

**Agostini, Guilia (Heidelberg)**

« ... ce mot de trop où défaille le langage » – Maurice Blanchots *Literaturbegriff* in *L'Entretien infini*

Es mag überraschen, dass sich ein Autor wie Maurice Blanchot, der wie kein anderer in der Nachfolge Mallarmés im Zusammenhang mit der *Unpersönlichkeit* von Sprache und Literatur gesehen wird, des Prologs als einer dialogischen Bühne bedient. Und in der Tat gibt es nur wenige, doch nicht zuletzt auch deshalb bedeutsame Texte im Werk Blanchots, die man als *seuil* oder gar „Prolog“ bezeichnen könnte.

So geht seinem ersten Essayband, *Faux Pas* (1943), ein unveröffentlichter, durch Kursivierung hervorgehobener *texte liminaire* voraus. Es handelt sich hierbei um eine Art *chapitre zéro*, das dazu dient, dem ersten Teil des Bandes, der um Fragen nach der (inneren) Erfahrung, nach dem Verhältnis von Sprechen und Schweigen und der Möglichkeit von Literatur kreist, Einheit und Kohärenz zu verleihen. Das nächste Werk, das durch einen Schwellentext eingeleitet wird, und das selbst wiederum eine Schwelle im Gesamtwerk Blanchots markiert (vom *roman* zum  *récit*), ist die zweite Fassung, die  *récit*-Version von *Thomas l'obscur* (1950); eine Art selbstreflexives *avertissement au lecteur* stellt die frühere Roman-Fassung des Textes (1941) als „figure complète“ der nun vorliegenden, stark reduzierten neuen Version als die Suche selbst nach einem „centre imaginaire“ gegenüber. Die unablässig umkreiste Figur des dezentrierten Zentrums findet hier eine erste Gestalt, wie auch wenig später in der Vorbemerkung zum Essayband *L'Espace littéraire* (1955), in dessen „Zentrum“ der für Blanchot unerschöpfliche Mythos von Orpheus' Blick, seine orphischen Überlegungen stehen.

Eine neue Dimension der *entrée* des Werkes erreicht Blanchot mit dem der Erkundung des *Neutre* gewidmeten Essayband *L'Entretien infini* (1969), der dem Duktus des Fragmentarischen und der Dramaturgie des Gesprächs verpflichtet ist. Seine *écriture critique* wird einer tiefen Wandlung unterworfen: Der interpretierende Essay weicht der (anti)philosophischen Reflexion, ja der Artikel selbst gestaltet sich bisweilen als Gespräch zweier Stimmen oder als Gegenüberstellung einzelner Fragmente. Diesem *livre fait de livres*, das das Gespräch mit einer Vielfalt von Autoren sucht (wie etwa Heraklit, Pascal und Beckett), stellt Blanchot mit einer performativen Geste ein  *récit* als *texte liminaire*, eine *narrative* Schwelle als Prolog voran. Das minimale  *récit* (bloße Schwundform eines Geschehens und Residuum von Ort, Dauer und Figuren) ist die *mise en scène* eines unaufhörlichen, fragmentierten Dialogs zweier Stimmen, „voués à l'effort et à l'échec“ wie Bouvard und Pécuchet – und nicht zufällig lässt sich in der Verknappung des Sichtbaren eine immense Zahl von Büchern in den Regalen des kleinen Zimmers erkennen. Es ist der *entretien infini* des Titels, jenes Gespräch über *ce mot de trop*, in dem die Poetik des Buches selbst aufscheint. Diesem dialogischen Gipfel der *seuils* im Werk Blanchots und der Bedeutung für seine *parole en archipel*, die *L'Entretien infini* darstellt, gilt meine Untersuchung.

---

**Arweiler, Alexander**

*Zur Schau gestellte Konventionen -Ästhetische Funktionen der römischen Exordialtopik*

Die ästhetische Funktion der römischen Exordialtopik beruht auf der Offenen Zurschaustellung von eigener Konventionalität. Nur dann, wenn der Autor den Zugang zum singulären Werk nicht lediglich mit konventionellen, sondern mit für alle sichtbar konventionellen Motiven beschreibt, kann er in den Variablen der Topik gleichzeitig auftreten und darin verschwinden. Römische praefationes – und darin bleiben viele neuzeitliche Vorreden ‚römisch‘ – weisen auf den folgenden Text hin, indem sie sich von ihm ab- und der Tradition zuwenden. Sie sind Übergangsorte, an denen falsche Oppositionen zwischen Welt und Werk oder Original und Nachahmung aufgehoben werden. So befreit die Vorrede den Text von seinem Autor und überantwortet ihn dem Leser.

---

**Callsen, Berit (Berlin)**

*Ästhetisches Priming: Zur performativen Funktion des Vorworts bei Juan García Ponce*

Juan García Ponce (1932-2003) gilt als einer der Hauptvertreter der sogenannten „Generación del Medio Siglo“ in Mexiko, einer Autorengeneration, die ab den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts mit der bis dahin vorherrschenden Tradition des realistischen (Revolutions-)Romans bricht. Als Essayist und Kunstkritiker, aber auch als Romancier hat García Ponce sich eingehend mit den Ästhetik-Konzeptionen Paul Klees und Martin Heideggers befasst; beide begreifen das Kunstwerk als *Agens* – sei es im Akt der Sichtbarmachung bei Klee oder als konstituierender Träger kultureller Bedeutungszusammenhänge bei Heidegger. Ein solches performatives Verständnis des ästhetischen Objekts fokussiert Martin Seel wiederum im Begriff einer „Ästhetik des Erscheinens“ (2003: 46).

Im Vortrag wird angenommen, dass García Ponce seine Romane als „ästhetische Objekte“ im Sinne von Seel ausweist, d.h. er betrachtet sie als „sinnlich gegeben“ und insbesondere als „Gegenst[ände] in [ihrem] Erscheinen“ (ebd.: 20). Davon ausgehend, dass diese spezifische „Ästhetik des Erscheinens“ sich wesentlich in den Vorworten seiner Romane

herstellt, wird im Vortrag folgende Hypothese zu überprüfen sein: García Ponce setzt in seinem fiktionalen Werk mittels des ästhetischen Paradigmas des Erscheinens ein performatives Schreiben in Szene, das in den jeweiligen Vorworten wesentlich vorgeprägt wird.

Wenn García Ponce das Vorwort somit als „dialogische Bühne“ nutzt, um wesentliche Eckpunkte seiner Poetik vorab zu kommunizieren, dann wird auch zu ermitteln sein, inwieweit von einem „ästhetischen Priming-Effekt“ die Rede sein kann, inwieweit also Paratext und Binnentext über sinnliche Vorprägungen in einen Dialog treten. Konkret soll in einer vergleichenden Analyse der Vorworte und Haupttexte der Romane *El Gato* (1974) und *De Anima* (1984) gefragt werden, welche Momente einer „Ästhetik des Erscheinens“ die Vorworte thematisieren und antizipieren (etwa Wahrnehmungssituationen, Akteur- und Betrachterrollen, Erotik, Körpersprache/Sprachkörper und Körperbilder/Bildkörper) und wie diese sich schließlich im Binnentext konstituieren. Kurz: Der analytische Blick soll sich v. a. auf den osmotischen Prozess an der Schwelle zwischen Außen- und Binnentext richten.

Ausgehend von einem disziplinenübergreifenden Ansatz, der literaturwissenschaftliche, philosophische und kunstgeschichtliche Fragestellungen zu verbinden versucht, verfolgt der Vortrag damit zwei Ziele: Zum einen will er auf theoretischer Ebene ausloten, inwieweit von der „Ästhetik des Erscheinens“ auch als einer „performativen Ästhetik“ gesprochen werden kann; zum anderen versucht er zu ermitteln, inwiefern sich eine solche „(performative) Ästhetik des Erscheinens“ im Werk von García Ponce gerade an der Schwelle zwischen Vorwort und Haupttext als zwischenräumlichem Erscheinungsort niederschlägt.

---

### **Cicala, Domenica Elisa (Klagenfurt)**

*Giannone e Alfieri a dialogo con il lettore: la praefatio dei loro testi autobiografici*

Il presente intervento si propone di analizzare la *praefatio* di due tra le maggiori autobiografie settecentesche: la *Vita* (1736-1737) di Pietro Giannone, giurista e storiografo rappresentante dell'illuminismo napoletano, e la *Vita* (1790) di Vittorio Alfieri, aristocratico irrequieto e malinconico poeta tragico. Tracciando le coordinate del cronotopo di riferimento culturale in cui inserire la stesura di ciascuna delle due opere, si metteranno in luce i punti d'incontro e le divergenze tra i due brani, al fine di dimostrare se e in che misura dal loro confronto emerga un cambiamento nell'atteggiamento dialogico dell'autore verso il lettore.

Nell'analisi testuale delle due parti introduttive si seguirà una struttura triadica. Il primo angolo di osservazione avrà l'obiettivo di focalizzare i motivi per cui l'autore mette per iscritto la propria vita e gli scopi con cui giustifica e legittima il racconto di vicende personali: in particolare, ci si chiederà se la voce narrante desidera proporsi come *exemplum* per il lettore, se persegue intenti apologetici e didascalici o se vuole, piuttosto, con intenzionalità documentaria tramandare un autentico ricordo di sé.

Essendo il proemio il *locus deputatus* all'esplicitazione di un impegno, nel secondo punto d'indagine si illustreranno le caratteristiche del patto referenziale che l'autore sottoscrive con il lettore: se, infatti, Giannone stipula un accordo con "gli amatori della verità" che vorranno prestare fede al racconto delle sue peripezie, Alfieri si impegna ufficialmente con il lettore a "disappassionarsi" per rendere il racconto della sua parabola esistenziale più possibile autentico e fedele alla realtà.

Infine si analizzeranno gli accorgimenti stilistici con cui la voce narrante si rivolge al lettore: ci si chiederà come si concretizza l'*autopoiesi*, con quali vesti l'io si mette in scena e come organizza la sua esposizione; dal testo si faranno emergere le strategie discorsive, le figure retoriche e i *topoi* classici usati per dare forma al ricordo di sé e realizzare la costruzione della propria identità letteraria; ci si interrogherà sul peso della *praefatio* come palcoscenico dialogico in cui, con espedienti retorici e brillante dialettica, l'autore entra in scena, offre una rappresentazione estetica di sé e, facendo appello ai posteri, affida loro la sua opera, mirando a influenzarne la ricezione.

A partire dall'esempio del proemio della *Vita* di Giannone e dell'introduzione alla *Vita* di Alfieri, ci si chiede, dunque, quale sia il compito primario che nel corso del XVIII secolo l'autobiografo affida alle pagine iniziali: la premessa è la giustificazione dell'opera, la presentazione del suo contenuto oppure il luogo in cui con una *captatio benevolentiae* si sigla un accordo con il lettore e la società? La risposta non è scontata.

---

### **Demonet, Marie-Luce (Tours)**

*Le portrait de soi dans le paratexte: naissance d'une physionomie d'auteur*

Cette contribution tentera de situer et de comprendre l'apparition des portraits (non posthumes) de l'auteur dans le paratexte des ouvrages circulant en France au XVI<sup>e</sup> siècle, ou même dans les lettrines, en relation avec les préfaces et les autres éléments de présentation de soi (titres, devises, avertissements). Elle s'interrogera sur l'intention de donner une physionomie de l'auteur qui serait autant à déchiffrer que le texte lui-même, à partir d'exemples célèbres comme celui de Ronsard ou de Louise Labé, ou moins connus comme ceux de Pierre Sala (*Emblèmes d'amour*, 1506) et de Pierre de La Primaudaye (*Académie française*, 1580).

**Doering, Pia Claudia (Münster)**

*Autorbilder und -figurationen in Giovanni Boccaccios Decameron*

In Giovanni Boccaccios *Decameron* konstituiert sich das Bild des Autors auf verschiedenen, jedoch miteinander verwobenen Ebenen: Im Proömium, das grundlegende Informationen über das Werk – darunter Publikum, Intention, Struktur, Gattungsfragen und Zeitpunkt – gibt und Topoi des Eröffnungssonetts aus Petrarcas *Canzoniere* aufnimmt, inszeniert sich der Autor selbst. Er behält das Wort auch noch zu Beginn des ersten Tages, wenn er sich mit der berühmten Beschreibung der Pestepidemie des Jahres 1348 an die Zuhörerschaft der „graziosissime donne“ wendet, und ergreift es erneut zur Verteidigung seiner Erzählsammlung gegen Kritikerstimmen zu Beginn des vierten und am Ende des zehnten Tages. Auf der Ebene des Novellenrahmens übergibt er die Erzählerfunktion an die „onesta brigata di sette donne e di tre giovani“, die ihrerseits eine „Poetik der Novelle“ entwickelt, so beispielsweise wenn Pampinea zu Beginn der Novelle I,10 die Verwendung der „motti“ reflektiert. In den Erzählungen selbst begegnet dem Leser eine Reihe von Personen, die – wie die Autor- und Erzählerfiguren der übergeordneten Ebenen – die Bedeutung von Sprache erkannt haben und sie gezielt zum Einsatz bringen. Herausragendes Beispiel hierfür ist der höfische *conteur* Bergamino (I,7), der von dem für seine Freigebigkeit bekannten und von Dante und Petrarca gelobten Cangrande della Scala zunächst nicht entlohnt wird und auf die ihm widerfahrene Ungerechtigkeit mit einer Novelle antwortet, die in einer *mise en abyme* das Verhältnis von Künstler und Mäzen sowie die Wirkungsmacht des Erzählens bespiegelt.

Der Vortrag will den Autor- und Erzählerbildern, die auf den unterschiedlichen Ebenen des *Decameron* entworfen werden, nachgehen, ihr Zusammenwirken analysieren und die zugrunde liegenden literarischen und rhetorischen Traditionen sowie die von Boccaccio eingeführten Innovationen ergründen.

**Ellerbrock, Karl Philipp (Münster)**

*Poe im Pantheon. Die Übersetzervorreden Charles Baudelaires*

„Il faut, c'est-à-dire je désire, qu'Edgar Poe, qui n'est pas grand' chose en Amérique, devienne un grand homme pour la France.“ Im Brief an Sainte-Beuve, um dessen Patronat er vergeblich wirbt, begründet Baudelaire die Motivation für sein Engagement als Übersetzer. Nicht den kanonischen Autoren Vergil, Dante, Milton oder Shakespeare gilt seine Aufmerksamkeit, sondern einem weitgehend unbekanntem amerikanischen Zeitgenossen, dessen Prosawerke im 19. Jahrhundert in mittelmäßigen französischen Feuilleton-Nachahmungen zirkulieren. In drei Vorreden – *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages* (1852), *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres* (1856) und *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857) – konfrontiert Baudelaire das bürgerliche Publikum mit Leben und Werk des übersetzten Autors. Noch bevor mit den *Fleurs du mal* Baudelaires Hauptwerk erscheint, begründen diese Texte, die biographischen, literaturkritischen und ästhetiktheoretischen Charakter haben, die europäische Rezeption Poes als Gewährsmann einer modernen Literatur. Das hier entworfene Bild vom gesellschaftlichen Außenseiter, der in Frankreich euphorisch aufgenommen wird, wirkt bis in die Gegenwart fort. Indem er Poe als „grand homme“ huldigt, zitiert Baudelaire eine berühmte Formel, die den Giebel des Pantheons, der zum Ort nationaler Erinnerung umgestalteten Église Sainte-Geneviève, zielt – AUX GRANDS HOMMES LA PATRIE RECONNAISSANTE. Die Formel verweist auf einen Verehrungskult, den das republikanische Frankreich für die Helden der Revolution erfunden hat. Im symbolischen Akt der Pantheonisierung einerseits, in der christologischen Stilisierung Poes zur Erlöserfigur andererseits überschreitet Baudelaire die Gattungskonventionen der Übersetzervorrede, um bestehende Inszenierungsmuster gesellschaftlicher Distinktion vor Augen zu führen und aufzusprengen. Der Vortrag möchte zudem zeigen, wie die Vorreden Poe in fortschreitender Abstraktion als Reflexionsfigur für den Eingang des Fremden in die französische Nationalliteratur, den politischen Symbolwert dieses Vorgangs und die Rolle des Übersetzers in der nachrevolutionären Gesellschaft entwickeln. In subtilen Konstruktionen von Ähnlichkeit und Differenz, so die These, konstituiert Baudelaire eine besondere Position von Autorschaft, die zeitgenössischen Erwartungen an die literarische Übersetzung als Unterhaltungsliteratur entgegensteht.

**Faini, Marco (Bergamo)**

*Prefazioni parodiche e mercato della stampa. Apparati paratestuali nelle Macaronee di Teofilo Folengo*

Le *Macaronee* di Teofilo Folengo conoscono quattro redazioni (1517, 1521, 1538 ca., 1552, postuma). Le prime due presentano un ricco apparato paratestuale fatto di prefazioni e invettive; la terza, per motivi prudenziali, è introdotta invece da un breve testo in volgare del fratello Francesco; l'ultima, da un breve profilo biografico scritto da un misterioso Vigaso Cocaio, forse Lodovico Domenichi. I testi introduttivi delle prime due redazioni comprendono un testo di invettiva di un certo Aquario Lodola contro un misterioso Scardaffo che ha rovinato il testo folenghiano; una lettera dello stesso Aquario in cui si tessono le lodi di Folengo (*Laudes Merlini*); e una *Apologetica* scritta e firmata dallo stesso Folengo con lo pseudonimo di Merlin Cocai. Nessuno di questi personaggi esiste davvero: nei testi si effettua una parodia delle polemiche umanistiche, e, allo stesso tempo, del linguaggio ciarlatanesco. In particolare, nelle *Laudes*, si lodano degli scritti fittizi dello stesso Folengo; il *Baldus*, l'opera che il lettore si trovava di fronte, viene presentato come un'enciclopedia del sapere, contenendo una *summa* della conoscenza disponibile in ogni campo. Non è stato finora osservato da nessuno che una riscrittura delle *Laudes Merlini* è possibile trovare nella seconda parte dei *Marmi* di Anton

Francesco Doni, un'opera dedicata in buona parte ai libri e al mondo della stampa. La stessa riflessione sul rapporto tra complessità del sapere, eredità umanistica, e mondo della ciarlataneria possiamo trovare nell'ottavo dei *Dialogi piacevoli* di Niccolò Franco (1539). Lo stesso spazio cittadino nel quale il dialogo è ambientato è quello delle botteghe e della piazza. Commercio, ciarlataneria, cultura umanistica sono le tre componenti originarie della pratica della stampa. Le prefazioni di Folengo, attraverso il vertiginoso gioco di maschere, propongono un'originale riflessione sul ruolo dell'autore nell'età del trionfo della stampa. Egli sembra scomparire in una vorticoso attività di smontaggio e rimontaggio di testi provenienti da aree diverse dell'enciclopedia possibile, combinati attraverso un gioco che partecipa simultaneamente dell'umanesimo e dell'inganno insito nel commercio.

---

### **Friede, Susanne (Göttingen)**

#### *Das Vorwort als vermittelnde Instanz zwischen ethnographischem und literarischem Schreiben in George Sands Romans champêtres*

Sands zwischen 1845 (*Le Meunier d'Angibault*) und 1853 (*Les Maîtres sonneurs*) entstandene *Romans champêtres* können als paradigmatisches Beispiel für die Relation zwischen Medium und Paratext gelten: Die zunächst im Feuilleton erschienenen Romane wurden im Zuge verschiedener Buchveröffentlichungen in Einzel- und Gesamtausgaben mehrfach um *Notices*, *Préfaces*, *Dédicaces* oder *Avant-propos* erweitert, die einander ergänzen oder überschreiben. Nur in *La mare au diable* (1846) ist mit dem „L'auteur au lecteur“ benannten ersten Kapitel ein Vorwort fest an den Haupttext gebunden, dennoch wurde auch dieser Roman um eine *Notice* ergänzt.

In ihrer Summe können die Vorworte der *Romans champêtres* als ein neben dem ‚eigentlichen Text‘ bestehender eigener ‚Textraum‘ angesehen werden; sie fungieren dabei als ‚textuelle Grenzregionen‘, in denen im Zusammenhang mit anderen paratextuellen Elementen (wie dem *Appendice* in *La mare au diable*) bestimmte Schreibweisen sowie Lese- und Authentisierungsstrategien für den Haupttext verankert werden.

In ihrer Funktion als vermittelnde Instanz zwischen (ihrerseits fiktiver) Rahmung des Fiktiven und historischer Kontextualisierung, zwischen Innovation und Tradition und zwischen Individualität und Serialität sind die Vorworte konstitutiv für die von Sand etablierte Textsorte der *Romans champêtres*. An der Lektüre der Vorworte entscheidet sich zudem, wie das Verhältnis von Autor- und Erzählinstanz aufzufassen ist.

Im Zentrum des Vortrags soll vor dem Hintergrund dieser komplexen Ausgangssituation die Frage stehen, inwieweit die Vorworte die *Romans champêtres* als ethnographische Werke kennzeichnen und wie sie als vermittelnde und zugleich inszenierende Instanz auf den Dialog zwischen dem literarischen und dem ethnographischen Schreiben hinweisen.

Hierbei ist als Besonderheit der Vorworte ihre szenische Darstellung der (fiktiven) Erzählung von der Entstehung des Texts in den Blick zu nehmen: Im Vorwort wird die Verschränkung von Literatur und Ethnographie szenisch verräumlicht, indem historische Personen einen zwar literarisch evozierten, aber durch Verweise auf territoriale und ethnographische Gegebenheiten in hohem Maße authentifizierten Raum wie eine Bühne betreten und durchschreiten. Erhellend ist in diesem Zusammenhang auch die Rolle der den unterschiedlichen Ausgaben beigegebenen Illustrationen, besonders derjenigen, die von Tony Johannot und Maurice Sand für die bei Hetzel erschienenen *Œuvres illustrées* (1852–56) angefertigt wurden.

---

### **Goldin Folena, Daniela (Padova)**

#### *Il libro si presenta: i prologhi di Boncompagno da Signa*

Non c'è nulla che ci autorizzi a considerare Boncompagno da Signa un pre- o protoumanista. Dobbiamo però considerarlo moderno, rispetto ai suoi contemporanei, anche nella sua originalità; come si può dedurre persino da un'analisi dei prologhi delle sue opere, che per altro non si possono ridurre ad un'unica tipologia, perché essi variano non solo secondo il genere a cui le singole opere appartengono, ma pure in base al programma entro il quale Boncompagno le dispone complessivamente. In ogni caso in essi traspare la volontà allocutiva dell'autore che vuole di volta in volta giustificare lì la propria opera, difendersi da eventuali plagii, affermare la paternità e l'originalità dei propri testi, ecc. Così i prologhi acquisiscono una propria autonomia rispetto al testo che precedono, non perché estranei a quanto si legge successivamente, ma perché dotati di una propria compiuta argomentazione. Caso del tutto eccezionale per testi profani di quell'epoca, alcuni di quei prologhi dovevano includere, nelle intenzioni di Boncompagno, anche una decorazione che desse prestigio al testo sottostante e insieme lo illustrasse. Si indagherà su eventuali rapporti di quei testi con la tradizione classica — benché l'autore si dichiari estraneo ad essa — e con quella medievale immediatamente precedente. Si sottolineerà l'importanza del prologo anche sul piano filologico, come spia delle problematiche proprie della tradizione testuale e insieme come strumento per la soluzione di questioni tuttora aperte relative all'integrità e all'autenticità dei prologhi e dei testi stessi.

---

*Der Prolog der „commedia erudita“ als Ort der Metafiktion und das Spiel mit dem Zuschauer*

Ludovico Ariosto gilt als Begründer der volkssprachlichen ‚commedia erudita‘ in Italien. Die Prologe seiner Komödien dienen daher nicht nur der Einstimmung des Publikums auf die folgende Handlung, sondern auch der Etablierung der neuen Gattung, die sich im frühen Cinquecento gegenüber den am Hof von Ferrara oft aufgeführten Komödien von Plautus und Terenz erst behaupten muß. So wird der Prolog zum Ort der Diskussion über die Fähigkeiten von ‚Moderni‘ und ‚Antiqui‘, über die Möglichkeiten der ‚nova comedia‘, aber auch zum metafictionalen Austragungsort von Fragen der Fiktionalität, an dem ausdrücklich der Spielcharakter der folgenden Darbietung ausgestellt wird. Findet man bereits im lateinischen Komödienprolog sowohl Informationen und Erklärungen zur Komödienhandlung wie auch Ermahnungen an das Publikum zu angemessenem Verhalten und schließlich metapoetische Überlegungen, so will der angekündigte Vortrag zeigen, daß Ariost, der an diese Tradition anschließt, noch einen Schritt weiter geht, indem er in seinen Prologen ein virtuoseres Spiel mit den Rezeptionsbedingungen des Publikums treibt und den Täuschungscharakter von Fiktion spielerisch offenlegt. In *Il negromante* geht das sogar so weit, daß die Täuschung der Komödienhandlung mit der Täuschung der Zuschauer durch die Bühnenfiktion parallelisiert wird. Seitenblicke auf *La Calandria* von Bernardo Dovizi da Bibbiena und Machiavellis *La Mandragola* werden das dialogisch ausgerichtete Spiel mit den Zuschauern, das in der ‚commedia erudita‘ getrieben wird, als Gattungscharakteristikum kenntlich machen.

---

**Honemann, Volker (Berlin)**

*„Franziskanische Prologe“*

Zwischen 1227 und dem Ende des 13. Jahrhunderts entstanden in dem in geradezu rasanter Expansion begriffenen Franziskanerorden in dichter Folge eine Reihe teils sehr umfangreicher biographisch-hagiographischer Texte über das Leben des schon 1228, zwei Jahre nach seinem Tode heiliggesprochenen Franziskus von Assisi, des außerordentlichsten, mit seinem Leben und seinem Werk seinen Orden bis heute irritierenden Ordensgründers des Mittelalters. Die Texte, angefangen von dem rätselhaften *Sacrum commercium Sancti Francisci cum domina paupertate* (1227) über die erste Legende des Thomas von Celano (1228/29) und die berühmte *Legenda maior* des Ordensgenerals Bonaventura (1264) bis hin zur *Drei Gefährten-Legende* (ca. 1295) sind Teil einer durch intensive Intertextualität gekennzeichneten ‚Franziskanischen Literaturgeschichte‘. Sie werden regelmäßig durch ausführliche und differenziert gestaltete Prologe eingeleitet. Ihrer – sehr verschiedenen – ‚Machart‘ wie ihrem Verhältnis zu dem jeweils folgenden Text gilt das Interesse meines Vortrages. Dabei sind neben Fragen der Präsentation von Autorschaft auch solche des Bezugs auf ein in rascher Veränderung begriffenes franziskanisches Publikum der Texte zu diskutieren; daneben ist zu fragen, ob auch die Prologe Teil des intertextuellen Beziehungsgeflechts sind, das die Texte selbst auszeichnet. Abschließend ist – auch im Vergleich mit nichtfranziskanischer Hagiographik – zu erörtern, ob die vielfach zu beobachtende Sonderstellung franziskanischer Texte in der Literatur des 13. Jahrhunderts auch die Prologe betrifft.

---

**Oiry, Goulven (Lyon)**

*Les seuils dans la comédie française des années 1550-1650: esquisse d'art poétique ou trompe-l'œil ludique?*

A partir des années 1550, les humanistes français s'efforcent de faire renaître une comédie littéraire, à l'imitation des auteurs de l'Antiquité gréco-latine et de la Renaissance italienne. « Avant-jeux », « prologues », « avertissements » ou « arguments » travaillent à réhabiliter le genre savant de la comédie, et à le distinguer de la farce populaire. Les textes liminaires des pièces des années 1550-1650 font valoir un comique « honnête », en rupture avec le rire grotesque de la farce. De la sorte, les seuils des œuvres dramatiques font office d'art poétique. Ils tissent une théorie du genre comique : à la croisée de l'éthique et de l'esthétique, ils associent à la comédie une série de codes allant dans le sens d'une « politesse » accrue. Les « avant-jeux » du théâtre comique intègrent également une série de dédicaces. En s'adressant aux puissants, les dramaturges visent à inscrire leur production dans les circuits de la légitimité culturelle.

Les textes liminaires de comédies projettent une image positive du dramaturge, introduisent l'intrigue qui va suivre, témoignent de prétentions didactiques, interpellent les spectateurs pour orienter la réception. Il apparaît comme une évidence que les « prologues » relèvent pleinement de la mise en scène. La frontière entre l'« avant-jeu » et le jeu dramatique proprement dit est brouillée : les préambules peuvent être assumés par des personnages. En contexte comique de surcroît, les préludes s'avèrent souvent à double fond. La coloration savante voire polémique du propos n'exclut ni la malice ni la double entente.

Notre communication proposera une lecture critique des seuils des comédies antérieures à Molière. Nous verrons que les déclarations d'intention sont loin d'être toujours suivies d'effets : le rire farcesque, prétendument refoulé, imprègne largement les textes de comédie. Quel pacte de lecture les « avant-jeux » engagent-ils en définitive ? Il faudra souvent dépasser la lettre des « prologues » de pièces comiques pour en apprécier les significations. Les textes liminaires visent parfois moins à conforter une théorie qu'à mettre en œuvre un ton : celui de la facétie. L'affichage érudit n'est fréquemment qu'un masque, et c'est le maniement ludique de ce dernier qui importe essentiellement. Les seuils de comédie seraient-ils surtout une « défense et illustration » de l'esprit d'ironie ?

---

### **Reichart, Cordula (Konstanz)**

*Einblick ins menschliche Herz – Balzacs Auftritt im Avant-Propos der Comédie humaine und der Beginn einer neuen Geschichtsschreibung*

„En donnant à une œuvre entreprise depuis bientôt treize ans le titre de *La Comédie humaine*, il est nécessaire d'en dire la pensée, d'en raconter l'origine, d'en expliquer brièvement le plan, en essayant de parler de ces choses comme si je n'y étais pas intéressé.“ . . . Auf den ersten Blick präsentiert sich Balzacs *Avant-Propos* zur *Comédie humaine* ganz traditionell als ein Vorwort, das verdeutlicht, warum und wie das Werk zu lesen ist. Schon ein zweiter Blick zeigt indes, dass der Autor hier mit keinem Wort auf den Leser zielt. Von Beginn an richtet Balzac seine Vorrede – und das ist bezeichnend – an „le public“.

Während der Dialog, den das Vorwort mit der sich etablierenden öffentlichen Sphäre sucht, funktional bleibt, erscheint die ausgesprochene Dialogizität mit den gesellschaftlich konstitutiven Diskursen als kategorisch. Was sich zuerst als widersprüchlich, als „Chaos“ oder als Synkretismus der Philosopheme und Diskurse präsentiert, und von der Forschung auch als solches beschrieben wurde, erweist sich bei genauerer Betrachtung als geschickte, rhetorische Strategie. Diese ist, so der Ausgangspunkt des Beitrags, Teil der Inszenierung des Autors, der, mit seiner nonchalanten Art wissensgeschichtliche Diskurse zu verhandeln, die Grundlagen für seine neuartige Geschichtsschreibung und Gesellschaftsanalyse legt. Weder die anfängliche Bescheidenheit noch die sich daran anschließende Aufschneiderei sind vor diesem Hintergrund beiläufige Gesten. Sie müssen vielmehr als Topoi verstanden werden, mit denen der Autor ein Werk von ungeahntem Ausmaß verkündet, das nichts Geringeres in Angriff nimmt als die „histoire du cœur humaine“.

Als bewusster narrativer Gegenentwurf zur traditionellen Geschichtsschreibung der großen Reiche gerät die „Geschichte des menschlichen Herzens“ für Balzac zum Inbegriff einer neuen, realistischen Geschichtsschreibung, deren Dreh- und Angelpunkt die philosophische und zeitgeschichtliche Durchdringung von „les mœurs“ ist. Mit seinem Panorama der französischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts verschafft Balzac in einer Zeit Einblicke in das menschliche Herz, in der das Herz auf der einen Seite religiös verklärt, auf der anderen Seite Gegenstand positivistischer Forschung wird. Doch gerade dieser traditionellen heilsgeschichtlichen Matrix gewinnt Balzac eine innovative Dimension ab: Er knüpft daran, zugespitzt gesagt, das Heil eines realgeschichtlich bereits heillos dezentrierten Kollektivs.

Vor diesem Hintergrund möchte der Vortrag anhand von Balzacs *Avant-Propos* den narrativen, religiösen und philosophischen Schemata nachgehen, die es erlauben, den ‚Status des Autors‘ – der sich hier ausdrücklich über den „homme d'Etat“ stellt – zu erfassen und seinen gesellschaftspolitischen Anspruch zu verdeutlichen. Denn die rhetorischen Strategien, die sich mit dem *entrée en scène* des Autors verbinden, lassen nicht nur Rückschlüsse auf den Erzähler und die Poetik der *Comédie humaine* zu, sondern auch und vor allem auf das damit verbundene gesellschaftspolitische Anliegen: die neue Geschichtsschreibung der *Comédie humaine* beginnt im *Avant-Propos*.

---

### **Riccobono, Maria Gabriella (Milano)**

*“Con altra voce omai, con altro vello ritornerò poeta“. Dante autore personaggio della Commedia negli interventi in presa diretta*

Nel canto proemiale alla *Comedia* (*If.*, I, vv. 82-87) Dante autentica se stesso come auctor proclamandosi discepolo di Virgilio. Da questo egli avrebbe integralmente tolto la lingua poetica («lo bello stilo») che già prima del 1300 gli ha procurato fama e prestigio. Lo bello stilo però è illuminato dalla luce del vero Dio (*If.*, II); dunque la legittimazione autoriale di Dante poggia, quanto ai temi affrontati nella visione-viaggio, sulla Bibbia e sui padri della chiesa e implica la molteplicità dei sensi della scrittura (dantesca). In *If.* I Dante racconta altresì che tre tendenze peccaminose — la lussuria (la lonza), la superbia (il leone) e la cupidigia/volontà di potenza (la lupa), quella più grave e mortifera —, lo hanno condotto quasi alla perdizione dell'anima (la selva oscura). Nel corso del viaggio Dante pellegrino-poeta più volte si accusa — o viene accusato da personaggi autorevoli come Beatrice — di lussuria e di superbia. Di cupidigia/volontà di potenza invece vengono accusati sempre e soltanto i nemici del poeta-profeta. Quando il viator si imbatte nel terzo peccato, gli interventi in presa diretta dell'io narrante, cioè di Dante personaggio-poeta-narratore, volti a influenzare il pubblico, si infittiscono; spesso si tratta di appelli al lettore e di apostrofi; altre volte questi interventi autoriali sono camuffati da apostrofi di condanna pronunziate dal viator o da un personaggio.

---

### **Ruzzenenti, Silvia (Bologna/Berlin)**

*Marginalia* - Durs Grünbeins Dialog mit Seneca

Die *question du liminaire* lässt die singuläre performative und parergonale Rahmungsfunktion der diskursiven Ränder eines Textes zum Vorschein kommen. Der Fokus gilt dem Vorwort als pluridimensionalem Verflechtungsraum, wo sich direktive und affirmative Funktionen, illokutorische Strategien und Inszenierungsformen kreuzen. Zugleich „mode synthétique de l'exposition, discours des thèmes, des thèses et des conclusions“ (Derrida) und *mise en abyme* wird das Vorwort zum privilegierten *locus* pragmatischer Strategie und poetologischer Reflexion. Zu dieser liminalen Dimension gehört auch eine Grenzgänger-Textsorte „à la frontière de la littérature et de la rhétorique, à la frontière de la littérature et des discours de savoir“, „zwischen Prosa und Poesie“ (Friedrich): der Essay. Die von Montaigne ins Leben

gerufene *offene Form* ist die metamorphische, beinahe formell unfassbare literarische Erscheinung *par excellence*. Zu den *marginalia* gehört der Essay aber nicht nur aufgrund seiner *proteiformité*, jener genetischen Veranlagung, osmotische Beziehungen zwischen den Genres zu konstituieren, die ihn als „Gattungszwitter“ (Grünbein) am Rand gattungspoetischer Tafeln situiert. Hier entfaltet sich der Essay auch geradezu paratextuell, als *kleine Form*, sogar als Annotation und Glosse an den Rändern anderer Texte. Dem Vorwort ist der Essay als „der reine Typus des Vorläufers“ (Lukács) kongenial, dadurch dass beide Formen die Qualität der Parergonalität teilen: Ist das Vorwort als ‚Textsorte-in-Relation‘ vom Haupttext abhängig, so existiert der Essay als „immer kommende“, „noch nie angelangte“ Form stets im Dialog mit einem *Ergon* (Lukács). Mein Beitrag möchte dieser Dialogizität anhand einer an polyphonischer Kraft besonders reichen Fallstudie nachgehen: Durs Grünbeins (\*1962) poetisch-essayistischen Paratextes zu Senecas *De Brevitate Vitae*, des Vorworts *An Seneca. Postskriptum* und des Nachworts *Im Namen der Extreme*. Diese zwei ‚Schwellen‘, die die Komplexität des Grünbeinschen poetischen Essays paradigmatisch reflektieren, lösen als Rahmung von Senecas Werk eine holistische Dynamik aus, die Text und Paratext, Philosoph und Dichter sowie Antike und Gegenwart ins Gespräch kommen lässt. Im Vorwort anschaulich inszeniert und im Nachwort essayistisch repräsentiert, verweist Grünbeins poetischer Dialog mit Seneca auf die paradoxe Logik des Rahmens sowie auf das poetologische Konzept der ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘.

---

**Wessels, Antje**  
*Zum Prolog im antiken Theater*

Der Prolog spielt im antiken Drama eine zentrale Rolle. In der attischen Tragödie ist der Prolog Teil des intradiegetischen Geschehens. Zwar genießen die Figuren – gerade in den Götterprologen – oft eine Souveränität über das Geschehen: Sie wissen mehr als die *dramatis personae* des eigentlichen „Spiels“ oder können dieses sogar beeinflussen. In ihrer Rede adressieren sie jedoch nicht ausschließlich den Zuschauer, sondern verstehen sich zugleich als Repräsentanten des mythischen Geschehens, in dem sie agieren. Das ändert sich in der Komödie. Schon in der griechischen Komödie treten Prologsprecher als Figuren auf, die nicht nur das Geschehen, sondern auch die Aufführung als solche reflektieren, kommentieren oder auch beherrschen wollen.

Im Kontext der römischen Dramenaufführungen, etwa in den Komödien des Plautus, wird dieses Moment noch verstärkt. Denn während die Aufführungen der attischen Dramen in einen festen religiösen Rahmen eingebunden sind und die Trennung von Schauspiel und Publikum dabei auch architektonisch gefestigt ist, agiert das frühe römische Drama in einem Umfeld, aus dem der theatrale Raum erst einmal „herausgeschnitten“ werden muß. Die Frage, wer in welcher Situation ein Schauspieler oder schon eine Figur des Dramas ist, ist nicht von vorneherein durch eindeutige Signale festgelegt, sondern muß im eigentlichen Spiel geklärt werden.

Dem Prolog kommt infolge dessen eine besondere Bedeutung zu: Durch den Auftritt des Prologsprechers, der sich an der Schwelle zwischen der realen und der theatralen Sphäre befindet, bietet sich die erste Chance, die noch ungeordneten Zugehörigkeiten zu strukturieren und dem potentiellen Publikum zu seiner Rolle als Publikum sowie den Schauspielern zu ihren Rollen als Schauspielern bzw. zu ihrer Rolle als einer *dramatis persona* des aufzuführenden Stücks zu verhelfen. Zugleich befindet sich der Prologsprecher während des Prologs schon auf der Bühne und weist oftmals auch direkt darauf hin, daß er ein Teil des theatralen Raumes, zuweilen sogar selbst eine Figur des Stückes ist.

Die Prologe sind somit ein „Dazwischen“. Sie geben sich als Kommentare, als Vorausschau, als Regieanweisung, und sind doch zugleich ein Teil des Stückes, das mit ihnen selbst bereits begonnen hat.

---

**Winkler, Daniel (Innsbruck)**  
*Vittorio Alfieri betritt die Bühne. Paratexte im Theater der Aufklärung*

Paratexte nehmen in Form von Widmungen, Vor- und Nachworten im Theater des 18. Jahrhunderts eine prominente Rolle ein. Dies gilt allemal für die Tragödie, die im Rahmen der Aufklärung auf poetologischer und politischer Ebene einem starken Wandel unterworfen ist. Paratexte machen hier Positionen und Netzwerke deutlich, zeigen mehr oder minder direkt eine ‚kollektive‘ aufklärerische Identität auf. Sie dienen aber in Form von Widmungen und Vorworten mitunter auch dazu, die Aussage der Stücke zu kamouffieren und so die Zensur zu umgehen.

Ein besonders interessanter Fall sind die Tragödien des piemontesischen Aristokraten Vittorio Alfieri, die schon in ihrer Entstehungsphase im intellektuellen Umfeld des Autors stark diskutiert werden. Etliche seiner Tragödien werden kaum aufgeführt, dafür mehrfach kurz hintereinander in Überarbeitungen ediert. In Form von hinzugefügten Vorworten und Briefen bieten die Paratexte hier einen Ort für politische Bekenntnisse und poetologische Debatten, die Alfieris Theater in einen sozio-literarischen Kontext einbetten und ihnen die Funktion von poetologisch-stilistischen wie politischen Experimentierfeldern und ‚Manifesten‘ verleihen.

Davon ausgehend soll auf die paratextuelle Debatte um den Wunsch der Etablierung einer ‚neuen‘ Tragödie im Sinn eines ‚Nationaltheaters‘ eingegangen werden. Der Vortrag vertritt dabei die These, dass es gerade die Paratexte sind, die die Tragödie in einem programmatischen Sinn in Analogie zum Staatsverständnis setzen. Denn vielen Zeitgenossen gilt Alfieri als Hoffnungsträger für eine Reform des *genere serio*, das im 18. Jahrhundert aber lange nur im Bereich der Oper zu reüssieren scheint. Autoren wie Ranieri de’ Calzabigi und Melchiorre Cesarotti wenden sich wie Alfieri selbst gegen

alles ‚Opernhafte‘, plädieren für ein ‚reines‘ und stringentes Tragödientheater fern der Genremischung, das im Vorfeld des Risorgimento als Wunsch nach einem starken Staat gelesen werden kann. Bei Alfieri wird so auf besondere Weise deutlich, dass die Schwellenfunktion der Paratexte vor dem Hintergrund philosophischer und politischer Umbrüche einem Wandel unterworfen ist.

---