

der bildenden Kunst, erinnert es doch an den oft gemalten Augenblick, in dem eine Schlafende zur Augenweide eines Satyrs wird. Der Fortgang der Handlung, mit der nun einsetzenden Verwandlung des Cavaliere, rechtfertigt diese Assoziation.

Mirandolina kann triumphieren: »Il di lui cuore è in fuoco« – »Sein Herz steht in Flammen«; aber eines steht noch aus: »che si renda pubblico il mio trionfo« – »dass mein Triumph bekannt werde« (II/19). Hat sie nicht Recht? Schließlich hatte Ripafratta sie vor Zeugen gekränkt! So entzieht sie sich, damit er sich vor Zeugen zu seiner Liebe bekenne, dem immer stürmischer sie bedrängenden Cavaliere, bis sie sich schließlich hinter eine verschlossene Türe retten muss, den drohenden Skandal, der ihren guten Ruf ruinieren würde, vor Augen, denn: »[I]l satyro è sulle furie« (III/13) – »der Satyr ist außer sich«. Um die Dinge wieder ins Lot zu bringen, bleibt ihr nur übrig, ihr Spiel mit der Liebe, das ein Spiel mit dem Feuer war, ein für allemal zu beenden, dem Cameriere Fabrizio, wie der Vater auf dem Sterbebett ihr das ans Herz gelegt hatte, die Hand zu reichen und die Herren, die ihr den Hof gemacht hatten, zu verabschieden.

Mirandolina, so zeigt sich, hatte mit ihren körpersprachlichen Verführungskünsten Kräfte triebhafter Natürlichkeit entbunden, über die zu lachen sich am Ende verbietet.¹² In der Welt der *commedia dell'arte* wurden sie durch die ordnende Kraft der Typisierung im Zaum gehalten. In der Welt der Goldonischen Charakterkomödie muss Einsicht und entschlossenes Handeln der Natur Grenzen setzen: die Grenzen eines Zwischenspiels.

Dieter Steland

Tarchettis Gedicht *Memento!* als Groteske.

»Labbro profumato« und »bianco teschio«

Igino Ugo Tarchetti steht heute mit Emilio Praga und Camillo Boito für *La Scapigliatura*, der ersten italienischen Avantgarde, die in den 1860er Jahren in Mailand entstand und seit Beginn des Ottocento zu einem Ort

12. Ein Befund, der Joachim Ritters Analyse der Grundstruktur des Komischen in Erinnerung ruft. Ein bestimmter Lebensstoff, heißt es dort, wird dann komisch, »wenn an ihm die geheime Zugehörigkeit zu der ihn ausgrenzenden Welt sichtbar und greifbar wird«. Joachim Ritter: »Über das Lachen«, in: Ders.: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 62-92 und 167f., hier S. 77.

des Kulturkontaktes mit der europäischen Moderne avancierte. Die Texte der *Scapigliatura* werden grundsätzlich als Reaktion auf eine Zeit der Krise und des Wertewandels, des intellektuellen Unbehagens, der politischen Desillusionierung im post-risorgimentalen autoritären Italien verstanden, die nur im Bruch mit der italienischen Tradition eine Weiterentwicklung sahen.¹ Tarchetti repräsentierte wie die anderen Mitglieder der *Scapigliatura* einen Exzentriker, einen Bohémien, der mit einer weißen Maus auf der Schulter durch die Stadt spazierte und 1869 dreißigjährig völlig verarmt und krank starb. Ein Großteil seines Werks ist posthum zusammengestellt worden, so z.B. seine Lyrikbände *Canti del cuore* und *Disjecta* (beide 1879 veröffentlicht). Seine zahlreichen Erzählungen und Gedichte sind zwischen Romantik und Dekadenz angesiedelt; Schlüssel zu seiner Wahrnehmung sind das Phantastische, das Pathetisch-Soziale und das Ironische.²

Der menschliche Körper wird in der Literatur von *La Scapigliatura* auf außerordentliche Art und Weise inszeniert und seine Schwächen hyperrealistisch seziert. Tarchettis Roman *Fosca*, der zunächst in der Zeitschrift *Il Pungolo* von Februar bis April 1869 als Fortsetzungsroman erschien,³ legt Zeugnis davon ab: Die Protagonistin Fosca wird zum Inbegriff des häßlichen Körpers und gleichzeitig zum Paradebeispiel eines der Persönlichkeitsdispositive des 19. Jahrhunderts: der Hysterie. Gleichzeitig sind sowohl Foscas Körper als auch der ihres Geliebten Giorgio aufgrund ihrer Hypersensibilität kranke, fiebrige Körper, in die sich Lebensangst und Todessehnsucht eingeschrieben haben. Krankheit wird zum Ausdruck der erschöpften und desillusionierten Seelen und zum Ort des Wahnsinns. Der Roman *Fosca* verweist auch auf eine andere zentrale Facette des Leibs, die der Erotik bzw. Sexualität, die in der Regel durch die Frau symbolisiert wird. Der von der *Scapigliatura* dargestellte Körper ist immer ein verzweifelt liebender und ein vergänglicher zugleich: So durchzieht das Morbide nicht nur Tarchettis Prosaschaffen von *Fosca* und *Paolina* über die *Racconti fantastici*, sondern auch seine Lyrik. Neben *Memento!*, das hier im Mittelpunkt steht, sei auf *M'aveva dato convegno* verwiesen, in dem das lyrische Ich ein Rendezvous mit der toten Geliebten am Friedhof beschreibt, oder auf das Gedicht *Spunta il mattino*,⁴ in dem eine lieblich

1. Vgl. Gaetano Mariani: *Storia della Scapigliatura*, Palermo: Salvatore Sciascia 1967. Alessandro Ferrini: *Invito a conoscere La Scapigliatura*, Mailand: Mursia 1988.

2. Vgl. G. Mariani: *Storia*, S. 383.

3. Der Roman wurde nach dem Tod Tarchettis von seinem Freund Salvatore Farina beendet und unmittelbar nach seinem Tod 1869 veröffentlicht.

4. Igino Ugo Tarchetti: *Tutte le opere* (2 Bde.), Bologna: Cappelli Editore 1967, S. 453, 463.

anmutende Naturbeschreibung von dem Ort der Handlung, einem Grab, konterkariert wird.⁵

Memento!

Quando bacio il tuo labbro profumato
 Cara fanciulla, non posso obliare
 Che un bianco teschio vi è sotto celato.
 Quando a me stringo il tuo corpo vezzoso,
 Obliar non poss'io, cara fanciulla,
 Che vi è sotto uno scheletro nascoso.
 E nell'orrenda visione assorto,
 Dovunque o tocchi, o baci, o la man posi ...
 Sento sporger le fredde ossa di un morto.⁶
 – Immer wenn ich Deinen duftenden Mund küsse
 liebes Mädchen, kann ich nicht vergessen,
 dass sich ein weißer Totenschädel dahinter verbirgt.
 Immer wenn ich Deinen anmutigen Körper halte,
 kann ich nicht vergessen, liebes Mädchen,
 dass sich dahinter ein Skelett versteckt.
 Und in dieser schrecklichen Vision versunken
 überall, wo ich berühre oder küsse oder streichle,
 spüre ich wie die kalten Knochen einer Toten hervorstehen.

Was der Körper ist, wird in der Regel nach den Wissens- und Diskursgeschichten der einzelnen Epochen bestimmt.⁷ Auf den ersten Blick jedoch scheinen in *Memento!* die »fundamentalen Schwächen des Kör-

5. Am Rande sei vermerkt, dass der Körper insbesondere in den *Racconti fantastici* auch in seine Grenzen verwiesen wird, da sich hier der Weg in übersinnliche Welten anbahnt.

6. I. U. Tarchetti: *Tutte le Opere* (Bd. 2), S. 459. Das Gedicht ist erstmals in *Il Gazzettino* 30. November 1867 erschienen. Ein paralleles Motiv hat Tarchetti auch im »album giornalistico« von 1867 formuliert: »Vorrei essere un'iena, addentrarmi nei sepolcri e pascermi delle ossa dei morti. A questo mondo io non vedo che teschi e stinchi. Se una donna mi bacia, io non sento che freddo; se mi sorride, vedo i suoi denti muoversi senza gengive, minacciando di uscirle di bocca; se mi abbraccia, non ho che le sensazione di un corpo stringente e pesante come la creta. All'oscuro una fanciulla amante mi sembrerebbe un cadavere che sorge per effetto magnetico come la rana di Galvani, destinato a cadere subito dopo l'esanime peso.« Zitiert nach Enrico Ghidetti: »Introduzione«, ebd. (Bd. 1), S. 5-61, hier S. 34f.

7. Vgl. u.a. die einschlägigen Texte von Michel Foucault: *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris: Gallimard 1976 und Thomas Laqueur: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter der Antike bis Freud (1990)*, Frankfurt/Main, New York: Campus 1992.

pers»⁸ vorgestellt: Sexualität und Tod, von denen auch der Mythos von Eros und Thanatos berichtet. Sexualität und Tod sind hier weniger als anthropologische Konstanten gestaltet, sondern es stoßen zwei Wissensdispositive aufeinander, die im Text grotesk verzerrt werden und einen schockähnlichen Effekt erzeugen. Der Leser könnte in seiner Rezeption bestenfalls in das Hohngelächter des lyrischen Ichs einstimmen, falls ihm nicht das Lachen im Halse stecken bleibt.

Der Anfangsvers suggeriert den literarischen Diskurs der Erotik – zum einen evoziert durch die Frische und Vitalität assoziierende Ansprache »cara fanciulla«, zum anderen auch durch »labbro profumato« und »corpo vezzoso«. Der Körper wird im traditionellen italienischen Versmaß des *endecasillabo* weniger besungen als vielmehr narrativiert. Der dreistrophige Aufbau und die Wiederholungen von »cara fanciulla«, die Anaphern »quando« und »che« lassen einen eingängigen Rhythmus entstehen, der den Text von erhabener Liebeslyrik weg zur Volksliednähe (oder vielleicht sogar Erzählung) rückt. Unterstützt wird dies durch die schlichte Sprache, in die mündliche Sprachregister aufgenommen werden (z.B. »posso«, »stringo«, »tocchi«) und die auf Vieldeutigkeit verzichtet. Damit trägt Tarchetti zum Paradigmenwechsel der Lyrik im Ottocento bei, der die klassische literarische Sprache zugunsten einer Sprache des *quotidiano* bzw. des *parlato* abgelöst hat.⁹

Doch die Harmonie wird durch den Gedanken an den Tod durchbrochen, der mit »bianco teschio«, »uno scheletro« und »le fredde ossa di un morto« jeweils am Ende der Strophen thematisiert wird. Der Kuss und die Umarmung der Geliebten lassen den Tod nicht vergessen, im Gegenteil, sie machen ihn sogar physisch spürbar (»sento sporgere le fredde ossa di un morto«).

Während Eros in einer literarischen Sprache Gestalt erhält, erscheint Thanatos nicht im Gewande der literarischen *vanitas mundi* des barocken Topos *memento mori*,¹⁰ an den der Titel erinnert, sondern das lyrische Ich gibt ihm durch die hyperrealistische Beschreibung eine medizinisch-pathologische Dimension, die paradigmatisch für die *Scapigliatura* ist. Der wissenschaftliche, sezierende Blick, den Tarchetti auch in seinem Roman *Fosca* auf den Körper geworfen hat, findet sich u.a. in Arrigo Boitos *Lezione d'anatomia*, aber vor allem in der Erzäh-

8. Vgl. Dietmar Kamper: »Körper«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, S. 426-450, hier S. 427.

9. Vgl. Antonio Girardi: »La lingua poetica tra Scapigliatura e Versimo«, in: *Giornale storico della letteratura italiana* CLVIII (1981), S. 573-599.

10. Man denke hier an die Zeilen Tassos »Delle pallide labra i freddi baci,/ che più caldi sperai, vuo' pur rapire:/ Parte torrò di sue ragioni a morte,/ Baciando queste labra esangui e smorte«, zitiert nach Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel* (1930), München: Deutscher Taschenbuchverlag 1994, S. 53.

lung *Un corpo*, in der Camillo Boito das gleiche kontrastive Prinzip wählt.¹¹ In dieser eher phantastischen Erzählung trifft die romantische Kunst auf die Verwissenschaftlichung des Körpers: Ein Künstler und ein Pathologe kreisen um die schöne Carlotta, wobei sie am Ende bei Letzterem landet.

Die Beziehung von Liebe und Tod erhalten somit einen anderen Stellenwert als bei Tarchettis Zeitgenossen Baudelaire, aus dessen Nähe Tarchetti von der Forschung zu Recht gerückt wird,¹² denn anders als in der deutschen und französischen Romantik ist das Hässliche, Morbide, der Abgrund im italienischen *romanticismo* kaum präsent.¹³ Auch bewegt sich die *Scapigliatura* in ihrer Suche nach neuen Ausdrucksformen bewusst auf die englischen und deutschen, aber vor allem auf andere französische Literaturen zu.¹⁴ In Baudelaire's *Fleurs du Mal* erhält der Tod eine erotische Konnotation, da die Totenblässe und das Morbide zum Vehikel des Erotischen avancieren, sodass eine logische, kausale Einheit zwischen dem Tod und der Schönheit und Erotik entsteht. In Tarchettis Körperbild dominiert vielmehr der wissenschaftlich vermessene Körper des Ottocento. Die von Dietmar Kamper beschriebene Auseinanderentwicklung von Körper und Leib im Prozess der Zivilisation, in der der Körper zur Außenseite des Leibes und damit beschreibbar wird,¹⁵ erhält im Zuge der Verwissenschaftlichung im 19. Jahrhundert eine paradigmatische bürgerliche Ausprägung.¹⁶ Der Aufstieg der Physiologie als Leitdisziplin mit einer eigenen Sprache hat entschieden zur Konstruktion des modernen Körpers beigetragen.¹⁷

11. Vgl. Arrigo Boito: »Lezione d'anatomia«, in: Gilberto Finzi (Hg.): *Lirici della Scapigliatura*, Mailand: Mondadori 1997, S. 147ff. und Camillo Boito: »Un Corpo«, in: Gilberto Finzi (Hg.): *Racconti neri della Scapigliatura*, Mailand: Mondadori 1995, S. 36-69.

12. Vgl. Angelo Mangini: *La voluttà crudele. Fantastico e malinconia nell'opera di Igino Ugo Tarchetti*, Rom: Carocci 2000, S. 171f.

13. Binni spricht sogar von einer völligen Abwesenheit des ironischen Spiels, des Mystizismus und der Sensualität: Walter Binni: *La poetica del Decadentismo* (1936), Florenz: Sansoni 1968, S. 50f.

14. Vgl. G. Mariani: *Storia*, siehe auch die Einzelstudie von Maria Luisa Scelfo: *Théophile Gautier. Una presenza francese nella Scapigliatura*, Catania: c.u.e.c.m. 1989.

15. Vgl. D. Kamper: »Körper«, S. 429, argumentiert hier mit den Ergebnissen von Norbert Elias und Michel Foucault.

16. Vgl. Philipp Sarasin: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 22. Darauf hat natürlich schon Foucault aufmerksam gemacht. Bei Sarasin findet man einen Forschungsüberblick und eine historische Konkretisierung am Beispiel des Hygienediskurses.

17. Vgl. Philipp Sarasin/Jakob Tanner: »Physiologie und industrielle Gesellschaft«, in: Dies. (Hg.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissen-*

Es sind demnach nicht die Phänomene Erotik und Tod an sich, die den Schock erzeugen, sondern ihre jeweilige Semantisierung, die an einen raschen Perspektivenwechsel gekoppelt ist. Damit schwankt das Gedicht zwischen Schauern und Lachen. Diese Inkongruenz wird auch auf formal-struktureller Ebene fortgeführt. »Bianco teschio«, »uno scheletro nascoso« und »le fredde ossa di un morto« scheinen nicht in den eingängigen erzählerischen Rhythmus zu passen. Mit anderen Worten: Ein fremder Diskurs dringt plötzlich in die althergebrachte Liebessemantik ein, deren Verlässlichkeit dadurch in Frage gestellt wird. Thanatos mit seinem medizinisch, naturwissenschaftlichen Gesicht wird von Eros getrennt und der Mythos selbst ins Groteske verzerrt.

Als Merkmal der Groteske können somit »narrative[s] Operieren mit Symmetrien, Überkreuzungen, Inversionen und Korrespondenzen«¹⁸ gelten, die Zugehörigkeit in das Reich der Nacht und der Träume (»visione«), das Umschlagen einer heiteren Grundstimmung in etwas Schaurig-Satanisches, die Inszenierung von scheinbar Unvereinbarem.¹⁹ Der Begriff des Grotesken wird demnach nicht in seiner ursprünglichen ornamentalen Bedeutung verstanden und der entworfene Körper steht ebensowenig für die von Bachtin proklamierte Lebensfreude und Maßlosigkeit.²⁰ Vielmehr kommt hier Wolfgang Kayzers Begriff der Groteske zum Tragen, der Victor Hugos Definition des »grotesque buffon« und »grotesque terrible« aufgreift²¹ und als eine Verschränkung von Lächerlichem und Grauenhaftem begreift.²² Indem der geliebte Körper in *Memento!* durch eine neue (grauenhafte) Perspektive anders wahrgenommen wird, gibt das lyrische Ich die Liebe

schaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, S. 12-43.

18. Wolfgang Preisendanz: *Poetischer Realismus als Spielraum des Grotesken in Gottfried Kellers Der Schmied seines Glückes*, Konstanz: Konstanzer Universitätsreden 1989, S. 13.

19. Grundkonstituenten des Grotesken laut Elisheva Rosen: »Grotesk«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, S. 876-900.

20. Vgl. Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987.

21. Vgl. Victor Hugo: *Préface de Cromwell* (1827), Paris: Larousse 1971, S. 45.

22. Vgl. Wolfgang Kayser: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenbourg: Gerhard Stalling 1957. Auch wenn Kayzers Groteskenbegriff aufgrund seines Absolutheitsanspruchs und der fehlenden gesellschaftlichen Kontextualisierung kritikwürdig ist, hat er wesentliche Züge des Grotesken herausgearbeitet. Vgl. zur Rezeption Kayzers: Christian W. Thomsen: *Das Groteske und die englische Literatur*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977, S. 142-161.

der Lächerlichkeit preis. »Die groteske Ausdruckswelt setzt die gesellschaftlich als rational definierte Verkettung von Wissen und Tätigkeit außer Kraft.«²³ Geht man davon aus, dass die öffentlichen Bilder des Körpers schließlich nichts anderes sind als »Modell und Versprechen« dessen, was man ist oder was man sein kann,²⁴ sind im Ottocento die verschiedenen Bilder in den Wettstreit miteinander getreten. Die Überlagerung macht ein eindeutiges Bild des Körpers unmöglich und verzerrt ihn im Text zur Groteske. Das deutet weniger auf den Tod des Körpers hin oder auf die Strategien der Zivilisation, den vergänglichen Körper in ein ewiges Bild zu bannen, wie es immer wieder apokalyptisch von Kamper beschrieben wird,²⁵ sondern auf ein Bild des Körpers, dessen der Beobachter aufgrund der Vervielfachung der Diskurse um ihn selbst nicht mehr habhaft wird. Die Unversöhnlichkeit der Diskurse – symptomatisch für die Groteske – führt wiederum zur Ironisierung des romantischen Liebesideals. Dem lyrischen Ich bleibt ein Hohngelächter: »riant affreusement d'un rire sans gencive«²⁶ – »mit einem schrecklichen Hohngelächter aus vollem Halse lachend«.

Sabine Schrader

Totò

EINE VIELSCHICHTIGE GENEALOGIE (1).

VOM »SCUGNIZZO« – »GASSENJUNGEN« ZUM »PRINCIPE« – »FÜRST«

Keine Gleichsetzung scheint in der italienischen Komikerwelt so selbstverständlich wie die von Antonio de Curtis (1898-1967), in arte »Totò«, mit Neapel, wo er am 15. Februar 1898 im *rione Sanità*, in der

23. Erich Kleinschmidt: »Differenzen und Affekte. Kulturelle Energien grotesker Redek«, in: Gerhard Neumann/Sigrid Weigel (Hg.): *Die Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaft zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, München: Fink 2000, S. 185-199, hier S. 189.

24. Philipp Sarasin: »Der öffentliche sichtbare Körper. Vom Spektakel der Anatomie zu den »curiosités physiologiques««, in: Ders./Tanner (Hg.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft*, S. 419-452, hier S. 421.

25. vgl. D. Kamper: »Körper«, der letztlich ein Resümee seiner bisherigen Thesen ist.

26. Théophile Gautier: »La comédie de la mort«, in: *Poésies complètes de Théophile Gautier*, Bd. 2, Paris: Nizet 1970, S. 12f., zitiert nach M. Scelfo: *Théophile Gautier*, S. 120.