

**DEUTSCHER ITALIANISTENTAG „Testo e Ritmi“
Regensburg, 4. bis 6. März 2010**

**Abstracts der Vortragenden der
Sektion Literaturwissenschaft**

Raccontare al ritmo dei passi:

**Zum Zusammenhang zwischen Schreiben und räumlicher Fortbewegung in
ausgewählten Werken der zeitgenössischen italienischen Literatur**

Gerhild Fuchs (Innsbruck)

Im Zuge der grammatologischen Reformulierung von Konzepten sozial markierter Räume, die Michel de Certeau in *L'invention du quotidien – Arts de faire* (1980) vornimmt, kommt es zu einer Analogsetzung zwischen Sprechakt und Akt des Gehens: Ähnlich wie ein Sprecher sich die „langue“ aneignet, lasse sich das Gehen als Prozess der Aneignung des topografischen Systems durch den Fußgänger beschreiben. Auf diese Weise erhält das Gehen bzw. erhalten Raumpraktiken („pratiques de l'espace“) bei de Certeau eine zentrale Bedeutung für den literarischen Diskurs und somit für das Erzählen von Geschichten. Insbesondere die Raumpraktik der Reise rückt hierbei in den Blickpunkt, de Certeau betrachtet sie als eine Art Fiktionserzeuger, während er andererseits die Bedeutungspraktiken (wie das Erzählen von Legenden etc.) als Raumerfindungspraktiken auffasst und dem Erzählen somit eine raumstiftende Funktion zuweist. Erzählungen werden von de Certeau, mit anderen Worten, als „parcours d'espace“ betrachtet.

Einen hermeneutischen „Mehrwert“ zeitigt diese Auffassung des narrativen Textes besonders in jenen Fällen, wo das Gehen tatsächlich eine zentrale Thematik darstellt und sein Zusammenhang mit dem Schreiben bzw. mit dem Entstehen von Geschichten im Text explizit verhandelt wird. Wie im geplanten Beitrag gezeigt werden soll, tritt dies auffallend häufig bei einer Reihe von zeitgenössischen Erzähltexten in Erscheinung, die den Raum der norditalienischen Poebene zum Schauplatz haben und diesen häufig auch zu einem zentralen Gegenstand der Beschreibung und Reflexion machen. Dabei treten bestimmte Typen von schreibenden „Ebenenwanderern“ auf, von denen drei besonders markante und repräsentative Ausprägungen einer genaueren Analyse unterzogen werden sollen:

1. der Typus des „Spaziersehers“ bzw. „Spazierdenkers“, der als beobachtender und die beobachteten Phänomene reflektierender sowie dokumentierender Ich-Erzähler auftritt – so etwa in Guido Ceronettis *Viaggio in Italia* (1983) und *Albergo Italia* (1985), Gianni Celatis *Verso la foce* (1989), Ermanno Reas *Il Po si racconta* (1996);
2. der Typus des „Erinnerungsflaneurs“, ebenfalls ein Ich-Erzähler, bei dem jedoch der autobiographische Gestus im Vordergrund steht, da das Gehen bei ihm einen auf die eigene Vergangenheit bezogenen Erinnerungsprozess auslöst – so etwa in Giulio Mozzis *Fantasmie e fughe* (1999), Vitaliano Trevisans *I quindicimila passi* (2002) und *Un mondo meraviglioso* (2003);
3. die Figur des heimatlosen Vagabunden oder, als besondere Variante, des umherirrenden Wiedergängers aus dem Totenreich, deren Umherwandern zum handlungsimmanenten Auslöser für das Erleben von (zumeist fantastischen) Abenteuern und das Erzähltbekommen von Geschichten wird – wie es in Ermanno Ca-

vazzonis *Poema dei lunatici* (1987) oder (für den Fall der wiederkehrenden Toten) in Daniele Benatis *Silenzio in Emilia* (1997) und Massimo Garutis *Fantasma di pianura* (2001) der Fall ist.

Der Rhythmus des Erzählens im Italien der frühen Neuzeit

Judith Frömmer (München)

Im von Kriegen und Krisen gebeutelten Italien der frühen Neuzeit scheint nicht nur die politische und die militärische Ordnung der Stadtstaaten, sondern auch der Rhythmus des Erzählens aus dem Takt gekommen zu sein. Das gilt zum einen für die Geschichtsschreibung im Übergang vom 14. zum 15. Jahrhundert, in der sich Tendenzen einer Fragmentarisierung und einer Unabschließbarkeit historiographischen Erzählens bemerkbar machen. Das gilt zum anderen für das literarische und näherhin das epische Erzählen des sogenannten *Rinascimento*, das in seinen Versuchen einer Wiederbelebung der antiken und insbesondere der römischen Epik weder Ziel und Zentrum noch ein wirkliches Ende zu finden scheint. Bereits Petrarcas *Africa* blieb bekanntlich allen Vor-schusslorbeeren zum Trotz unvollendet. Diese Fragmentarisierung epischen Erzählens wird in Pulcis *Morgante* und Boiardos *Orlando Innamorato* zum bewussten Formprinzip erhoben, das mit neuartigen Verfahren narrativer Kohärenzstiftung durch Metalepse und spezifische Analogie- und Echoeffekte mehr oder weniger explizit auf eine aus den Fugen geratene Zeit reagiert. Ariostos *Orlando furioso* versucht diese neuen Formen narrativer Verkettung erneut in das harmonische Gefüge einer epischen Gründungserzählung zu integrieren, die indes immer wieder die Kontingenz narrativer, politischer und weltanschaulicher Ordnung exponiert. Erst in Tassos *Gerusalemme liberata* scheint das frühneuzeitliche Erzählen wieder in den Rhythmus einer Marschordnung zu finden, in der poetische und politische Einheits- bzw. Vereinheitlichungsbestrebungen nicht ohne Spannungen aufeinandertreffen. Mein Vortrag versucht die Kategorie des Rhythmus für eine narrative Erschließung frühneuzeitlicher Geschichte(n) und die damit verbundenen Versuche fruchtbar zu machen, durch Erzählungen eine geordnete, bedeutsame Welt zu (re)konstruieren.

„Ritmo“ und „immobilità“ in Savinios Prosa

Eva-Tabea Meineke (Gießen)

Alberto Savinio reflektiert in seinen *Primi saggi di filosofia delle arti* über den Rhythmus in den Künsten. Der Rhythmus in Musik und Literatur spiegele das Leben, heißt es dort, er sei „riproduzione ideale del movimento naturale della vita.“ Die Kunst impliziere Zeit, Bewegung und Werden („idea del tempo, del moto, del divenire“), die in Form von Rhythmus zutage treten. Doch komme sie auch dem Wunsch nach Dauer entgegen, „che viene a essere la più profonda e costante nostalgia dei mortali.“ Die plastischen Künste, in denen das zeitliche Moment ausgespart ist, würden ihrer Aufgabe am deutlichsten gerecht. Doch auch die Künste, in denen der Rhythmus vorherrscht, evozierten Dauer und Stillstand („immobilità“). Zum Dramatischen geselle sich hier das Lyrische („elemento lirico“), die geistliche oder metaphysische Seite der Kunst („lato spirituale o, per meglio dire, metafisico“).

In jedem Kunstwerk gehen laut Savinio dramatisches und lyrisches Element ein bestimmtes Verhältnis ein. Der Dichter legt in seinen *saggi* aus, es könne sich in der Kunst

nicht darum handeln, reinen Rhythmus darzustellen, da es unmöglich sei, diesem einen tieferen, rational fassbaren Sinn abzugewinnen. Savinio schreibt vernichtend: „Il ritmo, cioè il movimento, esercita un fascino singolare sulle nature barbariche e comunque su quelle in cui l'attività sensuale sovrasta alla razionale.“ Andererseits könne ebenso wenig reine „immobilità“, in Form von zum Stillstand gebrachter Bewegung, in der Kunst zu finden sein, da ansonsten der Prototyp des Kunstwerks die versteinerten Leichen aus Pompeji seien.

Welches Verhältnis „ritmo“ und „immobilità“ in Savinios Prosa eingehen, soll anhand seiner *Tragedia dell'infanzia* (1920, veröffentlicht 1937) untersucht werden. Dort ist aus der Perspektive des Kindes eine neue Welt erfahrbar, die ansonsten nur dem Dichter zugänglich ist und dem verlorenen Paradies gleicht. Dem Vergehen der Zeit sowie der stets enttäuschten Hoffnung ist Einhalt geboten. Die dem Tode vergleichbare Dimension wirkt allem voran durch ihre „Unabänderlichkeit“ angenehm und erstrebenswert. Und doch ist auch Bewegung zugegen und es entsteht ein Wechselverhältnis aus Gleichförmigkeit und Rhythmus.

Wie schlagen sich „ritmo“ und „immobilità“ inhaltlich und formal in Savinios Werk nieder? Wodurch wird die „immobilità“ in der Prosa, die ja an einen zeitlichen Ablauf gebunden ist, evoziert? Inwiefern wird die Linearität der Zeit in der *Tragedia* überwunden und welche Rolle spielt diesbezüglich der Rhythmus?

Savinio setzt in seinem Werk die Wahrnehmung einer sensiblen Natur (eines Kindes oder Dichters) in Szene und reagiert damit auf die literarischen Bedürfnisse seiner Zeit, die dem modernen Schnelligkeitswahn und der Kontingenz anheim zu fallen scheint. Anhand der Bedeutung des Rhythmus soll die Darstellung dieser ästhetisch bedeutsamen Perspektive untersucht werden.

Rhythmus durch „Tempo“: Zeitrelationen als strukturierende Elemente in Giambattista Marinos Epos *Adone* (1623)

Stephanie Neu (Hamburg)

In Giovanni Gettos einflussreicher Studie *Barocco in prosa e in poesia* begegnet man einer Einschätzung des *Adone*, die Giambattista Marinos mythologischem Epos Handlungsarmut attestiert – es „passiere“ einfach nichts:

L'Adone non si ricorda come un animato intreccio di vicende, così come invece si pensa al Furioso, e non si ricorda nemmeno come una serie di umanissimi volti, così come ci si raffigura la Gerusalemme. La fragile linea di sviluppo di questa storia d'amore sembra accadere fuori dallo spazio e dal tempo: e più che una storia è un idillio breve, un vagheggiamento delizioso che non sembra avere sviluppo [...]. (Getto ²2000, S. 31)

Dieses Urteil steht paradigmatisch für eine Lesart des *Adone*, die sich auf die Ebene der *elocutio* konzentriert: Angesichts des Reichtums an *concetti*, Allegorien, Metaphern, ingeniösen Vergleichen und der „decorazione sovraccarica e smagliante“ (Getto ²2000, S. 32) treten sowohl *histoire* als auch *discours* scheinbar in den Hintergrund.

Im Rahmen des Vortrags soll anhand der Untersuchung temporaler Aspekte der Nachweis erbracht werden, dass der erste Eindruck einer alles beherrschenden Ornamentik den Blick auf die Handlungsstrukturen des *Adone* verschleiert. Hier stellt sich u. a. die Frage, ob deskriptive Passagen, die generell mit Pausen auf der Ebene der *histoire* assoziiert werden, nicht ebenfalls für ein Fortschreiten, für Geschwindigkeitseffekte sorgen können: „[...] it may become possible to rethink the relationship between action and description, which are now completely separated. In

discussions on speed, we focus on 'action', never on 'description', whereas there can be 'hasty' descriptions, or descriptions generating their own speed and rhythm effects [...].“ (Baetens/Hume 2006, S. 354)

Methodisch erfolgt eine Kombination von Genettes Kategorien „Ordnung“, „Dauer“ und „Frequenz“ mit Paul Ricoeurs Ansatz einer Relation zwischen kulturellen Zeiterfahrungen und ihrer Darstellung im Text, wie sie u. a. Nünning/Sommer (2002) vorschlagen. Ein solches Vorgehen eröffnet die Möglichkeit, zunächst die Zeitdarstellung im *Adone* zu erfassen und sie danach sowohl mit Zeitvorstellungen in Wissenschaft und Philosophie des *Seicento* als auch mit Gattungskonventionen – u. a. des Epos – in Relation zu setzen.

Baetens, Jan & Kathryn Hume (2006): „Speed, Rhythm, Movement: A Dialogue in K. Hume's Article 'Narrative Speed'“, in: *Narrative* 14, S. 349-355.

Getto, Giovanni (?2000 [1969]): „Barocco in prosa e in poesia“, in: ders.: *Il Barocco letterario in Italia*, Milano (Mondadori).

Nünning, Ansgar & Roy Sommer (2002): „Die Vertextung der Zeit: Zur narratologischen und phänomenologischen Rekonstruktion erzählerisch inszenierter Zeiterfahrungen und Zeitkonzeptionen“, in: Middeke, M. (Hrsg.): *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*, Würzburg (Königshausen & Neumann), S. 33-56.

Zyklus und Kadenz bei Vincenzo Cardarelli

Kai Nonnenmacher (Regensburg)

“[...] | stagione estrema, che cadì | prostrata in riposi enormi, | dai oro ai più vasti sogni, | stagione che porti la luce | a distendere il tempo | di là dai confini del giorno, | e sembri mettere a volte | nell'ordine che procede | qualche cadenza dell'indugio eterno.” (Vincenzo Cardarelli, “Estiva”)

Dass William Marx' Monographie zu den konservativen Arrière-Garden des 20. Jahrhunderts auf Vincenzo Cardarelli verweist (Marx 2004, 203), ist durch politische (Burdett 1999, D'Alterio 2005), aber auch ästhetische Positionen nachvollziehbar: Mit einem Text von Cardarelli beginnt im April 1919 die erste Lieferung von *La Ronda*, einer Literaturzeitschrift, deren Redakteure (neben Cardarelli: R. Bacchelli, E. Baldini, B. Barilli, E. Cecchi, L. Montano und E.A. Saffi) anstelle sozialen Engagements Stilfragen und einen Klassikerkanon ins Zentrum ihres Interesses stellt, eine „Rückkehr zur Ordnung“ (Lentzen 1994, 84). Zur Fremdcharakterisierung als „poeta discorsivo“ betont Cardarelli die rhythmischen Formfragen seines Dichtens: „E che la mia poesia 'discorra' non c'è dubbio. Anzi corre precipitosamente allo scopo, con un ritmo che non ammette divagazioni, non concede indugi, quantunque non sempre in modo graduale e pacifico.“ (Cardarelli 1981, 695; cf. Luti 1989, 803)

Cardarellis Stilbegriff beinhaltet grundlegende Reflexionen zur Rhythmisierung, so gründet seine Pascoli-Kritik insbesondere auf dessen metrische und rhythmische Mängel (vgl. Luti 1989, 813). Cardarelli betont zugleich die Beziehung rhythmischer Prozesse in der Natur zur Rhythmisierung seiner Texte – so endet das Gedicht *Natura* mit einer poetologischen Reihung, einer Rückkehr zur 'reinen' Kunstform, die sich ebenso gegen das Verständnis der Futuristen wie des Kritikers De Sanctis richtet: „Ritmo, verginità, perfezione“. Anhand ausgewählter Gedichte fragt der hier skizzierte Beitrag nach dem thematisch-formalen Verhältnis zweier rhythmischer Figuren Cardarellis: mythi-

sierend-natürlichen Zyklenbildungen einerseits und andererseits Kadenzierungen, die im Gedicht *Fuga* als Aufstiege zur Form und Abstiege zum Chaos eine rhythmische Formtheorie begründen.

Burdett, Ch.: *Vincenzo Cardarelli and His Contemporaries. Fascist Politics and Literary Culture*, Oxford 1999.

D'Alterio, D.: *Vincenzo Cardarelli sindacalista rivoluzionario. Politica e letteratura in Italia nel primo Novecento*, Rom 2005.

Lentzen, M.: *Italienische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Von den Avantgarden der ersten Jahrzehnte zu einer "neuen Innerlichkeit"*, Klostermann 1994.

Leuschner, P.E.: „Vincenzo Cardarelli: Settembre a Venezia / September in Venedig“, in: *Italienisch*, Bd. 48, November 2002, S. 66ff.

Luti, G.: *Storia letteraria d'Italia*, Piccin 1989.

Marx, W.: *Les arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique?* Paris 2004.

Meter, H.: „Vincenzo Cardarelli: Autunno veneziano“, in: *Italienische Lyrik in Einzelinterpretationen*, hrsg. v. M. Lentzen, Berlin 1999, S. 79-87.

Risi, R.: *Vincenzo Cardarelli prosatore e poeta*, Bern 1951.

Savoca, G.: *Concordanza delle poesie di Vincenzo Cardarelli. Concordanza, liste di frequenza, indici*, Firenze 1987.

Wais, K.: „Drei Typen stilistischen Verhaltens in der italienischen und deutschen Gegenwartslirik. Bemerkungen zu Vincenzo Cardarelli“, in: *Syntactica und Stilistica*, hrsg. v. E. Gamillscheg, G. Reichenkron, Tübingen 1957, S. 625ff.

**„La figura retorica principe del cinema“.
„Rhythmus“ als Kategorie und Verfahren in der italienischen Cinematographie**

Angela Oster (München)

In den sechziger Jahren wurde das Kino weitgehend von der Fachrichtung der Semiotik bestimmt. In Italien diskutierten namhafte Regisseure und Wissenschaftler (vor allem an der medienwirksamen ‚Tavola rotonda‘ in Pesaro) über Möglichkeiten und Grenzen der Zeichenhaftigkeit der Cinematographie. Unter ihnen befanden sich u.a. Pier Paolo Pasolini und Umberto Eco, die sich eine engagierte Fehde lieferten über die Konstruiertheit oder ‚Natürlichkeit‘ des Films als Kunstverfahren. In seinem Buch *Empirismo eretico* bringt Pasolini die Kategorie des ‚ritmema‘ als „la figura retorica principe del cinema“ in die Diskussion ein. Auf der metatheoretischen Ebene, so Pasolini, strukturiere das ‚Rhythmem‘ Filmbilder als eine „lingua spaziale-temporale, e non audio-visiva“. Und in der filmtechnischen Praxis manifestiere sich das ‚ritmema‘ als Organisator der zeitlichen und räumlichen Verhältnisse der einzelnen Einstellungen untereinander.

Pasolinis Entwürfe erregten sogleich den vehementen Widerspruch der semiotischen Fachleute. Der Regisseur ließ sich davon nicht beirren. Er insistierte vielmehr auf dem Faktum, dass der Rhythmus – unbemerkt von den Kinotheoretikern – längst zum dominanten Prinzip des modernen italienischen Films und von Texten über das Kino avanciert sei. Der Vortrag wird untersuchen, inwiefern die These Pasolinis zutreffend war und ist. Ausgehend von der Kinotheorie Pasolinis wird die Umsetzung des ‚ritmema‘ in

seinem Film *Teorema* (1968) und über die – für das ‚ritmema‘ prägenden – sechziger Jahre hinaus abschließend stichprobenartig in *Cinema Paradiso* (1988, Regie: Tornatore) und in *Il miracolo* (2003, Regie: Winspeare) analysiert.

Folgende Leitfragen bilden den methodischen Hintergrund des Vortrags:

- Inwiefern ist der Rhythmus als Ordnungsprinzip im Film überhaupt wahrnehmbar?
- Gibt es – über den Text des Drehbuchs hinaus – einen spezifischen Sprachrhythmus, der die Konstruktion der Filme prägt?
- Finden die Deleuzeschen Vorschläge zum arretierbaren Zeit-Bild bzw. zum fließenden Bewegungsbild im italienischen Film eine Resonanz?
- Wie werden die traditionellen Strukturen der Sukzessivität und Simultaneität ausgehend vom Rhythmus neu les- und wahrnehmbar?
- Entfalten maßgebliche Strukturen des Films wie Periodizität, Iteration, Montage, Perspektivik im Fokus des Rhythmus neue Valenzen?
- Inwiefern ist der Begriff der ‚Textur‘, der im italienischen Film eine zentrale Rolle spielt, mit dem Ordnungsprinzip des ‚ritmema‘ vernetzt?

“Sì come colui che” – Il ritmo lento del *Decameron*

Daniela Pirazzini (Bonn)

Il ritmo lento è tipico della prosa sintattica del *Decameron*. Nella costruzione ipotattica, che determina l’armonia lenta dell’intero periodo, va notato il ricorso larghissimo all’uso della proposizione causale introdotta da *sì come* in combinazione con un pronome (del tipo *colui colei, uomo, quello, quegli, egli, ella, io, noi*) seguito dal pronome relativo *che*. Si tratta di una delle strutture più tipicamente praticate nell’italiano antico. Riportiamo qui di seguito due esempi illustrativi:

Boccaccio, Decameron, c. 1370 [X, 4 | page 655]

3 assai ve n' eran che lei avrebbon detto colei chi ella era, se lei per morta
4 non avessero avuta. Ma sopra tutti la riguardava Niccoluccio, il quale,
5 essendosi alquanto partito il cavaliere, *sì come colui che* ardeva di
6 sapere chi ella fosse, non potendosene tenere, la domandò se bolognese
7 fosse o forestiera. La donna, sentendosi al suo marito domandare, con
8 fatica di risponder si tenne: ma pur per servare l' ordine posto tacque.

Boccaccio, Decameron, c. 1370 [III, 9 | page 244]

10 per questo aver legittima cagione d' andare a Parigi, ma, se quella infermità
11 fosse che ella credeva, legghiermente poterle venir fatto d' aver
12 Beltram per marito. Laonde, *sì come colei che* già dal padre aveva
13 assai cose apprese, fatta sua polvere di certe erbe utili a quella infermità
14 che avvisava che fosse, montò a cavallo e a Parigi n' andò. Né

La combinazione *sì come* si è fusa in un unico segno linguistico *siccome* che nell’italiano di oggi introduce una proposizione causale di regola anteposta alla reggente. Il valore comparativo, che tale combinazione aveva in origine (Battaglia, Serianni), sopravvive modernamente solo nella combinazione *così come*. Nell’edizione critica del *Decameron* curata da Branca non compaiono né la forma *siccome*, né la combinazione *così come*, mentre si attestano 351 forme (OVI) di *sì come* in combinazione con un pronome (neutro, dimostrativo, personale ecc.) seguito dal pronome relativo *che*. Una lettura appro-

fondita degli esempi dimostra che le proposizioni introdotte da tali combinazioni marcano due diverse funzioni della proposizione, vale a dire la funzione causale e in alcuni casi, piuttosto rari, quella comparativa.

Formuliamo quindi l'ipotesi che tali forme possano essere all'origine della funzione causale dell'odierno *siccome* e che di conseguenza tale forma in origine non avesse solo valore comparativo, come sostenuto da Serianni, Moretti, Ulleland, bensì anche e soprattutto valore causale. Lo studio di tale struttura è nuovo, dato che fino ad oggi gli studiosi hanno rivolto la loro attenzione alle forme del tipo *come colui che* annoverate da Ulleland (1961 : "Io canto come colui che ..., in: *Studia Neophilologica* XXXIII, 329-334) tra le strutture comparative e da Serianni 1989 tra quelle causali, citando l'esempio: "andava di giorno in giorno di male in peggio come colui che aveva il male della morte" (*Decameron* I, 1). Si è tralasciato sorprendentemente l'analisi di *si come* (colui, ecc.) *che*, al quale dedichiamo il nostro contributo che si pone come scopo anche quello di mostrare come l'uso di tale struttura incastrata nel periodo ipotattico sia atta a rallentare il ritmo dell'intero periodo al fine di mettere in evidenza il motivo che ha condotto all'azione descritta.

Der augustinische Rhythmus des *Trecento*

Ludger Scherer (München)

Die herausragende Bedeutung von Aurelius Augustinus für die philosophische und literarische Kultur des *Trecento* ist offensichtlich, wobei natürlich in erster Linie an seine *Confessiones* zu denken wäre. Diese stellen bekanntermaßen für Dantes *Commedia* und darüber hinaus für sein gesamtes Werk einen omnipräsenten Referenztext dar, was in noch stärkerem Maße für Petrarca gilt. Damit sind die Bezüge zwischen den Schriften Augustinus' und den beiden konkurrierenden *corone fiorentine* jedoch noch nicht erschöpft. In Bezugnahme auf das Kongreßthema *Testo e ritmi* soll hier nach dem Verhältnis von Augustinus' dialogischem Traktat *De musica*, der eine breite Rezeption im europäischen Mittelalter erfahren hat, und den poetischen Werken und poetologischen Äußerungen Dantes und Petrarca's gefragt werden, was bislang in der Forschung nicht ausreichend berücksichtigt wurde. In seiner musiktheoretischen Schrift behandelt Augustinus den Rhythmus sowohl unter metrischen – sprachlichen und musikalischen – wie philosophisch-theologischen Aspekten und verbindet damit in einzigartiger Weise antike Überlieferung und christliche Weltordnung. Gerade diese Schwellencharakteristik bietet einen guten Anknüpfungspunkt für die Untersuchung expliziter und impliziter Bezüge zur augustinischen Rhythmustheorie im Werk Dantes und Petrarca's, der beiden unterschiedlichen Erneuerer der *studia* im *Trecento* zwischen Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit.

Ritmo e Furia. Un confronto fra l'opera letteraria e quella artistica di Michelangelo attraverso la nozione di ritmo.

Oscar Schiavone (Florenz / Bonn / Paris)

La creazione artistica, qualunque essa sia, dipende dal ritmo, dalla sua dinamica interna: in poesia il ritmo visivo delle immagini si integra a quello della frase sonora, nelle arti figurative le forme rispondono a un ritmo spaziale. Nelle *Rime* Michelangelo si sforza di dare corposità al movimento del pensiero attraverso il dinamismo della frase lirica. Le

sue contorsioni linguistiche derivano in gran parte dall'utilizzo sovrabbondante di pronomi deittici che sono usati in funzione di rimando, per far rimbalzare un concetto quando questo si affievolisce. Essi spostano continuamente l'oggetto menzionato verso un piano astratto, cancellando la chiarezza di un discorso lineare. A questo si possono associare le molte poesie che iniziano con una particella negativa o con una ipotetica. In questi casi il pensiero si incanala proprio in un movimento a spirale che solitamente parte da una negazione di condizioni presenti o da un'ipotesi improbabile, per culminare nell'*explicit* del componimento. È proprio il movimento ascensionale verso un culmine che caratterizza molte poesie e che è frutto della medesima sensibilità che privilegia la fiamma montante della figura serpentinata.

La critica di ogni tempo ha tanto avversato il ritmo afono e tormentato, quasi sincolato, delle *Rime*, ma lo ha messo da sempre in rapporto con la sinuosità delle linee scultoree, con la "furia della figura", che diviene norma per la creazione artistica e per la manipolazione del materiale poetico. Ma far discendere un tipo stilistico da un modo caratteriale (la temuta "terribilità" del Buonarroti) significa in altre parole rintracciare un ritmo in Michelangelo che abbia una base, un'origine mentale. La psicanalisi ci dice che l'individuo ha bisogno di schemi e di ritmi per orientare ogni momento della sua vita intellettuale. È chiaro, allora, che questi saranno poi codificati in norma nella vita attiva, la quale comprende anche l'ambiguo sottoinsieme dei prodotti della personale creatività, addirittura soggetti a leggi retoriche.

Il mezzo migliore per rilevare un ritmo comune tra arte e poesia in Michelangelo è andare a guardare il movimento: di figure in una rappresentazione spaziale, retorico in una rappresentazione verbale. Proprio il Rinascimento sviluppò l'interessante intuizione secondo cui il movimento corporeo in una rappresentazione è portatore di un significato verbale, tanto più preciso quanto più è consono alla gestualità della figura: i moti del corpo riflettono con perspicacia, se ritratti adeguatamente ("soggetti ai numeri che bisogna chiamare ritmi e misure" secondo il Platone di Fil., 17d), i movimenti dello spirito, ovvero gli affetti o le "affezioni". Da questo dibattito, che affonda nel mondo classico dell'*ut pictura poesis*, arriva a Michelangelo la nozione di ritmo, da individuare nel movimento concorde di moto corporeo delle figure e significato discorsivo che esse portano. È un ritmo che si sostanzia del *contrapositum*: la reazione di elementi antitetici o la compensazione degli opposti in una lotta che avviene sia nell'arte che nella poesia del Maestro.

Momento buono – tempo frazionato – destino. Zum Verhältnis von verkörperter, rhythmisierter und messbarer Zeit in Alessandro Bariccos City

Esther Schomacher (Bochum) / Jan Söffner (Berlin)

Mit dem Problem der *Zeit* möchten wir ein bislang von der Forschung vernachlässigtes Thema des 1999 erschienenen Erfolgsromans *City* in den Blick nehmen, das sämtliche Binnenerzählungen des Romans durchzieht: Das Konzept einer linear ablaufenden Zeit, in der sich ein den Figuren vorherbestimmtes Schicksal erfüllt, wird so zur ‚abhanden gekommenen‘ Zeit eines Wild-West-Städtchens sowie zur rhythmisierten Zeit von drei Minuten Kampf und einer Minute Pause im Boxsport in Beziehung gesetzt.

Was in den verschiedenen ‚Fiktionen in der Fiktion‘ seine produktive Auspondierung zu erfahren scheint, ist – so die Ausgangsthese unserer Arbeit – das mehrfach gebrochene Verhältnis zwischen körperlichem Erleben von Zeit und den jeweils durch Vorstellungen teleologischer Zukunfts-Ausrichtung geprägten Zeit-Ordnungen (Chronotopen). Im Rückgriff auf Zeit-Konzeptionen einer Phänomenologie des ‚embodiment‘ wird

ersteres als Erleben raumzeitlicher Relationalität und körperlicher Ausgesetztheit fassbar, das mit Vorstellungen einer messbaren, objektiven, euklidischen Zeit kollidiert und die intrinsische Gebrochenheit dieser Ordnungen demonstriert.

Die paradoxe Interrelationalität dieser Zeitlichkeiten wird in den verschiedenen Boxkämpfen auf den Punkt gebracht, in denen sich – als eine der Fiktionen zweiter Ebene – die Karriere eines angehenden Weltmeisters entfaltet: Hier scheint die klare Unterscheidbarkeit zwischen messbar euklidischer und erlebter Zeit im Rhythmus geradezu aufgehoben zu werden. Chronotopisch steht der regulierten Zeit von Runden und Pausen im Boxen das Ziel beider Sportler gegenüber, den Gegner „out of time“ (Joyce Carol Oates) zu schlagen. Im Phänomenalen wiederholt sich das Paradox: Ein Boxerkörper ist durch eine präzise, objektive Zeitmessung (3 Minuten-1 Minute) rhythmisch habitualisiert: Uhr und Rundengong sind so unabkömmliche Voraussetzungen nicht nur der Kämpfe, sondern auch jeden Trainings, dass ihr Rhythmus genauso phänomenal verkörpert wird wie die körperlichen Rhythmen (vor allem Puls und Atem). Kopräsent mit dieser Rhythmisierung des körperlichen, raumzeitlichen Erlebens ist aber auch sein Gegenteil. Effektives Boxen basiert auf a-rhythmischem Verhalten (rhythmisierte Schläge wären voraussehbar und also ineffektiv); und auch die zwischenkörperliche Phänomenalität einer kinästhetischen Raumzeit zielt auf ihre eigene Aufhebung im Knock-Out.

Ein besonderes Augenmerk soll auch auf die Durchbrechung zeitlicher Abläufe in Momenten gelenkt werden, die dazu beitragen, die unterschiedlichen Binnenerzählungen und die Fiktion erster Ebene in ihrer zeitlichen Struktur zu (de)synchronisieren. Die „*momenti buoni*“ nämlich, in denen die Zeit-Wahrnehmung von einem Modus in den anderen kippt, in denen vor allem zeiträumliche Relationalität einer distanzierten Beobachtung von Raum und Zeit weicht – und umgekehrt. Wir möchten sie auf die Begriffe des *Kairos* und der *Tyche* bringen: Beide ereignen sich im Modus des Einbrechens einer vermeintlich unangemessenen Zeitlichkeit – und also gewissermaßen als chronotopische ‚Fehlleistungen‘. Im Fall der *Tyche* bietet die einbrechende Zeitlichkeit lediglich unvorhergesehene, überraschende Handlungsmöglichkeiten. Im Fall des *Kairos* ist sie geradezu undenkbar – ihr eignet damit ein revelatorisches Moment, das sich oft in Form eines sensomotorisch-emotionalen ‚Verstehens‘ äußert, welches dem konzeptuellen Verstehen vorausgeht und es unterläuft.

“Il ritmo della snaturalità” – Versuch über Ruzantes Komik

Klaus Semsch (Düsseldorf)

Das italienische Rinascimento ist eine wichtige kulturhistorische Übergangszeit. Von der mittelalterlichen Kosmologie der christlichen Bannung des menschlich Unfassbaren und Unbeherrschbaren in einer Ethik numerischer Ordnung und Symbolik gelangt der Humanismus nach und nach zum Anliegen einer zwar geordneten aber unaufhaltsamen Entdeckung weltlicher und das heißt vor allem menschlicher Vielfalt. Pomponazzi formuliert dieses Anliegen in seiner *Abhandlung über die Unsterblichkeit der Seele* als ethisches Ideal einer „Verschiedenheit in gehörigem Maße“. Dabei werden die diversen Begabungen des Individuums von der praktischen Frage nivelliert, inwieweit ein Mensch in einer bestimmten Situation tugendhaft oder aber lasterhaft handelt. Ob ein Mensch das Zeug zum Metaphysiker oder Schmied habe, liege in seiner individuellen Begabung und lasse sich nur bedingt beeinflussen, so Pomponazzi. Da alle aber gleichermaßen an der praktischen Vernunft teilhaben, obliege dem Menschen sehr wohl die Herrschaft und somit auch die Verantwortung über den Bereich des sozialen Handelns. Neben die-

ser neuen Pflicht zu sozialem Handeln aber wird der babelische ‚Sündenfall‘ weltlicher Vielfalt in einen geordneten Kulturraum transponiert, in dem er sich beschwingt äußern darf: als bedenkenlose Freude und Genuss an der großartigen Schöpfung.

Die beiden angesprochenen Aspekte, d.h. die Frage nach Tugend und Laster einer Person im Alltag wie der Bedarf an einem kulturellen Freiraum (oder Unort) inszenierten Frohsinns sind nun aber die beiden zentralen Anliegen einer Gattung, die im frühen Cinquecento einen großen Aufschwung erlebt: die Komödie. Die komische Gattung favorisiert eine dialogische Welterschließung. Die christliche Symbolik der Dreizahl, die recht problemlos auf den Diskurs juristischer bis philosophischer Dialektik übertragbar war, weicht dabei einer strengen Logik der Zweizahl. Nur als dialogisierendes Paar vermögen die *dramatis personae* sich ihre Gemeinschaft gut zu ordnen. Das Hauptthema der Liebe bringt in der dritten Figur des Liebhabers das komische Hindernis par excellence auf die Bühne, lebt aber von der Rückkehr zur dualistischen Ordnungstiftung in der finalen Stärkung des Paares bzw. in der Eheschließung. Die antikisierende Komödie spielt zwar mit dem Gefallen an Pluralität, führt sie aber stets zurück zu dem überschaubaren Ethos des Paares.

Das Komische erweist sich so selbst als ein spezifischer Rhythmus der vorübergehenden Abweichungen, Verzerrungen und Brüche. Die Stücke des Paduaners Angelo Beolco, genannt Ruzante, zeigen dies in besonders eindrucksvoller Weise. Die Figur des *villano* Ruzante ist in besonderem Maße von der Ordnung des Dualen abhängig. Sei es als Soldat, dessen Trauma sich der neuen Kriegsführung verdankt, in der nicht mehr Mann gegen Mann, sondern jeder Einzelne einem ganzen Heer gegenüber steht. Sei es als verlassener Ehemann, der auf die wachsende Ökonomisierung ehelicher Verbundenheit mit einer überholten Ehemoral bzw. mit Aggressivität reagiert. Sei es nicht zuletzt als Landarbeiter, den die existentielle Not in die komplexe Urbanität Venedigs verschlägt. Entfremdung und Frust des *villano* stehen dabei Ruzantes Bekenntnis zu Naturhaftigkeit (*snaturalità*) und *allegrezza* gegenüber. In diesem dramatischen Raum entwickeln die einzelnen Stücke ihr ganz eigenümliches rhythmisches Kontinuum, in dem Gattungsbrüche, -parodien aber auch die beiden Grundelemente des Lachens (Superiorität und Inkongruenz) wie der damaligen Poetik der Komödie (das Hässliche und das Überraschende (*admiratio*), bei Maggi, Trissino, Minturno, Robortello u.A.) eine aufschlussreiche „Subjektivierung in und durch die Sprache“ erzeugen. In eben diesem Sinne definiert Henri Meschonnic in seiner *Critique du rythme* (1982) ein jüngerer, anthropologisch gefasstes Begriffsverständnis von Rhythmus, das uns hier als Diskussionsbasis dienen soll.

Rhythmen des Textes – Rhythmen des Begehrens: Zur Polyrhythmik in Francesco Petrarca's *Canzoniere*

Barbara Ventarola (Würzburg)

Der *Canzoniere* Francesco Petrarca's kann als erster nachantiker Text gelten, in dem der Rhythmus nicht nur ein zentrales kompositorisches Prinzip darstellt, sondern der durch eine extrem komplexe polyrhythmische Gestaltung geprägt ist. Mit dieser spezifischen poetischen Textgestalt reflektiert Petrarca in besonderer Weise die Nutzungsmöglichkeiten und Funktionen des Rhythmus für die literarisch-sprachliche Sinnkonstitution. Indem er – unter Verzicht auf einen einigenden Prosatext – mikrostrukturelle Prinzipien der Gedichtanordnung mit einer überwölbenden quasi-autobiographischen Chronologie verbindet, bringt er Zeit und Bewegung in seine Gedichtsammlung ein. Diese Integration einer dynamischen Zeitdimension führt dazu, dass alle Parameter der poetischen Sinn-

konstitution rhythmisiert werden – und zwar dezidiert über die Gedichtgrenzen hinweg. Neben die Polymetrik tritt damit die gedichtübergreifende Rhythmisierung der Isotopienkerne, der Metaphorik, der Perspektivenstruktur und der moralischen und affektiven Bewertungswechsel. Die Rhythmisierung des Textes und die Rhythmisierung des dargestellten Lebensweges werden auf komplexe Weise ineinander verzahnt und können so in ihrer Interaktion poetisch exploriert werden. Petrarca unterstützt diese ‚musikalisch‘-kompositionelle Überlagerung verschiedener Rhythmen dadurch, dass er einerseits immer wieder das Moment des Gesanglichen betont und andererseits mit der auffällig präsenten Semantik des Gehens Schrittbewegungen evoziert, die – wie die neueren psychologischen Rhythmustheorien hervorheben – unmittelbar mit dem Rhythmischen verbunden sind. Dies und seine besondere historische Situation im Ausgang des Mittelalters machen den *Canzoniere* zu einem Paradebeispiel für eine (nicht nur) diachronische Untersuchung des Verhältnisses zwischen Rhythmus und Text, genauer der Funktionen, die dem Rhythmus beim sprachlich-literarischen Sinnaufbau zufallen und zugewiesen werden.

In meinem Beitrag möchte ich diese polyrhythmische Struktur und die Prinzipien ihrer Faktur genauer herausarbeiten und ihre Semantik, Funktionalisierung und historische Bedeutung näher bestimmen. Zu diesem Zweck werde ich neben Petrarcas Dialog mit den wirkmächtigsten frühmittelalterlichen Rhythmus- und Musiktheorien pythagoräischer Prägung (Augustinus und Boethius) vor allem sein Verhältnis zur antiken (anti-pythagoräischen, peripatetischen) Rhythmustheorie des Aristoxenos untersuchen, deren Traditionslinie bei gängigen Darstellungen mittelalterlicher Musiktheorie meist vernachlässigt wird. Dies sowie eine Berücksichtigung der jüngsten psychologischen Rhythmustheorien wird nicht nur ein neues Licht auf die Logik und Sinnstruktur des *Canzoniere* werfen, sondern auch auf die Geschichte der Verhältnissetzung zwischen Rhythmus und Text.