



universität
wien

Diplomarbeit

„I tre cedri und L'amore delle tre melarance
Vom Märchen zur Oper“

Dagmar Fornaroli-Rauth

zur Erlangung des akademischen Grades
Magistra philosophiae (Mag. phil.)
an der Universität Wien

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A349 346

Studienrichtung lt. Studienblatt: Italienisch

Betreuer: Univ. Prof Dr. Michael Metzeltin

I tre Cedri und L'amore delle tre Melarance

Vom Märchen zur Oper

Inhaltsverzeichnis	2	
Einleitung	4	
I. Die Gattung Fiaba und ihre Quellen	5	
I. 1.	Die Mythologie	5
I. 1. 1.	Die ewige Wiederkehr	6
I. 1. 2.	Initiation	7
I. 1. 3.	Jägerkulturen	8
I. 1. 4.	Pflanzerkulturen	9
I. 1. 4. 1.	Die Hochkulturen	10
I. 1. 4. 1. 1.	Babylonien	10
I. 1. 4. 1. 2.	Ägypten	11
I. 1. 4. 1. 3.	Die geopferten Könige	12
I. 1. 4. 1. 4.	Griechenland	13
I. 1. 4. 1. 4. 1.	Antike Mythen und Mysterien	13
I. 1. 5.	Die Mythen in der Neuzeit	15
I. 1. 5. 1.	Psychologie des Mythos	17
I. 1. 5. 2.	Strukturelle Mythenanalyse	19
I. 1. 5. 3.	Das Rätsel des ererbten Bildes	20
I. 2.	Das Märchen	22
I. 2. 1.	Etymologie	22
I. 2. 2.	Das Alter des Märchens	23
I. 2. 2. 1.	Altägypten	25
I. 2. 2. 2.	Griechenland	28
I. 2. 2. 3.	Das Byzantinische Reich	32
I. 2. 2. 3. 1.	Der Jenseitsglaube	32
I. 2. 2. 3. 2.	Literarische Überlieferungen	33
I. 2. 2. 3. 3.	Die Kontakte mit Italien	35
I. 2. 2. 4.	Europäische Volksmärchen	36
I. 2. 3.	Das Wesen des Märchens	39
I. 2. 3. 1.	Die Stilanalyse	40

I. 3.	Das italienische Volksmärchen	43
I. 3. 1.	Die Geschichte	43
I. 3. 1. 1.	Giovan Francesco Straparola	44
I. 3. 1. 2.	Giambattista Basile	45
I. 3. 1. 3.	Italienische Volksmärchensammlungen im 19. Jahrhundert	47
I. 3. 1. 4.	Italo Calvino	47
I. 3. 2.	Die Rolle der Frau im italienischen Märchen	49

II. Giambattista Basile **51**

II. 1.	Biographische Anmerkungen zu Basile und seinem Werk	51
II. 2.	Das Märchen „I tre cedri“	54
II. 2. 1.	Einleitung	54
II. 2. 2.	Das Märchen	55
II. 2. 3.	Die Analyse	63
II. 2. 4.	Der Text	64
II. 2. 4.1	Eigenschaften (E)/ Handlungen (H) / Zustände (Z) der Figuren	78
II. 2. 5.	Interpretation	85

III. Carlo Gozzi **87**

III. 1.	Der Literat und seine Zeit	87
III. 2.	Gozzi als Märchendramatiker und die Commedia dell' Arte	93
III. 2. 1.	Einleitung zur Commedia dell'arte	93
III. 2. 2.	Die Commedia dell'arte bei Gozzi und Goldoni	94
III. 2. 3.	Die Fiabe und ihre Quellen	97
III. 3.	L'amore delle tre Melarance	114
III. 3. 1.	Die Handlung	114
III. 3. 2.	Der Text	116
III. 3. 3.	„L'amore delle tre Melarance“ im Vergleich mit „I tre cedri“	138

IV. Gozzis Nachwirkung in der Oper **141**

IV. 1.	Prokofjews „L'amore delle tre melarance“	141
--------	--	-----

Sintesi **143**

Conclusionone **154**

Bibliographie **155**

Zusammenfassung in deutscher Sprache **161**

Lebenslauf **163**

Einleitung

Im Rahmen dieser Arbeit kann dem außerordentlich umfassenden Gebiet der Mythologie und des Märchens nur in einem verhältnismäßig sehr kurzen Streifzug durch seine geschichtliche und wissenschaftliche Entwicklung begegnet werden. In diesem Licht betrachtet scheint die Mythologie jedoch als Ansatz zur Erklärung des Wesens der Märchen, ihrem unbeirrten Fortleben über Raum und Zeit hinaus und der Verbreitung in all seinen Varianten unumgänglich. Es stellt sich uns deshalb die Frage, auf welche Weise mythisches Denken bis in unser Jahrhundert dem kreativen Schaffen der Menschen Pate stand.

Der erste Teil dieser Arbeit ist von Joseph Cambells Untersuchungen und Erkenntnissen über die Einheit der ganzen Menschheit bezüglich ihrer Seelengeschichte und physischer Beschaffenheit geprägt. Der Religionswissenschaftler Mircea Eliade beschäftigt sich mit den Grundfragen der menschlichen Existenz und erklärt diese Problematik anhand der schon in urzeitlichen Kulturen existierenden Mythen und deren praktizierten Riten. Vladimir Propp kommt auf dieser Grundlage den Zaubermärchen durch eine strukturalistische Analyse und der genauen Untersuchung der Handlungen, Eigenschaften und Zustände der einzelnen Personen auf der Basis von Initiationen auf die Spur.

Im zweiten Teil werden diese Erkenntnisse anhand der Volksmärchen aus der Sammlung „Il Pentamerone“ des neapolitanischen Barockdichters Giambattista Basile in die Praxis umgesetzt. Im dritten Teil wird gezeigt wie das ausgewählte Märchen „I tre cedri“ in dessen Grundstruktur 1761 seine Adaptation in Carlo Gozzis venezianischem Märchentheate, der Fiaba „L’amore delle tre melarance“ und im vierten Teil in Prokofjevs Oper findet.

I. Die Gattung Fiaba und ihre Quellen

I. 1. Mythologie

„Die profane Zeit transzendieren, die Große Zeit des Mythos wiederfinden, kommt einer Offenbarung der höchsten Wirklichkeit gleich. Einer Wirklichkeit, die streng metaphysisch ist und uns auf keinem anderen Weg nahegebracht werden kann als durch die Mythen und Symbole.“¹

Die „Große Zeit“ wird seit jeher von allen archaischen Gesellschaften als einzig wahre, weil heilig empfundene Geschichte der „ewigen Erschaffung und Vernichtung der Welten“ in engster Verbundenheit mit den kosmischen Rhythmen erlebt. Diese Schöpfungsmythen und Theogonien erzählen von der urzeitlichen Entstehung der Welt, der Geburt und dem Handeln der Götter, deren Polarität in den apokalyptischen Schilderungen der Weltendzeit, den Eschatologien liegen. Der frühzeitliche Mensch sieht sich Naturmächten ausgeliefert, doch strebt er ständig nach Harmonie mit diesen unbegreiflichen, ihm überlegenen Kräften. Wie zahlreiche mythische Themenkreise beweisen, wurde offenbar von allem Anfang an nach Antwort und Erklärung auf letzte Fragen der Menschheit gesucht.

So handeln die anthropologischen Mythen von wesentlichen Ereignissen im menschlichen Dasein, wie dies die Geburt und die Übergänge der verschiedenen Reifungsstufen bis zum unvermeidlichen Tod sind. Sie berichten auch von der Zerstörung des idealen paradiesischen Urzustandes und von der drohenden Vernichtung der Menschheit aufgrund ihrer frevelhaften Vermessenheit gegenüber einem Schöpfergott, während hingegen in den Soteriologien ein Erlöser und sein heilbringendes Wirken verherrlicht werden. Mythen, welche rückblickend von den Anfängen der Kulturen und der Stiftung religiöser Kulte und Riten erzählen, wirken gesellschaftlich strukturbildend und begründen darin dem Menschen die Phänomene seines Daseins, womit sich diese Ätiologien in ihrem mythologischen Stoff auch märchenhaften Erzählungen nähern können.²

Diese, hier detailliert genannten Mythentypen verdichten sich letzten Endes jedoch gemeinsam zu einer überzeitlichen Bildhaftigkeit, in welcher immer eine Erklärung für das

¹ Eliade, Mircea: *Ewige Bilder und Sinnbilder*, S. 71.

² Bellinger, Gerhard J.: *Knaurs Lexikon der Mythologie*.

intuitiv furchterregend und zugleich faszinierend wahrgenommene Numinose und die Frage nach Sinn und Ziel der menschlichen Existenz ihren Ausdruck finden, denn „gleiche Bilder vermögen Verschiedenes aussagen, gleiche Aussage stellt sich dar in unterschiedlichen Bildern.“³

I. 1. 1. Die ewige Wiederkehr

In seinem Werk „Kosmos und Geschichte“⁴ erklärt der Religionshistoriker Mircea Eliade das tiefe Bedürfnis der vorgeschichtlichen Kulturen, durch die zeremonielle Wiederholung des kosmogonischen Aktes die menschliche Bedingtheit zu überwinden, indem sie symbolisch nach einer Phase der reinigenden Zerstörung und darauffolgenden periodischen Erneuerung allen Seins die ursprüngliche zeitlose Einheit und integrale Fülle des Kosmos wieder schaffen.

Die archaische Vorstellung von der durch ein übermenschliches Wesen offenbarten exemplarischen Ereignisse und göttlichen Handlungen am Anfang aller Zeiten findet im Mythos der „ewigen Wiederkehr“ und seiner rituellen Reaktualisierung ihren Ausdruck. Für die traditionsgebundenen Gesellschaften haben Gegenstände keinen eigentlichen Wert und stellen an sich auch keine Wirklichkeit dar, sondern besitzen diese einzig durch ihre von transzendenter, stetiger Kraft und Wirksamkeit erfüllte symbolische Gestalt oder Herkunft, sowie in diesem Sinne auch menschliches Handeln nur gerechtfertigt wird durch die Nachahmung beispielhafter Vorbilder des mythischen Zeitalters *in illo tempore*, als alles zum ersten Mal geschehen war. So heißt es auch in einem von Eliade zitierten alten indischen Sprichwort des Shatapatha-Brâhmana: „*Wir müssen tun, was die Götter am Anfang taten.*“⁵

Die Mythen und Symbole eröffnen stets Grenzsituationen des Menschen, durch welche er seine Position zwischen Geburt und Tod und im Universum zu erkennen sucht. Im Gegensatz zur modernen Geschichtsauffassung eines linearen, nie umkehrbaren Ablaufs der Ereignisse hat für den archaischen Menschen in seinem direkten Bezug zum Kosmos und dessen göttlicher Geschichte, wie eben geschildert, alles Bedeutsame bereits in mythischer Zeit stattgefunden, in die auch neu hinzugekommene Geschehnisse und Erfahrungen als Offenbarungen höherer Mächte integriert werden. Solche Kulturen lehnen in ihrer antihistorischen Haltung zutiefst die Unumstößlichkeit der Zeit ab und die einzig wahre Geschichte wird zyklisch und durch die tradierten Mythen unendlich wiederholbar erlebt. Auf diese Weise gelingt dem traditionsgebundenen Menschen während der rituellen

³ Brunner-Traut, Emma: *Altägyptische Märchen*, S. 14.

⁴ Eliade; Mircea: *Kosmos und Geschichte*, S. 23 ff.

⁵ Ebenda, S. 34.

Reaktualisierung der vorbildlichen kosmogonischen Ereignisse wenigstens für kurze Dauer die Aufhebung der „unwirklichen, profanen“ Zeit und in seiner Vorstellung die Rückkehr in die „mythische, überzeitliche“ Gegenwart.

Eugen Drewermann vertritt bezüglich dieser Wirklichkeitsauffassung in seinen Schriften die Ansicht, daß selbst heute für den Menschen unserer technokratischen Gesellschaft die offenkundig nachhaltige Bedeutung der Mythologie nicht unterschätzt werden darf: „Es gibt Wahrheiten, die kann man nur in der Form eines Mythos oder eines Märchens, einer Legende ausdrücken.“⁶

Die vorgeschichtlichen Kulturen erleben indes die Mythen nicht nur als symbolische Bildersprache der Wahrheit, sondern den Gehalt dieser Erzählungen als die Wirklichkeit selbst, als allgegenwärtiges So-Sein.

I. 1. 2. Initiation

In der Ernsthaftigkeit der rituellen Wiederholung von Tod und Wiedergeburt liegt für die archaische Gesellschaft die tiefe Überzeugung des „absoluten Anfangs“, das heißt, daß ein ungeformter Zustand – das Chaos – die Voraussetzung jeder wahren Schöpfung ist und hier zeigt sich auch in aller Deutlichkeit ein fundamentaler Gedanke der, für die seit frühesten Zeiten so bedeutsamen, Initiationsmysterien.

Im Initiationsszenarium entspricht die Rückkehr zum Chaos dem mystischen Tod des Initianden, der im Falle der Pubertätsweihe dem Ende seiner kindlichen Unwissenheit gleichkommt. Vor dieser entscheidenden Prüfung wird er jedoch in geheimen Zeremonien mit den mythischen Überlieferungen sowie allen Regelungen der Sippe vertraut gemacht. Der Neophyt erlebt somit in der symbolischen, aber dennoch furchterregenden Jenseitserfahrung in der Begegnung mit dem „Heiligen“ und der „Wiedergeburt“ als eingeweihtes, erwachsenes Mitglied seines Stammes die elementare mythische Wirklichkeit in ihrem gesamten Ausmaß.⁷

Den zu Initiierenden wird Sprechverbot auferlegt, sie werden dem reinigenden Feuer und Waschungen ausgesetzt um sich von der Geburtsfamilie zu lösen und, einen Tag vor der Beschneidung, kahlgeschoren. Ihnen können auch Zähne ausgeschlagen oder Finger abgehackt und wie dies in Märchen und Mythen mitunter geschieht, werden sie auch

⁶ Drewermann, Eugen: *Wort des Heils, Wort der Heilung III*, S. 40.

⁷ Eliade, Mircea: *Das Mysterium der Wiedergeburt*, S. 14.

zerstückelt (cf. Osiris; Dionysos; Blaubart; Pourrat/*Le pigeon blanc*; Campion, *The Piano*). Die Reinigung durch Wasser und Feuer sind hier Voraussetzung zur Erlangung von Unsterblichkeit. (cf. Demeter und Demophon).⁸

Michael Metzeltin und Margit Thir führen hinsichtlich der, auch als *rites de passage* bekannten, Reifezeremonien in ihrem Werk „Erzählgenese“ weiter an:

„Die Järgergesellschaft zeichnet sich durch die starke Entwicklung von Knabeninitiationen aus, durch die die Knaben zu Jägern ausgebildet wurden. Daher dürften viele Zaubermärchen ursprünglich auf diese Gesellschaftsform zurückgehen.“⁹

Bezüglich des „Zaubermärchen als kodierte Initiationsgeschichte“ zeigen Metzeltin/Thir aus erzählerischer Perspektive den Aufbau einer „prototypischen Initiationssequenz“, die aus acht distinktiven Erzählmomenten (Narrateme) besteht:

- Weggang des zu Initiierenden vom Elternhaus
- Überschreitung einer Grenze zwischen profanem und sakralem Raum durch den Initianden
- Isolierung des Initianden
- Markierung des Initianden
- Lehr- und Übungszeit des Initiierten
- Rücküberschreitung der Grenze zwischen sakralem und profanem Raum
- festliche Aufnahme des Initiierten in die Gruppe
- eventuelle Heirat des Initiierten¹⁰

Nachdem nun die für diese Arbeit wesentlichen Aspekte archaischen Erlebens vorerst allgemein dargelegt wurden, sei anschließend noch konkreter ein relativ kurzer Überblick dem „historischen Schicksal“ der Mythologie gewidmet, um weiterhin auf dieser Spur dem Märchen näher zu kommen.

I. 1. 3. Jägerkulturen¹¹

Joseph Campbell beschreibt im ersten Band seiner Trilogie „Die Masken Gottes“ unter anderem die Mythologie der Urvölker und darin die frühesten mitteleuropäischen Zeugnisse religiöser Riten und Kunst, wie Begräbniskultstätten der Neandertaler sowie die Tempelhöhlen paläolithischer Jägerkulturen in der franko-kantabrischen Zone mit deren

⁸ Metzeltin, Michael / Thir Margit: *Erzählgenese*, S. 74 f.

⁹ Ebenda, S. 47.

¹⁰ Ebenda, S. 89.

¹¹ Campbell, Joseph: *Mythologie der Urvölker. Die Masken Gottes I*, S. 257 ff.

Felsmalereien von mystischen Tieren wie Wisenten und Büffeln, Tiergestalten, Magiern und Flachreliefs wohlbeliebter nackter Frauenfigurinen wie die sogenannte *Venus von Laussel*.

Er berichtet von der sich ab ca. 30 000 v. Chr. nach Spanien und in den fernern Osten ausgebreiteten Capsienkunst der Natufier Nordafrikas mit ihren auf freie Felswände eingravierten Bildern voller Dynamik, die in den Darstellungen ritueller Gruppenszenen mit Tänzen eine verstärkte Bedeutung der Gemeinschaft und der Frau als der geheimnisvoll bleibenden Kraft anklingen lassen. Die Felsgravierungen zeigen außer dem mesolithischen Jäger und den mit Pfeil und Bogen zu erlegenden wilden Tieren auch das schon bald darauf domestizierte Rind und Schaf und kündigen sodann mit der Sonnenscheibe über einem Widderkopf bereits spätere ägyptische Planetensymbolik an.

I. 1. 4. Pflanzerkulturen¹²

Aus dem anatolischen Kulturraum um 6500 v. Chr. stammen bereits archäologische Funde von ersten kunstvoll bemalten Töpferwaren und grazilen Frauenfigurinen aus Ton, die dann mit der späteren, steifer gehaltenen Tonfigur der nackten Göttin auf Zeichen eines Fruchtbarkeitskultes mit der direkten symbolischen Verbindung zwischen der Frau als gebärender, nährenden Mutter und der Erde schließen läßt.

In Harmonie mit der gesamten Natur erweckte überdies der Mond mit seinen immer gleich wiederholenden Phasen des Abnehmens bis zur drei Tage dauernden totalen Unsichtbarkeit, sicherlich seit Menschengedenken tiefen Eindruck.

Diese somit lange vor ihrer Zeit schon verinnerlichten Phänomene der symbolischen Bedeutung des Mondes als des ersten Toten und immerfort in gleicher Gestalt Wiedergeborenen übernahmen die frühen matriarchalen Ackerbaukulturen des Mesolithikums in ihrem Analogiedenken als einen für das Fortbestehen der Stammesgemeinschaft notwendigen Zyklus von Tod und Leben, Fortpflanzen und Verzehren. Die Ernte des Getreides und der Früchte setzten sie somit dem Töten von Mensch und Tier gleich, da das Sterben für diese Gesellschaften komplementär zum Leben gehörte und frei von jeglicher heroischen Gesinnung war.

Dies alles inspirierte solche Völker zu trostreichen Mythen der ewigen Wiederkehr allen Seins – zu den „Pflanzen- und Todesursprungsmythen“. Sie handelten vom gewaltsamen Tod und der Wiedergeburt eines über die Fruchtbarkeit der Vegetation herrschenden göttlichen

¹² Campbell, Joseph: *Die Mythologie der Urvölker. Die Masken Gottes I*, S. 195 ff.

Wesens und bildeten die Grundlage für den archaischen Ritenkomplex der Menschenopfer, welche in ihrer tiefen Verankerung tatsächlich oder symbolisch noch lange auch in den späteren geschichtlichen Kulturen fortbestand.¹³

I. 1. 4. 1. Die Hochkulturen

In der Periode des Hochneolithikums ca. 4500 v. Chr. deuteten abstrakte, geometrische Zeichnungen und stilisierte Symbole, wie beispielsweise Stierköpfe, Tauben und das Malteserkreuz auf den Tonwaren im Samarra- und Halafstil auf ein neues Weltbild hin, das den Boden für die um 4000 v.Chr. in Mesopotamien entstandene erste geschichtliche Hochkultur ebnete. Diese breitete sich bis ungefähr 2800 v. Chr. weiter nach Ägypten, bald darauf auch nach Kreta sowie um 1600 v.Chr. nach China aus und führte mit den entsprechenden zeitlichen Verzögerungen zur Erfindung des Rades, den in unserer heutigen Zivilisation noch immer gebräuchlichen Zahlensystemen, wie auch den ersten Tempelbauten und in dieser Sternstunde der Menschheit – zum Entstehen der Schreibkunst.

I. 1. 4. 1. 1. Babylonien

Im südbabylonischen Raum waren so bereits seit dem dritten Jahrtausend v. Chr. episch-mythische Überlieferungen des „*König Gilgamesch von Uruk*“ mündlich und ab dem zweiten vorchristlichen Jahrtausend in mehrfach überarbeiteter Form schriftlich tradiert.

Das sumerische Erzählgut zeigt in der Beschreibung der vom Helden *Gilgamesch* zum Sintfluthelden *Uta-napishtim* unternommenen Jenseitsreise auf der, letztlich vergeblichen Suche nach Unsterblichkeit und ewiger Jugend deutlich initiatische Strukturen und Motive. Religionshistoriker und Literaturwissenschaftler unseres Jahrhunderts erkennen in diesen immer wieder Einwirkungen auf die Weltliteratur und das Alte Testament.¹⁴

Heute sind aus jener Zeit der Keilschriftliteratur ebenso kultische Musik mit Sprechgesang und Chören belegt. Die Musiker genossen das Ansehen der Hohepriester und rezitierten anlässlich der Heiligen Hochzeit des Gottkönigs mit der obersten Priesterin in zwölfzügigen Neujahrs- und Fruchtbarkeitszeremonien das musikalisch untermalte Welterschöpfungsepos vom mythischen Sieg des Gottes *Marduk* über das Meeresungeheuer *Tiamat*. Der Musik wurde göttlicher Ursprung und heiligende Kraft zugeordnet, die den Menschen während der kultischen Handlungen seinem alltäglichen Leben entband und ihn in dieser Entzückung geistig in die mythische Zeit versetzte.¹⁵

¹³ Ebenda, S. 155 ff.

¹⁴ *Enzyklopädie des Märchens*, S. 1245.

¹⁵ Mircea, Eliade: *Kosmos und Geschichte*, S. 69.

Der in dieser Periode hieratischer Stadtstaaten um 3500-2500 v.Chr. erstmalig in Erscheinung getretene Menschentypus des eingeweihten, streng reglementierten Tempelpriesters besaß bereits astronomische Kenntnisse, welche mit der Erstellung eines mathematisch gegliederten Kalenders einhergingen. Es festigte sich jedoch der fatale Glaube, daß die Bewegung und Konstellation der Himmelskörper sowie das Leben auf der Erde denselben Gesetzen kosmischer Mächte unterlägen. Mythologien dienten nun im Sinne strukturierender Kräfte einer Harmonisierung des zwischen dem Mikrokosmos des Einzelmenschen und dem im Makrokosmos des Alls eingebundenen Mesokosmos der ganzen Stadt als Achsenmittelpunkt und irdischer Nachbildung der idealen himmlischen Ordnung.¹⁶

I. 1. 4. 1. 2. Ägypten

Ebenso wie im Land zwischen Euphrat und Tigris bildeten im Alten Ägypten die Mythen von der Ordnung der Gestirne und analog dazu ihr Einfluß auf den periodischen Naturablauf der Welt einen wesentlichen Bestandteil der Religion. Ihren Gesetzen, der *Ma'at* als kosmisch-ethisch-sozial-rechtlichem Paradigma der göttlichen Weisheit, mußte sich selbst der herrschende Pharao in seiner archetypischen Rolle als menschlicher Stellvertreter des mythischen Sonnengottes, dem Inbild der segenspendenden Kräfte der Sonne, unterordnen.

Wie oben schon bei Eliade angeführt, ist auch wie seines Vorgängers Aufgabe, symbolisch im Kampf gegen ein feindliches Ungeheuer das urzeitliche Chaos zu überwinden. Er muß die primordiale kosmische Ordnung wiederherstellen und somit immer wieder die Schaffung und Erhaltung des Reiches vergegenwärtigen – *so wie es in den Zeiten des Re war* – der als Sonnengott auf seiner täglichen Fahrt über die Himmelsgewässer im mythischen Kampf gegen den *Apophisdrachen* die Finsternis bezwingen mußte. Durch den Tod, dessen Zeitpunkt von den mächtigen Priestern durch Konsultation der Gestirne festgesetzt wurde, war wiederum ein Kreis des immer gleichen Handlungsauftrages geschlossen.¹⁷

Der Kreis wurde im Diesseits geschlossen – die pharaonischen Pyramiden sollten jedoch Erde und Himmel miteinander verbinden und ewiges Leben im Jenseits garantieren. Das dynastische Ägypten antwortete auf die Sehnsucht nach Unsterblichkeit überdies mit dem Mythos von *Osiris*, dem immer wieder aufs neue sterbenden und auferstehenden Gott.

¹⁶ Campbell, Joseph: *Mythologie der Urvölker. Die Masken Gottes I*, S. 169 ff.

¹⁷ Brunner-Traut, Emma: *Frühformen des Erkennens*, S. 99 ff.

I. 1. 4. 1. 3. Die geopfertten Könige

Zur Zeit der Hochkulturen war die Sitte des „rituellen Königsmordes“ mit matrilinear ererbter Erbfolge auf einem Raum zwischen Zentralafrika und Indien bis nach Südostasien verbreitet. Die Ausgrabungen der *Königsgräber von Ur*, der heiligen Stadt des altsumerischen Mondgottes *Nanna*, verdeutlichen den oben beschriebenen Mythos von der irdischen Nachbildung des Planetenhimmels als „erhabenes Mysterienspiel“ der Aristokratie: der König und sein Hof wurde nach Ablauf einer Spanne von Jahren, die von der Beziehung der Planeten am Sternenhimmel zum Mond abhing, rituell geopfert.¹⁸

Man kann diesen Brauch auch als mythologischen Stoff in der sudanesischen Erzählung „*Das Märchen vom Untergang von Kasch*“ erkennen: „*So sahen einen Tag nach dem andern, jahraus jahrein die Priester nach den Sternen und erkannten den Tag an dem der König getötet werden mußte*“.¹⁹

1890 erschien das anthropologische Werk „Der goldene Zweig“ von James G. Frazer, worin er darlegt, wie die Sitte des Königsmordes als lebendiger Mythos archaischer Rituale im Sudan bis in jüngste Zeit erhalten blieb. Er erklärt, daß dem Brauch, den König umzubringen, die unmittelbare Verehrung seines Volkes für ihn und der Wunsch zugrunde lag, seine göttliche Seele und mystische Macht noch in ihrer vollen Stärke auf einen tatkräftigen Nachfolger zu übertragen.

Die gotthaltigen, aufgrund ihrer magischen Kräfte „unheimlichen“ Könige wurden so auch für das Wohlergehen und die Vitalität der Menschen, die Fruchtbarkeit des Viehs und des Kornes als verantwortlich betrachtet und waren deshalb beim ersten Zeichen von Schwäche, Krankheit, Alter oder auch nach einer schon vorher festbestimmten Regierungszeit dem Tode geweiht.²⁰ In einer altägyptischen Erzählung kann man dazu lesen: „*da ersannen die Menschen Anschläge auf Re, denn seine Majestät war alt geworden*.“²¹

Dieses Mythenmärchen beinhaltet ungereimt in sich überschneidend außer dem gegen die Gottheit geplanten Mord auch die Mythen von der Erschaffung des Himmels und der sintflutartigen Vernichtung des Menschengeschlechts. Der urzeitliche Mythos wurde in

¹⁸ Campbell, Joseph: *Mythologie der Urvölker. Die Masken Gottes I*, S. 188 f.

¹⁹ Ebenda, S. 177.

²⁰ Frazer, James George: *Der goldene Zweig*, S. 387 ff.

²¹ Brunner-Traut, Emma: *Altägyptische Märchen*, S. 101.

Ägypten erstmals um 2000 v. Chr. in der Zeit des ersten Zusammenbruchs zwischen dem Alten und dem Mittleren Reich erwähnt, als sich anscheinend tatsächlich eine verheerende Sturmflut ereignete. Anhand eines solchen Beispiels erhalten Theorien des geschichtlichen Widerscheins in mythologischen Überlieferungen an Beweiskraft, worauf wir noch im Zusammenhang der griechischen Mythologie zurückkommen werden.

Die Ägyptologin Emma Brunner-Traut betrachtet altägyptische Mythen und Göttergeschichten als Glaubensgut und Erzählungen uralter Wahrheiten, aus denen später nicht mehr ganz ernst genommene Mythen und der Baustoff beinahe noch ernst geglaubter Märchen wurden.²²

Die These scheint besonders am Beispiel späterer, durch stellvertretende Priester abgewandelter oder nur noch symbolischer Formen des rituellen Königsmordes und der lebensrettenden Sitte des Märchenerzählens, wie im Falle der *Scheherazade* aus der Sammlung *Tausendundeine Nacht* plausibel.

Campbell zitiert Leo Frobenius, der diesbezüglich erläutert, wie begabte Geschichtenerzähler so manchem König und seinem Hofstaat durch phantasievolle Ablenkung der Priester und ständiger Verzögerung des Märchenausgangs letztendlich das Leben gerettet hatten.²³

I. 1. 4. 1. 4. Griechenland

Wird nun der Blick auf die, das gesamte Abendland entscheidend prägende griechische Antike geworfen, so ist im minoischen Altkreta eine Entwicklung ähnlicher Art der Königsnachfolge zu erkennen. Wie die Überlieferung bezeugt, soll sich die Regierungszeit des Königs Minos jeweils über acht Jahre erstreckt haben; James G. Frazer sieht in der athenischen Sage von den periodisch als Tribut nach Knossos gesandten und vom Minotauros verschlungenen sieben Jünglingen und sieben Jungfrauen einen engen Zusammenhang zu einem früheren tatsächlichen oder scheinbaren Königsmord.²⁴

I. 1. 4. 1. 4. 1. Antike Mythen und Mysterien

Ebenfalls an äußerst archaische Zeiten wie die oben schon erwähnten Kulturen der frühen Agrarvölker mit ihren Pflanzen- und Todesursprungsmythen läßt der Mythos um die kretische Fruchtbarkeitsgöttin *Demeter* und ihre Tochter *Persephone* denken, wovon ich hier den, von

²² Brunner-Traut, Emma: *Altägyptische Märchen*, S. 10.

²³ Frobenius, Leo, in J. Campbell: *Mythologie der Urvölker. Die Masken Gottes I*, S. 185 .

²⁴ Campbell, Joseph: *Mythologie der Urvölker. Die Masken Gottes I*, S. 471.

Homer und Hesiod um 800-700 v. Chr. bereits als Auslegung in dichterischer Form überlieferte Mythos des patriarchalen griechischen Götterstaates kurz skizziere:

Persephone wurde von Hades in die Unterwelt entführt und zu seiner Frau gemacht. Mit ihr stürzte jedoch eine sich gerade auch auf dieser Wiese befindliche Schweineherde in den Schlund und Demeter suchte vergeblich nach deren Spur. Hekate hatte nur Persephones Schreie gehört, doch der allsehende Helios berichtete ihnen das Geschehene. Voller Gram verließ Demeter nun den Olymp und verfluchte die Erde zur Unfruchtbarkeit, bis ihr Persephone wieder zurückgegeben wurde. Durch Zeus' Intervention wäre dies auch möglich gewesen, hätte ihre Tochter nicht von der Totenspeise – einem Granatapfelkern – gegessen. So mußte Persephone ein Drittel jedes Jahres mit Hades verbringen, während für den Rest der Zeit die Erde wieder fruchtbar und mit Blumen bedeckt war.

In Erinnerung und zu Ehren von Demeter und Persephone fanden Feste und Rituale statt, wobei in dem aus vorhomerischer Zeit stammenden und den Frauen streng vorbehaltenen Aussaatfest der *Thesmophorien* Ferkel anstelle früherer Menschenopfer gedient haben könnten.

Außer diesem Agrarritual wurden mehr als tausend Jahre lang bis in historische Zeit die von allen überaus geschätzten *Mysterien von Eleusis* zelebriert. Hier wurden zwar auch Schweine geopfert, jedoch zeigte der Hierophant zudem am Höhepunkt des Ritus' eine geschnittene Getreideähre welche in diesem Mythologem die nun wieder lebend zurückgekehrte Persephone symbolisierte.²⁵

Mircea Eliade erläutert dazu, daß die eigentliche Initiation im *Telesterion von Eleusis* vollzogen wurde und man über das darin Geschehene nur Vermutungen anstellen kann. Es ist indessen anzunehmen, daß der Myste wie in der schon zuvor beschriebenen typischen Initiation mit einer Jenseitserfahrung und der Wiedergeburt eine höhere Seinsweise erlebte.²⁶

Im Hintergrund der von Homer und Hesiod in geordneter Form überlieferten hohen Mythen des olympischen Pantheons sind überdies noch Göttergestalten indoeuropäischer, ägäischer und vor allem aus der ebenfalls schon längst vergangenen mykenischen Kulturepoche zu finden. Hesiod setzte zudem auch erste Impulse der prosaischen

²⁵ Campbell, Joseph: *Die Mythologie der Urvölker. Die Masken Gottes I*, S. 210 ff.

²⁶ Eliade, Mircea: *Das Mysterium der Wiedergeburt*, S. 204.

Fabeldichtung, die sodann im 6. vorchristlichen Jahrhundert Äsop in seiner Fabelsammlung vervollkommnete.

Das griechische Volk konnte mit seinen Göttern und Heroen in religiöser Weise noch bestens leben, während jedoch auf elitärer Ebene schon bald erste kritische Äusserungen bezüglich des „unmoralischen und lächerlichen“ Götterstaates hörbar waren.

Als zur sogenannten „Achszeit“, die den Aufbruch in Richtung „Logos“ signalisierte, die ersten Naturphilosophen des 6. Jahrhunderts wie Thales von Milet, der das Wasser als Urgrund der Welt sah, und sein Schüler Anaximander von einer Urmaterie sprach, entstand die Diskussion um die unter ihnen weitgehend fragwürdig gewordene Mythologie. In weiterer Folge wurden die Götter beispielsweise von Plutarch allegorisch und von Euhemeros als nur einst verdienstvolle Menschen gesehen oder die Erneuerung führte zu Herodots Entlehnungs- und Beeinflussungstheorie von den Ägyptern. Plato und Xenophanes stellten den Widerspruch zwischen wissenschaftlichem Denken und den „törichten Erfindungen“ der alten homerischen Mythen fest.

Gegen Ende der Antike befaßten sich die Neuplatoniker mit den Initiationen der Mysterien, in welchen sie ein Psychodrama erkannten. Die Theorie des Euhemerismus sollte dann noch bis ins 17. Jahrhundert in Europa fortleben. Das Christentum leistete zudem in der „Antimythenkampagne“ mit den Wissenschaftlern noch seinen Beitrag, „indem es die Mythen als teuflische Entstellungen der zuerst vorhandenen biblischen Wahrheit proklamierte“²⁷

Unter dem Begriff „Mythos“ wird nun im besten Falle das gesprochene Wort und nur noch eine Fabel oder fiktive Erzählung verstanden und in der immer stärkeren Verdrängung mythischer Vorstellungen dem „Logos“ als der folgerichtigen, vernünftigen Rede gegenübergestellt. Die Tatsache, daß jedoch die Mythologien den Menschen auch nach so vielen Jahrhunderten „logischen Denkens“ noch immer in ihrem Bann halten, beweist ihr unzerstörbares Wirkungspotential.

I. 1. 5. Die Mythen in der Neuzeit

Bis ins Mittelalter dauerte sodann noch die Phase der Mysteriosophie an, aber im Italien der Renaissance wurde in der wissenschaftlichen und philosophischen Welt der Neuplatonismus wiederbelebt, und damit ist die Diskussion um Entstehung, Bedeutung und Wahrheitsgehalt

²⁷ Gottschalk, Herbert: *Lexikon der Mythologie*, S. 83 ff.

des Mythos der ersten kritischen Reflexionen im antiken Griechenland nicht mehr zur Ruhe gekommen.²⁸

Ebenso galt die Mythologie in der Epoche der bereits rationalistisch orientierten europäischen Aufklärung und der fortschrittsoptimistischen industriellen Revolution des 18. Jahrhunderts als ein Erzeugnis des mittelalterlichen Aberglaubens naiver Geister und wurde als weit abseits der „vergöttlichten“ Vernunft betrachtet. Wie M. Eliade dazu erwähnt, war noch Ende des 19. Jahrhunderts sogar J. Frazer in seinen umfangreichen Schriften der Ansicht, „... daß alles vom Menschen der archaischen Gesellschaft Gedachte, Vorgestellte und Ersehnte, alle seine Mythen, Riten, seine Götter, seine religiösen Erfahrungen nichts als ungeheure Anhäufungen und Widersinnigkeiten, Grausamkeiten, Exzesse des Aberglaubens seien, die glücklicherweise niedergerungen wurden durch den intellektuellen Fortschritt des Menschen ...“²⁹

Diese erhärteten Ansichten und Zweifel, ob sie nun wirklich bloßes kindliches, primitives Denken oder vielleicht einen Widerschein der Geschichte darstellen, werden in weiterer Folge hier auch im Hinblick der Bedeutung des Märchens von besonderem Interesse sein.

1767 wurde durch Pater Coeurdoux in Indien dieser Bann gebrochen und der Mythologie durch die sich dort anbahnende Sanskritforschung der Weg in die wissenschaftliche Zukunft bereitet. Aus vergleichenden philologischen Untersuchungen im 19. Jahrhundert konnte somit ein völkerübergreifendes Kontinuum von Indien bis Irland festgestellt werden, in welches nur wenige nicht indoeuropäische Sprachen wie Estnisch, Finnisch, Lappisch, Ungarisch und Baskisch nicht integriert sind. In dieser großen Sprachenfamilie sind ebenso deren Mythologien und Kulturen mit all ihren Denkstrukturen verhängnisvoll miteinander verbunden. Man glaubte jedoch nun, den hellhäutigen Indoariern die führende Rolle der kulturellen Entwicklung zuschreiben zu können und verband schon bald heidnisches Germanentum mit dem europäischen Kulturerbe.

Zur Zeit der Romantik schenkte man diesen Ideen auch in der Überzeugung der Mythologie als Volksschöpfung Aufmerksamkeit. Die Brüder Jacob und Wilhelm Grimm nahmen das Gebot der Stunde wahr und gaben Anfang des 19. Jahrhunderts den Auftakt zur europäischen Märchenforschung. Sie glaubten in den Märchen Bruchstücke indogermanischer Urmythologie zu erkennen.

²⁸ Eliade, Mircea: *Das Mysterium der Wiedergeburt*, S. 212.

²⁹ Eliade, Mircea: *Ewige Bilder und Sinnbilder*, S. 30.

In diesem gesamten indogermanischen Kontext setzten ebenfalls die Helden und Götter wie aus der Ferne längst vergangener altgermanischer Mythenwelt im musikalischen Schaffen Richard Wagners romantische Höhepunkte, die in ganz Mitteleuropa nachhaltig hohe Wellen schlugen.

Was Ende des 18. Jahrhunderts mit spektakulären Forschungsergebnissen der Geisteswissenschaften begann, entglitt jedoch sehr bald auf explosives Terrain, wo französische Autoren aus der Aristokratie zur Frage der Ungleichheit der Menschenrassen das Wort ergriffen.

Nach dem anfangs dieser Ideologie 1839 erschienenen Werk „La science politique fondée sur la science de l’homme, ou Étude des races humaines“ entstand „L’Aryen et son rôle social“ von Graf Vacher de Lapouge und 1890 vom Engländer Houston Stewart Chamberlain „The Foundation of the Nineteenth Century.“ Schon zur Jahrhundertwende waren bis auf wenige Ausnahmen diese Schriften in deutscher Sprache erhältlich und 1930 veröffentlichte Alfred Rosenberg „Der Mythos des zwanzigsten Jahrhunderts“ womit er „schlafenden Bildern“ der Seele und „falschen Mythen“ zu ihrer Realisierung verhalf.³⁰

I. 1. 5. 1. Psychologie des Mythos

Noch im 19. Jahrhundert befaßten sich verschiedenste Geistesrichtungen erneut mit den schon zu früherer Zeit aufgeworfenen Fragen nach dem Ursprung der mythologischen Gedankenwelt, und bald darauf entfachte sich erstmals auch die Diskussion der möglicherweise in der Erbmasse begründeten, oder durch sozio-kulturelle Einflüsse entstandenen mythischen Bilder und ihrer Verbreitung.

In dieser Hinsicht veröffentlichte Adolf Bastian bereits 1868 im Sinne eines neuen Forschungsansatzes die Universalitätstheorie in seinem Werk „Das Beständige in den Menschenrassen und die Spielweite ihrer Veränderlichkeit“, worin er sich aus der Sicht der vergleichenden Psychologie und Biologie mit den Problemen des „Beständigen“ und des „Veränderlichen“ in den Mythologien auseinandersetzt. Im Verlauf seiner ausgedehnten

Reisen erkannte der Forscher die Einheitlichkeit der „Elementargedanken“ der Menschheit welche von den verschiedenen kulturell geprägten Inhalten der „Völkergedanken“ überlagert sind. Gemäß seiner Ansicht treten Elementargedanken niemals im Reinzustand und losgelöst

³⁰ Campbell, Joseph: *Mythologie der Urvölker. Die Masken Gottes I*, S. 22 ff.

vom Völkergedanken in Erscheinung, wobei für ihn der psychologische, spontane Aspekt der Kultur zuerst kommt.

Andere Anthropologen desselben Jahrhunderts wie Tylor und Frazer vertraten die Auffassung von den Mythologemen als spontaner Vorgängen in der Psyche, die in verschiedenen Weltgegenden unabhängig voneinander auftreten können und dadurch alle Kulturen parallel die gleichen Entwicklungsstadien durchlaufen sowie auch dieselben Reaktionen gegenüber der Natur zeigen würden.

Diese *Parallelitätstheorien* stießen seitens der Forschung mit Leo Frobenius in seiner *Kulturkreislehre* schon Ende des Jahrhunderts auf Ablehnung, und die Frage nach dem Ursprung und der weltweiten Verbreitung von Motiven wie Jungfrauengeburt, Sintflut und Feuerdiebstahl wurde somit durch frühe Wanderbewegungen oder späteren Handel verursachte Diffusion erklärt. Die Anschauung bestätigten überdies die Archäologie sowie die Ethnologie des zwanzigsten Jahrhunderts, und auch Joseph Campbell bejaht diese Annahme, wobei er eine gemeinsame Wurzel im Nahen Osten sieht.³¹

In der Folge der „entseelten“ Welt dieses positivistischen Jahrhunderts traten dann auch unerwartet rasch aufeinanderfolgend unterschiedlichste Disziplinen mit bahnbrechenden Erkenntnissen auf die Bühne des bisher „gesicherten“ abendländischen Gelehrtentums. Die Entdeckungen der Psychoanalyse, Tiefenpsychologie und des Strukturalismus gaben vollkommen neue Impulse zur Erforschung der nun bereits als universal gleich betrachteten menschlichen Seele. Sigmund Freud veröffentlichte zu dieser Zeit seine umstrittene, in Sexualchiffren gehaltene „Traumdeutung“. Einige Zeit danach erschien ein Werk³², worin er „Märchen und Mythen in die Nähe des Traums (dieser via regia zur Erkenntnis des Unbewußten) gerückt und sie als säkulare Wunschträume der Menschheit bezeichnet hat.“³³

Unter Anlehnung an die Ideen von Adolf Bastian nimmt der Psychoanalytiker C.G. Jung in der Einleitung zum Werk „Einführung in das Wesen der Mythologie“ Stellung zu seinen Erkenntnissen, die sich auch besonders auf die Begründung der Universalität von Mythologien beziehen. Jung sieht in der Nachfolge Sigmund Freuds die „Existenz von mythenbildenden Strukturelementen der unbewußten Psyche“ welche er als „*Archetypen*“, die Urbilder der Seele bezeichnet. Er ist der Überzeugung, daß „die Archetypen in den Mythen

³¹ Campbell, Joseph: *Mythologie der Urvölker. Die Masken Gottes I*, S. 27 ff.

³² Freud, Sigmund: *Der Dichter und das Phantasieren*, in: *Gesammelt Werke*, Bd. VII, S. 222.

³³ Lüthi, Max, in W. Laiblin (Hrsg.): *Märchenforschung und Tiefenpsychologie*, S. 391.

und Märchen, wie im Traum und in psychotischen Phantasieprodukten erscheinen³⁴ und unterscheidet vom „*persönlich Unbewußten*“ das „*kollektive Unbewußte*“, das eine allgemeine seelische Grundlage überpersönlicher Natur eines Menschen bildet. Seine Inhalte haben zeitlose Gültigkeit, die in jedem Individuum neu aufleben können.

I. 1. 5. 2. Strukturele Mythenanalyse

Der Ethnologe und Anthropologe Claude Lévi-Strauss wollte nicht glauben, daß sich die Menschen über Jahrtausende Absurditäten erzählten, und versuchte, die Bedeutung der Mythologie strukturalistisch zu definieren. Sein Forschungsansatz liegt der Anwendung der von Ferdinand de Saussure begründeten *Semiologie* und den phonologischen Erkenntnissen von Roman Jakobson zu Grunde, welche er auf ungewöhnliche Weise mit Phänomenen archaischer Kulturen verknüpft. In seinen mehrbändigen Werken über die strukturele Anthropologie und die Mythologie indianischer Gesellschaften Süd- und Nordamerikas versucht er immer wieder, die Funktionsweise des universalen menschlichen Geistes zu bezeugen und so Vorurteilen entgegenzutreten, die aus vergangenen kolonialistischen Jahrhunderten bis in unsere sogenannte „zivilisierte“ Gesellschaft überlebt haben.

Später meint er als Ethnologe „aus der Ferne“:

"Unsere Unkenntnis der Sprache und der Kultur der Bevölkerung, bei der man einen Mythos entdeckte, mag noch so groß sein, er wird doch von allen Lesern in der ganzen Welt als Mythos erkannt. Die Substanz des Mythos liegt weder im Stil noch in der Erzählweise oder der Syntax, sondern in der Geschichte, die darin erzählt wird. Der Mythos ist Sprache; aber eine Sprache, die auf einem sehr hohen Niveau arbeitet, wo der Sinn, wenn man so sagen darf, sich vom Sprachuntergrund ablöst, auf dem er anfänglich lag."³⁵

In einem von fünf Radiovorträgen erläutert Lévi-Strauss seine Theorie, in der er wiederum auf Ferdinand de Saussure und Roman Jakobson zurückgreift. Er ist hierin der Überzeugung, daß die Mythologie und die Musik von der Sprache abstammen, wobei die Sprache aus den unzertrennlichen Elementen – Laut und Bedeutung – besteht, während der Mythos die Bedeutung und die Musik das Tonhafte hervorhebt.

Der Anthropologe war von der Musik fasziniert und beschäftigte sich, wo immer er konnte, mit ihr. Auf seine Anregung komponierte der Dirigent René Leibowitz die Partitur einer Mythen transformation.

³⁴ Jung, Carl Gustav: *Einführung in das Wesen der Mythologie*, S. 107.

³⁵ Lévi-Strauss, Claude: *Strukturele Anthropologie I*, S. 231.

Luciano Berio setzte in „Eigenregie“ die von Lévi-Strauss entdeckten mythischen Strukturen in Musik um und ließ anlässlich der Salzburger Festspiele 1971 „im ersten Satz seiner *Sinfonia* (1968) den Text eines Bororo-Mythos über den Ursprung des Wassers (M 2) aus *Le cru et le cuit* von acht Vokalstimmen *recitativo* vortragen“.³⁶ Lévi-Strauss lehnte diese Komposition vorerst ab, mußte sich aber nach berechtigten Protesten des Musikers dem Werk beugen.

I. 1. 5. 3. Das Rätsel des ererbten Bildes

Auf der Grundlage dieser bisherigen Forschungsergebnisse stellte sich dann noch einmal die elementare Frage, inwieweit nun zum letzten Stand der Wissenschaft der Mensch in seiner psychosomatischen Beschaffenheit durch die Erbmasse oder durch gesellschaftliche Prägung bestimmt sei. Joseph Campbell glaubt dabei „an die Einheit der ganzen Menschheit, nicht nur in ihrer biologischen Beschaffenheit, sondern auch in ihrer Seelengeschichte“.³⁷

Für eine Klärung bezüglich der Mythologie geht Joseph Campbell von Ergebnissen der Tierverhaltensforschung aus. Diese beruft sich auf das Phänomen des „*Angeborenen Auslösemechanismus (AAM)*“, wodurch es dem Lebewesen durch ein ererbtes „*kollektives Gedächtnis*“ möglich ist, auf völlig unbekannte Sachverhalte durch „Schlüsselreize“, die „Auslöser“, adäquat zu reagieren. Ein eben geschlüpftes Küken erkennt beispielsweise sofort seinen Erbfeind, den Falken, und sucht Schutz. Solche unbewußt motivierten Reaktionen sind nach C.G. Jung beim Menschen durch die oben schon erwähnten urtümlichen Bilder, den „*Archetypen*“ möglich.³⁸

Von diesen Auslösemechanismen unterscheidet man die „*Zentralen Erregungsmechanismen (ZEM)*“, die auch als Schloß-Schlüssel Reaktionen bei Menschen und Tieren bekannt sind. Derartige Reaktionen werden wie die des Säuglings auf die Brustwarze gleichermaßen bei einem unbeabsichtigten, hormonell bedingten Appetenzverhalten von inneren und äußeren Reizen verursacht. Während man also die angeborenen Auslösemechanismen und die zentralen Erregungsmechanismen im Sinne Adolf Bastians den Elementargedanken zuordnet, beziehen sich die Völkergedanken „... auf den historisch bedingten Kontext des Schlüsselreizes, durch den die Tätigkeiten des Menschen in jeder beliebigen Gesellschaft ausgelöst werden“.³⁹ Anzuführen ist hier die mittlerweile erwiesene Tatsache, daß die menschliche Seele keine reine „*tabula rasa*“ ist, sondern von verschiedenen Strukturen und im Gegensatz zum Tier, von weitaus weniger konditionierten individuellen Erfahrungen geprägt

³⁶ Walitschke, Michael: *Im Wald der Zeichen*, S.204 f.

³⁷ Campbell, Joseph: *Mythologie der Urvölker. Die Masken Gottes I*, S. 9.

³⁸ Ebenda, S. 46.

³⁹ Ebenda, S. 53 ff.

ist. Nichtsdestotrotz sind bestimmte Vorstellungen weltweit zu finden, was jedoch nicht heißt, daß ebenso weltweit verbreitete Schlüsselreize als angeboren gelten können.

Dieser Abhandlung folgt zum Schluß noch das für die Mythologie eigentlich bedeutsamste Phänomen, der sogenannte „*übernormale Schlüsselreiz*.“ Es dreht sich hier um eine in der Natur nicht vorkommende Auslösesituation, den sie an Wirksamkeit übertreffenden Auslösemechanismus. Dazu zählen schon seit dem Neolithikum die Betonung gewisser Gesichtsmerkmale durch das Schminken, die hieratische Kunst und noch viel wichtiger für die Entstehung der Mythen und Riten, die Götter selbst.

Die Mythologie als, wie Campbell definiert, energiefreisetzende „Gesamtheit kulturell gepflegter Schlüsselreize“ zielt also ganz im Gegensatz zur literarischen Metapher, auf die angeborenen Auslösemechanismen und die zentralen Erregungsmechanismen. Mythen und Bilder können jedoch noch nicht im Erbgut, sondern vielmehr in der gesellschaftlichen Prägung begründet gesehen werden.⁴⁰

Zum Abschluß der Beschreibung des langen, steinigen Weges, den die Mythologie im Kampf um ihre wissenschaftliche Akzeptanz zurückgelegt hat, möchten wir uns dem optimistischen Resümé M. Eliades anschließen:

„... man nähert sich heute dem Verständnis eines Sachverhaltes ... daß nämlich das Symbol, der Mythos, das Bild zur Substanz des geistigen Lebens gehören, daß man sie zwar fälschen, verstümmeln, entwerten kann, daß man sie aber nie ausrotten wird.“⁴¹

⁴⁰ Campbell, Joseph: *Mythologie der Urvölker. Die Masken Gottes I*, S.64 f.

⁴¹ Eliade, Mircea: *Ewige Bilder und Sinnbilder*. S. 11.

I. 2. Das Märchen

„Uns ist in alten maeren wunders vil geseit“⁴²

I. 2. 1. Etymologie

Zu Beginn dieses Kapitels wollen wir vor einer Betrachtung um Alter, Herkunft und Wesen des Märchens der etymologischen Entwicklung des Wortes *Märchen* nachgehen. Die dementsprechenden Lexika ermöglichen durch die eigentliche Wortforschung auch Hinweise über den gesellschaftlichen Bedeutungswandel dieses Genres im Verlauf seiner wechselvollen Geschichte.

Das mittelhochdeutsche Wort *mären* bedeutet „verkünden, rühmen“ und geht auf die indogermanische Wurzel „*me-,mo*“ zurück, was hier soviel wie „*groß, ansehnlich*“ heißt. Aus dem Substantiv *maere*, das im Sinne von „*Nachricht, Kunde, Erzählung*“ bis zum fünfzehnten Jahrhundert im Sprachgebrauch üblich war, bildete sich schließlich die Diminutivform *Märlein* und darauffolgend, der ebenso bereits pejorativ gebräuchliche Ausdruck *Märchen*, der dann bis ins neunzehnte Jahrhundert als „*Nachricht, Gerücht, kleine ungläubhafte Erzählung*“⁴³ betrachtet wurde.

Heute gilt das abendländische Märchen als „*Erzählung (ohne Bindung an historische Personen oder an bestimmte Örtlichkeiten), phantastische Dichtung und erfundene Geschichte.*“⁴⁴

In der letzten Definition steckt wiederum unverkennbar die Absage an jeglichen Wahrheits- und Wirklichkeitsgehalt, was auch in der allseits bekannten Redewendung „*Erzähl mir doch keine Märchen*“ soviel wie „*Ich glaube dir kein Wort*“ heißen soll. Eine anscheinend gleiche Einstellung zeigt im russischen Märchen der Erzähler mit dem Schlußsatz „*Das Märchen ist zu Ende, man kann nicht mehr weiter lügen.*“⁴⁵

So ist in dieser kurzen Darlegung, wie schon in der Abhandlung im vorhergehenden Kapitel der Mythologie, eine schrittweise „*Entwertung*“ der wohl einst für den Menschen viel

⁴² Arendt, Dieter, „Das Märchen - seine formgeschichtliche Wahrheit“, in: Ch. Oberfeld (Hrsg.): *Wie alt sind unsere Märchen*, S. 200.

⁴³ Duden: *Etymologie, Herkunftwörterbuch der deutschen Sprache*, Band 7, S.440.

⁴⁴ Ebenda, S. 440.

⁴⁵ Propp, Vladimir: *Die Bedeutung von Struktur und Geschichte bei der Untersuchung des Märchens*, S.236.

bedeutenderen Überlieferungen zu erkennen. Gleich dem offenbar unzerstörbaren Mythos soll nun auch dem Märchen mit seiner, trotz aller Diffamierungen, bis in unsere Gegenwart währenden Attraktivität Rechnung getragen werden.

I. 2. 2. Das Alter des Märchens

Noch in neuerer Zeit war in der Fachwelt das Alter unseres heutigen Märchens umstritten und dem Problem begegnete man mit Vorbehalten, jedoch werden nun auch vermehrt früheste, im europäischen Raum aus der mündlichen Tradition aufgezeichnete Volksmärchen bis ins späte Mittelalter zurückdatiert. Die mittelalterliche Romantik in Märchen gibt jedoch keinen Hinweis auf ihr tatsächliches Alter. Zudem wird auf eine strikte Unterscheidung zwischen dem Märchen als der meist jüngeren Gesamtkomposition und den einzelnen, auch austauschbaren älteren Motiven und Sujets hingewiesen.⁴⁶

Um die Bedeutung des Märchens wirklich erfassen zu können, scheint uns aber, wie in der Mythologie ein wenigstens knapper geschichtlicher Überblick unumgänglich. Von der mittelalterlichen „*märe*“ ausgehend, werden wir deshalb das Rad der Zeit im Sinne der ritualistisch – initiatischen Theorie von Vladimir Propp zurückdrehen und somit die oben bereits angestellten Überlegungen zur Mythologie fortführen.

Vladimir Propp zufolge sind im Märchen Spuren uralter heidnischer Vorstellungen, vergangener Sitten und Gebräuche erkennbar und so liegen in den Riten und Mythen dieser Völker die Wurzeln des Zaubermärchens, das erst entstehen konnte, als der Ritus, das älteste Gebilde, nicht mehr Teil der Gesellschaftsordnung war. Nach Propp können Märchen auch unmittelbar, ohne Umweg über den Mythos aus der Religion hervorgehen. Er sieht im profanen Zaubermärchen keinen verkümmerten Mythos, sondern vielmehr eine künstlerische Erzählung und Fiktion der Wirklichkeit. Propp äußert sich jedoch zurückhaltend und gibt zu bedenken: „... daß diese Behauptung nicht eigentlich bewiesen werden kann, sie läßt sich an umfangreichem Material aufweisen ...“⁴⁷

Zur Frage einer möglichen Koexistenz von Mythen und Märchen verweist er auf die Tatsache, daß sich dies nur bei verschiedenen Sujets in den jeweiligen sakralen, beziehungsweise profanen Erzählungen eines Volkes, wie beispielsweise im Fall des Argonauten-Mythos im klassischen Altertum, ergeben kann, und fügt aber hinzu, daß die Sujets sich im Laufe der Zeit oft zu einer anderen Gattung entwickeln können. Diesbezüglich

⁴⁶ Enzyklopädie des Märchens I, S. 408 ff.

⁴⁷ Propp, Vladimir: *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens*, S. 459.

erwähnt er den Ödipus-Mythos, aus dem sich nach dem Übergang zur Legende das Märchen entfaltete.

Im Vergleich und in der Untersuchung der Folklore verschiedenster Völker erkennt Propp die vorrangige Bedeutung von Initiationsriten, Todesvorstellungen wie auch Königersetzungen und ihrem engen Zusammenhang mit dem Zaubermärchen.

Propp definiert den Terminus „Zaubermärchen“ mit spezifischen Merkmalen:

- Dazu gehören gleich zu Beginn der Erzählung ein Verlust, eine Schädigung oder der Wunsch einer Person,
- worauf die Abreise des Helden und mehrere Stationen seiner Reise,
- die Begegnung mit dem Schenker und die Aushändigung eines Zaubermittels erfolgen.
- Im weiteren Verlauf kommt es zum Kampf mit einem Gegner (oft ein Drache) und der Rückkehr des Helden.

Oft kommt es jedoch zusätzlich zu Verwicklungen, wie erneuten Prüfungen oder einer Verfolgung. Meistens verheiratet er sich in seinem oder dem Reich seiner Braut, worauf die Thronbesteigung folgt.⁴⁸

Im 1928 erschienenen Werk „Morphologie des Märchens“ erklärt Propp die Grundlage seiner Märchenanalyse und geht dabei vom Märchen als Handlung aus: „Die konstanten und unveränderlichen Elemente des Märchens sind die Funktionen der handelnden Personen unabhängig davon, von wem oder wie sie ausgeführt werden. Sie bilden die wesentlichen Bestandteile des Märchens.“⁴⁹ Er registrierte in den untersuchten 100 Märchen 31 dieser sich immer wiederholenden Funktionen und die ebenso konstante Anzahl von auf 7 begrenzten Märchenfiguren (Schadensstifter, Schenker, Helfer, die gesuchte Gestalt, Sender, Held, falscher Held). Die Reihenfolge der Funktionen ist immer gleich und bleibt auch beim Fehlen einzelner unbeeinflusst.

Soviel sei vorweggenommen, da wir uns später mit Propp's Studien noch konkreter beschäftigen werden.

⁴⁸ Propp, Vladimir: *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens*, S. 14 ff.

⁴⁹ Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*, S. 27.

I. 2. 2. 1. Altägypten

Die oben von Propp erwähnten überlieferten Erzählungen des Altertums führen nun unweigerlich nach Altägypten, in das Land der Märchen und Zaubergeschichten par excellence, weshalb diesem Gegenstand im Rahmen des hier möglichen Ausmaßes auch den ihm gebührenden Platz eingeräumt wird.

Von den meist älteren, mündlich tradierten und erst zur Zeit der literarischen Blüte im zweiten vorchristlichen Jahrtausend schriftlich fixierten Märchen sind nur wenige, größtenteils nur in einer Handschrift aus dem ursprünglich sicher reichen Bestand erhalten geblieben. Die raren, oft dank dem trockenen Wüstensand bewahrten Papyri legen jedoch Zeugnis davon ab, wie nahe sich besonders in der altägyptischen Kultur Mythen und Märchen auf der Ebene ihrer alle Lebensbereiche durchdringenden Glaubensvorstellungen standen. Der Wahrheitsgehalt von Wunder und Zauber in den Märchen wurde deshalb beinahe sowenig wie im hohen Mythos angezweifelt, worin auch mit ein Grund für den sehr „sanften“ Übergang von den rein sakralen Göttersagen zum Märchen und anderen volkstümlichen Erzählungen liegen kann. Aus dieser Sicht sind die auf Magie und Mythos basierenden Geschichten mit ihrer Neigung für Bilder und Sujets um Königshof, Tote sowie Geister aus dem Zwischenreich von Himmel und Erde zu verstehen.

Ein Beispiel für eine derartige Entwicklung bietet der an Motiven reiche Pharaonenmythos von „*Anubis und Bata*“, der als „*Brüdermärchen*“⁵⁰ weltweite Berühmtheit erlangte. Es schildert die Geschichte von den immer wieder durch fatale Ereignisse getrennten, aber dennoch ebenso schicksalhaft zusammengehörenden Brüdern. Die Erzählung beruht hauptsächlich auf dem Mythos vom sterbenden und wieder auferstehenden Gott der Fruchtbarkeit, dessen göttliche Zeugungskraft auch allen Metamorphosen von Mensch zu Tier und Pflanze standhält und durch keinen Opfertod zerstört werden kann. Der urtümliche Mythos geht darin auf die Vorstellung vom Herz als Sitz des Lebens zurück, das vom Körper getrennt, vor feindlichen Wesen geschützt werden muß, und reflektiert somit das Prinzip vom *pars pro toto*, nach welchem einzelne Körperteile so auch Haare, Blut oder Speichel stellvertretend für den Menschen an sich betrachtet werden.

In analogem Sinne hat im Mythos von der „*List der Isis*“⁵¹ die Tabuisierung des Gottesnamens größte Bedeutung, denn die Kenntnis des geheimen Namens verschafft Macht und Gewalt über seinen Träger. Der listigen Göttin gelingt es, dem gealterten und durch den

⁵⁰ Brunner-Traut, Emma: *Altägyptische Märchen*, S. 60.

⁵¹ Ebenda, S. 149.

Biß ihrer giftigen Zauberschlange entkräfteten Re, seinen verborgenen Namen zu entlocken. Die Erzählung könnte zwar den Eindruck erwecken, als handle es sich hier um eine kulturspezifische Vorstellungswelt, jedoch zeigt auch das Motiv des geheimen Namens eines Unholds im Märchen „**Rumpelstilzchen**“, wie weit entfernt altägyptische Geistesschöpfungen in veränderter Weise auftauchen können.

Ein weiteres Exempel dazu bietet das in verschiedenen literarischen Gattungen überall bekannte Märchen von „**Wahrheit und Lüge**“, worin man mit ziemlicher Sicherheit eine belehrende Umdichtung des Mythos vom „**Streit zwischen Horus und Seth**“⁵² erkennen kann. Die Göttererzählung steht in direktem Zusammenhang mit dem Osirismythos, der auch das Motiv der Herrscherfolge beinhaltet. Horus siegt als rechtmäßiger Erbe der Herrschaft seines toten Vaters Osiris nach langem Kampf über den älteren Bruder Seth. Während das volkstümliche Rechtsstreitmärchen vom Unrecht, das an sich selbst zu Grunde geht, spricht, betont der Mythos, daß trotz der Interdependenz von Recht und Macht im Zweifelsfall unbedingt dem Recht eine primäre Stellung gegenüber jeglichem Machtanspruch zukommen muß.

Im europäischen Märchen sind noch Reste realer gesellschaftlicher Normen und Gepflogenheiten aus längst vergangenen Zeiten erkennbar und dies trifft so auch auf Gesetze der Alten Ägypter zu. Beispielsweise wird im Märchen „**Peau d'âne**“⁵³ aus Charles Perraults Sammlung geschildert, wie der König auf eine Hochzeit mit seiner Tochter drängt. Hinter diesem Motiv verbergen sich legitimierte Inzestbeziehungen, die bei frühen Hochkulturen sogar noch bis in die griechische Antike nachweisbar sind. So zeigt sich auch in der „**Tobiasgeschichte**“ vom „dankbaren Toten“ das altertümliche Gesetz, daß verschuldete Tote nicht begraben werden dürfen, und es taucht nun die Frage auf, inwieweit der ägyptische Mythos des Streits um die Thronfolge historischen Tatsachen entspricht.⁵³

Im Falle der mythologischen Erzählung „**Die wunderbare Geburt des Gottkönigs**“⁵⁴ wird bereits seit dem 3. vorchristlichen Jahrtausend durch Texte, Hymnen und Tempelbilder anschaulich die rechtmäßige Thronbesteigung des Pharaos in seiner Gottessohnschaft beglaubigt.

⁵² Ebenda, S. 73 ff.

⁵³ *Enzyklopädie des Märchens I*, S. 736 ff.

⁵⁴ Brunner-Traut, Emma: *Altägyptische Märchen*, S. 111 ff.

Aus diesem Mythos entstand das gleichfalls auf historischer Wirklichkeit beruhende Märchen von den „*Wundergeschichten am Hofe des König Cheops und die wunderbare Geburt der drei Königskinder*.“⁵⁵ In der Erzählung wird mit einer übernatürlichen Geburt der drei Königskinder der kulturgeschichtlich bedeutsame Wechsel von der vierten Dynastie der Pyramidenbauer zur fünften der Sonnenanbeter legitimiert:

Die Söhne des König Cheops unterhalten nacheinander ihren Vater mit Wundergeschichten aus der Zeit seiner Vorfahren. Zum Schluß holt Prinz Djedefhor den Zauberer Djedi an den Hof und dieser erzählt sodann dem Pharao von der Geburt der drei Kinder des Re, die die ersten Könige der nächsten Dynastie sein werden. Djedi endet seine Prophezeiung, indem er auf den ältesten, noch ungeborenen Drilling hinweist. Cheops ist daraufhin höchst beunruhigt und es kann trotz des fehlenden Endes der Erzählung vermutet werden, daß der Herrscher dem zukünftigen Thronanwärter, wie später Herodes im biblischen Weihnachtsevangelium, ohne Erfolg nachstellt.

Dieses Mythenmärchen ist einerseits kunstvoll aufgebaut, jedoch in seiner Sprache, abgesehen von einigen Teilen der höfischen Rede, im vorwiegend schlichten Stil volkstümlich gestaltet.

„*Der verwunschene Prinz*“⁵⁶ ist die vielleicht märchenhafteste ägyptische Erzählung, welche gleichermaßen meisterhaft im Aufbau und in typisch einfacher sprachlicher Form verfaßt wurde. Sie ist reich an bekannten Motiven und erinnert schon anfangs mit der vertrauten anonymen Formel „Es war einmal ein König ...“, sowie den ebenso typischen Elementen an ein Zaubermärchen:

Dem auf Gebetserhörung hin geborenen Kind wird von den sieben Hathoren der Tod entweder durch einen Hund, oder ein Krokodil oder eine Schlange vorherbestimmt. Um dieses Schicksal abzuwenden isoliert der König seinen Sohn in einem Palast in der Wüste. Der Prinz ergibt sich jedoch nicht in sein Geschick und herangewachsen sucht er unter dem Schutz seines persönlichen Gottes die Welt zu erkunden. Da das Schicksal im Alten Ägypten nicht wie im griechischen Glauben ausweglos ist, sondern als „Lebenszeit“ betrachtet wird, gelingt es dem Prinzen auch, als Einziger unter vielen Bewerbern das 35 Meter hoch gelegene Fenster der Königstochter zu erreichen. So konnte er dann durch die errungene Liebe der Prinzessin, die den schlafenden Prinzen selbst vor der tödlichen Schlange bewahrte, und durch seine Tapferkeit noch allen weiteren Gefahren enttrinnen.

Es ist nicht schwer, in diesem Märchen die enge Verwandtschaft mit unserem „*Dornröschen*“ zu erkennen, die vor allem auf analogen Motiven beruht. Diese sind der erfüllte Kinderwunsch durch übernatürliche Wesen und die Vorherbestimmungen der Götter

⁵⁵ Ebenda, S. 43 ff.

⁵⁶ Ebenda, S. 55 ff.

und zauberkundigen Feen für das Neugeborene. Wie Dornröschen wird der Prinz seit der Verwünschung von seinem Vater von allen Gefahren, letztlich jedoch erfolglos, ferngehalten. Während das Märchenmotiv vom eingeschlossenen Prinzen seltener vorkommt, ist das von der in den Turm gesperrten Jungfrau wesentlich bekannter und wir denken hier besonders auch an das Märchen von „*Rapunzel*.“ Das Motiv der zum Schutze vor Sonne und jeglichem Kontakt mit der Umwelt eingeschlossenen Königskinder beruht ebenso auf historischen Tatsachen. Diese wenigen Beispiele sind nur ein bescheidener Versuch die weltweite Verbreitung zahlreicher Märchen, die sehr wahrscheinlich aus dem Fundus altägyptischer Motive schöpften, aufzuzeigen. E. Brunner-Traut bekräftigt solche Vermutungen in ihrem Plädoyer:

„Freilich sei damit nicht behauptet, daß alles, was sich an Vergleichbarem zwischen anderen Kulturen und dem Nilvolk kundtut, auf Übernahme beruhe – vieles davon kann aus einer Verwandtschaft des Geistes und sogar aus der Gemeinsamkeit eines Urgrundes hervorgegangen sein. Immerhin läßt das Ergebnis aufhorchen, daß jedesmal, wo es gelungen ist, die Wanderwege unbezweifelbar nachzuzeichnen, die Spuren nach Ägypten führen und daß bei dem übrigen Gut Ägypten zumindest die zeitliche Priorität zufällt.“⁵⁷

I. 2. 2. 2. Griechenland

Dieser Gedankengang weist auf die Griechen hin, die besonders seit dem 6. vorchristlichen Jahrhundert kulturellen und über die Kolonie Naukratis im Nildelta verstärkten wirtschaftlichen Austausch mit Ägypten pflegten. Dem bahnbrechenden griechischen Geschichtsschreiber Herodot sind nicht nur die Überlieferung historischer Ereignisse an sich, sondern vor allem auch viele altägyptische Erzählungen zu verdanken, die auf bestimmte Herrscher schließen lassen. Im besonderen sei hier das Schwankmärchen vom „*Schatzhaus des Rhampsini*“⁵⁸ erwähnt, das auf die Pharaonen Ramses II oder Ramses III Bezug nimmt und später als „*Meisterdieb*“ weltweit großes Echo fand.

Der wagemutige und schlaue Meisterdieb raubt dem König trotz aller Vorkehrungen nicht nur seine Schätze, sondern wird zum Schluß von diesem sogar ob seiner Kühnheit bewundert und erhält deshalb noch die Prinzessin zur Frau.

Der Beliebtheit des Märchens mag wohl auch zugrunde liegen, daß sich wieder einmal mehr zeigt, wie sogar gekrönte Häupter trotz aller gebotenen Ehrfurcht letztendlich nicht gegen List, Ironie und Schadenfreude des Volkes gefeit sind.

⁵⁷ Brunner-Traut, Emma: *Altägyptische Märchen* S. 29.

⁵⁸ Brunner-Traut, Emma: *Altägyptische Märchen*, S. 184 ff.

Die antiken Griechen haben kaum Märchen hinterlassen, jedoch finden sich im überlieferten Material von Mythen, epischen Dichtungen und Heldensagen Sujets und Motive, die durchaus märchenhafte Züge tragen. So begegnet man in der Episode vom Zyklopen „*Poliphem*“⁵⁹ aus der Odyssee dem schon vor Homer bekannten volkstümlichen Erzählstoff von der Blendung des Unholds und der listigen Flucht des Helden. Ganz eindeutig kann auch in diesem Epos eine Jenseitsreise mit all den zu überstehenden Prüfungen und der darauf folgenden verdienten Rückkehr erkannt werden. In Homer's abenteuerlicher Erzählung dient diese lang ersehnte glückliche Heimkehr als eigentliche Motivierung für die Irrfahrten des Odysseus.

Der Kette von bekannten Märchenmotiven ließen sich noch etliche Glieder anfügen, welche, wie beispielsweise der seit Jahrtausenden tradierte gefährliche Drache als Wächter, das Holen des Lebenswassers oder die Suche nach einem wertvollen Gegenstand in einer beträchtlichen Anzahl von Dichtungen belegt sind. Im Sammelband „Antiker Mythos in unseren Märchen“ stellt Lutz Röhrich dazu einen Vergleich zwischen Märchen, Mythos und Sage an und zeigt, daß zwischen diesen Gattungen eine weitgehende stoffliche Übereinstimmung vorhanden ist.

Einen weiteren Hinweis gibt er mit dem Wort „Märchen“, das im Griechischen von Mythos abgeleitet wird und somit bedeutet „Paramithi“ eine Erzählung aus der Umgebung des Mythos. Trotz der beinahe identischen Struktur der Heldenbiographien in Mythos, Sage und Märchen bestehen dennoch einige wesentliche Unterschiede, besonders was die Beziehung zwischen Göttern und Heroen sowie den profanen Charakter der Märchenwelt betrifft. Im Gegensatz zum Märchen ist die Ahnenreihe der Helden im Mythos essentiell, wodurch mit den oft namentlich bekannten Gestalten und den, der Realität entsprechenden Orten der Handlung gewissermaßen auch ein Teil Geschichte geschrieben wurde.⁶⁰

Grundsätzlich ist zu bemerken, daß gleiche Motive und Stoffe in Mythen und Märchen trotz aller Parallelen verschiedene Funktionen erfüllen und deshalb auch vom griechischen Volk differenziert aufgefaßt wurden. Eine Identifikation mit den ruhmreichen Mythen- und Sagenhelden war für die nicht von den Göttern Auserwählten, „normalen“ Menschen undenkbar. Der Tod dieser Helden und ihr Leben danach im Jenseitsreich hat eine überaus positive Bedeutung, wohingegen im Märchen immer ein glückliches Ende im Diesseits angestrebt wird.

⁵⁹ Woeller, Waltraud / Matthias: *Es war einmal... Illustrierte Geschichte des Märchens*, S. 41.

⁶⁰ Röhrich, Lutz, „Märchen-Mythos-Sage“, in: W., Siegmund (Hrsg.): *Antiker Mythos in unseren Märchen*, S. 11 ff.

Glücklich endet aber auch das Mythenmärchen „*Amor und Psyche*“⁶¹ des spätantiken, lateinischen Literaten Apuleius, der darin den Stoff des früheren griechischen Dichters Aristeides von Milet verwendete. Irdische- und Götterwelt sind hier eng miteinander verwoben und die Erzählung scheint näher dem Mythos, als einem Volksmärchen zu sein.

So beginnt die Geschichte zwar mit der geläufigen Formel „Es war einmal ...“ und berichtet von der bildhaft schönen, jüngsten Tochter des Königs, wechselt dann aber sogleich zu der auf sie tödlich eifersüchtigen Venus, die mit anderen Göttern den Lauf der Handlung bestimmt. Der in die Prinzessin verliebte Sohn der Venus, Gott Amor, schützt sie jedoch in einem Palast, von wo er nach allnächtlichem Besuch als ihr unsichtbarer Gemahl wieder entflieht. Nachdem Psyche, durch ihre neidischen Schwestern verängstigt und neugierig, das Geheimnis lüftet, verläßt Amor die Treulose. Sie sucht daraufhin Amor und muß, um die „Schwiegermutter“ versöhnlich zu stimmen, verschiedene Aufgaben erfüllen: Psyche soll verschiedenes Getreide und Hülsefrüchte auslesen, goldene Wollflocken vom Vlies gefährlicher Schafe abnehmen, stygisches Wasser holen, einen vom Drachen bewachten Felsspalt durchschreiten und endlich aus der Unterwelt von Proserpina eine Büchse mit Schönheitssalbe besorgen. Dabei unterstützen sie hilfreiche sprechende Tiere, Pflanzen und Steine und durch Amors Fürsprache bei den Göttern wird sie zuguterletzt in den Kreis der Unsterblichen aufgenommen.

Von der antiken Götterwelt dominiert, ist auch hier der initiatische Gehalt und die Struktur eines Zaubermärchens nicht zu übersehen und es liegt wiederum die Vermutung eines ursprünglich volkstümlichen Hintergrunds dieser, wie der meisten aristokratischen Dichtungen des Altertums nahe. Eine Antwort dazu bietet Vladimir Propp: „Die Mythen dieser Völker kennen wir nicht unmittelbar aus dem Munde ihrer Schöpfer, die zu den unteren Volksschichten gehörten, wir kennen sie auf dem Umweg über literarische Überlieferungen.“⁶² Er unterscheidet hier also zwischen direkten und indirekten Quellen, worin E. Brunner-Traut aus kulturanthropologischer Sicht zustimmt: „... daß Volksgut in den großen Institutionen der Kultur aufgezeichnet wird und durch die Schulen wieder ins Volk zurückstrahlt ... und ... die Volkserzählungen meist überhaupt nur auf diese Weise zurückzugewinnen sind.“⁶³

Die Einstellung zur Volksdichtung im „Goldenen Zeitalter“ der Hellenen kann aus den Schriften des Aristoteles, Euripides, Plutarch, Platon und anderer entnommen werden, wenn diese von Ammenmärchen und Altweibergeschichten sprechen die, mit Vorsicht ausgewählt, zur Ermunterung und zum Troste der Kinder geeignet seien. Bei Strabon erfährt man indes

⁶¹ Woeller, Waltraud und Matthias: *Es war einmal...: Ill. Geschichte des Märchens*, S. 45ff.

⁶² Propp, Vladimir: *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens*, S. 29.

⁶³ *Enzyklopädie des Märchens* I, S. 177.

von der kinderfressenden Hexe *Lamia*, vom durch seinen Blick versteinernen weiblichen Ungeheuer *Gorgo*, den Schreckgespenstern und Dämonen zur Warnung der Kinder.⁶⁴

In der ausgeprägt philosophischen Ausrichtung seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. blieb es, vermutlich aufgrund der relativ geringen Wertschätzung, bei einer vorwiegend mündlichen Überlieferung der Märchen, welche jedoch gerade durch die eben erwähnten Äusserungen der antiken Gelehrten bezeugt wurde. Wie eingangs schon aus neuzeitlicher etymologischer Sicht betrachtet, zeigt sich hierin, daß die abwertende Haltung gegenüber dem Märchen bis zur „Wiege“ unserer abendländischen Kultur zurückreicht.

Hingegen fanden die aus altgriechischer Tradition übernommenen Tierfabeln mehr Beachtung, die allerdings wegen ihres mehr argumentativen und stark didaktischen Wesens echten Volksmärchen nicht wirklich entsprechen. Darüber hinaus ging die Tendenz volkstümlicher Erzählungen vielmehr in die humoreske Richtung, wobei in diesen, wie im Märchen sehr wohl Tiere Protagonisten sein konnten. In seiner Komödie „*Die Tiere*“ schildert Krates die Erfüllung phantastischer Wünsche wie das uns gut bekannte „*Tischleindeckdich*.“ Ebenso berichten Pherekrates, Teleklides und Aristophanes in ihren Komödien und Lügendichtungen von allerlei Unmöglichkeiten des Schlaraffenlandes, das sich in der Anderen Welt entweder im unterirdischen Reich beziehungsweise in der seligen Stadt am Roten Meer befindet. Die volkstümlichen Erzählungen erhielten also auch, wie in späterer Zeit die Mythen, immer mehr unterhaltende Funktion.

Jedoch sollte dies kein absoluter und endgültiger Zustand bleiben, denn offenbar waren die Märchen in frühchristlicher Zeit vielfach auch noch von altgriechischer, höherer Mythologie geprägt. Die schon erwähnte ablehnende Haltung gegenüber antiken Erzählungen wurde deshalb seitens der Kirchenväter auf die Spitze getrieben: Die Mütter ermahnten sie, anstatt „*gefährliche*“ Märchen oder von den „*goldhaarigen Häuten*“, d.h. von den Argonauten Jasons und ihrer Fahrt nach Kolchis, besser erbauliche Geschichten aus dem Alten Testament zu erzählen und ihre Kinder vor der „*Beschmutzung des Ohres durch hellenische Geschichten zu warnen*“⁶⁵

⁶⁴ Bolte, Johannes und Polívka Georg: *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen d. Brüder Grimm*, S.42.

⁶⁵ *Enzyklopädie des Märchens* I, S. 1098.

I. 2. 2. 3. Das Byzantinische Reich

Nach der Gründung von Byzanz (395 n. Chr.) kam es zwar zu einer Vermischung von heidnisch-magischer Volksreligion und Christentum, jedoch konnten sich besonders die niederen Gottheiten, Hexen, Ungeheuer und Dämonen in den unteren Schichten der Bevölkerung behaupten und sind deshalb mehr oder weniger unbeschadet in mündlich tradierten Märchen und Sagen erhalten geblieben.⁶⁶

I. 2. 2. 3. 1. Der Jenseitsglaube

Ein Beweis für die Übernahme früher heidnischer Todesvorstellungen liefert das Märchen „*Der Garten des Charos*“,⁶⁷ in dem Elemente aufscheinen, die schon aus der episch-mythischen Erzählung des babylonischen Königs Gilgamesch bekannt sind:

Dieses griechische Märchen enthält initiatische Motive wie eine Jenseitsreise auf der Suche nach der Lebenspflanze. Überdies findet sich wieder das bereits in Altägypten vorkommende Motiv vom lange gehegten und unter dem Einfluß der Schicksalsgöttin, hier der Moira, erfüllte Kinderwunsch. Gleich Gilgamesch, der leichtsinnig die Pflanze der ewigen Jugend wieder an die Unterwelt verliert und somit sterblich bleiben muß, geschieht es auch der Mutter, als sie ihrem herangewachsenen Sohn unbedacht das Geheimnis vom Lebenskraut und seiner Geburt enthüllt. Charos erscheint daraufhin mit gewaltigem Getöse und holt beide in seinen düsteren Garten, an dessen Quelle einst die Mutter das Lebenskraut entwendet und auf Anweisung der Moira gegessen hatte. Anscheinend handelt es sich hier um die Initiation der Mutter, die durch das gebrochene Schweigegelübde tödlich endet und so gewissermaßen als Unheldin bezeichnet werden könnte. Charos verwandelt sie, so wie schon die anderen jungen und alten Menschen in dieser jenseitigen Welt, in einen Stein. Den Sohn macht er zu seinem Gärtner, wobei dieser Garten voller Sichel, Knochen, Schädel sowie Totenvögel ist, die Charos verzehrt. Er riecht an den versteinerten Kindern, als wären sie Rosen, und genießt die anderen versteinerten Gestalten als wären sie Früchte, was auf kannibalistische Züge in Märchen hinweist.

Der Name Charos stammt vom antiken Charon, dem Fährmann der Unterwelt ab, der jedoch ursprünglich im Volksglauben die Bedeutung vom Totengott und Unterweltsherrscher hatte. Sein Reich ist auch in diesem Märchen ein Ort des Schreckens, indem die versteinerten Menschen die hoffnungslose Endgültigkeit versinnbildlichen sollten.

Schon die übernatürliche Geburt deutet auf die Initiation eines Helden hin, jedoch läßt das Märchen viele Fragen offen und so ist auch nicht sicher, ob dem Initianden die Rückkehr ins Diesseits gelingt oder er sogar die erstarrte Welt zu erlösen vermag. Im Hinblick auf die Prävalenz der antiken Mythologie in dieser Erzählung scheint mir das jedoch kaum denkbar.

⁶⁶ Sarantis-Aridas, Georgios: *Griechische Märchen*, S. 315 f.

⁶⁷ Ebenda, S. 33 f.

Das Märchen ist insofern besonders interessant, als es in sich eine Vielfalt von Motiven aus alten und neueren Vorstellungen des Jenseits in sehr komprimierter Form birgt. Was das makabre, trostlose Bild der Endgültigkeit betrifft, entsprechen sich darin antiker und volkstümlicher byzantinischer Jenseitsglauben weitgehend. Nicht viel anders verhält es sich mit der offiziellen christlichen Glaubenslehre, die hier nur flüchtig erwähnt werden kann.

Hans-Georg Beck stellt in seiner Auseinandersetzung mit dem Gegenstand fest, daß ebenso „... die byzantinische Theologie dem Laien in der Welt wenig Hoffnung auf ein jenseitiges Glück beläßt, auf das zu bauen sich lohnen könnte.“ Er bezieht sich hier in erster Linie auf den richtungsweisenden, für seinen Rigorismus bekannten Kirchenvater Basileios:

*"Es gibt für den Menschen kein Heil, es sei denn bei striktester Beobachtung auch der kleinsten Vorschriften des Neuen Testaments und der Bibel überhaupt. Auch wer nur eine vernachlässigt, dem hilft die Beobachtung aller übrigen nichts, und dies ist entscheidend – es gibt keine läßliche Sünde; jede Sünde ist Todssünde.“*⁶⁸

Auch die lateinische Lehre eines Purgatoriums konnte in Byzanz lange nicht Fuß fassen und noch um 1500 schrieb der Dichter Giustos Glykys aus Methone auf der Peloponnes, daß es im Jenseits keine Gelegenheit mehr gäbe sich zu reinigen; dies wäre eine falsche Hoffnung.⁶⁹ Beck fügt jedoch hinzu, daß letztlich neben dem mentalitätsbildenden Faktor der Kirche auch ein grundsätzlicher Mangel an Optimismus bei den Byzantinern nicht unterschätzt werden darf.

I. 2. 2. 3. 2. Literarische Überlieferungen

In dieser Arbeit ist jedoch nicht so sehr die frühe christliche Eschatologie an sich von Bedeutung, sondern vielmehr deren Einfluß auf die theologisch nicht geschulten Byzantiner und ihre tradierte Literatur. Durch die Dominanz der orthodoxen Kirche im byzantinischen Schrifttum war der weltlichen Dichtung nur sehr wenig Raum beschieden, der vor allem von Historiographien und Romanen, sowie Gedichten, Liedern und Novellen eingenommen wurde. Überdies war ein erheblicher Teil der Literatur noch bis ins 12. Jhd. in der gelehrten Sprache attizistischer Prägung abgefaßt und das volkstümliche Idiom konnte sich schriftlich nur sehr langsam durchsetzen. Das Zaubermärchen trat meist moralisierend verändert oder mit dessen Motiven und Sujets in neuen literarischen Gattungen, wie etwa der Novelle auf, und lebt vermutlich so in anderem Gewande verhüllt weiter.

⁶⁸ Beck, Hans-Georg: *Die Byzantiner und ihr Jenseits*, S. 47.

⁶⁹ Ebenda, S. 41.

Als Exempel für den freien Umgang mit dem Märchengenre kann der Roman „*Kallimachos und Chrysorrhoe*“⁷⁰ betrachtet werden. Der Dichter richtete sich darin zwar nach der klassischen Märchenstruktur mit der Eingangsformel und dem glücklichen Ende sowie den Schwierigkeiten, die der Held zu überwinden hat und verleiht der in Versen verfaßten Erzählung sehr wohl die charakteristisch magische und wunderbare Stimmung des Märchens. Jedoch wird diese mehrfach durch unklare, wenig plausible, ja mitunter willkürliche Verwendung der Motive gestört. So kommt es auch zu einem sogenannten stumpfen Motiv, wenn für den, der sich unter den drei Brüdern als Held erweist, das Königreich als eigentliche Belohnung unbedeutend wird. Der Dichter konzentriert sich letztlich aber nur noch auf das glückliche Ende mit der vom Drachen befreiten Prinzessin. Beck vermutet, daß die Ungereimtheiten auf eine schadhafte Vorlage dieser einzigen erhaltenen Handschrift oder den, vielleicht mit den Gesetzen des Märchens wenig vertrauten Kopisten zurückgeführt werden könnten.

Nicht unbedeutend für das Fortbestehen der Märchen und märchenhaften Dichtungen war aber trotz aller widrigen Umstände sicherlich die Tatsache, daß die Griechen bereits vor der hellenistischen Epoche durch Händler und Seeleute mit orientalischen und asiatischen Kulturen in Kontakt standen. Dieser intensivierte sich seit Alexander dem Großen mit Ägypten und der Stadt Alexandria als geistigem Zentrum. So kam es dann auch im Byzantinischen Reich zu einem regen Austausch von Motiven, Stoffen und Übersetzungen des Erzählguts anderer Kulturen.

Auf diese Weise gelangte auch das Sanskrit-Werk „*Pañcatantra*“ (um 300 v. Chr.) von Indien über Persien und Syrien in den arabischen Raum. Der in Form einer Fabelsammlung verfasste indische Fürstenspiegel wurde im 8. Jahrhundert ins Arabische übersetzt und so unter dem Titel „*Kalilah va Dimnah*“ bekannt. Erst nach weiteren zwei Jahrhunderten erschienen Teile dieses Buches in griechischer Übersetzung, wobei aber nur die spätere, vollständige Übertragung namens „*Stephanites und Ichnelates*“ größere Verbreitung fand. Außer den griechischen und arabischen Vorlagen gab es im 13. und 14. Jahrhundert hebräische und lateinische Bearbeitungen, durch die letztlich auch der Westen mit dem Werk Bekanntschaft machte.

Das Motiv des Schweigens, das dem Helden beinahe das Leben kostet, findet sich bereits in der hellenistischen Erzählung „*Das Leben des Secundus*“ wie auch später in dem aus dem Pehlevi (Mittelpersisch) ins Arabische übersetzten Buch vom „*Syntipas dem Philosophen*.“

⁷⁰ Beck, Hans-Georg: *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*, S. 117 ff.

Dieses Werk wurde im 11. Jahrhundert ins Griechische übertragen, wobei zahlreiche Texte der arabischen Übersetzung wiederum mit dem Helden „*Sinbad*“ in die Märchensammlung von „*Tausendundeine Nacht*“ („*Alf layla wa layla*“) eingingen.⁷¹

I. 2. 2. 3. 3. Die Kontakte mit Italien

Abgesehen von den erwähnten kulturellen Wechselbeziehungen kam Italien sowohl wegen seiner geographischen Nähe, als auch aus historisch-politischen Gründen besondere Bedeutung zu. So begann schon mit den griechischen Kolonialgründungen seit dem 8. Jhd. v. Chr. in Süditalien, der sogenannten *Magna Graecia* und der Zeit römischer Herrschaft in Griechenland nach 168 v. Chr. die gegenseitige kulturelle Einflußnahme. Das 395 n. Chr. gegründete Byzantinische Reich stellte somit ein Konglomerat von griechisch-hellenistischem Gedankengut, staatlicher Romtradition und christlicher Kultur dar.

Fatal für Byzanz und seine Verbindungen mit Italien sollte sich der im Auftrag der Seemacht Venedig unternommene 4. Kreuzzug auswirken; er führte im Jahr 1204 zur Eroberung Konstantinopels und der Zerschlagung des Byzantinischen Reiches. Aus dem Weltreich wurde sodann das Lateinische Kaiserreich unter venezianisch-französischer Führung, jedoch konnte Konstantinopel 1261 durch die Flottenhilfe der Genuesen gegen ansehnliche Handelsprivilegien kampflos wiedererobert werden. Auf der Peloponnes blieben mehrere Fürstentümer und Stützpunkte in italienischer Hand und die Insel Kreta stand bis 1669, bevor auch diese letzte Bastion von den Türken besiegt wurde, unter venezianischer Herrschaft.

Durch die Präsenz der „ungebetenen“ Herren der Serenissima kam Kreta jedoch auch in Kontakt mit der Literatur des Quattro- und Cinquecento, die als Vorbild zur Nachahmung und eigenen Schöpfungen neuer Formen und Inhalte anregte. Beispielhaft dafür waren im 14. Jhd. Leonardo Della Porta und Stephanos Sachlikes, die in ihren, auch autobiographischen Dichtungen den Zeitgeist einer leichtlebigen, fern der höfischen Etikette bürgerlichen Gesellschaft widerspiegelten. Wie Beck bemerkt, hat oft die Freude an der Satire auf die unteren sozialen Schichten und das Vergnügen an der Obszönität den moralischen Ernst überdeckt. Gleichzeitig entwickelte sich der kretische Dialekt weiter in Richtung Literatursprache und wurde im 16. Jhd. maßgeblich für die griechische volkstümliche Dichtung.⁷²

⁷¹ Sarantis-Aridas, Georgios: *Griechische Märchen*, S. 317.

⁷² Beck, Hans-Georg: *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*, S. 199.

Das tausendjährige Byzantinische Reich verlor also nach den Kreuzzügen als Umschlagplatz östlicher und abendländischer Kultur nicht an Bedeutung, wobei seit dem 13. Jahrhundert der Austausch von Erzählgut vermehrt vom Westen nach Byzanz erfolgte. Beck erinnert jedoch daran, daß Dichter wie Boccaccio und Shakespeare sehr wohl „... dem novellistischen Gut byzantinischer Provenienz verpflichtet sind ... und ... so darf man auch die Auswirkungen auf die frühneuzeitliche Literatur nicht unterschätzen. Diese byzantinische Volksliteratur ist jedenfalls ein wesentlicher Bestandteil der Kulturkoine des Gesamtmittelalters.“⁷³

Die kulturelle Bedeutung von Byzanz mit seiner Ausstrahlungskraft weit über sein Bestehen hinweg zeigt sich somit deutlich auch in der für diese Arbeit besonders relevanten italienischen Märchenliteratur.

I. 2. 2. 4. Europäische Volksmärchen

Im Mittelalter wurde märchenhaftes Erzählgut vor allem durch Spielleute, Vaganten, Kleriker sowie Handwerksgesellen verbreitet. Typisch für diese Zeit waren Schwankmärchen, wie beispielsweise die Erzählung von „*Unibos*“ dem armen, aber gewitzten Bauer Einochs.

Was den Klerus betrifft, so waren ihm, trotz erheblicher Differenzen zur Frage des Jenseits und des „Bösen“, die Bilder und Wunder des Märchens zur Übermittlung christlicher Symbole sehr nützlich. In der Sammlung „*Gesta Romanorum*“ finden sich die sogenannten „Predigtmärlein“, in denen jedoch ein Mangel an diesseitsbezogenem Optimismus des Zaubermärchens besonders klar wird.⁷⁴

Die großen profanen Volksmärchensammlungen sollten in Europa, von Italien ausgehend, erst in der Neuzeit entstehen.

Ein signifikantes Beispiel, das die Rolle Italiens bei der Vermittlung zwischen antiker und neuzeitlicher Erzählkultur bestätigt, ist das oben bereits angeführte, einzige vollständig überlieferte Mythenmärchen „*Amor und Psyche*“ (um 130) des Apuleius. So war im Mittelalter dieser ursprünglich griechische Stoff zwar bekannt, jedoch fand er nicht vor Giovanni Boccaccios Werk „*Genealogia Deorum gentilium*“ (1472) zu weiterer Verbreitung und Beliebtheit in Europa.

⁷³ Ebenda, S. 11.

⁷⁴ Woeller, Waltraud / Matthias: *Es war einmal... Illustrierte Geschichte des Märchens*, S. 87.

Als Barockdichter nahm Giambattista Basile die Geschichte in seine Märchensammlung „*Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de' peccerille*“ auf. Darin erscheint das Sujet vor allem in den Märchen „*La gatta Cenerentola*“ und „*Il tronco d'oro*.“

Seit Basile ergab sich eine kontinuierliche Kette in der Überlieferung und so findet sich der Stoff in zahlreichen Übersetzungen und Nacherzählungen, sowie in Zaubermärchen mit dem Motiv vom übernatürlichem Wesen oder einem Tier als Bräutigam wieder und ist bis heute Thema zahlreicher theatralischen Bearbeitungen geblieben.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erschien also das später auch unter „*Pentamerone*“ bekannte Werk als erste, reine Märchensammlung in Europa. Die Volksmärchen, die Basile als Quellen dienten, wurden sehr wahrscheinlich auch Kindern erzählt, jedoch war seine bearbeitete Fassung, wie Benedetto Croce erklärt, eindeutig akademisch gebildeten und „erfahrenen“ Männern zugedacht:

„... trattenemiento de' peccerille ... non voleva dire (come alcuni, e tra questi il Grimm, hanno creduto, prendendo alla lettera il titolo giocoso) che fosse composto per bambini. Era, per contrario, composto per uomini, e per uomini letterati ed esperti e navigati, che sapevano intendere e gustare le cose complicate e ingegnose; e forse nelle accademie napoletane, e specie nella maggiore di esse, in quella degli Oziosi, alla quale il Basile fu ascritto col nome di 'Pigro' (che era lo stesso nome già da lui assunto nell'accademia degli Stravaganti di Candia), dovè leggere alcune di quelle 'egloghe' e di quei 'cunti'“.⁷⁵

Anhand dieser Feststellung wird auch die oft deftige oder zweideutige Ausdrucksweise im barocken Stil der sogenannten „Kindermärchen“ besser verständlich.

Noch Ende desselben Jahrhunderts erschien die erste Sammlung acht französischer Volksmärchen „*Contes de ma mère l'Oye*“ (1697) von Charles Perrault. Als Dichter am Hof Ludwig XIV. und Mitglied der Académie Française distanzierte auch er sich von diesem Werk, fügte moralités hinzu und gab sogar als Verfasser seinen Sohn Pierre an.

Die Märchen wurden jedoch in den Salons zur Unterhaltung der hier vorwiegend weiblichen Gesellschaft erfolgreich erzählt. Perrault nahm unter anderen die Geschichten von „*Le chat botté*“, „*La belle au bois dormant*“, „*Le Petit Chaperon rouge*“, „*Cendrillon ou la Pantoufle de verre*“ und von „*Barbe-Bleue*“ aus dem Volksmund in seine Sammlung auf, wobei er ziemlich sicher auch mit dem Werk Basiles' vertraut war. Er verlieh den Märchen

⁷⁵ Croce, Benedetto: *Il Pentamerone*, S. XVII.

aber einen überaus realistischen Charakter und gestaltete sie mit Ironie und Raffinesse seiner Zeit gemäß um, wobei die damals in Frankreich so beliebten Feen auch hier nicht fehlen durften. Die Erzählungen waren zwar weniger mit Grausamkeiten besetzt, jedoch mangelte manchmal das versöhnliche Ende.⁷⁶

Gleichermaßen von epochaler Bedeutung ist die Märchensammlung der Brüder Jakob und Wilhelm Grimm im 19. Jahrhundert. Sie bearbeiteten die tradierten Volksmärchen öfters durch Kombination verschiedener Versionen, um eine Art Idealfassung zu gewinnen. Die Zeit der Romantik und des beginnenden Biedermeier kamen in ihrer naiven Art der Vermenschlichung der Natur und den Dingen im Märchen entgegen.⁷⁷ Mit dem einfachen und verniedlichenden Sprachstil gaben sie den auch aus Basiles Pentamerone und der Sammlung von Perrault entnommenen Märchen eine „harmlosere“ Form mit dem glücklichen Ende als eigentlichem Definitionskriterium.

Die Brüder veröffentlichten 1812 und 1815 die ersten Fassungen ihrer ernsthaft als solche betrachteten „*Kinder- und Hausmärchen*“, die jedoch Wilhelm Grimm 1819 wegen einiger erotischer und zu grausamer Motive noch mehr dem Zeitgeschmack gemäß „kindgerecht“ überarbeiten mußte.

Die eigentlich für Erwachsene geschaffenen Märchen wurden also spätestens seit den Griechen offiziell hauptsächlich für die Kinder bestimmt, in der Realität erfreuten sich ihrer offenbar aber ebenso die „Großen“ in ihren Erzählrunden.

Wie indes aus dem bisher gezeigten geschichtlichen Abriß hervorgeht, wurden Märchen ja ursprünglich auch mit entsprechendem Glaubenshintergrund und als ernste Kunstform gepflegt. Lutz Röhrich meint diesbezüglich treffend:

„Wenn Märchen nicht Modelle zur Lösung von Problemen anbieten würden, hätten sie nicht diese Durchschlagskraft über Jahrhunderte oder gar Jahrtausende gehabt. Denn nur was wichtig ist und den Menschen unmittelbar berührt, wird weitererzählt.“⁷⁸

⁷⁶ Röhrich, Lutz: *Märchen und Wirklichkeit*, S.126 ff.

⁷⁷ Lüthi, Max: *So leben sie heute noch*, S. 39 ff.

⁷⁸ Röhrich, Lutz, „Wechselwirkung zwischen Oraler und Literaler Tradierung“, in: Ch. Oberfeld, (Hrsg.): *Wie alt sind unsere Märchen*, S. 70.

I. 2. 3. Das Wesen des Märchens

Was nun genauer betrachtet die Bedeutung der zauberischen Erzählungen noch heute für Jung und Alt ausmacht, wird wiederum aus der Sicht verschiedenster Geistesrichtungen erläutert, die aber auch manchmal wegen ihrer Einseitigkeit nicht uneingeschränkt akzeptiert werden. Diesbezüglich stehen Vertreter der Psychoanalyse und Tiefenpsychologie wegen ihrer mitunter spekulativen Deutung an vorderster Front im Kreuzfeuer der Märchenforschung. Besonders seitens der Volkskunde wird an dieser Methode die zu starke Betonung der psychischen Komponente und des sexuellen Symbolgehalts zu Lasten des kulturhistorischen Kontexts im Märchengeschehen kritisiert. „Irreführend sind diese Deutungen besonders dann, wenn sie von einer außerhalb des Märchens vorgebildeten Theorie ausgehen und diese dann ins Märchen hineinlegen, anstatt sie deduktiv erst aus ihm zu gewinnen.“⁷⁹

Trotz wesentlich unterschiedlicher Forschungsansätze wird jedoch generell anerkannt, daß innerseelische Vorgänge und menschliche Grunderfahrungen im Märchen gespiegelt sein können und es sich somit auch den Kindern, den heutigen Hauptrezipienten, bei der Verarbeitung ihrer Realität oft als hilfreich erweist.⁸⁰

Dies mag zwar zutreffen, aber dennoch läßt gerade das, seit Antti Aarne auch in der Fachwelt als „eigentliches“ Märchen bezeichnete Zaubermärchen angesichts der darin vorkommenden Grausamkeiten immer noch Zweifel aufkommen. In der diesbezüglichen Argumentation aus pädagogischer Perspektive wird dennoch bekräftigt, daß besonders dieser Märchentypus in seinem magisch-animistischen, aber ebenso spielerischen Charakter des „So-tun-als-ob“ gerade der kindlichen Erlebniswelt mit ihren Wünschen und Ängsten entgegenkommen würde.⁸¹ Und die Brüder Grimm beriefen sich schon damals, nach den ersten Protesten bezüglich der zu grausamen Aspekte in den Märchen auf ihre Überlieferungstreue der mündlichen Volkserzählungen: Grausamkeiten waren also nicht zur Gänze zu verbannen.⁸²

Die oben hergestellte Verbindung der Märchenmotive und -stoffe in der beschriebenen Märchengeschichte vom Altertum bis in unsere Zeit gab bereits Hinweise bezüglich des Wesens europäischer Zaubermärchen. Die heutige Ansicht, was nun märchenhaft ist oder nicht, ist besonders im deutschen Sprachraum noch stark von der Romantik des 19. Jahrhunderts, vor allem aber von der Bearbeitungsform der Brüder Grimm geprägt.

⁷⁹ Röhrich, Lutz: „Die Deutung von Volksmärchen“, in: W. Laiblin, (Hrsg.): *Märchenforschung und Tiefenpsychologie*, S.375.

⁸⁰ Wardetzky, Kirstin: *Märchen-Lesarten von Kindern*, S. 24 ff.

⁸¹ Piaget, Jean, „Das Weltbild des Kindes“, in: K.Wardetzky: *Märchen-Lesarten von Kindern*, S. 178 f.

⁸² Röhrich, Lutz: *Märchen und Wirklichkeit*, S. 124.

I. 2. 3. 1. Die Stilanalyse

Max Lüthi sieht in seiner Stilanalyse der Volksmärchen „eine Art Gegenstück zu Propps Strukturanalyse.“⁸³ Meist geht er von bekannten Grimmschen Märchen aus und gelangt im Vergleich mit anderen europäischen Varianten zu einer Reihe allgemeingültiger Wesensmerkmale und der typischen Form des Märchens.

Lüthi beschreibt in seinem Werk „Das europäische Volksmärchen“ diese stilistische Grundform anhand seiner, in der Märchenforschung neu definierten Begriffe wie:

- Eindimensionalität
- Flächenhaftigkeit
- Abstrakter Stil
- Isolation und Allverbundenheit
- Sublimation und Welthaltigkeit

Nach Lüthi ist das Märchen „... eine welthaltige Abenteuererzählung von raffender, sublimierender Stilgestalt.“⁸⁴

Unter „*Welthaltigkeit*“ versteht der Autor, daß im Märchen alle erdenklichen profanen, magischen, mythischen und numinosen Motive vorhanden sein können. So handelt es sich darin um alltägliche wie auch besondere Ereignisse in den Beziehungen zwischen den Menschen und ihrer Umwelt, aber ebenso um Zauber jeglicher Art, durch den das Profane mühelos sublimiert und entmachtet werden kann. Diese Motive „... sind selber keine Realitäten mehr; aber sie repräsentieren sie. In den Glasperlen des Märchens spiegelt sich die Welt.“⁸⁵

Auch das Numinose verflüchtigt sich, denn das Märchen trennt in seiner „*Eindimensionalität*“ nicht zwischen diesseitiger und jenseitiger Welt. Der Märchenheld wundert sich nicht über jenseitige Gestalten wie Hexen, Feen, Zwerge oder Drachen und sprechende Tiere. Er kennt keine numinose Angst und nimmt ihre Ratschläge und Zaubergaben unerschrocken entgegen oder muß sie als seine Schädiger bekämpfen. Der Held kann sich durch den Kontakt mit Wesen aus dem Jenseits, den Helfern, übermenschliche Fähigkeiten zu eigen machen.

⁸³ Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen*, S. 3.

⁸⁴ Ebenda, S. 63 ff.

⁸⁵ Ebenda, S. 75.

Er ist ein Handelnder und fragt nicht nach dem Grund von Verwünschungen, sondern kümmert sich nur um die Erlösung der Betroffenen. Durch die Präzision des Märchens kommt er genau zum richtigen Zeitpunkt an den richtigen Ort, als der Zauber gebrochen, eine Frist abgelaufen ist.

Das Märchen kennt jedoch die Dimension der Zeit nicht, der Zeitablauf ist irrelevant, die verzauberten Märchenfiguren altern nicht und erwachen so jung oder alt wie einst. Diese „*Flächenhaftigkeit*“ erkennt man besonders deutlich auch darin, daß die Figuren kein wirkliches Innenleben haben. Eigenschaften und Gefühle werden als Handlungen, Beziehungen als Gaben zur Erreichung des jeweiligen Ziels auf der äußeren Ebene dargestellt. Märchenhelden sind wie Papierfiguren; Verstümmelungen haben keine wirklichen Konsequenzen, sie werden nur für den Lauf der Handlung erwähnt.

In diesem wirklichkeitsfernen „*abstrakten Stil*“ des einsträngigen Handlungsverlaufs werden Dinge nur genannt, jedoch niemals ausschweifend geschildert. Das Märchen bevorzugt in seiner unvergänglichen Welt metallisierte oder mineralisierte Dinge, wie Gold und Silber, Stein und Glas, sowie es auch klare und reine Farben vorzieht. (die Mischfarbe „grün“ der lebendigen Natur fehlt so gut wie immer). Zur festen Prägung gehören auch die wiederholten Sätze und starren Formeln mit den Rundzahlen wie eins, zwei, drei, sieben, zwölf und hundert, wobei im Märchen vor allem die Dreiheit dominiert. So ist die jüngste Tochter die schönste, dem Helden, der jüngste von drei Brüdern, werden drei Aufgaben gestellt, von denen ihm erst die letzte und schwierigste gelingt. Nach Axel Olrik verwendet man für diese stilisierte Steigerung den Begriff aus der Nautik, „Achtergewicht“, worin der epische Schwerpunkt liegt.⁸⁶

Das Märchen polarisiert – es spaltet in extreme Kontraste: Riesen oder Zwerge, reich oder arm, schön und gut oder häßlich und böse, großzügigste Belohnung oder härteste Strafe. Was ist jedoch böse? Im Märchen gelten eigene Gesetze, die nicht immer unseren Moralvorstellungen entsprechen. So sind dem unbewußt immer richtig handelnden Held List, Trug und sogar Gewalttaten erlaubt, denn was hier zählt, ist die Lösung der Aufgaben, das erreichte Ziel und der Märchenhörer wird sich deshalb trotz der „Schandtaten“ mit ihm identifizieren. Für das abstrakte Gepräge des Märchens sind aber auch zahlreiche Verbote, Bedingungen und die Wunder in ihren extremen Formen von erheblicher Bedeutung.

⁸⁶ Lüthi, Max: *Es war einmal*, S. 42.

Aus den gezeigten Wesensmerkmalen erklärt sich die Isolierung, der alles im Märchen unterliegt. Die Märchenfiguren gehen zwar Beziehungen ein, diese sind jedoch nur so lange von Dauer, als sie für den Handlungsablauf wichtig sind.

„*Isolation und Allverbundenheit*“, so Lüthi, bedingen sich gegenseitig. Nur durch die Isolierung der Figuren und Dinge ist es möglich, sie immer nach Bedarf zusammenzufügen. Ebenso sind auch die einzelnen Handlungsteile fast zur Gänze in sich geschlossen. Dadurch können die Figuren nichts aus Erfahrung lernen und auch keine Zusammenhänge erkennen: die durchschauten Übeltäter, wie beispielsweise falsche Bräute, fällen so unbewußt ihr eigenes grausames Urteil – sie gehen an sich selbst zugrunde.

Nach all diesen angeführten Grundstrukturen der Märchen drängt sich nun die Frage auf, ob und worin sich ihre individuelle Färbung und lokalen Eigenarten der verschiedenen Gesellschaften zeigen. Bei genaueren Betrachtungen der Volksmärchen als erzählerische Schöpfungen müssen deshalb auch die jeweiligen ökonomischen und geschichtlichen Hintergründe ihrer Veränderungen miteinbezogen werden.

Dies trifft besonders auf Italien zu, dessen Territorium über die Jahrtausende immer wieder von anderen Völkern „aufgesucht“ wurde und, wie schon beschrieben, die Einwohner der Apeninhalbinsel ebenso mit den Kulturen ihrer weiteren Umgebung „Kontakte pflegten“. Im folgenden Kapitel soll deshalb geklärt werden, inwieweit von einem typisch italienischen Märchen gesprochen werden kann.

I. 3. Das italienische Volksmärchen

I. 3. 1. Die Geschichte

Die italienische Erzählkultur wurde schon seit der Völkerwanderung durch keltische und germanische Stoffe und Motive bereichert. Der mittelalterlichen religiösen Prosa in lateinischer Sprache, wie im späten 13. Jahrhundert die „**Legenda aurea**“, folgte die erste vulgärsprachliche Sammlung von Märchen, Sagen und Legenden, „**Novellino**“ oder auch „**Cento novelle antike**“ genannt. Felix Karlinger zitiert aus der Einleitung im Werk des unbekanntenen Autors:

„Questo libro tratta d'alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di be'risposi e die belle valentie e doni, secondo che per lo tempo passato hanno fatti molti valenti uomini“⁸⁷

Zu dieser Zeit hatte der Begriff „novella“ tatsächlich die Bedeutung einer „Neuigkeit“, die als eine Geschichte verbreitet wurde; was die Volkserzählung betrifft, so entspricht dieser Terminus bis ins 19. Jahrhundert etwa einem Märchen.

Wie auch Giovanni Battista Bronzini bestätigt, ist der größte Bestand an Novellenstoffen im Mittelalter zu finden, „... und das gotische Frankreich, wo die Osmose zwischen der Welt der Volksmärchen und der Welt der Ritterromane sich vollzog, ist der Raum, aus dem das unterschichtige, das bürgerliche, das höfische Märchen sich nach Italien absetzte.“⁸⁸

Von der Poebene ausgehend entwickelte sich diese Fusion in mehreren Phasen und erschien so in Form der fränkisch-italienischen Kurzepen und der *cantari*, den volkstümlichen Erzählungen, vor allem in der Toskana, von wo aus sich auch die beliebtesten Gattungen und Motive in Mittelitalien verbreiteten. Der gesamte Mittelmeerraum wurde zudem von der arabisch-orientalischen Welt beeinflusst und wie gesagt, auch die Regionen im Osten des Landes erhielten durch die vielfachen Kontakte mit dem Vorderen Orient und der dortigen Erzählkunst für die eigenen Dichtungen wertvolle Anregungen.

Die Märchensammlung von „**Tausendundeine Nacht**“ erwies sich daher als besonders fruchtbringend für die Novellistik der italienischen Literatur in den folgenden Jahrhunderten.

⁸⁷ Karlinger, Felix: *Einführung in die romanische Volksliteratur*, S. 58 ff.

⁸⁸ Bronzini, Giovanni Battista, „Märchen in Italien“, in D. Röth und W. Kahn (Hrsg.): *Märchen und Märchenforschung in Europa*, S. 134.

I. 3. 1. 1. Giovan Francesco Straparola

Eine überaus wichtige Rolle spielte in dieser Hinsicht im 16. Jahrhundert der aus Caravaggio stammende Giovan Francesco Straparola und seine, in Europa erste größere Sammlung von Novellen und Märchen: „*Le Piacevoli notti*“. Leider weiß man bis heute wenig über seine Biographie und die verfügbaren Daten sind eher vage. So wird das Geburtsjahr um 1480 angenommen und der Dichter soll vermutlich bis zu seinem Tod nach 1557 vor allem in Venedig gelebt haben. Dort hatte er aber sicherlich die Möglichkeit, Erzählungen von den aus dem Orient zurückkehrenden Seeleuten und die venezianischen Märchen unmittelbar aus dem Volksmund, den Spielläuten und Bänkelsängern zu hören.

Seine Sammlung besteht aus zwei Bänden mit insgesamt 74 Geschichten, die 1550-53 gedruckt erschienen und sich gemäß der hohen Auflagen (25 bis Anfang des 17. Jhts.) wohl außerordentliche beliebt waren. Straparola hält sich auch inhaltlich zu einem erheblichen Teil noch eng an Boccaccios Meisterwerk, das „*Decamerone*“ (1349-1353) und an die herkömmliche, auf Ort, Zeit und Autor bezogenen, Novellenform. So wie bei Boccaccio die Flucht von florentinischen Patriziern vor der Pest in zehn unbeschwertere, sinnenfrohe Tage mit jeweils zehn Erzählungen auf das Land, sind bei Straparola politische Unruhen in Mailand und der Rückzug auf die Insel Murano während des Karnevals von Venedig der Hintergrund für die Rahmenerzählung. In den *dreizehn ergötzlichen Nächten* bilden eine Gesellschaft von sieben, nach ihrer Schönheit auserwählten, edlen Damen und drei vornehmen, geschichtlich aus Politik und Kultur bekannten Herren die fiktive Erzählrunde um die Herzogin Lucrezia Sforza, wobei die, vielfach auch „gewagten“, Geschichten jeweils mit einer kurzen Zusammenfassung, einem Sprichwort oder einer Sentenz beginnen.

Straparola folgt darin, trotz aller Nähe zur Novellistik, mit den von ihm besonders im ersten Band vorkommenden und von ihm so genannten „*favole*“ auch den eigenen Ideen. Seine Sprache ist bereits wesentlich volkstümlicher und wie die in seine Sammlung eingeflochtenen 21 Märchen an phantastische und wunderbare Komponenten gebunden. Überdies führt er als eine Novität in der bereits anerkannten Literatur Rätsel und den Dialekt ein und verwendet so in zwei Geschichten der fünften Nacht die bergamaskische (V, 3) beziehungsweise die padovanische (V, 4) Mundart. Er hatte dadurch die Volksmärchen „salonfähig“ gemacht und war somit als Wegbereiter für die folgenden europäischen Märchensammlungen entscheidend. Viele Themen und Motive seiner Werke und mehr oder weniger veränderte vollständige Erzählungen, wie die Geschichte vom „*König Schwein*“, dem Zauberkater (hier noch ohne Stiefel) und bereits bekannte Märchen wie jene vom Meisterdieb und den

dankbaren Tieren wurden sehr schnell durch Übersetzungen in Frankreich und Spanien in ganz Europa verbreitet.

I. 3. 1. 2. Giambattista Basile

Wie schon oben die Rede war, erschien in Neapel beinahe hundert Jahre später die nächste große, europäische Märchensammlung: „**Lo cunto de li cunti, ovvero lo trattenemiento de peccerille**“. Basile hat sich im Aufbau der Sammlung zweifellos auch an Boccaccios „*Decamerone*“ und der alten Form der Novellenkomplexe orientiert, wobei diese sich aber inhaltlich bei Basile wie Straparolas *favole* durch magische Gestalten und phantastische Elemente unterscheiden.

In seiner Rahmenerzählung werden an fünf Tagen jeweils nachmittags im Schloßgarten nach kulinarischen Genüssen, Musik und Spielen zehn Märchen erzählt. Sie werden mit einem kurzen Kommentar des vorangegangenen Märchens und einer Inhaltsangabe oder einem lehrreichen Gedanken des neuen Märchens eingeleitet, sowie mit einem Sprichwort beendet. Ein weiteres Märchen umschließt als Rahmenhandlung die an sich voneinander unabhängigen und nur durch die Verknüpfungstexte verbundenen Geschichten.

Basile verwendet in seinem Werk statt dem seit Boccaccio als Literatursprache bevorzugte Toskanische ausschließlich in neapolitanischem Dialekt aufgezeichnete Volksmärchen.

Im „*Pentamerone*“ werden zur Erheiterung der melancholischen Prinzessin Zoza die besten zehn Erzählerinnen aus der Stadt in den königlichen Palast gerufen: „*Zeza sciancata, Cecca storta, Meneca gozzosa, Tolla nasuta, Popa gobba, Antonella bavosa, Ciulla musuta, Paola scerpellata, Ciommetella e Iacova squarquoia.*“⁸⁹

So empfängt Prinz Taddeo lahme, krumme, kropfige, großnasige, bucklige, geifernde breitmäulige, schiefmäulige, grindige oder stumpfnasige Frauen unbeirrt höflich mit *femmine mie rispettabili* und einer Lobrede auf die hohe Kunst des Geschichtenerzählens.

Ein Vergleich dieser monströsen Gestalten mit den, nach ihrer Schönheit auserwählten, edlen Erzählerinnen aus Straparolas „*Piacevoli notti*“ läßt gleich zu Anfang Basiles „Schwäche“ für exzessive Bilder erkennen. Als Antithese zu der geschilderten absoluten Häßlichkeit jener

⁸⁹ Basile, Giambattista: tradotta da Croce Benedetto: *Il Pentamerone ossia La fiaba delle fiabe*, Bd. I, S. 13f.

Frauen bietet sich im 23. Märchen eine Beschreibung in Sachen „Verehrung“ an. So ruft ein Liebhaber seiner Angebeteten unter ihrem Fenster zu:

*„Addio, protocollo di tutti i privilegi della natura; addio, archivio di tutte le concessioni del Cielo; addio, tavola universale di tutti i titoli della bellezza!“*⁹⁰

Das Volk hat aber bei Basile zum ersten Mal die „Ehre“, sich mit seinen ureigensten Schöpfungen, in der sonst für den niederen Stand unnahbaren Sphäre der Aristokratie, zu profilieren. Dieser Märchentraum der Annäherung von Plebs und Adel war damals jedoch nur möglich, indem die Unterschicht der Lächerlichkeit preisgegeben wurde, wobei dann auch in den „*Cunti*“ das Motiv vom „Zum Lachen bringen“ und jenes Lachen, das eine schicksalshafte Wende herbeiführt, durchwegs aufscheint. Basile selbst nahm die Märchen, wie Croce meint, auch nicht gerade „todernst“, denn „... *nei 'trattenementi' del Cunto de li cunti si vede balenare, a ogni istante, tra le facce grinzose delle vecchiarde novellatrici, il volto arguto e ridente del cavalier Basile.*“⁹¹

Diesen Kostproben folgt im nächsten Teil der Arbeit noch eine genauere Auseinandersetzung mit Basiles' Leben und seinem literarischen Schaffen.

Basile hatte zwar im 17. Jahrhundert mehrere Nachfolger, die wie Lorenzo Lippi mit seinem Reimmärchen „*Malmantile racquistato*“ oder Pompeo Sarnelli in seiner „*Posilecheata*“, den fünf Märchen in neapolitanischem Dialekt, versuchten, in Bearbeitungen aus Teilen des *Pentamerone*, ihre eigenen Werke zu schaffen. „Sarnelli schließt sich dem großen Vorbild mehr oder minder an, ... doch fehlt ihm die geistreiche Eleganz Basiles, die dabei keineswegs geschraubt und gekünstelt sein muß.“⁹²

Die Beliebtheit märchenhafter Stoffe zeigt sich jedoch im 17. und 18. Jahrhundert weiterhin in Opernlibretti und Schauspielen und nicht zuletzt beim Venezianer **Carlo Gozzi**, dessen Märchendramen im Stil der *Commedia dell'Arte* wie „*L'amore delle tre melarance*“ und „*Il Corvo*“, die inhaltlich wiederum auf den „*Pentamerone*“ zurückgehen. Doch auch Gozzi schrieb, wie uns mittlerweile von seinen Vorgängern bekannt, eher ironisch bezüglich seiner

⁹⁰ Basile, Giambattista: *Il Pentamerone ossia La fiaba delle fiabe*, Bd. II, S. 31.

⁹¹ Croce, Benedetto: *La letteratura italiana*, S. 89.

⁹² Karlinger, Felix: „*Einführung in die romanische Volksliteratur*“, S. 76.

„Amore delle tre Melarance -, che rideva di me medesimo, sentendo l'animo a forza umiliato a godere di quelle immagini fanciullesche, che mi rimettevano nel tempo della mia infanzia.“⁹³

I. 3. 1. 3. Italienische Volksmärchensammlungen im 19. Jahrhundert

Die italienischen Gelehrten zeigten zu Anfang des 19. Jahrhunderts wenig Interesse an Volkserzählungen und so kamen die ersten Sammler von italienischen Volkserzählungen wie Widter und Wolf aus Deutschland, die 1866 „*Volksmärchen aus Venetien*“, um dieselbe Zeit der Österreicher Schneller in Trient seine „*Märchen und Sagen aus Welschtirol*“ und 1870 die Schweizerin Laura Gonzenbach zwei Bände von sizilianischen Märchensammlungen veröffentlichten.

Diese Sammlungen dienten den italienischen Volksmärchenforschern zunächst als Vorbild, und so veröffentlichten Vittorio Imbriani 1871 Dialektmärchen aus Florenz „*La novellaja fiorentina*“, Angelo De Gubernatis 1883 aus der Gegend von Siena die „*Storia delle novelline popolari*“ und Domenico Comparetti in Pisa „*Novelle popolari italiane*.“ Der Sizilianer Giuseppe Pitrè, einer der bedeutendsten Sammler Italiens, brachte es bis 1875 zu vier Bänden der „*Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*“, die im Bestand seines Lebenswerks, dem fünfzigbändigen „*Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*“ zu finden sind.

Niccolò Tommaseo (1802–74) war zwar ein Verfechter des Volksguts im Sinne der Romantik und des damaligen Patriotismus, jedoch blieb trotz aller noch so eifrigen Sammeltätigkeit diese jeweils auf einzelne Regionen konzentriert und es fehlte nach wie vor eine ganz Italien übergreifende Märchensammlung nach dem Modell der Brüder Grimm.

I. 3. 1. 4. Italo Calvino

Der Schriftsteller Italo Calvino sollte schlußendlich diese anspruchsvolle Aufgabe übernehmen und hielt nach typisch italienischen Märchen Ausschau, wobei er zu einem guten Teil auf die Sammlungen des 19. Jahrhunderts zurückgreifen konnte.

Er steckte sich dabei zwei Ziele: keine Region und kein Märchentypus in Italien sollte in seiner Sammlung benachteiligt sein. Von mehreren Varianten aus verschiedenen Gebieten des italienischen Sprachraums wählte er die auf fünfzig Typen reduzierten schönsten, reichsten

⁹³ Masi, Ernesto: *Le fiabe di Carlo Gozzi*, S. 27 In Croce, Benedetto: *Storia e Letteratura*, S. XCVII.

und die am stärksten das Lokalkolorit wiedergebenden oder übersetzte sie mit feinem Gespür aus den verschiedenen Mundarten in die italienische Schriftsprache. Calvino betont auch in erotischen Belangen seine Rücksicht auf Kinder und hat grundsätzlich die Vorgangsweise der Gebrüder Grimm für seine Märchensammlung im Auge, jedoch konnte er sich inhaltlich nicht mit allen Vorstellungen abfinden und schrieb im Vergleich mit den italienischen Märchen:

„La naturale „barbarie“ della fiaba si piega ad una legge d'armonia. Non c'è qui quel continuo informe schizzar di sangue dei crudeli Grimm ... invece corre, nella fiaba italiana, una continua e sofferta trepidazione d'amore.“⁹⁴

1956 veröffentlichte Calvino somit auf gut tausend Seiten die bearbeiteten 200 Märchen mit dem Titel „*Fiabe italiane*“ und kam, nach der mit immer mehr Enthusiasmus vollzogenen Reise durch die Märchenwelt, voller Überzeugung zum guten Schluß: „... le fiabe sono vere“.⁹⁵

Nach dieser Unternehmung mußte er jedoch von der Idee eines typisch italienischen Märchens um einiges abweichen, denn trotz aller bestehenden charakteristischen Gemeinsamkeiten quer durch Italien sind auch die regionalen Unterschiede nicht zu übersehen, wobei es sich dennoch als sinnvoll erweist, Italien in größere landschaftliche Teile zu gliedern. So finden sich im Norden Märchen mit Sagen- oder anekdotischen und schwankhaften Zügen sowie in Mittelitalien stärker an die Novelle angelehnte, während der Süden von schwankhaften und legendenhaften Elementen geprägt ist.

Calvino hat im Vergleich den sizilianischen und toskanischen Märchen auf Grund ihres vielfältigeren Märchenschatzes größere Bedeutung beigemessen. Die jedoch historisch vollkommen unterschiedliche Entwicklung beider Regionen stellt er unter anderem „märchenhaft“ anhand der jeweiligen Bedeutung der Könige dar.

In den sizilianischen Märchen wird genau beschrieben, wie König, Hof und Adel einer Hierarchie, Etikette und ihrem Moralkodex unterliegen. Der König hat hier ohne den Kronrat zu befragen keine Entscheidungsmacht. In der Toskana hingegen hat man nie Könige gekannt und so sind diese lediglich ein Begriff für Wohlhabenheit. Könige können somit in freundschaftlicher Beziehung wie normale Bürger nebeneinander wohnen und sich nach „Lust und Laune“ Besuche abstatten.

⁹⁴ Calvino, Italo: *Fiabe italiane*, Bd. I, S. XLVI.

⁹⁵ Ebenda, Bd. I, S. XVI.

Allgemein ist in den italienischen Volksmärchen der gesamte Königshof ein abstraktes Symbol für Macht und Reichtum und man spricht kaum vom *Schloss*, sondern vom *Palast* und ebenso heißt es fast nie *Prinzessin* oder *Prinz*, sondern *Königstochter* und *Königssohn*.

Auf der anderen Ebene der Gesellschaft ist jedoch der Ausgangspunkt in vielen Märchen die Welt der Bauern oder Fischer und der Zustand äußersten Elends durch den Mangel an Arbeit. Was die männlichen Helden betrifft, so gehören sie beispielsweise in der Lombardei nicht selten dem bäuerlichen Lumpenproletariat an, die sich als Held im Traum des unverhofften Glücks unbezwingbaren Mutproben ausliefern. Diese bedauerlichen Situationen der sozialen und materiellen Ungerechtigkeiten erscheinen oft in aufmunternden und burlesken Schlußformeln mit der Präferenz vom Essen und Trinken erträglicher:

„...e allora desinari e feste.

Andate a veder, che hanno cominciato il ballo.“⁹⁶

Oder:

“Ah Signore! Una gallina a ogni peccatore!

A me che sono peccatoraccio,

Una gallina e un gallinaccio!“⁹⁷

I. 3. 2. Die Rolle der Frau im italienischen Märchen

Um es gleich vorwegzunehmen, so sieht ebenso die Situation der Frau auf allen Ebenen der Gesellschaft nicht gerade rosig aus. Wie bei Bronzini zu lesen ist, werden in den auch von religiösen Motiven durchdrungenen Märchen die Heldinnen nicht für das bewundert und geschätzt, was sie tun, sondern vielmehr für das, was sie leiden. Besonders in der patriarchalisch organisierten bäuerlichen Familie ist von der Lombardei bis Sizilien die untergeordnete Rolle der Frau unverändert.⁹⁸

Von der Heldin wird schlechthin Demut und Gehorsamkeit, aber auch schicksalsergebene Selbstaufopferung gegenüber ihrem Vater, Bruder oder Geliebten zu deren Erlösung aus einer Verzauberung oder Befreiung von einem Fluch erwartet. In solchen Märchen, wie auch dem „*Re porco*“ bleibt schlußendlich jedoch der Mann der eigentliche Protagonist und die Frau ist lediglich seine Erfüllungsgehilfin.

⁹⁶ Furche, Brigitte: *Sinnschaffende Verfahren in italienischen Volksmärchen*, S. 273.

⁹⁷ Karlinger, Felix: *Einführung in die romanische Volksliteratur*, S. 93.

⁹⁸ Bronzini, Giovanni Battista, „Märchen in Italien“, in D. Röth und W. Kahn (Hrsg.): *Märchen und Märchenforschung in Europa*, S. 137.

In diesem gesellschaftlichen Gefüge hat Ehre, Ansehen und Schande einen besonderen Stellenwert und so ergeben sich zum weitverbreiteten Thema der „unschuldig verfolgten Frau“ in den Märchen zahlreiche Motivmöglichkeiten. Dieses klaglose Erdulden kann indes auch im Sinne einer zu bestehenden Konfliktbewältigung durch Erfahren, Lernen und inneres Wachsen als Initiation betrachtet werden. Jedoch auch für die aktive junge Frau sind die möglichen Hilfen zur Flucht oder Schutz vor männlichen Übergriffen oder neidischen Stiefmüttern und Schwestern die besonders in den meridionalen Märchen beschworene „List der Frauen“, die Verkleidung als Mann aber ebenso die Feen, Göttinnen, Ammen und alte Weiblein.

Vor allem die passive Frau kann indes auch durch den Helden aus ihrer mißlichen Lage gerettet oder befreit werden, worauf es fast immer zur Hochzeit und für ihn, im Falle einer Königstochter, als Lohn zur Übernahme des Königreichs kommt. In den Märchen zeigt sich also im Vergleich zum früheren rituellen Königsmord endlich eine „sehr humane“ Königersetzung, für die jedoch die Frau wiederum eine wesentliche Rolle spielt.

Was nun die häßliche Frau betrifft, so ist sie im Gegensatz zur uneingeschränkt positiv betrachteten schönen Protagonistin als absolut negativ und böse charakterisiert:

„Die häßliche Frau erschreckt und stößt ab. Dieses Attribut ist primär weiblich; ekelerregend häßliche Männer werden im italienischen Märchen nicht genannt, auch wenn es wenige gibt, die aufgrund einer Verwandlung oder aufgrund von Armut, Dummheit oder Krankheit entstellt erscheinen.“⁹⁹

Zu den oben bereits erwähnten bösen Antagonistinnen der Heldin lassen sich noch die Hexe, die falsche Braut, die böse Fee und die Menschenfresserin als bekannteste Schadenstifterinnen hinzufügen. Die Bestrafung dieser Märchengestalten ist dem absolut negativen Bild gemäß gleichsam ungeheuer grausam.

Wie nun Schönheit mit innerer Reinheit und Fruchtbarkeit assoziiert wird, so gilt für Häßlichkeit symbolisch als Gegenpol die weibliche Personifizierung des Todes. Aus den zauberkundigen und schicksalsmächtigen Göttinnen in Zeiten der matriarchalischen Ordnung wurden somit böse Feen, Hexen und Menschenfresserinnen.

⁹⁹ Fahl, Elke: *Die weiblichen Gestalten im italienischen Märchen*, S. 127.

II. Giambattista Basile

II. 1. Biographische Anmerkungen und sein Werk

Giambattista Basile wurde um 1575 in Neapel geboren, das er in jungen Jahren verließ und nach einem vermutlich abenteuerlichen „Streifzug“ quer durch Italien trat er als Soldat in den Militärdienst der Republik Venedig trat. Von 1604 bis 1607 war er auf Kreta sowie bis 1608 auf Korfu stationiert, wo er sehr wahrscheinlich auch andere griechische Inseln und ihre orientalische Erzählkultur kennenlernte.

Basile hatte das Glück, mit dem Dichter Andrea Cornaro in Kontakt zu treten und in die von ihm gegründete „*Accademia degli Stravaganti*“ unter dem Namen „*Pigro*“ aufgenommen zu werden. Nach der Rückkehr in seine Heimatstadt fand Basile 1609 volle Anerkennung für seine ersten Madrigale und Oden und wurde 1611 nach weiteren hervorragenden Werken Mitglied der neu gegründeten „*Accademia degli Oziosi*“. 1612 folgte er seiner Familie nach Mantua, die bereits seit 1610 im Dienst am fürstlichen Hofe Vincenzo Gonzagas stand. Seine als Sängerin gefeierte Schwester Adriana konnte ihm durch Vermittlung zu guten Positionen verhelfen, und so begab er sich 1613, zum „*Conte palatino*“ geadelt und als „*governatore regio o feudale*“, wieder nach Neapel zurück.

Der damaligen Zeit entsprechend erfüllte er als ein typischer „*avventuriero onorato*“ nacheinander in mehreren, unter spanischer Herrschaft stehenden, süditalienischen Städten und kleineren Höfen die Funktionen im Verwaltungsdienst. Die privilegierte Stellung, die er jedoch auch als Poet bei seinen Gönnern, dem Principe d'Avellino, dem Vicerè Cardinal Zapata in Lagonegro, dem Vicerè Duca d'Alba und beim letzten Förderer in seinem Leben, dem Duca dell'Acerenza, selbst ein „*accademico Ozioso*“, einnahm, ließ ihm die notwendige Muße zu dichterischem Schaffen. Basile, „*Conte di Torone*“ kehrte später nach Neapel zurück, wo er den großen Vesuvausbruch von 1631 erlebte, den er in drei Sonetten besungen hat. Er starb jedoch unerwartet bald danach an einem epidemisch auftretenden, spezifisch neapolitanischen Luftröhrenkatarrh am 23. Februar 1632 in Giugliano bei Neapel.

Dies war sozusagen das öffentliche Leben, indem Basile weitestgehend den Erwartungen seiner aristokratischen Dienstgeber und dem hohen Niveau der Dichterakademien entsprach.

Der marinistischen Schule folgend verfaßte er seit Anbeginn in italienischer Sprache Madrigale, Oden, eine maritime Pastorale („*Le avventurose disaventure*“), Eklogen, Sonette wie auch ein Heldenepos („*Il Teagene*“, nach den „*Aethiopica*“ des Heliodor). Benedetto Croce hat dazu bemerkt, daß „in questa letteratura convenzionale, pratica e meccanica, niente o quasi niente egli metteva dell'anima sua, come se addirittura non avesse un'anima sua.“¹⁰⁰ Basile war das korrupte und intrigante höfische Leben schon zum Überdruß geworden, unter der Fassade verbarg sich auch ein warmherziges und phantasievolles Wesen, das sich im günstigen Moment durch Anregungen von Giulio Cesare Cortese, dem Freund aus frühester Jugend, in orginellsten Ideen entfalten konnte.

Cortese, selbst ein freimütiger Mensch, war der Einengung und Dominanz des Toskanischen als Litertursprache müde und tat so bereits mit seinem poetischen Werk, der „*Vaisseide*“, den ersten Schritt in Richtung Akzeptanz des neapolitanischen Dialekts als künstlerisches Ausdrucksmittel. Basile war aus Vergnügen am freien, spielerischen Umgang mit einer Sprache dafür leicht zu begeistern, wollte allerdings vorerst mit dem neuen Medium in mehreren Briefen und kleineren Schriften Tuchfühlung nehmen. In weiterer Folge verfasste er im bislang kaum schriftlich verwendeten Dialekt seiner Heimatstadt unter dem Anagramm Gian Alessio Abbattutis die Eklogen „*Le muse napoletane*“ und vermutlich zwischen 1620 und 1630 die Märchensammlung „*Lo cunto de li cunti, ovvero lo trattenemiento de peccerille*“.

In dieser „neuigkeitshungrigen“ Zeit stand auch die literarische Welt weit über Neapel hinaus unter starkem Einfluß von Giambattista Marino und die Devise in der Dichtung lautete: *maraviglia e stupore* – die somit die ideale Voraussetzung auch für Märchen war. Für Überraschung sorgte Basile in seinen *Cunti* schon allein durch die Wahl der Sprache des einfachen Volkes mit seiner Lebensweisheit und dessen Reichtum an Sprichwörtern und sprichwörtlichen Redensarten, aber auch an unverblühten Vulgarismen und Schimpftiraden auf unterstem Niveau. Er gestattete sich überdies zum Spaß eigene Kreationen, indem er italienische Worte bis zur Unverständlichkeit mit dem Neapolitanischen verdrehte.

Basiles Phantasie zeigt sich besonders im anscheinend unerschöpflichen Vorrat an Metaphern, die er ganz besonders in überschwenglichen Schilderungen der Abend- und

¹⁰⁰ Croce, Benedetto: *Basile e le fiabe popolari*, S. XIV.

Morgendämmerung zum Ausdruck bringt. Hier seien zum Vorgesmack einige davon präsentiert:

„All' alba, non appena gli uccelli gridarono: Viva il Sole!"; „... quando l'Alba esce a cercare uova fresche per confortare il vecchierello amante suo"; „... quando il sole, come una dama genovese, si mette il taffetà nero attorno alla faccia"; quando la notte si leva ad accendere le candele al catafalco del cielo per le pompe funerali del Sole;“¹⁰¹

Seine Vorliebe gilt gleichermaßen den Aufzählungen, Antithesen und rhetorischen Figuren jeglicher Art, worin er sich bewußt vom spontan gesprochenen Dialekt im einfachen Stil der Volksmärchen, „... *delle fiabe che le vecchierelle raccontano ai bambini ...*“¹⁰² und des zeitgenössischen Straßentheaters abhebt.

Der Reiz von Basiles Kunstsprache liegt jedoch gerade in der Symbiose der scheinbar unmöglich in Einklang zu bringenden sprachlich-stilistischen Ebenen, indem er seine ausgeprägte persönliche Note als Barockdichter mit der Sprache der vom Volk tradierten Märchen auf geistreiche und humorvolle Weise zu vereinen weiß.

Bedauerlicherweise war die Rezeption des 1634-1636 postum herausgegebenen Werks selbst in Italien durch den neapolitanischen Dialekt ziemlich erschwert. Die erste, gekürzte Übersetzung entstand 1742 im Bologneser Dialekt, eine vollständige Übertragung erschien 1846 vorerst in Deutschland von Felix Liebrecht mit einer Vorrede von Jakob Grimm, während Italien bis 1925 der Dinge harren sollte, die da in einer zweibändigen Übersetzung ins Italienische von Benedetto Croce folgten. Er war es sodann auch, der in Italien auf den unschätzbaren Wert dieser Märchensammlung hinwies:

*„L' Italia possiede nel *Cunto de li cunti* o *Pentamerone* del Basile il piú antico, il piú artistico fra tutti i libri di fiabe popolari; com'è giudizio concorde dei critici stranieri conoscitori di questa materia, e, per primo, di Iacopo Grimm, colui che, insieme col fratello Guglielmo, donò alla Germania la raccolta dei *Kinder und Hausmärchen*.“¹⁰³*

¹⁰¹ Croce, Benedetto: *Basile e le fiabe popolari*, S. XX.

¹⁰² Croce, Benedetto: *La letteratura italiana*, S. 84.

¹⁰³ Croce, Benedetto: *Basile e le fiabe popolari*, S. IX.

II. 2. DAS MÄRCHEN „I TRE CEDRI“

II. 2.1. Einleitung

Das 49. Märchen im *Pentamerone* mit dem Titel „*I tre cedri*“ bringt durch eine, der Rahmenerzählung ähnliche Geschichte, die Märchensammlung gleich einem „Deus ex machina“ zum Schluß.

Zu Anfang wird die Geschichte des ehescheuen Prinzen Cenzullo zusammengefaßt:

Durch einen Schnitt in seinen Finger ändert der Prinz jedoch unerwartet plötzlich seine Einstellung und begibt sich daraufhin auf einer weiten Reise auf die Suche nach der Frau seiner Vorstellungen – die weiß wie Milch und Rot wie Blut ist. Schon fast am Ziel angekommen, ergeben sich noch Verwicklungen durch das Auftreten einer „falschen“ Braut, wobei sich schließlich, wie im Märchen erwartet, alles in Wohlgefallen auflöst.

Die Rahmenerzählung handelt von der melancholischen Prinzessin Zosa, die mit keinem Mittel der Welt zum Lachen gebracht werden kann. In seiner Verzweiflung läßt ihr Vater aus dem Schloßbrunnen Öl sprühen, um durch die komischen Verrenkungen der Untertanen, die sich nicht beschmutzen wollen, die Prinzessin zu erheitern. Vergebens – bis es zu einem Zank zwischen einer alten Frau und einem frechen Pagen kommt. Die Prinzessin muß unwillkürlich lachen, was ihr jedoch den Fluch der Alten einbringt.

Die Thematik des Lachens wird durch den ganzen Erzählkomplex eine bedeutende Rolle spielen.

Prinzessin Zosa muß also, um sich vom Fluch zu befreien, den begrabenen Prinzen Tadeo von Camprotondo durch ihre Tränen wieder zum Leben erwecken. Die Prinzessin sank jedoch selbst in Schlaf, sodaß es einer schwarzen Sklavin gelingt durch einen Trick, den Prinzen für sich zu gewinnen. In der fünfzigsten und letzten Erzählung der Prinzessin Zosa selbst wird die Sklavin entlarvt und bestraft, worauf es doch noch zur Hochzeit von Prinzessin Zosa und dem Prinzen Tadeo kommt.

II. 2. 2. Das Märchen

Cenzullo non vuol prender moglie; ma poi, tagliatosi un dito sopra una ricotta, ne desidera una del colorito bianco e rosso come quello del sangue sul latte. Per cercarla, va pellegrino pel mondo, e all'isola delle tre fate gli sono dati tre cedri, e dal taglio di uno di essi acquista una bella fata, conforme al suo cuore; la quale essendo stata uccisa da una schiava, egli prende in moglie la nera invece della bianca. Ma si scopre il tradimento, la schiava è fatta morire, e la fata rivive e diventa regina.

Non si può dire quanto gusto desse a tutto l'uditorio il racconto di Paola; ma, dovendo continuare Ciommetella e avutone cenno, parlò così:

Bene veramente sentenziò quell'uomo sapiente: „Non dire quanto sai, né fare quanto puoi”; perché l'una e l'altra cosa porta pericolo che non si conosce, e rovina che non si aspetta; come udirete di una certa schiava (parlando con riverenza della signora principessa nostra), la quale, per fare tutto il danno possibile a una povera giovane, ne trasse tal profitto che venne a farsi essa medesima giudice del fallo suo e si diè da se stessa la sentenza della pena che meritava.

Aveva il re di Torrelunga un figlio maschio, che era il suo occhio diritto, nel quale aveva posto le fondamenta di ogni speranza, né vedeva l'ora di trovargli qualche buon partito e sentirsi chiamare col nome di nonno. Ma questo principe era così fuori di tali pensieri e così selvatico che, quando gli si parlava di moglie, scoteva la testa e lo sentiva lontano cento miglia; cosicché il povero padre, che lo vedeva ritroso e ostinato, e in pericolo perciò la discendenza sua, stava più dispettoso e amareggiato di una cortigiana che ha perso il cliente, a cui è fallito il corrispondente, di un contadino a cui è morto l'asino. Non movevano il figlio le lacrime del padre, non lo ammolivano le preghiere dei vassalli, non lo inducevano a cedere i consigli degli uomini dabbene, che gli mettevano avanti agli occhi il desiderio di chi lo aveva generato, il bisogno dei popoli, l'interesse di se medesimo, che faceva punto finale alla linea del sangue regio. Egli, con un perfidiare incrollabile, con un'ostinazione di mula vecchia, con una pelle grossa quattro dita nelle parti sottili, aveva puntato i piedi, tappato gli orecchi e saldato il cuore; e invano si sarebbe suonato all'armi, ché non rispondeva.

Ma, poiché suole accadere più in un'ora che in cento anni e non puoi mai dire „Per questa via non passerò”, accadde che un giorno, che tutti insieme si trovavano a tavola, volendo il principe tagliare per mezzo una ricotta, mentre stava a guardare le gracchie che volavano, si

fece per disgrazia un intacco al dito, in modo che, cadendo due stille di sangue sulla ricotta, ne venne una mischianza di colore così bella e graziosa che, o fosse castigo d'Amore, che l'attendeva al varco, o volontà del Cielo per consolare quell'uomo dabbene del padre, che non era tanto molestato dalla polledra domestica quanto era tormentato da questo polledro selvatico, gli venne capriccio di possedere una femmina così bianca e rossa come quella ricotta tinta del sangue suo. Onde disse al padre: „Messere mio, se non ho una sposa di questo colore, sono distrutto ! Non mai femmina mi andò a sangue e ora ne desidero una simile al sangue mio. Perciò, se mi vuoi vivo e sano, risolviti a darmi agio di andare pel mondo in cerca di una bellezza che si raffronti a pelo con questa ricotta. Altrimenti, finirò il corso e me ne andrò tra le ombre.“

Al re, nel sentire questa bestiale risoluzione, cascò addosso la casa; e, restando interdetto, e passando dal rosso al pallido e da questo a quello, rispose: „Figlio mio, viscere di quest'anima, pupilla di questo cuore, stampella della mia vecchiezza, quale capogiro ti ha preso ? Sei uscito di senno ? Hai perduto il cervello ? O asso o sei ! Non volevi moglie per togliermi l'eredità, e ora te n'è venuta voglia per cacciarmi da questo mondo. Dove, dove vuoi andare vagabondo e senza aiuti, consumando la vita, e come vuoi lasciare la casa tua, focolare tuo, focolaretto tuo, scoreggina tua ? Non sai a quanti travagli e a quanti pericoli si mette chi viaggia ? Lascia passare la bizza, figlio mio, e torna in te. Non voler vedere questa vita subissata, questa casa ruinata, questo stato in perdizione !“.

Senonché queste e altrettali parole da un orecchio gli entravano e da un altro gli uscivano ; ed erano tutte gettate al mare. Tanto che l'afflitto re, vedendo che il figlio era una cornacchia di campanile, gli dette un gruzzolo di scudi e due o tre servitori, e gli accordò licenza di andare. Ma si senti strappare l'anima dal petto, e, affacciatosi a un verone, piangendo a dirotto, lo seguì con gli occhi fintanto che non lo perse di vista.

Il principe prese a trottare per campagne e per boschi, per monti e per valli, per pianure e per pendii, vedendo vari paesi, trattando genti diverse, e sempre con gli occhi aperti a cercare se mai trovasse il bersaglio del desiderio suo. A capo di quattro mesi arrivò a una marina di Francia, dove, lasciati i servitori a uno spedale con un'emicrania ai piedi, s'imbarcò solo su un liuto genovese, e, veleggiando verso lo stretto di Gibilterra, colà prese un vascello più grosso e passò alle Indie, cercando sempre di regno in regno, di provincia in provincia, di terra in terra, di strada in strada, di casa in casa, di tugurio in tugurio, se gli

avvenisse d'incontrare l'originale spiccicato della bella immagine che portava dipinta nel cuore.

Dopo gran viaggiare, arrivò all'isola delle orche, dove, gettata l'ancora e smontato a terra, trovò una femmina vecchia vecchia, secca secca e con la faccia brutta brutta, alla quale raccontò la cagione che l'aveva trascinato a quei paesi. La vecchia stupì al bel capriccio e alla ghiribizzosa chimera del principe, e ai travagli e rischi passati per soddisfarla, e gli disse: „Figlio mio, sgombra, ché se ti scorgono tre figli miei, che sono il macello delle carni umane, non ti stimo tre calli, giacché, mezzo vivo e mezzo arrosto, ti sarà cataletto una padella e sepoltura un ventre. Ma usa il passo della lepre, ché non andrai troppo innanzi e troverai la tua fortuna.”

Ciò udito, il principe, sconvolto, agghiacciato, spaventato e sbigottito, si mise la via tra le gambe, e senza nemmeno dire: „Fo riverenza“, si dié ad alzare i tacchi, finché giunse a un altro paese, dove trovò un'altra vecchia, più brutta della prima, alla quale, raccontata da cima in fondo il caso suo, anche quella gli disse: „Squaglia presto di qua, se non vuoi servir di merenda alle orchette, mie figliuole; ma corri, ché ti si fa notte ! Un po' più innanzi troverai la fortuna tua.“

Il principe dié di calcagna, come se avesse le vesciche alla coda; e tanto camminò che trovò un'altra vecchia, seduta sopra una ruota con un paniere infilato al braccio, pieno di ciambelline e confetti, che dava a mangiare a una frotta di asini, che poi si mettevano a saltare sulla riva di un fiume, sparando calci a certi poveri cigni. A costei il principe, fatti mille complimenti e lusinghe, raccontò la storia del suo pellegrinaggio; e la vecchia, confortandolo di buone parole, gli dié una collezione da leccarsene le dita, e, quando si fu levato da tavola, gli consegnò tre cedri, che parevano colti allora allora dall'albero, e, insieme, un bel coltello. Nel tempo stesso, gli disse: „Puoi tornartene in Italia, perché hai pieno il tuo fuso, e hai trovato quella che andavi cercando. Va' dunque e, quando sarai poco lontano dal tuo regno, alla prima fontana che trovi, taglia uno di questi cedri e ne uscirà una fata, che ti dirà: „Dammi da bere !“ , e tu, lesto con l'acqua, altrimenti dileguerà come argento vivo. E, se non sei destro né con la prima né con la seconda fata, apri bene gli occhi e sii sollecito con la terza e dalle subito da bere, che non ti scappi, e avrai una moglie secondo il tuo cuore.“

Il principe, tutto contento, baciò cento volte quella mano pelosa, che pareva groppa di porco spino; e, tolta licenza, partì da quei paesi. E, sceso alla marina, navigò alla volta delle colonne d'Ercole, ed entrato nei mari nostri, dopo mille burrasche e pericoli, prese porto una giornata lontano dal regno suo. Qui entrò in un bellissimo boschetto, dove le Ombre facevano palazzo ai prati perché non fossero veduti dal Sole, e, smontò da cavallo presso una fontana, la quale col fischio della lingua di cristallo chiamava la gente a rinfrescarsi la bocca. E, sedutosi sopra un tappeto soriano intessuto dalle erbe e dai fiori, cavò il coltello dalla guaina e cominciò a tagliare il primo cedro. Ed ecco uscirne una bellissima giovane, bianca come fior di latte e rossa come una ciocca di fragole, dicendo: „Dammi da bere !“. Il principe rimase così meravigliato e a bocca aperta, così interdetto per la bellezza della fata, che non fu destro a darle l'acqua; tantoche' apparire e sparire fu tutt'uno.

Se questo fu un colpo di randello alle tempie del principe, consideri colui che, desiderando una gran cosa e già tenendola tra le mani, la perde ! Ma, tagliando il secondo cedro, gli accadde il medesimo, e fu la seconda mazzata; tanto che, facendo due ruscelli degli occhi, gettava lacrime a paro a paro, a fronte a fronte, a faccia a faccia e a tu per tu con la fontana, non cedendole di una stilla. E intanto si lamentava: „Come sono sciagurato, sia il buon anno! Due volte me la son fatta scappare, come se avessi il torpore alle mani, che mi venga la paralisia ! E mi muovo proprio come uno scoglio, quando dovrei correre come un levriere! Affè, ché l'ho fatta buona ! Svegliati, pover'uomo: un'altra ce n'è, e alla terza viene il re: o questo coltello mi darà la fata o cederò al fato!“

E tagliò il terzo cedro ed uscì una fata, dicendo come le altre due: „Dammi da bere !“; e il principe, ratto, le porse l'acqua, ed ecco gli restò in mano una giovinetta tenera e bianca come giuncata, con certe strisce di rosso che pareva un prosciutto d'Abruzzo o una soppressata di Nola: cosa non vista mai al mondo, bellezza fuor di misura, bianco di cui non fu mai maggior bianco, grazia che era sopragrazia della grazia: nei capelli suoi aveva piovuto l'oro Giove, e Amore ne foggiava le saette per trafiggere i cuori; a quella faccia aveva fatta una macriata Amore perché fosse impiccata qualche anima innocente alla forca del desiderio; a quegli occhi aveva acceso due globi di luminaria il sole, perché nel petto di chi la vedeva si mettesse fuoco alle botti di polvere e si tirassero razzi e tric-trac di sospiri; a quelle labbra c'era passata Venere col tempo suo, dando colore alla rosa per pungere con le spine mille anime innamorate: a quel seno aveva spremuto le sue mammelle Giunone per allattare le voglie umane; insomma, era così bella dal capo al piede che non si poteva vedere cosa più vaga.

Il principe guardava come ismemorato questo bel parto di un cedro, questo bel taglio di femmina germinata al taglio di un frutto, e diceva tra sé: „Dormi o sei sveglio, Cenzullo ? Ti si é incantata la vista o hai calzato gli occhi al rovescio ? Quale cosa bianca é mai uscita da una corteccia gialla ? Quale pasta dolce dall'agro di un cedro ! Che bel piantone da un granello !” Ma, in ultimo, si accorse che non si trattava di sogno e che si giocava sul serio, e abbracciò la fata, dandole cento e cento baci a pizzicotti; e, dopo mille parole amoroze sul più e sul meno che si dissero tra loro – parole che, come canto fermo, erano contrappuntate dai baci zuccherini, – il principe disse: „Non voglio, anima mia, portarti al paese di mio padre senza pompa degna di cotesta bella persona e senza compagnia da regina, come meriti. Perciò sali su questo cerro, dove pare che pel bisogno nostro la natura abbia fatto una cavità in forma di cameretta; ed aspettami fino al ritorno, ché, senz'altro, metto le ali, e prima che si dissecchi questo sputo – e sputò – verrò per condurti, ben vestita e bene accompagnata, al regno mio.“ E così, con le debite cerimonie, partì.

In questo mezzo una schiava nera fu mandata dalla padrona con un'anfora a prender acqua a quella fontana; la quale, vedendo a caso nell'onda l'immagine della fata, e credendo che fosse la propria, tutta meravigliata cominciò a dire: „Quale vedere, Lucia sfortunata, ti così bella stare, e patruna mandare acqua a pigliare; e mi sta cosa tollerare, o Lucia sfortunata!” Così dicendo, spezzò l'anfora e tornò a casa.

Domandata dalla padrona perché avesse fatto questo guasto, rispose: „Alla fontanella andata, anfora con pietra cozzata.“ E la padrona, trangugiata questa ciambella stantia, le dié un bel barile perche' andasse a empirlo d'acqua; la quale, tornata colà e vista di nuovo trasparire nell'acqua quella bellezza, esclamò, con un grosso sospiro: „Mi non stare schiava musuta, mi non stare peraguallà, mi non stare culo gnammegnamme; mi stare tanto gentile, e portare a fontana barile !“. E, così dicendo, giù un'altra volta, e, sfasciando il barile, ne fece millanta schegge; e poi tornò a casa dalla padrona, brontolando: „Asino passato, barile cozzato, in terra cascato e tutto sfracellato.“

La padrona, a queste parole, non poté più stare in flemma, e, afferrato un manico di scopa, la andò lavorando in guisa che se ne risenti per molti giorni; e, preso poi un otre, le disse: „Corri, rompiti il collo, schiava pezzente, gamba di grillo; corri, non indugiare, non fermarti per via, non far la Lucia, e riportami questo, pieno d'acqua: se no, ti schiaccio come polpo e ti aggiusto tale un carico di randellate, che mi nominerai. Corri, con le gambe sulle spalle!“

La schiava, che aveva provato il lampo e aveva paura del tuono, mentre empiva l'otre, tornò a contemplare la bella immagine, e disse: „Stare crepata, se acqua pigliare: volermi cercare sorte e maritare: non stare bellezza questa da far morte arrabbiata e servire padrona scorrucciata.“ Così, tiratosi uno spillone dal capo, cominciò a pertugiare l'otre, che parve uno spiazzo di giardino con l'acqua a tradimento, perché fece cento fontanelle.

A questa vista la fata prese a ridere fragorosamente; e la schiava, alzando gli occhi, si avvide del nascondello, e, parlando tra se stessa, disse: „Ti stare causa che padrona mi bastonare ! Ma non ti curare !“. E poi, ad alta voce, indirizzandosi alla fata: „Che fare loco suso, bella figliola ?“. E quella, che era madre della cortesia, le aperse tutto quello che aveva in petto, senza lasciare un iota di quanto le era accaduto col principe, ch'essa aspettava d'ora in ora e di momento in momento coi vestiti e con la compagnia per andare al regno del re padre e celebrare le nozze.

La schiava, ringaliuzzita, pensò, a questo racconto, di guadagnare essa il premio con un colpo di mano, e replicò alla fata: „Poiché aspettare marito, lasciare venir sopra, e pettinare testa e fare più bella.“ E la fata disse: „Sii la benvenuta, come il primo di maggio“; e, arrampicandosi la schiava, ed essa porgendole quella mano bianca bianca che, nell'affermare i neri stecchi, pareva uno specchio di cristallo in cornice d'ebano, quella sali sull'albero e, mostrando di ravviarle di capo, le conficcò uno spillone nella memoria.

Subito la fata, sentendosi trapassare, gridò: „Colomba, colomba!“ e, diventata una colombella, levò il volo e si mise a fuggire. E la schiava si spogliò nuda, e, fatto un fagotto dei cenci e sbrendoli che portava addosso, li scagliò un miglio lontano; ed essa, restata come la partorì sua madre, su quell'albero, pareva una statua di giavazzo in una casa di smeraldo.

Tornato il principe con una gran cavalcata e, trovata una botte di caviale dove aveva lasciato una tinozza di latte, rimase per un pezzo fuor di sentimento. Alla fine disse: „Chi ha fatto questo sgorbio d'inchiostro alla carta reale, dove pensavo scrivere i giorni miei più felici ? Chi ha parato a lutto quella casa biancheggiata di fresco, dove credevo di prendere tutti i diletto miei ? Chi mi fa trovare questa pietra di paragone, dove avevo lasciato una miniera d'argento per farmi ricco e beato ?“.

La schiava trottata, vedendo gli atti di meraviglia che faceva il principe, disse: „Non maravegliare, principe mio, ché stare ucciaè fatata: un anno faccia bianca, un anno culo

nero. “ E il pover'uomo del principe, poiché il male non aveva rimedio, fatte le corna come bue e rassegnatosi, s'ingoiò la pillola; e, detto alla mora di scendere, la vestì da capo a piede di abiti nuovi e l'adornò tutta. Così, indispettito, gonfio di bile e col muso lungo, prese la via del paese, dove dal re e dalla regina, che erano usciti fuori a sei miglia dalla terra, furono ricevuti con quel piacere che prova un carcerato quando gli s'intima la sentenza che „suspendatur“. E quantunque essi vedessero la bella prova fatta dal pazzo figlio, che aveva tanto cercato il mondo per trovare una bianca colomba e ne aveva portato una negra schiava, tuttavia, non potendo farne di meno, rinunziata la corona agli sposi, misero il treppié d'oro su quella carne di carbone.

Ora, mentre si preparavano feste mirabili e banchetti da stordire, e i cuochi spiumavano oche, scannavano maialetti, scorticavano capretti, lardellavano arrostiti, schiumavano pentole, battevano polpette, imbottivano capponi e facevano mille bocconi ghiotti, venne a una finestretta della cucina una bella colomba, a cantare:

Cuoco, cuoco della cucina,
che fa il re con la saracina?

Il cuoco vi fece poca attenzione; ma, poiché la colomba tornò la seconda e la terza volta a ripetere il verso, corse a riferirlo ai banchettanti come cosa meravigliosa. La signora, all'udire quelle parole, diè ordine di prendere subito la colomba e di farne un ingrattinato. E il cuoco, obbediente, tanto s'adopò che l'acchiappò, ed eseguito il comando della cuccurognamma e scaldatala nell'acqua per spiumarla, gettò quell'acqua e quelle penne su un albero fuori il balcone.

Non passarono tre giorni, e sorse colà un bell'albero di cedro, il quale, cresciuto in quattro e quattr'otto, accadde che il re, affacciandosi a una finestra che rispondeva da quella parte, lo vide, che non l'aveva visto mai, e, chiamato il cuoco, gli domandò quando e da chi era stato piantato. E, poiché mastro Cucchiaione gli ebbe narrato il fatto, venne in sospetto di un mistero; e così ordinò che, sotto pena della vita, quell'albero non fosse toccato, ma anzi governato con ogni diligenza.

A capo di pochi giorni, su quell'albero spuntarono tre bellissimi cedri, simili a quelli che egli aveva avuti dall'orca; e, quando divennero maturi, il re li fece cogliere, e, chiusosi in una camera con una grande tazza di acqua, e col coltello della vecchia, che portava sempre appeso al lato, cominciò a tagliare. E accadde il medesimo dell'altra volta, che la prima e la seconda fata dileguarono in un lampo; ma, mentre tagliava il terzo cedro, diè a bere alla

giovane che ne era uscita e gli rimase davanti la fata stessa che aveva lasciata sull'albero, la quale gli narrò tutto l'inganno della schiava.

Or chi può dire la minor parte del giubilo che sentì il re di questa buona ventura ? Chi può dire l'esultanza, la giocondità, la letizia, il sopraudio, il riso e il pianto ch'egli fece ? Fa' conto che nuotava nel dolce, non capiva nella pelle, se ne andava in solluchero e in estasi. La strinse tra le braccia, la fece vestire di tutto punto, e subito la condusse per mano nel mezzo della sala, dov'erano tutti i cortigiani e le genti del paese per onorare la festa delle nozze.

Il re li chiamò a uno a uno e domandò: „Chi facesse male a questa bella signora, quale pena meriterebbe ?“. E chi rispose che sarebbe meritevole di una collana di canapa, chi di un conferimento di selci, chi di un contrappunto con un maglio sulla pelle dello stomaco, chi di una bevanda di scamonea, chi di un monile composto di una mazzera, e chi di una cosa e chi di un'altra.

Chiamò, in ultimo, la sciagurata regina, e, facendole la stessa domanda, quella rispose: „Meritare abbruciare e cenere da castello gettare.“ E il re le disse: „Tu ti sei scritto il malanno con la penna tua; ti sei data l'accetta al piede; hai foggiato i ceppi, affilato il coltello, stemperato il veleno, perché nessuno l'ha fatta peggio di te, cagna mora ! Sai tu che questa è la bella giovinetta che tu trapassasti con lo spillone ? Sai che questa è la vaga colomba, che tu facesti scannare e cuocere nella padella ? Che ti pare, Cecca, di questo ronzino ? Scuoti via, ché è discesa ! Hai fatto una bella sporcizia: chi fa male, male aspetta, e chi cucina frasche, scodella fumo.“

Così la fece prendere di peso e mettere viva viva sopra una gran catasta di legna, e, fattone cenere, la sparse dall'alto del castello al vento, avverando il detto:

Non vada scalzo chi semina spine.

II. 2. 3. Die Analyse

Das Märchen ist eine Initiationsgeschichte, die sich in folgende große Einheiten unterteilen läßt:

- Vorgeschichte
- Reise des Prinzen Cenzullo
- Begegnung mit der irrealen Welt
- Heiratsgeschichte

Die Handlung wird von folgenden Haupt- und Nebenfiguren getragen:

- il re di Torrelunga
- il principe Cenzullo (sein Sohn)
- 1. femmina vecchia vecchia
- 2. un'altra vecchia
- 3. un'altra vecchia (Schenkerin)
- 1. fata
- 2. fata
- 3. fata (gesuchte Braut)
- una schiava nera, Lucia (falsche Braut)
- la padrona
- la regina
- mastro Cucchiaione ed altri cuochi
- vassalli, uomini dabbene, 3 servitori, genti diverse, cortigiani, gente del paese, banchettanti

Typisch märchenhafte kontrastierende Figuren sind die schöne, gute, weiße Fee und die häßliche, böse, schwarze Sklavin.

Kernmotive dieses Märchens sind:

- Königsfamilie (Vater, Sohn, später auch Mutter)
- Wunsch nach einer Person
- Abreise des Helden (Prinz)
- Begegnung mit der irrealen Zeit
- Initiationsprüfungen (Überwindung von Gefahren) mit jeweils dreimaligen Wiederholungen
- Aushändigung des Zaubermittels (Titel des Märchens)

- erreichtes Ziel (Brautfindung)
- Komplikation (falsche Braut)
- Einkleidung, Hochzeitsvorbereitungen
- Hochzeit und Thronübernahme des Helden

Der Text ist grundsätzlich narrativ aufgebaut. In den Sätzen 12-20 spitzt sich die Handlung in einer Reihe kurzer Fragen dramatisch zu, wie dies auch in der mittels aneinandergereihter Nebensätze komprimiert beschriebenen Reise des Prinzen der Fall ist.

Die Schilderung der schönen Fee vermittelt durch die vielen kurzen Sätze und die zahlreiche Interpunktion die innere Aufregung und den Sinnesrausch des Prinzen, dem bei ihrem ersten Anblick buchstäblich „die Luft wegbleibt“. Dasselbe sehen wir wieder am Ende des Märchens, als er in einer Tirade von Beschimpfungen die falsche Braut verdammt.

Das Geschehen spielt sich an mehreren Orten ab:

- im Schloß der Königsfamilie
- ungenaue landschaftliche Angaben der ersten Reiseetappe
- in Francia
- il stretto di Gibilterra (su un liuto)
- su un vascello più grosso alle Indie
- l’isola delle orche
- un altro paese
- bellissimo boschetto presso una fontana

Abwechselnd werden reale und irrealer Zeit- und Ortsangaben gemacht, die eine glaubwürdige phantastische Atmosphäre erzeugen.

II. 2. 4. Der Text

Die Symbole zum Titel des Märchens

CEDRI: Die Zitrone ist im Christentum ein Symbol für Treue und Liebe. In der römischen Antike wurde das Brautgemach damit geschmückt. Seit dem Hochmittelalter ist die Zitrone im Brauchtum in Europa ein Lebenssymbol, und im späten Mittelalter ist die Zitrone ein Bild

für Reinheit. Ihre gelbe Farbe wird mit Gold, Sonne und Glückseligkeit in Verbindung gebracht. In der weltlichen Dichtung ist sie ein Symbol für die gewährende Minne.

DREI: Das Element der Zahl 3 ist das Wasser. Als Zahl der Erfüllung eines in sich geschlossenen Ganzen begegnet die 3 häufig in Märchen als Anzahl zu bestehender Prüfungen, zu lösender Rätsel, Aufgaben und Wünsche: „omne trium perfectum“. Kosmologisch sieht man die 3 für Himmel, Erde, Unterwelt.

Satz 1

Nach einem allgemeinen Lob über das 48. Märchen, wird die folgende Erzählerin Ciommetella vorgestellt.

Satz 2

Sie beginnt ihre Geschichte mit einem weisen Spruch: „Non dire quanto sai, né fare quanto puoi“ und erklärt anschließend mit einer Entschuldigung gegenüber der schwarzen „signora principessa“ den Sinn der Lehre und verweist auf die Sklavin im folgenden Märchen, die sich selbst ihr Grab geschaufelt hat.

Satz 3

Der König wird gleich als erste Person in Subjektform und mit genauer Ortsangabe seines Reiches als „re di Torrelunga“ vorgestellt. In diesem Satz wird auch sein „figlio maschio“ in Objektform und seine außerordentliche Bedeutung für den König erwähnt und gleichermaßen dessen Erwartungen an seinen Sohn eindeutig deklariert: „trovargli qualche buon partito e sentirsi chiamare col nome di nonno“.

Der Sinn des Märchens ist also direkt auf eine Eheschließung und ihre Thronfolge projiziert. Das Märchen beginnt wie gewöhnlich im Imperfekt „aveva il re di Torrelunga“, also allgemein in der Vergangenheit, kann somit immer wieder erzählt werden und stellt einen offenen Text dar.

Satz 4

„Ma questo principe era così fuori di tali pensieri“, was schon den Vater-Sohn-Konflikt erahnen läßt und, indem der Prinz auch noch mit „selvatico“ aufgrund seiner Frauenfeindlichkeit bezeichnet wird, scheint er als Thronfolger völlig unvorstellbar zu sein, denn „selvatico“ beinhaltet auch die Bedeutung von „incolto“ und „poco socievole“. Das Adjektiv stammt aus dem lateinischen „silvaticum“, aus „silva“, dem Wald. Nach Propp wäre dies ein klarer Hinweis auf eine notwendige bevorstehende Initiation, die im Märchen im Wald stattfindet.

In seiner Verzweiflung wird der arme Vater mit Vertretern unterster Gesellschaftsschichten in ihrer jeweiligen Existenznot verglichen: der Prostituierten, die ihren Kunden, dem Kaufmann, der seinen Geschäftspartner und dem Bauern, der den Esel verloren hat.

Satz 5

„Non movevano il figlio le lacrime del padre“. Der Sohn wird als unbarmherzig, uneinsichtig und unvernünftig gegenüber seinem Vater und dem Volke dargestellt. Neue Personen treten hier in Erscheinung „vassalli“, „uomini dabbene“, die ihn vergeblich mit Vorwürfen der mangelnden Staatsraison und Herzlosigkeit umzustimmen versuchen.

Satz 6

„Egli, [...], con un ostinazione di mula vecchia“ wird weiterhin angegriffen. Die Verärgerung über seine egoistische Sturheit läßt es nicht mehr zu, ihn endlich beim Namen oder wenigstens mit seinem Adelstitel, sondern nur mit unpersönlichen Personalpronomina zu nennen.

Satz 7

Mit dem spannungserzeugenden „ma“ beginnt eine hoffnungserweckende Volksweisheit, die auf mögliche einschneidende Veränderungen hinweist.

Mit dem Tempuswechsel vom Imperfekt zum „passato remoto“ als Indikator für das auslösende Moment einer Situationsveränderung im Handlungsablauf beginnt die eigentliche Geschichte.

In „accadde che un giorno“ ist wiederum keine genaue Zeitangabe, sowie in „che tutti insieme si trovavano a tavola“ nur eine vage Personenangabe vorhanden ist. Auch hier wird auf die nähere Familienkonstellation nicht eingegangen. Von einer Mutter oder Geschwistern wird nicht gesprochen. Hauptpersonen sind also weiterhin der König und sein Sohn. Die Situation „a tavola“ weist auf ein gemeinsames Mahl und somit auf Propp hin, der von der trügerischen idyllischen Ruhe vor dem Unglück am Anfang des Märchens spricht.

Noch im selben Satz trifft dies auch ein: „volendo il principe tagliare per mezzo una ricotta, mentre stava a guardare le gracchie che volavano, si fece per disgrazia un intacco al dito“. Mit diesem Schnitt in den Finger ist der Auftakt zur Initiation gegeben. „le gracchie che volavano“ weisen zudem darauf hin. Die Krähe steht in der Mythologie dem Tode nahe, im Ritus dem zeitweiligen Tod bei der Initiation.

„Cadendo due stille di sangue sulla ricotta“ entsteht im Prinzen das unbezähmbare Verlangen nach einer ebensolchen Gemahlin.

Blut gilt bei zahlreichen Völkern als Sitz der Seele und des Lebens (Ägyptisches Totenbuch, Griechen).

Die Farben weiß und rot finden sich auch beim „Schneewittchen“ (Wunsch der Mutter nach einem Mädchen, das weiß wie Schnee und rot wie Blut ist). Nach Propp ist der Wunsch nach etwas oder jemandem der typische Beginn des Zaubermärchens. Der Prinz wird als „polledro selvatico“ jetzt erst recht nicht ernst genommen und seine Geisteswandlung als „capriccio“ abgetan.

Satz 8

Der Prinz spricht seinen Vater sehr offiziell und ergeben als „messere mio“ an und äußert seinen Wunsch gleich mit einer Drohung: „se non ho una sposa di questo colore, sono distrutto!“

Satz 9 – 11

Zu seinem Wunsche kommt noch die Idee einer Reise „pel mondo in cerca di una bellezza che si raffronti a pelo con questa ricotta“, der wieder eine Todesdrohung angeschlossen wird: „Altrimenti me ne andrò tra le ombre“.

Hier finden wir wieder ein typisches Kompositionselement des Zaubermärchens: jenes der Exogamie. Der Held heiratet immer ins andere Königreich. Seine Reise ist also unumgänglich.

Satz 12 – 16

Der König reagiert schockiert über die „bestiale risoluzione“ und erpresst ebenfalls mit Schmeicheleien („viscere mio“) seinem eigenen Blut und mit moralischem Druck, die Entscheidung des Prinzen als Verrücktheit abwertend.

Ein Motiv des Märchens ist, daß abnorme Wünsche und Handlungen als verrückt gelten: „Quale capogiro ti ha perso?“ „Sei uscito di senno?“ „Hai perduto il cervello?“ Er endet ebenfalls mit der Drohung, dies nicht zu überleben. Durch die knappen Dialogsätze wird der Fortgang der Handlung gefördert, die Dramatik erhöht und der Leser fühlt sich direkter miteinbezogen.

Prinz und König spielen also mit denselben Karten, gemäß „tale padre – tale figlio“.

Satz 17 – 19

Der König versucht es nun mit der Angst, einem typischen Erziehungs- und Machtmittel. Mit der totalen Übertreibung zeigt der König sein mangelndes Vertrauen in seinen Sohn. Er weist auf die Gefahren und Heimatgefühle hin und relativiert wieder mit „lascia passare la bizza“ die Ernsthaftigkeit des Wunsches.

Satz 20

Zum Schluß seiner verzweifelten Rede geht der König zum totalen Vorwurf über: die Folgen der vernachlässigten Pflichten seines Sohnes werden „una vita subissata, casa ruinata e questo stato in perdizione“ sein.

Satz 21

Hier zeigt sich ein wichtiges Konstruktionsmittel im Märchen: der Held weiß intuitiv, was er braucht, und geht unbewußt den für ihn richtigen Weg.

So sind denn auch alle Worte vergebens („erano tutte gettate al mare“).

Ein typisches Kompositionselement des Zaubermärchens ist die oft mit Wasser in Verbindung gebrachte, unumgängliche Ortsveränderung des Helden.

Satz 22 – 23

Der König ergibt sich nun endgültig und läßt ihn mit „un gruzzolo di scudi e due o tre servitori“ ziehen.

Nach Propp müßte eigentlich der Vater seinen Sohn zur Initiation in den Wald führen, hier begleiten ihn nur „servitori“ und der König sieht ihnen „piangendo a dirotto“ nach.

Der Prinz bekommt jedoch die Ausrüstung für die Reise in Form von Geld.

Diese Ausrüstung hat ihren Ursprung in der Mythologie, wo Brot, Pferde, eine eiserne Keule oder Stiefel dem Helden auf die Reise ins Jenseits mitgegeben werden.

Die „servitori“ werden nicht weiter beschrieben, was ihre eher irrelevante Position für den Handlungsablauf bedeuten könnte.

Satz 24

Der Anfang seiner Reise wird nur sehr vage und malerisch beschrieben:

„vedendo vari paesi“ und „con gli occhi aperti“ ständig auf der Suche nach dem Ziel seiner Wünsche. Das Verbum „trottare“ wird oft in Verbindung mit einem Pferd verwendet, bedeutet aber auch „camminare con passo veloce, andare di fretta, senza sosta“ (Zingarelli).

Der Prinz hatte kein Pferd zur Verfügung, interessant ist jedoch wieder die Andeutung aufs Tierreich in Bezug auf seine Person.

Satz 25

Mit einer relativen Zeitangabe „a capo di quattro mesi“ und einer ebensolchen örtlichen Bestimmung „marina di Francia“ erfahren wir, daß sich der Prinz von seinen Dienern wegen ihrer „emicrania ai piedi“ trennte und sich allein einschiffte. Damit beweist er einerseits seine überlegene physische Resistenz und andererseits die endgültige Abnabelung von seiner Heimat, die schon ein entscheidender Schritt in Richtung des weiteren Reifeprozesses, der Initiation bedeutet. Bis jetzt scheint sich die Handlung noch auf einer realistischen Ebene zu bewegen. Der Held segelt bis zur Meerenge von Gibraltar und „colà prese un vascello più grosso“ bis nach Indien, wo er ohne jegliche Priorität jeden Winkel durchforstete: „di regno in regno“ aber auch „di tugurio in tugurio“. Er sucht also völlig unvoreingenommen „la bella immagine che portava dipinta nel cuore“. Der Tempuswechsel mit „portava“ im Imperfekt deutet auf die ununterbrochene Dauer seiner Sehnsucht hin.

Satz 26

„Dopo gran viaggiare“ als zeitlich und örtlich vollkommen ungenaue Angabe ergibt sich ein Schauplatzwechsel: „arrivò all’isola delle orche“ und damit in die Welt des Irrealen, des Wunderbaren. Mit „gettata l’ancora“ stellt er sich offensichtlich auch hier auf eine weitere Suche ein. Die erste Begegnung war jedoch mit einer „femmina vecchia vecchia, secca secca e con la faccia brutta brutta“, also dem absoluten Gegenteil seines Wunschbildes, die er jedoch voll Vertrauen in den Grund seiner Reise einweihte. Die Wiederholung der Adjektive dient der eindringlichen Verstärkung.

Satz 27

Er begegnet einer mütterlich wohlthuenden Reaktion gegenüber seinem „bel capriccio“ und seiner „ghiribizzosa chimara“, jedoch schon mit mehr Anerkennung als ihm dies noch sein Vater zuteil werden ließ: „ai travagli e rischi passati“, also erste Initiationsprüfungen des Mutes bestanden. Die Hexe warnt ihn vor ihren drei menschenfressenden Kindern, wobei mit „figli“ nicht eindeutig deren Geschlecht festgelegt ist. Dem Prinzen droht das bei Propp typische Verschlungenwerden des Helden, dem Übertritt der Schwelle zum Jenseits und somit einem typischen Initiationselement: „ti sarà cataletto una padella e sepoltura un ventre“.

Mit der Erscheinung der Menschenfresserhexe ist der Prinz in den Bereich des Unwahrscheinlichen eingedrungen, in dem Zeit- und Ortsbestimmungen nur noch vage sind und wie Handlungen und Personen keinerlei Logik in sich tragen.

Satz 28

Sie ist also eine Helferin für den Prinzen und rät ihm – wieder in Anlehnung an das Tierreich – „sgombra [...] ma usa il passo della lepre“.

Satz 29

Zum ersten Mal zeigt sich der Prinz zutiefst erschrocken, vergißt sogar seine gute Erziehung „senza nemmeno dire: Fo riverenza“ und flieht wie ihm geraten in „un altro paese“, wo er eine noch häßlichere Frau trifft, die ihn wieder von ihren drei „orchette, mie figliuole“ warnt. Der Diminutiv zeigt auf das jugendliche Alter der Mädchen.

Satz 30

Auch sie entpuppt sich wieder als Helferin und ermuntert ihn, wie ihre Vorgängerin „un pò più innanzi troverai la fortuna tua“.

Satz 31

„Il principe dié di calcagna, come se avesse le vesciche alla coda“, womit wieder ein Vergleich mit dem Tierreich gegeben ist. Hier wird dem Prinzen noch „Ungezähmtheit“ attribuiert.

„E tanto camminò che trovò un’altra vecchia, seduta sopra una ruota con un paniere in filato al braccio, pieno di ciambelline e confetti, che dava a mangiare a una frotta di asini ...“

Diese dritte Begegnung mit einer Alten, die jedoch äußerlich nicht näher bestimmt ist, deutet eine – aufgrund des Wiederholungsprinzips im Märchen – wahrscheinliche Änderung an.

Das Rad mit seinem ständigen Auf und Ab war in der Antike ein Sinnbild der Vergänglichkeit und ein Glückssymbol. An der idyllischen Speiseszene kann man das Schlaraffenland vermuten, das dem Jenseits entsprechen würde.

Satz 32

Der Prinz zeigt sich galant und schüttet wiederum sein Herz aus. Er wird fürstlich verköstigt und getröstet. Nach Propp ist das Mahl bei der Hexe eine magische Nahrung, mit der sie die Unerschrockenheit und „Echtheit“ des Helden prüft. Daraufhin folgt gewöhnlich die Überreichung der Zaubergabe und auch hier „gli consegnò tre cedri, [...] e, insieme un bel coltello“.

Hier sind wir an die Schlüsselstelle der Handlung gelangt, die sich nach Propp in der konstanten Mitte der meisten Märchen nach dem ersten Drittel der Erzählung zeigt.

Diese Hexe ist also die Schenkerin und mit der Aushändigung des Zaubermittels eine der entscheidenden Merkmale des Zaubermärchens.

Satz 33

Der Held kann nun seine Heimreise antreten „hai trovato quello che andavi cercando“.

Satz 34 – 35

Weitere Anweisungen geben ihm die Erklärung zu den Geschenken, womit er vollends in die wunderbare andere Welt Zugang erhält: „quando sarai poco lontano dal tuo regno, alla prima fontana che trovi, taglia uno di questi cedri e ne uscirà una fata, che ti dirà: ‘Dammi da bere!’“

Die Zauberkraft gibt dem Prinzen drei Chancen zur Erlangung seines Zieles.

Satz 36

Er zeigt überschwengliche Dankbarkeit und küßt ohne Graus „cento volte quella mano pelosa, che pareva groppa di porco spino“. In diesem Handkuß beweist der Prinz schon eine gewisse Reife. Hier wird zum ersten Mal die Häßlichkeit auch dieser Alten angedeutet, dies jedoch mit einer genaueren Beschreibung der Hand, die im Märchen immer wieder hervorgehoben wird.

Satz 37

Doch den Prinzen erwarten noch „mille burrasche e pericoli“ auf seiner Heimreise. Er ist jedoch durch die Erlangung eines Schenkers bereits vermehrt mit magischen Kräften ausgestattet.

Mit „navigò alla volta delle colonne d’Ercole“ wird auf Herkules in der antiken Sage angespielt, der nach der Bezwingung des Riesen Antaios an den Eingang des Atlantischen Ozeans zwei Säulen aufgepflanzt haben soll. Diese „Säulen“ werden auch als Metapher laut Zingarelli als „limite invalicabile, estremo grado raggiungibile“ beschrieben.

Für uns ist hier auch wieder eine realistische Ortsbezeichnung gegeben und ein Beweis, daß der Prinz als schon Eingeweihter die größten Hindernisse überwinden kann.

Satz 38 – 40

Nach der Ankunft an Land in einem „bellissimo boschetto, dove le ombre facevano palazzo ai prati“ „smontò da cavallo presso una fontana“. Er scheint also in einen dichten Jungwald geraten zu sein, wo er sogleich die Anordnungen seiner Schenkerin befolgen will. Interessant ist, daß der Prinz jetzt mit dem Pferd unterwegs ist.

Unter den vielen symbolischen Bedeutungen wird das Pferd laut Propp erst in späteren Zeiten und eher sekundär mit Wasser in Verbindung gebracht. Hier scheint es auch keine zauberische Bedeutung zu haben, sondern eher als Statussymbol für den initiierten Prinzen ins Märchen eingeführt. Die Quelle könnte hier vor dem Wald als Eingangstor ins Unterirdische Zauberreich gelten. Im Märchen ist die Quelle oft mit weiblich-mütterlichen Qualitäten ausgestattet oder hängt mit Geburtsvorstellungen zusammen. (Lurker)

Die wiederum irrealistische idyllische Schilderung des Ortes weist auf die andere, jenseitige Welt hin.

Satz 41 – 42

Wie gewonnen, so zerronnen. – Das Empfinden des Prinzen wird mit einem „colpo di randello alle tempie“ zu verdeutlichen versucht.

Er vergießt nach dem Zweiten Mißerfolg verzweifelt Tränen und wird der Quelle gleichgestellt: „gettava lacrime a paro a paro con la fontana“.

Satz 43 – 47

Der Prinz verliert sich in Selbstvorwürfen und bedauert sich selbst, ohne an die Worte seiner Zauberhelferin zu denken; er fühlt sich hingegen „come se avessi il torpore alle mani, che mi venga la paralisia“. Auch in diesem Märchen scheint sich die Regel „non c’è due senza tre“ zu bewahrheiten.

Doch schnell faßt er wieder Mut und erinnert sich „dovrei correre come un levriere“ und „un’altra ce n’è, e alla terza viene il re: o questo coltello mi darà la fata o cederà al fato“. Von den Tiervergleichen zu Anfang des Märchens mit einer „mula vecchia“ konfrontiert, erkennt der Prinz nun sich selbst im Vergleich mit dem „Windspiel“ und den an seine jetzige Person gestellten erhöhten Erwartungen. Im obigen Reim scheint er doppeldeutig sein Schicksal auf eine Karte zu setzen.

Satz 48

Der dritte Versuch gelingt wie erwartet und zur Beschreibung der schönsten aller Feen wird mit „bianca come giuncata“ und „rosso che pareva prosciutto d’Abruzzo“ an das auslösende Moment der Reise verwiesen.

Durch Hyperbolisierung und Superlative wie „grazia che era sopergrazia della grazia“ oder „bianco di cui non fu mai maggior bianco“ werden extreme, unwahrscheinliche Eigenschaften überzeichnet dargestellt.

Erotische, allegorische Umschreibungen mit Amor, Zeus, Juno, Venus und der Sonne vervollständigen das Bild dieser zauberhaften Erscheinung.

„Nei capelli suoi aveva piovuto l’oro Giove.“ Hier wird die Bedeutung der Haare als Sitz der Seele und der magischen Kraft angesprochen und mit der goldenen Farbe auf das Reich der Sonne und der damit verbundenen Jenseitsvorstellungen hingewiesen.

Satz 49 – 53

Nun ist es der Prinz, der an seinem Verstand und seinen Sinneswahrnehmungen zweifelt „quale cosa bianca è mai uscita da una corteccia gialla ?“

Satz 54

Schnell jedoch kann der eingeweihte Prinz das Wunder als Realität begreifen und zeigt dies mit ersten hyperbolisch beschriebenen Berührungen: „e abbracciò la fata, dandole cento e cento baci a pizzicotti; e, dopo mille parole amoroze ...“.

Satz 55 – 57

Doch mit den Worten „metto le ali“ verläßt der Prinz die Fee in einem Versteck auf einer Eiche, um mit den, für ihren Einzug in sein Königreich notwendigen Kleidern und Pomp zurückzukehren. Schon in der Antike war die Eiche Symbol der Stärke und Männlichkeit, die der Fee also Schutz gewähren sollte. In den russischen Märchen kann der Held an einer Eiche emporkletternd in himmlische Gefilde gelangen.

Es fällt auf, daß der Prinz sich sozusagen in einen Vogel verwandeln will.

Nach Propp ist der Vogel die Seele des Verstorbenen, die sich in ein schnell bewegliches Tier verwandelt hat.

Durch die zeitweilige Abwesenheit des Prinzen ist schon die Voraussetzung für ein Unglück geschaffen.

Bei Propp wird der Held für die Initiation eingekleidet.

Hier erhebt sich immer mehr der Verdacht auf eine mögliche Initiation der Fee.

Satz 58

Mit der „schiava nera“ wird als märchentypischer Gegensatz zur „fata bianca“ eine neue Person eingeführt. Auch ihre „padrona“, für die sie an der Quelle Wasser holen sollte, wird

erwähnt. Im Gesicht der schönen Fee, das sich in den Wellen spiegelt, will die Sklavin sich selbst erkennen: „... quale vedere, Lucia sfortunata, ti così bella stare ...“. Sie nennt sich selbst beim Namen, während die Fee immer noch unbenannt bleibt. Das gebrochene Italienisch soll ihr Fremdsein und ihr niederes soziales Niveau noch stärker betonen.

In der ägyptischen Mythologie ist schwarz die Farbe der Herrscher der Unterwelt, wie auch die des Teufels im christlichen Volksglauben. Im Märchen steht schwarz für Häßlichkeit und für das Böse.

Die Sklavin nennt sich selbst beim Namen: „Lucia sfortunata“.

Satz 59

Die schwarze Sklavin zerbricht – gleichsam als erster Rebellionsversuch gegen ihr Schicksal – die Amphore ihrer Herrin.

In der Symbolik kann sich in jeder Art von Gefäßen eine Verwandlung und Lebenserneuerung vollziehen. Der Wasserkrug bedeutet Reinheit und Reinwaschen von Schuld. Lucia füllt jedoch die Gefäße nie wirklich mit Wasser.

Satz 60 – 62

Die Sklavin verteidigt sich problemlos mit einer Lüge und erhält erneut dieselbe Aufgabe, wodurch sie wiederum mit dem trügerischen Spiegelbild konfrontiert wird. Sie kann das ihr von ihrer Umgebung eingeprägte Negativbild der „schiava musuta“ nicht mehr akzeptieren und zerbricht auch das Faß. Erneut ist sie nicht um eine Lüge verlegen.

Satz 63 – 64

Nach der zu erwartenden strengen Bestrafung kommt es zur dritten Aufgabe, verbunden mit wüsten Beschimpfungen und Drohungen seitens der Herrin, unter anderem auch „non far la Lucia“.

Nach Benedetto Croce ist dies eine Andeutung auf den im 15./16. Jahrhundert aus Malta stammenden populären „ballo della Lucia“. Dieser wurde sonntags von schwarzen Sklavinnen mitten im Ort getanzt und von Gesängen begleitet.

Satz 65 – 68

Die dritte Wiederholung derselben Szene an der Quelle muß nun unweigerlich zu einer Änderung führen, die durch den Tempuswechsel von Imperfekt am Anfang des Satzes in den „passato remoto“ angedeutet wird. Unter Todesängsten entschließt sich Lucia zu „cercare sorte e maritare“ und „tiratosi uno spillone dal capo, cominciò a pertugiare l’otre [...] perché fece cento fontanelle“, wodurch die Fee in lautes Lachen ausbricht und entdeckt wird. Die schwarze Sklavin sieht nun in der Fee die Verantwortliche für die erhaltenen Prügel und listig plant sie ihre Rache.

Satz 69 – 70

Mit ihrer scheinheiligen Frage: „che fare loco suso, bella figliola ? “ nimmt sie immer mehr hexenhafte Züge an. Diese stehen in scharfem Kontrast zur Fee: „quella, che era madre della cortesia, le aperse tutto quello che aveva in petto“.

Satz 71

Mit dem schmeichelnden Vorschlag, die Fee für die Hochzeit zu frisieren, wird ihr Eintritt ins Versteck gewährt.

Satz 72

Bei Propp erfahren wir vom „Verbot das Haus zu verlassen“, das für Kinder und junge Mädchen gilt, nachdem sie von ihren Eltern zeitweilig alleingelassen wurden. Hier können wir aber auch die Isolierung der Könige erkennen, ebenso wie das Verbot, die Erde zu berühren und jemandem ihr Gesicht zu zeigen.

Die Fee übertritt also mit ihrer Einladung dieses Verbot und reicht der Sklavin die Hand zum Aufstieg. Mit „quella mano bianca bianca“ und „nell'afferrare i neri stecchi“ wird wieder schwarz-weiß-malerisch und hyperbolisch auf die Reinheit der Fee und die häßlich dürre Hand der Hexe hingewiesen.

In der Baumlucke angelangt verrichtet die Hexe entschlossen die entscheidende Tat: „le conficcò uno spillone nella memoria“.

Satz 73

Die Fee ist also nicht allwissend und auch nicht allmächtig jedoch im Besitz von Zauberkraften. Im Moment des „sentendosi trapassare“ verwandelt sie sich in eine „colombella“, die dem Bild einer „fanciulla innocente“ gleichkommt, und flieht.

Symbolisch betrachtet stand die Taube schon in der Antike stellvertretend für die Fruchtbarkeits- und Liebesgöttin, für Demut, Sanftmut, Frieden, aber im Märchen auch für die Seele des Verstorbenen.

Das Verbum „trapassare“ ist mehrdeutig. Einerseits versteht man konkret darunter „durchbohren, durchdringen, durchstoßen“, andererseits bedeutet es literarisch und bildlich „sterben, überschreiten, hinausgehen über“. Die Fee überschritt also die Grenze ins Jenseits.

Beim „trapassare“ in die andere Welt „è diventata una colombella“, während die verwandelte Fee beim Hochzeitsfest schon als „colomba“ erscheint. Mit dem Diminutiv wird der jugendliche, für die Ehe noch nicht reife Zustand der Fee ausgedrückt, der offensichtlich als „colomba“ schon überwunden war.

Satz 74

Die Hexe als schwarze Sklavin will nun deren Platz zur Gänze einnehmen, was bis auf die Hautfarbe gelingt. Sie besitzt keine Zauberkräfte, um aus ihrer Haut zu schlüpfen und „pareva una statua di giavazzo in una casa di smeraldo“.

Satz 75 – 78

Der endlich zurückkehrende Prinz kann sich die Verwandlung nicht erklären, und es kommt zu einem abermaligen kontrastiven Vergleich in „trovata una botte di caviale dove aveva lasciato una tinozza di latte“.

Total enttäuscht klagt er „chi ha fatto questo sgorbio d'inchiostro alla carta reale, dove pensavo scrivere i giorni miei più felici ?“

Die einstige Verzückung beim ersten Anblick der Fee hat hier in einer Reihe von Klagen ins genaue Gegenteil umgeschlagen.

Satz 79

Die Sklavin rettet sich nochmals mit einer Lüge „che stare ucciaè fatata: un anno faccia bianca, un anno culo nero“. Das Nomen „ucciaè“ ist ein Synonym für Dunkelhäutige. In „un anno“ liegt ein tröstender Ton der begrenzten Dauer des Unabänderlichen.

Satz 80

Der Prinz resigniert und kleidet und schmückt die falsche Braut. Hier zeigt sich schon die Reife des Prinzen, der sein Versprechen trotz allem hält. Es scheint, als wäre die Hochzeit mit der schwarzen Frau eine letzte Prüfung für den Prinzen.

Satz 81

Auf dem Heimweg wird das Paar vom ihnen entgegenkommenden König und der hier zum ersten Mal erwähnten Königin mit dem zu erwartenden „Galgenhumor“ begrüßt.

Der Prinz und seine Eltern erwarteten sich „una bianca colomba“, also eine initiierte Braut.

Satz 82 – 83

Der Prinz hat nun dadurch die einstigen Bedenken seiner Eltern bestätigt und ist für sie unverdienterweise der „pazzo figlio“ geblieben.

Sie ergeben sich jedoch ohne Vorbehalt in dieses Schicksal, treten ihre Krone notgedrungen ab und setzen „il treppié d'oro su quella carne di carbone“.

An diesem Punkt ist die Handlung sehr unwahrscheinlich und unreal, wodurch weitere zauberische Geschehnisse möglich werden. Die Verachtung, die in der bisherigen Handlung der schwarzen Sklavin entgegengebracht wurde, macht das Verhalten der Königsfamilie unglaublich und das im Märchen erwartete Happy-End unmöglich.

Nach Propp kehrt der initiierte Held nach seinem Scheintod vom Jenseits wieder in seine Heimat zurück und ist für die Ehe und die Thronübernahme reif.

Deshalb erscheint während der üppigen Hochzeitsvorbereitungen eine „colomba“ am Fenster der Köche, die hier zum ersten Mal erwähnt werden.

Satz 84

Mit einem Vers erkundigt sich die „colomba“ beim Koch nach dem König und seiner schwarzen Frau.

Satz 85

Der Koch jedoch reagiert erst nach der dritten Wiederholung des Gesangs der Taube und teilt dieses Wunder der Festgesellschaft mit.

Propp beschreibt das Motiv der Frau auf der Hochzeit ihres Mannes, indem der Mann seine erste Frau aus der anderen Welt „vergessen“ hatte, sie sich aber am Höhepunkt der Hochzeitsfeierlichkeiten in Erinnerung zu rufen versteht. In unserem Märchen handelt es sich nicht um Untreue, sondern darum, daß der Prinz hinters Licht geführt wurde.

Satz 86

Jetzt wird die bisherige „schiava“ mit „la signora“ bezeichnet und „dié ordine di prendere subito la colomba e di farne un ingrattinato“.

Sie hat also schnell die Situation erkannt und beschließt den zweiten Mord an ihrer Rivalin; diesmal jedoch läßt sie die Tat durch den „cuoco obbediente“ ausführen.

Satz 87

Das zum Kochen der Taube verwendete Wasser wird mitsamt der Federn an einen Baum gegossen; die erneute Bedeutung des Wassers und des Baumes für das Schicksal der Fee ist auffällig. Der Baum stand in enger Beziehung zum Totenreich, das Wasser war von Anfang an Voraussetzung für ihr Leben.

Satz 88

„Non passarono tre giorni, e sorse colà un bell'albero di cedro“, den der König zu seinem Glück sieht.

Der von ihm befragte „Meister Kochlöffel“ bleibt als Randfigur nicht näher beschrieben und ohne Namen; er wird jedoch, wie es scheint, auch von unsichtbaren Kräften in die Handlung hilfreich miteinbezogen.

Satz 89

Endlich kehrt beim jungen König wieder die notwendige Sensibilität für wunderbare Erscheinungen zurück, und er weiß als „Eingeweihter“ auch richtig zu handeln: „così ordinò che, sotto pena della vita, quell'albero non fosse toccato“.

Satz 90 – 91

Mit „a capo di pochi giorni“ wird hier wieder eine ungenaue Zeitangabe gemacht. Jedoch mit „spuntarono tre bellissimi cedri“ eindeutig auf die Wiedergeburt der Fee verwiesen.

Ganz selbstverständlich wiederholt der König genau den früheren Vorgang mit den drei Zitronen und dem Messer – mit demselben Ablauf und Erfolg. Im Märchen werden Erfahrungen durch Wiederholungen gemacht.

Statt aus der Quelle im Wald nimmt er sich das nötige Wasser aus einer „grande tazza“ und zur Sicherheit schließt er sich in sein Zimmer ein.

Die Rückverwandlung und dadurch Wiedergeburt der Fee geschieht also zum spätestmöglichen Zeitpunkt.

Satz 92

Die nun wiedergeborene Fee enthüllt ihm den ganzen Betrug der Sklavin.

Satz 93 – 95

Der König zergeht wie bei der ersten Geburt der Fee in einem unvorstellbaren Glücksgefühl, in „sopragaudio“ und „solluchero“.

Satz 96

Diesmal jedoch läßt er sie ankleiden und führt sie gleich an seiner Hand unter die nicht näher beschriebene Festgesellschaft, wo „tutti i cortegiani e le genti del paese“ versammelt waren.

Der König kennt nun die Gefahr, die beim Alleinlassen der Angebeteten droht.

Satz 97

Der Prozeß wird auf sozusagen demokratischer Ebene geführt, und der König fragt jeden einzelnen „chi facesse male a questa bella signora, quale pena meriterebbe?“

Er stellt die Fee schon als „signora“ vor, d.h. die Heirat war für ihn bereits vollzogen.

Satz 98 – 99

Die genannten Vorschläge waren alle relativ harmlos, bis la „sciagurata regina“ befragt wurde, die sich jedoch überraschenderweise den Strick selbst dreht. Mit ihrer Antwort „meritare abbruciare e cenere da castello gettare“ fällt sie ihr eigenes Urteil, jenes Ende, das für die Hexe im Märchen typisch ist und eigentlich eine Umkehrung des ursprünglichen Ritus bedeutet.

Satz 100 – 104

Der König beschimpft sie mit „tu ti sei scritto il malanno con la penna tua“, mit „cagna mora“ zählt alle ihre Greuelthaten auf und endet seine Salve der Verachtung mit dem lehrreichen Spruch: „Chi fa male, male aspetta, e chi cucina frasche, scodella fumo“.

Satz 105

Bei der Urteilsvollstreckung wird die Hexe mit Gewalt und betont grausam „viva viva“ verbrannt und ihre Asche in den Wind gestreut.

Asche ist ein Zeichen des Todes, gilt aber auch als Symbol für Buße und Läuterung.

Satz 106

Das Märchen endet wieder mit einem Moralspruch, den der Leser oder Zuhörer sich zu Herzen nehmen sollte:

„*Non vada scalzo ...*“ ist eine Anspielung auf eine bloßfüßige Sklavin. Man kann diese Lehre aber auch als „Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein“ verstehen.

II. 2. 4.1. Eigenschaften (E) / Handlungen (H) / Zustände (Z) der Figuren

Il re di Torrelunga

E: Aveva il re di Torrelunga un figlio maschio ..., ... sentirsi chiamare col nome di nonno (Satz 3), quell'uomo dabbene del padre, Messere (Satz 8), la mia (il re) vecchiezza (Satz 12), l'afflitto re (Satz 21).

H/Z: il povero padre, ... nel quale aveva posto le fondamenta di ogni speranza, né vedeva l'ora di trovargli qualche buon partito (Satz 3), lo vedeva ritroso e ostinato, stava più dispettoso e amareggiato (di una corteggiana, di un cliente, di un mercante, di un contadino) (Satz 4), che non era tanto molestato ..., quanto era tormentato (Satz 7), al re, nel sentire questa bestiale risoluzione, restando interdetto, e passando dal rosso al pallido, rispose ... (Satz 12), vedendo che, gli (al figlio) dette un gruzzolo di scudi, gli (al figlio) accordò licenza di andare (Satz 22), si sentì (il re) strappare l'anima, affacciatosi a un verone, piangendo, lo (il figlio) seguì con gli occhi fintanto che non lo (il figlio) perse di vista (Satz 23).

Wie schon oben erwähnt, ist dieser König ein sehr besorgter, liebender Vater, der wenig Vertrauen in die Fähigkeiten seines Sohnes hat.

Il principe / re

E: Figlio maschio così selvatico che, ritroso e ostinato (Satz 4) ... Con un perfidiare incrollabile, con un'ostinazione di mula vecchia, con una pelle grossa quattro dita nelle parti sottili (Satz 6), polledro selvatico (Satz 7), viscere di quest'anima, pupilla di questo cuore, stampella della mia vecchiaia (del re; Satz 12), una cornacchia di campanile (Satz 22), non fu destro (Satz 40), ratto (Satz 48).

H/Z: Ma questo principe era così fuori di tali pensieri, scoteva la testa e lo sentivi lontano cento miglia (Satz 4), non movevano il figlio le lacrime del padre, non lo ammolivano le preghiere dei vassalli, non lo inducevano a cedere i consigli degli uomini dabbene (Satz 5), aveva puntato i piedi, tappato gli orecchi e saldato il cuore, ché non rispondeva (Satz 6) ... volendo il principe tagliare per mezzo una ricotta, mentre stava a guardare le gracchie ..., si

fece per disgrazia un intacco al dito ..., gli venne capriccio di possedere una femmina ... (Satz 7). Onde disse al padre: Messere mio, se non ho una sposa di questo colore, sono distrutto ! (Satz 8) Non mai femmina mi andò a sangue e ora ne desidero una simile al sangue mio (Satz 9). Se mi vuoi (il re) vivo e sano ... di andare pel mondo in cerca ... (Satz 10). ... finirò il corso e me ne andrò tra le ombre (Satz 11). Queste e altrettali parole da un orecchio gli entravano e da un altro gli uscivano ... (Satz 21) Il principe prese a trottare ..., vedendo vari paesi, trattando genti diverse, e sempre con gli occhi aperti a cercare se non trovasse il bersaglio del desiderio suo (Satz 24). ... arrivò a una marina di Francia, lasciati i servitori a uno spedale ... s'imbarcò solo ..., veleggiando verso lo stretto di Gibilterra, colà prese un vascello ..., e passò alle Indie, cercando sempre ..., se gli avvenisse d'incontrare l'originale ... che portava dipinto nel cuore (Satz 25). ... arrivò all'isola delle orche, ... gettata l'ancora e smontato a terra, trovò una femmina vecchia vecchia ..., alla quale raccontò la cagione che l'aveva trascinato a quei paesi (Satz 26). Ciò udito, il principe, sconvolto, agghiacciato, spaventato e sbigottito, si mise la via tra le gambe, ... si diè ad alzare i tacchi, finché giunse a un altro paese, dove trovò un'altra vecchia ..., alla quale raccontò da cima in fondo ... (Satz 29). Il principe diè di calcagna, come se avesse le vesciche alla coda ..., e tanto camminò che trovò un'altra vecchia ... (Satz 31). A costei, ... fatti mille complimenti e lusinghe, raccontò ... (Satz 32) ... tutto contento baciò cento volte quella mano pelosa ..., tutta licenza partì da quei paesi (Satz 36) ... Sceso alla marina, navigò alla volta delle colonne d'Ercole, entrando nei mari nostri ..., prese porto ... (Satz 37). Qui entrò in un bellissimo boschetto ... (Satz 38). Sedutosi sopra un tappeto soriano ..., cavò il coltello dalla guaina e cominciò a tagliare il primo cedro (Satz 39). ... rimase così meravigliato e a bocca aperta, così interdetto ..., che non fu destro a darle l'acqua ... (Satz 40) ... tagliando il secondo cedro, gli accadde il medesimo ..., facendo due ruscelli degli occhi, gettava lacrime, ... non cedendole di una stilla (Satz 42) ... si lamentava: „Come sono sciagurato” ... (Satz 43). „Due volte me la son fatta scappare, come se avessi il torpore alle mani, che mi venga la paralisia !” (Satz 44) „E mi muovo proprio come uno scoglio, quando dovrei correre come un levriere !” (Satz 45) „Affé, ché l'ho fatta buona !” (Satz 46) „Svegliati ..., o questo coltello mi darà la fata o cederò al fato !” (Satz 47). tagliò il terzo cedro ..., le porse l'acqua ... gli restò in mano una giovinetta tenera. (Satz 48) . guardava come ismemorata questo bel parto di un cedro ... e diceva tra sé: „Dormi o sei sveglio, Cenzullo ?” (Satz 49). Ti si è incantata la vista o ha calzato gli occhi al rovescio ?” (Satz 50). ... si accorse che non si trattava di sogno ..., abbracciò la fata, dandole cento e cento baci ... (Satz 53) ... disse: „Non voglio ..., portarti al paese di mio padre senza ... (Satz 55) ... sali su questo cerro ...

aspettami ..., metto le ali ..., verrò per condurti ... (Satz 56). ..., con le debite cerimonie, parti. (Satz 57). Tornato il principe ..., trovata una

botte di caviale dove aveva lasciato una tinozza di latte, rimase per un pezzo fuor di sentimento. (Satz 75) ... disse: ... alla carta reale, dove pensavo scrivere i giorni miei più felici ?” (Satz 76). ... casa biancheggiata di fresco, dove credevo di prendere tutti i diletti miei ?” (Satz 77). „... dove avevo lasciato una miniera d’argento per farmi ricco e beato ?” (Satz 78) E il pover’uomo del principe ..., fatte le corna come bue e rassegnatosi, s’ingoiò la pillola; e, detto alla mora di scendere, la vestì ... e l’adornò tutta. (Satz 80) Così, indispettito, gonfio di bile e col muso lungo, prese la via del paese ... bella prova fatta che aveva tanto cercato il mondo per trovare una bianca colomba ... ne aveva portato una negra schiava ... (Satz 82). Accadde che il re, affacciandosi a una finestra ..., lo vide, che non l’aveva visto mai (l’albero di cedro) ... chiamato il cuoco, gli domandò ... (Satz 87) ... venne il sospetto di un mistero ... ordinò che, sotto pena della vita, quell’albero non fosse toccato ... (Satz 88). ... li fece cogliere coltello della vecchia, che portava sempre appeso al lato, cominciò a tagliare (Satz 89). ... mentre tagliava il terzo cedro, diè a bere alla giovane ..., la fata stessa che aveva lasciata sull’albero ... (Satz 90). ... giubilo che senti il re di questa buona ventura (Satz 91). ... nuotava nel dolce, non capiva nella pelle, se ne andava in solluchero e in estasi (Satz 93). La (la fata) strinse tra le braccia, la fece vestire ..., la condusse per mano nel mezzo della sala ... (Satz 94). Il re li chiamò a uno a uno e domandò: „Chi facesse male a questa bella signora, quale pena meriterebbe ?” (Satz 95) Chiamò, in ultimo, la sciagurata regina, e, facendole la stessa domanda ... (Satz 97) ... le disse: „Tu ti sei scritto il malanno con la penna tua; ti sei data l’acchetta al piede; ha foggato i ceppi, affilato il coltello, stemperato il veleno, perché nessuno l’ha fatta peggio di te, cagna mora ! (Satz 98) Sai tu che questa è la bella giovinetta che tu trapassasti con lo spillone ? (Satz 99) Sai che questa è la vaga colomba, che tu facesti scannare e cuocere nella padella ? (Satz 100). Che ti pare, Cecca, di questo ronzino ? (Satz 101) Scuoti via, ché è discesa ! (Satz 102) Hai fatto una bella sporcizia: chi fa male, male aspetta, e chi cucina frasche, scodella fumo” (Satz 103). ... la fece prendere di peso e mettere viva viva sopra una gran catasta di legna ..., e, fattone cenere, la sparse dall’alto del castello al vento ... (Satz 104).

Femmina vecchia vecchia

E: ... una femmina vecchia vecchia, secca secca, la faccia brutta brutta ... (Satz 26)

H/Z: La vecchia stupì al bel capriccio e alla ghiribizzosa chimera del principe, ... e gli disse: „Figlio mio, sgombra, ché se ti scorgono tre figli miei, che sono il macello delle carni umane, non ti stimo tre calli, giacché, mezzo vivo e mezzo arrosto, ti sarà cataletto una

padella e sepoltura un ventre. (Satz 27) Ma usa il passo della lepre, ché non andrai troppo innanzi e troverai la tua fortuna.“ (Satz 28)

Ihre Eigenschaft als Hexe wird durch ihre Häßlichkeit und ihre Menschenfresser-Kinder deutlich, während sie durch wohlgemeinte Ratschläge zur ersten Helferin des Prinzen wird.

Un'altra vecchia

E: ... più brutta della prima ... (Satz 29).

H/Z: ... anche quella gli disse: „Squaglia presto di qua, se non vuoi servir di merenda alle orchette, mie figliuole; ma corri ché ti si fa notte ! Un pò più innanzi troverai la fortuna tua.“ (Satz 30).

Die Alte wird noch weniger als die erste beschrieben. Durch ihre Warnungen und Ratschläge ist sie für den Prinzen eine zweite Helferin, die jedoch durch ihre ebenfalls menschenfressenden Töchter auch hexenhafte Züge hat.

Un'altra vecchia

E: ... quella mano pelosa, che pareva groppa di porco spino (Satz 36). ... confrontandolo di buone parole ... (Satz 32)

H/Z: ... seduta sopra una ruota con un paniere infilato al braccio, pieno di ciambelline e confetti, che dava a mangiare a una frotta di asini ... (Satz 31). ... gli dié una colazione ..., gli consegnò tre cedri ..., e un bel coltello. (Satz 32) ... gli disse: „Puoi tornartene in Italia, perché hai pieno il tuo fuso, e hai trovato quello che andavi cercando. (Satz 33). Va' dunque e, quando sarai poco lontano dal tuo regno, alla prima fontana che trovi, taglia uno di questi cedri e ne uscirà una fata, che ti dirà: „Dammi da bere!“ , e tu, lesto con l'acqua, altrimenti dileguerà come argento vivo. (Satz 34) E, se non sei destro né con la prima né con la seconda fata, apri bene gli occhi e sii sollecito con la terza e dalle subito da bere, che non ti scappi, e avrai una moglie secondo il tuo cuore.“ (Satz 35)

Mit dieser dritten Alten hat der Prinz seinen Schenker gefunden. Die Hexe hat durch die Beschreibung ihrer Hand tierische Züge, ist jedoch wohlwollend und nicht bedrohlich. Sie gibt dem Prinzen die genauen Instruktionen für ihre Geschenke.

Primo cedro – 1. Fee

E: ... bellissima giovane, bianca come fior di latte e rossa come una ciocca di fragole. (Satz 39)

H/Z: ... dicendo: „Dammi da bere !“ (Satz 34) ... apparire e sparire fu tutt'uno. (Satz 40)

Diese Fee hätte schon den Vorstellungen des Prinzen entsprochen, mußte jedoch entsprechend dem Zauber wieder entschwinden.

Secondo cedro – 2. Fee

E: ---

H/Z: ---

Diese Fee wird nur indirekt mit „accadde il medesimo“ beschrieben. (Satz 41) ... la prima e la seconda fata dileguarono in un lampo (Satz 90).

Terzo cedro – 3. Fee

E: ... giovinetta tenera e bianca come giuncata, con corte strisce di rosso che pareva un prosciutto d’Abruzzo o una soppressata di Nola ... cosa più vaga. (Satz 48) ... bel parto di un cedro, questo bel taglio di femmina germinata al taglio di un frutto (Satz 49). Quale pasta dolce dall’agro di un cedro (Satz 52). [disse] Che bel piantone da un granello !“ (Satz 52 – 53) ... bella figliuola ... (Satz 69), ... che era madre della cortesia (Satz 70), quella mano bianca bianca ... pareva uno specchio di cristallo ... (Satz 72), ... una bella colomba ... (Satz 83) ... bella signora, (Satz 95) ... bella giovinetta ... (Satz 99) ... vaga colomba (Satz 100).

H/Z: ... uscì una fata, dicendo ..., „Dammi da bere !“ (Satz 48), ... la fata prese a ridere fragorosamente (Satz 67), ... le aperse tutto quello che aveva in petto ..., ch’essa aspettava d’ora in ora ... per andare al regno del re padre e celebrare le nozze (Satz 70). ... la fata disse: „Sii la benvenuta come il primo di maggio“ ... porgendole (alla schiava) quella mano bianca bianca che, nell’afferrare i neri stecchi ... (Satz 72). ... sentendosi trapassare, gridò: „Colomba, Colomba !“ ... diventata una colombella, levò il volo e si mise a fuggire. (Satz 73) ... venne a una finestretta della cucina una bella colomba, a cantare ... (Satz 83). ... la colomba tornò la seconda e la terza volta a ripetere il verso ... (Satz 85) ... spuntarono tre bellissimi cedri, simili a quelli che egli aveva avuti dall’orca ... (Satz 89) ... rimase davanti, la fata stessa ..., gli narrò (al re) tutto l’inganno della schiava (Satz 90).

Die Fee wird als Inbegriff der inneren und äußeren Schönheit auf barocke, überschwengliche Art dargestellt. Gerade dadurch, und konfrontiert mit ihrer extremen Gegenspielerin, wird sie für den Prinzen zu einer weiteren, unerwarteten Prüfung seiner Reife.

Una schiava nera

E: ... schiava nera, ... Lucia sfortunata, (Satz 58), ... schiava musuta, ... pernaguallà, ... culo gnammegnamme (Satz 61), ... schiava pezzente, gamba di grillo ... (Satz 64), ringalluzzita (Satz 71), ... i neri stecchi, ... cornice d’ebano (Satz 72), pareva una statua di

giavazzo in una casa di smeraldo (Satz 74), ... trovata (dal principe) una botte di vaviale (Satz 75), ... sgorbio d'inchiostro (Satz 76), ... pietra di paragone (Satz 78). La schiava trottata ..., ... culo nero (Satz 79), ... una negra schiava, ... carne di carbone (Satz 82), ... la saracina (Satz 84), ... la signora (Satz 85), ... la sciagurata regina (Satz 97), ... cagna mora (Satz 98), ... cecca (Satz 101).

H/Z: ... per fare tutto il danno possibile ..., ne trasse tal profitto che venne a farsi essa medesima giudice del fallo suo e si diè da se stessa la sentenza della pena che meritava (Satz 2). ... vedendo a caso nell'onda l'immagine della fata, e credendo che fosse la propria, tutta meravigliata cominciò a dire: „Quale vedere, Lucia sfortunata, ti così bella stare, e patruna mandare acqua a pigliare, e mi sta cosa tollerare, o Lucia sfortunata !“ (Satz 58). Così dicendo, spezzò l'anfora e tornò a casa. (Satz 59) ... rispose: „Alla fontanella andata ... „ (Satz 60), tornata colà e vista di nuovo trasparire nell'acqua quella bellezza, esclamò, con un grosso sospiro: „Mi non stare schiava musuta ... (Satz 61), ... così dicendo ..., sfasciando il barile, ne fece millanta schegge ... tornò a casa ..., brontolando ... (Satz 62). ... aveva provato il lampo e aveva paura del tuono, mentre empiva l'otre, tornò a contemplare la bella immagine, e disse: „Stare crepata, se acqua pigliare: volermi cercare sorte e maritare: non stare bellezza questa da far morte arrabbiata e servire padrona scorrucciata.“ (Satz 65) ... tiratosi uno spillone dal capo, cominciò a pertugiare l'otre (Satz 66), ... alzando gli occhi, si avvide del nascondello, e, parlando tra se stessa, disse: „Ti stare causa che padrona mi bastonare !“ (Satz 67) ... ad alta voce, indirizzandosi alla fata ... (Satz 69). ... La schiava ... pensò, ... di guadagnare essa il premio con un colpo di mano, e replicò alla fata (Satz 71), arrampicandosi la schiava, ... quella salì sull'albero e, mostrando di ravviarle il capo, le conficcò uno spillone nella memoria (Satz 72), ... la schiava si spogliò nuda, e, fatto un fagotto dei cenci e sbrendoli che portava addosso, li scagliò un miglio lontano; ... restata come la partorì sua madre ... (Satz 74). ... vedendo li atti di meraviglia che faceva il principe, disse: „Non meravigliare, principe mio, ché stare ucciaè fatata ...“ (Satz 79). La signora, ... all'udire quelle parole, diè ordine di prendere subito la colomba e farne un ingrattinato (Satz 85). ... quella rispose: „Meritare abbruciare e cenere da castello gettare“ (Satz 97).

Die schwarze Sklavin wird allein schon ihres Aussehens und Standes wegen in extrem negativer Weise dargestellt. Dadurch erscheint die Hochzeit mit dem Prinzen von vorneherein als unmöglich und unlogisch – das Ende dieses demokratischen Prinzips der Toleranz am königlichen Hof ist unumgänglich. Durch ihr eigenes Jammern wirkt sie anfänglich mitleiderregend, was jedoch durch die von ihr bewiesene Kaltblütigkeit

aufgehoben wird. Sie erkennt sich selbst im Spiegelbild des Wassers nicht wieder, und ebensowenig erkennt sie die Fee bei ihrem Erscheinen auf dem Fest.

La padrona

E: (La schiava disse:) „... far morte arrabbiata s servire padrona scorrucciata“ (Satz 65).

H/Z: ... fu (la schiava) mandata dalla padrona con un'anfora a prender acqua (Satz 58). Domandada dalla padrona ... (Satz 60). ... trangugiata questa ciambella stantia, le dié (alla schiava) un bel barile perché andasse a empirlo d'acqua (Satz 61). La padrona, ... Non poté più stare in flemma, afferrato un manico di scopa, la andò lavorando in guisa ... e, prese poi un otre, le disse: „Corri, rompiti il collo, schiava pezzente, gamba di grillo, corri, non indugiare, non fermarti per via, non far la Lucia, e riportami questo, pieno d'acqua: se no ti schiaccio come polpa e ti aggiusto tale un carico da randellate, che mi nominerai (Satz 63). Corri, con le gambe sulle spalle!“ (Satz 64). ... che padrona mi bastonare ... (Satz 68).

Lucia steht hier immer in der Passivform, was ihre untergeordnete Stellung hervorhebt. Die padrona wird hier indirekt durch ihr befehlendes und zum Schluß vollkommen unbeherrschtes, brutales Verhalten Lucia gegenüber als negativer Prototyp einer höheren Gesellschaftsschicht beschrieben.

I cuochi / il cuoco

E: ... il cuoco, obbediente ... (Satz 86).

H/Z: ... e i cuochi spiumavano oche, scannavano maialetti, scorticavano capretti, lardellavano arrosti, schiumavano pentole, battevano polpette, imbottivano capponi e facevano mille bocconi ghiotti (Satz 83). Il cuoco vi fece poca attenzione ..., corse a riferirlo ai banchettanti come cosa meravigliosa (Satz 85). ... tanto s'adopò che l'acchiappò, ed eseguito il comando ..., e scaldatala nell'acqua per spiumarla, gettò quell'acqua e quelle penne ... (Satz 86) ... mastro Cucchiaione gli ebbe narrato il fatto (Satz 88).

Von den Köchen können wir uns nach der Beschreibung nur ihre königliche Kochkunst vorstellen, der Meisterkoch hingegen wird als gehorsamer Befehlsausübender dargestellt, der allerdings durch seinen direkten Kontakt mit der verwandelten Fee für die Handlung unentbehrlich ist.

La regina

E: ---

H/Z: ... dove dal re e dalla regina, che erano usciti fuori a sei miglia dalla terra, furono ricevuti con quel piacere che prova il carcerato quando gli s'intima la sentenza che „suspendator“ (Satz 81). ... essi vedessero la bella prova dal pazzo figlio ..., non potendo farne di meno, rinunziata la corona agli sposi, misero il treppié d'oro su quella carne di carbone. (Satz 82)

Die Königmutter wird nur dieses einzige Mal erwähnt; durch ihr Verhalten erscheint sie jedoch ebenso fürsorglich und tolerant zu sein wie der König.

Vassalli, uomini dabbene, 3 servitori, genti diverse, cortigiani, gente del paese, banchettanti

E: ---

H/Z: ... le preghiere dei vassalli, ... i consigli degli uomini dabbene, che gli mettevano avanti agli occhi il desiderio di chi lo aveva generato (Satz 5), ... lasciati i servitori a uno spedale con un'emicrania ai piedi (Satz 25), ... trattando (il principe) genti diverse (Satz 24), ... corse (il cuoco) a riferirlo ai banchettanti (Satz 85), ... nel mezzo della sala, dov'erano tutti i cortigiani e le genti del paese per onorare la festa delle nozze (Satz 94).

... e chi rispose ... una cosa e chi di un'altra (Satz 96).

Als Randfiguren werden diese nicht näher beschrieben, sondern nur in ihrer jeweiligen Position erwähnt.

II. 2. 5. Interpretation

Die Moral des Märchens bezieht sich eigentlich nicht auf den Märchenhelden, sondern auf die schwarze Sklavin in der Erzählung. Man könnte die Lehre, die aus ihrem schändlichen Verhalten zu ziehen ist, mit „Schuster bleib bei deinen Leisten“ und „Lügen haben kurze Beine“ erklären.

Sie wollte durch ihre Anmaßung ein großes Glück zerstören und fiel dann entsprechend tief in ihr selbstprovoziertes Unglück.

Diese Schlußmoral soll den Leser oder Zuhörer auch wieder in die Realität zurückholen, ist aber zugleich ein typisches Stilmittel für das 16. Jahrhundert. Die meisten Personen wurden

nur indirekt über ihre Handlungen beschrieben und dadurch war der Phantasie ein großer Freiraum gelassen worden.

Obwohl die Grundelemente des Zaubermärchens vorhanden waren, kann man doch „Erleichterungen“ feststellen: Der Prinz mußte keine heldenhaften Kämpfe ausführen, und ihm wurde das Verschlungenwerden nur angedroht. Es scheint auch nicht, daß er sich seiner magischen Fähigkeiten bewußt wäre. Er resigniert immer wieder sehr schnell.

Bei der Hexe angekommen, müßte eigentlich er von der Hexe Speisen verlangen; hingegen wird er ohne vorheriges Ausfragen bedient er erzählt sofort freiwillig alles.

Die Heirat mit der schwarzen Sklavin erscheint zuerst als Sinnbruch. Durch die extreme Unwahrscheinlichkeit wird jedoch die märchenhafte Spannung erhöht, die sich schlußendlich zur aller Zufriedenheit auflöst.

III. Carlo Gozzi

III. 1. Der Literat und seine Zeit

Conte Carlo Gozzi wurde am 13. Dezember 1720 in Venedig als sechstes von elf Kindern geboren. Seine Mutter stammte aus einem der ältesten Adelsgeschlechter der Serenissima, dem Hause Tiepolo, dem vermutlich besonders Carlo und sein Bruder Gasparo Gozzi ihre künstlerische Ader verdanken. Was die sittlichen Grundsätze betrifft, so beschreibt Carlo sie als „... *augusta immagine della religione*“.¹⁰⁴ Der Verschwendungssucht seines aus ländlichem Adel abstammenden Vaters, Conte Jacopo Antonio Gozzi, ist hingegen die andauernd schlechte finanzielle Lage seiner Familie zuzuschreiben, die somit nur den älteren Brüdern Gasparo und Francesco reguläre klassische Studien gestattete, während die anderen Geschwister von verschiedenen, mehr oder weniger kompetenten Priestern erzogen wurden. Vom Beispiel seines Bruders Gasparo angespornt, entwickelte Carlo einen unermüdlichen Lerneifer in der damals bevorzugten literarischen Lehre der „... *poesia, la lingua purgata italiana e l'eloquenza*“.¹⁰⁵ Abbé Verdani, ein hochgebildeter Bibliothekar, verhalf ihm sodann verständnisvoll zum Studium seltener, kostbarer Bücher und erteilte ihm privaten Unterricht im guten und schlechten Stil. Im Palazzo San Cassiano der Familie Gozzi, nach Carlo ein „... *ospedale di poeti*“,¹⁰⁶ befand er sich im idealen Ambiente, um das bisher erworbene Wissen durch eigenes Engagement zu bereichern: „*Ho voluto imitare lo stile di tutti i scrittori antichi toscani più celebrati*“.¹⁰⁷ Mit neun Jahren schrieb er sein erstes burleskes Sonett „*Alla vedova d'un cagnolino*“¹⁰⁸ und lernte im weiteren von einem Piemonteser die französische Sprache, um sich mit den literarischen Werken dieser Nation kritisch auseinandersetzen zu können. Seine theatralische Neigung hat ihren Ursprung sicherlich in den Vorstellungen, die er mit seinen Geschwistern erfolgreich auf der kleinen Bühne im Landhaus der Familie in Friaul gab. „*Oltre all'opere tragiche e comiche apparate a memoria, non si mancava di rappresentare delle farse giocose di piccolo intreccio, alla sprovvista*“.¹⁰⁹ Die Situation der

¹⁰⁴ Gozzi, Carlo: *Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà*, a cura di Giuseppe Prezzolini, Bari, Laterza, 2 Bde., 1910, Bd. I, S. 35.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 31.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 39.

¹⁰⁷ Ebenda, S. 33.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 39.

¹⁰⁹ Ebenda, S. 35.

Familie Gozzi verschlechterte sich jedoch zusehends in allen Belangen, sodaß Carlo sich mit 21 Jahren entschied, unter dem Generalverwalter Sr. Exzellenz Girolamo Quirini ein Triennium als Kavalleriekadett in Dalmatien zu dienen. Dort wurde er mit allen militärischen Regeln, dem Festungsbau und der Belagerungskunst vertraut gemacht. Carlo mußte jedoch nach einiger Zeit feststellen, daß diese „Kriegsspiele“ nicht seiner Natur entsprachen und entschied sich, nach Ablauf von drei Jahren die Armee wieder zu verlassen. Die *Initiation* in Dalmatien hatte aber außer den gewonnenen Freunden und Liebeleien noch andere sehr positive Aspekte für ihn: Das Hoftheater der Garnisonsstadt Zara ermöglichte der Schauspielgesellschaft der Offiziere während des Karnevals, ihre Stücke zur allgemeinen Unterhaltung aufzuführen. Die jungen bartlosen Männer übernahmen die Rollen der Frauen, wobei sie in den Stegreifposen die Dienstmädchen spielten. So geschah es, daß sich auf der Bühne aus dem schweigsamen Carlo Gozzi überraschend eine von ihm selbst kreierte „servetta“ besonderer Art entpuppte, die in einem Jargon aus venezianischem und illyrischem Dialekt improvisierte. Die Weichen, die ihm schon in der Kindheit im Theater der Familie gestellt wurden, waren unerwartet sogar hier dem „Armeemüden“ sehr förderlich und er gestand später: *„La mia comica bravura mi fruttò d'essere dispensato dalle guardie e dall'altre ispezioni militari per quanto durarono i tre carnovali del mio triennio“*.¹¹⁰

Nach diesen doch recht vergnüglichen und erfahrungsreichen Jahren in Dalmatien erwarteten Gozzi in Venedig, gleichsam zur Ernüchterung, trostlosere familiäre Verhältnisse denn je zuvor. Infolge des Todes seines schon seit Jahren gelähmten Vaters blieb dem verarmten Aristokraten nichts übrig, als sein Leben vorerst mit der Behebung finanzieller Probleme der Familie in zahllosen gesetzlichen Querelen zu verbringen. Carlo vertraute indes unbeirrt der für ihn tröstlichen Dichtkunst, die er immer mehr als seine eigentliche Lebensaufgabe betrachtete und begann sich daher in der ihm verbliebenen Zeit wieder darin zu vertiefen. Zu dieser „angeborenen“ Leidenschaft hatte sich noch seine exzellente Beobachtungsgabe gesellt und er verbrachte mit Vorliebe *„... qualche ora al caffè nell'ascoltare i vari discorsi, nell'anotomizzare i vari caratteri e i vari cervelli che li facevano“*.¹¹¹

Als 1747 der venezianische Patrizier Daniele Farsetti mit einem Literatenzirkel die teils burlleske, teils ernsthafte puristisch konservative „Accademia Granellesca“ gründete, fand auf

¹¹⁰ Gozzi, Carlo: *Memorie inutili I*, S. 80.

¹¹¹ Ebenda, S. 113.

Anregung des bereits anerkannten Gaspare Gozzi auch dessen Bruder Carlo unter dem Pseudonym „*Solitario*“ sein ideales Betätigungsfeld. Die Granelleschi machten sich in ihrer traditionalistischen Einstellung zur Aufgabe, das literarische Toskanisch des 14.-16. Jahrhunderts zu erhalten. Carlo Gozzi sah darin die Ideologie der Imitation berühmter Dichter seiner früheren autodidaktischen Lehrzeit bestätigt und orientierte sich nun zur Reinerhaltung der italienischen Sprache nach Autoren wie Chiabrera, Manfredi, Lazarini oder Burchiello und Berni. Durch seine polemischen Schriften gegen jegliche Art der kulturellen Erneuerung wurde Carlo Gozzi schon bald federführend innerhalb des extrem nationalistisch-reaktionären Flügels der Granelleschi. Letztlich erweist sich jedoch die literarische Tradition in den Dichtungsversuchen der Vereinigung „... nur insofern fruchtbar, als sie Formen für die bitter-sarkastische Zeitsatire liefert“.¹¹² In diesem Sinne veröffentlichte 1757 Conte Carlo Gozzi gegen die erfolgreichen Modernisten Carlo Goldoni und Pietro Chiari den aufsehenerregenden satirischen Almanach „*La Tartana degli influssi invisibili per l'anno bisestile 1756*“ und setzte 1758 in „*Il teatro comico all'osteria del Pellegrino*“ den Angriff gegen Goldoni, den Autor der bürgerlichen Komödien, fort. Gozzi lehnte die Dichtungen beider Autoren nicht nur als „... *ammassi di imperfezioni* ...“,¹¹³ sondern vor allem auch wegen deren Offenheit gegenüber zeitgenössischen englischen und französischen Werken, insbesondere den sentimental *Comédies larmoyantes*, vehement ab. Zum Schutz des Nationalcharakters der italienischen Literatur gab er jungen Dichtern eindringlich den Rat: „*Imitate, inventate, accrescete, tentate voli, opere nuove, non vi partite dall' indole stabilità*“;¹¹⁴ Anders als sein Bruder Gasparo sah Carlo Gozzi im illuministischen Gedankengut ausschließlich eine gefährliche Tendenz, die subversiv auf die bestehende feudalistische Gesellschaftsordnung einwirken würde. Diese Gesinnung sollte sich dann deutlich im sarkastischen Heldengedicht „*La Marfisa bizzarra*“ (1761-'68) als eine Vorahnung der moralischen Dekadenz und des Niedergangs der Serenissima zeigen. Nach heftigen Angriffen in den monatlich publizierten „*Atti granelleschi*“ (1760/61) verbündeten sich die bisherigen Kontrahenten Goldoni und Chiari „notgedrungen“ zum Gegenschlag und beleidigten Gozzi in ihren Schriften und Prologen der Theatervorstellungen auf Schlimmste. Den vermeintlich gesicherten Publikumserfolg begründeten die Modernisten mit der literarischen Qualität ihrer Stücke. Die Aufforderung, Besseres zu schreiben setzte der

¹¹² Feldmann, Helmut: *Die Fiabe Carlo Gozzis. Die Entstehung einer Gattung und ihre Transposition in das System der deutschen Romantik*, Köln, Wien, Böhlau Verlag 1971, S. 27.

¹¹³ Gozzi, Carlo: *Memorie inutili I*, S. 204.

¹¹⁴ Gozzi, Carlo: *Fogli sopra alcune massime del „Genio e costumi del Secolo“ dell'abate Pietro Chiari e contro a' poeti Nungnez de' nostri tempi*, Venezia, Colombani 1761, S. 160.

Polemiker Gozzi unverzüglich in die Tat um und schrieb ebenfalls noch 1761 in nur wenigen Tagen das Szenarium für seine erste satirische Märchenposse „*L'amore delle tre melarance*“, die aus den Reihen der Granelleschi, wie schon vorhersehbar, warnend abgelehnt wurde:

„... *mi scongiurarono, anzi mi pregarono a non esporre quella fanciullaggine, adducendo che sarebbe fischiata e che poteva pregiudicare il decoro accademico con tanto onore sino a quel punto sostenuto*“.¹¹⁵

Er ließ nichtsdestotrotz das Werk am 21. Jänner 1761 von der Commedia dell'arte-Truppe Sacchi im Theater San Samuele mit großem Effekt aufführen. Das „Experiment“ war somit gelungen und er konnte die Kassenschlager seiner Gegner ad absurdum führen, wie auch beweisen, daß die Theaterbesucher sogar mit einem „... *racconto delle nonne a'lor nipotini, ridotta a scenica rappresentazione*“¹¹⁶ zu begeistern waren. Man kann hier von der Geburtsstunde eines neuen Komödiengenres sprechen, dem wir uns in den nächsten Kapiteln eingehend widmen werden. Der Literat verfaßte nach diesem Stück bis zum Jahr 1765 in kurzer Abfolge noch neun weitere, von Gozzi selbst so genannten „*Fiabe*“, die er 1772 für die erste Druckfassung¹¹⁷ rückblickend erläuterte.

Schon bald nach der Phase dieser, von Erfolg gekrönten Märchentheater ließ er sich von klassischen spanischen Dramen wie jene von Pedro Calderon de la Barca, Agostino Moreto und Tirso de Molina zu Übersetzungen und skurrilen Adaptionen inspirieren. Für Gozzi waren die „*Comedias de capa y espada*“ durch ihren Erzählinhalt ideal für Tragikomödien sowie „... *confacente al caricato ridicolo delle nostre maschere*“,¹¹⁸ weshalb er auch weiterhin auf deren Wunsch für die Truppe Sacchi schrieb. 1771 traf die junge Schauspielerin Teodora Ricci in Venedig ein und wurde sogleich auf Bestreben Carlo Gozzis von Antonio Sacchi als Primadonna engagiert. Gozzi verhalf ihr nach einem ersten Mißerfolg schon 1772 mit dem Stück „*La principessa filosofa*“ zum Durchbruch und widmete ihr während der nächsten 6 Jahre in „enger freundschaftlicher Beziehung“ noch 15 teatralische Werke. Durch das ständige Hofieren des Senatssekretärs Pietro Antonio Gratarol sollte jedoch der Harmonie ein Ende gesetzt werden. Gozzi verfasste 1777 die Komödie „*Le droghe d'amore*“ worin er für das Publikum in der Figur des *Don Adonis* offensichtlich Gratarol karikierte und durch den darauffolgenden Skandal den Senatssekretär zur Flucht nach Stockholm zwang. Die Ricci

¹¹⁵ Gozzi, Carlo: *Memorie inutili I*, S.231.

¹¹⁶ Ebenda, S. 230.

¹¹⁷ Gozzi, Carlo: *Opere*, Venezia, Colombani, 8 Bde., 1772.

¹¹⁸ Gozzi, Carlo: *Appendice al „ Ragionamento ingenuo e storia sincera dell'origine delle mie dieci fiabe teatrali*“, in: Giuseppe Petronio: *Carlo Gozzi, Opere, teatro e polemiche teatrali*, Milano, Rizzoli 1962, S. 1096.

zog sich hingegen nonchalant aus der Affaire und trat mit einer italienischen Komödiantentruppe in Paris auf. Gratarol veröffentlichte jedoch 1780 in Venedig die Schmähchrift „Narrazione apologetica“, die ihm vor allem mittels scharfer Attacken gegen Gozzi zur Reputation verhelfen sollten. Nach Carlo Gozzi hatte er mit der „harmlosen“ Komödie keinesfalls die Diffamierung Gratarols beabsichtigt und er nahm dies sogleich zum Anlaß, dessen Vorwürfen in einer ausführlichen Beschreibung seiner eigenen langen Lebensgeschichte entgegenzutreten. Er verfaßte die „*Memorie inutili*“ in zwei Teilen und erweiterte sie aufgrund des „... *vizio insuperabile di scrivere* ...“¹¹⁹ kurz vor dem Druck noch um einen dritten Teil. Gozzi hatte seine Memoiren aus zensorischen Gründen als „inutili“ bezeichnet und diese wurden tatsächlich erst 1797, im Jahr der napoleonischen Besetzung der venezianischen Terraferma, herausgegeben. Obwohl es in der oligarchischen Republik unbeirrt „... *impedir le novità perniziose e lassar le cose come sta* ...“¹²⁰ hieß, waren die demokratischen Ideen der Aufklärungsbewegung trotz strenger Kontrollen des gesellschaftlichen Lebens, nun auch vor der Lagunenstadt nicht mehr aufzuhalten gewesen und Gozzi mußte also noch seinen Verdacht gegenüber den Philosophen und den revolutionären Parolen von *liberté* und *égalité* begründet sehen. Die einstige Seemacht hatte sich allerdings bereits seit dem 17. Jhd. durch den Verlust der letzten militärischen Stützpunkte in der Ägäis ihrem politischen und wirtschaftlichen Untergang genähert und sah sich letztlich Napoleon vollkommen ausgeliefert: „Quattromila soldati francesi entrarono in città per mantenere l’ordine e sfilarono in Piazza San Marco, che mai prima d’allora era stata occupata da truppe straniere.“¹²¹

Die Commedia dell’arte-Truppe des berühmten Truffaldino-Darsteller Sacchi hatte sich bereits zwischen 1771 und 1781 durch den Weggang exzellenter Mitglieder, wie Cesare Darbes, Agostino Fiorilli und letztlich durch den betagten Sacchi selbst langsam aufgelöst. Desillusioniert entschied sich Gozzi daraufhin, nur noch unverbindlich für einige Schauspielerensembles Stücke zu verfassen. Während der letzten Jahre des Bestehens der Serenissima hatte er gelegentlich Sonette geschrieben und sich infolge des Todes vieler Verwandten und Freunde immer mehr von der venezianischen Gesellschaft zurückgezogen.

¹¹⁹ Gozzi, Carlo: *Memorie inutili III*, S.209.

¹²⁰ Petronio, Giuseppe: in: *Carlo Gozzi, Opere, teatro e polemiche teatrali*, S. 20.

¹²¹ Lane, Frederic C.: *Venice – a maritime Republic*, Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press 1973, S. 436. Ital. übersetzt v. Franco Salvatorelli: *Storia di Venezia*, Torino, Einaudi 1991, S. 507.

Conte Carlo Gozzi starb am 4. April 1806 nach einem lebenslangen, hartnäckigen Kampf gegen die Windmühlen seiner Zeit. Der beißende Spott der Masken galt nie den unantastbaren heroischen Werten seiner adeligen Figuren wie dies bei Goldoni der Fall war, sondern vornehmlich der rationalistischen Aufklärungsmoral.

III. 2. Gozzi als Märchendramatiker und die Commedia dell'arte

III. 2.1. Einleitung zur Commedia dell'arte

„*La commedia improvvisa, detta Commedia dell'arte, fu sempre la più utile alle comiche italiane compagnie ... Fu combattuta in ogni tempo, e non perì mai.*“¹²²

Aus dem ursprünglich rituellen Maskenspiel und Karmelvalstreiben begann sich die Commedia dell'arte während des 15. Jahrhunderts zu entwickeln. Spaßmacher, die buffoni, tanzten und sangen in den Intermezzi antiker Theaterstücke der literarischen Elite und rezitierten Stehgreifkomödien in Vulgärsprache bei Hof und auf Jahrmärkten. Angelo Beolco, Ruzzante genannt (1502-1542), setzte sich als Schauspieler und Komödienautor bereits sozialkritisch für die padovanischen Landarbeiter gegen die venezianische Aristokratie ein. Ihm sollte es Andrea Calmo (1510-1571) gleichtun, der die norditalienischen Bauernburschen mit ihren Dialekten als komische Figuren einführte und somit wesentliche Voraussetzungen für die Commedia dell'arte geschaffen waren. Während die schriftliche „Commedia erudita“ von Mäzenen gefördert wurde, war das Stegreiftheater von einem zahlenden Publikum abhängig.

Dem aus Padua stammenden ältesten Notariatsvertrag von 1545 zufolge entstand dieses improvisierende Berufstheater, als sich fahrende Schauspielertruppen unter der Leitung eines kompetenten Kollegen, dem „capocomico“, zusammenschlossen. Den meist 6-8 Akteuren wurden entsprechend ihrer besonderen Fähigkeiten die Rollen nach einem stereotypen Grundmuster zugeordnet: Es waren dies vor allem die Vaterfiguren *Pantalone* (reicher, venezianischer Kaufmann) und der *Dottore* (bologneser Gelehrter), sowie die, ins burleske stilisierten Zanni (Diener) *Arlecchino*, *Brighella*, die *Servetta* (Dienstmädchen) *Colombina* und die unentbehrlichen „Innamorati“ (Liebespaar). Der ursprüngliche „Konzentrations-Typus“¹²³ wurde in ganz Italien oft auch durch die „komische“ Figur eines prahlenden Soldaten, den „Capitano“, erweitert. Mit Ausnahme der „Innamorati“ trugen die männlichen Darsteller zu charakteristischen Kostümen skurrile Gesichtsmasken und unterhielten sich in

¹²² Gozzi, Carlo: *Ragionamento ingenuo e storia sincera dell'origine delle mie dieci fiabe teatrali*, in: Giuseppe Petronio: *Carlo Gozzi, Opere, teatro e polemiche teatrali*, S. 1035.

¹²³ Hinck, Walter: *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie, Commedia dell'arte und Théâtre italien*, Stuttgart Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1965, S. 18 ff.

karikierten Dialekten, während sich die ersteren einer gehobenen Sprache bedienten. Diese „tipi fissi“ spielten ein Leben lang ihre jeweilige Komödienfigur, ein Wechsel mit einer anderen Rolle war undenkbar. Die Truppe improvisierte die Stücke ihres spezifischen Repertoires anhand eines kurzen Szenariums (canovaccio) mit den immer der Situation angepaßten, auch obszönen, Gebärden, Scherzen und Possen, den „lazzi“ und „burle“. Das typische Handlungsschema beruhte, kurzgefaßt, auf dem Versuch der Väter, die Vereinigung der jungen „Innamorati“ zu unterbinden, was jedoch dank schlauer Dienerintrigen fehlschlug und sodann einem „lieto fine“ nichts mehr im Wege stand. Dem „Konzentrations-Typus“ wurden im folgenden vermehrt neue Charaktere oder Gestalten aus der magisch-wunderbaren Welt, wie Geister, Dämonen und Feen hinzugefügt. Im Zeitalter des Barock erfreute sich dieser „phantastische“ Typus der Commedia dell’arte in ganz Europa besonderer Beliebtheit, und sie sollte dann auch im 18. Jahrhundert für Gozzis Fiabe von entscheidender Bedeutung sein.

III. 2. 2. Die Commedia dell’arte bei Gozzi und Goldoni

Trotz der oben schon besprochenen fatalen wirtschaftlichen Situation im Rokoko war Venedig noch von Spielleidenschaft und vergnüglichen Illusionen gekennzeichnet, wodurch der Märchen-Maskenwelt in Gozzis Fiabe eine ideale Bühne geboten war. Von ihm selbst stammt der Ausspruch, der auch Reminiszenzen an heitere Teaterauftritte seiner Kindheit und Jugend nahelegt: *„Io non ho cercato che di divertirmi, di spassare i miei concittadini, ...“*¹²⁴ Gozzis Naturell entsprechend verlieh er allerdings, über den unterhaltenden und zauberischen Charakter der Fiabe hinaus, seinen gesellschaftlichen Ansichten Ausdruck. Conte Carlo Gozzi verteidigte mit allen Mitteln die traditionellen Grundsätze einer „gottgewollten Ordnung“:

*„L’educazione del minuto popolo, a cui si concede un divertimento teatrale innocente dalle prudenti mire di chi presiede al governo, sta nella religione, nell’arti esercitate con sollecitudine e senza fraude, nella cieca obbedienza del suo principe, nell’abbassar la fronte nel bell’ordine della subordinazione a’ gradi della società ...“*¹²⁵

Besonders in dieser Hinsicht prallten seine Ideologie mit den, auf das egalitäre „jus di natura“ bedachten Werken Carlo Goldonis unerbittlich aufeinander und dementsprechend lautete

¹²⁴ Gozzi, Carlo: *Appendice al Ragionamento ingenuo*, a. a. O. S. 1097.

¹²⁵ Gozzi, Carlo: *Ragionamento ingenuo*, a. a. O., S. 1054 f.

Gozzis Vorwurf: „*Egli ha fatto sovente de' veri nobili lo specchio dell'iniquità e il ridicolo; e della vera plebe l'esempio della virtù e il serio confronto.*“¹²⁶

Goldoni persiflierte in seinen realistischen Gesellschaftskomödien meist den verarmten und korrupten Adel als exaltierte Figuren, während er der verschmähten Plebs auf der Bühne zu ihrem Bürgerrecht verhalf. Die Darstellung des Volkes war laut der Ständeklausel der klassischen Poetik nur in komisch-burlesken Rollen erlaubt, und Goldoni hielt sich in seiner *Commedia dell'arte* anfänglich eher daran. 1745 improvisierte Antonio Sacchi mit seiner einzigartigen sprühenden Vitalität noch den Arlecchino in der Stegreifkomödie „*Il servitore di due padroni*“. Im Sinne seiner angestrebten Theaterreform entfernte Goldoni sich jedoch sukzessiv von den grotesken Gesichtsmasken sowie auch von Improvisationen und entschied sich in den frühen fünfziger Jahren endgültig für vollständig festgelegte Texte ohne Verse. Natürliche, individuelle Charaktere des niederen Volkes und des Bürgertums mit ihren alltäglichen Sorgen und Streitereien verliehen den Komödien in venezianischer Umgangssprache ihr wirklichkeitstreues Porträt. Sowie Gozzi diese, aus seiner Sicht phantasielose Nachahmung trivialer Ereignisse erwartungsgemäß nicht tolerieren konnte, war ihm gleichermaßen die zwanglose, prosaische Sprache ein Dorn im Auge: „... *egli aveva un'abilità indicibile d'innestare tutti i dialoghi in dialetto veneziano, che ricopiava con immensa fatica manuale nelle famiglie del basso popolo, nelle taverne, ... ne'caffé, ... e ne' piú nascosti vicoli di Venezia, ...*“¹²⁷ Goldoni stand durch höchst anspruchsvolle Verträge als professioneller Theaterschriftsteller tatsächlich unter massivem Zeitdruck, der ihm ein beträchtliches Maß an schöpferischer „Arbeitswut“ abverlangte. Daß Gozzi als Aristokrat den Berufsschriftstellern jeglichen Sinn für Kunst und höhere Werte absprach ist nicht weiter verwunderlich, jedoch war diese Einstellung vielmehr für den Kompilator Pietro Chiari zutreffend. Um sich diesbezüglich klar abzugrenzen, förderte Gozzi trotz seiner relativ bescheidenen Verhältnisse fast 25 Jahre lang die Theatertruppe Sacchi und überließ ihr mit Genugtuung unentgeltlich seine Werke: „*Il mio donare m'ha data non so qual superiorità sopra a' prezzolati scrittori, che dispiacque sempre a' partigiani de' due poeti perdenti.*“¹²⁸ Jedoch schon 1755, als sie nach dem verheerenden Erdbeben in Lissabon von ihrer Europatournee wieder in Venedig eintrafen, hatten sich Sacchi und seine Komödianten mit der tristen Situation des in Auflösung begriffenen Stegreiftheaters konfrontiert gesehen.

¹²⁶ Gozzi, Carlo: *Ragionamento ingenuo*, a. a. O., S. 1075.

¹²⁷ Gozzi, Carlo: *Memorie inutili I*, S. 214.

¹²⁸ Gozzi, Carlo: in: Bosisio, Paolo: *Fiabe teatrali*, Roma, Bulzoni 1984, S. 39.

Wieder ganz im Sinne gegen das goldonianische Wirklichkeitsstreben erkannte Gozzi die „Rettung“ in der Verbindung von Märchen mit der phantastischen Commedia dell’arte. Diese ideale und höchst unrealistische Welt sollte sodann die Basis für seine oben schon erwähnten Fiabe werden. Der brillanten Idee folgten Gozzis erste praxisorientierte und theoretische Auseinandersetzungen in seiner neuen Funktion als Theaterautor. Dahinter stand Gozzis Absicht, mit der Commedia dell’arte ein möglichst breites Publikum gegen „verdächtiges“ aufklärerisches Literaturtheater zu gewinnen. Um dabei jedoch seinem Anspruch eines „... *divertimento innocente* ...“¹²⁹ gerecht zu werden, kam er trotz seiner Bewunderung der exzentrischen Akrobatik der Masken nicht umhin, die typisch obszöne Komponente der Commedia dell’arte zu eliminieren. Die davon hauptsächlich betroffenen niederen Masken Truffaldino (Arlecchino) und Brighella durften somit nur noch in sittlicher Manier ihren burlesk-grotesken Stil beibehalten, konnten aber weiter in Dialekt improvisieren, wohingegen Smeraldina (Colombina) immer mehr ihren Maskencharakter zugunsten der Figur einer musterhaften Frau aus dem Volk verlor. Die höheren Masken Pantalone und Tartaglia (Dottore), die schon in der ursprünglichen Commedia dell’arte als Repräsentanten des Bürgertums durch ihre feinere Komik hervorgetreten waren, erhielten bei Gozzi ausgeschriebene „neue“ Rollen, wie z. Bsp. die eines Ministers, Erziehers oder eines hohen Würdenträgers der Serenissima. Pantalone blieb allerdings trotz dieser jeweiligen Auszeichnungen seinem eigentlichen Stand verhaftet und sprach unverändert in dialektaler Prosa, während Tartaglia sogar das adelige Niveau eines Königs oder Prinzen mit deren literarischer Verssprache erlangen konnte. Aus aristokratischer Familie stammten in den Fiabe meist auch die „Innamorati“, welche bereits im Barock eine vollkommene, heile Welt verkörperten. Für Gozzi sollten sie deshalb öfter als Märchenhelden eine essentielle Rolle spielen und den gesamten Handlungsablauf bestimmen. Er verteidigte diese bevorzugte Stellung gegenüber den Masken als letzter Versuch, die Commedia dell’arte am Leben zu erhalten:

*„Non v’è chi non sappia che le maschere italiane, da me volute sostenere per artificio e per una lecita ricreazione di quel pubblico che le amava meritamente, in parecchie e non in tutte le mie sceniche produzioni, hanno in quelle la più piccola parte, e che il fondo di soda morale e di robusta passione, appoggiato agli attori seri, fu la vera causa della loro resistenza.“*¹³⁰

¹²⁹ Gozzi, Carlo: *Ragionamento ingenuo*, a. a. O., S. 1050.

¹³⁰ Gozzi, Carlo: *Memorie inutili I*, S 250.

Indem Gozzi also den Masken ihren Platz unter den heroischen Figuren zuwies, schuf er letztlich die idealen Voraussetzungen für seine Tragikomödien. Die Fiabe zogen ihren besonderen Reiz aus diesem Nach- und Nebeneinander von höchst pathetischem Ernst und volkstümlicher Maskenkomik. Goethe war davon nach einer Theateraufführung der Fiaba „*Turandot*“ in Venedig offenbar sehr beeindruckt:

„... dann habe ich begriffen, wie klug Gozzi die Masken mit tragischen Figuren verbunden hat. Das ist das eigentliche Schauspiel für dieses Volk: denn es will auf eine krude Weise gerührt sein, es nimmt keinen innigen, zärtlichen Anteil am Unglücklichen, es freut sie nur, wenn der Held gut spricht; denn aufs Reden halten sie viel, sodann aber wollen sie lachen oder etwas Albernes vernehmen.“¹³¹

Diese Bewertung mag wohl Gozzis Meinung gegenüber seinem „oberflächlichen“ Publikum bestätigen, jedoch war im Grunde auch seine erzieherische Intention, die Fiabe durch literarische Einflüsse des Wahren und Schönen von der reinen Unterhaltung auf ein höheres kulturelles Niveau zu heben. Das „Schicksal“ der Commedia dell’arte und Gozzis Einstellung zu Märchen soll nun anhand der Entwicklung seiner zehn Fiabe in einem Überblick verdeutlicht werden.

III. 2. 3. Die Fiabe und ihre Quellen

Nach der triumphalen Uraufführung der satirischen Märchenposse „*L’amore delle tre melarance*“¹³² am 21. Jänner 1761 war Gozzi selbst von der „... *gran forza, che ha’l mirabile sull’umanità*“.¹³³ angetan. Verwandlungen und kuriose Requisiten bestimmen das Theaterstück, und so sollen dann Figuren und absurde Mittel vor und im Schloß der Zauberin Creonta drei in Orangen verwandelte Prinzessinnen vor Eindringlingen schützen. Dem von der bösen Fee Morgana verfluchten Prinzen Tartaglia und seinem Begleiter Truffaldino gelingt dies jedoch dank dem Magier Celio. Er verhilft den beiden auch zum geglückten Raub der drei Orangen und zur Flucht unter Donner, Blitz und Erdbeben, sodaß weiterer Märchenzauber, wie unten genauer geschildert wird, zum erwartungsgemäßen „lieto fine“ führt. Gozzi wollte mit diesem Werk gegen den oberflächlichen und übertriebenen Schwulst eines Chiari wie auch gegen jeglichen Naturalismus goldonischer Art einen deutlichen Akzent setzen. Goldoni ließ daraufhin anlässlich des traditionellen Abschieds am letzten

¹³¹ Goethe, Johann Wolfgang von: *Italienische Reise I*, Leipzig, Insel-Verlag 1913, S. 79.

¹³² Gozzi, Carlo: *L’amore delle tre melarance*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 53-84.

¹³³ Gozzi, Carlo: *L’amore delle tre melarance*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 71.

Carnevalabend die Schauspielerin Caterina Bresciani in einem kritischen Vers das Wort dazu ergreifen:

„Ghe vol altro che fiabe a farse onor,
e maghe, strighe, satire, e schiamazzi:
le vol esser commedie e no strapazzi,“¹³⁴

Conte Gozzi reagierte wieder prompt auf diesen Angriff und schuf noch im selben Jahr sein nächstes theatralisches Werk, das zuerst in Mailand und am 24. Oktober in Venedig aufgeführt wurde. Während er sich für die Märchenposse aber noch an den Charakter des Stehgreifspiels hielt, entwarf er mit seinem zweiten Schauspiel „*Il Corvo*“¹³⁵ das eigentliche Modell der Gattung „*Fiaba*“. Er entnahm den Stoff für diese ersten beiden Stücke der Märchensammlung „*Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille*“ von Giambattista Basile.¹³⁶ Gozzi betont jedoch in seinem Vorwort zum *Corvo* seine nur relative „Treue“ zu den Originaltexten, indem er „... *il solo titolo, e alcune circostanze note delle medesime* ...“¹³⁷ beibehält und so aus dem Volksmärchen ein halb ernstes, halb spaßiges Theaterstück gestaltet:

„*Per far piangere nel mezzo ad un'aperto ridicolo è necessaria una circostanza di fortissima passione; ma, se questa circostanza ha la sua base in un falso argomento, e per se ridicolo, com'è quello del Corvo, senza colori rettorici, gradi di apparecchio, ed eloquenza pittrice artificiosa, che ingannino coll'imitazione della natura, e del vero, ...*“¹³⁸

Gozzi nimmt also das „absurde“ Märchen als literarische Gattung nicht ernst und will den „falsi argomenti“ mittels Rhetorik und Eloquenz einen Anschein von Wahrheit verleihen. Die Verssprache ist den ernsthaften Rollen in leidenschaftlichen Situationen vorbehalten. Als Anspielung auf Chiari parodiert er deshalb den Jäger Truffaldino nach seiner Erzählung der schaurigen königlichen Hochzeitsfeier in Versen: „... (si rasciuga il sudore) *Dice di essere stanco di parlare in Versi, che teme di annoiarli, non essendo cosa propria al suo personaggio il ragionare in versi; che terminerà in prosa.*“¹³⁹ Auch der Versuch dieser *Fiaba* sollte ihm gelingen, das Publikum war selbst von den unwahrscheinlichen Begebenheiten in jeder Hinsicht mitgerissen und erfüllte somit Gozzis Erwartungen.

¹³⁴ Petronio, Giuseppe: in: *Opere*, Rizzoli, S. 50

¹³⁵ Gozzi, Carlo: *Il Corvo*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 88-166.

¹³⁶ Basile, Giambattista: *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille*, posthum, Napoli,

1636.

¹³⁷ Gozzi, Carlo: *Il Corvo*, in: *Opere*, Bd. I, Venezia, Colombani, 1772, S. 119.

¹³⁸ Ebenda, S. 120.

¹³⁹ Gozzi, Carlo: *Il Corvo*, in: *Opere*, Colombani, S. 121.

Das auslösende mythologische Moment für die gesamte Dramatik in dieser *Fiaba teatrale tragicomica* in fünf Akten ist der von König Millo auf der Jagd getötete Rabe und dem darüber erzürnten scheußlichen Waldungeheuer, das den König verflucht:

„... *se non ritrovi femmina, che sia, come quel marmo bianca, vermiglia come il sangue del mio Corvo, di ciglia e chiome ad eguaglianza nere del mio Corvo alle penne, io prego Pluto, di smania e d'inquietudine tu mora.*“¹⁴⁰

Um seinem dadurch immer verzweifelteren Bruder zu helfen, begibt sich Jennaro an seiner Statt mit einer Galeere und Pantalone als verlässlicher Admiral in einer weiten Reise auf die Suche nach der erlösenden Frau. Er entdeckt sie mit Hilfe eines Bettlers in Damaskus in der Person der Prinzessin Armilla, Tochter des Magiers Norando und entführt sie mit ihrer Hofdame Smeraldina auf raffinierte Weise nach Frattombrosa zu König Millo. Dessen Minister Tartaglia berichtet dem König die von einem Boten überbrachte Neuigkeit und bereitet alles zum Empfang vor: „... *Andiamo a vedere questa rara bellezza, questo sole, che ha tenuta questa Città in mestizia tre anni, e perché? perché somiglia ad un Corvo.*“¹⁴¹ Einige Stunden vor der Ankunft muß Pantalone die Galeere jedoch noch aus Seenot an einen Strand retten, wo ihm bei einem Rundgang ein Jäger erscheint, von welchem er einen faszinierenden Falken und sein ebenso außergewöhnliches Pferd erwirbt. Zur gleichen Zeit soll Jennaro in dieser jenseitigen Welt völlig verwirrt durch zwei sprechende Tauben sein grausames Schicksal erfahren. Nach deren Prophezeihungen wären die ursprünglich als Überraschung gedachten Tiere und die ersehnte Frau entweder unheilvolle Geschenke für den ahnungslosen Bruder Millo, oder Jennaro würde zur Strafe für jegliche Warnung in Marmor versteinert werden. Ohne dessen, von allen irrtümlich als Mordversuch verstandenes Eingreifen hätte der Falke dem König die Augen ausgekratzt, er wäre tödlich vom Pferd gestürzt oder in der Hochzeitsnacht von einem Drachen verschlungen worden. Pantalone will Jennaro jedoch im letzten Moment angesichts dieser Rätselhaftigkeit bis auf weiteres zur gemeinsamen Flucht überreden: „... *ho corrotto le guardie, ho preparà una feluca a dodese remi; ringrazio el Cielo. No perdemo tempo; andemo via subito. Sarà quello che vorrà la fortuna ... caro el mio fio; seguitéme.*“¹⁴² Da aber der sogar von Millo zum Tode verurteilte Bruder aus seinem Dilemma kein Entrinnen mehr sieht, will er statt einer Flucht endlich die wahren Gründe seines Verhaltens erklären und entsendet deshalb Pantalone mit den Worten: „... *Ite a Millo, fratel; ditegli, ch'io pria di morir, di favellargli bramo ... Più non potrete*

¹⁴⁰ Gozzi, Carlo: *Il Corvo*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 95.

¹⁴¹ Ebenda, S. 111.

¹⁴² Gozzi, Carlo: *Il Corvo*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 144.

*dirmi allor, ch'io fugga; più infame non morirò. Paghi sarete di vedermi innocente.*¹⁴³ Millo kommt jedoch seinem Bruder mit der Aufforderung „*Udiam quest' innocenza, questi oracoli ...*“¹⁴⁴ nur unbarmherzig entgegen und so versteinert Jennaro noch vor seinen Augen. Zerknirscht über den unschuldig Verurteilten sehen Millo, Armilla und der treuherzige Pantalone als Sühne nur noch ihren eigenen Tod, während die „undankbaren“ Jäger Truffaldino und Brighella „... *per cercar miglior fortuna altrove ...*“¹⁴⁵ den betrüblichen Hof verlassen wollen. Hinter dem Sturm auf hoher See, den mythischen Tieren und der Rache für die entführte Armilla verbirgt sich der alles beherrschende Magier Norando, der aber selbst Opfer einer fatalen Verstrickung seiner Familie ist. Wie Millo entsetzt von ihm erfährt, ist Armillas Tod das einzige Mittel zur Wiederbelebung Jennaros, worauf er sie beschwört: „*Fuggi, Armilla, deh fuggi. Tu sei giunta in quel d'Edipo, ed in peggior albergo tra gli strazi d'inferno.*“¹⁴⁶ Jedoch erst nach dem schicksalsergebenden Selbstmord Armillas: „*Ahi padre iniquo! La mia morte tu brami!*“¹⁴⁷ vermag Norando der ganzen Tragödie ein Ende zu setzen, erweckt sie wieder zu neuem Leben und erklärt allen die Erlösung von jeder Pein. Smeraldina ruft außer sich: „*Gente, ministri, guardie, accorrete, accorrete. Venite a veder cose oltre natura.*“¹⁴⁸ Gozzi hebt den „*aspetto nobile*“ des Magiers von der Wesensart der „... *altri goffi Maghi delle consuete Commedie dell'arte*“¹⁴⁹ ab und läßt ihn so am Ende der Fiaba aufmunternd „*Le risa or s'incominciano, e si perde tutta la gravità, lugubre e tragica.*“¹⁵⁰ verkünden. Mit der Namenswahl „Armilla von Damaskus“ zeigt Gozzi, daß auch er nicht mehr den mittlerweile in ganz Europa hoch geschätzten orientalischen Erzählungen abgeneigt war. Nach der Bearbeitung dieser Fiaba trennte er sich von Basiles Volksmärchen und als Vorlagen dienten ihm fortan hauptsächlich die phantastischen Liebeserzählungen aus den übersetzten Sammlungen „*Les mille et une nuits*“, „*Les mille et un jours*“ oder „*Les mille et un quart d'heure.*“

Die nächste *Fiaba teatrale tragicomica* in drei Akten „**Il Re Cervo**“¹⁵¹ gestaltete Gozzi aus zwei voneinander vollkommen unabhängigen Erzählungen: Der erste Akt stammt aus Christoforo Armenos persischer Geschichte „*Peregrinaggio di tre giovani, figliuoli del Re di*

¹⁴³ Ebenda, S. 146.

¹⁴⁴ Ebenda, S. 151.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 154.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 159.

¹⁴⁷ Ebenda, S. 161.

¹⁴⁸ Ebenda, S. 165.

¹⁴⁹ Gozzi, Carlo: *Il Corvo*, in: *Opere*, Colombani, S. 120f.

¹⁵⁰ Gozzi, Carlo: *Il Corvo*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 166.

¹⁵¹ Gozzi, Carlo: *Il Re Cervo*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 171-219.

*Serendippo*¹⁵², während der zweite und dritte Akt auf der Sammlung „*Les mille et un jours*“ von Pétis de la Croix¹⁵³ basieren. Wie es sich erweist, veränderte Gozzi hier ebenso zugunsten seiner Ideen und Grundsätze wesentliche Teile der Originaltexte. Die eigentliche Fiaba „*Il Re Cervo*“ (Uraufführung am 5. Jänner 1762) beginnt mit einem Prolog des „Cigolotti“, der eine damals in Venedig allgemein beliebte Persönlichkeit, den „cantastorie“, imitiert: „*Ecco ch'io vengo, miei riveriti padroni, a raccontarvi delle gran cose.*“¹⁵⁴ Und so berichtet er von zwei Geheimnissen, die der Magier Durandarte dem gastfreundlichen König *Deramo von Serendippo* vermacht habe. Der Zauberer wisse aber jetzt schon, daß eines davon Unheil in sich berge, weshalb er sicher im Moment höchster Gefahr zu Hilfe komme: „... *col mio mezzo doverà essere punito un tradimento cagionato dal più terribile di quei due secreti.*“¹⁵⁵ Durandarte soll zwar noch vorher auf Geheiß des Feenkönigs Demogorgone in einen Papagei verwandelt werden, kommt jedoch rechtzeitig ins Schloß Deramos und erscheint nach einem Gestaltenwechsel wieder in einer über alles erhabenen Figur.

Mit dem ersten Geheimnis verhalf Durandarte dem König *Deramo* zu einer Statue, deren mimisches Lachen den Monarchen auf der Suche nach einer idealen Braut gegen jeglichen trügerischen Schein bewahrt: „... *ch'amerò meglio non lasciar alcuno successore al mio Regno, ch'esser preda di menzognera donna, che tradisca l'amore, e l'onor mio.*“¹⁵⁶ Nachdem sich bereits 2748 Damen als „*donne bugiarde*“ erwiesen, bittet er letztlich auch die jungen Frauen seines Hofes zur geheimen Unterredung. Die kokette *Smeraldina* erheitert zwar das Gemüt des Königs, bringt aber auch wieder die Statue zum Lachen. Sein erster Minister *Tartaglia* spekulierte bereits mit dem Erfolg seiner Tochter *Clarice*, die jedoch heimlich in *Leandro*, den Sohn des loyalen Ministers *Pantalone* verliebt ist. Nach dieser Niederlage hegt *Tartaglia* perfide Mordabsichten, gegen die der König jedoch durch das zweite Geheimnis (Seelenwanderung) des Magiers geschützt ist: So rettet er sich im Wald, indem er unter Zurücklassung der eigenen sterblichen Hülle zunächst durch einen Zauberspruch „*Cra, cra, tri, traf, not, sgnieflet, canatauta riogna*“¹⁵⁷ in den Leib eines auf der Jagd erlegten Hirsches und schließlich in jenen von *Tartaglia* ermordeten alten Bettlers sinkt. Vom König zuvor vertrauensvoll in das Geheimnis *Durandartes* eingeweiht, präsentiert sich der machtgierige Minister in der Gestalt *König Deramos* an dessen Hof, wo er jedoch

¹⁵² *Peregrinaggio di tre giovani, figliuoli del Re di Serendippo*, 5. Novelle des III. Teils, Ausg. H. Gassner, in: Erlanger Beiträge zur Englischen Philologie, Nr. 10, 1891, S. 76-85.

¹⁵³ *Histoire du Prince Fadlallah fils de Bin-Ortoc Roy de Mouzel*, in: *Les mille et un jours*, Paris, 1711, Bd. II. S. 149-183.

¹⁵⁴ Gozzi, Carlo: *Il Re Cervo*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 171.

¹⁵⁵ Gozzi, Carlo: *Il Re Cervo*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 172.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 181 f.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 203.

aufgrund seines ungewohnt aggressiven Benehmens und dem Stottern allgemeines Befremden erregte. Pantalone's Tochter Angela, die auserwählte Braut des wahren Königs, erliegt auch nicht der Täuschung und wehrt Tartaglias plumpe Anbiederung ab. Als Bettler heimlich in deren Gemach eingedrungen, beschreibt ihr der an seiner Stimme erkannte, geliebte König Deramo die ganze Tragödie mit allen quälenden Ungewissheiten, worauf sie ihm versichert: „*Non sospettar, Deramo; il tuo bel corpo, senza lo spirto tuo, caro, ho sprezzato, vilipeso, abborrito.*“¹⁵⁸ Tartaglia taucht gerade dann wieder mit seinen erfolglosen Zudringlichkeiten bei Angela auf und entdeckt Deramo: „... *Dimmi chi sei, vecchio insensato? Dimmi, come sei qui? Ragiona, o questa spada ti ficco nella gola.*“¹⁵⁹ Vor einem nochmaligen Mordversuch des Ministers erscheint indes, wie versprochen, fulminant Durandarte als *Deus ex machina* und sorgt für ein gerechtes und glückliches Ende: Tartaglia wird mit dem Tode bestraft und der König kann somit, wieder in seine eigentliche Gestalt zurückgekehrt, die aufrichtige und treue Angela heiraten.

Diese dritte Fiaba veranlaßte Gozzi nach erneuter Kritik seiner Gegner über die „exzessiven“ Zauberspektakel und Verwandlungsszenen, ein neues Modell ohne Wunder und Magie zu entwerfen: „... *furon cagione, ch'io scelsi dalle Fole Persiane la ridicola Fola di Turandot per formarne una Rappresentazione, ... spoglia affatto del magico mirabile.*“¹⁶⁰ Er griff bei der Bearbeitung seiner *Fiaba cinese teatrale tragicomica* „**Turandot**“¹⁶¹ auf die französische Übersetzung *Les mille et un jours, contes persans* (1710-1712) von François Pétis de la Croix zurück. Das Märchen handelt von der betörend schönen, aber ebenso grausamen Prinzessin *Turandot*. Die ehescheue Tochter des schon betagten chinesischen Kaisers Altoum sollte nach dessen Wille zur Übergabe seines Thrones heiraten. Turandot stellt dafür jedoch die Bedingung, nur jenen Freier zu erhören, der die drei von ihr gestellten Rätsel zu lösen vermag. Wer bei dieser Prüfung vor dem Divan (den acht Doktoren) versagt, wird erbarmungslos enthauptet. Prinz Calaf, der mit seiner Familie vor einem Usurpator flüchten mußte, begegnet unerwartet auch seinem früheren Erzieher Barach und erfährt noch vor den Toren Pekings von den unglaublich tragischen Ereignissen an diesem Hof. Gespannt auf die berühmt-berüchtigte Schönheit Turandot stellt er sich trotz der inständigen Warnung des alten Kaisers kühn der bislang für alle Bewerber tödlich endenden Prüfung: „*Morte*

158

□ Gozzi, Carlo: *Il Re Cervo*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 225.

159 Ebenda, S. 232.

160 Gozzi, Carlo: *Turandot*, in: *Opere*, Colombani, S. 216.

161 Gozzi, Carlo: *Turandot*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 241-334.

pretendo, o Turandotte in sposa.“¹⁶² Die stolze Prinzessin reagiert gereizt: „*Chi è, che si lusinga audacemente di penetrar gli acuti enigmi ancora dopo si lunga esperienza; e brama miseramente di lasciar la vita?*“¹⁶³

Gozzi gab den chinesisch gekleideten Zanni Truffaldino und Brighella in ihren seltsamen Rollen als Eunuchen- und Pagenmeister gleich im zweiten der fünf Akte Raum für ihre Einlagen über das Pro und Kontra einer Ehe. Die Masken vermochten das damalige Exotismuspathos mit ihrem „gesunden Menschenverstand“ zu relativieren. Während Brighella die ehefeindliche „... *crudeltà della Principessa* ...“ verabscheut, meint Truffaldino nur gelassen: „... *nessuno chiama Principi a farsi mozzare il capo; se sono pazzi volontari, il danno sia di loro* ... und er zeigt in seiner kritischen Einstellung zur Ehe sogar Verständnis für Turandot, denn ... *non volersi maritare ha ragione, ... sono seccature indiscrete, ...*“ Der Sekretär Pantalone vergleicht zudem die Situation mit jener seiner Heimat und kann sich nur allzugut die Reaktion seiner Landesgenossen vorstellen: „... *Se contasse sta istoria a Venezia, i me diria ... andè a contar ste fiabe ai puttelli.*“¹⁶⁴ Die Verlesung des Edikts vor der Rätselprobe steht dem stotternden Minister Tartaglia zu, womit Gozzi selbst die tragischsten Momente dem Spott seiner Masken freigab. Er tauschte jedoch das dritte Rätsel zugunsten einer Hommage an den „adriatischen Löwen“, dem Wahrzeichen Venedigs ein, wodurch er die Probe als mythologische Komponente quasi verweltlichte. Calaf beantwortet alle Fragen perfekt, ist aber aufgrund Turandots panischer Reaktion hinsichtlich ihres Eheversprechens zu einem Zugeständnis bereit: wenn es ihr gelänge, seinen und seines Vaters bisher geheimgelaltenen Namen herauszufinden, würde er auf sein erworbenes Recht verzichten und für sie sterben. Durch die List der Sklavin Adelma erfährt Turandot die Namen pünktlich bis zum nächsten Morgen, aber ist, beeindruckt von Calafs todesmutiger Standhaftigkeit, unter dem Jubel aller endlich freiwillig zur Ehe bereit.

Der tosende Beifall des Publikums zur Uraufführung dieser Fiaba am 22. Jänner 1762 sollte die entscheidende Wende im Literaturstreit zwischen Gozzi, Goldoni und Chiari bringen. Da sich Gozzi und seine Truppe Sacchi auch mit der Novität *Turandot* über ausverkaufte Theaterabende erfreuen konnten, entschloß sich Goldoni doch noch 1762 zur Leitung des in

¹⁶² Ebenda, S. 265.

¹⁶³ Ebenda, S. 267.

¹⁶⁴ Ebenda, S. 258 -261.

Paris etablierten *Théâtre Italienne*, während Abbé Chiari sich gänzlich von der Theaterwelt wieder nach Brescia zurückzog. Gozzi behauptete nun das Feld und wechselte mit der Truppe Sacchi vom Teatro San Samuele ins Teatro Sant'Angelo, indem dann auch die venezianischen Vorstellungen sämtlicher Fiabe stattfanden.

Gozzi entschied sich sodann in der nächsten Fiaba wieder für ein aus dem persischen Märchenschatz ¹⁶⁵ stammendes Zaubermärchen. Am 29. Oktober 1762 kam die *Fiaba teatrale tragicomica* in drei Akten „*La donna serpente*“ ¹⁶⁶ voller mythologischer Motive, und reichlicher Bühneneffekte zur Aufführung. Wie schon in der Fiaba „*Il Re Cervo*“ durch den „cantastorie“ Cigolotti der Bezug zur gegenwärtigen venezianischen Gesellschaft hergestellt wurde, so ließ Gozzi als Attraktion Truffaldino einen der verwehrtesten Zeitungverkäufer Venedigs imitieren. Dieser berichtet im dritten Akt wie üblich auf marktschreierische Art dem Publikum voller Überzeugungskraft in Kürze die Schlagzeilen und den Inhalt der letzten Ereignisse „hinter den Kulissen“ des Spiels.

Die Fiaba handelt von der Fee Cherestani, die in Gestalt eines reich geschmückten weißen Rehs Prinz Farruscad von Teflis auf der Jagd bezaubert und ihm in einem Fluß zu entkommen sucht. Farruscad und sein Erzieher Pantalone folgen ihr aber hartnäckig in die Fluten, wo sich das Reh in einem goldenen Palast als Fee enthüllt. Der Tochter des sterblichen Königs von Eldorado und der unsterblichen Fee Zebdon gefällt die „*amorosa smania*“ ¹⁶⁷ Farruscads und sie will seine Frau und auch sterblich wie er sein. Jedoch erlaubt dies der Feenkönig Demogorgon nur unter der Bedingung, das „Fragegebot“ bezüglich Cherestanis Herkunft zu halten und sie während acht Jahren und einem Tag nie zu verfluchen. Die zwei treuesten Feen Zemina und Farzana hoffen gleich anfangs auf sein Versagen, damit die geliebte Cherestani wieder in ihre Gemeinschaft zurückkehre. Nach einer Diskussion über die an die Fee gestellten, beinahe unerträglichen Aufgaben, verlassen die Feen „zwecks weiterer Spannung im Publikum“ die Bühne. Wie zu erwarten hält der ungeduldige Prinz Farruscad der ersten Vertrauensprobe nicht stand, worauf die desperate Cherestani mit ihren Zwillingen, dem Sohn Bedredin und der Tochter Rezia samt dem ganzen Hof plötzlich verschwindet. Auf verwunderliche Weise befinden sich dann Farruscad mit Pantalone und Truffaldino in einer

¹⁶⁵ *Histoire du roi Ruzvanschad et de la princesse Cheheristani*, in: *Les mille et un jours, contes persans*, Bd. I, S. 158-177 und S. 241-275.

¹⁶⁶ Gozzi, Carlo: *La donna serpente*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 338-407.

¹⁶⁷ , Ebenda, S. 343.

kargen Gegend, wo sie zwischen Dornbüschen und Felsbrocken in Zelten nächtigen, aber nach nur einem Ruf ebenso abstrus einen mit Köstlichkeiten gedeckten Tisch vorfinden. Truffaldino trifft dort überraschend auch Brighella, den Vezier Togrul und den Minister Tartaglia aus dem Reich des alten Königs Atalmuch, Farruscads Vater, der nach Jahren bekümmerten Wartens auf ein Lebenszeichen des Prinzen, starb. Brighella berichtet zudem vom Überfall des Reiches und der Belagerung der Stadt Teflis durch den Mohrenkönig Morgon. Für die Suche nach dem Prinz erhielten sie Hilfe vom Zauberer Geonca, der ihnen den Abstieg im Inneren des Olympos auf Vierzigmillionensiebentausendzweihundertvier Stufen zum entscheidenden jenseitigen Ort empfahl und ihnen die mühsame Wanderung durch ein Zauberpfaster für zwei Monate gegen Hunger und Durst erleichterte. Farruscad und Pantalone suchten mittlerweile, ohne vom tragischen Zustand in Teflis zu wissen, in der trostlosen Gegend beharrlich nach Cherestani und den Kindern: „... Ah, Pantalone! ... Fui disubbidiente, la curiosità mia maledico ...“. Pantalone kann jedoch der für ihn schon seit Anbeginn phantastischen Liebe zu einem Reh nur noch mit Sarkasmus begegnen:

„Vardé che misfatti! ... No s’ha da saver più gnanca chi sia la propria muger? ... Figurarse! Tor per muger una cerva! Xela seguro, che un dì o l’altro no la lo fizza deventar un cervo anca ella? Da galantom, me trema sempre el cuor de vedergha a spontar i corni. Vorla che diga? Ringraziamo el Ciel de esserse sbrigai de sta striga.“
168

Um Prinz Farruscad endlich für eine Rückkehr umzustimmen, verrät der Vezier Togrul dem verärgerten Pantalone zur Beruhigung ein Geheimnis des hilfreichen Geonca. So verstecken sich Pantalone, Togrul und Tartaglia vor dem umherirrenden Farruscad zur Besprechung ihres geheimen Vorhabens hinter einem Gestrüpp. Auch Truffaldino und Brighella werden zum „Schweigen“ angehalten und verständigen sich deshalb im verborgenen pantomimisch. Die Idee ist, dem Prinz seine Illusionen durch grauenhafte Bilder zu vernichten und ihm dadurch in seiner noch unreifen „Schwärmerei“ die Verantwortung als König bewußt zu machen. Pantalone versucht dies in der Verkleidung des Priesters Checsaia mit langem, weißen Bart, indem er die liebliche Fee Cherestani mit der verführerischen Zauberin Circe vergleicht und dem Prinz seine Verwandlung binnen weniger Stunden in einen Drachen prophezeit:

„La forma d’uomo in spaventevol drago sarà cambiata, e fuor dagli occhi fiamme, e dall’orrida bocca schifa bava velenosaspargendo, e strascinando squamoso ventre, sucido e deforme, andrai per il deserto, ... con urla orrende, e a te stesso spavento invan ti lagnerai di tua sventura ...“.

Pantalones unerwartete Rückverwandlung ruft hingegen Farruscads Wut und Ablehnung hervor: „Temerario, col tuo Signor tanto osi?“¹⁶⁹

Nichtsdestotrotz erfolgt danach Togruls Auftritt als Geist des verstorbenen Königs Atalmuc, wie vorher Pantalone mit einer täuschenden Stimme von der Hinterbühne. Er macht Farruscad schwere Vorwürfe:

„... Io fui tuo padre, or di tuo padre sono lo spirito ed implacabil ombra. Ott'anni piansi, ... è tua l'impresa. Abborrirti dovrei. Cherestani, lorda maga, ti tenne ... staccati, figlio, da questo asilo d'ogni scelleraggine, di bruttura e di vizio ...“

Togrul fährt sodann ohne Kostümierung angesichts des rücksichtslosen Verhaltens Farruscads gegenüber dessen Schwester und seinen Untertanen unbeirrt fort:

„... alfin vi mova la verità ch'io son per dirvi ... Teflis, la capital città del regno fors'ora è presa, e a ferro e a foco posta. Canzade, valorosa Principessa, il sangue vostro, la sorella vostra, l'unico affetto mio, fors'ora è preda del barbaro Morgon ...“¹⁷⁰

Voller Schuldgefühle verspricht ihm Farruscad nun, nach einer für ihn notwendigen Reflexion über sein Leben morgens bestimmt mitzugehen. Mit sanfter Musik schläft er jedoch auf einem Stein unwillkürlich ein und erwacht erst wieder durch plötzlichen Lärm und Gepolter. Inzwischen wurde die Einöde in einen Garten mit dem Palast zurückverwandelt und völlig überrascht und überglücklich sieht er Cherestani samt ihren Hofdamen daraus hervortreten. Die Fee erinnert ihn vorwurfsvoll an seine Versprechen und warnt ihn vor einem nochmaligen Vertrauensbruch mit den fatalen Folgen an diesem entscheidenden Tag:

„... con pace soffri quanto vedrai. Non aver brama di saper la ragion di quanto vedi; ... Credi, ogni cosa nascerà con ragion. Ma soprattutto, per quanto nascer vedi, mai non esca dalla tua bocca verso la tua sposa la maladizion.“¹⁷¹

Farzana erscheint zudem plötzlich, um Cherestani vom Tod ihres Vaters und dem Ruf nach ihr in Eldorado zu berichten. Unter Donner, Blitz und Erdbeben kehren die Feen daraufhin mit ihrem Gefolge in den Palast zurück und es entsteht dort wieder die öde Gegend. Truffaldino und Brighella unterhalten sich über den Lärm vergangener Nacht, wobei Brighella angeblich durch das üppige Essen und den guten Wein ungestört tief geschlafen hat. „Rifletteva che, se anche i cibi erano infernali, il loro sapore era delicato a segno che non si curava ...“ und so soll auch Truffaldino von diesem „gemütlichen Ort“ angetan sein, denn „in quel deserto si stava assai meglio che nelle città ... quella solitudine gli piaceva ...“ Zum Schluß erörtern sie die Art des Essens, das sie beim „diavolo“ bestellen werden: „... una

¹⁶⁹ Ebenda, S. 357 f.

¹⁷⁰ Gozzi, Carlo: *La donna serpente*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 359-361.

¹⁷¹ Gozzi, Carlo: *La donna serpente*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 366.

merenda polita con salse, oder ... *una merenda da veneto cortigiano* ...“¹⁷² und gehen jedoch in diesem Punkt uneinig ab. Pantalone und Tartaglia erlebten hingegen die apokalyptische Nacht mit Schrecken: „... *la pioggia era d'inchiostro ... uditì cani ad urlare ... civette ululare ... montagne cambiate di luogo* ...“ und entscheiden sich deshalb beim Aufgang der blutig roten Sonne zur Flucht aus dieser diabolischen Stätte. Farruscad besteht indes darauf, sein Versprechen einzuhalten und auch die von Cherestani angedeuteten Greuel des kommenden Tages mit Fassung zu ertragen. Unter Blitz und Donner erscheinen unerwartet zur größten Freude der Anwesenden die Kinder Farruscads und hernach Cherestani majestätisch mit ihrem Gefolge. In Tränen aufgelöst muß sie nun die vom Feenkönig auferlegte grausamste Aufgabe bewältigen und ihre Kinder zum Entsetzen aller der läuternden Feuerprobe ausliefern. Farruscad, der sich daraufhin nur noch mit aller Kraft vor einem Fluch gegen die Fee bewahren kann, wird von Cherestani zur Rückkehr durch Zauberkraft in sein Reich beschworen und sie verspricht ihm dort ein Wiedersehen zur Klärung aller Geheimnisse. Seine Minister wünschen ihr jedoch, wie Tartaglia affektbetont, das Schlimmste: „*Oh, saette, saette, arrostate anche la madre stregona, friggetela, friggetela.*“¹⁷³ Statt dem von Truffaldino und Brighella bestellten Essen erscheinen an diesem Tag zu ihrem Grausen Kröten, Skorpione und Schlangen, was sie vermuten läßt, daß sich dieser Ort wohl sehr verändert habe und beschließen nun doch, ihn mit den anderen fluchtartig zu verlassen. In Teflis angekommen, erwarten Farruscad und seine Begleiter, wie schon vorausgesagt, der Schrecken des vom Krieg beinahe ganz zerstörten Reiches. Canzade und Smeraldina kämpften wie Amazonen mit nur noch wenigen Soldaten bis an diesen Tag gegen das Mohrenheer des Riesen Morgon. Das traurige Wiedersehen des lange erwarteten Prinzen in Teflis gibt dem Vezier Togrul dennoch Hoffnung, da Geonca ihm mit der Ankunft Farruscads die Rettung des Reiches versprach. Als jedoch der Minister Badur ohne die versprochenen Lebensmittel eintrifft und sich mit der verleumderischen Nachricht über Cherestanis Vernichtung der Nahrung rechtfertigt, verliert Farruscad endgültig seine Fassung: „... *Sia maledetto il punto, in cui ti vidi, ti maledico, infernal maga infame.*“¹⁷⁴ Wie versprochen erscheint nun Cherestani um endlich ihr Verhalten und ihr grausames Feenschicksal zu enthüllen. Verzweifelt wirft sie Farruscad seine Untreue und Schwäche vor, und verteidigt sich bezüglich der vernichteten Lebensmittel: Sie entlarvt den Verräter Badur, der als Komplize des Feindes Morgon die Nahrungsmittel vergiftete und beteuert, noch an diesem Tag das Reich dem totalen Untergang zu entreißen. Tartaglia kommt sodann hoch

¹⁷² Gozzi, Carlo: *La donna serpente*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 369 f.

¹⁷³ Ebenda, S. 377.

¹⁷⁴ Ebenda, S. 385.

erfreut mit der Nachricht über die, wie ein Wunder in Teflis eingelangten reichlichen Lebensmittel. Pantalone nimmt ihn aber nicht ernst und bekommt so die Retourkutsche, daß Tartaglia ja seiner Majestät keine „*fanfaluche*“ erzähle. Zur furchtbaren Feuerprobe ihrer Kinder erklärt Cherestani ihrem Gatten das Geheimnis „... *Ecco i tuoi figli, fatti mortali* ...“¹⁷⁵ und daß er sie selbst noch an diesem Tag vom zweihundertjährigen Zauberbann befreien könnte.

Im Beisein und zum Schrecken aller wird die Fee hingegen in eine grauenvolle Schlange verwandelt, worauf Farruscad verzweifelt seine Minister und sich selbst des unberechtigten Argwohns beschuldigt. Cherestani kann jedoch durch drei zu bestehende Prüfungen Farruscads noch zum Menschsein erlöst werden, was der erzürnte Feenkönig aber verhindern will. Die Fee Farzana soll deshalb die Proben des heldenhaften Kampfes gegen einen feuerspeienden Stier, einen ungeheuren Riesen und sogar den „märchenhaften“ Kuß, den der Prinz der Schlange geben muß, erschweren. Dank der vernommenen Stimme des Zauberers Geonca und seiner ermutigenden „Hinweise“ konnte er die Aufgaben nun tapfer bewältigen und so, initiiert, endlich das „lieto fine“ mit der Königin Cherestani von Eldorado herbeiführen.

Am 11. November 1763 überraschte Gozzi das Publikum in Venedig mit dem nächsten Märchentheater, „*La Zobeide*“¹⁷⁶ in dem er sein bisheriges Modell der „*fiabe teatrali tragicomiche*“ mit der neuen Formulierung „*tragedia fiabesca*“ änderte und so das Hauptgewicht auf die tragischen Elemente in gehobenem Stil legte. Die genaue Quelle ist uns unbekannt, denn auch Gozzi gibt in seinem Vorwort nur vage an: „*La Zobeide è una Fiaba ch'io trasssi in parte dalle novelle Arabe, ch'io composi sotto al velo d'un tragico feroce in arcano.*“¹⁷⁷ Die anhaltend moralische Tendenz des „genere nuovo“ zeichnet sich in den eingeschobenen Sätzen von Normen und vor allem in Schuld, Sühne oder Aufopferung der jeweiligen Personen ab. Dieser Tragödie in fünf Akten liegt der einstige usurpatorische Brudermord des Königs Beder von Ormus zugrunde, wodurch seither seine Familie und das ganze Reich von Unheil heimgesucht wird. In einem kleinen Boot geraten deshalb auf magische Weise auch seine Tochter Zobeide mit ihrer Begleiterin Smeraldina in die Fänge des ruchlosen Königs Sinadab von Samandal. Vorerst durch eine Herde von Kälbern, Pferden, Schafen und Ziegen am Eintritt in sein Reich gehindert, öffnet ihnen dann der Priester Abdalac die Pforten. Der scheinheilige Sinadab erweckt in Zobeide Gefühle der Zuneigung

¹⁷⁵ Gozzi, Carlo: *La donna serpente*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 388.

¹⁷⁶ Gozzi, Carlo: *La Zobeide*, in *Opere*, Rizzoli, S. 409-498.

¹⁷⁷ Gozzi, Carlo: *La Zobeide*, in *Opere*, Colombani, S. 99.

und läßt sich unter Treueschwüren am Altar von Abdalac mit ihr verehelichen. Jedoch schon nach 39 glücklichen Tagen soll ihr Vertrauen durch das reuevolle Geständnis Abdalacs erschüttert werden:

*„... Sino a qual grado il Re Moro possente ami? ... me abborrisci ch'io ti sacrificai: ma al Cielo è noto, che d'oprar ben credei ... Sinadabbo è un Negromante iniquo, la più sozza, crudel, diabolic'alma, che 'l sol vedesse mai.“*¹⁷⁸

Der Priester will die verliebte Zobeide noch in „letzter Minute“ vor ihrem promiskuitiven Ehemann retten und schildert ihr die entsetzliche, für sie unglaubliche Geschichte: Der brutale Magier Sinadab entführte bereits mehr als 100 edle Jungfrauen und verzauberte sie, schon nach 40 Tagen ihrer überdrüssig, in die Tiere, die Zobeide deshalb den Eintritt verwehren wollten. Auf zauberische Weise gelangten auch Zobeides Schwester Salè und ihre Schwägerin Dilara zu Sinadab, die sich jedoch beharrlich seiner unersättlichen Begierde widersetzen und folglich grausamst verwandelt, in einer Grotte eingeschlossen, ihr Schattendasein ohne jede Hoffnung fristen müssen. Als Beder von den Weisen erfährt, daß seine Töchter und die Schwiegertochter dem skrupellosen Tyrannen ausgeliefert seien, entschließt er sich zu einem Rachefeldzug, um in einer Flotte mit seinem Sohn Schemsedin und dem Verlobten Salès, Prinz Masud, die Frauen zu befreien. König Beder muß jedoch Schemsedin seinen ehemaligen Brudermord schuldbewusst gestehen und ihn auch vom vorhergesagten grausamen Tod seines Vaters in Samandal warnen: *„... Non fallano i miei Dotti ... Rispetta, figlio, le dottrine, e i Saggi.“*¹⁷⁹ Sinadab läßt seinerseits schon alles für die Verteidigung vorbereiten und beauftragt dabei seine Minister: *„... si chiami il popol tutto a pregare, ed a' voti. Assai confido nei prodigi, ... forse si pentirà. Forse il destino vorrà, ch'io muoia. È tutto in man del Cielo ...“*. Tartaglia zeigt sogleich wieder seine heuchlerische Unterwürfigkeit in *„O gran Re! gran Re! Lasciate in grazia, che io vi baci li piedi. Vado tosto a eseguire i vostri ordini di pietà.“*¹⁸⁰ So wie sich die Könige hier höheren, allwissenden Mächten anvertrauen, erklärt auch Abdalac Zobeide die Bedingungen, durch die er ihrer Familie helfen könnte: Erst wenn Beder den Brudermord mit seinem eigenen Tod büßt und Sinadab nicht mehr als Mensch existiert, ist ihm dies mit Hilfe der Götter möglich: *„Così sta scritto;“*¹⁸¹ Nachdem Zobeide die horrenden Erzählungen immer noch als Verleumdung Abdalacs sieht, zeigt ihr dieser den vor der Grotte angeketteten Tiger und den Löwen. Er verwandelt sie zauberkundig zurück in ihre menschliche Gestalt und gibt Zobeide zur baldigen Erkundung der ganzen Wahrheit den geheimen Schlüssel für das fest

¹⁷⁸ Gozzi, Carlo: *La Zobeide*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 418 f.

¹⁷⁹ Ebenda, S. 437.

¹⁸⁰ Ebenda, S. 422 f.

¹⁸¹ Gozzi, Carlo: *La Zobeide*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 430.

verschlossene Tor. Truffaldino und Brighella, Beders einstige Diener, wurden vor 5 Jahren zusammen mit Salè von Sinadab auf einem fliegenden Teppich hierher entführt. Die beiden Zanni tauschen nach ihrer Befreiung mit „lazzi di spavento e di stupore“¹⁸² ihre Erfahrungen als wilde Tiere aus und sind letztlich dem alten Abdalac mit seiner wundersamen Kraft zutiefst dankbar. Wie zu erwarten reagiert Sinadab drohend aufgrund dieser entkommenen „Wachen“: „... *Ministri incauti, io veggo ben, che il Cielo castigati vi vuol ...*“ worauf Tartaglia beiseite seine Furcht äußert: „*Mi par, che i piedi mi diventino zampe di buffalo ...*“ und Pantalone ebenso verängstigt: „*oimei, me sento la pelle dura. Deventerò un Rinoceronte seguro.*“¹⁸³ Nachdem Sinadab die in Zobeide nun erwachten ersten Zweifel an seiner Person vorerst zerstreut hat und sie autoritär zu seiner Verteidigung auf ein „Gespräch“ mit ihrem auch dafür geladenen Vater vorbereitet, plant er schon eine Intrige mit Discordia: „*Se Beder non si piega, in campo accenda rabbie, distruzion, rovine, e foco.*“¹⁸⁴

Zuvor wagt Zobeide mit Smeraldina den Eintritt mit brennender Fackel in die Grotte, um sich Klarheit zu verschaffen. Von weit hinten hören sie schon weinerliche Stimmen, worauf die ängstliche Smeraldina ihre Königin vom Weitergehen abbringen will. Zobeide ist aber schon fest entschlossen und gibt ihr letzte Anweisungen: „... *chiudi l'uscio, m'attendi, e taci sempre. Se m'ami, m'ubbidisci ...* und geht schließlich eilig allein weiter hinein ... *Là dentro entrando saprò del mio destin ...*“.¹⁸⁵ Nach längerem Umherirren in dieser dunklen Felsenhöhle trifft sie voller Schrecken auf eine mit Ketten überladene elegant gekleidete Frau, die ihren abgetrennten Kopf an den Haaren hält. Sie erklärt Zobeide, daß dieses Schicksal Sinadabs Rache für ihre unablässige Keuschheit sei. Hundert andere solche tugendhafte Frauen, darunter auch Dilara und Salè müssen weinend ihrem Schatten im zeitlosen Rundgang folgen. Als Dilara bald erscheint, erfährt Zobeide, daß Sinadab diese durch einen wunderschönen Ring in sein Reich zauberte. Aufgrund ihres Widerstandes gegen sein Begehren verwandelte er sie bis zu den Füßen in ein, nur unter ihrem Gewand ersichtliches

Tier. Der Unglücklichen folgt sogleich Salè und erschüttert Zobeide durch die Schilderung ihrer Mißhandlungen endgültig. Sinadab quält Salè auf äußerst sadistische Weise mit einer Schlange, die immer wieder an ihrer Brust nagt und so schmerzhaft ihren Körper entstellt. Zobeide ist nun angesichts dieses Infernos verzweifelt und klagend an der Grenze ihrer Kräfte und jeglichen Vertrauens gelangt:

¹⁸² Ebenda, S. 432.

¹⁸³ Gozzi, Carlo: *La Zobeide*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 440.

¹⁸⁴ Gozzi, Carlo: *La Zobeide*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 443.

¹⁸⁵ Ebenda, S. 446.

„*Ahi, crudel Abdalac, perché mi desti in preda a un mostro tal?*“¹⁸⁶ Abdalac, der unbemerkt Zobeide in der Grotte nachging, offenbart ihr seine bisher verborgene Absicht: „*Ti diedi, figlia, sperando d’involare a’ neri abissi una trist’alma, e di donarla al cielo ...*“.¹⁸⁷ Um endlich alle Opfer von deren Leiden zu erlösen und sich selbst zu schützen, soll Zobeide trotz ihrem Wissen über Sinadabs satanischem Wesen, noch gute Miene zu seinem bösen Spiel machen. Wenn auch mit größter Überwindung muß sie, so Abdalac, beim Treffen mit ihrem Vater und Sinadab unbedingt eine glücklich verheiratete Königin vortäuschen und sich gegen Beders heftige Vorwürfe wehren. Für diesen und den nächsten Tag warnt der Priester sie eindringlich vor der Einnahme jeglicher Speise oder Getränke und rät ihr, Sinadab in der folgenden Nacht heimlich zu beobachten. So sieht Zobeide, wie er nach der vermeintlichen Wirkung des Opiums für den nächsten Morgen zu ihrer Verwandlung in ein Tier das höllische Schaumgebäck vorbereitet. Durch Kriegslist gelingt ihm gleichzeitig, das vereinbarte Duell mit Beder von dessen Sohn Schemsedin austragen zu lassen und so den Vaternord herbeizuführen. Abdalac hat jedoch rechtzeitig ein täuschend gleiches „Zauberschaumgebäck“ hergestellt, welches Zobeide auf raffinierte Weise Sinadab anbietet und ihn somit in ein wildes Untier verwandelt. Die Bedingungen für das Sühneopfer sind dadurch erfüllt und Sinadab von Abdalac vor allen verurteilt, die Frauen befreit, zurückverwandelt und Zobeide für ihren Mut und Tatkraft geehrt. In diesem Zaubermärchen sind deutlich initiatische Narrateme, wie der Weggang der zu Initiierenden vom Elternhaus, mit Umdeutungen zu erkennen. So ist der ursprünglich gute Initiator, in Sinadab eine überaus negative, teuflische Gestalt, welcher mehrere Initiandinnen ausgeliefert sind: Die in Tiere verwandelten oder in die Grotte unter qualvollen Bedingungen eingesperrten Frauen können aus ihrem zeitweiligem, initiatischen Tod nur durch den, als vermittelnden Helfer zwischen zwei Welten Abdalac und Zobeide wiedererweckt werden. Der Priester unterbricht indes gerade der, unter allen ausgewählten Prinzessin, gewissermaßen durch sein spätes Eingreifen (Warnung vor dem berausenden Getränk und der „tödlichen“ Speise), die Initiation. Aus moralischen Gründen lehnt Zobeide auch nach der Probehe eine zweite Verhelichung ab, während die anderen Initiandinnen die Rückkehr zu ihrem Ehemann oder Verlobten als ihr bereits unverhofftes Glück erleben.

Gozzi bekennt jedoch in seinem Vorwort, daß „... *il suo tragico sia un po’ troppo fiero, e ch’ella sia scarsa di quel ridicolo delle nostre Maschere, che suol rendere queste tali Opere più generali, e più popolari.*“¹⁸⁸

¹⁸⁶ Ebenda, S. 453.

¹⁸⁷ Ebenda, S. 454.

¹⁸⁸ Gozzi, Carlo: *La Zobeide*, in: *Opere*, Colombani, S. 101.

Er mußte einsehen, daß dem Pathos in seinen Fiabe Grenzen gesetzt waren und er sich mit der „Entmachtung der Masken“ von der eigentlichen Commedia dell’arte immer mehr entfernte. Nach Feldmann nähert sich Gozzi zudem im verworrenen Stoff der *Zobeide* der damaligen pseudoorientalischen Literatur voller phantastischer Ungereimtheiten.¹⁸⁹

Mit „*I Pitocchi fortunati*“¹⁹⁰ vom 29. November 1764 aus „*Les mille et un jour*“ kehrte Gozzi wieder zu seiner in Pathos und Komik ausgeglicheneren Formel der „Fiaba teatrale tragicomica“ in drei Akten zurück und verzichtet wie in „Turandot“, bis auf den verkleideten König Usbec von Samarcanda in der Rolle des Magiers, auf übernatürliche Elemente des Zaubermärchens. Wie auch in den nächsten drei Fiabe, fällt jedoch der deutlich ideologische Akzent Gozzis auf: die scharfe Abgrenzung zwischen den bösen Ministern und dem edlen Herrscher. Die Fiaba handelt vom König, der nach dem Tod seines Vaters als Unbekannter schon vier Jahre seine Länder bereist, um sich über deren Zustände zu informieren. So kommt er als Bettler vorzeitig zum Tempel um den Iman um Brot zu bitten und wird auf später getröstet. Usbec demaskiert sich jedoch und erzählt dem vertrauenswürdigen Priester von seiner Absicht, die vom toleranten Vater hinterlassenen Mißstände zu beseitigen. Mit dessen Hilfe gelingt im dies zum Schluß auch und er bestraft die Übeltäter (Minister) oder belohnt die guten Untertanen.

Nach einem Monat, am 8. Dezember 1764, wurde in Venedig die Fiaba tragicomica in fünf Akten „*Il mostro turchino*“¹⁹¹ aufgeführt. Gozzi hat den Stoff aus „*Les mille et un quart d’heure, contes tartares*“ von Guelettes entnommen, worin erneut Teile aus zahllosen Märchen zusammenfließen. In dieser Fiaba häufen sich magische Elemente und auch hier immer wieder Gozzis antiilluministische Aussagen. Prinzessin Dardanè und Prinz Taer müssen durch leidvolle Prüfungen das Reich vor der Vernichtung durch ein grausames Fatum bewahren. Moralische Normen, wie eheliche Treue, die Verachtung der Unterwürfigkeit des „Schwachen“ gegenüber seiner Frau sowie die übliche Bestrafung des Bösen und der Belohnung des Guten haben ebenfalls ihren „Stammplatz“. Gozzi war über den Erfolg seiner Fiabe besorgt und dachte an ein „lieto fine“:

„... ottenuto il mio intento sul Pubblico nella mia proposizione con sei rappresentazioni, io aveva anche stabilito di troncane un corso d’opere teatrali,

¹⁸⁹ Feldmann, Helmut: *Die Fiabe Carlo Gozzis*, S. 57.

¹⁹⁰ Gozzi, Carlo: *I Pitocchi fortunati*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 499-585.

¹⁹¹ Gozzi, Carlo: *Il mostro turchino*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 587-678.

riuscito con un non meritato onore, piuttosto che pormi ad un rischio di acquistarmi la vergogna d'un opera, che guardata con serio rigore, avesse un'esito infelice.“¹⁹²

Am 19. Jänner 1765 kam jedoch Gozzis erste *Fiaba filosofica* in fünf Akten „**L'augellino belverde**“ in Venedig auf die Bühne.¹⁹³ Als Vorlage diente ihm die volkstümliche Erzählung „*La 'ngannatrice 'ngannata*“ aus der Sammlung „*Posilecheata*“ von P. Sarnelli Gozzi betrachtete sie als Fortsetzung der ersten kämpferischen Fiaba „*L'amore delle tre melarance*“ und entwickelte sie neben der „Familiengeschichte“ und der ausgefeilten Sprache in seiner antiilluministischen Gesinnung zu seinem Meisterwerk. Die Handlung führt mit der Verleumdung der Königinmutter Tartagliona und deren üblen Machenschaften die Fiaba „*L'amore delle tre melarance*“ weiter: Die Schwiegertochter Ninetta wurde vor 18 Jahren lebend in einem Loch eingeschlossen. Ihre Zwillinge Renzo und Barbarina konnten durch die Rettung von Smeraldina und Truffaldino im Wald dem Mordversuch Tartaglionas entgehen und eigneten sich durch Lektüre die Philosophie der Aufklärung an, die dann jedoch christlich entkräftet wird. Gozzi hatte in den Fiabe sukzessiv den Effekt durch Theatercoups gesteigert und so beklagt sich Pantalone in Bezug auf „*L'amore delle tre melarance*“: „*Ancora più famoso? No basta che s'abbia visto Naranze a deventar colombe, colombe a deventar regine di felice memoria*“¹⁹⁴

Von Gozzis letzter *Fiaba serio-faceta* in fünf Akten „**Zeim re de' Geni**“ *ossia* „**La serva fedele**“ vom 25. Nov. 1765¹⁹⁵ ist die Quelle nur in Teilen bekannt. Im Vorwort läßt er die Theorie der Gattung Fiaba noch einmal Revue passieren und verteidigt sich gegen die Kritik seiner stilistischen Mängel mit dem Hinweis, daß seine Fiabe nicht zum Lesen, sondern für die Bühne gedacht seien. Dieses Werk sollte die Quintessenz seiner zutiefst konservativen Lebenseinstellung aufzeigen, die sich im Geisterfürst Zeim (Gozzi) realisiert. Er will das durch ein Fatum dem Untergang geweihte Reich (Venedig) des König Suffar mit der totalen Opferbereitschaft aller Stände retten. Der als Einsiedler zurückgezogene, ehemalige Minister Pantalone opfert sogar seine Tochter Sarche', jedoch hängt letztlich das Heil vom Heroismus der Herrscherfamilie ab.

Die Rezeption der Fiabe Gozzis in der deutschen Romantik wird hauptsächlich von Goethe und Friedrich Schiller ausgehend auf die Dichter Ludwig Tieck, Friedrich und August

¹⁹² Gozzi, Carlo: *Il mostro turchino*, in: *Opere*, Colombani, Bd II, S. 198.

¹⁹³ Gozzi, Carlo: *L'augellino belverde*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 679-783.

¹⁹⁴ Gozzi, Carlo: *L'augellino Belverde*, in: *Opere*, Rizzoli, S.686.

¹⁹⁴ Gozzi, Carlo: *Zeim re de' Geni*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 785-872

Wilhelm Schlegel, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann in ihrer Wertschätzung aus verschiedensten Gründen konzentriert. Die Ironie und der phantastisch-skurrile Aspekt im Märchentheater Gozzis, findet in den Werken der deutschen Romantiker ihre Ausprägung in der Spannung zwischen realer und phantastischer Welt ganz im Sinne Gozzis. Benedetto Croce sieht die deutsche Begeisterung nüchterner und schreibt 1956 in seiner Kritik über die Fiabe: „...*il Gozzi, agli occhi degli italiani, dovè dapprima scontare la colpa o la disgrazia di essere stato l'avventurato rivale, il canzonatore e persecutore del buono e valente Goldoni... e... qui non importa poi altro che il semplice riconoscimento che le fiabe del Gozzi sono uno scherzo e come scherzo vanno guardate e godute.*“¹⁹⁶

III. 3. L'amore delle tre melarance

III. 3. 1. Die Handlung

Die Inszenierung des Stücks basiert auf dem italienischen Kartenspiel „*Coppe*“, ein symbolisches Kriegsspiel um 4 Königreiche. Silvio, Re di Coppe, Monarch eines Phantasiereiches, dessen Kostüm dem König, wie das der anderen Figuren den Karten gleicht, hat als ärgsten Feind die fata Morgana und als engsten Vertrauten den Magier Celio. Morgana hat als Verbündete den perfiden Minister Leandro, „cavallo di Coppe“, und seine Geliebte Clarice, die Nichte des Königs. Der „mörderische“ Kampf zwischen Celio (Goldoni) und Morgana (Chiari) stellen die Akteure des Theaterstreits in Venedig dar. Im metatheatralischen Stück werden die Zuschauer eingeladen, sich an die Erzählung der Großmutter beim Ofen in ihrer Kindheit zu erinnern und der junge Herold kündigt im Prolog eine neue, überraschende, noch nie aufgeführte Komödie der „*l'amore delle tre Melarance*“ gegen die Langeweile mit „*versi martelliani*“ an. Gozzi kommentierte das ursprüngliche Szenarium der *Commedia dell'arte* in einer „*Analisi riflessiva*“ der ersten Druckfassung 1772.

¹⁹⁶ Croce, Benedetto: *Le Fiabe di Carlo Gozzi*, in: *La Letteratura Italiana*, S. 292.

1. Akt: Tartaglia, der Sohn König Silvios, wird seit 10 Jahren von schwerer Melancholie geplagt; die Ärzte sagen sein baldiges Ende voraus, wenn ihn nicht bald jemand zum Lachen bringt. Pantalone schlägt vor, daß man den Spaßmacher Truffaldino zu Rate zieht. Clarice, die Nichte des Königs, und sein erster Minister Leandro, die heiraten und die Macht übernehmen wollen, suchen dies zu vereiteln. Truffaldino gelingt es, den schwer kranken Prinzen zum Lachen zu bringen und damit gesund zu machen. Doch wird dieser daraufhin von der Fee Morgana verwünscht, die in ihm die Liebe zu den drei Orangen entfacht, was ihn zwingt, sich auf die Reise zu begeben.

2. Akt: Der König und Pantalone versuchen, ihn zurückzuhalten, doch umsonst. Zusammen mit Truffaldino als Knappen bricht Tartaglia auf. Mit Hilfe des Magiers Celio gelingt es ihnen auch, in das Schloß Creontas zu gelangen, wo der Prinz die drei Orangen findet. Donner, Blitz und Erdbeben verbreiten Schrecken.

3. Akt: Die böse Fee Morgana gibt der schwarzen Smeraldina (der Mohrin des Märchens) Anweisungen, wie sie die Verbindung der Orangen-Schönen mit dem Prinzen verhindern soll. Doch Truffaldino kommt ihr zuvor und will die Orangen verzehren. Zweimal kommt ein schönes Mädchen aus der aufgeschnittenen Frucht, das aber bald darauf verdurstet. Erst bei der dritten Frucht verhindert das Eingreifen des Prinzen den sofortigen Tod des Mädchens. Er entfernt sich, um Kleider und den Hofstaat für die Hochzeit zu holen. In der Zwischenzeit verrichtet Smeraldina ihr böses Werk und setzt sich an die Stelle der schönen Ninetta. Truffaldino als Koch läßt zweimal die für den Hochzeitsschmaus bestimmte Taube verbrennen, erst bei der dritten gelingt es ihm, zusammen mit dem Prinzen, den Vogel einzufangen, der sich in Ninetta verwandelt, als man ihm die verzauberte Haarnadel entfernt. Tartaglia ist überglücklich und feiert Hochzeit.¹⁹⁷

¹⁹⁷

Gozzi, Carlo: *L'amore delle tre melarance*, in: Kindlers Neues Literaturlexikon VI, S. 747f.

III. 3. 2. Der Text ¹⁹⁸

Carlo Gozzi

Analisi riflessiva della fiaba

L'amore delle tre melarance

rappresentazione divisa in tre atti

*Io me n'andrò colla barchetta mia,
Quanto l'acqua comporta un picciol legno;
E ciò, ch'io penso colla fantasia,
Di piacere ad ognuno è il mio disegno;
Convien, che varie cose al mondo sia,
Come son vari volti, e vario ingegno;
E piace all'uno il bianco, all'altro il perso,
O diverse materie in prosa, e in verso.*

*Ben so, che spesso, come già Morgante,
Lasciato ho forse troppo andar la mazza,
Ma, dove sia poi giudice bastante,
Materia c'è da camera, e da piazza:
Ed avvien, che chi usa con gigante
Convien, che se ne appicchi qualche sprazza,
Sicch'io ho fatto con altro battagliaio
A mosca cieca, o talvolta a sonaglio.*

PULCI, Morgante, Canto 27.

¹⁹⁸

Gozzi, Carlo: *L'amore delle tre melarance*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 52- 84.

PROLOGO

UN RAGAZZO NUNZIO ALL'UDITORIO

*I vostri servitor Comici vecchi
Sono confusi e pieni di vergogna,
E stan qui dentro, ed han bassi gli orecchi,
E i visi mesti più, che non bisogna,
Perc'hanno udito molti a dir: siam secchi;
Costor pascon l'Udienza di menzogna
Con le Commedie, che puzzan di muffa.
Questo è uno sgarbo, una burla, una truffa.*

*Io vi giuro per tutti gli Elementi,
Che per riacquistare il vostro amore,
Si lascierebbon cavar gli occhi, e i denti,
E m'han spedito a dirvelo di core:
Ma state chete, care buone genti,
Per un momento lasciate il furore,
Tanto ch'io dica due parole; e poi
Fate di me ciò che volete voi.*

*Più non sappiamo omai, come si possa
Il Pubblico appagare in sulle scene.
Un anno par, che lode abbia riscossa
Ciò, che nell'altro poi non va più bene.
La ruota del buon gusto è cosa mossa
Da una cert'aura, che intesa non viene;
Solo sappiam, che, dov'è maggior folla,
Si beve meglio, e il ventre si satolla.*

*Oggi per tanti intrecci, e tante cose,
E per tanti caratteri e successi,
Devono le Commedie esser succose,*

*E d'accidenti inaspettati, e spessi,
Che noi siam con le menti paurose,
E ci guardiam l'un l'altro, e stiam perplessi:
Ma, perch'è pur necessità il mangiare,
Vi torniam colle vecchie a tormentare.*

*Non so, Uditor, chi la cagione sia,
Che l'appagarvi a noi renda impossibile.
A noi che pur con tanta cortesia
Fummo trattati un dì, sembra incredibile.
Che sia di ciò cagion la Poesia?
Basta, nel mondo tutto è corruttibile,
E d'ogni cosa abbiamo pazienza;
Ma l'odio vostro è troppa penitenza.*

*Tutto vogliamo far dal canto nostro;
Anche Poeti diventar possiamo,
Per acquistar di nuovo l'amor vostro;
E già Poeti divenuti siamo.
Baratterem le brache in tanto inchiostro.
Per tanta carta il mantel dar vogliamo,
E se talento non abbiamo in dono,
Basta, che piaccia a voi, perchè sia buono.*

*Vogliamo in scena por Commedie nuove,
Cose grandi, e non mai rappresentate.
Non mi chiedete quando, come, o dove
Abbiam le cose nuove ritrovate;
Che dopo un seren lungo, quando piove,
Novella pioggia quella pur chiamate;
Ma bench'ella vi sembri pioggia nuova,
Fu sempre piova l'acqua, e l'acqua piova.*

Non van tutte le cose all'infinito.

*Quello, ch'è capo un dì, ritorna coda.
Qualche antico ritratto avrà un vestito,
Ch'oggi vediam ritornato alla moda.
L'amor, l'opinione, e l'appetito
Fan che per bello e buon tutto si goda,
E noi possiam giurar, che poco, o assai
Queste Commedie non vedeste mai.*

*Degli argomenti abbiamo per le mani.
Da far i vecchi diventar bambini,
I pazienti Genitori umani
Condurrann certo i loro fantolini.
Non verranno i talenti sovrumani,
E pazienza avrem, chè già i quattrini
Non odoriam per sentir, se han fragranza,
O sappian di dottrina, o d'ignoranza.*

*D'inaspettati casi vederete
In questa sera un'abbondanza grande,
Maraviglie, che udite aver potete,
Ma non vedute dalle nostre bande.
E bestie, e porte, ed uccelli udirete
Parlare in versi, e meritar ghirlande,
E forse i versi saran Martelliani,
Acciò battiate volentier le mani.*

*I vostri servi stan per uscir fuore,
E vorrei dirvi prima l'argomento;
Ma mi vergogno, e tremo, ed ho timore
Con urla e fischi mi cacciate drento.
Delle tre Melarance egli è l'amore.
Che sarà mai? l'ho detto, e non mi pento.*

*Fate conto, mie vite, mie colonne,
D'essere al foco colle vostre Nonne.*

È troppo chiara la satiretta di questo Prologo contro a' Poeti, che opprimevano la Truppa Comica all'improvviso del Sacchi, ch'io scelsi a sostenere, e troppo chiara è la proposizione di introdur sulla scena la serie delle mie Favole d'argomento puerile, per dispensarmi dal far de' riflessi partitamente sui vari sensi sparsi nel Prologo medesimo.

Nella scelta di questo primo argomento, ch'è tratto dalla più vile tra le fole, che si narrano a' ragazzi, e, nella bassezza de' dialoghi, e della condotta, e de' caratteri, palesemente con artificio avviliti, pretesi porre, scherzevolmente in ridicolo Il Campiello, Le Massere, Le Baruffe Chiozzotte, e molte altre plebee, e trivialissime opere del Signor Goldoni.

ATTO PRIMO

Silvio, Re di Coppe, Monarca d'un Regno immaginario, i di cui vestiti imitavano appunto quelli dei Re delle carte da gioco, lagnavasi con Pantalone della disgrazia dell'unico suo figliuolo Tartaglia, Principe ereditario, caduto da dieci anni in una malattia incurabile. I medici l'avevano giudicata un insuperabile effetto ipocondriaco, e l'avevano già abbandonato. Piangeva, forte. Pantalone, facendo una satira ai Medici, suggeriva secreti mirabili di alcuni Ciarlatani, ch'esistevano in quel tempo. Il Re protestava, che tutto inutilmente si era provato. Pantalone fantasticando sull'origine della malattia chiedeva al Re in secreto, per non essere udito dalle guardie, che circondavano il Monarca, se la Maestà sua avesse acquistato nella sua giovinezza qualche male, che comunicato al sangue del Principe ereditario lo riducesse a quella miseria, e se il mercurio potesse giovare. Il Re con tutta la serietà protestava d'essere stato sempre tutto [della] Regina. Pantalone aggiungeva, che forse il Principe occultava per rossore qualche infermità contagiosa guadagnata. Il Re serio lo assicurava con maestà, che per i suoi paterni esami doveva assicurarsi, ch'ella non era così: Che l'infermità del figliuolo non era, che un mortale effetto ipocondriaco: Che i Medici avevano pronosticato, che, s'egli non ridesse, sarebbe in breve sotterra: Che il solo ridere poteva esser in lui un segno evidente di guarigione. Cosa impossibile. Aggiungeva, che il vedersi già decrepito, coll'unico figliuolo moribondo, e con la Nipote Principessa Clarice, necessaria erede del suo Regno, giovane bizzarra, strana, crudele, lo affliggeva.

Compiangeva i sudditi, piangeva dirottamente, dimenticando tutta la maestà. Pantalone lo consolava; rifletteva, che s'era dipendente la guarigione del Principe Tartaglia dal suo ridere, non si doveva tener la Corte in mestizia. Si bandissero feste, giuochi, maschere, e spettacoli. Si lasciasse libertà a Truffaldino, persona benemerita nel far ridere, e

ricetta vera contro gli effetti ipocondriaci, di trattare col Principe. Aveva scoperto nel Principe qualche inclinazione alla confidenza di Truffaldino. Avrebbe potuto succedere, che il Principe ridesse, e guarisse. Il Re si persuadeva, disponeva di dar gli ordini opportuni. Usciva.

Leandro, Cavallo di Coppe, primo Ministro. Questo personaggio era pur vestito, com'è la figura sua nelle carte da giuoco. Pantalone accennava a parte il suo sospetto di tradimento sopra Leandro. Il Re ordinava a Leandro feste, giuochi, e bacchanali. Diceva, che qualunque persona giungesse a far ridere il Principe, avrebbe un gran premio. Leandro dissuadeva il Re da tale risoluzione, giudicando tutto di maggior danno all'infermo. Pantalone insisteva nel suo consiglio. Il Re riconfermava gli ordini, e partiva. Pantalone esultava. Diceva a parte di scoprire in Leandro del desiderio per la morte del Principe. Seguiva il Re. Leandro rimaneva ottuso; esprimeva di vedere alcune opposizioni alla sua brama, ma che non conosceva l'origine. Usciva.

La Principessa Clarice, Nipote del Re. Non s'è mai veduta sulla scena una Principessa di carattere strano, bizzarro, e risoluto, come Clarice. Ringrazio il Sig. Chiari, che m'ha dati vari specchi nelle sue Opere per far una parodia caricata di caratteri. Costei in accordo con Leandro di sposarlo, ed elevarlo al Trono, se restava erede del Regno colla morte di Tartaglia, suo cugino, sgridava Leandro per la flemma, che doveva avere attendendo, che morisse il cugino per una malattia così lenta, com'è quella dell'ipocondria. Leandro si giustificava colla cautela, dicendo, che la Fata Morgana, sua protettrice, gli aveva dati alcuni brevi in versi martelliani da far prendere in parecchie panatelle a Tartaglia, che dovevano farlo morire lentamente per gli effetti ipocondriaci. Ciò si diceva per censurare le Opere del Sig. Chiari, e del Sig. Goldoni, che stancavano scritte in versi martelliani colla monotonia della rima. La Fata Morgana era nimica del Re di Coppe per aver perduti molti de' suoi tesori sul ritratto di quel Re. Era amica del Cavallo di Coppe per aver fatto qualche ricupera sulla sua figura. Abitava in un lago, vicino alla Città. Smeraldina mora, ch'era la servetta in questa scenica parodia caricata, era il mezzo tra Leandro, e Morgana. Clarice andava in furore sentendo il modo tardo, che s'usava nella morte di Tartaglia. Leandro aggiungeva dubbi sull'inutilità de' brevi in versi martelliani. Vedeva introdotto in Corte, spedito, non sapeva da chi, un certo Truffaldino, persona faceta; se Tartaglia rideva, guariva dal male. Clarice smaniava; aveva veduto quel Truffaldino, non era possibile il trattenerne le risa al solo vederlo. Che i brevi in versi martelliani di caratteri grossi sarebbero inutili. Da tali discorsi rileverà il lettore la difesa delle Commedie improvvisate colle maschere contro gli effetti ipocondriaci, in confronto delle scritte in versi da' Poeti d'allora malinconiche.

Leandro aveva spedito Brighella, suo messo, a Smeraldina mora per saper ciò, che volesse inferire l'arcano della comparsa di quel Truffaldino, e a chieder soccorsi. Usciva.

Brighella, riferiva con segretezza, che Truffaldino era spedito alla Corte da certo Celio Mago, nimico di Morgana, e amante del Re di Coppe, per ragioni simili alle accennate di Sopra. Che Truffaldino era una ricetta contro gli effetti ipocondriaci cagionati dai brevi in versi martelliani, giunto alla Corte per preservare il Re, il figliuolo, e tutti que' popoli dal morbo contagioso degli accennati brevi.

Si noti, che nella nimicizia della Fata Morgana, e di Celio Mago erano figurate arditamente e allegoricamente le battaglie Teatrali, che correvano allora tra i Signori due Poeti, Goldoni e Chiari, e che nelle due persone pure della Fata e del Mago, erano figurati in caricatura i due Poeti medesimi. La Fata Morgana era in caricatura il Chiari; Celio in caricatura il Signor Goldoni. La notizia recata da Brighella dell'arcano sul Truffaldino, metteva della gran confusione in Clarice, e in Leandro. Si consigliavano vari modi di morte occulta, per far perir Truffaldino. Clarice suggeriva arsenico, o archibugiate. Leandro brevi in versi martelliani nella panatella, o vero oppio. Clarice, che martelliani, e oppio erano due cose simili; che Truffaldino gli sembrava d'uno stomaco assai forte, per digerire tali ingredienti. Brighella aggiungeva, che Morgana, sapendo gli spettacoli ordinati per divertire il Principe e per farlo ridere, aveva promesso di comparire, e di opporre alle sue risa salubri una maledizione, che l'avrebbe mandato alla morte. Clarice entrava per dar luogo all'apparecchio degli spettacoli ordinati. Leandro, e Brighella entravano per ordinarli.

Aprivasi la scena alla camera del Principe ipocondriaco. Questo faceto Principe Tartaglia era in un vestiario il più comico da malato. Sedeva sopra una gran sedia da poltrire. Aveva a canto un tavolino, a cui s'appoggiava, carico di ampolle, di unguenti, di tazze da sputare, e d'altri arredi convenienti al suo stato. Si lagnava con voce debile del suo infelice caso. Narrava le medicature sofferte inutilmente. Dichiarava gli strani effetti della sua malattia incurabile, e siccom'egli aveva il solo argomento della scena, questo valente personaggio non poteva vestirlo con maggior fertilità. Il suo discorso buffonesco e naturale cagionava un continuo scoppio di risa universali nell'Uditorio. Usciva quindi il facetissimo Truffaldino per far ridere l'infermo. La scena all'improvviso, che facevano questi due eccellenti comici sull'argomento, non poteva riuscire, che allegrissima. Il Principe guardava di buon occhio Truffaldino; ma per quante prove facesse non poteva ridere. Voleva discorrere del suo male, voleva opinione da Truffaldino. Truffaldino faceva dissertazioni fisiche, satiriche, e imbrogliate, le più graziose, che s'udissero. Truffaldino fiutava il fiato al Principe, sentiva odore di ripienezza di versi martelliani indigesti. Il Principe tossiva, voleva sputare. Truffaldino porgeva la tazza; raccolto lo sputo, lo esaminava; trovava delle rime

fracide e puzzolenti. Tal scena durava un terzo d'ora con le risa continuate degli ascoltatori. Udivansi degli strumenti, che davano segno degli spettacoli allegri, i quali si facevano nel gran cortile della Reggia. Truffaldino voleva condur il Principe sopra un verone a vederli. Il Principe protestava, che ciò era impossibile. Facevano un contrasto ridicolo. Truffaldino collerico gettava per una finestra ampolle, tazze, e tutto ciò, che serviva alla malattia di Tartaglia, che strillava, e piangeva, come un rimbambito. Finalmente Truffaldino portava a forza sulle spalle a goder gli spettacoli quel Principe, che urlava, come se gli si staccassero le viscere.

Aprivasi la scena al gran cortile della Reggia. Leandro accennava di aver eseguiti gli ordini per gli spettacoli; che il popolo mesto, bramoso di ridere, si era tutto mascherato; che sarebbe venuto in quel cortile alle feste; ch'egli aveva avuta la precauzione di far mascherare molte persone in modo lugubre per accrescere la malinconia nel Principe spettatore; ch'era tempo di far aprire il cortile per dar adito al popolo di entrare. Usciva.

Morgana, trasformata in vecchierella con caricatura. Leandro si maravigliava, che a porte chiuse foss'entrato quell'oggetto. Morgana si palesava, e diceva esser ivi giunta in quella figura per isterminare il Principe, come vedrà; che dovesse incominciar le feste. Leandro la ringraziava, la chiamava Regina dell'ipocondria. Morgana si ritirava. Si spalancavano le porte del cortile.

Comparivano sopra un verone di facciata il Re, il Principe ipocondriaco, impellicciato, Clarice, Pantalone. le Guardie, indi Leandro. Gli spettacoli, e le feste non erano, che quei medesimi, che si narrano a' ragazzi raccontando loro la fola delle tre melarance. Entrava il Popolo. Si faceva una giostra a cavallo; caposquadra Truffaldino, che ordinava de' faceti movimenti a' Cavalli giostranti. Ad ogni movimento si volgeva al verone, chiedendo alla Maestà sua, se il Principe rideva. Il Principe piangeva, lagnandosi, che l'aria lo molestava, che il romore gl'intronava la testa: pregava la Maestà, paterna a farlo porre a letto ben caldo.

A due fontane, l'una, che zampillava olio, l'altra vino, concorrevano il popolo a provvedersi: si facevano de' contrasti trivialissimi, e plebei. Nulla faceva ridere il Principe. Usciva Morgana da vecchierella con un vaso per provvedersi dell'olio alla fontana. Truffaldino faceva vari insulti a quella vecchierella; ella cadeva a gambe alzate. Tutte queste trivialità, che rappresentavano la favola triviale, divertivano l'Uditorio colla loro novità, quanto le Massère, i Campielli, le Baruffe Chiozzotte, e tutte l'opere triviali del Sig. Goldoni.

Allo scorcio del cadere della vecchiarella il Principe dava in uno scoppio di risa sonore, e lunghe. Guariva da tutti i suoi mali ad un tratto. Truffaldino vinceva il premio, e al ridere di quel faceto Principe l'Uditorio sollevato dall'oppressione, cagionata in lui dalle infermità di quell'infelice, rideva sgangheratamente.

Tutta la Corte era allegra del caso. Leandro, e Clarice erano mesti.

Morgana, levandosi da terra rabbiosa, rimproverava enfatica il Principe e gli scagliava la seguente terribile maledizione ammaliata chioresca.

*Apri l'orecchio. o barbaro; passi la voce al core;
Nè muro, o monte fermino il suon del mio furore;
Come spezzante fulmine si ficca nel terreno.
Così questi miei detti ti si ficchino in seno.
Come burchio al remurchio tirato è dal cordone
Te conduca pel naso questa mia imprecazione.
Imprecazione orribile! solo in udirla mori.
Come nel mar quadrupede, pesce in sui prati e i fiori.
L'atro Plutone io supplico, e Pindaro volante,
Delle tre Melarance che tu divenga amante.
Minacce, prieghi e lagrime sian vane larve, e ciance.
Corri all'orrendo acquisto delle tre Melarance.*

Morgana spariva. Il Principe entrava in un robusto entusiasmo per l'amore delle tre Melarance. Veniva condottovia con grandissima confusione della Corte.

Quali inezie! qual mortificazione per i due Poeti! Il primo atto della Favola terminava a questo passo con una universal picchiata di mani.

FINE DELL'ATTO PRIMO

ATTO SECONDO

In una stanza del Principe, Pantalone disperato e fuori di sè narrava lo stato furioso del Principe per l'imprecazione avuta. Non era possibile il placarlo. Voleva dal padre un paio di scarpe di ferro per poter tanto camminare per il mondo, che ritrovasse le fatali Melarance, cagione del suo amore. Pantalone aveva ordine di chiedere al Re codeste scarpe, sotto pena della disgrazia del Principe. Il caso era gravissimo. L'argomento era opportuno per un Teatro. Satireggiava scherzando sugli argomenti, che correivano allora. Entrava per correre al Re. Uscivano.

Il Principe invasato, e Truffaldino. Il Principe era impaziente per la tardanza delle scarpe di ferro. Truffaldino faceva delle ridicole richieste. Tartaglia dichiarava di voler

andare all'acquisto delle tre Melarance, le quali, per quanto gli narrava sua Nonna, erano lunghe duemila miglia, in potere di Creonta, gigantessa Maga. Chiedeva le sue armature, ordinava a Truffaldino di armarsi, che lo volea per suo scudiere. Seguiva una scena buffonesca tra questi due personaggi sempre facetissimi. Si armavano con le corazze, e gli elmi, e gran spade lunghe con somma caricatura.

Uscivano il Re, Pantalone, le guardie. Una guardia aveva sopra un bacile un paio di scarpe di ferro.

Questa scena si faceva tra i quattro personaggi con una gravità sul caso, che la faceva doppiamente ridicola. Con una tragica, e drammatica maestà il Padre cercava di dissuadere il figliuolo dalla perigliosa impresa. Pregava, minacciava, cadeva nel patetico. Il Principe invasato insisteva. Sarebbe precipitato di nuovo nell'ipocondria, se non era lasciato andare. Si riduceva a brutali minacce contro al Padre. Il Re stupiva addolorato. Rifletteva, che il poco rispetto del figliuolo nasceva dall'esempio delle nuove commedie. S'era veduto in una Commedia del Sig. Chiari un figliuolo sguainar la spada per ammazzar il proprio Padre. Di esempi consimili abbondavano le Commedie d'allora, censurate da questa inetta favola.

Il Principe non si chetava. Truffaldino gli calzava le scarpe di ferro. Terminava la scena con un quartetto in versi drammatici di piagnistei, di addii, di sospiri. Il Principe, e Truffaldino partivano. Il Re cadeva sopra una sedia in deliquio. Pantalone chiamava aceto in soccorso.

Accorrevano Clarice, Leandro, e Brighella; rimproveravano Pantalone del romore, che faceva. Pantalone, che si trattava d'un Re in deliquio, d'un Principe andato a perire all'acquisto scabroso delle Melarance. Brighella rispondeva, che que' casi erano freddure, come Commedie nuove, che mettevano rivoluzione senza proposito. Il Re rinvenuto faceva una tragica esagerazione. Piangeva, come morto, il figliuolo. Dava ordini, che tutta la Corte si vestisse a lutto, partiva per chiudersi nel suo gabinetto, e per terminare i suoi giorni sotto il peso dell'afflizione. Pantalone, protestando di unire i suoi co' pianti del Re, di mescolare in un solo fazzoletto le reciproche lagrime, di dare a' nuovi Poeti un argomento d'interminabili episodi in versi martelliani, seguiva il Monarca.

Clarice, Leandro, e Brighella allegri lodavano Morgana. La bizzarra Clarice voleva patti di comando nel Regno, prima d'elevare al trono Leandro. In tempo di guerra voleva esser alla testa delle armate. Anche vinta, co' suoi vezzi avrebbe fatto innamorare il Capitano nimico. Innamorato, e fidato da lei con lusinghe; al suo avvicinarsi gli avrebbe piantato un coltello nella pancia. Questa era una censura scherzevole all'Attila del signor Chiari. Clarice voleva la facoltà di dispensar le cariche della Corte al caso. Brighella chiedeva per i suoi meriti di aver la carica di soprintendente ai Regi spettacoli. Seguiva un contrasto in terzo

sulla scelta de' divertimenti Teatrali. Clarice voleva Rappresentazioni tragiche, con dei personaggi, che si gettassero dalle finestre, dalle torri, senza rompersi il collo, e simili accidenti mirabili: Idest Opere del sig. Chiari. Leandro voleva Commedie di caratteri: Idest Opere del sig. Goldoni. Brighella proponeva la Commedia improvvisa colle maschere, opportuna a divertire un popolo con innocenza. Clarice e Leandro collerici, che non volevano goffe buffonate, fracidumi indecenti in un secolo illuminato; e partivano. Brighella faceva un patetico discorso, commiserando la Truppa Comica del Sacchi senza nominarla, ma facile da intendersi. Compiangeva una Truppa onorata, e benemerita, oppressa, e ridotta a perder l'amore di quel Pubblico da lei adorato e di cui era stata il divertimento per tanto tempo. Entrava con applauso di quel Pubblico, che aveva ottimamente inteso il vero senso del suo discorso.

Si apriva la scena a un disertò. Si vedeva Celio mago, protettore del Principe Tartaglia, fare dei circoli. Obbligava il Diavolo Farfarello a comparire. Usciva Farfarello, e parlava in versi martelliani con voce terribile per questo modo.

Olà, chi qua mi chiama dal centro orrido, ed atro?
Sei tu Mago da vero, o Mago da Teatro?

Se da Teatro sei, non è mestieri il dirti,
Che sono un'anticaglia Diavoli, Maghi, e Spirti.

I due Poeti s'erano espressi, che volevano sopprimere nelle Commedie le Maschere, i Maghi, e i Diavoli. Celio rispondeva in prosa, ch'era Mago da vero. Farfarello soggiungeva:

Or ben, sia chi tu voglia; se da Teatro sei,
In versi martelliani almen parlar mi dei.

Celio minacciava il Diavolo, voleva parlare in prosa a suo senno. Chiedeva se quel Truffaldino, da lui spedito con arte alla Corte del Re di Coppe, avesse fatto alcun effetto, se Tartaglia fosse stato obbligato a ridere, e fosse guarito dagli effetti ipocondriaci. Il Diavolo rispondeva:

Rise, guari; ma dopo Morgana, tua nimica,
Con un'imprecazione rovesciò la fatica.
Furioso, anelante, infiammato le guance
Va in cerca per amore delle tre Melarance;
Con Truffaldin sen viene. Morgana un Diavol tetro
Ha mandato con quelli, perchè soffj lor dietro.
Già mille miglia han fatto, e presto qui saranno
Nel castel di Creonta, a morir con affanno.

Il Diavolo spariva. Celio esclamava contro la nimica Morgana. Spiegava il gran periglio di Tartaglia, e di Truffaldino inviati al castello di Creonta, poco lunge da quel luogo, e in cui si custodivano le tre fatali Melarance. Si ritirava per apparecchiare le cose necessarie a salvar due persone meritevoli, e utilissime alla società.

Celio Mago, che rappresentava in questa inezia il Sig. Goldoni, non doveva proteggere Tartaglia, e Truffaldino. Ecco un errore ben degno di censura, se meritasse censura una diavoleria, come fu questo scenico abbozzo. i Sigg. Chiari e Goldoni erano nimici in quel tempo nell'arte loro poetica. Volli, che Morgana, e Celio mi servissero a por in vista in modo caricato il genio avverso di quei due talenti, nè mi curai di raddoppiare personaggi, per salvarmi da una critica in uno smoderato, capriccio.

Uscivano Tartaglia, e Truffaldino armati, come s'è detto, e uscivano con un corso velocissimo. Avevano un Diavolo con un mantice, che, soffiando lor dietro, li faceva precipitosamente correre. Il Diavolo cessava di soffiare, e spariva. I due viaggiatori cadevano a terra per l'impeto, con cui correvano, alla sospensione del vento.

Ho infinito obbligo al Sig. Chiari dell'effetto efficacissimo, che faceva questa diabolica parodia.

Nelle sue Rappresentazioni, tratte dall'Eneide, egli faceva fare a' suoi Trojani nel giro d'una scenica azione de' viaggi grandissimi, senza il mio Diavolo col mantice.

Questo Scrittore che pedantescaamente insultava tutti gli altri nelle irregolarità, donava a sè stesso de' privilegi particolari. Io vidi nel suo Ezelino, tiranno di Padova, in una scena soggiogato Ezelino e spedito un Capitano all'impresa di Trevigi soggetta all'armi del tiranno. Nell'Atto medesimo della stessa Rappresentazione, nella scena susseguente, ritornava il Capitano trionfante. Aveva fatte più di trenta miglia, aveva preso Trevigi, fatti morire gli oppressori; e in una fiorita narrazion, che faceva, giustificava l'azione impossibile colla gagliardia d'un suo bravissimo cavallo.

Tartaglia, e Truffaldino dovevano fare duemila miglia per giungere al castello di Creonta. Il mio Diavolo col mantice giustifica il viaggio, meglio del cavallo del Sig. Abate Chiari.

Questi due personaggi sempre facetissimi si levavano da terra sbalorditi del caso, e meravigliati del vento avuto dietro. Facevano una descrizione spropositata geografica di paesi, monti, fiumi, e mari passati. Tartaglia sul vento cessato traeva la conseguenza, che le tre Melarance erano vicine, Truffaldino era affannato, avea fame, chiedeva al Principe, se avesse portato seco provvigione di danaro, o cambiali. Tartaglia sprezzava tutte queste basse, e inutili richieste; vedeva un castello sopra un monte e poco lontano. Lo credeva il castello di Creonta, custode delle Melarance; si avviava; Truffaldino lo seguiva sperando di trovar cibo.

Celio Mago usciva, spaventava i due personaggi, procurava invano di dissuader il Principe dall'impresa pericolosa. Descriveva i perigli insuperabili; erano quei, che si

narrano a' bambini con questa fola; ma Celio li descriveva con gli occhi spalancati, con voce terribile, e come se fossero stati gran cose. I perigli consistevano in un portone di ferro, coperto di ruggine per il tempo, in un cane affamato, in una corda d'un pozzo, mezza fracida per l'umido, in una fornaia, che per non avere scopa, spazzava il forno colle proprie poppe. Il Principe nulla intimorito di quei terribili oggetti voleva andar nel castello. Celio vedendolo risoluto consegnava sugna magica da unger il catenaccio al portone; del pane da gettare al cane affamato; un mazzo di spazzole da consegnare alla Fornaiia, che spazzava il forno colle poppe. Ricordava, che stendessero la corda al sole, e la traessero dall'umido. Soggiungeva, che, se per una sorte felice arrivassero a rapire le tre custodite Melarance, fuggissero tosto dal castello, e si ricordassero di non aprir nessuna di quelle Melarance, se non fossero vicini a qualche fonte. Prometteva, che, se fuggissero illesi dal pericolo col ratto eseguito, avrebbe spedito il solito diavolo col mantice, che, soffiando loro dietro, gli spingesse in pochi momenti al loro paese. Li raccomandava al Cielo, e partiva. Tartaglia, e Truffaldino colle cose consegnate s'avviavano al castello.

Qui si calava una tenda, che rappresentava la Reggia del Re di Coppe. Qual irregolarità! Qual censura mal impiegata! Seguivano due picciole scene. Una tra Smeraldina mora, e Brighella, allegri per la perdita di Tartaglia; l'altra con la Fata Morgana, che arrabbiata ordinava a Brighella di avvertir Clarice, e Leandro, che Celio aiutava Tartaglia all'impresa. Ciò le aveva detto Draghinazzo, Demonio. Comandava a Smeraldina di seguirla sino al suo lago, dove sarebbero capitati Tartaglia e Truffaldino, se uscivano salvi dalle mani di Creonta, e dove avrebbe ordita un'altra insidia. Si separavano confusi.

Aprivasi la scena al cortile del Castello di Creonta.

Ebbi occasione di conoscere, all'apertura di questa scena con degli oggetti affatto ridicoli, la gran forza, che ha il mirabile sull'umanità.

Un portone fatto a cancello di ferro nel fondo, un cane affamato, che ululava, e passeggiava, un pozzo con un viluppo di corda appresso, una fornaia, che spazzava il forno con due lunghissime poppe, tenevano tutto il Teatro in un silenzio, e in un'attenzione nulla minor di quella, ch'ebbero le migliori scene dell'Opere de' nostri due Poeti. Vedevansi fuor del cancello il Principe Tartaglia, e Truffaldino affaticarsi a unger il catenaccio del cancello medesimo colla sugna magica, e vedevasi il cancello spalancarsi. Gran meraviglia! Entravano. Il cane, latrando, gli assaliva. Gli gettavano il pane; si chetava. Gran portento! Mentre Truffaldino, pieno di spaventi, stendeva le corde al sole, e donava le spazzole alla Fornaiia, il Principe entrava nel castello, indi usciva allegro con tre grandissime Melarance rapite.

I gravi accidenti non terminavano così. Si oscurava il sole, si sentiva il tremuoto, s'udivano gran tuoni. Il Principe consegnava le Melarance a Truffaldino, tremava forte; s'apparecchiavano alla fuga. Usciva dal castello una voce orrenda; che puntualissima col testo della Favola fanciullesca gridava per questo modo ed era della stessa Creonta:

*O Fornaia, Fornaia, non patire il mio scorno.
Figlia color pe' piedi, e gettali nel forno.*

La Fornaia, esatta custode del testo della Favola, rispondeva:

*Io no; che son tanti anni, e tanti mesi, e tanti,
Che le mie bianche poppe logoro in doglia, e pianti.
Tu crudele, una scopa giammai non mi donasti,
Questi un mazzo ne diedero: vadano in pace; e basti.*

Creonta gridava col testo:

O corda, o corda, impiccali.

E la corda col testo rispondeva:

*Barbara, ti ricorda
Tanti anni, e tanti mesi; che abbandonata, e lorda
Mi lasciasti nell'umido in un crudele oblio.
Questi al sol mi distesero: vadano in Pace: addio.*

Creonta sempre costante al testo urlava:

Cane, guardia fedele, sbrana que' sciagurati.

Il cane diligente custode del testo rispondeva:

*Come Poss'io, Creonta, sbrantar gli sventurati?
Tanti anni e tanti mesi ti servii senza pane.
Questi mi satollarono: le tue grida son vane.*

Creonta col testo gridava:

Ferreo Porton, ti chiudi; stritola i ladri infami.

Il Portone col testo rispondeva:

*Crudel Creonta, indarno il mio soccorso chiami.
Tanti anni, e tanti mesi ruggine, ed in cordoglio
Tu mi lasciasti: m'unsero; ingrato esser non voglio.*

Era un bel vedere Tartaglia, e Truffaldino, meravigliati dell'abbondanza dei Poeti. Stupivano di udir ragionare in versi martelliani sino le Fornai, le Corde, i Cani, i Portoni. Ringraziavano quegli oggetti della loro pietà.

L'uditorio era contentissimo di quella mirabile novità puerile, ed io confesso, che rideva di me medesimo, sentendo l'animo a forza umiliato a godere di quelle immagini fanciullesche, che mi rimettevano nel tempo della mia infanzia.

Usciva la Gigantessa Creonta altissima, e in andrianè (sorta di lungo vestito, ndr.). Tartaglia, e Truffaldino all'orribile comparsa fuggivano.

Creonta con un disperato gestire diceva questi disperati versi martelliani, non lasciando d'invocar Pindaro, di cui il Sig. Chiari si vantava confratello:

*Ahi ministri infedeli, Corda, Cane, Portone,
Scellerata Fornai, traditrici persone!
O Melarance dolci! Ahi chi mi v'ha rapite?
Melarance mie care, anime mie, mie vite.
Oimè crepo di rabbia. Tutto mi sento in seno
Il Caos, gli Elementi, il Sol, l'Arcobaleno.
Più non deggio sussistere. O Giove fulminante,
Tuona dal Ciel, m'infrangi dalla zucca alle piante.
Chi mi dà aiuto, Diavoli, chi dal mondo m'invola?
Ecco un amico fulmine, che m'arde e mi consola.*

Nessuna parodia caricata potrà spiegar i sentimenti, e lo stile del Sig. Chiari meglio di quest'ultimo verso.

Cadeva un fulmine, che inceneriva la gigantessa.

A questo passo terminava l'Atto secondo, favorito di maggior applauso del primo dal Pubblico.

La mia audacia cominciava a non esser più colpevole.

FINE DELL'ATTO SECONDO

ATTO TERZO

Si apriva la scena al luogo dov'era il lago d'abitazione della Fata Morgana. Si vedeva un albero grande; sotto a quello un sasso grande, in forma di sedile. Erano pure sparsi per quella campagna vari macigni.

Smeraldina, il di cui linguaggio era di Turca Italianizzata, stava sulla riva del lago per attendere gli ordini della Fata. S'impazientava, chiamava.

Usciva la Fata dal lago. Narrava d'essere stata all'Inferno, e di aver saputo, che Tartaglia, e Truffaldino, aiutati da Celio, venivano, spinti dal mantice d'un Diavolo, vittoriosi delle tre Melarance. Smeraldina rimproverava la sua ignoranza nella magia; era arrabbiata. Morgana, che non si stancasse. Per un accidente ordinato da lei, Truffaldino sarebbe arrivato in quel luogo disgiunto dal Principe. Una fame, e una sete magica lo molesterebbero. Avendo seco le tre Melarance, succederebbero grandi accidenti. Consegnava due spilloni indiavolati a Smeraldina mora. Diceva, che sotto all'albero avrebbe veduta una bella ragazza sedere sopr'al sasso. Questa sarebbe la sposa scelta da Tartaglia. Procurasse con arte di ficcare uno degli spilloni nel capo a quella ragazza. Sarebbe diventata una colomba. Sedesse sul sasso in iscambio di quella ragazza. Tartaglia avrebbe sposata lei; diverrebbe Regina. La notte dormendo col marito piantasse nel capo a quello l'altro spillone; sarebbe diventato un animale; e così restava libero il Trono a Leandro e Clarice. La Mora trovava delle difficoltà in questa impresa, specialmente quella d'esser conosciuta in Corte. L'arte magica di Morgana spianava tutte le impossibilità, come si deve credere. Conduceva via la Mora per meglio istruirla, e perchè vedeva giungere Truffaldino spinto dal vento infernale.

Usciva Truffaldino correndo col Diavolo, che lo soffiava, e colle tre Melarance in una bisaccia. Il Diavolo spariva. Truffaldino narrava esser caduto il Principe poco discosto per l'impeto del correre: che lo avrebbe aspettato. Sedeva. Una fame e una sete prodigiosa l'assalivano. Destinava di mangiarsi una delle tre Melarance. Aveva de' rimorsi, faceva una scena tragica. Finalmente molestato, e accecato dalla prodigiosa fame, risolveva di fare il gran sacrificio. Rifletteva di poter rimettere il danno con due soldi. Tagliava una Melarancia. Qual miracolo! Usciva da quella una giovinetta vestita di bianco, la quale, fedel seguace del testo della Favola, diceva tosto:

*Dammi da bere, ah! lassa! Presto moro, idol mio,
Moro di sete, ah! misera! Presto, crudele. Oh Dio!*

Cadeva in terra presa da un languor mortale. Truffaldino non si ricordava gli ordini di Celio, di non dover aprire le Melarance, che appresso una fonte. Balordo per istinto, e per il caso mirabile disperato non vedeva il lago vicino; gli veniva in mente solo il ripiego di tagliar un'altra delle Melarance, e di soccorrere la moribonda per la sete col succo di quella. Faceva tosto l'animalesca azione di tagliare un'altra Melarancia, ed ecco un'altra bella ragazza col suo testo in bocca per tal modo:

*Oimè, muoio di sete. Deh dammi ber, tiranno.
Crepo di sete, oh Dio! ch'io svengo per l'affanno.*

Cadeva, come l'altra. Truffaldino esprimeva le smanie sue grandissime. Era fuori di sè, disperato. Una delle fanciulle seguiva con voce flebile:

Crudel destin! Di sete morrà; muoio; son morta.

Spirava. L'altra aggiungeva:

Moro. barbare stelle: oimè, chi mi conforta!

Spirava. Truffaldino piangeva, parlava loro con tenerezza. Stabiliva di tagliar la terza Melarancia per aiutarle. Era per tagliarla, quando usciva Tartaglia furioso, che lo minacciava. Truffaldino spaventato fuggiva abbandonando la Melarancia.

Gli stupori, i riflessi, che faceva questo grottesco Principe sui gusci delle due Melarance tagliate, e sopra a' due cadaveri delle giovinette, non sono dicibili.

Le maschere facete della Commedia all'improvviso in una circostanza simile a questa fanno delle scene di spropositi tanto graziosi, di scorci, e di lazzi tanto piacevoli, che nè sono esprimibili dall'inchiostro, nè superabili da' Poeti.

Dopo un lungo, e ridicolo soliloquio, Tartaglia vedeva passar due villani, ordinava l'onorata sepoltura di quelle due giovinette. I villani le portavano via.

Il Principe si volgeva alla terza Melarancia. Ella era con sua sorpresa portentosamente cresciuta, quanto una grandissima zucca.

Vedeva il lago vicino, dunque per i ricordi di Celio, il luogo era opportuno per aprirla; l'apriva col suo spadone, ed usciva da quella una grande, e bella fanciulla, vestita di teletta bianca, la quale adempiendo al testo del grave argomento esclamava:

*Chi mi trae dal mio centro! Oh Dio i muoio di sete.
Presto datemi bere o invan mi piangerete.
(cadeva in terra)*

Il Principe intendeva la ragione dell'ordine di Celio. Era imbrogliato per non aver nulla da raccogliere dell'acqua. Il caso non ammetteva riguardi di politezza. Si traeva una delle scarpe di ferro, correva al lago, la empieva d'acqua, e chiedendo perdono dell'improprietà del bicchiere, dava ristoro alla giovinetta, che robusta si rizzava ringraziandolo del soccorso.

Ella narrava d'esser figliuola di Concul. Re degli Antipodi, e d'esser stata condannata con due sorelle dalla crudel Creonta, per incantesimo, nel guscio d'una Melarancia, per ragioni tanto verisimili, quant'era verisimile il caso. Seguiva una scena facetamente amorosa. Il Principe giurava di sposarla. La città era vicina. La Principessa non avea decenti vestiti. Il Principe l'obbligava ad aspettarlo assisa sopr'al sasso all'ombra dell'albero. Sarebbe venuto con ricco vestiario, e con tutta la Corte a levarla. Ciò concluso, si staccavano con de' sospiri.

Smeraldina Mora, attonita per quanto aveva veduto, usciva. Vedeva l'ombra della bella giovine nell'acqua del Lago. Non era pericolo, ch'ella non eseguisse diligentemente quanto si narra nella Favola di cotesta Mora. Non parlava più Turco italianizzato. Morgana le aveva fatto entrar nella lingua un Diavolo toscano. Sfidava tutti i Poeti nel ragionare correttamente. Scopriva la giovine Principessa, il di cui nome era Ninetta. La lusingava, si esibiva ad acconciarle il capo, se le avvicinava, la tradiva. Le piantava nel capo uno dei due spilloni portentosi. Ninetta diventava una colomba, volava per l'aere. Smeraldina sedeva nel suo posto attendendo la Corte; si preparava a tradire Tartaglia coll'altro spillone, quella notte.

A tutto il mirabile misto col ridicolo, e le puerilità di queste scene, gli uditori informati sino dai loro primi anni dalle balie, e dalle Nonne loro degli accidenti di questa fola, erano immersi profondamente nella materia, e impegnati strettamente cogli animi nell'ardita novità di vederli esattamente rappresentati sopra un Teatro.

Al suono d'una marcia giungeva il Re di Coppe, il Principe, Leandro, Clarice, Pantalone, Brighella, e tutta la Corte, per levare solennemente la Principessa sposa. La nuova figura della Mora trovata, e non conosciuta per le stregherie di Morgana, faceva arrabbiare il Principe. La Mora giurava, esser lei la Principessa ivi lasciata. Il Principe non mancava di far ridere colle sue disperazioni. Leandro, Clarice, e Brighella erano allegri. Vedevano, da dove veniva l'arcano. Il Re di Coppe entrava in gravità; obbligava il figliuolo a mantenere la principesca parola, e a sposare la Mora. Minacciava. Il Principe con buffoneschi scorci acconsentiva, tutto mestizia. Si suonavano gli strumenti. Il drappello passava alla Corte per celebrare le nozze.

Truffaldino non era venuto colla Corte. Aveva ottenuto il perdono dal Principe dei suoi errori. Aveva avuta la carica di cuoco regio. Era rimasto nella cucina per apparecchiare il banchetto nuziale.

La scena, che seguiva dopo la partenza della Corte, è la più ardita di questa scherzevole parodia. I due partiti delli Sigg. Chiari e Goldoni, ch'erano nel Teatro, e che s'avvidero del tratto mordace, fecero ogni prova per porre in un tumulto di sdegno l'uditorio,

ma tutti gli sforzi furono vani. Ho detto, che, nella persona di Celio mago, io aveva figurato il Sig. Goldoni, in quella di Morgana il Sig. Chiari. Il primo aveva fatto un tempo l'avvocato nel foro Veneto. La sua maniera di scrivere sentiva dello stile delle scritture, che si accostumano dagli avvocati in quel rispettabile foro. Il Signor Chiari si vantava d'uno stile pindarico e sublime; ma, sia detto con sopportazione, non ci fu nessun gonfio e irragionevole scrittore seicentista, che superasse i suoi smoderati trascorsi.

Celio e Morgana avversi, e furiosi incontrandosi formavano la scena, ch'io trascriverà interamente col dialogo medesimo, e come seguì.

Si rifletta, che, se le parodie non danno nella caricatura, non hanno giammai l'intento, che si desidera, e s'usi indulgenza ad un capriccio, che nacque da un animo puramente allegro, e scherzevole, ma amicissimo nell'essenziale de' Sigg. Chiari e Goldoni.

CELIO. (uscendo impetuoso, a Morgana) Scelleratissima maga, ho già saputo ogni tuo inganno; ma Plutone m'asisterà. Strega infame, strega maledetta.

MORGANA. Che parlare è il tuo, mago ciarlatano? Non mi pungere; perch'io ti darò una rabbuffata in versi martelliani, che ti farà morire sbavigliando.

CELIO. A me, strega temeraria? Ti renderò pane per focaccia. Ti sfido in versi martelliani. A te :

*Sarà sempre tenuto un vano tentativo,
Subdolo, insussistente, d'ogni giustizia privo,
Le tali quali incaute, maligne, rovinose
Stregherie di Morgana coll'altre annesse cose;
E sarà ad evidenza ogni mal operato
Tagliato, carcerato, cassato, evacuato.*

MORGANA. Oh cattivi! A me, mago dappoco.

*Prima i bei raggi d'oro di Febo risplendente
Diverran piombo vile, e il Levante Ponente;
Prima l'opaca luna le argentee corna belle,
E l'eterico impero cambierà colle stelle.
I mormoranti fiumi col lor natio cristallo
Poggeran nelle nuvole sul Pegaseo cavallo;
Ma sprezzar non potrai, vil servo di Plutone,
Del mio spalmato legno le vele, ed il timone.*

CELIO. Oh Fata, gonfia, come una vescica! aspettami.

*Seguirà assoluzione in capo di converso,
Come fia dichiarato nel primo capoverso;
Ninetta Principessa in colomba cambiata
Sia, per quanto in me consta, presto ripristinata;
Ed in secondo capo, capo di conseguenza,*

*Clarice e il tuo Leandro cadranno in indigenza,
E Smeraldina Mora, indebita figura
Per il ben giusto effetto a tergo avrà l'arsura.*

MORGANA. Oh goffo, goffo verseggiatore! Ascoltami; voglio atterirti.

*Con le volanti penne Icaro insuperbito
Poggia al Ciel, scende ai flutti garrulo, incauto, ardito.
Sopra Pelio Ossa posero, Olimpo sopra ad Ossa
Temerari gli Enceladi per dare al Ciel la scossa.
Precipitano gl'Icari nel salso umor spumante,
E gli Enceladi in cenere manda il folgor tonante.
Salga Clarice al Trono per tuo dolor protervo,
Si tramuti Tartaglia, qual Atteone, in cervo.*

CELIO. a parte. (Costei mi vuol sopraffare con poetiche superchierie. Se crede di cacciarmi nel sacco, s'inganna)

*Nulla lascerò correre senza risposta, e presto
Applico a tue mendacie un valido protesto.*

MORGANA.

Dei Monarchi di Coppe fia libero il paese.

(partiva)

CELIO. (le gridava dietro)

Ed io ti riprotesto, salvis, e nelle spese.

(entrava)

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

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

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

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

Si vedeva Truffaldino affaccendato a infilzare un arrosto. Narrava disperato, che, non essendovi in quella cucina girarrosto, girando egli lo spiedo, era comparsa una colomba sopra un finestrino; ch'era corso tra lui e la colomba questo dialogo. Le parole sono del testo. La colomba gli aveva detto: Bon dì, cogo de cusina. Egli le aveva risposto: Bon dì, bianca colombina. La colomba aveva soggiunto: Prego el Cielo, che ti te possi indormenzar: che el rosto se possa brusar: perchè la Mora, brutto muso, no ghe ne possa magnar. Un

prodigioso sonno lo aveva assalito; s'era addormentato; l'arrosto si era incenerito. Questo accidente era nato due volte. Due arrosti si erano abbruciati. Frettoloso metteva il terzo arrosto al fuoco. Si vedeva comparire la colomba, il dialogo si replicava. Il sonno portentoso assaliva Truffaldino. Questo grazioso personaggio faceva tutti gli sforzi per non dormire; i suoi lazzi erano facetissimi. S'addormentava. Le fiamme incenerivano il terzo arrosto.

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

Giungeva Pantalone gridando. Destava Truffaldino. Diceva che il Re era in collera, perchè si erano mangiati la minestra, l'alessò e il fegato, e l'arrosto non compariva. Viva il coraggio d'un Poeta. Questo era un sorpassar nella bassezza le baruffe per le zucche baruche delle Chiozzotte del Sig. Goldoni. Truffaldino narrava il caso della Colomba. Pantalone non credeva tal meraviglia. Compariva la colomba, replicava le parole portentose. Truffaldino, era per cadere dal sonno. Questi due personaggi davano la caccia alla colomba, che svolazzava per la cucina.

Tal caccia interessava molto l'uditorio. Si prendeva la colomba, si metteva sopra una tavola, si accarezzava. Si le sentiva un picciolo gruppetto nel capo; era lo spillone magico. Truffaldino lo strappava. Ecco la colomba trasformata nella Principessa Ninetta.

Gli stupori erano grandissimi. Compariva la Maestà del Re di Coppe, il quale con monarchesca gravità, e collo scettro alla mano minacciava Truffaldino per la tardanza dell'arrosto, e per la vergogna, che sofferiva un suo pari coi invitati. Gran superiorità d'un autore! Giugneva il Principe Tartaglia, riconosceva la sua Ninetta. Era folle per l'allegrezza. Ninetta con brevità narrava i suoi casi; il Re rimaneva attonito. Vedeva comparire la Mora e il resto della Corte in traccia della Maestà sua nella cucina. Il Re con sussiego sommo ordinava a' due Principi di ritirarsi nella spazzacucina. Destinava il focolare per suo trono, siedeva sul focolare con sostegno reale. Giugneva la Mora, e la Corte tutta. Il Re, fedel custode della favola, metteva il caso nei termini, chiedeva qual castigo meritassero i delinquenti a quel caso. Ognuno sbalordito diceva il suo parere. Il Re nelle furie condannava Smeraldina Mora alle fiamme. Compariva Celio. Dichiarava le colpe occulte di Clarice, Leandro e Brighella. Erano condannati in una relegazione crudele. Si chiamavano i due Principi sposi dalla spazzacucina. Tutto era allegrezza.

Celio esortava Truffaldino a tener lunge i versi martelliani diabolici dalle regie pignatte, e far ridere i suoi Sovrani. Non lasciava di terminare la favola col consueto finale, che sa a memoria ogni ragazzo; di nozze, di rape in composta, di sorci pelati e di gatti scorticati, ecc., e siccome i Sigg. Gazzettieri di quel tempo facevano elogi sterminati sui loro fogli ad ogni opera nuova, che veniva rappresentata dal Sig. Goldoni, non si ometteva una

calda raccomandazione all'uditorio, perch'egli volesse farsi intercessore coi Sigg. Gazzettieri in vantaggio della buona fama di questa fanfaluca misteriosa.

Non fu mia colpa. Il cortese Pubblico volle replicata molte sere alla fila questa parodia fantastica. Il concorso fu grande. La truppa del Sacchi cominciò a respirare dall'oppressione. Si troveranno in seguito le conseguenze grandi derivate da sì frivolo principio, nella parodia del quale chi conosce l'Italia, e non sarà entusiasta geniale della delicatezza francese, non formerà giudizio col confronto delle parodie di quella nazione.

Fine della Fiaba

III. 3. 3. „L'amore delle tre melarance“ im Vergleich mit „I tre cedri“

Gozzi hat die Fiaba „*L'amore delle tre melarance*“ aus der Rahmenerzählung des „*Pentamerone*“ und den darin enthaltenen Märchen „*I tre cedri*“ und „*Il corvo*“ gebildet. Die Fiaba zeigt so auch eindeutige Elemente einer Initiationsgeschichte, unterscheidet sich jedoch in neuen Figuren und deren Konstellationen in Gozzis satirischem Theaterstück: So ist die Ausgangssituation eine schon seit langer Zeit unheilbare Melancholie des Prinzen, welche zu heftigen Auseinandersetzungen der streitenden Parteien um das richtige Heilmittel führt und Anlaß zur Ironie und Kritik über die sprachlichen Mängel der Kontrahenten gibt.

In Basiles Märchen beginnt die Geschichte mit dem ehefeindlichen Prinzen, der sich jedoch eines Tages bei Tisch in den Finger schneidet und durch den Anblick der roten Blutropfen auf dem weißen Frischkäse in eine euphorische Vorstellung nach einer solchen Frau gerät. Während im Märchen „*I tre cedri*“ die Personen scheinbar autonom handeln, treten bei Gozzi in „*L'amore delle tre melarance*“ als Widersacher oder Helfer numinose Gestalten mit Figuren aus der Commedia dell'arte in Erscheinung. Leandro und Clarice versuchen den Kronerben mit einer ständig gesteigerten Dosis „martellianischer“ Zaubersprüche, Arsen und Opium endgültig zu entfernen. Die Ankündigung eines großen Festes bei Hof und die Einladung des Komikers Truffaldino zur Heilung des Prinzen bringt die beiden potentiellen Mörder in Rage, denn ihr Vorhaben scheint dadurch immer unmöglicher zu realisieren. Brighella vertraut ihnen an, daß Truffaldino vom Magier Celio, dem Widersacher Fata Moganas, zum Fest gebracht wurde. Dadurch verteidigte Gozzi die Commedia dell'arte und deren heilende Kraft im Gegensatz der Unwirksamkeit zu martellianischen Versen und der modernen französischen Komödien, den „comédies larmoyantes“. Beim Fest trifft die vom König unerwünschte Fata Morgana in der Verkleidung einer alten Frau ein und bringt durch einen gelungenen Scherz Truffaldinos, am Schloßbrunnen, den Prinz endlich zum Lachen. Zur Strafe für seine Schadenfreude spricht sie einen Fluch in verzaubernden Versen „à la Chiari“ aus:

*„Apri l'orecchio, o barbaro; passi la voce al core;
Né muro, o monte fermino il suon del mio furore.
Come burchio al remurchio tirato è dal cordone,
te conduca prl naso questa mia imprecazione.
Imprecazione orribile! Solo in udirla mori,
come nel mar quadripede, pesce in sui prati, e i fiori.
L'atro Plutone io supplico, Pindaro volante,
delle tre melarance che tu divenga amante.
Corri all'rrendo acquisto delle tre melarance*

Der zur Liebe für die drei Orangen verfluchte Prinz Tartaglia verlangt rasend nach eisernen Schuhen für den langen Weg, zu dem er in Begleitung Truffaldinos aufbricht. Die beiden „Abenteurer“ legen sich dafür zur Belustigung des Publikums ihre ritterliche Rüstung an und bewaffnen sich mit extrem großen Degen gegen die riesige Zauberin Creonta. In Basiles Märchen „I tre cedri“ gestaltet sich die Reise auf der Suche nach der erträumten Frau wesentlich friedlicher. Der Prinz trifft nach einer schon langen Reise auf der Insel der Menschenfresser nacheinander drei alte Frauen, welchen er seine Geschichte erzählt. Die erste warnt ihn vor ihren drei gefährlichen Söhnen und schickt ihn wie die zweite noch häßlichere Alte gleich weiter. Die dritte von ihnen schenkt ihm drei Zitronen und ein prächtiges Messer mit Ratschlägen zu dessen Anwendung. Auf dem Rückweg in sein Reich soll er an einer Quelle die Zitronen aufschneiden, aber die daraus hervorgehenden wunderschönen Mädchen nicht verdursten lassen. Erst bei der dritten Zitrone gelingt ihm dies, wobei von diesem Moment an der noch gefahrenvollere Teil des Märchens beginnt. Der Prinz läßt die Schöne kurz allein, um für sie ein Hochzeitskleid in seinem Schloß zu holen. Eine schwarze Sklavin (Lucia) beobachtet dies beim Wasserholen am Brunnen und unter der Lüge, die Braut für deren Hochzeit zu frisieren, will sie die schöne Frau mit einer Haarnadel „ermorden“, welche jedoch in eine Taube verwandelt wegfliegt. Der zurückgekommene Königssohn muß also, selbst auch von ihr belogen (ein Jahr schwarze Haut – danach wieder ein Jahr weiße Haut) die „falsche Braut“ an den Hof zur Hochzeitsfeier führen. Als dort der Koch das Festessen vorbereitet, kommt die Taube ans Fenster und fragt ihn: „*Cuoco, cuoco della cucina, che fa il re con la saracina?*“²⁰⁰ Als der Vogel das dritte Mal erscheint, verständigt er den Prinz und die schwarze Braut, wohlwissend, läßt die Taube braten. Aus den Küchenresten im Garten sprießt daraufhin ein Zitronenbaum, aus dessen drei Zitronen wieder die „echte Braut“ hervorgeht und die Sklavin so entlarvt wird. Der König verurteilt sie dann als gerechte Strafe zum Feuertod. Gozzi hat die Taube und Smeraldina als Sklavin übernommen und diese sollte auch denselben Tod erleben. Celio kommt noch hinzu, gibt den Verrat von Leandro, Clarice und Brighella preis und führt dadurch ihre Verbannung herbei. Vor diesen Szenen hat aber der Prinz noch einige Prüfungen zu bestehen, um in das Schloß einzudringen: „*Un portone fatto a cancello di ferro nel fondo, un cane affamato, che ululava,*

¹⁹⁹ Gozzi, Carlo: *L'amore delle tre melarance*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 63.

²⁰⁰ Basile, Giambattista: *I Tre cedri* in: *Il Pentamerone*, Croce, Benedetto, Laterza, S. 334

*e passeggiava, un pozzo con uno viluppo di corda appresso, una fornacia, che spazzava il forno con due lunghissime poppe*²⁰¹.

Tartaglia kann jedoch nur mit Truffaldino und der Hilfe des Magiers Celio zusammen mit dem Teufel Farfarello und seinem Blasebalg die melarance sehr schnell bei Creonta finden. Die dann wie bei Basile unvorsichtig allein zurückgelassene Prinzessin Ninetta wird von Smeraldina unter Anweisung von Fata Morgana mit einer Haarnadel „ermordet“. Fata Morgana hat ihr, um den Königshof zu täuschen, statt ihrem schlechten Italienisch mit lauter Infinitivverben ein perfektes Toskanisch eingezaubert. Zum Schluß beschimpfen sich Celio und Fata Morgana auf aggressivste Weise und drohen wieder mit „martellianischen Versen“. Gozzi beendet jedoch das Spektakel mit den allen Kindern bekannten Versen am Ende der Märchen:

*„Si rinnovellino le nozze con rape in composta,
sorci pelati, gatti scorticati,
e, se d'altro non siamo degni,
almeno i fanciulletti colle loro picciole mani
faccian qualche segno di aggradimento.“*

²⁰¹ Gozzi, Carlo: *L'amore delle tre melarance*, in: *Opere*, Rizzoli, S. 26

IV. Gozzis Nachwirkung in der Oper

Gozzi war und ist auch immer noch ein geschätzter Dichter für Opernkomponisten für die hier angeführten Fiabe: Die erste romantische Oper war „*Die Sylphen*“ von Friedrich Heinrich Hummel, die nach der Vorlage von Gozzis „*La Zobeide*“ 1806 in Berlin uraufgeführt wurde. „*Die Feen*“ (1888) von Richard Wagner nach „*La donna Serpente*“ sollte jedoch zu den bekannteren Gozzi-Vertonungen gehören, während 1917 „*Turandot*“ von Ferruccio Busoni und 1926 von Giacomo Puccini weltweit bekannt wurde. Sergej Prokofjew komponierte eine Oper nach „*L’amore delle tre melarance*“, die 1921 in Chicago zur Uraufführung kam. Hans Werner Henzes Vertonung von „*König Hirsch*“ oder „*Die Irrfahrten der Wahrheit*“ wurde 1956 in Berlin zum ersten Mal auf die Bühne gebracht.

IV. 1. Prokofjews „L’amore delle tre melarance“

Die Wirkung des gedruckten Textes der Fiaba reichte offensichtlich bis zum Direktor Wsewolod Meyerhold der Kaiserlichen Bühnen in St. Petersburg. Er war für die Erneuerung des Theaters und interessierte sich für die Commedia dell’arte. Meyerhold bearbeitete Gozzis Szenarium, zusammen mit Wladimir Solowew, das zuvor von Konstantin Wogak ins Russische übersetzt worden war. (Ljubow’k trëm apel’sinam) Gozzi las dieses russische Szenarium auf dem Schiff, das ihn 1918 nach Amerika brachte, und machte daraus unter weiteren Veränderungen ein Opernlibretto. Er komponierte zuerst den russischen Text, anschließend übersetzte er diesen ins Französische. Die Uraufführung kam erst 1921 zustande, da Direktor Cleofonte Campanini von der Oper in Chicago unerwartet verstarb. Gozzi und Meyerhold hatten die Abneigung des naturalistischen Theaters und die Liebe zum spontanen und zugleich typisierten Theaterspiel gemeinsam. Alle Personen sprechen äußerst lax, ein schlechtes Französisch und eine Rückübersetzung ins Russische war im Zusammenhang mit der Musik sehr förderlich.

Die europäische Erstaufführung fand bereits 1925 in Köln statt, dann in Moskau und Leningrad 1926 bzw. 1927. Erst nach dem 2. Weltkrieg erfuhr sie wieder zahlreiche Inszenierungen in Europa (1955 in Venedig) und den USA und wurde zur meistgespielten Oper des Komponisten.

Die Veränderungen am Originaltext von Gozzi, die Prokofjew und Meyerhold vorgenommen haben, führen durch die eingefügten Zwischenspiele zu einer Erweiterung des Märchens. Das erste Zwischenspiel im ersten Akt zeigt wie Fata Morgana, umzingelt von kleinen Teufeln, das Kartenspiel gegen Celio gewinnt. Die Szene ist mit Ballettmusik untermalt. Die Masken kommentieren und diskutieren leidenschaftlich aus zwei, sich gegenüberstehenden Positionen in ihren Chorrollen als Tragiker (*les tragiques*), Komiker (*les Comiques*), Hohlköpfe (*les têtes vides*) und Lyriker (*les lyriques*) das Geschehen auf der Bühne. Das zweite Zwischenspiel wird in der Oper für Vorführungen als Parade Truffaldinos beim Hoffest verwendet. Der Prinz und Truffaldino müssen sich auf der Suche nach den drei Orangen vor der furchtbaren Köchin mit ihrem riesigen Kochlöffel im Schloß in acht nehmen. Ninette wird bei Prokofjew statt einer Taube in eine Ratte verwandelt. Die Verschwörer werden im 4. Akt der Oper von Fata Morgana gerettet und verschwinden zusammen in der Versenkung. Der berühmte Marsch der Oper dient Prokofjew zum Übergang zwischen den Szenen. In dieser Oper werden in entscheidenden Szenen statt großer Arien Balletteinlagen und pantomimische Ausritte verwendet. Der Prinz und Ninetta singen im dritten Akt jedoch das obligate Liebesduett und im Finale werden die glücklichen Brautleute vom ganzen Hofstaat gefeiert.

Sintesi

Considerando come punto di partenza le constatazioni di Vladimir Propp nelle sue opere „*Morfologia della fiaba*“ e „*Le radici storiche dei racconti di magia*“ lo studio svolto vuole dimostrare la continuità di questa antichissima forma narrativa. Secondo Propp i racconti di magia, possono essere ricondotti direttamente ai riti di iniziazione, da cui nel corso di millenni si sono sviluppate anche diverse forme artistiche.

L'interesse di tutte le culture arcaiche per la creazione del mondo, ha portato alla creazione dei miti delle origini e della teogonia, il racconto della nascita e della vita degli dei. I miti antropologici nascono invece, dall'interesse per l'esistenza umana per la sua storia e la sua tendenza alla distruzione, dalla nascita all'età matura fino alla morte. Come spiega Mircea Eliade, fu soprattutto il „mito dell'eterno ritorno“ in cui la distruzione purificatrice e la ricostruzione a essere considerato la base, per la creazione di uno stato d'essere ideale.

In questo senso, anche l'iniziazione quale esperienza rituale di morte e rinascita può essere considerata come „inizio assoluto“. Michael Metzeltin / Margit Thier trattano nella loro opera „*Erzählgenese*“ approfonditamente la struttura dell'iniziazione ad esempio delle società cacciatrici e dell'iniziazione degli individui maschi alla caccia motivo ricorrente nei primi racconti magici.

Lo sviluppo storico della mitologia

Lo sviluppo storico della mitologia ha i suoi inizi con le **società di cacciatori** intorno al 30.000 a.C. nell'età del **paleolitico**. **Joseph Campbell** descrive nella sua opera „*Le Maschere di Dio*“ i primi riti religiosi e la loro espressione artistica in mitteleuropa come le tombe degli uomini di Neandertal e le grotte sacre o i graffiti trovati sulle pareti delle grotte rappresentanti animali mitici nella zona franco-cantabrica.

Le **civiltà agricole** anatoliche nel 6500 a.C. – il **mesolitico** – creano gracili figurine femminili di terracotta, considerate primi modelli della dea nuda quale simbolo della fertilità femminile legata alla madre terra. I cicli lunari diventano simbolo della vita e della morte della riproduzione e, della consumazione. Il ciclo del raccolto del grano e della frutta viene

considerato alla stregua di quello della sacrificazione di esseri umani e animali e rappresenta l'origine dei miti del sacrificio umano.

Nell'**Alto Neolitico** (4500 a.C.) nascono nuovi simboli con disegni geometrici astratti (la croce di Malta) e figure di animali stilizzate (la testa del toro) che lasciano intuire una nuova comprensione del mondo, da cui si sviluppa la prima civiltà storicamente evoluta in Mesopotamia. Questa si diffuse in seguito in Egitto, Creta e Cina e porta all'invenzione della ruota, dei sistemi numerici e della scrittura.

Le **civiltà evolute** come quella **babilonese**, creano nel 3000 a.C. il primo poema epico dell'umanità, denominato successivamente „**Epopèa di Gilgamesh**”, il racconto di un viaggio nell'aldilà e dell'inutile ricerca dell'immortalità e dell'eterna giovinezza. I **miti egiziani** si basano invece sull'ordine delle stelle e dei pianeti. Il faraone, figlio del sole la cui data di morte veniva decisa con la consultazione delle stelle, avrebbe vissuto in eterno nell'aldilà. Anche il faraone, così come il dio della morte e dell'oltretomba, Osiris, muore e rinasce in un ciclo infinito. In questo contesto si sviluppa il **regicidio rituale**, che prevede l'iniziazione dell'eroe e l'eredità dell'anima divina e del potere mistico dal re sacrificato per la successione al trono. Il regicidio rituale viene col tempo evitato grazie a stratagemmi come il racconto delle fiabe, come nel caso di Sheherazade nelle „**Mille e una notte**”, o l'intervento di sacerdoti che riuscivano con i loro racconti fantasiosi a salvare il re con tutto il suo seguito.

Tra i miti e i misteri dell'antichità troviamo quello di Demetra e Persefone e i rituali in loro onore (Tesmoforie) in cui il sacrificio è animale invece che umano.

Oltre ai miti del Panteon olimpico raccontati da **Omero ed Esiodo**, che si occupò per primo della „*poesia didascalica*”, cioè tesa ad insegnare, ripresa poi da Esopo nelle sue fiabe nel 6. secolo a.C., quando i filosofi della scuola di Mileto mettono per primi in dubbio la mitologia in quanto basata su „sciocche invenzioni“, seguiti da Platone (mette a punto la dottrina della conoscenza) e Senofane (critica l'antropomorfismo religioso).

Il **Neoplatonismo** si occupa dell'iniziazione dei misteri in cui riconoscono lo psicodramma. La teoria dell'evemerismo, la spiegazione razionalistica della genesi degli dei verrà tramandata in Europa fino al diciassettesimo secolo, dove il „mito“ è ormai 'soltanto' il

racconto orale, la favola o il racconto fittizio, superato ormai dal „Logos”, la ricerca della verità, il ragionamento, rimasto attuale fino ad oggi.

Il mito nell'età moderna vede la fase misteriosofica nel medioevo italiano, seguita da quella del Neoplatonismo durante il rinascimento, durante la quale ha inizio la discussione sulla veridicità del mito e le prime riflessioni critiche sulla Grecia antica. Questi dubbi sulla mitologia, il chiedersi se sia solo frutto del pensiero infantile e primitivo oppure specchio della storia sono di fondamentale importanza nell'interpretazione delle favole.

Lo studio del sanscrito e la scoperta della base linguistica comune dall'India all'Europa apre una nuova strada alla mitologia. La tesi secondo la quale solo gli indoariani di pelle chiara avevano svolto un ruolo fondamentale nello sviluppo culturale, porta a collegare il germanesimo pagano con la creazione dei beni culturali europei. Durante il Romanticismo i fratelli Grimm accolsero la suddetta tesi e diedero vita a un genere di ricerca sulle fiabe che ne sosteneva l'origine se non prettamente nella mitologia germanica perlomeno in quella indogermanica. Alla fine del secolo diciottesimo, tali teorie esplosero in teorie sulla superiorità di alcune razze umane rispetto ad altre.

Nel diciannovesimo secolo diverse correnti si occuparono di nuovo del dilemma, se l'origine del mondo mitologico fosse da ricercare nel patrimonio genetico o se fosse influenzato da fattori socioculturali. L'antropologo **Adolf Bastian** constatò l'omonogeneità del „*pensiero elementare*“ dell'umanità, che viene forgiato dal „pensiero del popolo“, forgiato dalla cultura in cui si è sviluppato. Altri antropologi sostengono il parallelismo delle culture, che attraversano gli stessi stadi di sviluppo e perciò reagiscono allo stesso modo. Queste teorie del parallelismo furono rigettate verso la fine del secolo da **Leo Frobenius**, che considera il simbolo come elemento di una „conoscenza commossa” che trascende l'uomo ed è determinante prima della civiltà. Così come, nella psicologia, fece **Carl Gustav Jung** con la teoria dell'„inconscio collettivo“ e **Sigmund Freud** con „l'interpretazione dei sogni“.

L'etnologo **Claude Lévi-Strauss** cercò di definire il significato della mitologia con l'aiuto della teoria strutturalista e della semiologia di **Ferdinand de Saussure**, dando vita all'*antropologia strutturale*, in polemica con l'impostazione storico-evolutiva. Tra le diverse teorie disposizionali etologiche, secondo Joseph Campbell non sono il „meccanismo scatenante innato cognitivo”, lo „stimolo percepito“ o lo „stimolo efficiente“ a svolgere un

ruolo determinante ma il cosiddetto „schema fisso d'azione“ della mitologia, che definisce un „insieme di stimoli-segnali condizionati da tradizione e cultura“.

La Fiaba

Il „Märchen“ tedesco, corrispondente alla fiaba, deriva dal medio alto tedesco per „annunciare, decantare“ e ha radici indogermaniche („me-mo“ significa „grande, ammirabile“); il sostantivo „märe“, ovvero „notizia, ambasciata, racconto“ fu usato fino al quindicesimo secolo in senso negativo per indicare notizie prive di fondamento.

Oggi la fiaba occidentale viene intesa come racconto senza necessari riferimenti a fatti o persone realmente esistite, fantastico o inventato. Le prime fiabe scritte risalgono all'epoca medioevale. Secondo **Vladimir Propp** nelle fiabe sono presenti quegli elementi pagani e popolari, mistici e rituali, che diedero vita alle fiabe di magia. Nelle fiabe ritrova i riti di iniziazione, il regicidio e la successione al trono così come la morte e la rinascita. Nella sua opera „*Morfologia della Fiaba*“, Propp sostiene che gli elementi costanti e immutabili ne siano le componenti fondamentali. Tali componenti provengono molto probabilmente dall'Antico Egitto, dove si verificò anche il passaggio graduale dal mito sacrale alle fiabe. Alcuni esempi sono dati dalla fiaba egiziana „*List der Iris*“, che contiene il tema della tabuizzazione del nome divino del re, che non può essere rivelato, e del suo corrispondente tedesco „*Rumpelstilzchen*“, oppure dalla fiaba „*Wahrheit und Lüge*“ e dall'originale egiziano „*Streit zwischen Horus e Seth*“ dove viene trattato il tema della successione al trono.

In Grecia si sviluppa una forma di fiaba che vede protagonisti gli dei come membri di un'enorme famiglia, il rapporto fra di loro e con i comuni mortali e il fatto che i fatti raccontati si svolgano in luoghi reali. Le fiabe assumono nell'antica Grecia sempre più la funzione di dilettere, far sorridere o commuovere oppure svolgono funzione didattica, come nel caso delle fiabe che hanno come protagonisti degli animali.

La credenza nell'aldilà, le testimonianze letterarie, i contatti letterari con l'Italia del Regno Bizantino

Quale testimonianza dell'influenza delle credenze pagane nell'aldilà sulle fiabe si presenta la fiaba „*Il giardino di Charos*“ dove ritroviamo un condensato di temi antichi e moderni: il

viaggio nell'aldilà, la ricerca della pianta della vita, l'influenza del destino sulla vita degli uomini, l'eterna giovinezza, l'immortalità, il cannibalismo. Il genere fiaba di magia occupa un posto di second'ordine nella letteratura bizantina dove viene usata come racconto morale, come „*Kallimachos und Chrysorrhoe*“ che ha per tema la successione al trono, e la liberazione della principessa rapita dal drago. L'impero bizantino riassume in sé il pensiero ellenistico, la tradizione dello stato romano e la cultura cristiana. A causa della presenza indesiderata dei nobili della Serenissima, Creta venne a contatto con la letteratura italiana del Quattrocento e del Cinquecento, che ispirò la cultura locale. In particolare si delinea una predilezione per la satira a spese degli strati sociali più poveri, per l'oscenità e l'antipatia per il serio moralismo. Questi temi furono a loro volta significativi per la fiaba italiana del medioevo, raccontata da vagabondi, clerici e attori e a sfondo soprattutto cristiano.

A partire dal Barocco fu **Giambattista Basile** a creare un flusso costante di racconti popolari adattati, tra cui risalta il motivo degli esseri soprannaturali. Concepita per un pubblico adulto, viene però pubblicata postumo (1634) „*Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille*“ e 1925 tradotta dal dialetto Napoletano il „*Pentamerone*“. Alla fine del secolo **Charles Perrault** pubblica una raccolta con otto fiabe francesi (tra cui Cenerentola e Barbablù), destinate all'intrattenimento delle dame. Rivoluzionaria per quell'epoca fu infine la raccolta di fiabe dei fratelli **Jakob e Wilhelm Grimm**. Il Romanticismo e la passione per l'umanizzazione della natura e degli oggetti ne sigillano l'enorme successo. I fratelli Grimm dovettero apportare diverse modifiche alle fiabe eliminando gli elementi erotici e crudeli, considerati troppo „forti“ per i bambini, il pubblico a cui nell'epoca moderna sono destinate le fiabe. Ed è comunque questa la forma definitiva della fiaba moderna, in cui la *teoria psicoanalitica* (Sigmund Freud e Carl Gustav Jung) ha indotto a vedere la risoluzione catartica dei problemi del bambino in crescita, suscitando lo sdegno degli studiosi di fiabe che ne sottolineano invece l'importanza culturale e storica.

L'**analisi di stile** delle fiabe viene considerata da **Max Lüthi** come l'opposto dell'analisi strutturale di Propp. Lüthi vede la favola come una sintesi mondiale di motivi profani, magici, mitici e numina che vive di forti contrasti: nani o giganti, ricco o povero, bello e buono o brutto e cattivo, ricompensa o punizione e di isolamento e alleanze. In questa analisi non mancano la ricerca dei fattori economici e storici (decisivi soprattutto nello sviluppo delle fiabe italiane), determinanti per la nascita e la propagazione delle fiabe.

La **fiaba italiana** viene influenzata alle sue origini dai racconti celti e germanici, si sviluppa nel medioevo come prosa religiosa in latino diventando la „novella“, definizione usata fino al diciannovesimo secolo per indicare la fiaba. Di grande importanza si rivela la raccolta delle „Mille e una notte“, ispiratrici della novellistica nel corso dei secoli seguenti. **Giovan Francesco Straparola** pubblica nel sedicesimo secolo una raccolta di settantaquattro storie in gran parte direttamente ispirate al „*Decamerone*“ di **Boccaccio**, che hanno un’influenza decisiva sulle successive raccolte di fiabe in tutta Europa. Una novità rappresenta nella sua opera l’uso del dialetto bergamasco e padovano e l’introduzione di indovinelli nei racconti. Anche **Giambattista Basile** usa il dialetto avvicinando la plebe all’aristocrazia mettendo la prima nel ridicolo per ‘far ridere’.

Nel secolo diciassettesimo e diciottesimo la passione per le fiabe, contribuisce alla nascita del libretto d’opera e in spettacoli teatrali, non ultimo il veneziano **Carlo Gozzi**. I letterati italiani mostrarono scarso interesse all’inizio del diciannovesimo secolo, per i racconti popolari; le prime raccolte provengono dalla Germania (1866, „*Volksmärchen aus Venetien*“) e vengono usate dai primi studiosi di fiabe italiane come modello per le proprie raccolte, che mantengono però carattere regionale, tra cui spicca **Giuseppe Pitrè** con „*Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*“. Tocca allo scrittore **Italo Calvino** il compito di raccogliere fiabe di tutta Italia (senza tralasciare alcuna regione), scegliendone cinquanta tipi diversi che tradusse dal dialetto all’italiano pubblicando 200 „*Fiabe italiane*“ nel 1956. Particolare attenzione pone Calvino alle fiabe toscane e siciliane e il loro rapporto con il re e la nobiltà, che hanno in comune l’essere, per il popolo, dei concetti astratti per potere e ricchezza. Non si parla di castelli ma di palazzi, non di principi e principesse ma di figlio o figlia del re. In molte fiabe italiane si parla di contadini o pescatori, di miseria e mancanza di lavoro, che diventano spesso gli eroi della storia che riescono a realizzare il loro sogno di ricchezza e fortuna.

Il ruolo della donna nelle favole italiane si definisce non dalle loro azioni o dal loro talento, ma dall’intensità delle sofferenze che sono disposte a sopportare. Umiltà, obbedienza, sacrificio e sottomissione al destino nei confronti del padre, del fratello o dell’amato per liberarli da un incantesimo o da una maledizione sono le doti che le distinguono. Onore, vergogna e infamia sono i motivi ricorrenti nella persecuzione delle innocenti. Travestirsi da uomo o l’aiuto di fate, dee e simili sono l’unico aiuto che possono aspettarsi. Soprattutto la donna passiva viene liberata dall’eroe e viene usata come premio per la successione al trono

(un passo avanti rispetto al brutale regicidio). La donna brutta, infine, è al contrario di quella buonissima e bellissima (la personificazione della fertilità), infinitamente cattiva. A questa tipologia appartengono la strega, la falsa sposa, la fata cattiva e la mangiatrice di uomini, ovvero la personificazione della morte. La punizione che le aspetta è altrettanto crudele.

Questi temi sono presenti in tutta la loro chiarezza nella 49esima fiaba del „*Pentamerone*“, „*I tre cedri*“, la storia di una schiava scura di pelle, bruttissima, perfida ingannatrice, spietata nel tentativo di raggiungere la ricchezza e il matrimonio con un principe ingannato.

Carlo Gozzi

Nato in un'antica famiglia veneziana, si arruola nell'esercito in Dalmazia. Tornato a Venezia, diventa brillante membro della società Granelleschi, devota alla convivialità e allo spirito, ma con il serio obiettivo letterario di preservare la letteratura toscana da influenze straniere.

Lo spostamento dell'antica commedia italiana ai drammi di **Pietro Chiari** ed ai lavori di **Carlo Goldoni**, modellati su esempi francesi, minacciano di sconfiggere gli sforzi della società; nel 1757 Gozzi la salva pubblicando un poema satirico, „*La Tartana degli influssi invisibili per l'anno bisestile 1756*“, e nel 1761 la commedia „*L'amore per le tre melarance*“, una parodia dello stile degli altri due poeti, basata sulle fiabe (venne introdotto l'elemento del soprannaturale) e messa in scena con gli attori della Commedia dell'arte con successo straordinario. I suoi sforzi per preservare la letteratura dall'Illuminismo svanirono con l'occupazione di Venezia da parte delle truppe di Napoleone e con lo scioglimento della Compagnia della Commedia dell'arte. In seguito scrisse una serie di pezzi drammatici basati sulle favole inizialmente popolari ma presto dimenticate. Nei suoi ultimi anni scrive tragedie con elementi comici ma le sue opere risultarono, troppo innovative per l'epoca. Gozzi si ispirò per alcune rappresentazioni anche ai drammi spagnoli ma con successo minore.

Il rapporto di Gozzi con la **Commedia dell'arte** (che contrariamente alla „Commedia erudita“ finanziata da mecenati, viveva del pubblico pagante) è finalizzato alla propagazione delle sue idee reazionarie sull'ordine sociale „voluto da Dio“, in cui l'uomo semplice doveva piegarsi al volere di principe e nobili in quanto incapace di pensiero autonomo. Le sue opere dovevano offrire un „divertimento innocente“ a un pubblico superficiale, in cui i popolani parlano in dialetto e sono di animo semplice, servitori devoti e fedeli, mentre gli aristocratici parlano in modo erudito, obbligatoriamente in versi e rappresentano il mondo perfetto e

ordinato (p.e. gli „innamorati“, interpreti principali di quasi tutte le rappresentazioni). Gozzi giustificò il

connubio degli elementi fiabeschi con la Commedia dell'arte come l'ultimo tentativo, di mantenerla in vita. Affidando alle maschere compiti eroici, Gozzi crea la base ideale per le sue commedie tragicomiche, un intreccio di serietà e pathos e di comicità burlesca tipica del popolino. Lo sviluppo della Commedia dell'arte e l'atteggiamento di Gozzi nei confronti delle fiabe può essere osservato attraverso l'analisi delle sue **dieci fiabe**.

L'enorme successo del „*L'amore delle tre melarance*“ sorprese lo stesso Gozzi. I temi della trasformazione, i costumi stravaganti e i mezzi stilistici stravaganti caratterizzano l'opera con l'obbligatorio lieto fine che l'autore scrive per attaccare il naturalismo del suo nemico letterario Carlo Goldoni, rappresentante di uno stile semplice e prosaico con cui amava mettere in ridicolo le figure aristocratiche ed esaltare invece l'acume e la semplicità della figura popolana. Anche la seconda fiaba, „*Il corvo*“, si ispira a un racconto di Giambattista Basile contenuto nella raccolta „*Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille*“. Questo invece è tipicamente tragicomico e presenta un influsso decisamente orientale. Il mito della trasformazione in pietra quale punizione, della resurrezione, il mostro dai poteri magici e naturalmente il tipico lieto fine sono gli elementi portanti della rappresentazione apprezzatissima dal pubblico. Lasciando da parte Basile e le sue fiabe popolari, è il racconto d'amore fantastico ispirato a „Le mille e una notte“ il modello a cui si ispira Gozzi per le opere successive, come „*Il re cervo*“, in cui troviamo il tema della reincarnazione, della formula magica e dell'inganno. La fiaba venne criticata per l'eccessivo uso dei motivi magici e delle scene di trasformazione (il re che si trasforma prima in un cervo, poi in mendicante, infine di nuovo in re), per cui Gozzi decide di scrivere un racconto secondo un nuovo modello privo di miracoli e magia, ovvero la fiaba cinese teatrale tragicomica sulla crudele principessa „*Turandot*“, ispirata alla traduzione francese „*Les mille et un jours, contes persans*“ di Francois Pétis de la Croix. Oltre alle disquisizioni sui pro e contra del matrimonio, affidate ai due personaggi popolari Truffaldino e Brighella, ritroviamo il tema del nome segreto, della nobiltà d'animo e del coraggio principesco. „*La donna serpente*“ si ispira nuovamente alla tradizione orientale della fiaba di magia, zeppa di motivi mitologici e di effetti speciali. Come „*Il re cervo*“, la storia inizia con un'introduzione recitata dal cantastorie *Cigolotti* che spiega al pubblico il nesso tra la società veneziana moderna e l'epoca e i luoghi esotici del racconto.

Il mito dell'uomo rettile e dell'iniziazione per la successione al trono e la donna premio per il principe che supera le dure prove di coraggio sono i temi di questa fiaba.

Con „*La Zobeide*“ Gozzi inventa la „tragedia fiabesca“ in cui pone l'accento sugli elementi tragici e sullo stile, che afferma provenire in parte dalle novelle Arabe. La tendenza al moralismo si intensifica e si manifesta in colpa, espiazione e sacrificio dei personaggi. Fratricidio, patricidio, iniziazione, metamorfosi: l'intreccio è complesso e fantastico, ben lontano dagli obiettivi di Gozzi. Con „*I Pitocchi fortunati*“ l'autore torna alla fiaba teatrale tragicomica rinunciando al personaggio del mago, e agli elementi sovranaturali in genere. La netta divisione tra il buono e il cattivo indica l'accento ideologico del Gozzi. „*Il mostro turchino*“ si ispira di nuovo alle „Les mille et un un quart d'heure, contes tartares“ di Guelettes, nel quale si intrecciano a loro volta elementi provenienti da innumerevoli favole. Gli elementi magici tornano insieme agli ideali antiilluministici di Gozzi. In questo senso vengono rispettate le norme morali così come la punizione dei cattivi e la ricompensa dei buoni. „*L'augellino belverde*“ è la sua unica fiaba filosofica considerata dall'autore quale degno seguito del „L'amore delle tre melarance“, un altro attacco all'Illuminismo questa volta rincarato dalla morale cristiana. Nella Prefazione della decima fiaba, „*Zeim re de' geni*“ ossia „*La serva fedele*“ Gozzi, criticato per le mancanze stilistiche nelle sue fiabe, sostiene che si tratta di opere da rappresentare in teatro e non da leggere. Quest'ultima fiaba rappresenta la quintessenza del suo atteggiamento profondamente conservatore che vede il popolo sacrificarsi volontariamente per la salvezza del declinante Reame del re Suffar e sua famiglia. Sacrificio inutile dato che i reali si salvano, grazie al loro eroismo.

Le fiabe di Gozzi furono recepite nel *romanticismo tedesco* partendo da **Goethe** e **Schiller** e in seguito da **L. Tieck**, **E.T.A. Hoffmann**, **Friedrich** e **August Wilhelm Schlegel** soprattutto per le loro caratteristiche fantastiche e bizzarre. Nelle sue opere si riconoscono gli elementi di tensione tra ragione e fantasia e tra mondo reale e fantastico.

Paragone tra „L'amore delle tre melarance“ e „I tre cedri“

„*L'amore delle tre melarance*“ si basa sul gioco di carte italiano „Coppe“, un gioco simbolico bellico tra quattro regni. Silvio, il re di coppe è il monarca di un regno fantastico. La sua peggiore nemica è la fata Morgana (Chiari), il suo consigliere è il **Mago Celio** (Goldoni). **Leandro**, il perfido ministro e la sua amante **Clarice** (la nipote del re) si fanno

complice della fata Morgana. I personaggi sono simbolici per la rivalità tra Gozzi e Goldoni e Chiari. La storia parla del figlio del re Silvio, Tartaglia che da dieci anni soffre di melancolia e per cui i medici consigliano di far ridere per farlo guarire. Truffaldino riesce nell'impresa, ma Morgana con la sua magia provoca in Tartaglia la passione per le tre melarance. Per ritrovarle, Tartaglia deve affrontare un viaggio pericoloso che lo porta fino a un palazzo nel quale sono conservati i tre frutti. Morgana manda però la nera Smeraldina per impedire il lieto fine. Truffaldino vuole mangiarsi le melarance, ma dopo averne tagliate due, da cui escono due bellissime ragazze che muoiono immediatamente di sete, Tartaglia riesce a salvare la terza, Ninetta. Smeraldina riesce a sostituirsi a Ninetta dopo aver tentato di ucciderla. Ninetta, per salvarsi, si trasforma in colomba. Tartaglia riesce a salvare la colomba, che riprende l'aspetto umano e a sposarla. **Gozzi** ha scritto „L'amore delle tre melarance“ basandosi sull'apertura del racconto-cornice, „I tre cedri“ e „Il corvo“ nel „Pentamerone“ di Basile. La fiaba contiene elementi di iniziazione e si differenzia solo in pochi dettagli dall'originale, per esempio la melancolia incurabile quale motivo di litigio per i consiglieri e di critica per le lacune linguistiche dei litiganti.

Gozzi è stato sempre molto apprezzato da i compositori di opere liriche: la prima opera nota tratta da una sua fiaba fu „*Die Sylphen*“ di **Friedrich Heinrich Hummel**, tratta da „La Zobeide“, messa in scena nel 1806 a Berlino. „*Die Feen*“ (1888) di **Richard Wagner** si basa su „La donna serpente“, seguita nel 1926 da „*Turandot*“ di **Giacomo Puccini** e nel 1917 da Ferruccio Busoni. **Hans Werner Henze** compose „*König Hirsch*“ oder „*Die Irrfahrten der Wahrheit*“ (*Il Re Cervo*), rappresentato nel 1956 a Berlino.

Sergej Prokofiev è il compositore dell'opera „*L'amore delle tre melarance*“. Il musicista inizia lo studio del pianoforte da bambino e prima di entrare al conservatorio di Pietroburgo, compone la sua prima opera „*Il Gigante*“. Le sue prime vere e proprie composizioni risalgono comunque al 1908 e sono dedicate al pianoforte. Finiti gli studi al conservatorio nel 1910 fa il suo primo viaggio all'estero e approfondisce le sue conoscenze musicali. Dal 1918 per quindici anni, Prokofiev soggiorna prima negli Stati Uniti, e poi in Europa. In questo periodo diventa famoso in tutto il mondo come esecutore e compositore. Tornato in Russia nel 1933, continua la sua instancabile attività; ebbe non pochi problemi col potere politico dell'URSS, muore a Mosca nel 1953.

Tra i lavori ispirati dalle fiabe ricordiamo l'opera lirica: „*L'amore delle tre melarance*“, il balletto „*La Cenerentola*“, l'opera per coro „*Pierino e il lupo*“ e la colonna sonora „*Ivan il Terribile*“.

„*L'amore delle tre melarance*“ fu adattato e tradotto dal italiano in russo da **Konstantin Vogak e Vladimir Solovjov**, collaboratori di **Vsevolod Meyerhold**, direttore del Teatro Imperiale di San Pietroburgo. 1915 Meyerhold pubblica una rivista dal titolo „*L'amore delle tre melarance*“, preso a manifesto del teatro dell'avanguardia russa, contrapposto al teatro naturalistico di Stanivslavski. Prokofiev, appassionato anche lui di teatro d'avanguardia, incontra Meyerhold e in seguito nasce una collaborazione che ha come scopo la realizzazione di un teatro di pura fantasia, che serve solo a divertire il pubblico. La prima assoluta dell'opera „*L'amour des trois oranges*“ (libretto e musica di Prokofiev) viene rappresentata nel 1921 al teatro di Chicago, segue in Europa nel 1925 a Colonia e solo nel 1955 è la prima rappresentazione al teatro *La Fenice* di Venezia.

Conclusione

All'inizio di questo lavoro ci siamo preposti l'obiettivo di seguire nel corso dei secoli la necessità assoluta dell'uomo, a seconda della realtà socio-culturale, di creare strutture iniziatiche e attività correlate, nonché la sua sopravvivenza fino ai giorni nostri.

E così siamo in grado di riconoscere nella vita quotidiana odierna l'iniziazione in forma di prove di coraggio nel campo formativo-educativo e professionale. Il bisogno di un orientamento nella società è sempre molto forte e si manifesta nella partecipazione ad attività culturali in sostituzione alle attività religiose, ormai molto meno sentite rispetto al passato.

Il grande numero di opere liriche moderne dimostra l'attrazione ancora molto forte di compositori come Lorenzo Ferrero (*„La figlia del Mago“* Montepulciano, 1981), Franz Hummel (*„König Übü“* Salzburg, 1984, *„Blaubart“*, Frankfurt am Main, 1984), Philip Glass (*„La Belle et la Bête“*, Gibellina, 1994) e Mnozil Brass/Bernd Jeschek (*„Irmingard“*, Salzburger Festspiele 2008) per il teatro lirico.

Come nelle attività culturali musicali dei babilonesi è soprattutto l'opera con la sua caratteristica fantastica ad offrire all'uomo la possibilità di evadere dalla realtà per qualche ora.

Anche la letteratura fantasy, molto apprezzata, raggiunge questo scopo. Licia Troisi per esempio con le *„Cronache del mondo emerso – Nihal della terra del vento“* (Milano 2004) la scrittrice fantasy di fama mondiale è rappresentante ideale di questo genere letterario.

Possiamo concludere sostenendo che la necessità primordiale umana di miti e invenzioni fantastiche continuerà sempre ad esistere e a caratterizzarne la storia.

Bibliographie

I. Primärliteratur

Basile, Giambattista: Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille. De Gian Alessio Abbattutis (pseudonimo), appresso Ottavio. Beltrano, Con licenza de Superiori Napoli 1634.

Basile, Giambattista: Il Pentamerone ossia La fiaba delle fiabe tradotta dall'antico dialetto Napoletano e corredata di note storiche da

Croce Benedetto, G. Laterza, 2 Bde., Bari 1925.

Croce, Benedetto: Appendice all'edizione italiana del „Cunto de li Cunti“ di Giambattista Basile, Laterza, 1939

Gozzi, Carlo: Memorie de inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da lui mesimo e pubblicate per umiltà, a cura di Giuseppe Prezzolini, Laterza, 2 Bde., Bari 1910.

Gozzi, Carlo: Opere, Colombani, 8 Bde., Venezia 1772.

Gozzi, Carlo: Ragionamento/Appendice ingenuo e storia sincera dell' origine delle mie dieci fiabe teatrali, a cura di Giuseppe Petronio: Opere, teatro e polemiche teatrali, Rizzoli Milano 1962.

Gozzi, Carlo: Fogli sopra alcune massime del 'Genio e costumi del Secolo' dell'abate Pietro Chiari e contro a' poeti Nungnez de' nostri tempi, Colombani, Venezia 1761.

Prokofjew, Sergej: „L'Amour des trois oranges“, opéra-farce, Chicago Grand Opera .
Uraufführung: 30. Dezember 1921 in französischer Sprache

„L'amore delle tre Melarance“, italienisch übersetzt von Rinaldo Küfferle, Carisch S.p.A.
Milano 1979

II. Märchenforschung

Alberti, Carmelo: Carlo Gozzi – Scrittore di teatro – Il declino delle maschere, Bulzoni, Roma 1996.

Aarne, Antti: Leitfaden der vergleichenden Märchenforschung, in: FF Communications N:o 13, Hamina 1913.

Beck, Hans-Georg: Geschichte der byzantinischen Volksliteratur, Verlagsbuchhandlung, München 1971.

Beniscelli, Alberto: La finzione del fiabesco, Marietti, Casale Monferato 1986.

Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen, dtv, München 1980

Bolte, Johannes und Polivk Georg: Anmerkungen zu den Kinder- u. Hausmärchen der Brüder Grimm, Dietrichsche Verlagsbuchhandlung, Leipzig 1930.

Brunner-Traut, Emma: Frühformen des Erkennens, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1996.

Brunner-Traut, Emma: Altägyptische Märchen, Eugen Diedrichs Verlag, München 1991.

Boccaccio, Giovanni: Decameron, Einaudi Tascabili, Torino 1992.

Calvino, Italo: Fiabe italiane, Mondadori 3 Bde., Milano 1993.

Eliade, Mircea: Das Mysterium der Wiedergeburt, Insel Verlag, , Frankfurt/Main 1989.

Eliade, Mircea: Kosmos und Geschichte, Insel Verlag, Frankfurt/Main 1994.

Eliade, Eliade: Ewige Bilder und Sinnbilder, InselVerlag, Frankfurt/Main 1986

Feldmann, Helmut: Die Fiabe Carlo Gozis – Die Entstehung einer Gattung und ihre Transposition in das System der deutschen Romantik, Böhlau Verlag, Köln, Wien 1971.

Fahl, Elke: Sie weiblichen Gestalten im italienischen Märchen, Schäuble Verlag , Rheinfelden 1990.

Frenzel, Elisabeth: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, Metzler, Stuttgart 1978.

Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren, in Gesammelte Werke, Bd. VII, Fischer

Verlag, Frankfurt/Main 1981.

Furche, Brigitte: Sinnschaffende Verfahren in italienischen Volksmärchen, Peter Lang, Frankfurt am Main 1994.

Hinck, Walter: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1965.

Jung, C. G. und K. Kerényi: Einführung in das Wesen der Mythologie, Pantheon Akademische Verlagsanstalt, Amsterdam/Leipzig 1941.

Kahn, Walter/Röth, Diether: Märchen und Märchenforschung in Europa, Haag und Herchen, Frankfurt am Main 1993.

Karlinger, Felix: Wege der Märchenforschung, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973.

Lüthi Max: Das europäische Volksmärchen, A. Francke Verlag, Tübingen /Basel 1997.

Metzeltin, Michael/ Jaksche Harald: Textsemantik. Ein Modell zur Analyse von Texten, Narr Verlag, Tübingen 1983.

Metzeltin, Michael und Thir, Margit: Erzählgenese. Ein Essai über Ursprung und Entwicklung der Textualität, 3 Eidechsen, Cinderella Bd. 2, Wien 1996.

Metzeltin, Michael: Der Andere und der Fremde, 3 Eidechsen, Cinderella Bd. 1, Wien 1996.

Momo, Arnaldo: La Carriera delle maschere – nel teatro di Goldoni Chiari Gozzi, Marsilio, Venezia 1992.

Oberfeld, Charlotte: Wie alt sind unsere Märchen, Europäische Märchengesellschaft, Regensburg 1990.

Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1975.

Propp, Vladimir: Morfologia della fiaba, Einaudi, Torino 2000.

Propp, Vladimir: Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens. München, Carl Hanser 1987.

Propp, Vladimir: Le radici storiche dei racconti di magia, Newton Compton, Roma 1992.

Röhrich, Lutz: Märchen und Wirklichkeit, Schneider Verlag Hohengehren 2001.

Sarantis-Aridas, Georgios: Griechische Märchen, Insel Verlag, Frankfurt/Main, Leipzig 1998.

Siegmund, Wolfdietrich: Antiker Mythos in unseren Märchen, Röth, Kassel 1984.

Thompson, Stith: La fiaba nella tradizione popolare, il Saggiatore, Milano 1994.

Walitschke Michael/ Lévi-Strauss Claude: Im Wald der Zeichen, Linguistik und Anthropologie, Niemeyer Verlag Tübingen 1995.

Wardetzky, Kristin: Märchen- Lesarten von Kindern, Peter Lang GmbH, Europäischer Verlag der Wissenschaften Berlin 1992.

Weber-Bockholdt, Petra: Carlo Gozzi. Letteratura e musica, Bulzoni, Roma 1997.

Wilhelm Laiblin (hrsg.): Märchenforschung und Tiefenpsychologie, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1995.

Woeller, Waltraud/ Matthias: Es war einmal...ill. Geschichte d. Märchens, Edition Leipzig, Leipzig 1990.

III. Sekundärliteratur

Croce, Benedetto: La letteratura italiana, Laterza, Bari 1961.

Campbell, Joseph: Die Masken Gottes. Mythologie der Urvölker, Sphinx Verlag, Basel 1991

Campbell, Joseph: Mitologia creativa. Le maschere di Dio, Mondatori, Milano 1991.

Frazer, James George: Der goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1989.

Goethe, Johann Wolfgang von: Italienische Reise I, Insel-Verlag, Leipzig 1913.

Lane, Frederic C.: Storia di Venezia, Torino, Einaudi 1991.

Lévi-Strauss, Claude: Mythos und Bedeutung, fünf Radiovorträge, Suhrkamp Verlag Frankfurt/Main 1980.

Lévi-Strauss, Claude: Strukturele Anthropologie I, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1991.

Prokofjew, Sergej: Aus meinem Leben * Sowjetisches Tagebuch, M&T Verlag AG, Zürich/St. Gallen 1993.

Schipperges, Thomas: Sergej Prokofjew, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg 1995.

Troisi, Licia: Die Drachenkämpferin – Im Land des Windes, Taschenbuch, Wilhelm Heyne Verlag, München 2006.

Troisi, Licia: Cronache del mondo emerso – Nihal della terra del vento, Mondadori Editore, Milano 2004.

IV. Lexika

Bellinger, Gerhard J.: Knaurs Lexikon der Mythologie, Droemer Knauer, München 1989.

Frenzel, Herbert A.: Geschichte des Theaters, Daten und Dokumente 1470-1840, Deutscher Taschenbuchverlag Wissenschaft, München 1979.

Wagner, Heinz: Das grosse Handbuch der Oper, Verlag der Heinrichshofen-Bücher, Wilhelmshaven 2006.

Gottschalk, Herbert: Lexikon der Mythologie, Safari- Verlag, Berlin 1973.

Lurker, Manfred: Wörterbuch der Symbolik, Kröner, Stuttgart 1991.

Ranke, Kurt/Bausinger Hermann: Enzyklopädie des Märchens, W. de Gruyter &Co. , Berlin, New York 1977.

Garzanti Editore s.p.a.: Enciclopedia dello spettacolo, Milano 1986.

Jens, Walter: Kindlers Neues Literaturlexikon, Kindler Verlag, München 1989.

Nicola Zingarelli, Il nuovo Zingarelli, Vocabolario della lingua italiana, Zanichelli, Bologna 1989..

Scherf, Walter: Lexikon der Zaubermärchen, Kröner Verlag, Stuttgart, 1982.

Weiß, Christoph: Kleines Archiv des achzehnten Jahrhunderts, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2004.

Zusammenfassung in deutscher Sprache

Von Vladimir J. Propps Erkenntnissen in seinem Werk „*Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens*“ ausgehend, soll in dieser Arbeit die Fortdauer dieser sehr alten narrativen Form aufgezeigt werden. Propps Untersuchungen zufolge, können Zaubermärchen konstant auf Initiationsrituale zurückgeführt werden, aus welchen auch über Jahrtausende die verschiedensten Künste hervorgingen.

Die Mythologie

Alle archaischen Gesellschaften brachten in ihren Schöpfungsmythen und Theogonien die urzeitliche Entstehung der Welt, die Erzählung von der Geburt und dem Handeln der Götter zum Ausdruck. Anthropologische Mythen handeln von zentralen Ereignissen menschlichen, mitunter auch zerstörerischen Daseins, von der Geburt und den notwendigen Reifungsstufen bis zum Tod.

Mircea Eliade erklärt den bedeutungsvollen Wunsch der archaischen Kulturen im Mythos der „*ewigen Wiederkehr*“ durch zeremonielle Wiederholung des kosmogonischen Aktes, worin symbolisch durch reinigende Zerstörung und darauffolgender Erneuerung allen Seins der ideale, zeitlose Zustand geschaffen wird. Für diese traditionsgebundenen Gesellschaften ist menschliches Handeln nur durch Nachahmung der Vorbilder des mythischen Zeitalters, als alles zum ersten Mal geschehen war, wertvoll.

In diesem Sinn kann auch die Initiation in ihrem rituellen Erleben von Tod und Wiedergeburt als ‘absoluter Anfang’ betrachtet werden. Ein Initiationszenarium besteht somit aus der Rückkehr zum Chaos, das dem mystischen Tod des Initianden, einer symbolischen Jenseitserfahrung entspricht. Im Falle der Pubertätsweihe bedeutet dieser Tod, nach den Einführungen in die mythischen Überlieferungen und den Gesetzen der Sippe das Ende der kindlichen Unwissenheit. Michael Metzeltin und Margit Thir erläutern in ihrem Werk „*Erzählgenese*“ konkreter die Aufgliederung einer Initiation und weisen auf die in der Järgesellschaft vermehrte Knabeninitiation zur Bildung fähiger Jäger hin, welche auch für die ersten Zaubermärchen bedeutsam sind.

Historische Entwicklung der Mythologie

Jägerkulturen (30 000 v.Chr.- Paläolithikum) Joseph Campbell beschreibt in seinem Werk „*Die Masken Gottes*“ die ersten religiösen Riten, wie Begräbniskultstätten der Neandertaler und ihr künstlerischer Ausdruck in den Tempelhöhlen mit deren Felsmalereien in der franko-

kantabrischen Zone Pflanzerkulturen (6500 v. Chr. Mesolithikum) Im anatolischen Kulturraum entstanden matriarchale Ackerbaukulturen und ein ausgeprägter Fruchtbarkeitskult mit Frauenfigurinen aus Ton. Der Mond zeigte den Zyklus von Leben und Tod, und führte zu Todesursprungsmythen und dem archaischen Ritenkomplex der Menschenopfer, der tatsächlich oder symbolisch noch lange in den geschichtlichen Kulturen fortbestand.

In der ersten geschichtlichen Hochkultur (4000 v. Chr. Mesopotamien) kam es neben diversen Erfindungen zum Entstehen der Schreibkunst und in Babylonien (3000 v. Chr.) zur ersten episch-mythischen Überlieferung des „*König Gilgamesch von Uruk*“ und zu kultischer Musik mit Sprechgesang und Chören im Weltschöpfungsepos. Astronomische Kenntnisse waren fatal für Herrscher, da sie zu geopfert Königen und auch in Ägypten zum rituellen Königsmord führten. In den ersten Märcen werden diese Praktiken nach der Initiation zur Königersetzung in verschiedener Art übernommen und daraus entstand auch die berühmte Sammlung von „*Les mille et un jours*“. Für das gesamte Abendland war die griechische Antike mit ihrer Philosophie, Naturwissenschaft, und Mythologie von entscheidender Bedeutung. In Europa schöpfte die Gesellschaft in ihrer kulturhistorischen Entwicklung der letzten bis in die letzten Jahrhunderte aus diesem Brunnen und gerade was die Märcen betrifft, fanden diese immer mehr interdisziplinäres Interesse. So erkannten nicht nur Religionswissenschaftler und Mythologen die unabdingbare Bedeutung von Mythen und Märcen in fast allen Belangen des menschlichen Lebens, sondern Psychologen, Anthropologen, Ethnologen, Folkloristen und Linguisten finden immer mehr Tätigkeitsfelder und Anwendung in ihrem Forschungsgebiet.

Dieser Arbeit kommt die interdisziplinäre Komponente der Märcenforschung besonders entgegen, da sie, wie schon Anfangs erwähnt, das italienische Märcen in seiner geschichtlichen Entwicklung aufzeigt und seine umfassende Verwendbarkeit bis heute beweist. Die erste große Volksmärcensammlung Europas „*Il Pentamerone*“ entstand im 17. Jahrhundert in Neapel von Giambattista Basile, welche in weiterer Folge in die Märcensammlungen in Frankreich (Ch. Perrault) und in Deutschland (J./W. Grimm) teilweise übernommen wurden. Die letzte große italienische Sammlung sollte jedoch bis 1956 auf die „*Fiabe italiane*“ von Italo Calvino ihrer Dinge harren. Im 18. Jhd. formte Carlo Gozzi Basiles Märcen und einige aus dem Orient stammende Erzählungen in seinen zehn Märcentheater um, die dann besonders für Opern beliebt waren und wie Sergej Prokofievs „*L'amore delle tre melarance*“ immer noch sind.

Lebenslauf

Dagmar Fornaroli-Rauth

Schlüsselgasse 11/61

1040 Wien

Persönliche Daten

Geboren am 20.05.1958 in Hard

Österreichische Staatsbürgerschaft

Schulbildung

Juni 1986

AHS Externistenmatura BORG Dornbirn

Berufsausbildung

1977-1978

Maskenbildnerin

1977-1978

Landestheater Innsbruck,

1981-1983

Volksoper Wien (Proben-und Abenddienst)

Juli/August 1979-1992

Bregenzer Festspiele

1991-2008

Wiener Staatsoper (Proben-und Abenddienst)

Juli/August 1993-1999

Salzburger Festspiele

1983-1988

Aufenthalt in Mailand

1988-1992

Übersetzer-und Dolmetscherausbildung Italienisch/Französisch

UNI Wien

1992-2008

Studium Italienisch /Französisch UNI Wien

1992-2008

Erweiterungsstudium Theaterwissenschaft UNI Wien

Wien, Oktober 2008