die Gesamtdeutung maßgeblich beeinflusst. Daraus resultiert ein Neu-Arrangement und eine Überarbeitung der Gedächtnisinhalte, die tendenziell eine speziell gerichtete Interpretation des Vergangenen als Konstruktion ermöglichen.

Aufgabe 12.8 In welchem Verhältnis steht der Erzähler zu den von ihm berichteten Ereignissen? Worin sieht er seine Aufgabe als Zeuge?

Levi gibt zunächst Zeugnis von den die außergewöhnlich schrecklichen Lebensbedingungen einer Gruppe von Menschen, zu der er als Überlebender zählt und an welche die Nachwelt erinnert werden soll. Darüber hinaus geben jene Ausnahmebedingungen in einer anthropologisch-philosophischen Perspektive Aufschluss über die Natur des Menschen selbst, der sämtlicher sozialer und kultureller Attribute beraubt und auf die nackte Existenz zurückgeworfen wird.

Aufgabe 12.9 Welchen Vorwurf erhebt Baudrillard im Textauszug gegen die modernen Massenmedien? Wie geht er dabei rhetorisch vor?

Baudrillard bezichtigt die modernen Massenmedien, allen voran das Fernsehen, ihr Publikum von der Realität der Ereignisse zu entkoppeln und kein tieferes Verständnis oder eine tiefere emotionale Reaktion auf die Lebenswelt mehr zu ermöglichen. Diese Distanz zum unmittelbaren Erleben drückt sich nicht zuletzt in der Metaphorik Baudrillards aus, der im Vergleich der FernsehkonsumentInnen mit AstronautInnen die maximale Entfernung zum Erdgeschehen versinnbildlicht oder im Neologismus „Satellisierung“ (22) auf den Punkt bringt.

Aufgabe 12.10 Analysieren Sie folgenden Textausschnitt vor dem Hintergrund der darin skizzierten Beziehung von Mensch und Tier unter besonderer Berücksichtigung der Darstellung des Hundes.

Die Antworten gehen aus dem Folgetext im Buch hervor.

Aufgabe 12.11 Analysieren Sie im Gedicht unter Berücksichtigung einer ökopoetischer Perspektive die Darstellung der Beziehung zwischen Mensch und Natur.

Die Antworten gehen aus dem Folgetext im Buch hervor.

Zusatzmaterialien zu Einheit 12

Aufgabe 12.12 Analysieren Sie anhand des Textausschnittes die ökologische Problematik des Romans.

Tatsächlich klingt der fiktive Zeitungsartikel für die zeitgenössische Venedig kundige Leserschaft nur allzu wahr. Die Problematik der Kreuzfahrtschiffe, der extremen Wellenbewegung durch schnelle Taxi- und andere Motorboote sowie das tatsächlich 2021 in Betrieb gegangene Sturmflutsperrwerk M.O.S.E [Modulo sperimentale ellettromecanico] an den Mündungen der Lagune ins Meer verändern das ökologische Gleichgewicht der Lagune und schädigen die Fundamente der Stadt. Der Roman erschien tatsächlich vor dem großen Hochwasser im November 2019 wie vor Inbetriebnahme des M.O.S.E sowie dem Verbot der Kreuzfahrtschiffe im Canale della Giudecca, womit die im Roman ausgemalte dunkle Zukunft der Stadt zumindest ein Stück weit zu relativieren ist. Das langsame Aussterben der Stadt jedoch, der Overtourism wie auch die extreme Wellenerzeugung durch Motorboote jeder Art bleiben als Probleme bisher ungelöst. Der Roman, der sich zwischen Faktualität und Fiktionalität bewegt, verweist auf sehr einprägsame Weise auf die politisch motivierten ökologischen Probleme der Serenissima, die seit jeher in der Literatur mit dem Tod assoziiert wird.

Einheit 13

Aufgabe 13.1 Betrachten Sie das Einstellungsprotokoll. Mit welchen gestalterischen Mitteln wird hier über die einzelnen Einstellungen hinweg Kontinuität erzeugt? Wo gibt es im Gegenzug scharfe Einschnitte?

Eine grundlegende Möglichkeit der Schaffung von Kontinuität besteht in der Präsenz von gefilmten Objekten/Personen über mehrer Einstellungen hinweg, wie hier durch die Helikopter. Auch das Schuss-Gegenschuss-Verfahren (s.u.) ist hier zu nennen, da es gemäß der Erwartungshaltung der Zuschauer den Blicken von Figuren gleichsam in die nächste Einstellung hinein folgt (etwa in den Einstellungen 13 und 14, in denen im Wechsel die Männer und die Frauen in ihrer gestischen Kommunikation gezeigt werden). Nicht zuletzt vereint die durchgängige Tonspur (das ununterbrochene Rotorengeräusch) die zahlreichen Einstellungen, selbst wenn zeitweise die Helikopter nicht zu sehen sind (z.B. in Einstellung 14). Einen harten Schnitt gibt es erst am Ende der Sequenz, als sich ein abrupter Schauplatzwechsel ereignet (von Einstellung 23 auf 24).

Aufgabe 13.2 Verschaffen Sie sich einen Überblick über den weiteren Handlungsverlauf, ggf. mit Hilfe eines entsprechenden Nachschlagewerkes (z. B. *Internet Movie Database*, www.imdb.com). Inwiefern führen die oben genannten vier Sequenzen in die Thematik des

Films ein? Worin besteht die expositorische Funktion der Sequenzen speziell im Hinblick auf die Hauptfigur Marcello?

Der Flug der Christus-Statue über Rom hat nicht allein die Funktion, einen filmischen Überblick über die Stadt zu bieten, welche sodann in einer lockeren Reihung von Begebenheiten um den Journalisten Marcello als soziales Gefüge und Abfolge von Lokalitäten vorgestellt wird. Der Flug des Erlösers zum Petersdom verweist an zweiter Stelle zugleich – nicht ohne ironische Brechung – auf die moderne Erlösungsbedürftigkeit einer Gesellschaft, deren gehobene Kreise sich dem 'süßen Leben' hingeben.

Die Figur Marcello wird in der anschließenden Sequenz vorgestellt: Er ist ein Klatschreporter, der mit der High Society verkehrt und sich als Frauenheld entpuppt. Die Kehrseite seiner amourösen Abenteuer wird in Emmas Selbstmordversuch vor Augen geführt. Emma verkörpert die biedere, aber auch liebende Frau an der Seite Marcellos, die den Gegenpol zu seinen Eskapaden verkörpert und in ihm einen Widerstreit zwischen Zuneigung und Ablehnung entfacht. Mit der schwedischen Diva Sylvia fügt sich nicht nur ein weiteres, in erotischer Hinsicht für Marcello zudem gesteigertes Frauenbild in diese Grundsituation ein, sondern auch das Thema Film wird nun mit einem Augenzwinkern von Fellini meta-reflexiv eingebracht.

Aufgabe 13.3 Um welche Einstellungsgröße handelt es sich im nachfolgenden Beispiel? Aus welcher Perspektive ist die Einstellung aufgenommen?

Bei der Einstellung handelt es sich um eine aus der Untersicht aufgenommene Nahe Einstellung.

Aufgabe 13.4 Beschreiben Sie die in dem folgenden Beispiel eingesetzte Beleuchtung.

Die Hauptlichtquelle, ein Scheinwerfer, taucht die im Vordergrund befindliche Person in ein starkes Gegenlicht. Gleichzeitig ist auf dem Regenschirm der Reflex einer weiteren Lichtquelle, die von vorne/oben einstrahlt, zu erkennen.

Aufgabe 13.5 Worin besteht der Unterschied zwischen dem Schuss-Gegenschuss-Verfahren und der Parallelmontage?

Während die Parallelmontage unterschiedliche Handlungsstränge miteinander in Verbindung bringt, beschränkt sich das Schuss-Gegenschuss-Verfahren auf unterschiedliche Ansichten eines einzigen Vorgangs, z.B. eines über den Einstellungswechsel fortlaufenden Gesprächs.

Aufgabe 13.6 Weshalb können Kameraarbeit und Schnitt nur im übertragenen Sinn als Erzählinstanz bezeichnet werden, wie sie in einem fiktionalen literarischen Text vorliegt?

Kameraführung und Schnitt vermitteln den Zuschauern das visuell erfassbare Filmgeschehen. Allerdings bleibt bspw. die Fokalisierung sehr diskret und in der Regel hinter den oftmals sehr

deutlichen Interventionen literarischer Erzählinstanzen zurück, die sich u.a. in der Ich-Form oder in eingestreuten auktorialen Kommentaren zu Wort melden.

Zusatzmaterialien zu Einheit 13

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

Mit dem Aufkommen des neuen Massenmediums Tonfilm sieht Benjamin eine Abkehr von den bisherigen die Tradition stützenden und sie vermittelnden Medien voraus. Gerade der Film und seine Attraktivität für das Publikum wird hier zu einem Vorreiter der Umwertung der bisherigen Werte, wie der Verweis auf die Vision von Abel Gance andeutet. Sollten wirklich alle Stützen der kulturellen Überlieferung (Legenden, Mythologien, Religionen) im Zeichen des neuen Mediums diesem anverwandelt werden, so ist damit zugleich eine neue Art der Rezeption verbunden, welche nicht mehr z.B. als individuelles Erlebnis der Aura eines Kunstwerks angelegt ist, sondern als stets reproduzierbare Vorführung vor einem Massenpublikum.

Einheit 14

Aufgabe 14.1 Lesen Sie folgende Stellungnahme Luchino Viscontis vor dem Hintergrund Ihrer Kenntnisse aus Einheit 13. Beschreiben Sie Viscontis Darstellungsprinzipien.

Visconti vertritt den Ansatz eines vereinfachten Einsatzes der technischen Mittel. Er benutzt selten den Kamerawagen und versucht Kamerabewegungen als solche möglichst nicht wahrnehmbar zu gestalten. Dagegen ist seine Filmarchitektur sehr präzise recherchiert und detailliert, um möglichst nah an den historischen Realitäten zu bleiben. Seiner ursprünglichen Konzeption bleibt Visconti treu und arbeitet so lange daran, bis diese erreicht ist.

Aufgabe 14.2 Schauen Sie sich folgende Gegenüberstellung des 1. Romankapitels und den entsprechenden Sequenzen des Films an und arbeiten Sie die Unterschiede heraus.

Der Vergleich zeigt, dass einige Unterkapitel des 1. Romankapitels im Film ausgelassen werden, wie z.B. die königliche Audienz, das Abendessen. Dies gilt besonders für den letzten Teil des 1. Kapitels. Die fehlenden Romanabschnitte werden allerdings durch die wesentlich aktionshaltigeren Kampfszenen in Palermo kompensiert, die inhaltlich den politischen Kontext untermalen und in Bezug auf den filmischen Effekt beim Publikum dessen Erwartungshaltung zu erfüllen trachten.

Aufgabe 14.3 Lesen Sie folgenden Textauszug aus dem Roman (Kapitel 1, *Conversazione con Tancredi*) und vergleichen Sie diesen mit dem darauf folgenden Einstellungsprotokoll.

Ein Vergleich von Romantext und Einstellungsprotokoll zeigt, dass der Film in diesem Fall der Romanvorlage relativ detailgenau folgt. Die Dialoge werden größtenteils detailgenau aufgenommen. Allerdings zeigt die filmische Sequenz die Tendenz der Dehnung der Passage gegenüber dem Roman.

Aufgabe 14.4 Ordnen Sie mit Hilfe des Einstellungs- und des Sequenzprotokolls die Filmausschnitte den Einstellungen zu.

Abb. 14.2 = Einstellung 55

Abb. 14.3 = Einstellung 58

Abb. 14.4 = Einstellung 59

Abb. 14.5 am Ende von Sequenz 6, Abschied (vgl. Sequenzprotokoll)

Aufgabe 14.5 Was sagt die Kameraführung während des Gesprächs über die Beziehung zwischen Tancredi und dem Principe aus?

Die Kameraführung mit der jeweiligen Auf- und Untersicht spiegelt das hierarchische Beziehungsgefüge zwischen den beiden Protagonisten wider.

Aufgabe 14.6 Was lässt sich über die Fokalisierung in dieser Sequenz aussagen (vgl. Einheit 13.5)?

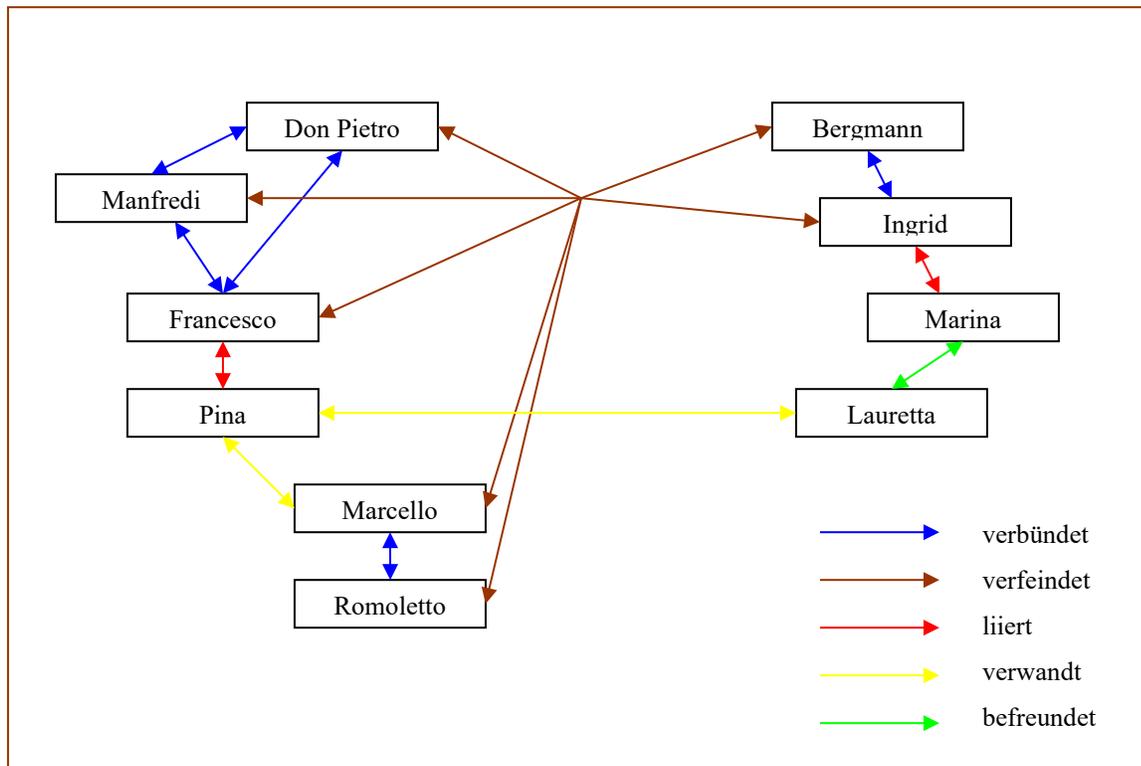
Insgesamt handelt es sich um eine *focalizzazione su un personaggio*, da sich die Einstellungen fast durch den ganzen Film hindurch auf den Principe konzentrieren.

Aufgabe 14.7 Analysieren Sie die Bedeutung der Spiegel in dieser Sequenz.

Die verschiedenen Spiegel in dieser Sequenz scheinen die Personen gleichsam zu verdoppeln und damit multiperspektivisch darzustellen. Allerdings überlagern sie sich auch durch die Spiegelbilder, so dass hier der Generationenwechsel quasi vorweggenommen wird.

Aufgabe 14.8 Erstellen Sie auf der Grundlage der Inhaltsangabe eine Figurenkonstellation. Benennen Sie auch den der Handlung zugrunde liegenden Konflikt.

Der Konflikt ist gekennzeichnet als Parteienkonflikt zwischen den deutschen Besatzern und ihren Helfern auf der einen und den italienischen Widerstandskämpfern und ihrem sozialen Umfeld auf der anderen Seite.



Aufgabe 14.9 Beschreiben Sie die folgenden Einstellungen im Hinblick auf die Darstellung der Figuren, im ersten Fall von Gestapo-Chef Bergmann und Ingrid, im zweiten Fall des zu Tode gefolterten Manfredi.

Bergmann und Ingrid erscheinen aufgrund ihrer verhärteten Mienen, der zusammengekniffenen Augen mit ihrem harten Blick, der leicht vorgebeugten Haltung als Inkarnation bösen Willens, als der unmenschliche Feind (deutlich gemacht auch an der Uniform Bergmanns). Die von links vorne mit starkem Licht angestrahlte Ingrid wirkt durch die Beleuchtung noch härter; sie steht dadurch gegenüber dem im Halbschatten hinter ihr befindlichen Gestapo-Chef im Vordergrund, was in der gezeigten Einstellung entspricht dem Gegensatz zwischen aktiv (am Telefon) und passiv (abwartend) entspricht.

Der tote Manfredi wirkt aufgrund seiner zahlreichen Verwundungen als Märtyrer. Sein Kopf wird von hinten von einem Soldaten hochgehalten, so dass das von rechts kommende Scheinwerferlicht ihn in einen Hell-Dunkel-Kontrast taucht, welcher die beängstigende Atmosphäre der Einstellung noch steigert. Die Einstellung ist letztlich in der Geste des 'Ecce homo' angelegt und verweist auf den Opfertod Christi: Die verklebten Haare hängen wie eine Dornenkrone in die Stirn, die geschlossenen Augen und der Leid ausdrückende Mund signalisieren die Entrückung im Tode.

Aufgabe 14.10 Wie ist der eingeblendete Kommentar zu deuten? Verfassen Sie ein Einstellungsprotokoll zur ersten Filmsequenz (0'45–4'15), in der Manfredi sich vor den SS-Soldaten in Sicherheit bringen kann.

Der Kommentar macht die Botschaft des Filmes explizit, eine Würdigung des italienischen Widerstands gegen die nationalsozialistische Besatzungsmacht.

Einstellungsprotokoll (Auszug) zu Roberto Rossellini: *Roma, città aperta*

Nr.	Dauer in Sek.	Kamera-Aktivitäten	Beschreibung des Sichtbaren	Tonspur
2	5''	Totale	Deutsche Soldaten marschieren durch die Straßen (schlechte Bildqualität wie bei histor. Aufnahme)	Marschlied
3	13''	Halbnah	Marschierende Soldaten	Rotorengeräusch Johlen der Kinder.
4	6''	Halbtotale Schwenk nach rechtes	Armeefahrzeug hält auf Kreuzung, Soldaten steigen aus, klopfen an Haustür	Musik, Klopfen
5	13''	Halbnah	Geschlossene Fensterläden, eine alte Frau streckt den Kopf hinaus	Musik; Klopfen Aus dem Off : „London calling Italy“ – « La voce di Londra »
6	2''	Halbtotale Starke Aufsicht	Soldaten bei ihrem Fahrzeug	
7	4''	Halbnah	Die Frau erschrickt, weicht zurück in die Wohnung	„O, Gesù! „
8	3''	Halbnah Leichte Aufsicht	Manfredi kommt die Treppe zur Dachterrasse herauf, zieht sich im Laufen seinen Mantel an	Musik
9	4''	Halbnah Schwenk nach rechts	Manfredi eilt über die Dachterrasse	Musik
[...]				

Aufgabe 14.11 Welche Erzählperspektive suggerieren die beiden Einstellungen aus Roberto Rossellinis *Roma, città aperta*?

Die Einstellungen sind aus (teils starker) Untersicht aufgenommen und spielen damit auf die Wahrnehmungsperspektive des Kindes an. Deutlich wird die Identifizierung von Kamera und der Wahrnehmung Marcellos in Abb. 14.10, in der Marcello zwar als Figur selbst zu sehen ist, aber in direkter Verlängerung der Kamera den fortgehenden Francesco nachblickt. Sein Kopf befindet sich exakt in der Bildmitte, und die Zuschauer werden somit eingeladen, sich in der Imagination an seine Stelle zu versetzen.

Aufgabe 14.12 Erschließen Sie ausgehend von obigen Erläuterungen oder im Zuge einer Betrachtung des Films, welcher Grad an Individualisierung die Gestaltung der Figuren prägt (vgl. Einheit 6.2).

Die Figuren sind zwar in ihren Handlungsweisen und Charakterzügen durchaus mit individuellen Merkmalen versehen, erfüllen insgesamt betrachtet jedoch jeweils eine bestimmte Funktion innerhalb des Grundopposition zwischen Besatzern/Kollaborateuren –

Widerstandsaktivisten/italienische Zivilisten und bieten somit ein Panorama der unterschiedlichen Verhaltensweisen während der Besatzungszeit.

Aufgabe 14.13 Vergleichen Sie abschließend, auf welche Art und Weise jeweils die Stadt Rom in Rossellinis *Roma, città aperta* und in Fellinis *La dolce vita* als Schauplatz in die Filmhandlung einbezogen wird.

Fellini zeigt einen Reigen von Sequenzen, die über die Hauptfigur Marcello locker miteinander verbunden sind. Thematisch umkreisen sie zum einen die Liebe oder ganz allgemein Beziehungen (z.B. zwischen Vater und Sohn), aber auch die Vergnügungen und Dramen der Römischen *upper class*. Einen eigenständigen Teil bildet die Episode um das vermeintliche Marienwunder in der Mitte des Films, dem Marcello als Journalist beiwohnt. Die Stadt selbst spielt dabei an mehreren Stellen eine besonders hervorgehobene Rolle, da sie an wichtigen historischen Orten bzw. über den Einbezug von architektonischen Monumenten unmittelbar in den Szenen präsent ist und als Ambiente diese im Hinblick auf ihr ästhetische wie auch thematische Ausrichtung entscheidend prägt.

Im Gegensatz zu der an Marcello geknüpften Wahrnehmung Roms ist Rossellinis *Roma, città aperta* von einer deutlich distanzierteren 'Erzählperspektive' geprägt. Hier steht keine einzelne Figur im Vordergrund, sondern das gemeinschaftliche Leiden und die kollektive Anstrengung gegen die Nationalsozialisten. Alle Filmsequenzen sind diesem zentralen Thema untergeordnet, wodurch weniger ein illustrativ-assoziativer Horizont von Verhaltensweisen für die Zuschauerschaft evoziert wird als eine Handlung, die in ihrem Aussagegehalt exemplarisch ist und die thematische Bandbreite möglichst umfassend abhandelt. Die Stadt selbst tritt kaum in Erscheinung, eine Ausnahme bilden wie bereits erwähnt die Eingangs- und Schlussequenzen mit dem in ihnen gezeigten Stadtpanorama. Vielmehr sind es die zahlreichen Personen, welche als Kollektiv für die Stadt stehen. Rossellini stellt also die Lebensgemeinschaft der Einwohner in den Mittelpunkt seines Films und sucht nicht wie Fellini eine mythische Überhöhung Roms als paradigmatischen Ort des 'süßen Lebens'.

Bei beiden Filmen handelt es sich somit um eine Hommage an die italienische Hauptstadt, wenngleich aus völlig unterschiedlichen Blickwinkeln heraus.