

Zusatzmaterialien zur *Italienischen Literaturwissenschaft*

Zusatzmaterialien zu Einheit 2.1.1

Die *Ars poetica* des Horaz

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

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

Text 2.6: Horaz: *Ars poetica* Wenn ich die festgelegten Unterschiede und den Stil einer Gattung nicht zu beachten vermag und nicht kenne, was laß ich als Dichter mich grüßen? [...] Es genügt nicht, dass Dichtungen schön sind; sie seien gewinnend, sollen den Sinn des Hörers lenken, wohin sie nur wollen.

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

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

Steht die Sprache des Sprechers nicht in Einlang mit seinem Stande, wird sich unter römischen Rittern und Fußvolk Gelächter erheben. Es macht einen großen Unterschied, ob ein Gott spricht oder ein Heros, ein gereifter Mann oder ein Hitzkopf, noch in der Blüte der Jahre, ob eine gebieterische Herrin oder ob eine fleißige Amme, ein Kaufmann, immer auf Reisen, oder ein Mann, der sein grünendes Gütchen bestellt, ob Kolcher oder Assyrier, ob man in Theben erzogen wurde oder in Argos. Entweder folge der Sage oder erdichte, was in sich übereinstimmt, Schriftsteller. Wenn du etwa neu den hohen Achilleus darstellst, so bestehe er rastlos, jähzornig, unerbittlich, heftig darauf, es gebe für ihn keine Rechte und er beanspruche alles für seine Waffen. Medea sei wild und unbesiegt, Ino in Tränen, heimtückisch Ixion, Io ruhelos, finster Orestes. Falls du Unbekanntes auf die Bühne bringst und es wagst, eine neue Person zu gestalten, so bleibe sie bis zum Ende, wie sie anfangs auftrat, und stimme mit sich selbst überein. (Horaz: 1972, 9, 11 u. 13)

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

Text 2.7: Horaz: *Ars poetica* Entweder nützen oder erfreuen wollen die Dichter oder zugleich, was erfreut und was nützlich fürs Leben ist, sagen. Wozu du auch immer ermahnst, sei kurz, damit deine Worte schnell der gelehrige Sinn erfaßt und treulich bewahrt; alles, was überflüssig ist, entfließt dem vollen Herzen. Was man des Vergnügens wegen erfindet, sei dicht an der Wahrheit: dass nicht das Stück verlange, ihm alles, was ihm gefällt, auch zu glauben [...] (Horaz: 1972, 25)

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

Zusatzmaterialien zu Einheit 2.1.3

Die italienischen Renaissance-Poetiken

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

Text 2.8: Scaligers *Poetices libri septem*

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Ereignisse muss man so aufeinander folgen lassen und anordnen, dass sie dem wahren Verlauf möglichst nahekommen. Es soll nämlich nicht allein unser Ziel sein, die Zuschauer in Erstaunen oder Bestürzung zu versetzen [...], sondern sie zu belehren, zu erschüttern und zu unterhalten. Unterhalten aber werden wir entweder durch Späße, was Sache der Komödie ist, oder durch ernste Dinge, vorausgesetzt sie sind der Sache halbwegs angemessen. Lügen nämlich sind den meisten Menschen verhaßt. Deshalb kann ich weder die Kämpfe noch die Sturmangriffe vor Theben gutheißen, die innerhalb von zwei Stunden ihr Ende finden. Ein umsichtiger Dichter wird es auch vermeiden, jemanden im Nu von Delphi nach Athen oder von Athen nach

Theben reisen zu lassen. So wird bei Aischylos² Agamemnon³ umgebracht und gleich darauf begraben, und zwar so schnell, dass der Schauspieler kaum Zeit zum Luftholen hat. [...] (Scaliger: 1964, Bd. III, 21-31)

1 *Mimus antike dram. Gattung, Vorläufer der Komödie* – 2 *Aischylos griechischer Dramatiker (ca. 525-456 v.Chr.)* – 3 *Agamemnon der antiken Mythologie zufolge König von Mykene*

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?

Zusatzmaterialien zu Einheit 2.1.4

Die ‚Questione della lingua‘

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

Als entscheidend für die gesamte weitere italienische Literaturgeschichte erwiesen sich die dichterische Praxis wie auch die poetologischen Schriften der sog. *tre corone fiorentine*, der drei maßgeblichen Autoren Dante (1265-1321), Petrarca (1304-1373) und Boccaccio (1313-1375). Dante, dessen *Divina comedia* (ca. 1307-1320) als das unerreichbare Hauptwerk der volkssprachlich-italienischen Literatur überhaupt gilt, illustrierte beispielsweise in seinem *Convivio* (ca. 1304-1307), wie die Verwendung der Volkssprache philosophische Diskussionen auch den nicht Lateinkundigen zugänglich machen solle. An die Gebildeten – und daher auf Latein verfasst – richtete Dante zugleich seinen Traktat *De vulgari eloquentia* (ca. 1304), die erste sprach- und literaturhistorische Abhandlung der italienischen Literatur im eigentlichen Sinne, die gerne als Auftakt der theoretischen Auseinandersetzung mit der *questione della lingua* angesehen wird. Diese befasst sich im weiteren Sinne mit der Abgrenzung der Volkssprache vom Latein, im engeren Sinne mit der Definition der italienischen Hochsprache. Dem entsprechend unterscheidet Dante zwischen dem Typus der natürlichen Sprache, der dem geschichtlichen Wandel unterliegt, welche die Kinder schon von der Amme erlernen und der einem historischen Wandlungsprozess unterworfen ist – also dem *vulgare* (lat.) – und einem Typus unveränderlicher Sprache, dem Latein. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang weiterhin die Forderung nach einer die regionalen Differenzen übergreifenden Volkssprache, die literaturfähig, vorbildlich und ebenso für den Hof wie als Kanzleisprache geeignet sein solle. Die italienischen Dialekte wurden an Hand von wichtigen Textproben dem entsprechend einer Prüfung unterzogen. Für den weiteren Entwicklungsverlauf seien nur einige wenige Namen genannt: Leon Battista Alberti (1404-1472) trat ebenso als Autor der *Grammatichetta vaticana* (1435), der ersten Grammatik auf Italienisch, als auch als Verfasser des Traktats *Della famiglia libri IV* (1433-

1441) hervor, in dem er programmatisch postulierte, der Gebrauch des *volgare* werde dem Latein in nichts mehr nachstehen, sobald die Gelehrten es ‚gefeilt und gereinigt‘ hätten.

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

Im cinquecento standen sich schließlich drei divergierenden Positionen gegenüber:

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

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

Text 2.9: Speroni: *Dialogo delle lingue* [...] Più vi vuol dire: farà alcuno per avventura, cui né natura né industria non mancare: nulladimeno egli farà quasi che dalle stelle inclinato a parlare e scriver meglio volgar che latino in un soggetto, ed in una materia medesima. che dee¹ fare egli? Che ciò sia il vero; vedete le cose Latine del Petrarca e del Boccaccia, ed agguagliatele² alle loro volgari: di quelle niuna³ peggiore, di queste niuna migliore giudicarete. Dunque da capo consiglio ed ammonisco⁴ voi Messer Labaro, scrivere e parlare latino, come quello assai meglio scrivete e parlate latino, che non volgare. ma voi gentiluomo, il quale o la pratica della corte, o l'inclinazione del vostro nascimento stringe a far altamente, altamente consiglio: e facendo altamente non solamente non viverete inonorato⁵, ma tanto più glorioso, quanto scrivendo e parlando bene volgare, almeno a' volgari farete caro: ove malamente scrivendo e parlando latino, vile sareste a' ⁶dotti parimente⁷ ed indotti. Nè vi persuada l'eloquenzia di Messer Labaro più costo⁸ a divenir mutolo⁹, che componete volgarmente: perocchè¹⁰ così la prosa come il verso della lingua moderna, è in alcune materie poco men¹¹ numerosa e di ornamenti¹² capace della Greca e della Latina: I versi hanno i lor piedi¹³, loro armonia, lor numeri¹⁴: le prose il lor flusso di orazione, le lor figure¹⁵, e le loro eleganzie di parlare; ripetizioni, conversioni,¹⁶ complessioni,¹⁷ ed altre tai¹⁸ cose; per le quali non è forse, come credete, diversa una lingua dall'altra; che se le parole sono diverse, l'arte del comporre e dell'adunarle¹⁹ è una cosa medesima nella Latina e nella Toscana.[...] (Speroni: 1975, 82, 84)

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

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

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

Aufgabe 2.14 ? 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?

Bembos Einfluss war es, der sich der 1583 gegründeten Accademia della Crusca durchsetzen sollte, einer literaturhistorisch bedeutenden sprachpflegenden Gesellschaft (crusca= Kleie; es sollte die Spreu vom Weizen der Sprache gesondert werden), die nicht das zeitgenössische, sondern das klassische Toskanisch zum Maßstab erhob. Als ihr wichtigster Vertreter gilt Leonardo Salviati (1540-1589).

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

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

Zusatzmaterialien zu Einheit 2.2

Gattungsgeschichte

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

Erich Köhler (1924-1981) sah im Gattungssystem eine Vermittlerinstanz zwischen der Gesellschaft und der Literatur (*Gattungssystem und Gesellschaft*, 1977): Die

literaturgeschichtliche Abfolge von sich wandelnden Gattungen, Themen und Motiven wird über die individuelle Schaffensleistung der Autorinnen und Autoren auf die im Hintergrund wirksame Rivalität zwischen sozialen Gruppen zurückbezogen. Letztere stellen Trägerschichten eines gruppeneigenen interessegeleiteten Weltbildes dar, das sich nicht zuletzt im Kunstwerk Ausdruck verschafft, wobei durchaus Koalitionen und somit Kompromisse zwischen den unterschiedlichen Gruppen geschlossen werden können. Gattungen entstehen folglich nicht willkürlich, sondern sind Teil einer innerliterarischen Tradition wie eines soziohistorischen Lebenszusammenhangs.

Eine derartige literatursoziologische Darstellung der Gattungsentwicklung eignet sich vor allem für das feste Gattungsgefüge des Mittelalters, stößt jedoch in Anbetracht einer sich weitenden Gattungslandschaft auf zunehmende Schwierigkeiten, die im Einzelfall relevanten sozio-historischen Faktoren plausibel nachzuzeichnen. Dennoch konnte Pierre Bourdieu in seiner Theorie des literarischen Feldes am Beispiel der Avantgarde-Bewegungen des 19. und 20. Jh. aufzeigen, inwieweit der sich zwischen den Polen des künstlerischen Renommees und den Gesetzen der Marktwirtschaft situierende Literaturbetrieb über innovative literarische Gestaltungen immer neu verjüngt. So tendieren nicht-arrivierte Schriftsteller und Schriftstellerinnen dann zum literarischen Experiment, wenn sie sich von den überkommenen und trivialisierten literarischen Formen distanzieren wollen; können sie sich dank ihrer Originalität oder unerwarteten Abwandlung der bestehenden Muster als künstlerisch-wegweisend durchsetzen, ist es ihnen unter Umständen möglich, die in den tonangebenden Kreisen herrschende Auffassung von Literatur in ihrem Sinne zu verändern und damit das literarische Feld umzugestalten. Dieses Feld ist somit zum einen gekennzeichnet von der Auseinandersetzung zwischen fortschrittlich-revolutionären und anerkannten Auffassungen von ‚hoher Kunst‘. Ihr gegenüber steht jedoch jenes künstlerische Schaffen, das sich nicht nach den ästhetischen Maßgaben zweckfreier Kunst richtet (eine Auffassung, die wohlgemerkt erst Ende des 19. Jahrhunderts als Ergebnis eine jahrhundertelangen Ablösungsprozesses der Kunst von äußeren Vorgaben voll entwickelt war), sondern nach den Erfordernissen des Marktes. Publikationen, die also versuchen, den Geschmack eines möglichst breiten Publikums zu treffen, das definitionsgemäß nicht durch besondere literarische Kennerschaft ausgezeichnet ist, sondern durch die Vorliebe für altbekannte, geradewegs *triviale* Formen, stellen den wirtschaftlichen Profit über das künstlerische Streben und müssen als Gegenmodell zum Pol der nicht auf ökonomischen Erfolg, wohl aber auf inner-literarisches Prestige ausgerichteten Künstler angesehen werden.

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

Zusatzmaterialien zu Einheit 2.4

Editionsphilologie

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

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

Benedetto Croce

Wie kein anderer prägte der Philosoph, Historiker und Literaturkritiker Benedetto Croce (1866-1952) in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Dichtungsdebatte in Italien. Sein neuidealistischer Ansatz ist als Gegenreaktion auf die positivistischen und materialistischen Ansätze zu verstehen, welche Ende des 19. Jahrhunderts versuchten, literarische Werke auf der Grundlage von geschichtlichen, soziologischen und biographischen Fakten zu erklären und in ihrem Sinngehalt wie auch in ihrer Funktion festzulegen (Determinismus). Derartigen Bestrebungen hält Croce in seiner vor allem weiteren grundlegenden Schrift *Estetica* (1902) die Autonomie des Kunstwerks entgegen, allerdings erst nach der fundamentalen Unterscheidung zwischen ‚poesia‘ als der eigentlichen Kunst und ‚letteratura‘, welche alle

informationstragenden und somit zweckgerichteten Werke umfasse – eindeutiger Ausdruck eines emphatischen Literaturverständnisses (so in *Poesia e non poesia* [1923]). Unter ‚poesia‘ wiederum versteht Croce nicht allein die Lyrik (diese freilich besonders), sondern jegliche literarische Gestaltung, in der das vom Dichter tief Empfundene und seine formale Gestaltung ein harmonisches Ganzes ausbilden. Dementsprechend wird die Ästhetik als jener Bereich des menschlichen Geistes aufgefasst, in welchem die Intuition / ungeordneten Eindrücke des dichtenden Individuums ihren adäquaten Ausdruck findet. Form und Inhalt können im einzelnen Werk nicht mehr voneinander getrennt werden, ihre dialektische Verschränkung mündet stattdessen in einer ästhetischen Synthese. Das kunstvoll Schöne beruht demnach nicht auf den Kriterien von Wahrheit (realistisch-mimetische Darstellung) oder des moralisch Guten (ideologische Prämissen), und schon gar nicht auf der lediglich strikten Befolgung poetischer Normen (Regelpoetik) oder auf rhetorischer Brillanz.

Im Idealfalle fließen die Persönlichkeit der oder des Einzelnen vielmehr in der Dichtung mit grundlegenden Themen der Menschheit in eins und bilden eine überzeitliche Schönheit aus, wie es nur wenigen im Laufe der Geschichte geglückt ist, so beispielsweise Homer, Virgil, Dante, Petrarca, Ariost, Tasso, Shakespeare, Goethe ...

Aufgabe 12.5 ? Inwiefern erscheint Croces Position aus der Sicht der heutigen Literaturwissenschaft problematisch?

Um einer derart beschaffenen Dichtung gerecht zu werden, muss sich der Literaturkritiker laut Croce auf seine eigene Intuition bzw. Anschauung stützen: Seine Analyse darf sich nur auf die unmittelbare Erfahrung des Werks selbst beziehen und hat alle anderweitigen Informationen und Stoßrichtungen (biografischer, soziologischer, moralischer Art) weitgehend auszugrenzen, da sie den subjektiven Zugang zum Werk nur verstellen. Nur insofern, als die Einfühlung in den betrachteten Text ihrer beispielsweise als historisches Rahmenwissen bedarf, sind sie von Bedeutung. Dem Kritiker gebührt es schließlich, sofern er über einen entsprechen ausgebildeten Kunstsinn verfügt, dank seines Geschmacks über das Werk zu urteilen: ob es sich um eine ‚gelungene‘ Dichtung handelt oder eben nicht – ein Urteil, das er dann über eine eingehende werkimmanente Analyse zu begründen hat.

Text 2.10: Croce: *Problemi di estetica* La critica d'arte non dà né l'equivalente logico né quello intuitivo dell'opera d'arte: non il primo, perché l'arte non è pensiero logico; non il secondo, perché l'arte non si traduce. Essa dà soltanto la conoscenza che ciò che si ha dinanzi è, o non è, prodotto d'arte. La sua formula suona: "A è arte"; ovvero "A non è arte"; ovvero: "A è arte nei punti α , β , γ , on è arte nei punti δ , ϵ , ζ ". In altri termini la critica enuncia: "C'è un fatto, A, che è opera d'arte"; ovvero: "Falsamente si crede che ce sia un fatto A, opera d'arte". Il giudizio, che si chiama valutativo, si risolve in giudizio storico. Per questa ragione ogni critica d'arte è storia dell'arte; e, all'inverso, ogni storia dell'arte è critica d'arte. Giudicare un'opera significa intenderne la natura (quella determinata natura), e collocarla perciò nella sua serie storica. A questo modo si dimostra l'identità di critica e storia d'arte, di critica letteraria e storia letteraria. (Croce: 1954, 54)

Aufgabe 2.16 ? Welche Möglichkeiten weist Croce der Literaturkritik auf, wenn es darum geht, ein Werk zu bestimmen? Worin besteht die Verknüpfung von Literaturkritik und Literaturgeschichte? Welche Konsequenz ergibt sich aus einem solchen Ansatz für die Literaturwissenschaft als Disziplin?

Ergänzende Literatur Einheit 2

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

Julius Caesar Scaliger: *Poetices libri septem*. Hg. August Buck. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann 1964, Bd. III, S. 21-31.

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

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

Zusatzmaterialien zu Einheit 3

Internet-Adressen zur Berufsorientierung

<https://web.arbeitsagentur.de/berufenet/beruf/93726>

<https://gibblog.de/literatur-zur-berufsorientierung/>

<https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-476-05746-4>

<https://studienwahl.de>

<https://www.hochschulkompass.de/studium>

Geistes- und Kulturwissenschaften

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

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

wiederholbaren Experiments auf empirische Art allgemeingültige Gesetzmäßigkeiten zu beweisen.

Ausgewählte Literaturhinweise zu den Erkenntnisgrundlagen der Geisteswissenschaften und zum Unterschied zu den Naturwissenschaften

Werner Becker/Kurt Hübner (Hg.): *Objektivität in den Natur- und Geisteswissenschaften*. Hamburg: Hoffmann und Campe 1976.

Wilhelm Dilthey: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*.

Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, 89-101 (online unter www.zeno.org/nid/20009162275)

Ulrich Thomas Franz: *Erkenntnis und Objektivität*. Münster: Monsenstein und Vannerdat 2002.

Susan Schreibmann u.a. (Hg.): *A Companion to Digital Humanities*. Oxford u.a.: Blackwell 2004.

Georg Henrik von Wright: *Erklären und Verstehen*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2008.

Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Berlin: Akademie-Verlag 2007.

Textkritik

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

Das vom deutschen Philologen Karl Lachmann (1793-1851) maßgeblich entwickelte Vorgehen beruht auf einem Überblick über sämtliche verfügbaren Quellen (Handschriften oder frühe Drucke), die als Textzeugen in Betracht kommen und im Hinblick auf den gesuchten Originaltext aufschlussreich sein können. In einem systematischen Vergleich (Kollation; mit dem lateinischen Fachbegriff: *collatio codicum*) werden nun alle Textbelege gegenübergestellt und die Abweichungen (Lesarten) festgehalten. Diese Lesarten lassen sich in der Recensio (*recensio*) auf der Grundlage von ähnlichen Übertragungsfehlern oder Eingriffen zumeist in Gruppen einteilen, die in der Art eines genealogischen Stammbaums (Stemma, *stemma codicum*) angeordnet werden können. Anzunehmen ist, dass die ältesten Überlieferungsträger, die Lesarten mit wenigen Abschreibefehlern, aber auch die von vornherein schwierigeren Lesarten (Prinzip der *lectio difficilior*) dem Original näher stehen als spätere Fassungen, da bei Abschriften eher vereinfachend in den Text eingegriffen wurde. Bei ihnen handelt es sich um sog. Hyperarchetypen, die in der Phase der Selectio (*selectio*) aus allen Textzeugen ausgewählt werden. Nur eine genaue Untersuchung vermag jedoch, über die im Laufe der Überlieferungsgeschichte entstandenen Abweichungen (Korruptelen) Auskunft zu geben. Textstellen werden daraufhin verbessert (Emendation;

emendatio). Am Ende steht der Entwurf eines Archetyps, der dem ursprünglichen Wortlaut nahe kommt und in einer ‚kritischen Ausgabe‘ vorgelegt wird, der über die Auswahlkriterien der Herausgeber Rechenschaft ablegt und in einem kritischer Apparat die restlichen Lesarten verzeichnet.

Neben der Beurteilung von Abschriften und der (Re)Konstruktion eines möglichst authentischen Textes bieten kritische Ausgaben auch Einblick in die verschiedenen Textvarianten im Laufe eines längeren Schaffensprozesses. Manchmal überarbeiten AutorInnen ihre (eventuell sogar bereits publizierten) Texte immer wieder, sei es aus ‚innerer‘ Motivation, weil sich beispielsweise ihre künstlerischen Ziele und Normen weiterentwickelt haben und sie ihren Text an diese anpassen möchten, sei es durch ‚äußere‘ Faktoren wie veränderte gesellschaftliche Imperative, neu aufkommende Themen, Publikumsreaktionen oder – besonders einschneidend – politische oder religiöse Zensur. Der kritische Apparat zu einem sorgfältig edierten Text ist also weit mehr als eine nur den Wortlaut betreffende, quasi ‚statistische‘ (und statische) Erhebung von Varianten, sondern spiegelt oftmals die Zwänge des Schaffensprozesses einschließlich externer Eingriffe sowie dynamisch die Entwicklung künstlerischer Normen (eröffnen also anhand einer Textstelle einen Blick auf Poetik und Literaturgeschichte) und steht mit grundsätzlichen Kategorien wie ‚Text‘ und ‚AutorIn‘ in einem Wechselverhältnis – etwa weil wir unter ‚Text‘ mehr als einen linearen Wortlaut verstehen müssen (sondern eine Art ‚Paradigma‘, gewissermaßen das ‚Bündel‘ paralleler, austauschbarer Textfassungen) oder weil wir durch die Varianten ein schärferes Bild von der künstlerischen Absicht des Autors oder der Autorin bekommen, umgekehrt aber auch bestimmte Varianten danach beurteilen, wie kohärent sie in die (auch aus anderen Texten erschlossene!) Autorpoetik passen.

Einen Eindruck von der Komplexität einer kritischen Ausgabe und dem Erscheinungsbild eines Anmerkungs- und Variantenapparats können Sie sich anhand eines Buchauszugs unter t1p.de/ka-it verschaffen.

Zusatzmaterialien zu Einheit 4

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

Guido Cavalcanti (um 1255–1300), Ballata della Primavera

Fresca rosa novella, piacente primavera, per prata e per rivera gaiamente cantando, vostro fin presio mando – a la verdura.	<i>ripresa</i>
---	----------------

Lo vostro presio fino in gio' si rinnovelli da grandi e da zitelli per ciascuno camino; e cantinne gli auselli	<i>mutazione 1</i>
ciascuno in suo latino da sera e da matino su li verdi arbuscelli.	<i>mutazione 2</i>

Tutto lo mondo canti, po' che lo tempo vène, sì come si conviene, vostr'altezza presiata:	<i>volta</i>
--	--------------

che siete angelicata – criatura.

Angelica sembranza
in voi, donna, riposa:
Dio, quanto avventurosa
fue la mia disianza!
Vostra cera gioiosa,
poi che passa e avanza
natura e costumanza,
ben è mirabil cosa.
Fra lor le donne dea
vi chiaman, come sete;
tanto adorna parete,
ch'eo non saccio contare;
e chi poria pensare – oltra natura?

Oltra natura umana
vostra fina piasenza
fece Dio, per essenza
che voi foste sovrana:
per che vostra parvenza
ver' me non sia luntana;
or non mi sia villana
la dolce provedenza!
E se vi pare oltraggio
ch'ad amarvi sia dato,
non sia da voi blasmato:
ché solo Amor mi sforza,
contra cui non val forza – né misura.

Francesco Petrarca (1304–1374): Canzone „Di pensier in pensier, di monte in monte“

Di pensier in pensier, di monte in monte
mi guida Amor, ch'ogni segnato calle
provo contrario a la tranquilla vita.

Aufgesang Stollen 1 (*fronte, piede 1*)

Se 'n solitaria piaggia, rivo o fonte,
se 'nfra duo poggi siede ombrosa valle,
ivi s'acqueta l'alma sbigottita;

Aufgesang Stollen 2

et come Amor l'envita,
or ride, or piange, or teme, or s'assicura;
e 'l volto che lei segue ov'ella il mena
si turba et rasserenà,

fakultativer Verbindungsvers (*chiave*)

et in un esser picciol tempo dura;
onde a la vista huom di tal vita experto
diria: Questo arde, et di suo stato è incerto.

Abgesang Gegenstollen 1 (*sirma, volta 1*)

Abgesang Gegenstollen 2

Per alti monti et per selve aspre trovo
qualche riposo: ogni habitato loco
è nemico mortal degli occhi miei.
A ciascun passo nasce un penser novo
de la mia donna, che sovente in gioco
gira 'l tormento ch'i' porto per lei;
et a pena vorrei
cangiar questo mio viver dolce amaro,
ch'i' dico: Forse anchor ti serva Amore
ad un tempo migliore;
forse, a te stesso vile, altrui se' caro.
Et in questa trapasso sospirando:

Or porrebbe esser vero? or come? or quando?

[...] [drei weitere, identisch gebaute Strophen]

Canzone, oltre quell'alpe
là dove il ciel è più sereno et lieto
mi rivedrai sovr'un ruscel corrente,
ove l'aura si sente
d'un fresco et odorifero laureto.
Ivi è 'l mio cor, et quella che 'l m'invola;
qui veder pòi l'immagine mia sola.

Geleitstrophe (mit Anrede an das Gedicht selbst)
(*commiato, congedo*)

Dante Alighieri (1265–1321): Sestina „Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra“

Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra (1)
son giunto, lasso, ed al bianchir de' colli, (2)
quando si perde lo color ne l'erba: (3)
e 'l mio disio però non cangia il verde, (4)
sì è barbato ne la dura petra (5)
che parla e sente come fosse donna. (6)

Similmente questa nova donna (6) > (1)
si sta gelata come neve a l'ombra; (1) > (2)
ché non la move, se non come petra, (5) > (3)
il dolce tempo che riscalda i colli, (2) > (4)
e che li fa tornar di bianco in verde (4) > (5)
perché li copre di fioretti e d'erba. (3) > (6)

Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'erba, (6)
trae de la mente nostra ogn'altra donna; (1)
perché si mischia il crespo giallo e 'l verde (5)
sì bel, ch'Amor li viene a stare a l'ombra, (2)
che m'ha serrato intra piccioli colli (4)
più forte assai che la calcina petra. (3) usw.

La sua bellezza ha più virtù che petra,
e 'l colpo suo non può sanar per erba;
ch'io son fuggito per piani e per colli,
per potere scampar da cotal donna;
e dal suo lume non mi può far ombra
poggio né muro mai né fronda verde.

Io l'ho veduta già vestita a verde,
sì fatta ch'ella avrebbe messo in petra
l'amor ch'io porto pur a la sua ombra:
ond'io l'ho chiesta in un bel prato d'erba,
innamorata com'anco fu donna,
e chiuso intorno d'altissimi colli.

Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli,
prima che questo legno molle e verde
s'infiammi, come suol far bella donna,
di me; che mi torrei dormire in petra
tutto il mio tempo e gir pascendo l'erba,
sol per veder do' suoi panni fanno ombra.

Quandunque i colli fanno più nera ombra,
sotto un bel verde la giovane donna
la fa sparar, com'uom petra sott'erba.

dreizeilige Geleitstrophe (*commiato, congedo*)
mit allen Reimwörtern

Zusatzmaterialien zu Einheit 5.1

Übersetzung von Text 5.3: Sonett 30

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

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

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

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

Übersetzung von Text 5.4: Sonett 10

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

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

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

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

Zusatzmaterialien zu Einheit 5.3

Eugenio Montale: „I limoni“

Ascoltami, i poeti laureati
si muovono soltanto fra le piante
dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi

fossi dove in pozzanghere
mezzo seccate agguantano i ragazzi
qualche sparuta anguilla:
le viuzze che seguono i ciglioni,
discendono tra i ciuffi delle canne
e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.

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

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

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

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

Zusatzmaterialien zu Einheit 6.1

Die Commedia dell'arte

Gerade die auf Formen des antiken und mittelalterlichen volkstümlichen Theaters aufbauende Commedia dell'arte widersetzte sich in mancherlei Hinsicht den Anforderungen einer Regelpoetik in der Nachfolge des Aristoteles, auch wenn sie als Berufsschauspiel durchaus nicht nur komödiantische Stegreifspiele, sondern auch eigenen Ansprüchen gehorchende *melodramme*, Tragödien und Hirtendramen umfasste. Wie eingangs erwähnt, beruhten die volkssprachlichen und meist dialektalen Stegreifspiele nicht auf ausformulierten Texten; vielmehr wurden lediglich summarische Vorlagen, die *scenari* oder *canovacci*, verwendet, welche die beteiligten Figuren, die erforderlichen Kulissen und Requisiten benennen und die Handlung in ihren einzelnen Phasen grob umreißen. Nur besonders relevante Passagen, etwa effektvolle Tiraden oder Liedeinlagen, liegen detailliert vorformuliert vor. Daraus ergibt sich eine Freiheit zur Improvisation für die Schauspieler, welche den Handlungsrahmen von Mal zu Mal anders ausgestalten können. Allerdings sind die Rollen als feste Typen (größtenteils mit Maske) angelegt und daher von vornherein gewissen Beschränkungen unterworfen:

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

Auch verfügten die Berufsschauspieler, die sich zumeist auf bestimmte Figuren spezialisiert hatten, über eine Routine, die es ihnen erlaubte, längere Redepassagen als wieder verwendbare Versatzstücke immer wieder aufs Neue in die diversen Aufführungen einzubringen. Ergänzt wurde die eigentliche Handlung durch pantomimische oder akrobatische Einlagen, Musik und Gesang, bzw. durch *burle* und *lazzi*, d.h. grobe Scherze und Possen, welche die Figuren auf der Bühne trieben (als Beispiel seien die pantomimische Jagd auf Fliegen oder akrobatische Sprünge genannt, die sich großer Beliebtheit erfreuten).

Noch Carlo Gozzis bekannteste *fiaba teatrale* lag ursprünglich nur als *canovaccio* vor, das von den Schauspielern auf der Bühne jeweils neu interpretiert wurde. Unter dem Titel *Analisi riflessiva della fiaba L'amore delle tre melarance* blickt Gozzi auf eine der ersten Aufführungen des Stücks zurück und bringt seine Absicht zum Ausdruck, eine 'Parodie', d.h. einen Gegenentwurf zu der seiner Meinung nach misslungenen Kunst der beiden Konkurrenten Carlo Goldoni und Pietro Chiari (1712-1785) zu verfassen.

Text 6.4: Carlo Gozzi: *L'amore delle tre pomegranze* (1761) Der Prinz Tartaglia ist von der bösen Fee Morgana verwünscht worden, sich in drei Pomegranzen zu verlieben. Auf Umwegen hat er sie mit seinem Knappen Truffaldino gefunden, der dritten Pomegranze ist die schöne Ninetta entstieg, die nun vom Prinzen geheiratet werden soll. Doch versucht Morgana mit Hilfe der Mohrin Smeralda dies zu verhindern und verwandelt Ninetta durch eine verzauberte Haarnadel in eine Taube. Truffaldino bereitet inzwischen unwissend das Hochzeitsmahl vor.

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

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

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

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

Si vedeva Truffaldino affaccendato⁵ a infilzare⁶ un arrosto⁷. Narrava disperato, che, non essendovi in quella cucina girarrosto, girando egli lo spiedo⁸, era comparsa una colomba sopra un finestrino; ch'era corso tra lui, e la colomba questo dialogo. Le parole sono del testo. La colomba gli aveva detto: *"Bon dì⁹, cogo¹⁰ de cusina¹¹."* Egli le aveva risposto: *"Bon dì, bianca colombina."* La colomba aveva soggiunto: *"Prego el Cielo, che ti te possi indormenar¹²: che el rosto¹³ se possa brusar¹⁴; perchè la mora¹⁵, brutto muso¹⁶, no ghe ne possa magnar¹⁷."* Un prodigioso sonno lo aveva assalito; s'era addormentato; l'arrosto si era incenerito. Questo accidente era nato due volte. Due arrosti si erano abbruciati. Frettoloso¹⁸ metteva il terzo arrosto al fuoco. Si vedeva comparire la colomba, il dialogo si replicava. Il sonno portentoso¹⁹ assaliva Truffaldino. Questo grazioso personaggio faceva tutti gli sforzi per non dormire; i suoi lazzi erano facetissimi²⁰. S'addormentava. Le fiamme incenerivano il terzo arrosto.

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

Giungeva Pantalone gridando. Destava²¹ Truffaldino. Diceva che 'l re era in collera, perchè si erano mangiati la minestra, l'alessio²² e il fegato, e l'arrosto non compariva. Viva il coraggio d'un poeta. Questo era un sorpassar nella bassezza le baruffe²³ per le zucche baruche²⁴ delle *Chiozzotte*²⁵ del signore Goldoni. Truffaldino narrava il caso della colomba. Pantalone non credeva tal meraviglia. Compariva la colomba, replicava le parole portentose. Truffaldino era per cadere dal sonno. Questi due personaggi davano la caccia alla colomba, che svolazzava²⁶ per la cucina.

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

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

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

Aufgabe 6.13 ? Untersuchen Sie den Textauszug im Hinblick auf seine unterschiedlichen Bezugsebenen: Was gehört zur Figurenrede, was könnte sich in einem gewöhnlichen Damentext 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?

Zusatzmaterialien zu Einheit 6.2

Inszenierung und Regie

Wie eingangs erläutert, wird die Textvorlage eines Stückes in jeder Bühnenaufführung neu realisiert. Die Inszenierung umfasst die Gesamtheit der hierfür eingesetzten Mittel: Schauspiel, Kostüme und Maske, Bühnenbild, Beleuchtung und sonstige Technik, schließlich Musik. Während in früheren Jahrhunderten in erster Linie das Können oder gar die Brillanz der Schauspieler den Aufführungen einen individuellen Charakter verlieh, beanspruchten seit dem anbrechenden 20. Jahrhundert die Regisseure immer stärker den Vorrang bei der Interpretation des Damentextes. Das sog. Regietheater beschränkt sich nicht auf die (Wieder-)Aufführung einer literarischen Vorlage, sondern möchte ihr in der jeweiligen

Inszenierung, d.h. Bühnenfassung, eine eigene Note verleihen. Wurden stets schon die Texte für ihre Bühnenversion gekürzt, umgestellt, ergänzt, sprachlich oder inhaltlich überarbeitet, so unterlegt die moderne Regie der Aufführung eine eigene Konzeption, eine zentrale Idee, die oftmals das Stück auf innovative Art neu gestalten möchte und dabei den Anspruch einer eigenständigen künstlerischen Leistung – analog zur schauspielerischen Interpretation einer Rolle – vollbringen möchte.

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

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

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

Raum und Zeit im Drama

Aus dem Nebentext gehen in der Regel wesentliche Informationen über die Gestaltung des Bühnenraums hervor. Es können aber auch die Figuren selbst sein, die in ihrer Rede die von ihnen wahrgenommene räumliche Umgebung beschreiben (die für die Zuschauer oft so detailliert gar nicht zu erkennen ist); in diesem Fall spricht man von einer ‚Wortkulisse‘ (*scenografia verbale*). Je nachdem, wie viele Informationen der Dramentext über die Schauplätze der Handlung bereithält, kann eine Kategorisierung in einen neutralen, einen stilisierten (wenn er z. B. eine gezielte Wahrnehmungslenkung des Publikums beabsichtigt) oder einen konkretisierten (d. h. detaillierten) Raum vorgenommen werden. Darüber hinaus ist beim realisierten Stück natürlich die Arbeit der Regisseurin oder des Regisseurs maßgeblich für die räumliche Gestaltung. Die Häufigkeit und Radikalität von Ortswechseln gibt schließlich Aufschluss über den Grad der Orientierung des Dramas an der Aristotelischen Einheit des Ortes. Die vom Stück vorgegebene zeitliche Struktur zerfällt in die Ebene der dargestellten Zeit (also die in der Handlung vorgeführte Chronologie der Ereignisse) und die Ebene der Darstellungszeit (also die Aufführungsdauer). Während das Aristotelische Theater von einem dargestellten Zeitraum eines Sonnenumlaufs ausgeht, erlauben Auslassungen im Handlungskontinuum und ggf. nicht der Chronologie gehorchende Zeitsprünge eine davon abweichende freie zeitliche Gestaltung (vgl. hierzu Einheit 8.2.2).

Zusatzmaterialien zu Einheit 7.1

Zu Carlo Goldoni: *La locandiera*

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

Text 7.5: Goldoni: *La locandiera*

Mirandolina e dette.

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

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

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

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

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

MIRANDOLINA. M'inchino a queste dame.

ORTENSIA. Buon giorno, quella giovane.

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

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

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

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

DEJANIRA (*ride da sé.*)

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

DEJANIRA. Eh, non importa...

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

MIRANDOLINA. La supplico.

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

MIRANDOLINA. Ride, illustrissima? Di che?

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

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

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

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

ORTENSIA. Il Barone mio marito...

DEJANIRA. (*ride forte.*)

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

ORTENSIA. Via, perché ridete?

DEJANIRA. Rido del Barone di vostro marito.

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

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

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

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

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

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

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

DEJANIRA. Eh via, che serve?

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

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

DEJANIRA. Se l'indovinate, vi stimo assai.

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

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

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

DEJANIRA. Fuori di scena io non so fingere.

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

ORTENSIA. Qualche volta mi prendo un poco di spasso¹⁶.

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

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

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

Aufgabe 7.9 ? 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?

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

Text 7.6: Goldoni: La locandiera

Il Cavaliere e detta.

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

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

CAVALIERE. Mirandolina?

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

CAVALIERE. Come state?

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

CAVALIERE. Ho motivo di dolermi di voi.

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

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

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

CAVALIERE. Servirvene nelle occorrenze.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CAVALIERE. Fatemi questa grazia, tenete questa boccetta.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CAVALIERE. Ridete?

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

CAVALIERE. Eh furbetta⁸! Vi burlo eh? Via, prendete questa boccetta.
 MIRANDOLINA. Grazie, grazie. (*Stirando.*)
 CAVALIERE. Prendetela, o mi farete andare in collera⁹.
 MIRANDOLINA. Fabrizio, il ferro. (*Chiamando forte, con caricatura.*)
 CAVALIERE. La prendete, o non la prendete? (*Alterato.*)
 MIRANDOLINA. Furia, furia¹⁰. (*Prende la boccetta, e con disprezzo la getta nel paniere della biancheria.*)
 CAVALIERE. La gettate così?
 MIRANDOLINA. Fabrizio! (*Chiama forte, come sopra.*) (Goldoni 1969: 837f.)

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

Aufgabe 7.10 ? 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?

Zusatzmaterialien zu Einheit 7.2

Von Schauspielern und Figuren

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

Text 7.7: Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore*

IL CAPOCOMICO. (*al Suggestore*¹) Lei, intanto, prenda posto. Guardi: questa è la traccia delle scene, atto per atto. (*Gli porgerà² alcuni fogli di carta*). Ma bisogna che ora lei faccia una bravura³.
 IL SEGRETARIO. Stenografare?
 IL CAPOCOMICO. (*con lieta⁴ sorpresa*) Ah, benissimo! Conosce la stenografia?
 IL SEGRETARIO. Non saprò suggerire; ma la stenografia...
 IL CAPOCOMICO. Ma allora di bene in meglio! (*Rivolgendosi a un Servo di scena*): Vada a prendere la carta nel mio camerino. - molta, molta - quanta ne trova!
Il Servo di scena correrà, e ritornerà poco dopo con un bel fascio di carta, che porgerà al Suggestore.
 IL CAPOCOMICO. (*seguitando, al Suggestore*) Segua le scene, man mano⁵ che saranno rappresentate, e cerchi di fissare le battute⁶, almeno le più importanti! (*Poi, rivolgendosi agli Attori*): Sgombrino, signori! Ecco, si mettano da questa parte (*indicherà la sinistra*) e stiano bene attenti!
 LA PRIMA ATTRICE. Ma, scusi, noi...
 IL CAPOCOMICO. (*prevenendola*) Non ci sarà da improvvisare, stia tranquilla!
 IL PRIMO ATTORE. E che dobbiamo fare?
 IL CAPOCOMICO. Niente! Stare a sentire e guardare per ora! Avrà ciascuno, poi, la sua parte scritta. Ora si farà così alla meglio, una prova! La faranno loro!
Indicherà i Personaggi.
 IL PADRE. (*come cascato dalle nuvole, in mezzo alla confusione del palcoscenico*) Noi? Come sarebbe a dire, scusi, una prova?
 IL CAPOCOMICO. Una prova - una prova per loro!
Indicherà gli Attori.
 IL PADRE. Ma se i personaggi siamo noi...
 IL CAPOCOMICO. E va bene: "i personaggi"; ma qua, caro signore, non recitano i personaggi. Qua recitano gli attori. I personaggi stanno lì nel copione⁷ (*indicherà la buca del Suggestore*⁸) - quando c'è un copione!
 IL PADRE. Appunto! Poiché non c'è e lor signori hanno la fortuna d'averli qua vivi davanti, i personaggi...
 IL CAPOCOMICO. Oh bella! Vorrebbero far tutto da sè? recitare, presentarsi loro davanti al pubblico?
 IL PADRE. Eh già, per come siamo.
 IL CAPOCOMICO. Ah, le assicuro che offrirebbero un bellissimo spettacolo!

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

IL CAPOCOMICO. Non s'immagineranno mica¹⁰ di saper recitare loro! Fanno ridere... (*Gli Attori, difatti¹¹, rideranno*). Ecco, vede, ridono! (*Sovvenendosi*): Ma già, a proposito! Bisognerà assegnar le parti¹². Oh, è facile: sono già di per sè assegnate: (*alla Seconda Donna*): lei signora, la madre. (*Al Padre*) Bisognerà trovarle un nome.

IL PADRE. Amalia, signore

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IL PADRE. Come! Non abbiamo la nostra espressione?

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

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

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

IL PADRE. Già; ma la voce, il gesto -

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

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

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

IL PADRE. (*umile e mellifluo²⁵*). Onoratissimo, signore. (*S'inchinerà*). Ecco, penso che, per quanto il signore s'adoperi con tutta la sua volontà e tutta la sua arte ad accogliermi in sè... (*Si smarrirà*).

IL PRIMO ATTORE. Concluda, concluda.

Risata delle Attrici.

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

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

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

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

IL PADRE. Sissignore. Bianca.

IL CAPOCOMICO. Non è bianca; è a strisce³¹; ma poco importa! Per i mobili, su per giù, mi pare che ci siamo! Quel tavolinetto, lo portino un po' più qua davanti! (*I Servi di scena eseguiranno*). (*Al Trovarobe³²*): Lei provveda

intanto una busta³³, possibilmente cilestrina³⁴, e la dia al signore. (*Indicherà il padre*).

IL TROVAROBE. Da lettere?

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

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

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

Aufgabe 7.11 ? 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‘?

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?

Zusatzmaterialien zu Einheit 9.2

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

Text 9.5: Elsa Morante: *L'isola di Arturo*

Re e stella del cielo

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

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

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

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

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

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

Aufgabe 9.16 ? Es handelt sich bei diesem Textausschnitt um den Beginn des Romans. Wie lässt sich dieser Einstieg in das Geschehen charakterisieren?

Aufgabe 9.17 ? Wie funktioniert die Vorstellung bzw. Charakterisierung des Protagonisten?

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

! Tipp ! Schlagen Sie vorab das Kapitel 'Elsa Morante: *Isola di Arturo*' in Kindlers Neues Literaturlexikon nach. (vgl. Einheit 3.4)

Zusatzmaterialien zu Einheit 12.2

Luisa Muraro

Text 12.11: Muraro: *L'ordine simbolico della madre* Ma perchè dover contrattare per un bene come il saper parlare che tu stessa teorizzi essere connaturato allo svilupparsi della nostra relazione con la madre dal primissimi momento, quando lei comincia a pensare alla sua creatura ? In questo suo mettersi a pensarla non è forse già contenuto, potenzialmente, il dono della parola ? Perché leggere lo scacco della parola come una revoca del dono, invece di cercargli cause esterne alla relazione con la madre ?

Questi interrogativi colpiscono il presupposto apparentemente non logico che dicevo sopra. Ad essi si deve rispondere che il saper parlare non può esserci donato come la vita, il sesso femminile (o maschile), come la salute, la bellezza, ecc., beni che ricevamo irrevocabilmente dalla madre, anche se poi possiamo perderli in vari modi. Il linguaggio può esserci dato solo attraverso la contrattazione perché esso altro non è che il suo frutto. Saper parlare vuol dire, fondamentalmente, saper mettere al mondo il mondo e questo noi possiamo farlo in relazione con la madre, non separatamente da lei.

(Luisa Muraro: *L'ordine simbolico della madre* . Roma : Edizioni Riuniti 1991, 49.)

Zusatzmaterialien zu Einheit 12.6

Paolo Malaguti: *L'ultimo Carnevale*

Insbesondere in der zeitgenössischen italienischen Literatur finden sich zahlreiche Reflexionen zu ökologischen Fragestellungen, wie die Erderwärmung und damit im Zusammenhang der Klimawandel. Emblematisch dafür steht Venedig, deren Untergang zwar schon lange prophezeit, aber mit der bis 2019 dramatisch zunehmenden Hochwassern (*acqua alta*) auch in den Fokus zeitgenössischer Dystopien rückt, wie der Roman von Paolo Malaguti *L'ultimo Carnevale*, der im Venedig des Jahres 2080 spielt. Die Stadt steht nunmehr permanent unter Wasser, die Bewohner wurden evakuiert und Venedig ist nur noch auf Vorbestellung mit geführten Bootstouren zu besichtigen. Im Roman, der sich in den Neuen Realismus oder auch *ipermodernità* einschreibt, kreuzen sich die Geschichten der Ökoaktivistin Rebecca, des alten Giobbe, einer der letzten aus dem historischen Zentrums Venedigs vertriebenen Bewohner und Carlos, eines jungen Touristenführers. Die Geschichten der drei Protagonisten kreuzen sich mit eingestreuten Presseberichten aus einer ‚fiktiven Vergangenheit‘:

Text 12.12 Malaguti: *L'ultimo Carnevale* *Corriere della Sera*, 12 maggio 2065: [...] L'estrazione di acqua dalle falde, il moto ondoso causato dalle grandi navi (almeno fino al divieto di transito nel 2046); il mutamento nelle correnti della laguna dopo la costruzione del Mose. E chi più ne ha più ne metta. Non ultimo, mentre si è cercato di salvare Venezia e i suoi tesori, si sono lasciate andare le periferie della laguna, che hanno continuato a sprofondare a un ritmo doppio rispetto alla città. Abbiamo fatto finta di non sapere che la laguna era sempre una, e se si modificavano i fondali ai suoi lati, questo non poteva non avere conseguenze anche al suo centro. (Paolo Malaguti: *L'ultimo Carnevale*. Milano: Solferino 2019, 105)

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

Zusatzmaterial zu Einheit 13.2

Die Kritik der Filmkunst bei Walter Benjamin

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

Text 13.3: Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ (1936/39) *Das Kunstwerk [hier: die bildliche Kunst; die Verf.] ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden. Solche Nachbildung wurde auch ausgeübt von Schülern, zur Übung in der Kunst, von Meistern zur Verbreitung der Werke, endlich von gewinnlüsternen Dritten. Dem gegenüber ist die technische Reproduktion des Kunstwerkes etwas Neues [...]*

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

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

Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. Diese beiden Prozesse führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten – einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist. Sie stehen im engsten Zusammenhang mit den Massenbewegungen unserer Tage. Ihr machtvollster Agent ist der Film. Seine gesellschaftliche Bedeutung ist auch in ihrer positivsten Gestalt, und

gerade in ihr, nicht ohne diese seine destruktive, seine kathartische Seite denkbar: die Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe. Diese Erscheinung ist an den großen historischen Filmen am handgreiflichsten. Sie bezieht immer weitere Positionen in ihr[en] Bereich ein. Und wenn Abel Gance 1927 enthusiastisch ausrief: „Shakespeare, Rembrandt, Beethoven werden filmen ... Alle Legenden, alle Mythologien und alle Mythen, alle Religionsstifter, ja alle Religionen ... warten auf ihre belichtete Auferstehung, und die Heroen drängen sich an den Pforten“ so hat er, ohne es wohl zu meinen, zu einer umfassenden Liquidation eingeladen.

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

Aufgabe 13.7 ? Dass es beispielsweise zwischen einem Ölgemälde und seinen Reproduktionen einen Unterschied geben mag, kann einleuchten. Wieso aber sieht Benjamin gerade vom Tonfilm eine Gefahr für die kulturelle Tradition ausgehen? Versuchen Sie Benjamins Kritik am Aura-Verlust auf einen Vergleich von Theateraufführung und Kinofilm zu übertragen!