

Casanovas Heimfahrt ins italienische Fernsehen

Camilla Miglio

Die Fernseh-Rezeption¹ von Arthur Schnitzlers Novelle *Casanovas Heimfahrt* beleuchtet ein Stück italienischer Kulturgeschichte der 1960er und 1970er Jahre: Die Heimfahrt Casanovas nach Italien – als Schriftsteller und Intellektueller, aber auch als Mythos und emblematische Gestalt.

Casanovas Heimfahrt (zwischen 1914 und 1917 entstanden, 1918 veröffentlicht²) wurde von Schnitzler selbst als Wendepunkt in seinem Leben empfunden. Nicht von ungefähr erwähnt er in seinem Tagebuch, dass sich Hauptfigur und Autor bei der Entstehung der Novelle beide in ihrem 53. Lebensjahr befanden.³ Erzähltes und erlebtes Alter ermöglichen ein Einfühlungs- und Identifikationsmuster zwischen Figur und Autor, worauf wir später zurückkommen werden.

Piero Chiaras Bemühungen um Casanova

Die Novelle wurde 1975 von Giuseppe Farese⁴ unter dem Titel *Il ritorno di Casanova* ins Italienische übersetzt.⁵ Diese Übersetzung diente als Vorlage für eine Verfilmung in der Gattung *Romanzo Sceneggiato* (eigens für das Fernsehen produ-

¹ *Il Ritorno di Casanova* ist die erste italienische Fernsehproduktion, deren Sujet aus dem Werk Schnitzlers stammt. Zur Rezeption von Schnitzlers Œuvre im italienischen Kino vgl. Matteo Galli: „Ma c’ha proprio ‘na fissa co’sto Snittler.“ Schnitzler e il cinema italiano. Vortrag im Rahmen der Tagung *Arthur Schnitzler e il suo doppio. Cinema e letteratura* (Udine, 14. – 17.11.2007). Veröffentlichung in Vorbereitung. Galli setzt sich mit den vier italienischen Schnitzlerschen Literaturverfilmungen *Il ritorno di Casanova* von Pasquale Festa Campanile (1979), *La signorina Else* von Enzo Muzii (1980), *Ad un passo dall’aurora* von Mario Bianchi alias Mark B. Light (1989) und *Mio caro dottor Gräsler* von Roberto Faenza (1991) auseinander. Zur Rezeption von Arthur Schnitzlers Dramen im deutschen Fernsehen vgl. Sandra Nuy: *Arthur Schnitzler ferngesehen. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland (1953–1989)*. Münster u.a. 2000. (Obwohl die genannte Studie nur den Dramen und nicht den Novellen gewidmet ist, ist sie im Allgemeinen sehr interessant und enthält eine ausführliche Bibliografie zum Thema Literaturverfilmung im Fernsehen.) Ich danke der Direktion der Abteilung *Teche* der Rai – Radiotelevisione Italiana, die mir eine Kopie des fast unauffindbaren Films von Festa Campanile zur Verfügung gestellt hat.

² Arthur Schnitzler: *Casanovas Heimfahrt*. In: A. S.: *Gesammelte Werke. Die Erzählenden Schriften*. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1961, S. 231–243.

³ Zit. nach Reinhard Urbach: *Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken*. München 1974, S.129.

⁴ Giuseppe Farese hat mit seinen Übersetzungen und kritischen Studien Pionierarbeit geleistet, um Schnitzlers Werk dem italienischen Publikum nahezubringen. Es gab jedoch eine erste, vergessene italienische Ausgabe von *Casanovas Heimfahrt*, 1930 in der Übersetzung von C. Bareggio bei Sperling & Kupfer in Mailand erschienen.

⁵ Arthur Schnitzler: *Il ritorno di Casanova*. Hg. von Giuseppe Farese. Mailand 1975.

zierte zwei- oder dreiteilige Literaturverfilmungen), die 1979 von der staatlichen Rai – Radiotelevisione Italiana übertragen wurde. *Il Ritorno di Casanova. Sceneggiato in due puntate dal romanzo di Arthur Schnitzler* wurde unter der Leitung des Regisseurs und Schriftstellers Pasquale Festa Campanile, unter Mitwirkung des jungen Neri Parenti und – noch wichtiger in unserem Kontext – nach einer Drehbuchvorlage von Piero Chiara verfilmt. Der Theaterschauspieler Giulio Bossetti spielte die Hauptrolle.

Sowohl die Übersetzung als auch die Verfilmung von *Il ritorno di Casanova* fanden zu einer Zeit statt, in der sich eine *Costellazione Casanoviana* herausbildete, die eine geistige Heimfahrt Casanovas zurück in den italienischen Kanon bedeutete. Dabei spielte der Drehbuchautor Piero Chiara eine wichtige Rolle. Piero Chiara war zu ebendiesem Zeitpunkt schon Herausgeber der kommentierten italienischen Ausgabe der *Storia della mia vita* von Giacomo Casanova in der Übersetzung von Giancarlo Buzzi, 1965 bei Mondadori in der prestigevollen Reihe „I Meridiani“ erschienen.⁶ Diese italienische Ausgabe fußte auf der ersten philologisch zuverlässigen Ausgabe der *Histoire de ma vie*.⁷

Doch Piero Chiara war nicht nur Drehbuchautor und Casanova-Herausgeber. Er war auch ein vielseitiger Essayist, Übersetzer und populärer Verfasser von Erzählungen aus der norditalienischen Provinz. Die Literaturkritiker ordneten ihn lange als Autor einer gehobenen Trivialliteratur ein, doch mittlerweile gilt er mehr und mehr als Klassiker der italienischen Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.⁸ Seine Erfahrungen in der lombardischen Provinz, sein abenteuerliches Leben zwischen Kartenrunden und Kneipen am Comer See und mehr noch sein Wirken als Gegner des Faschismus, als Asylant in Frankreich und in der Schweiz lieferten das Material für bunte und pikante Erzählungen wie *Il piatto piange* (1963).⁹ Zwei seiner Bücher wurden in den 1970er Jahren verfilmt: *La spartizione*, unter dem Titel *Venga a prendere il caffè da noi* (1971), unter der Regie von Alberto Lattuada, und *La stanza del vescovo* (1977) unter der Regie von Dino Risi. Diese Verfilmungen führten jedoch aufgrund ihrer Popularität zu ei-

⁶ Giacomo Casanova di Seingalt, veneziano: *Storia della mia vita*. 8 Bde. Hg. von Piero Chiara. Mailand 1965.

⁷ Casanovas Autobiografie wurde zum ersten Mal 1822–1828 in einer wenig originalgetreuen deutschen Übersetzung und 1826–1838 in einer ebenfalls stark veränderten französischen Übersetzung veröffentlicht. Die neue Ausgabe, die den Urtext Casanovas als Basis benutzte, erschien schließlich erst 1960–1962 bei Brockhaus in Wiesbaden und Plon in Paris: Giacomo Casanova de Seingalt, vénitien: *Histoire de ma vie*. Préface de l'éditeur. Ed. intégrale. 6 Bde. Paris, Wiesbaden 1960–1962.

⁸ Chiara sei „einer der wichtigsten Sittenerzähler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, so Mario Novelli: Introduzione. In: Piero Chiara: *Tutti i Romanzi*. Hg. von Mario Novelli. Mailand 2007, S. XIII–XLVI, hier S. XIV. Chiaras Werke sind erst kürzlich in der berühmten „I Meridiani“-Reihe die Mondadori neu verlegt worden. Siehe auch Piero Chiara: *Racconti*. Hg. von Mario Novelli. Mailand 2007. Alle italienischen Zitate wurden von der Verfasserin übersetzt.

⁹ Piero Chiara: *Il piatto piange*. Mailand 1963.

nem gewissen Misstrauen der Literaturkritiker gegenüber Piero Chiara, der somit paradoxerweise unter dem Erfolg seiner Werke und deren Adaptionen leiden musste.

Seine Arbeit am Casanova-Drehbuch erfolgte somit zu einer Zeit, in der die Kino-Verfilmungen der eigenen Romane große Publikumserfolge waren und Chiara nicht zuletzt wegen seines Engagements für Casanova in Italien bereits bekannt war. Schon Anfang der 1960er Jahre hatte er für die Entstehung eines neuen Casanova-Bildes plädiert: Sein Anliegen war es, dem italienischen Publikum die Bedeutung dieses frei denkenden, außerkanonischen *italienischen* Autors und Schriftstellers des „ersten modernen italienischen Romans“¹⁰ bewusst zu machen.¹¹ In seiner *Nota del Curatore* macht Chiara die Leser auf den besonderen Stil Casanovas aufmerksam, auf seine Kunstsprache, die „auf Französisch geschrieben, aber italienisch gedacht wird, und ferner in einem deutschsprachigen *Milieu* angesiedelt ist“.¹² Casanova war stets in erster Linie wegen seiner Abenteuer und seines Libertinismus bekannt. Aber seine Heldentaten in der Frauenwelt, so erklärt Chiara, nehmen nur ein Sechstel der gesamten Erinnerungen ein: „Casanova ist eine historische Person, ein Mann seiner Zeit, mit vielen Widersprüchen.“ Don Giovanni sei hingegen „ein literarischer *Topos*, eine fingierte und außergeschichtliche, fast metaphysische Figur“.¹³ Casanovas Memoiren seien Zeugnis eines „verzweifelten Italieners des achtzehnten Jahrhunderts“. Seine Dekadenz und sein Versagen findet Piero Chiara interessanter als seine Erfolge. Und auch Casanovas brillante Arroganz „verrät seine Bemühungen, die schweren Stunden des *Ennui* zu bewältigen; die Stunden der Erinnerung an Kerker, Misere, Armut, Krankheit. Schon ein Greis, in einem kalten Zimmer im Schloss von Dux, versucht er sich in einer authentischen Tätigkeit, als Schriftsteller, Philosoph und Wissenschaftler [...] Am stärksten ausgeprägt ist dieser Zustand zu dem Zeitpunkt, an dem er sich selbst ohne Maske zeigt und man bis ins Innerste seines Gemüts schauen kann.“¹⁴ Chiara kritisiert die Umschreibungen und Kürzungen der ersten Herausgeber Casanovas in Deutschland und Frankreich, vor allem wegen des Schadens, den sie den schriftstellerischen und künstlerischen Qualitäten des Textes zugefügt hätten. Er möchte den historischen Casanova, den Intellektuellen der Hoch- und Spätaufklärung, ins öffentliche Bewußtsein

¹⁰ Piero Chiara: *Nota del Curatore*. In: Casanova (Anm. 6). Bd. 7, S. X–Y, hier S. 10.

¹¹ Vgl. Piero Chiara: *Il vero Casanova*. Mailand 1977. Zur Rezeption von Casanova in Italien vgl. Gerd J. Forsch: *Casanova und seine Leser. Die Rezeption von Casanovas *Histoire de ma vie* in Deutschland, Frankreich und Italien*. Rheinbach-Merzbach 1988. Zum historischen Casanova und zu seiner literarischen und schriftstellerischen Tätigkeit vgl. Achim Aurnhammer: *Lieben wie man liest. Dichtung und Wahrheit in Casanovas *Histoire de ma vie**. In: Max Kunze (Hg.): *Die Casanovas. Beiträge zu Giacomo, Francesco und Giovanni Battista Casanova sowie Silvio della Valle di Casanova*. Berlin 2000, S. 9–28.

¹² Chiara: *Nota del Curatore* (Anm. 10), S. 10.

¹³ Ebd., S. 14.

¹⁴ Ebd., S. 14f.

zurückrufen, ihn als Schriftsteller, ja sogar als Kulturkritiker, Historiker und Moralist rehabilitieren. Chiara ist von Casanovas gleichzeitiger Nähe zum Nichts und zum Leben fasziniert: „Il est fier parce qu’il n’est rien“, hatte der Prinz von Ligne von ihm geschrieben, [...] und gerade dieses Gefühl des Nichts- und Niemandseins lenkte seinen Willen, gleichzeitig um jeden Preis ein Jemand zu sein.“¹⁵

Chiaras Tätigkeiten als Schriftsteller, Literaturkritiker, Herausgeber und Drehbuchautor sind in diesem Sinne eng miteinander verbunden. Das Anliegen, Casanova in seinen verschiedenen Facetten bekannt zu machen, besaß jedoch nicht nur für Piero Chiara Relevanz. Viele italienische Filmemacher, zum Teil angeregt durch die Neuausgabe der *Memoires*, wählten Casanova zum Filmsujet.

Folgende Zeittafel gibt einen Überblick über die Casanova-Rezeption in Italien zwischen 1960 und 1979:

- 1960–62: Neue Ausgabe der *Histoire de ma vie* (Brockhaus-Ausgabe).
- 1965: Italienische Ausgabe der *Storia della mia vita*, herausgegeben von Piero Chiara.
- 1969: Luigi Comencini, *Infanzia, vocazione, prime esperienze di Giacomo Casanova* (Hauptrolle Leonhard Whiting). Freie filmische Bearbeitung der *Storia della mia vita*.
- 1974: Mario Monicelli, *Casanova 70* (Ital/Fr). Eine erotisch-groteske Komödie.
- 1975: Arthur Schnitzler, *Il ritorno di Casanova*. Übersetzung ins Italienische von Giuseppe Farese.
- 1976: Federico Fellini, *Il Casanova* (Hauptdarsteller Donald Sutherland). Freie Bearbeitung der *Storia della mia vita*.
- 1979: *Il ritorno di Casanova. Romanzo sceneggiato* (Hauptrolle Giulio Bosetti) nach Schnitzlers Novelle. Regie: Pasquale Festa Campanile, Drehbuch: Piero Chiara.

Die Interpretation der Figur Casanovas in den Filmen von Comencini, Monicelli und Fellini läuft grundsätzlich auf eine Gleichsetzung von Casanova und dem Typus Don Giovanni in jeweils verschiedenen Schattierungen hinaus. Comencini verfilmt zwei Episoden aus der Jugend Casanovas, in denen er als Schelm und Verführer dargestellt wird. Monicelli betont die trivialeren Aspekte der Figur: Thema ist das Schicksal eines ehemaligen Verführers, der in groteske Situationen gerät. In der Komödie geht es um einen schönen italienischen Nato-Offizier

¹⁵ Ebd., S. 15. Siehe auch Piero Chiara: Togliamo la maschera al signor Casanova. In: Chiara: *Il vero Casanova* (Anm. 11), S. 208–211, hier S. 209 (erstmal veröffentlicht in: *Corriere della Sera* vom 28.11.1976), wo er behauptet, Casanova sei „Zeitzeuge, Schriftsteller und hauptsächlich Erzähler“; Chiara verweist auch mit Nachdruck auf Casanovas Übersetzertätigkeit, um den intellektuellen Anspruch seines Autors hervorzuheben: „Seine Übersetzung der Ilias auf Deutsch hätte den Neid von Vincenzo Monti verdient.“ Piero Chiara: *Casanova traduttore dell’Iliade*. In: Chiara: *Il vero Casanova* (Anm. 11), S. 135–144, hier S. 135.

(Mastroianni), der von Impotenz geplagt wird, weil er erotische Reize nur noch in Situationen extremer Gefahr empfindet. Fellini schöpft auf seine Art aus dem nihilistisch-grotesken Potential einer stark durch die dunkelsten Schattierungen des Don Giovanni-Mythos gefärbten Casanova-Gestalt.

Piero Chiara bleibt an sich der literarischen Übersetzung von Farese nahe, versucht aber stets, Schnitzlers Bild von Casanova mit dessen eigener Sprache zu verknüpfen. 1975 hatte Chiara in einer Rezension der italienischen Übersetzung der Novelle den „psychologischen“ Blick Schnitzlers positiv hervorgehoben. Schnitzler habe Casanova als krisenhaftes Subjekt und nicht als leere Hülle, als bloßen Typus des Frauenhelden skizziert.¹⁶ Im selben Jahr kritisiert Chiara in einem Interview das „einseitige“ Casanova-Bild, das Fellini vermittelt habe: „Casanova ist kein Verführer, [...] er ist meistens eher der Verführte.“¹⁷ Ein Jahr später, in einem im November 1976 in der Zeitung *Corriere della Sera* unter dem viel-sagenden Titel *Togliamo la maschera al signor Casanova* erschienenen Artikel, polemisiert er erneut gegen Fellini, der Casanova als Versager, als nihilistischen, pseudofaschistischen Prototyp des ‚Italieners‘ schlechthin dargestellt habe.¹⁸

Der Essayist, Herausgeber und Drehbuchautor Chiara muss sich immer wieder gegen nivellierende Tendenzen von Regie und Rai behaupten. Sein Ziel ist es, sowohl als Essayist als auch als Herausgeber und Drehbuch-Autor, Casanova deutlich von der typisierten Figur Don Giovanni abzugrenzen, den er – stark vereinfacht – als eindimensionalen Verführer begreift.¹⁹ Schnitzlers Vorlage war daher besonders attraktiv für Chiara, denn auch der Wiener Autor lässt im späten Casanova das Bild des Helden als Antihelden entstehen. Er schildert ihn als tragische und bewusst historische Schriftsteller-Figur, selbst ohne die *Versione integrale* der Memoiren gekannt zu haben und trotz aller deklariertes Erfindung und Weiterdichtung der Memoiren. Schnitzler selbst empfand wohl diese Dichotomie der Casanova-Figur, da er gleichzeitig die tragische Novelle *Casanovas Heimfahrt* und das Lustspiel *Casanova in Spa*²⁰ verfasste. Denn er stellte der Figur des Lebensartisten und Verführers die des alten, introvertierten und von Krisen geschüttelten Casanovas gegenüber.

¹⁶ Piero Chiara: *Il ritorno di Casanova* di Arthur Schnitzler. In: Chiara: *Il Vero Casanova* (Anm. 11), S. 151–154.

¹⁷ Piero Chiara: *Intervista di G. L. La Rosa sul Casanova di Fellini*. In: Chiara: *Il Vero Casanova* (Anm. 11), S. 155–168 (erstmalig veröffentlicht in *Panorama* vom 02.10.1975).

¹⁸ Chiara: *Togliamo la maschera* (Anm. 15), S. 208.

¹⁹ Chiara scheint eine stark vereinfachte Interpretation des Don Giovanni-Mythos zu vertreten. Aus seinen Äußerungen lässt sich erkennen, dass er Don Giovanni als leichtsinnige, nihilistische Figur versteht und ihre ambivalenten und tiefer gehenden Züge außer Acht lässt. Jedoch bleibt natürlich der grundsätzliche Unterschied bestehen zwischen Casanova als einer historischen Figur und Don Giovanni als einem „Mythos des modernen Individualismus“. Vgl. hierzu Ian Watt: *Myths of Modern Individualism*. Cambridge 1996.

²⁰ Arthur Schnitzler: *Die Schwestern oder Casanova in Spa*. In: A. S.: *Gesammelte Werke. Die dramatischen Werke*. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1962, S. 651–737.

Das Genre: Der Romanzo sceneggiato

Der italienische *Romanzo sceneggiato* spielt in der Geschichte der Kulturindustrie Italiens eine besondere Rolle. Seit Mitte der 1950er und noch intensiver in den 1960er und 1970er Jahren entstand eine Reihe von Literaturverfilmungen für das Fernsehen, die namhafte Schauspieler, Regisseure und Drehbuchautoren für sich gewinnen konnte.²¹ Schnitzlers *Ritorno di Casanova* eignete sich gut für das damalige Rai-Kulturprogramm, das auf die Bildung des breiten italienischen Publikums zielte (u. a. wurden Werke von Kleist, Tolstoj, Dostoevskij, Dickens und Manzoni verfilmt). Typisch für diese Gattung ist ihr literarisch-theatralischer Ursprung. Die Tradition der (in den Filmen allerdings meist begrenzten) Serienform hat ihre Wurzeln im Feuilleton des 19. Jahrhunderts, im Fotoroman der Nachkriegszeit und im Hörspiel. Bestimmend für die Filme blieb jedoch vor allem die Nähe zum Theater: Die Regisseure (u.a. Enriquez, Ferrero, Majano, Morandi, Fino, Blasi) verlangten berühmte Theaterschauspieler, die Kulissen der Produktionsstudios waren wie Theater-Bühnenbilder gestaltet. Dialoge und Monologe hatten Vorrang gegenüber der Handlung; die Drehbücher wurden nach Akten strukturiert.

Das Fernsehen, 1953 in Italien als staatliche Institution ins Leben gerufen, verstand sich als Ort der Alphabetisierung und Erziehung der Massen. Es ist fast überflüssig hinzuzufügen, dass diese Zielsetzung ambivalent beurteilt werden muss: Sie führte zur Entstehung eines homogenen Publikums (homogen im Sinne einer einheitlichen elementaren Sprachkompetenz – in den 1950er Jahren sprach man fast nur Dialekt; ebenso war der Analphabetismus sehr hoch) und strebte nach einer, wenn auch gemäßigten, Entprovinzialisierung (nach den langen Jahren des Faschismus und der Autarkie sollte die italienische Massenbevölkerung die europäische Kultur kennen lernen). Allerdings war für das Kulturmanagement des staatlichen Fernsehens hauptsächlich die Democrazia Cristiana verantwortlich. Sie lenkte ihr besonderes Augenmerk auf die Maßregelung aller moderner Strömungen und kritischer Instanzen, die sich in vielen Bereichen der italienischen Kultur zu der Zeit entwickelten (stellvertretend sei hier auf das Programm des Einaudi-Verlags verwiesen, das von Intellektuellen wie Natalia Ginzburg, Cesare Pavese und Italo Calvino mitgestaltet wurde). Und trotzdem zählte die Rai von damals nicht nur Piero Chiara, sondern auch Umberto Eco, Fernanda Pivano und selbst Einaudi-Redakteure zu ihren Mitarbeitern. Die Welt der progressiven und engagierten Kulturindustrie und die Welt der neuen Massenmedien waren auf diese Weise miteinander verflochten, die *Intelligencija* infiltrierte sozusagen den Massenbetrieb.

²¹ Dazu Aldo Grasso, Massimo Scaglioni: *Che cos'è la televisione*. Mailand 2005.

Der Casanova-Film Pasquale Festa Campaniles

Auch Pasquale Festa Campaniles Casanova-Verfilmung zeugt von einer widersprüchlichen Zusammensetzung verschiedener Strömungen, die typisch für das Italien der 1970er Jahre waren. Erst 1974 hatte eine Volksabstimmung die Ehescheidung rechtlich durchsetzen können, aber gleichzeitig bestimmten immer noch die *Benpensanti* und die Kirche den gesellschaftlichen Diskurs, besonders in den öffentlichen Medien. Die Verfilmung ist ein *opus incertum*, ähnlich den Mauern des alten Roms. Das Drehbuch enthält die verschiedensten Elemente: Einerseits ist ihm eine psychologische, existentielle Seite inhärent, die sowohl Schnitzlers Text zugeschrieben werden kann, als auch der Erfahrung Piero Chiaras als ausgewiesenem Kenner des alten Casanova sowie literarischem Beobachter des Sittenwandels in Italien. Andererseits lässt sich eine gewisse Selbstzensur und zugleich Trivialisierung bemerken, die dem Genre des *Sceneggiato* durchaus gemäß war und die in diesem Fall manchmal zu unfreiwilliger Komik und kitschiger Sentimentalität führt.

Der Film von Festa Campanile weist im Vergleich zu Schnitzlers Text zahlreiche Kürzungen auf, die meistens die Sphäre der Sexualität betreffen und als Form der Selbstzensur verstanden werden können. Zwei Beispiele seien hier exemplarisch genannt: In der Novelle zeigt der Abt in Olivos Haus eine sehr morbide Haltung den drei kleinen Mädchen gegenüber; dieser Aspekt wird im Film vernachlässigt. Weiter: In der Erzählung führen Casanova und der Leutnant Lorenzi das letzte Duell nackt aus, was im Fernsehen nicht gezeigt werden durfte. Auch die Musik von Ritz Ortolani, die das Geschehen pathetisch färbt, scheint weniger den Intentionen Chiaras und eher den Neigungen des Regisseurs Pasquale Festa Campanile zu entsprechen.

Die Casanova-Verfilmung als intermediale Umschreibung.

Im Folgenden seien einige Aspekte genannt, die in dieser Adaption die Umschreibung Casanovas zur traurigen Schriftstellergestalt vermitteln sollen, so wie sie Chiara aus Schnitzlers Novelle herauslas; letzten Endes wird jedoch dem Publikum eine konventionelle Figur angeboten. Ablesen lässt sich dies auch an den technischen Lösungen hinsichtlich der filmischen Transposition von Erzählelementen wie dem Bericht, der erlebten Rede und dem inneren Monolog.

Einige interessante Ergebnisse zeigen sich, betrachtet man die Darstellung der italienischen Provinz im Film. Die Schilderung des Milieus stellt eine, wenn nicht *die* Perspektive des Drehbuchautors dar, welche auf die Regieführung abgefärbt hat. Im Film werden Dialoge durch das sprachliche Kolorit, die lokalen, provinziellen Färbungen, so realistisch gestaltet, dass dieser Kostümfilm durchaus auch als soziologisch-realistischer Film bezeichnet werden kann. Die verschiedenen provinziellen Typen, die in Chiaras Novellen und Romanen dominieren,

dienen hier als kontrastive Kulisse für die einzigen zwei Figuren, die keine dialektale Akzentfärbung aufweisen, Casanova und Marcolina. Beide profilieren sich als auch generationenbedingt antagonistische Vertreter eines Kosmopolitismus des Geistes. Sie sind eingeschlossen in einer kleinlichen Gesellschaft, die sie nicht versteht, oder besser gesagt: missversteht. Diese Gesellschaft verdammt Casanova zur Rolle des ewigen Verführers und Marcolina zur unerotischen Priesterin der Wissenschaft (was beide nicht sind). Bildhaftigkeit, symbolisches Erzählen und Lokalkolorit sind somit nicht gegensätzlich, sondern komplementär. Wo die soziologische Mikrostudie aufscheint, gewinnt die Geschichte einen Zusatz an Charakteristik, der das breite italienische Fernsehpublikum ansprechen konnte.

Wo aber die psychologische Krise des Protagonisten in den Vordergrund tritt, also ein ernster Ton angeschlagen wird, sind die Resultate filmästhetisch weniger überzeugend. Das psychologisierende, symbolische Erzählen, d. h. der bildhafte Ausdruck eines Bewusstseinszustandes, geschieht oft durch ein Zusammenfallen der Perspektive des Protagonisten mit der Stimme des Erzählers. Die erlebte Rede und der innere Monolog werden im Film meist zum Monolog einer Off-Stimme (voice over), parallel montiert zu filmischen Sequenzen, die durch labiale Mimik der Schauspieler andere gesprochene, jedoch tonlose Dialoge zeigen. Verschiedene Themen und Motive werden intensiviert, damit das Bild von Casanova als einem krisenbetroffenen Schriftsteller stärker aufscheint, aber die Regie markiert diese Aspekte so offensichtlich, dass die Ergebnisse oft zu einem Lächeln und nicht zum nachdenklichen Mitgefühl beim Zuschauer führen.

Das Incipit der Novelle, in sehr markanter Weise durch die auktoriale Perspektive geprägt, wird im Drehbuch in dialogischer Form bearbeitet und an anderer Stelle eingebettet, während der Auftakt des Films, unmittelbar nach dem Vorspann, den Fokus auf die desillusionierte Figur des Schriftstellers lenkt, der *malgré lui* zur Verführung einer provinziellen *Locandiera* verdammt ist und in einem heruntergekommenen Zimmer im Grunde nur an seinen Schriften weiterarbeiten will.

Das filmische Erzählen beginnt jedoch nicht mit dieser Szene; es beginnt schon im Vorspann, in dem weitere Textstellen aus der Novelle bearbeitet werden. Bei Schnitzler fällt Casanova nach der Nacht mit Marcolina, kurz vor seiner Flucht, in eine sehnsüchtige *Réverie* über Venedig, welches in einer malerischen Schönheit evoziert wird. Casanovas Blick ist offensichtlich durch die venezianische Malerei beeinflusst, er versteht sich als Kunstkenner. Diese künstlerische Seite des Schnitzlerschen Helden wird durch eine theatralische Kulisse im Vorspann des Films von der Regie übernommen. Die Eingangsszene des Films, noch während des Vorspanns, eröffnet einen Blick auf Venedig in malerischen Landschaft. Werke der venezianischen Malerei, u. a. von Canaletto und Guardi, werden mittels eines dynamischen Kameraspiels, das zwischen Zoom und Panoramavision wechselt, gezeigt. Sodann mündet es in eine Großaufnahme der Mappe Casanovas, seiner Bücher und seines Schreibtischs. Leider wird Casanovas *Réverie* unmit-

telbar nach der trügerischen Liebesnacht mit Marcolina in einer allzu plakativen Szene umgesetzt, in der er mit ihr gemeinsam durch Venedigs Kanäle fährt; eine solche Szene hätte eher in einen Werbefilm gepasst denn in ein ambitioniertes Filmprojekt.²²

Ein weiteres Beispiel für die Identifikation des Autors Chiara mit der Schriftstellerfigur Casanova sei hier erwähnt. Es handelt sich um eine Art persönliche Unterschrift Chiaras, eine *firma d'autore*. Chiara erfindet eine Szene, die in Schnitzlers Text nicht vorkommt, in der Casanova ein Sonett von Luis de Góngora y Argote vorträgt. Diese Szene, die im filmischen Geschehen eine zentrale Rolle einnimmt, steht ganz im Zeichen der symbolischen Verbindung von Tod und Schönheit, die wiederum auch in der Novelle von Schnitzler leitmotivisch in anderer Gestalt wiederkehrt.

[...]

mentre più del garofano precoce
 raccoglie sguardi ogni tuo labbro
 e in disdegnosa gioventù trionfa
 del lucente cristal tuo gentil collo;
 godi collo, capello, labbro e fronte,
 prima che quanto fu in tua età dorata
 oro, giglio, garofano, cristallo,
 non solo in argento o tronca viola
 si volga, ma tu insieme decada
 in terra, fumo, polvere, ombra, nulla.²³

Piero Chiara hatte 1970 für den bereits erwähnten Einaudi Verlag die Übersetzung der *Sonetti funebri (Trauersonette)* von Góngora veröffentlicht – der Titel des Bandes ist bereits aussagestark. Gerade in dieser Übersetzung wird das Sonett im Film wortwörtlich vorgetragen. Dieser hinzugefügte literarische Text schlägt eine Brücke zwischen der Fiktion und dem Autor, so wie Schnitzler selbst eine Brücke zwischen sich und der Figur Casanova schlug, als er seinem Helden das eigene Alter zum Zeitpunkt der Entstehung zuschrieb.

Die Intermedialität lässt hier eine produktive Spannung entstehen. Casanova befindet sich im Mittelpunkt eines Geflechts aus Spiegelungen vor einem erzählerisch und historisch mehrschichtigen Horizont. Zwei Blickfelder lassen sich in

²² Aufschlussreich und markant sind die Beobachtungen von Matteo Galli zu diesem Thema. Vgl. Galli (Anm. 1).

²³ Luis de Góngora y Argote: *Sonetti funebri*. Übersetzt von Piero Chiara. Eingeleitet von Jorge Guillén. Turin 1970, S. 49. Die deutsche Fassung lautet: „[...] solange an deinem Mund ich seh, dem weichen, / dass er sich frischer als die Nelke male, / solange die funkelndste Kristallenschale / vor deines Halses Leuchten muss verbleichen: // freu dich an Hals und Haar und Stirn und Munde, / eh, die Kristall und Gold und Lilien schienen / in deines Lebens hellster Sonnenstunde, / zu Silber sich und welken Balsaminen / verwandelten und du in Staub zugrunde / und Dunst und Rauch und Schatten gingst mit ihnen [übersetzt von Rudolf Grossmann, <http://www.biblele.com/CILHT/mientras.html>].“

der Novelle entdecken: Wien, 1917 – der historische Standpunkt des Autors Schnitzler sowie Dux, Ende des 18. Jahrhunderts – der Ort, an dem Casanova seine Memoiren verfasste. Schnitzlers Erzählung weist auf den historischen Horizont der Hauptfigur. Giacomo Casanova ist also Held der Handlung und gleichzeitig selber Schriftsteller, Autor seiner Memoiren. Schnitzler selber schreibt, dass er gerade am Schluss der Novelle Casanovas Memoiren als Quelle benutzt habe, darauf aufbauend aber selber frei über den Stoff verfügt habe.

Eine weitere Ebene kommt in der filmischen Darstellung hinzu. Italien, 1979: Der historische Horizont des Drehbuchautors trifft auf die Casanova-Thematik im italienischen Film der 1970er Jahre; darüber hinaus verweist Piero Chiara mit seiner Drehbuch-Bearbeitung auf die doppelte Chronotopie des Autors Schnitzler und des realen und fiktiven Autors Casanova und bringt sich selbst unmittelbar ins Spiel, als Übersetzer eines barocken Dichters, der mit seiner „Stimme“ und Sprache ins filmische Geschehen eingreift. Diese Stimme kommt geradewegs aus dem spanischen Barock, der Zeit Góngoras, aber auch Tirso de Molina mit seinem *Don Juan*.

Drei epochale Krisen verweisen also aufeinander: die Spätaufklärung und mit ihr Züge der Desillusionierung, die sich in einem posthumen Manuskript zeigen; der ausklingende Erste Weltkrieg und das Ende einer alten Weltordnung, die sich in der Krise einer paradigmatischen Figur wie Schnitzlers Casanova konfigurieren; und die ausklingenden 1970er Jahre in Italien. Fragen ließe sich nun, warum andere Autoren wie z.B. Thomas Mann in Italien durch die künstlerisch anspruchsvollere Kinematografie eines Visconti filmisch bearbeitet wurden und Schnitzler eine eher zähmend-triviale, feuilletonistische Rezeption angedieh. Doch lässt sich feststellen, dass diese intermediale Übersetzung in eine kulturelle Debatte eingreift, welche die Frage nach dem Selbstbild der Italiener während eines für die Republik sehr problematischen Epochen- und Sittenwandels aufwirft.

Die Figur Casanova aus dem festgefahrenen Stereotypendasein des dekadenten und leichtsinnigen Verführers zu befreien, als die sie, wenn auch in verschiedenen Modulationen, im filmischen und anthropologischen Selbstverständnis eines Fellini²⁴ und eines Mastroianni fungierte, versucht Chiara mit Hilfe von Schnitzler. Er stellt seinen Casanova auf die Probe. Chiara zielt darauf, Casanova als einen verbannten, widersprüchlichen Aufklärer und untypischen Italiener dem breiten Fernsehpublikum pädagogisch näher zu bringen: als einen, der viele Träume und Talente hatte und „keinen von seinen Träumen realisiert hat“;²⁵ einen, der immer fremd blieb in der provinziellen Welt Italiens. Diese Figur hatte auch in den 1970er Jahren ihre Aktualität. Jedoch führt die forciert theatralische und unnötig pathetische Art der Rezitation oft zu kitschigen Kurzschlüssen. Durch eine Gratwanderung zwischen Philologie und Trivalliteratur versucht

²⁴ Vgl. Chiara: Intervista (Anm. 17), S. 157.

²⁵ Chiara: Nota del Curatore (Anm. 10), S. 16.

Chiara, darin von Festa Campanile nicht gerade unterstützt, das italienische Publikum zu provozieren: Ausgehend von der Novelle Schnitzlers führt er eine neue, sich jedoch nicht durchsetzende Ethik der Melancholie vor, die ganz im Sinne des Sensismus steht (der einzigen Variante der Aufklärung in Italien). Das Resultat bleibt leider weit unter der Möglichkeiten und Versprechungen einer solchen Vorlage wie der Schnitzlers und eines Drehbuchautors wie Chiara.

Die Heimfahrt Casanovas ins italienische Fernsehen ist also, trotz aller guten Intentionen, nur halb gelungen. Jedoch erinnert dieses Schicksal eines Versagens auf hohem Niveau wiederum an viele Figuren Schnitzlers – und an Casanova selbst.

Synopse von Schnitzlers Casanova-Novelle und dem Romanzo Sceneggiato:

	Novelle <i>Casanovas Heimfahrt</i> (<i>Il ritorno di Casanova</i>)	Verfilmung <i>Il ritorno di Casanova</i>
1. Tag	Auktoriale Einleitung. Bericht.	Vorspann: Imaginärer Schauplatz: Venezianische Malerei.
	Schauplatz: Gasthaus in Mantua. Casanova ist 53 Jahre alt. Er ist verarmt und verbannt, befindet sich in einem bescheidenen Gasthaus in Mantua, wo er auf eine Begnadigung aus Venedig wartet.	Schauplatz: Gasthaus in Mantua. Casanova liegt im Bett mit der schönen, etwas vulgären provinziellen und provokanten Wirtin, die ihn als Verführer versteht und apostrophiert. Er fühlt sich hingegen alt, denkt an Venedig und an seine Schriften. Alle Figuren sind stark durch ihren regionalen Akzent charakterisiert.
	Schauplatz: ländliche Landschaft um Mantua. Während eines melancholischen Spaziergangs trifft Casanova zufällig Olivo, Ehemann einer ehemaligen, damals sehr jungen Liebhaberin, Amalia, die 15 Jahre zuvor von Casanova als <i>Dank</i> für eine feurige Nacht Kapital für ihre Aussteuer bekam (von daher die Dankbarkeit des wahrscheinlich unwissenden Olivo). Casanova akzeptiert Olivos Vorschlag, zu ihnen als Gast zu kommen.	Dieselben Begebenheiten werden im Laufe der filmischen Handlung dialogisch dargestellt.
	Motivationen der Zusage: Casanova ist neugierig auf die ihm unbekannt junge Nichte.	Casanova akzeptiert aus Müdigkeit und Wohlwollen Olivos gegenüber. Von Marcolina ist erst später die Rede (die Verführungslust Casanovas wird heruntergespielt).

→

2. Tag	<p>Schauplatz: Villa Olivos in der Mantuanischen Landschaft. Casanova trifft Amalia mit ihren drei Töchtern und die Nichte Marcolina, eine hochbegabte, aufgeklärte Mathematikstudentin an der Universität Bologna. Er verliebt sich in Marcolina und versucht vergeblich, die kluge junge Frau für sich zu gewinnen.</p> <p>Erstes Mittagessen: Erzählung von den Reisen und den Abenteuern Casanovas.</p> <p>Casanova merkt sofort die geheime Liaison zwischen Marcolina und dem jungen Offizier Lorenzi, eine Art Doppeltgänger, der ihn an seine verlorene Jugend erinnert. Ankunft des Briefs aus Venedig. Gespräch mit Amalia über seine Liebe zu Marcolina. Spaziergang. Gespräch mit Marcolina.</p>	<p>Die Begebenheiten werden im Laufe der filmischen Handlung dialogisch oder durch eine Off-Stimme dargestellt. Die Reihenfolge der inneren Monologe, auktorialen Passagen und Dialoge wird, nach dem Bedarf der filmischen Handlung, anders geschnitten. Dialoge, die an mehreren Stellen der Novelle verstreut stattfinden, werden gerafft und gebündelt, aber der Text der Faress-Übersetzung wird weitgehend wortwörtlich übernommen.</p> <p>Beim Tischgespräch werden neue Themen behandelt, die Casanovas Sensismus und Lebensphilosophie unterstreichen sollen: Er liebt das Leben in allen seinen Aspekten. Casanova kommt sogar zu einer langen und etwas trivialen Aufzählung von italienischen Käsesorten und gastronomischen Spezialitäten. Kommentar Amalias: „Aber Herr Casanova – Ich erwartete eine pikantere Erzählung!“</p>
3. Tag	<p>Abendessen. Mondäne Gesprächsrunde. Man spricht über den Ausflug zu einem nahen Kloster. Casanova erinnert sich an seine frühen Abenteuer im Kloster von Murano. Schlechte Nacht für Casanova. Erste Liebesnacht Marcolinas und Lorenzis.</p>	<p>Vortrag des Góngora-Gedichts.</p>
4. Tag	<p>Ausflug. Kloster. Kartenspiel-Abend.</p> <p>Klimax: Pakt mit Lorenzi: Casanova bietet Lorenzi eine Summe an, die dieser beim Kartenspiel verloren hat, wenn Lorenzi ihm hilft, Marcolina mit dem Betrug (Personenwechsel) in der Nacht zu verführen. Nacht der Intrige.</p>	<p>Leichte Abweichungen.</p>
5. Tag	<p>Antiklimax, Katastrophe: Schauplätze: Villa – Fahrt – Mantua – Venedig. Marcolina entdeckt mit Grauen die Intrige. Casanova flüchtet aus dem Zimmer. Duell Lorenzi – Casanova. Tod Lorenzis.</p> <p>Flucht. Fahrt Casanovas. Treffen mit Bragadin. Ankunft in Venedig. Verhandlungen mit den Autoritäten in Venedig, um ein Spion zu werden.</p>	<p>Flucht. Ankunft in Venedig.</p>