



Aus: Pulcinella ovvero divertimento per li ragazzi

Giorgio Agamben

Taci, anzi parla. Diario di una Femminista

Carla Lonzi

übersetzt von Ariane Müller

für

Verena Kathrein

Ariane Müller

Then I would like to make
a happy end for once



Übersetzungen ins Deutsche aus:

Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi
von Giorgio Agamben
nottetempo, 2015

Taci, anzi parla. Diario di una Femminista
von Carla Lonzi
Volume Primo 1972-73
Rivolta Femminile, 1978

Giorgio Agamben
Pulcinella oder Umwege für Kinder
in vier Szenen

Die meisten glauben, die Philosophie sei nur das, was man von einer Kanzel herab dargelegt bekommt,, oder aus einem Buch lernt, und von der Existenz jener Philosophie, die in den Aktionen und Handlungen liegt und die wir täglich vor Augen haben, wissen sie nichts [...]. Sokrates philosophierte als Gast bei Spielen und Abendessen, im Krieg und auch auf dem Markt und am Ende seines Lebens betrieb er Philosophie beim Trinken des Giftes. Er war der erste, der zeigte, dass unser Leben, zu jeder Zeit und in jedem seiner Teile, in dem, was wir versuchen, genauso wie in dem, was wir tun, immer und gänzlich offen gegenüber der Philosophie ist.

Plutarch

Ubi fracassorium, ibi fuggitorium

Pulcinella

Ausgestreckt im Gras unterhalb des Gianicolo betrachte ich die Wolken, die über mich ziehen. Sie verharren, verändern ihre Form, lösen sich auf. Das entspricht so gar nicht dem Lauf meines Lebens. Tatsächlich verspürte ich zuweilen eine Lust mit all meiner Kraft etwas, sei es im Himmel oder auf der Erde, zu suchen, das ich, so ich es einmal gefunden hätte, mit einem richtigen und dauernden Glück in alle Ewigkeit genießen könnte. Und ich blieb auf gewisse Weise diesem Wunsch treu, es erschien mir manchmal als hätte ich einen Blick auf mein Stück Himmel (wie es Fabio nennt) geworfen, auch wenn ich es sicherlich nicht an Orten gefunden habe, wo man es üblicherweise erwartet. Mein Charakter war tatsächlich jeder Askese abgeneigt, und es war ihm unmöglich, sich Freuden oder jene spezielle Fröhlichkeit die ihm liegt zu versagen, wie ein Atom in seinem ununterbrochenen Fall sich dem Clinamen nicht entziehen kann, der ihn unversehens umlenkt. Obgleich ich überzeugt bin, dass es besser ist

14. Juni

Carla Lonzi

Schweig, vielmehr sprich!

Tagebuch einer Feministin

Erster Band

1-4 August Macari (Trapani). Eine andere Frau, klitoral, hat mich als Frau erkannt, klitoral, und ich habe sie innerhalb der selben Terminologie erkannt. Das geschah im Frühling 1972. Also weiss ich, wer ich bin und kann bewusst ich selbst sein. Ich bin mir bewusst, welche Teile meines Denkens und meines Verhaltens einem Den-Dingen-aus-dem-Weg gehen oder einem Nachäffen einer an mich gerichteten Rede geschuldet sind; Auch im Feminismus und beim Schreiben feministischer Texte behielt ich mein Inkognito. In diesem Inkognito hat eine Frau die Prämissen für ihre Selbsterfahrung gefunden und dadurch meine möglich gemacht. Geschichtlich gesehen verkörpere ich die klitorale Frau, die sich selbst ein Geheimnis ist, und die dadurch kein Gegenüber in anderen Frauen sehen kann, ohne Perspektive sich als etwas anderes als ein vereinsamtes Wesen in seiner Autentizität zu fühlen. Der Feminismus hat sich mir in einer plötzlichen Intuition erschlossen, die, das Nichts verkennend, in das ich mich vorher geflüchtet hatte, sich als das neue Feld der Subjektivität der Frau auftat. Aber das Erkennen, aus dem das Subjekt entspringt, während es sich in einem anderen Subjekt ausdrückt und umgekehrt imstande ist, erkannt zu werden, war die Unternehmung die meinen Prozess in Richtung der Selbsterfahrung gebracht hat. Während ich Bewunderung und ihr Gegenteil, Neid, in der Gruppe der Rivolta fand, war ich blockiert, weder Reserviertsein gegen mich, noch die vorbehaltlose Anerkennung brachten mich dazu, mich zu öffnen. Es bestand die Gefahr missverstanden zu werden blieb und sie hatte die selbe einschüchternde Wirkung wie immer. Ich konnte weder Verständnis äussern, noch vergessen, dass ich es nicht gehabt hatte: so lief ich Gefahr in mir selbst Grundlagenwissen des Feminismus anzuhäufen, in der Sicherheit,

dass ich damit auf dem richtigen Weg sein würde, und tat das lieber als die Momente zu rekonstruieren, die sie erzeugt hatten. Eines Abends sagte Sara in der Gruppe zu mir: „Ich verstehe nicht, woher Deine große Sicherheit kommt.“ Ich verstand es genauso wenig, und die Tatsache, dass ich einfach weitermachte, ohne auf den Grund hinabzutauchen, liess mich in der Luft hängen.

Als ich anfang die Selbsterfahrung von Sara zu lesen, in der Zeit, in der sie sie schrieb, in der sie mich zu ihrem Bezugspunkt, nicht zu ihrem Modell, nahm, und ich verstand, dass ich sie brauchte, sie als Subjekt, begann eine neue Phase meiner Formulierung des Feminismus.

Meine Verteidigungslinien brachen ein, und heute denke ich an sie, wenn ich mir mein Leben vor Augen führe, und ich weiss, dass jede Entdeckung in mir, einen Widerhall in einer Entdeckung von ihr über sich finden wird, so wie es von ihr zu mir geschehen wird. ich habe ihre Selbsterfahrung ermöglicht, und sie ermöglicht sie mir, in der Identifikation zwischen Klitoriden, den neuen Frauen.

.

16. Juni 2017

Atemnot (wieder nach einer ganzen Woche ohne, und jeder Menge Gesprächen darüber, sodass sie entfernt und gebannt erschien – veräusserlicht als Ge-sprächsthema [das geführt werden kann ohne dabei nach Luft zu schnappen])

Verfinsterte Bedingungen sofort, Sand, Sonne, Meer, Kinder, der ganze Zauber eingedüstert.

Dafür aus zwei Strichen ein nächtliches Meer konstruiert und nach Martinique geschickt

Zusammenfassung Lonzi: Die Kränkung durch das Auftreten der Schwester (mit der sie dann später zusammenarbeitet). Die Beschreibung von gut sein wollen und böartigen Gesprächen mit dem Vater. Etablierung des Vaters als Gegenüber, während die Mutter (da sie sich nicht einmal die Mühe der Auseinandersetzung macht: ich weiss nicht, worüber ihr streitet!– sich also nicht interessiert), allen Platz verliert.

Ich erinnere mich sehr bildlich an den Vogel, der bei uns hereinkam, der aus grösserer Distanz nun ziemlich sicher ein Kanarienvogel war, so wie die Wanzen in Casa Morra bei längerer Entferntheit nun zu allergischen Reaktionen auf Zanzare werden – allein, es stimmt nicht.

Agamben

Genauso wie ich überzeugt bin, dass es besser ist die Mimi¹ der Komödien als die Tragiker unter dem Kopfkissen liegen zu haben, hatte mich die Dunkelheit der Zeit, in der es mir zu leben gegeben war, zu Untersuchungen (recherchen) gezwungen, die sicherlich den Anschein erweckten, eine Seele, die nicht frei von Düsternis ist, zu verraten – etwas, das, wie meine Freunde wissen, offensichtlich falsch ist. Deshalb will ich heute, nahe einer extremen Erschöpfung, dass dies nicht anstrengend wird, sondern heiter und scherzend und dass es mir gelingt über jeglichen Zweifel hinweg zu zeigen, dass die Komödie nicht nur älter und tiefer ist als die Tragödie – dem stimmen viele ja bereits zu – sondern auch, dass jene viel näher der Philosophie ist als diese – so nah, dass man sie zuletzt mit ihr verwechseln könnte.

„Man sagt, dass Plato der erste war, der Athen mit den Büchern des Mimografen Sofron vertraut gemacht hat, die bis dahin nicht bekannt waren und von denen er die Methode Charaktere zu beschreiben übernahm. Man sagt auch, dass sich diese Bücher unter seinem Kopfkissen befanden“ (Diog. Laerz. III,1)

Als Platon mit einundachtzig Jahren starb hatte er unter seinem Kopfkissen die Mimi des Sofron. (Val.Max. VIII,7)

Von 1793 – dem Jahr, in dem Goya mit dem Stich der Capricchos begann – und 1797 – dem Jahr des Falls der Venezianischen Republik - führte Giandomenico (oder Domenico, wie er zu unterschreiben beliebte) Tiepolo in der Villa von Zianigo, die er von seinem Vater Gianbattista geerbt hatte und in die er sich, sein

¹ Mimi ist eine römische Komödienart

Venedig verlassend, zurückgezogen hatte, den Zyklus der Fresken zu Pulcinella aus. Als er die letzten zwei Fresken, *Pulcinella verliebt* und *Der Abschied von Pulcinella* malte war er genau siebzig Jahre alt. Das Zimmer, das die Geschichte Pulcinellas beinhaltet war nicht gross, es könnte sein Schlafzimmer gewesen sein, oder ein Ort der Meditationen. Jedenfalls, wollte er, am äussersten Rand seines Lebens nur noch Pulcinella vor Augen haben, sich nur noch mit ihm unterhalten.

Pulcinella: „Che bbuò 'a me? Pecché m'haje chiammato, pecché me succie e me custrigne cu' 'na 'nzistaria ca manco 'a tenevano Fiorillo, Baldo e Fracanzano? Vuò ca te cunzolo 'a vicchiaia toja cu' li iucarielle mie...

(Pulcinella: „Was willst Du von mir? Warum hast Du mich gerufen, warum verfolgst du mich und bedrängst mich mit weitaus mehr Hartnäckigkeit als Fiorillo, Baldo oder Fracanzano? Soll ich Dir Dein Alter mit meinen Witzen trösten? Willst Du, dass ich Dich dazu bringe Dich an die Vergangenheit zu erinnern oder sie zu vergessen?“

Giandomenico: „Beides“.

P: „Tu vulisse ca..

(P: „Du hättest gerne, dass dank mir, Deine Stadt – Dein Leben – das mausetot ist, wieder lebendig wird. Ists nicht das, was Du von mir willst?“

GD: „Es ist mehr um mich davon zu trennen, um es heiter gehen zu lassen, dass ich Dich brauche. Der Tod muss nicht unbedingt tragisch sein, aber jedes Überleben ist unfreiwillig komisch, und diese Art Komödie interessiert mich nicht. Auch vielleicht weil erst etwas, das vorbei ist und seine Zeit hatte wirklich interessant ist.

P: „, O ppassato, 'o ppassato ...

(P.: „Die Vergangenheit, die Vergangenheit... Was hilft Dir die Vergangenheit? Ich hab nie eine gehabt – das soll ja dieses weiße Kostüm sagen – auch wenn ich dreimal gestorben bin: fusiliert,

gehängt, aus Altersschwäche.)

GD.: „Was will ich von meiner Vergangenheit. Das Gedächtnis ist die Kunst die Vergangenheit nicht zu beenden und das Gedächtnis ist die Mutter der Musen ... Du weisst, ich wollte das Leben nicht, ich wollte mehr als das Leben, ich wollte das Unzerstörbare und deshalb male ich. Aber wenn das Leben endet oder am Enden ist, verliert das Unzerstörbare seine Stellung als einziger Rückhalt. Vielleicht hast Du Recht, ich will dich jetzt, ich will dein Lächeln, das man wegen der Maske nicht sieht, das Unzerstörbare, ich will es mit deinen Augen sehen, die nur Gnocchi und Maccheroni im Blick haben.“

P.: „Aggio 'ntiso. ...

(P.: „Ich hab verstanden. Du willst die Unendlichkeit und Du weisst, dass ich sie bin. Und deshalb hast Du mich einmal als Christus gemalt.“)

GD: „Genau. Du bist diese Unendlichkeit, die es nicht vor der Zeit gibt oder nach ihr, aber in der Zeit, wenn alles zuende ist, oder scheint. Deshalb wird alles, das es in der Zeit gibt durch Dich ganz leicht, so leicht.“

(P.: „Leicht wie ein Teller Makkaroni, bevor man sie frisst.“)

„Macarone“, „Maccarone“, „maccherone“ ist im 17. Jahrhundert in der Bedeutung von Dummkopf, Einfaltpinsel bekannt. Der Ausdruck kommt, laut Dieterich, von Maccus, der Person des Einfaltpinsels aus den Atellanen. Maccaroni oder Maccheroni heisst auch das Lieblingessen des Maccus, eine Art Gnocchi zusammengestellt aus Mehl Käse und Butter, die Folengo als Basis seiner Poesie beschreibt: *Ars ista poetica nuncupatur ars macaronica a macaronibus derivata, qui macarones sunt quoddam pulmentum farina, caseo, botiro compaginatam, grossum, rude et rusticanum* (Folengo, p. 284). Gnocchis schlingend verschlingt Pulcinella seine eigene Einfalt.

Am 12. Mai 1797

18. Juni
nachts eigentlich des 17.

Carla Lonzi

Im Text Die Klitoris Frauen und die vaginalen Frauen hatte ich mich auf mich bezogen und auf das, was ich in die anderen durch Affinität und Differenz hineinlas, aber es war noch ein unvollständiger Versuch: Sara antwortete darauf mit ihrer Selbsterfahrung und hat mich so meiner Autentizität versichert, die ich umgekehrt als grundlegende Bedingung für ihre verstanden habe. Das ist das Erkennen durch das man im eigentlichen Akt gegenseitig wird, ein faktisches Erkennen und nicht mehr bloss eine Intention, ein Vorschlag.

Vor dem Feminismus habe ich mich meiner Existenz über die Poesie versichert, die mich darin bestätigt hat, darin reüssiert zu haben, ein Denken des Chaos psychischer Konflikte befreit zu haben, und ich habe zum ersten mal eine geistige Ruhe gespürt, eine Art Unbeirrbarkeit, die aus einer aus meinem Bewusstsein erzeugten Loslösung von mir selbst entsprang. In den Gedichten, deren Übertitel rationalisierte Niederlagen (*Scacco raggionato*) lautete, nahm ich Abstand von einem anderen Selbst, verabschiedete mich von einer Möglichkeitsform: ich öffnete mir das Unvorhersehbare indem ich mich akzeptierte wie ich war. Ich war ein verlorenes Wesen, inklusive des Gefühls, genau dort zu sein, wo ich nie hinwollte. Das beschämte mich, mein Leiden erschien mir der schlagende Beweis für eine Niederlage und meine Adoleszenz und frühe Jugend waren ein Versuch gewesen, das zu verbergen oder mehr noch in irgendwelche höhere Ziele meiner Wahl zu sublimieren. In Wahrheit wollte ich nicht leiden sondern fröhlich und sorglos sein. Ich konnte das jedoch nur auf der Oberfläche, durch einen momentanen Überschwang ...

18. Juni morgens

starker wind, die wolken sehr niedrig über dem meer, sodass mir resistere im ersten satz bei agamben nun als verharren

erscheint, und ich habe es auch so geändert, da sie in der Bewegung Meer (mare mosso), Bäume, zu verharren scheinen. Eventuell wars ja auch so über dem Gianicolo.

Beide Texte sind nun bei (einer spezifischen Art von) Fröhlichkeit, Sorglosigkeit Leichtigkeit. Für dieses Gefühl fahren manche nach Los Angeles, ich sah es in Rom.

Umschrieb es dann mit krasser Schönfärberei.

dann bei Agamben

die Zeit sich mit etwas zu beschäftigen, dass einem den Anschein von Düsternis gibt.

Agamben

Am 12. Mai 1797, dem Vorschlag des Dogen Ludovico Marin folgend, stimmt der große Rat von Venedig in Eile, und nahezu ungeduldig für seine eigene Auflösung und überträgt die Republik an [Napoleon] Bonaparte. Im selben Jahr, vielleicht sogar in den Tagen die direkt auf diesen Rückzug folgen, beschließt Giandomenico sein letztes Werk, ein Zeichnungsalbum mit dem Titel *Divertimento per li regazzi*, der Entstehung (Geburt), dem Leben, den Abenteuern und dem Tod von Pulcinella zu widmen. Nievo gibt uns von jener unrühmlichen Sitzung des großen Rats eine unvergleichliche Beschreibung, mehr einer Farce würdig, denn einer Tragödie: Die venezianischen Patrizier, die „einer Schar eingeschüchterter beschämend zitternder Schafe“ gleichen, beschließen, mit nur zwanzig Gegenstimmen, ihr eigenes Ende, der Doge „der sich bereits während er in seine Gemächer eilt seiner Insignien entledigt“, die Adelligen, die auf die Piazza San Marco hinauslaufen „Perücken und Togen wegwerfend“ – um nicht erkannt zu werden. Und der erste Brief von Jacopo Ortis, datiert mit dem 11. Oktober 1797, als Bonaparte Venedig bereits an die Österreicher abgetreten hatte, zeigt jene ehemaligen düsteren Gefühle, die jene hatten, die für die Demokratie hofften: „Unser Land wurde geopfert: alles ist verloren, und das Leben, auch wenn es nicht zugegeben wird, besteht nun darin unser Unheil und unsere

Unrühmlichkeit zu beweinen.“

Das Domenico begonnen hat, das Divertimento in den Folgetagen des Zusammenbruchs der Republik zu schreiben, kann nicht verwundern. Zur Frage stand für ihn nicht, wie es oft dargelegt wird, eine Flucht vor der Realität – vielmehr, nahezu im Gegensatz dazu, eine Nähe zur Realität und eine Geschichte, die von vornherein zur Sphäre des Komischen gehörte. Es ist eine Tatsache, über die man nicht müde werden kann nachzudenken, dass die Komödien des Aristophanes in einem genau gleichen Moment der Geschichte Athens geschrieben wurden. Die Lisistrate kommt auf die Bühne als Athen eben Sizilien, gemeinsam mit der Flotte und der Blüte seiner Bürger verloren hatte und der Feind, mit dem sich Alki-biades verschworen hatte, wenige Kilometer vor der Stadt stand. Die Akarneser, diese in ihrer Anmutung so ironische Komödie, wurde geschrieben als Athen im Krieg mit Sparta lag, das Land verwüstet war, die Bauern in die Stadt gedrängt, wo zweimal die Pest gewütet hatte. Vielleicht weil sie etwas zeitloses besitzt (etwas metahistorisches in sich trägt), steht die Komödie in einem Naheverhältnis zur Geschichte, zeigt in sich die Krise – die Gerechtigkeit – massgeblich (ausschlaggebend) in jedem Sinn.

Indem er sich in der Gesellschaft von Pulcinella nach Zianigo zurückzieht, wählt Giandomenico weder die Farce noch die Tragödie. Es handelt sich hier aber auch nicht, wie es die Interpreten wiederholen, um eine Ernüchterung und Desillusionierung, vielmehr um eine nüchterne Meditation über das Ende. Denn sicherlich ist Pulcinella für ihn, im Guten wie im Bösen, in der Würdelosigkeit und in der Glorie, das, was bis zum Ende überlebt, zum Ende wenn nicht der Welt, so doch einer Welt – seiner Welt – und die Haltung, die jemand einnimmt, der seine Zeit hinter sich gebracht hat. In der christlichen Theologie entspricht diese Haltung der Rekapitulation: „Für die Ökonomie der Fülle der Zeit, rekapitulieren sich alle Dinge in Christus“ (Efes. 1.10). Nur durch die Rekapitulation, kann etwas, das – zu einem bestimmten Zeitpunkt – das „Letzte“ sein mag, von sich behaupten, abgeschlossen

zu sein. So wie man sagt, dass das Leben vor den Augen des Sterbenden in einer kurzen Zeitspanne vorbeizieht – sich rekapituliert. Vor dem Verschwinden, wie das Fantasma von Venedig und sein nasses Begräbnis.

Auf welche Weise rekapitulierten sich Venedig und das Leben von Tiepolo in den 104 Blättern, auf denen im *Divertimento* das Leben Pulcinellas beschrieben ist? Es handelt sich nicht einfach um Erinnerungen. In Schriften zur klassischen Rhetorik wird die Rekapitulation als „eine verkürzte Anamnese von dem was unbestimmt gesagt wurde“ definiert. Aber, bei besserem Licht, ähnelt die pulcinelleske Anamnese von Giandomenico mehr einem Vergessen als einem Erinnern, sie hat mehr mit Lachen und Weinen als mit den Archiven und Registern des Bewusstseins zu tun. Dass sich, in der Ökonomie eines Endes der Zeiten, alles in Pulcinella rekapituliert, zeigt ihm eine neue, unterschiedliche Erfahrung der Geschichte, des Lebens und der Zeit. Eine Erfahrung, die es die Mühe wert ist, sie zu verstehen.

Dass die Philosophie viel mit dem Lachen und dem Weinen zu tun hat wird in der antiken Ikonographie bezeugt, die Demokrit lachend und Heraklit weinend darstellt. Lachen und Weinen sind tatsächlich die zwei Modi, in der der Mensch die Erfahrung der Grenzen der Sprache macht: während es im Weinen die Unmöglichkeit ist zu sagen, dass das, was man ausdrücken möchte, schmerzhaft ist, ist das Lachen der Übergang in die Freude. Zuletzt allerdings scheinen Lachen und Weinen, in der plötzlichen Auflösung der Gesichtszüge und im Brechen der Sprache und der Stimme ins Seufzen und Schluchzen, ununterscheidbar zu werden. Aber warum lacht ein Philosoph und weint der andere? Die antiken Quellen geben an, dass Demokrit wegen der Verrücktheit der Menschen lacht, die, wie die Atome, die ohne Ziel fallen, vergeblich sinnlose Ziele verfolgen: Heraklit dagegen weint, wegen der Vergänglichkeit der Dinge, die sich im Lauf des Werdens verlieren. Im Fresko von Bramante ist zwischen den zwei nebenein-

ander sitzenden Philosophen eine Weltkarte ausgebreitet. Sie lachen und weinen wegen dem, was sie von der Welt gesehen und verstanden haben. Aber dennoch, wenn es beim Lachen und Weinen um die Unmöglichkeit zu sprechen geht, kann es nicht das betreffen, was sie von der Welt verstanden haben, sondern um die Tatsache selbst, dass es etwas zu verstehen gibt. Es betrifft, besser gesagt, nicht, *wie* die Welt ist, sondern die Tatsache selbst, *dass* die Welt ist. Die Erfahrung nicht von etwas, das sich in Sprache sagen lässt, sondern der Sprache selbst. Dass die Sprache ist, dass die Welt ist – das kann man nicht sagen, da kann man nur lachen oder weinen (es handelt sich hier allerdings nicht um eine mystische Erfahrung, sondern um das Geheimnis von Pulcinella). Deshalb sind die zwei Philosophen gemeinsam abgebildet: nicht nur das Lachen und nicht nur das Weinen, sondern beide zur selben Zeit. Die Betrachter können gemeinsam mit ihnen lachen und weinen.

„Aus dem Schlaf aufgewacht, sah ich, dass die anderen schliefen oder gegangen waren, ausgenommen Agaton, Agamemnon und Sokrates, die, noch wach, aus einem großen Becher tranken, den sie nach rechts weiterreichten [...] Es schien, dass Sokrates die anderen zwei dazu bringen wollte, zuzustimmen, dass die selbe Person genauso eine Komödie wie eine Tragödie schreiben können müsste und wer in der Kunst ein tragischer Poet, auch ein komischer Poet sei.“ (Symp. 223d)

Spinoza hat die Prämisse offen dargelegt, unter die er seine Philosophie gestellt hatte: non ridere, non ludere neque detestari, sed intelligere („nicht lachen, nicht weinen, nicht ablehnen, sondern verstehen“) Nietzsche greift dieses Motto in der Gaia Scienza wieder auf (af. 333) und sucht zu zeigen, dass die Intelligenz (das Verstehen) kein bestimmtes Verhältnis zu diesen Impulsen – das Lachen, das Weinen, die Verachtung – ist, sondern einer davon, vergleichbar der Erschöpfung nach einem Kampf Mann gegen Mann auf dem Schlachtfeld. Das bewusste Denken – argumentiert er – ist nichts als der über die Oberfläche hinausragende Teil – und möglicherweise der schwächste und müdeste –

eines Prozesses, der abläuft, ohne dass wir uns seiner bewusst werden. Und gegen dieses bewusste Denken nimmt Nietzsche, mit seiner Ernsthaftigkeit und seinem „Geist der Schwere“ Partei für das Lachen, für die irrationale Potenz, extravagant und ungebremst wie sie ist, die „mit allem spielt, das bis heute als ernsthaft, gut, unangreifbar und göttlich gesehen wurde“.

Es ist allerdings möglich, dass dieses Bekenntnis zum Lachen mit zuviel Ernsthaftigkeit vorgetragen wird, dass die „fröhliche Wissenschaft“, die ihm vorschwebte, die ihm an einem bestimmten Punkt – und das sind seine Worte – wie der Anfang einer „großen Ernsthaftigkeit“ schien, und er sieht an diesem Punkt „zum ersten mal die wirkliche Frage mit der das Schicksal der Seele seine Wendung erkennt, der Zeiger sich bewegt, die Tragödie beginnt.“ (af. 382) Und mit Hilfe dieses unbezwingbaren Restes an Ernsthaftigkeit musste Nietzsche, obwohl er sich in *Ecce homo* als Clown beschreibt, die Maske Zarathustras – in letzter Aufschlüsselung eine strenge – annehmen, und nicht die *Pulcinellas*, in der er möglicherweise jene fröhliche Überwindung der Opposition zwischen Lachen und Weinen, der ihm so am Herzen lag, gefunden hätte. Und manchmal erscheint es mir, dass wenn er *Pulcinella* statt *Zarathustra*, Neapel statt Turin gewählt hätte, er es – vielleicht – geschafft hätte zu entkommen – in jenem langen Winter 1888-’89, als ihm jede Individualität abhanden kam – bis zum Wahnsinn (Die Tatsache, dass er ausgerechnet im Monat Dezember, kurz vor dem Zusammenbruch, *Zarathustra* an die *Mole antonelliana* anpasste, kam mir immer als ungünstiges Omen vor).

Die Vorstellung, dass Tragödie und Komödie dazu bestimmt sind, sich zu vereinigen, ist tatsächlich alt. Der Begriff Tragikkomödie taucht bei Plauton im Prolog des *Amphitruon* auf, aber es ist bereits ein syrakusischer Poet, Rintone (circa 300 vor C.) der die Wortkomposition *hilarotragodiai* verwendet, „lustige Tragödie“. Sowohl in Gräberfunden als in der pompeianischen Malerei treten tragische und komödiantische Masken gemeinsam auf. Und Plato (der in der Republik die Affirmation aus dem Symposium abzustreiten scheint, indem er schreibt, „die selben Dichter können nicht die

zwei Nachbildungen, die so nahe aneinander sind, ausführen, nämlich die Tragödie und die Komödie“ – 395a) konnte sicherlich nicht ignorieren, dass die tragischen Dichter Satyrenspiele entwarfen, die Diomedes als spielerische Tragödien definierte (De eloc. 169) und die am Ende in der tragischen Trilogie vertreten sind.

Giandomenico: „Bringt dich die Welt zum Lachen oder zum Weinen?“

Pulcinella: „Tiene ment a 'sta ...“

(Pulcinella: „Schau dir meine Maske genau an, siehst du nicht, dass ich nie lache oder weine – oder vielmehr halte ich die beiden Sachen so nah beisammen, dass es nicht möglich ist, sie zu entdecken?“)

Das Problem der Komödie könnte man folgenderweise formulieren: Wie kann eine Unmöglichkeit etwas zu sagen, Lachen hervorrufen, Freude erzeugen? Dafür definieren Zank und Missverständnisse das Verhältnis von Pulcinella zur Sprache. Pulcinella versteht nie, was gesagt wird in dem Sinn in dem es gemeint wird, wenn es ausgesprochen wird.

Lucilla: „Infame!“ (unwürdiger aber auch Hunger - fame)

Pulcinella: Di quest je ve do ragione, ca sempe song n'famm' e 'n' appetito“.

(Hier gebe ich euch recht, ich hab immer Hunger und Appetit)

Und zum Priester, der ihm aufträgt „Eterni e sommi numi“ zu sagen, antwortet Pulcinella: „Lantern a co' li lumi“.

Auf die selbe Weise schaffen es die Wortkaskaden von Totò nie, das zu vermitteln, was er kommunizieren möchte. Die Sprache hilft nicht dabei, etwas zu kommunizieren, sie hilft, nur für eines, nämlich jemanden zum Lachen zu bringen. Die „Schwäche der Sprache“ auf die Plato in den *Sieben Briefen* warnend hinweist, hat hier nichts Tragisches, sie ist offensichtlich komisch.

Zu zeigen, dass es in der Sprache eine Unmöglichkeit zu kommunizieren gibt, und dass das Lachen hervorruft – das ist die Essenz der Komödie.

Der „Pulcinella Tiepolos“ – das wurde bereits gesagt – wurde nicht von Giandomenico erfunden, sondern von seinem Vater. Gianbatista hat ihm, tatsächlich, mehr als eine ungenaue Anzahl an fragmentarischen Skizzen gewidmet, ungefähr zweiundzwanzig Zeichnungen, zwei Stiche und zwei Ölgemälde. Wie jedes mal wenn Giandomenico Themen des Vaters aufgreift – was er häufig tut – ist es schwierig sich zwei weiter voneinander entfernte Universen vorzustellen.

19. Juni 2017

Unterwasserfilmen

Unterteilung Fisch

Umgebung des Fisches (= das Meer)

in der Abteilung das Meer allerdings keine Fische

In der Unterteilung Fisch kein Sound (obwohl letztlich am selben Ort aufgenommen)

So wie die Fische ins Meer und das Meer in die Fische gefaltet ist

So wie

dieses nun in jenes und das andere ebenfalls hierhinein gefaltet ist

(und was wäre das gefaltet?, -- eine Möglichkeit, größeres in kleineres hineinzubekommen, so wie ich es nun mit den großformatigen Zeichnungen und dem Koffer tun muss.)

möglicherweise

Carla Lonzi

Taci, Anzi Parla

In den Texten, die ich als Jugendliche schrieb gibt es immer eine Anspielung auf eine mühselige Episode meiner Kindheit, auf etwas, das mich erwartete, auf ein insistierendes Leiden, das mich in mich verstrickte wie ein Fieber mit heftigen Anfällen, und jedenfalls immer präsent war und beängstigend. Ich habe nach Möglichkeiten gesucht, mir das vom Hals zu schaffen, und verschiedene Kurzschlusshandlungen hatten genau diesen Grund, vor allem von zu Hause wegzugehen, was eine Meta-Konstante meines Lebens war; ich habe mir lohnendere Bilder von mir geschaffen, in denen das Leiden ein reiner und zufälliger Unfall war, im übrigen durch eine vitale Natur leichtest bezwingbar, eine Natur, gemacht für die Freude und die positiven Dinge, ich habe mich in den verschiedensten Initiativen und Anstrengungen gequält, um das Leiden nicht als eine fixe Realität anzunehmen – ...

bis ich mich mit TBC ansteckte, gleichsam eine Materialisation und eine physische Antwort auf innere Konflikte. Das geschah 1953 als ich 22 Jahre alt war. Ich wurde von der Krankheit geschockt, aber dass ich mich mit Leichtigkeit wieder erholte, hat mich mit Stolz erfüllt und mir Hoffnung gegeben. Das war nur die erste Runde und zu versuchen zu gesunden garantierte mir ein sicheres, erholbares Ziel. Ich konnte über mich nachdenken, während des Aufenthalts in den Hügeln, ohne den Zwang sofort zu Lösungen kommen zu müssen. Nach der TBC traf ich Marion, auch sie eine Jugendliche mit Lungenproblemen. Wir haben unsere Freundschaft mit Enthusiasmus begonnen. Mit ihr fühlte ich mich stark; ... ich genoss das Gefühl und dehnte mich darin aus. Wir studierten zusammen, wir teilten Gedanken und Kultur, wir fühlten uns aussergewöhnlich. Marion war eine sehr humane junge Frau, unsicher, voll gutem Willens und Neigungen, mehr als ich geeignet sich praktischen Schwierigkeiten, anderen Umgebungen, Begegnungen zu stellen. Ich versteckte mich hinter ihr, ich folgte ihr, ich überwand meine Komplexe und meine Zurückhaltung. Ich schätzte

ihre Großzügigkeit, die ich versuchte zurückzuzahlen, indem ich mich so viel wie möglich öffnete und ihr Vertrauen schenkte. Auf irgend eine Art und Weise wurde mir klar, dass ich scharfsichtiger war als ich dachte, scharfsinniger als sie es war. Und so bildete sich eine Rolleneinteilung heraus, in der ich ihre Abhängigkeit nicht bemerkte. Als ich sie zu bemerken begann, einige Jahre später, begann ich unbewusst mich von ihr zu entfernen und mir ein gleicheres Verhältnis zu wünschen: der Umfang ihrer Humanität, der mich zu Anfang gefangen genommen hatte und mich mit Wohlsein überschwemmt hatte und der mir einen Horizont zeigte, der auf einen Schlag meine schmerzlich eingeschränkten Erfahrungen erweiterte, machte mich plötzlich nervös, erschien mir wie ein undurchdringlicher Haufen von Emotionen. ich fühlte mich weggeschwemmt wie ein Halm in einem Wasserstrudel. ich nahm zur Kenntnis dass ich keine Lust hatte mich in die Multiplizität einer Verfasstheit unterhalb des Bewusstseins zu begeben und ich fand mich wieder auf der Suche nach meiner Unterschiedlichkeit und darin akzeptierte ich jede Unbequemlichkeit.

6. August

Es kamen Ester, Piera und Monica. Ich hatte immer noch das leichte Nachmittags Fieber und war müde, alles deprimierte mich und erzeugte Hass. Ich war sicherlich von der Schwäche frustriert, dem schlampigen Eindruck, den ich gerade mache, den Sorgen. ich fürchtete Eindringlinge jeder Art. ...

14. Sept.

Ich wachte nach einer ruhigen Nacht auf mit zwei Gedanken über die Psychoanalyse. Es stimmt, es ist eine Therapie - mehr nicht, und also von dort entsteht ein geheiltes, kein befreites Individuum.

Agamben

Der Pulcinella Gianbattistas (vielleicht ausgenommen seine erstaunlichen Stiche) ist extrem, düster, in seinem Wesen "gnocchi-artig = knödelartig" – ein deformierter und grotesker Körper, der durchgängig damit beschäftigt ist Gnocchi zu kochen, zu essen, zu verdauen und auszuscheiden (Gnocchi Freitag nennt man das am letzten Freitag des Karnevals in Verona gefeierte Fest, das die Gelehrten zum Ausgangspunkt der Zeichnungen Giambattistas erklären). Denkt man an die, gleichzeitig träumerischen und triumphierenden Farben seiner Fresken und an die hochfahrende, skeptische Feinheit seiner Figuren, ist die schwarze Tinte der Skizzen Pulcinellas – manchmal in einem Seppia Pinselstrich kaum ausgeführt – gewaltsam, schongslos und gleichsam verzweifelt. Zumindest viermal zeigt ihn Gianbattista zwischen Kot und Urin (in einem der zwei Ölbilder in einem düsteren Nachtlicht, sechs Pulcinella betrachten ihn während er seinem Bedürfnis nachgeht, den Blick roh auf die Betrachter gerichtet). Die zwei Bilder, die ihn zwischen Verdautem zeigen, ausgestreckt mit aufgequollenem Bauch auf der Erde, einmal auf dem Rücken, einmal auf dem Bauch liegend, haben etwas Unmenschliches, Leichenartiges. Und auch wenn er ihn in der Pose des Flussgottes zeichnet, an eine Art Spynx angelehnt, quillt aus seiner Urne – statt Wasser zu spenden – eine Flut von Gnocchi, was den Unterschied zu seinem mystischen idealbild nur mehr verstärkt.

Nichts davon findet sich auf den Blättern des Divertimento: Das Leben Pulcinellas wiederholt, in gleichsam einer Wiedergabe die einfachen Geschehnisse einer menschlichen Existenz – die Geburt, die Verlobung, die Heirat, die Späße, die Abenteuer, die Metiers, den Tod. "Blatt nach Blatt, improvisiert er [Giandomenico] eine flüssige Erzählung, abwechslungsreich wie die Stunden des Lebens und der Ablauf der Launen:

die "fearique" -Umgehung ist mit der akuten Notation von Sitte ver-

flochten, Figuren als "Silhouetten" beschmiert, Dinokkōlat-Erscheinungen sind auf verblasste Kulissen fixiert. Die Fettleibigkeit von Pulcinella, die in Gianbattista schmutzig ist, wird in Domenico urkōmisch und klar, als ob es seinem Sohn gelang, den Anreiz zu entwirren, der die Hand seines Vaters verzaubert hatte. (Google Translate)

Ich bin heute in die Ca'Rezonico gegangen, um zum dritten mal, in den nahezu entvōlkerten Sälen des zweiten Stocks, Giandomenicos Fresken anzusehen, die hier, nach einem glücklich ausgegangenen Verlauf aus Tränen und Verkäufen gelandet sind. Es besteht kein Zweifel, dass es sich um einen zusammenhängenden Zyklus handelt, auch wenn er nicht von Anfang an so geplant worden sein kann (die ersten Monochrome stammen von 1759). Der erstaunliche Zusammenhang, den ich bis jetzt nicht bemerkt hatte, die zwei Figuren, die im Zimmer der Pulcinella auf den Händen balancieren (1797) und die zwei Satyre, die die selbe Volte im Bacchanal mit Satyren und Satyrinnen schlagen(1771) könnten, in diesem Sinn, eine Reprise und ein Zitat sein, der einen Zusammenhang bestimmt, der vorher undenkbar ist. Das selbe kann man über L'altalena di Pulcinella (1793) an der Decke des Zimmers sagen, und über L'altalena del satiro (1771). Die Ähnlichkeit ist sicherlich nicht zufällig: zunächst oder im Nachhinein. Giandomenico wollte seinen Fresken eine gemeinsame Ausrichtung geben. Es handelt sich auch nicht nur, wie vorgeschlagen worden ist, um einen "Weg von der Barbarei in die Zivilisation". Die Korrespondenz flieht sich durch verschiedene Zeiten und in ihnen und die Nicht-Zeitlichkeit ist komplexer und scheint mir auf zwei verschiedenen Ebenen statt zu finden: eine mythische und meta-historische – einerseits die zwei Zimmer mit Zentauren und Satyren, die Treppe mit den heidnischen Opfern und der Statue des Überflusses, und, auf der anderen Seite, das Zimmer der Pulcinella – und eine historische, der Eingangs Salon mit der alten Welt eines sterbenden Venedigs, dargestellt in dem sarkastischen Menuett in der Villa und im Spaziergang und, ganz vorne, im großen Fresko: die Neue Welt (1791). Die historische Welt ist, um es so zu sagen, in zwei mythische und ausserzeitliche Universen eingefasst. Die zwei Ebenen sind aber nicht in eine unterschiedliche Zeit gesetzt: sie nehmen den

selben Platz ein – wenn auch auf unterschiedliche Weise – das ist das Jetzt, in den Zimmern der Villa in Zianigo (oder, und das ist das selbe, für mich im Museum der Ca'Rezzonico. Wie, im Mythos, die halb-bestialische (oder halb-göttliche) Welt der Satyre und der Zentauren der alten Welt entspricht, so entspricht der neuen Welt, die kommt, im Traumdie Welt, die mehr oder weniger so menschlich ist, wie Pulcinella.

Die Intuition Giandomenicos verdient es erzählt und dargelegt zu werden. Zwischen den Satyren und den Pulcinella, etabliert der alte Maler, in der Dringlichkeit der Zeit, in der es ihm zu leben gegeben war, eine Konstellation im Sinne Benjamins, sie enthalten einen geheimen Hinweis, der die einen auf die anderen vertagt und sie untrennbar macht. Das heisst, dass die Fresken aus Zianigo wie eine sehr spezielle Philosophie der Zeit bedeuten, die nicht nur zwei Zeiten rekapituliert und in Beziehung setzt, sondern auch die menschlichen Protagonisten vergangener Ereignisse durch halbtierische oder jedenfalls nicht völlig menschliche Wesen ersetzt. Die letzten Menschen, in ihren veralteten Formen, verlassen die Szene in einem lächerlichen Menuett und überlassen ihre Plätze den neuen unvorhergesehenen Akteuren, den Satyren, den Pulcinella.

Die Nähe zwischen Pulcinella und den halbmenschlichen Wesen der klassischen Mythologie wird durch das Blatt auf dem Pulcinella von einem Zentauren entführt wird bestätigt. Es handelt sich hier um eine Wiederaufnahme des Themas des Zentaurs der eine Satyrin raubt, das Giandomenico bereits in den Monochromen in Zianigo gezeichnet hatte. Ähnlich der Satyrin scheint Pulcinella für den Zentauren ein Objekt der Begierde zu sein; und dem eifersüchtigen Satyr, der den Zentaur keulenschwingend verfolgt, entsprechen die drei wütenden Pulcinella, die dem Zentauren mit Stangen und Keulen drohen.

Den Zentauren in den Sälen von Zianigo so viel Platz einzuräumen, ist Giandomenicos Wiederaufnahme einer Familientradi-

tion. In den Capriccio des Vaters werden Satyre in glücklicher häuslicher Gemeinschaft zusammen mit Satyrinnen und den Kleinen dargestellt. Hier, wie in den Fresken in Zianigo, und im generellen in der venezianischen Malerei (wie kann man hier nicht an das köstliche Satyr-Kind im ersten Stock im Bacchanale, das Tizian für Alfonso d'Este gemalt hatte denken und an den Satyr, der aus welchen Gründen auch immer der schlafenden Venus einen Spiegel hält, in einer der am meisten sexuell aufgeladenen Leinwände Gianbattistas), die Satyre sind halbe Menschen und halbe Ziegen, mit dem Unterteil und den behaarten Beinen der Tiere.

1. Juni

10. Juni

Carla Lonzi

14. August

So habe ich die intensivste Periode als Kunstkritikerin gesehen, insgesamt zehn Jahre, von 60 bis '70 (die Poesie war zwischen 58 und 63). Ich hätte nie Feminismus betreiben können, hätte ich nicht ein Bewusstsein vom höchsten für den Mann zu erreichenden Moment gehabt (der Kunst, der Religion, der Philosophie, im exakt hegelianischen Sinn), weil sich für mich der Feminismus hier messen muss, daran die Unzulänglichkeit des patriarchalen, männlichen Subjekts zu sehen. Der Feminismus, der sich auf einem politischen Feld einbringt ist wie ein Zeiger, der zwischen der Unterschätzung und der Überschätzung des Mannes hin und herschwankt. Rivolta Femminile ist aus genau zwei Personen entstanden, Ester (d.i. Carla Arccadi) und mir, die die männliche Subjektivität hinterfragt haben, weil wir zwischen sie als Subjekte gesetzt waren. Ester als Künstlerin, ich in dem Bewusstsein einer "anderen" Identität. Vanda dagegen hat in die Gründung der Rivolta Femminile die Beklemmung einer konfusen Wut gebracht, und hat damit meine Energien mobilisiert, durch den Druck den sie ausübte, Wege zu verfolgen, die ich intuitiv ausgeschlossen hatte. Das waren die Wege einer plakativen Rebellion gegen den Kanon der Vaginalität. Was mich störte war ihr Anspruch mich als Gehirn zu benutzen, ohne mich als Person zu verstehen. Ich fühlte mich benutzt unter dem Etikett, es geschähe alles "für den Feminismus".

Die Eintrittskarte um in die männliche Welt einzudringen und um alle Eignungstests im kulturellen Feld zu überstehen, war für mich die Dialektik. Das ist die Seite an mir, von der ich sagen kann, sie wurde kolonialisiert, im Gegensatz zu Sara, die Männern gegenüber besser schweigen konnte als ich, und sicherlich hatte ich eine gewisse Euphorie dabei, sie zu beherrschen, aber ich glaube ich habe mich ihrer vor allem bedient, um nicht von den Wachhunden

beseitigt zu werden, die in der patriarchalen Welt um die kreativen Milieus kreisen und sie unerreichbar für die Ausgeschlossenen zu machen. Was mich betrifft, habe ich die erwünschten Probestücke abgeliefert, aber die Erfahrung, die in der Poesie zusammengekommen war, und die wahrscheinlich auch nur ich bemerkte, statete mich mit der einzigen Hülse aus, auf die ich mich verlassen konnte. In Autoritratto fahre ich mit der Aufnahme von irgend welchem Gestammel fort, was einfach alles war, was ich in diesem Wettbewerb zu sagen hatte, auch wenn hier und dort Anzeichen meiner Kompetenz nicht fehlen. Kaum mit dem Feminismus begonnen, schrieb ich "Wir spucken auf Hegel" aus multiplen Gründen, aber auch um einen Raum frei zu räumen, von dem ich fühlte, dass dort alle wir hätten wachsen können.

Am Anfang bin ich einer dialektischen Schwäche bezichtigt worden, aber von denen, die sich die Ideen auf ein niedrigeres Niveau zurechtschustern wollten: das hat mir geholfen, die Gefahr als Subkultur oder Leichtgewichtig gesehen zu werden, zu demonstrieren. Ich habe meine Intuitionen mit einem Rationalismus verteidigt, der ihnen nichts hinzugefügt hat, aber der sie von den typischen Widerlegungen der Männerwelt schützte.

22.6. Aus Wien zurückgekommen, auf der Suche nach Dialogen.

Agamben

II Wie es der Name zeigt, ist Pulcinella (von Pullecino, neapolitanisch für Küken) ein Hühnerwesen, eine Art Vogel ohne Flügel, zweitens beweist es die schrille Stimme der Puppenspieler, wenn sie ihn spielen, diese ist ähnlich wie die von Donald Duck. Aber die Etymologie ist nicht sicher, die Verkleinerungsform von Pullecino müsste Pulecinello sein, und nicht pulcinella, was eigenartigerweise das weibliche Geschlecht anzudeuten scheint, oder zumindest ein unbestimmtes. Jedenfalls, geschieht es in der Hommage an diese etymologische Tradition, das die erste Zeichnung des Divertimento Pulcinella aus dem riesigen Ei eines Truthahns auf die Welt kommen lässt, in einem Hof, in dem das Konterfei eines Vorfahren die Abstammung vom Geflügel bezeugt.

In der 1632 von seinem Erfinder Fiorillo geschriebenen Komödie wird die Personalie Pulcinella folgendermaßen angegeben: "Polcinella de Gamaro de Tamaro Coccumato de Napole, geboren in Ponteselice, Sohn des Marco Sfila und der Madame Sprignapriesto". Und später, "Coviello Cetrullo Cetrulli". Aber der Name Pulcinella erscheint bereits in Dokumenten des 13. und 14. Jahrhunderts.

Der Status des Namens ist in Tragödie und Komödie nicht gleich: " Im Lauf der Erzählung (Mythos) führen die komischen Poeten Namen als Fälle ein und nicht für eine bestimmte Person [...] in der Tragödie dagegen kommen die realen Namen wiederholt vor." (Poet. 1451b,15.18). Der tragische Name ist notwendig, weil er das Schicksal bezeichnet und die Schuld des Einzelnen, nicht einen Charakter; umgekehrt in der Komödie ist der Name zufällig, und, immer sozusagen ein Spitzname, er zeigt den Charakter und nicht ein Schicksal. Und der Charakter ist immer unschuldig. Was Pulcinella angeht, er hat als reale Figur seinen eigenen Namen (Pulcinella), aber als komische Maske kann er andere Namen aufs Geratewohl bekommen (Gamaro de Tamaro, Coviello Cetrullo,...).

In der Poesie formuliert Aristoteles eine Definition der Tragödie aus der man im Umkehrschluss eine Definition der Komödie ableiten kann, die im Buch fehlt. "Die Tragödie," schreibt er, "ist nicht die Imitation der Menschen, sondern von Handlungen (praxeon) und Lebensweisen (bion) und Glück oder Unglück liegen in den Aktionen, sodass ihr Ende eine bestimmte Aktion ist und nicht eine Eigenschaft [poiotes]. Die Menschen haben bestimmte Eigenschaften entlang ihres Charakters [ethos], aber sie sind glücklich oder das Gegenteil entlang ihrer Aktionen. Sie handeln demnach nicht, um Charaktere zu imitieren, sondern sie nehmen Charaktere an durch ihre Aktionen. Ausgeführte Aktionen sind somit das Ende der Tragödie. [...]. (Griechische Begriffe hier ausgelassen). Ohne Aktionen kann es keine Tragödie geben, aber ohne Charaktere schon" Um die Definition der in diesem Absatz beschriebenen Tragödie zu begreifen, kann man sich für einen Moment vorstellen, dass im Drama des Sophokles Antigone so handelt wie sie handelt, nur weil sie so einen Charakter hat (zum Beispiel weil sie eine Krawallmacherin ist, ein Widerspruchsgeist oder irgend eine andere der hellenischen Charaktere des Teophrast): die Tragödie wäre nicht mehr die selbe und verwandelte sich insogleich in eine Komödie. Tatsächlich sind es in der Tragödie die Aktionen und nicht die Charaktere: in Aristoteles Worten, der tragische held agiert nicht um seinen ethos darzustellen, sondern im Gegenteil, der Charakter entsht aus den Handlungen – und kann im übrigen auch fehlen. Also – umsomehr als er definiert und gebannt ist in seinen Handlungen, die er in keiner Weise verlassen kann – kann der tragische Held, während er weder böseartig noch lasterhaft ist, durch eine Irrung [amartia] in Schmerz und Unglück fallen.

Genua umgekehrt ist die Situation der komischen Belegschaft: da sie handeln um ihren Charakter nachzuzeichnen, sind ihnen ihre Handlungen ethisch egal und betreffen sie auf keine Weise. So, in ihrer exemplarischen Form, verwandeln sie sie in Witze, das heisst in handlungen und sinnlose Bewegungen deren Ziel es nur ist die Handlung zu unterbrechen und den Charakter von jedweder mög-

lichen Verantwortung zu befreien. Und deshalb kann Aristoteles schreiben, dass das Lächerliche, dessen Nachzeichnung die Komödie ist; "eine Form der Abweichung [amartema ti] und eine Scheusslichkeit ohne Leiden" ist, "das Ablenkung produzieren soll, sowie die komische Maske absurd ist, aber ohne Schmerz".

In der Erzählung der dreiundsiebzig szenischen Handlungen von Domenico Biancolelli, spricht der größte Harlekin aller Zeiten von sich immer mit den Worten : ich mache meine Witze", "ich mache Witze", "ich mach die Bewegung", "ich wiederhole zwei oder dreimal den Witz". Jedesmal ist der Witz nicht Teil des Dramas, der Handlung oder des Mythos, sondern entlang der wahrscheinlichen Etymologie des Wortes, verlangsamt oder unterbricht er die Folge der Handlungen, um sie auf einen Schlag umzuwenden und zu vernichten. "Während Ottavio zu seiner Schönen spricht, das er sich als Mädchen verkleiden möchte, komme ich und mache die Bewegung als würde ich mir die Hosen herunterlassen, um mich zu erleichtern" (Taviani p. 222).

Das heisst nicht, dass das Komische sich an dem, was dem Tragischen verwehrt ist, erfreut: eher scheint es, als würde alles aus einer Art mechanischen Notwendigkeit passieren, so wie Arlecchino, Roger Rabbit oder Harpo Marx nicht umhin kommen ihre Witze zu produzieren; aber eben das bestimmt ihre Unschuld, dass sie untrennbar mit ihrem Charakter verbunden sind.

Weil der tragische Held anders gehandelt haben könnte, stürzt ihn der Missgriff [amartia] in ein Schicksal und in eine Schuld, die Irrungen [amartema] des Komikers binden ihn umgekehrt nur an einen Charakter.

Wenn etwas oder jemand unhintergebar (unwiederbringlich) so ist wie er oder es ist, dann ist es Pulcinella. Aber die Idee der Unhintergebarkeit (Unwiederbringlichkeit), die für mich so wichtig war und ist, ist in sich selbst komisch.

Pulcinella ist kein Substantiv, sondern ein Adverb: es ist nicht ein was, sondern nur ein wie.

Lonzi

23. Juni

Das hat geholfen, die Feministinnen von dem Verdacht zu befreien, dass die Abwesenheit von Männern bei den Treffen zeigt, dass der Mann mit seiner Argumentation sie zum Schweigen bringen könnte. So hat sich die Rivolta femminile eine Basis geschaffen um sich das Recht herauszunehmen bei Null beginnen zu können, bei der Selbsterkenntnis (autocoscienza). Das habe ich verstanden, als die Selbsterkenntnis in den anderen begann, vor allem in denen, die sich in der ganzen Neuheit einer bis dahin nicht ausgedrückten Person äusserten. Ich spürte, dass die Rivolta meine Verteidigung auf dialektischer Ebene nicht mehr brauchte, sie wurde zu einem Anachronismus. Vor allem hatten wir eine neue Realität, ich konnte mich aktiv auf mich konzentrieren und auf die Narben, die die Vergangenheit mitten in einer männlichen Welt unvermeidbar bei mir hinterlassen hatte.

Mit der Selbsterkenntnis handelt es sich um eine solch grundlegende Erfahrung für ein menschliches Wesen, die es ermöglicht bisher institutionalisierten und abgenutzten Bewegungen den Sinn zurückzugeben. Zum Beispiel wurde das Schreiben zu einem eigenständigen notwendigen Instrument in seiner Eigenschaft das Denken abzuschließen, ihm die Möglichkeit der Präzisierung zu geben, es zu konsolidieren und es anderen auf ihrem Weg zu kommunizieren. Es ist nicht mehr ein Schreiben das mit Wünschen nach Ausserordentlichkeit oder Talent überfrachtet ist; alle brauchten es und alle erkannten seine Tragweite. Das muss ich Piera sagen, damit sie versteht, dass sie sich nicht das Schreiben als extrovertierte Geste verbietet; sondern dass sie sich im Notfall verteidigen kann, bis jetzt verbindet sie es mit einem sich in die kulturelle Sphäre zu begeben.

15. August

Die Sprache meiner Poesie bewegt mich nicht weniger als der Inhalt der Gedichte selbst. Die Geburt dieser "anderen" Frau ist nicht die Geburt der Venus, sie ist kein Triumph. Ich habe mir

nichts angeeignet, was den Rahmen gesprengt hätte und es bleibt der Eindruck der Mühseligkeit und der Penibilität der Umstände, in denen ich mich bewegte. So gibt es etwas schulmeisterliches, abhängig davon, dass ich versuchte aus dem, wie ich lebte zu lernen und es zu übersetzen. Ich bemerkte, dass es wenig war, das ich zu ergreifen vermochte, ich lebte mit aufgestellten Ohren; das half nicht viel, also verstand ich, dass das wohl alles war; der Anfang eines Bewusstseins meiner selbst.

Heute bin ich den dritten Tag in Erice ..

