

ISSN: 0392-6532

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI  
STUDI TEDESCHI

direttore: Marino Freschi

COMITATO DI REDAZIONE

Ida Cappelli Porena, Anna Maria dell'Agli, Gabriella D'Onghia,  
Marino Freschi, Teresa Gervasi, Luciano Zagari.

Segreteria di redazione: Giovanni Chiarini, Emilia Fiandra,  
Franz Haas

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.

XXXII, 3

1989

I N D I C E

ARTICOLI E SAGGI

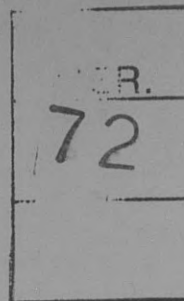
- Enrico De Angelis, *Kafka e il mito* . . . . . pag. 7  
Liselotte Grevel, *Franz Biberkopf: ein Beispiel unter  
anderen. Individuum und Kommunikation in Alfred  
Döblins Roman 'Berlin Alexanderplatz'* . . . . . » 27

NOTE

- Vanda Perretta, *Alte und neue Schreibtische* . . . . . » 63  
Sara Barni, *Gespräch mit Friederike Mayröcker* . . . . . » 73

RECENSIONI

- Heinrich von Kleist, *La marchesa di O...*, Venezia 1989  
(Rita Fusco) . . . . . » 89  
Hermann Friedl, *Beginn der Errichtung eines Denkmals.  
Variationen zum Thema Adalbert Stifter*, Graz/Wien/  
Köln 1988 (Emilia Fiandra) . . . . . » 90  
Giorgio Galli, *Hitler e il nazismo magico*, Milano 1989  
(Rita Bagnoli) . . . . . » 92  
Rudolf Borchardt, *Città italiane*, Milano 1989 (Emilia  
Fiandra) . . . . . » 93  
Anna Chiarloni, *Christa Wolf*, Torino 1988 (Fortunata  
Guida) . . . . . » 95  
Hans Höller, *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den  
frühesten Gedichten bis zum 'Todesarten' - Zyklus*  
(Anna Campanile) . . . . . » 96



Dipartimento di Studi letterari  
e linguistici dell'Occidente.

ANNALI  
AION  
STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

XXXII, 3

## STUDI TEDESCHI

NAPOLI 1989

ANNALI

LXXXI

STUDI TEDESCHI

NAPOLI 1932

ARTICOLI  
E  
SAGGI

Faint, illegible text, likely a list of articles or essays.

## KAFKA E IL MITO \*

di  
ENRICO DE ANGELIS  
Pisa

Adalbert Stifter sembra prestarsi bene a esaltare una teoria del mito, quale che sia. I racconti raccolti in *Studien* (1844-1850) e nei successivi *Bunte Steine* (1853) offrono tutto il materiale che si vuole. Se pensiamo di associare il pensiero mitico a una mancata o almeno trascurata articolazione spazio-temporale, possiamo vederne un esempio in *Bergkristall*: la tragedia dei bambini che si perdono nella tempesta di neve è collegata con una indeterminazione spaziale che impedisce di capire dove vanno e quindi li porta a inoltrarsi sul ghiacciaio da cui non potranno uscire con le loro forze: infatti tutto è uguale, tutto è ripetibile e mancano punti di differenziazione. La ripetizione spaziale è duplicata a livello stilistico dalle numerose ripetizioni di sintagmi, che il narratore tanto più accumula quanto meno rimediabile appare la situazione. Questo mito ha valore di fondazione (e l'idea di fondazione è notoriamente assai spesso associata al concetto di mito); grazie al (mancato) sacrificio dei bambini le due comunità da cui è derivata la loro famiglia trovano l'accordo, la famiglia allargata si riconcilia e quella ristretta viene accettata dal villaggio in cui si è insediata. Analogamente, le abilità che mancano ai bambini rivelano di essere un possesso sociale dei valligiani che li salvano e, con

---

\* Le pagine che seguono intendono illustrare la presenza e l'utilizzo di mitologemi in autori che ne danno testimonianze ben diverse. Problemi connessi con la definizione del mito verranno però affrontati solo nell'ultima parte; prima di allora ci si accontenterà di un'idea non più che intuitiva di mito.

la loro messa in opera, rafforzano il concetto di comunità.

Il mito dovrebbe così condurre al *logos*: rotto l'isolamento, messo fine alla ripetitività, organizzati lo spazio, le abilità e le comunità, si dovrebbero poter prendere misure per il futuro (e infatti ci si ripromette che mai più d'inverno i bambini faranno quella strada da soli) e ricostruire le cause dell'incidente (per le quali erano già stati sparsi tanti segni). Ma come c'è modo e modo di intendere il mito, così c'è modo e modo di intendere il *logos*. Il suo modo di intendere il *logos* Stifter ce l'ha comunicato nella celebre prefazione ai *Bunte Steine*. In essa egli tentava di fondare un parallelismo tra leggi naturali, leggi etiche e leggi estetiche. Nel corso del racconto, invece, quel parallelismo non funziona più. Gli abitanti di Gschaid (cioè i Gschaidler; il che nella pronuncia austriaca suona ironicamente quasi identico con Gescheiter) sono sì « gescheit », cioè in gamba per quanto concerne il percorrere la montagna; ma per il resto sono di mentalità ristretta: rifiutano i momenti del gioco perché non finalizzato all'utile e quindi incontrollabile e imprevedibile (da qui la condanna del padre dei bambini per l'innocente vita da buontempone condotta in gioventù) e condannano quanto non si subordini a priori al loro mondo chiuso (da qui la condanna dei bambini stessi, figli di madre forestiera). E così le ingenuità vedute estetiche sulla montagna, che si sviluppano a partire dall'iniziale adesione alla natura, vengono rapidamente confutate all'interno dello stesso racconto.

Del parallelismo detto non si vede più traccia. Tutto viene spostato a favore del primato dell'etica sociale, degli sforzi comuni per superare i pericoli della natura. La scissione tra nome e natura (e cioè il fatto che il rapporto con la realtà non si basi sulla saggezza che proviene dall'esperienza, poiché qualcosa interviene a impedirlo) va ricomposta mediante l'etica sociale, visto che quanto di naturale è rimasto nell'uomo è o ingannevole (i bambini non riescono a trarre conseguenze di comportamento giuste da segni rettamente interpretati) o addirittura perverso (nel comportamento degli adulti).

Cose analoghe si possono notare per un altro racconto

dei *Bunte Steine*, cioè *Kalkstein*. All'immutabilità del paesaggio (un tratto che è occorso di notare già in *Bergkristall*) si somma la sospensione del tempo: la donna che accudisce il parroco viene definita eterna e immutata dal narratore, che in generale accumula i segni e le dichiarazioni che lasciano concludere a immutabilità e staticità. Questo sfondo mitologico dà luogo a più fondazioni: una esplicita (è quella di una scuola, cui il protagonista tendeva espressamente), una invece suggerita dall'avvicinarsi delle denominazioni di luoghi, che, cominciando da denominazioni generiche, culminano poi nel nome della cittadina di Karsberg, sede di un tribunale, cioè di una istituzione.

Ma il realizzarsi del mito nella fondazione non lo esaurisce. La *Rahmenerzählung*, che dovrebbe tenere a freno la *Binnenerzählung*, in realtà non è così ben delimitata rispetto a quest'ultima; esistono invece ammiccamenti, e non solo ammiccamenti, che tendono a rovesciare questa su quella. E le conseguenze minacciate sono tali che il lettore rischia di venir coinvolto nel mito della *Binnenerzählung* invece di essere affrancato grazie al *logos* della *Rahmenerzählung*. Questo procedimento era stato adottato da Stifter già nel racconto *Der Hochwald* delle *Studien*; il tempo mitico della *Binnenerzählung* tendeva a straripare nel tempo storico di noi lettori. Dunque il *logos* non bandisce definitivamente il mito poiché questo permane nel primo come minaccia.

Un altro racconto delle *Studien*, però, sembra indurci a una conclusione parzialmente diversa. In *Abdias* (è di questo racconto che si tratta) il mondo degli accadimenti viene descritto come un mondo in cui domina una ininterrotta catena causale; questa però viene condotta fino al punto in cui veniamo improvvisamente immessi in un nuovo mondo. Poiché Ditha (la figlia di Abdias) è cieca, non riesce a organizzare lo spazio; di conseguenza (una conseguenza poco perspicua, per la verità; ma tant'è) non parla. Ma nel silenzio organizza tutto un suo mondo che si colloca al di fuori del linguaggio e che può comunicarsi solo in base a numerosi compromessi. Dal mondo delle cause veniamo

così condotti al mondo del non-loquente. Finché Abdias restava bloccato nel mondo della catena causale non riusciva a sviluppare progetti sensati; ma la figlia lo attira e lo rieduca nella sua sfera che è quella della poesia. Grazie a questa il linguaggio sottratto alla comunicazione torna ad avere un senso e così pure lo stesso progetto mondano. Poiché il mito occorre (in Stifter come in altri) nella stessa sfera della poesia, ecco generarsi dall'accoppiamento dei due la giustificazione di un mondo sensato e organizzato secondo il logos, al di là della tragedia e al di là dei compromessi o forse attraverso questi ultimi, poiché è attraverso questi che la poesia può in qualche modo comunicarsi. Ma in un racconto dei *Bunte Steine*, cioè in *Turmalin*, Stifter tornò ad affrontare questa tematica giungendo a conclusioni pessimistiche. Non più la catena causale ma il decorso temporale viene interrotto e la lacuna che ne risulta viene riempita da una « saga ». Quando il filo del tempo e del racconto riprendono, compare una ragazza che scrive poesie; esse però risultano incomprensibili alla narratrice, che si mette d'impegno a togliere la poesia dalla testa della ragazza e a insegnarle in sua vece a fare la calza e simili, così che possa vivere di uno pseudo-commercio, alimentato dalla carità.

Dunque il mito si presenta eventualmente in Stifter anche come riserva da cui attingere per un'attività di fondazione ma il successo dell'operazione non è assicurato e in più il mito conserva sempre un suo carattere di minaccia.

Lo Stifter ultimo manifestò più fiducia. Il grande romanzo *Witiko* fu pensato anche come capovolgimento dello *Hochwald* e mentre in questo si poteva leggere che nessuna previsione si avvera, che tutti i segni ingannano (alle Zeichen trogen), in quello si potrà poi leggere l'esatto opposto (alle Zeichen trafen). Ma, con tutto il rispetto per tanti meriti dell'arte di *Witiko*, è difficile dire che questo ultimo Stifter sia il più convincente. Né del resto — e in generale — la critica radicale trova facilmente il ponte dal negativo al positivo. L'esempio di Nietzsche

è illuminante: dalla critica dell'uomo risulta impossibile tracciare una via che porti al Superuomo; Nietzsche accennerà addirittura motivi darwiniani che dovrebbero promettere un passaggio al Superuomo così come in passato c'è stato un passaggio verso l'uomo. Ma come sarebbe stato impossibile predire le caratteristiche dell'uomo prima della sua comparsa, così è contraddittorio predire quelle del Superuomo, anzi il Superuomo stesso, sulla base di una critica che per forza di cose è costretta a muoversi pur sempre nell'umano, troppo umano.

Ho scelto con intenzione l'esempio di Nietzsche. Il prossimo autore che esaminiamo è infatti Musil; che a Nietzsche deve moltissimo ma che proprio sul punto dell'esito finale, ed esplicitamente sulla teoria del Superuomo, manifestò un dissenso dichiarato, tentando di percorrere nuove vie. Abbiamo in lui un altro modo di misurarsi col mito; potremmo chiamarlo il tentativo utopico della fondazione.

Il rapporto tra Ulrich e Agathe è da Musil esplicitamente riferito al mito di Iside e Osiride; da questo si passa al concetto letterario di *Doppelgänger* (sosia, doppio) e infine a quello epistemologico di *Doppelwesen*. Questo viene trattato in uno dei capitoli postumi (*Das Sternbild der Geschwister*) in connessione con la teoria della rappresentazione.

Secondo le varie teorie mitologiche, per quanto diverse esse siano, il mito fonda un qualche tipo di intersoggettività che attraverso un qualche processo fa infine posto al logos; così il mito, fondando, porta a termine se stesso. Fonda per annullarsi. Possiamo invece concepire il processo musiliano come un tentativo di portare il mito alla fondazione del mitico e di superare attraverso esso il logos. Il che comporta una ridefinizione e rifunzionalizzazione di entrambi.

Lo scopo perseguito da Musil è quello di arrivare a quella che chiama « società estatica »; per tale intende una comunità entro la quale si sia sviluppata una unità fra conoscere, agire e sentire (Erkennen, Handeln und Fühlen); la premessa per ciò è l'« estasi », cioè la sospensione dell'univocità dell'intelletto. La via da trovare è quella

che porta dall'immagine alla somiglianza e all'eguaglianza finale. L'immagine sta sotto una legge, mentre la somiglianza richiede che l'immagine (Bild, già legale) sia riproducibile (Abbildung). Della riproduzione Musil dà la seguente definizione<sup>1</sup>:

Una riproduzione è all'incirca un rapporto di totale corrispondenza in vista di un qualche rapporto del genere<sup>1</sup>.

È, come si vede, una definizione circolare; il suo scopo è suggerire il rapporto senza legiferare su di esso, visto che tale legiferare sarebbe assicurabile solo da un punto di vista esterno ai due termini in relazione, il che darebbe una circolarità destinata ad avvolgersi in continue contraddizioni. La definizione di somiglianza chiarisce meglio le cose:

Similarità della riproduzione è una approssimazione a ciò che l'intelletto trova effettivo e uguale; è una concessione all'intelletto!  
MoE 1344

L'ostacolo è dunque l'intelletto che sembra essersi insediato saldamente in questa zona e compromettere ogni avanzamento. È infatti all'intelletto che si attribuiscono funzioni legiferanti, tese in un modo o nell'altro a perpetuare il concetto di sostanza. La proposta sembra dunque essere quella di presupporre una tale funzione e di costeggiarla, senza innalzarla a certezza e senza nemmeno fuggire in avanti. Ma dove il problema si chiarisce davvero è nel suo momento finale, quello dell'uguaglianza, che ci conduce al motivo mitico della sorella gemella. Questa figura, a sua volta e come già accennato, compie tutto un percorso dal mito al motivo letterario del doppio fino alla proposta che negli appunti Musil definisce di applicazione di psicologia della *Gestalt*. Ecco il lungo brano che è opportuno chiosare ai fini del detto chiarimento:

« [Due pesci rossi in un vaso] per me diventano uno solo: mi basta fare attenzione a questo movimento, che lentamente si condensa

<sup>1</sup> R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1978, p. 1342; d'ora in poi abbreviato in MoE.

e si dispiega, ed ecco che la singola creatura scintillante è solo una parte non autonoma di questo movimento che insieme sale e scende. Ora mi chiedo come potrebbe succedere lo stesso anche a loro — » [...] Se un qualcosa di importanza comune per entrambi è infinitamente più forte della diversità delle loro percezioni; se esso le copre e non le lascia affatto venire alla coscienza; se quel che viene dal mondo a disturbarli non è meritevole di essere assunto nella coscienza, allora ciò avverrà. E tale effetto può provocarlo una suggestione comune; oppure un dolce lassismo e una imprecisione delle abitudini percettive, che confonde tutto.

MoE 1346-47

Dunque fondamentale è il concetto di comunità e di comunicazione entro la comunità; suggestione e imprecisione sono i mezzi che riescono a far convivere questo mondo con quello del mondo esterno, cioè dell'intelletto; a tale mondo e dunque all'intelletto viene così tolta la supremazia. Non si direbbe però che in tal modo venga superato quel compromesso di cui si leggeva dianzi: il mondo dell'intelletto è pur sempre lì. Però non viene percepito; e non gli viene contrapposto un altro concetto di realtà ma quello stesso concetto viene messo tra parentesi.

I protagonisti di questa esperienza sono previsti essere gemelli [...] intenzionati e atti a prendere solo come metafora tutto quello che esperiscono. Ogni metafora è ambigua per l'intelletto ma univoca per il sentire. Colui per cui il mondo è solo una metafora potrebbe dunque senz'altro esperire come una sola cosa quel che secondo i criteri del mondo è due.

MoE 1347

Intorno all'idea mitica dei gemelli si coagulano concetti come quello di atteggiamento induttivo e di pensiero vivo; il primo comporta di nuovo il concetto di comunità (è infatti alla ricerca induttiva svolta comunitariamente che Musil è attento), il secondo si ristabilisce sempre di nuovo e Musil tenta anche una sua conciliazione col « pensiero morto » (cioè con la verità già irrigidita, acquisita, non più in statu nascendi).

Il mito ha dunque anche in Musil valore fondante; esso però fonda quel che non coincide col reale ma che,

al contrario, ha capacità di mantenersi nel mitologico. Non fonda quel che c'è ma l'utopia sperata. L'ultima parola di Musil è stata dedicata all'aforisma, da lui concepito come l'intero più piccolo possibile e momentaneo coagularsi di un punto nodale. Capace di coordinarsi con altri, l'aforisma sembra capace di costituire tutto un nuovo sistema di conoscenza e azione, perpetuamente rinnovantesi.

L'opera di Kafka « sembra suggerire al lettore » che

la verità [...] è realmente presente in qualche luogo della pagina e il ritrovarla dipende esclusivamente dalla pazienza e dall'acume dell'interprete. [...] Tuttavia le sue figure [...] esercitano una sorta di ipnosi, spesso maligna, che trattiene il lettore in una zona torbida ed elementare della lettura in cui la catarsi è del tutto impossibile, anche se è costantemente promessa [...] Le sue immagini non sono forme fruibili liberamente. Ciò significa che non sono forme catartiche o comunque gratificanti in virtù di un rapporto che legghi, sia pure mediamente, l'orrore del significante alla liberazione di un qualsiasi significato. Esse non trovano all'interno del testo un senso che le trascenda, non rimandano positivamente, come pure fanno credere, a una verità che stia al di là della loro bellezza fisica. Semplicemente presenti come materia metaforica, bella ma proprio per questo impermeabile a qualsiasi interpretazione, il loro grado di verità è unicamente nella funzione che hanno di essere la causa di una domanda che induce il lettore a fabbricarsi, spesso inconsapevolmente, una certa chiave della lettura e di conseguenza a comprometersi, e in maniera per lo più irreparabile, con una interpretazione univoca e rassicurante<sup>2</sup>.

Le immagini di Kafka non sono interpretabili totalmente: su questo convengono tutti gli studiosi, da qualunque scuola provengano; qui è stato citato Baioni per la perspicuità e l'intelligenza del suo argomentare, ma anche molti altri interpreti avrebbero fatto al caso.

Potremmo dire che dopo ogni interpretazione permane un residuo di non interpretato e quando lo sguardo lo coglie, l'interpretazione che aveva tentato di inglobare tutto scompare ben presto alla vista e il campo visivo viene

<sup>2</sup> Giuliano Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984, pp. 92-94.

occupato totalmente da quel residuo, che a questo punto non è più semplicemente tale.

Le immagini di cui stiamo scorrendo meritano il nome di simboli; anticipando alquanto sulle definizioni di mito, che ormai stiamo per discutere, diremo che le immagini stesse, in quanto organizzabili come sistemi di simboli, vengono spinte nelle vicinanze del mito. Dunque il nostro compito sarà stabilire la natura dei miti di Kafka, preavvisando che tali miti si riveleranno ben presto come antimitologici e che quindi il procedere di Kafka coi propri mitologemi sembrerà portarci direttamente verso il lavoro del *logos*, salvo essere accorti che, sfuggendo le immagini (secondo quanto detto) all'interpretazione, l'approdo finale non sarà né il mito né il *logos* ma il radicalmente aperto.

Così Manfred Frank definisce il mito<sup>3</sup>.

Il mito [...] è un sistema non di segni ma di simboli. [...] Al contrario del segno, il simbolo non è univoco, non è rigidamente codificato e non ha un preciso referente. [...] Esso è] un segno non vincolato, [...] cui, attraverso una fondazione originaria, occorre aggiungere creativamente un senso espressivo. [...] Essenziale e decisivo è che l'atto simbolico lega magicamente il senso al suo substrato parasegnico.

Questa aggiunta di senso è un atto intersoggettivo: dunque il mito avviene per una sociale attribuzione di valore.

Ma nel caso di Kafka — l'abbiamo detto — occorre prendere sul serio l'irrisione che le sue immagini esercitano nei confronti di ogni interpretazione; sotto questo aspetto esse cospirano contro la propria natura di simboli e contro la propria mitizzazione. Ciò mette in crisi quel momento sociale dell'attribuzione di valore che, secondo l'ipotesi

<sup>3</sup> *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie. I Teil*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982, pp. 107-109. È opportuno notare che la presenza di mitologemi in Kafka è stata notata da più parti, insieme con l'impossibilità di pervenire a un'interpretazione univoca. V. il bell'articolo di Eleazar Moiseevic Meletinskij, *Il « mitologismo » di Kafka*, in « Strumenti critici » 1980/14 (n. 2-3), p. 489 sgg.



di Manfred Frank, è componente essenziale del mito.

Eppure niente sembra più facile che dimostrare la presenza in Kafka di miti e mitologemi, da qualunque scuola ci si avvicini al problema. Facciamo qualche esempio.

La chiave di volta del romanzo *Der Prozeß* (scritto nel 1914) è notoriamente data dal racconto e interpretazione di *Vor dem Gesetz*. A questa parabola vengono date ben quattro interpretazioni a opera dei due interlocutori, il cappellano che l'ha raccontata e Josef K. che l'ha ascoltata. La quarta interpretazione non dovrebbe essere l'ultima poiché il commento dell'autore dice: « K. disse ciò [e cioè la quarta interpretazione] in tono conclusivo ma questo non era il suo parere ultimo. » Però le interpretazioni — anzi le « opinioni », come vengono espressamente chiamate — vengono esposte secondo una successione logica manifestamente intensificante e generalizzante. Dapprima sembra che il guardiano abbia ingannato l'uomo di campagna; sembra così di poter riconoscere un rapporto causa-effetto in cui le parti sono chiaramente assegnate. Ma l'opinione successiva ribalta il discorso e trova nel guardiano il vero ingannato (costui volge sempre le spalle alla porta e non vede nemmeno quel lucore che l'uomo dei campi verso la fine riesce a vedere); col che scompare la pretesa conoscenza della causa perché non si viene a sapere chi è a ingannare il guardiano. La terza opinione tenta una conciliazione delle prime due asserendo che sia il guardiano sia l'uomo dei campi vengono ingannati. Ma infine tutta la piccola storia, che si trova nei preamboli alla legge e dunque fa parte della legge immutabile, viene « sottratta al giudizio umano ». Questa interpretazione è enunciata come ultima, dall'accento citato sembrerebbero possibili ulteriori interpretazioni ma appare difficile produrle. E infatti si può leggere la seguente osservazione: « La semplice storia era diventata informe. »

Quattro anni dopo (e precisamente il 17 gennaio 1918) Kafka procedette in maniera simile con un mito universalmente riconosciuto come tale, quello di Prometeo. Anche di questo vengono registrate quattro varianti, anch'esse in un simile crescendo. L'ultima variante liquida (analo-

gamente a quel che succede per *Vor dem Gesetz*) tutto il mito di Prometeo e mette fine alla storia invocando la stanchezza dei protagonisti e l'immotivazione del tutto. La saga finisce così « nell'inspiegabile ».

Hans Blumenberg, che si è servito di questo brevissimo scritto di Kafka per illustrare una delle sue tesi sul mito, commenta così<sup>4</sup>:

Kafka fa scomparire la « vicenda » nella natura, nella forma assolutamente statica, indistruttibile, astorica della roccia sui monti [...] Quel che è rimasto come lavoro su questo mito è: non l'antitesi di mito e logos, di preistoria e storia, di barbarie e cultura ma il ritorno di un unico, inane e quasi impacciato movimento della natura verso il suo irrigidimento, verso il gesto ieratico del rifiuto definitivo. Solo l'inorganico sopravvive alla storia. Ed esso è l'inspiegabile per il quale ovviamente non c'è più nessuno che ne pretenda la spiegazione.

Anche nel rielaborare altri miti antichi Kafka ha proceduto in maniera analoga; basterà citare *Odysseus und die Sirenen*, *Das Stadtwappen*, *Poseidon*. Questo modo di rielaborazione (pur internamente differenziato) è dunque una costante. Kafka sembra così da una parte ammettere l'interpretabilità del mito; ma subito ci ammonisce (nel commento a *Vor dem Gesetz*): « La scrittura è immutabile e le opinioni sono spesso solo espressione della disperazione che ne risulta. » Interpretazione significa però anche mutevolezza, partecipazione dell'uomo al farsi della storia; qualche labile indicazione in questo senso sembra darla la successiva elaborazione di antichi miti. Ma tale partecipazione c'è solo se tutto finisce nell'inesplicabile, nel non giudicabile, nell'informe, nell'astorico.

Ma così possiamo chiederci se Kafka ammetta proprio il mito o piuttosto non porti a conclusione il mito, secondo una categoria di Blumenberg. Proprio secondo Blumenberg il mito è una costruzione intelligibile, che ha il compito di trasformare la paura (Angst) in timore (Furcht) per poter avere sicurezza di movimenti entro l'orizzonte

<sup>4</sup> Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986<sup>4</sup>, pp. 687-88; d'ora in poi abbreviato in AaM.

dell'esperienza aperta all'uomo. A differenza del timore, che è riferito a qualcosa di specifico, « la paura è intenzionalità della coscienza senza un oggetto. Attraverso la paura tutto l'orizzonte assume pari valore quale totalità delle direzioni da cui 'qualcosa può capitarci' » (AaM, p. 10). Il passaggio dalla paura panica al timore specifico è dunque un passaggio razionalizzante. Ed esso « non avviene primariamente attraverso esperienza e conoscenza ma attraverso interventi di abilità tecnica (*Kunstgriffe*) » (AaM, p. 11). La presupposizione di un pericolo e la sua prevenzione sono ovviamente ben diverse ed efficaci a seconda che debbano prendere in considerazione la totalità delle direzioni possibili oppure soltanto direzioni determinate.

Le molteplici interpretazioni della parabola *Vor dem Gesetz* non conseguono la razionalizzazione della paura in timore. Al contrario, prima che la parabola venga narrata e interpretata Josef K. si mostra bensì timoroso del tribunale però pronto ad affrontarlo mediante un *Kunstgriff*: ripone fiducia nella memoria difensiva che sta elaborando. Alla fine però il cappellano gli insegna che « non bisogna ritenere che tutto sia vero ma che tutto è necessario »; dal che Josef trae la conclusione: « La bugia diventa così il principio ordinativo del mondo. » Dunque non la spiegazione, la ragione e il padroneggiamento dell'orizzonte umano si trovano a conclusione del lavoro sul mito ma la perdita del senso della direzione specifica da cui guardarsi. Il processo è stato così dal timore alla paura invece che viceversa: siamo al contrario di quel che è il compito del mito. Il culmine di tutto ciò (vicenda, interpretazione e quant'altro) è data dalla paradossale conclusione del capitolo. Josef K. si era lasciato catturare molto controvoglia nel rapporto col cappellano e giunto alla fine si meraviglia che sia così facile sciogliersene. Ed ecco la dichiarazione finale del cappellano: « Il tribunale non vuole niente da te. Ti accoglie se vieni e ti lascia andare se vai. » Dunque il mito può essere ma può altrettanto bene non essere. Ma se non è, non per questo cessa facendo posto al logos e alla scienza per la loro superiore capacità di spiegare la realtà. Il non interpretabile è,

al contrario, la sola realtà che noi possediamo e dunque è essa, e non il mito, che noi abbiamo cercato di interpretare.

Questo paradosso si spiega col circolo che in Kafka si stabilisce tra mito e logos: ciascuno rifluisce perennemente sull'altro, senza che i confini siano mai tracciabili. Non c'è infatti da dubitare, almeno in un primo momento, che in *Vor dem Gesetz* ci venga comunicato un mito. Finora tale conclusione ce l'ha suggerita solo l'indizio dato dall'affinità dei procedimenti interpretativi utilizzati da Kafka in quel caso con quelli elaborati usati nei riferimenti di antichi miti. Ciò può essere approfondito. La capacità di esporsi a variazioni è infatti costitutiva del mito, che in quel modo mostra la sua solidità; esso è capace di assumere molte forme perché è portatore di molti significati. La parabola (per restare a quella) può essere forse considerata rientrare nella sfera che Blumenberg chiama del mito basilare (*Grundmythos*):

Il mito basilare non è il dato preesistente ma ciò che resta visibile alla fine e che potrebbe soddisfare le reazioni e le attese.

AaM 192

Il mito basilare [...] è dunque un *principio dinamico della fondazione di senso*.

AaM 198

Ed è dinamico perché attraverso il suo variare si rendono possibili sempre nuove attribuzioni di significato.

Ma ecco il punto: *Vor dem Gesetz* non fonda un senso; al contrario, finisce nella disperazione e nella menzogna. Dunque in tutto l'insieme sono riconoscibili i principi costruttivi del mito eppure l'esito finale è antimitico. Il mito viene rivolto contro il mito.

È indubbiamente possibile asserire che Kafka è stato un autore del *logos* sic et simpliciter. Lo è già nel senso che egli (seguo qui Blumenberg) ha condotto a termine almeno singoli miti, fino al silenzio, all'inorganico, all'informe.

Al polo opposto ci sono però da considerare due fattori. Ciò che Kafka produce nell'occasione del suo trattare

miti sono opere letterarie; e non sorprenderà nessun lettore il sentir riavvicinare la letteratura al mito. Blumenberg lo fa però in questa maniera:

Il lavoro sulla terminazione del mito si compie però sempre come metafora del mito. [...] Il mondo deve diventare la cosa più insensata del mondo per poter tollerare accanto a sé, in sé, contro di sé dei mondi infondabili. Solo nell'universo della pura relatività l'oggetto estetico si impone contro tutti gli altri.

AaM 681

Così la letteratura stessa diventa mito. Ma poiché il mondo di Kafka non è portatore di « messaggi » di verità, si ripete in generale quel che è già avvenuto con le interpretazioni della parabola: l'opera resta in quel mito che pur conduce a termine.

Il *logos* di Kafka non ha un esito diverso da quello del suo mito: non ci dà la verità né la speranza di averla. È indubbiamente *logos*, poiché ha messo fine al mito con strumenti riconoscibili come logici. Tale è il complesso dell'attività interpretativa ma tale è anche la struttura di tutto il romanzo, basata sul modello epistemologico ipotesi-verifica e sul conseguente sistema retorico di periodi ipotetici. E tuttavia anche a questo elaborato sistema manca la pretesa alla verità<sup>5</sup>. Pertanto *logos* e mito non si avvicinano ma si avviano di pari passo verso un esito che contraddice entrambi.

La conclusione non è diversa se riprendiamo e sviluppiamo la già accennata teoria di Manfred Frank sulla prestazione sociale del mito. Scrive Frank:

La produzione del mito si colloca nel campo normativo ed ha a che fare con la giustificazione di contesti di vita e istituzioni sociali [...] « Giustificare qualcosa » significa riferirlo (o poterlo riferire) a un valore intersoggettivamente incontestato. Ma intersoggettivamente incontestato è in senso stretto solo ciò che viene ritenuto sacro: intoccabile e onnipotente. [...] Fondazione è ricon-

<sup>5</sup> Cfr. E. De Angelis, *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 76.

duzione al sacro, cioè giustificazione. [...] Il mito] fonda e certifica un ordine sociale mediante discorsi che — ridotti semplicemente alla loro funzione di segni — non hanno in sé niente di giustificativo ma lo ricevono dai soggetti sociali attraverso una attribuzione di valore.

(pp. 81-82 e 110)

È ora evidente che i miti di Kafka non fondano e non giustificano nulla né riconducono alcunché a valori intersoggettivamente incontestati. Eppure ciò non si può asserire fino in fondo. Un tribunale e un processo rientrano pur nel mondo delle istituzioni e Josef K. attribuisce valore a tale mondo; infatti il tribunale l'accoglie se lui ci va, non invece se non ci va. E lui ci va, lo cerca, sebbene il primo appuntamento gli sia stato comunicato solo in maniera vaga. Per di più c'è qualcosa di intersoggettivo, poiché K. conosce tutta una serie di persone che ha a che fare col tribunale. Eppure è anche chiaro che fondazione e giustificazione sono revocabili: K. potrebbe anche non andare, come gli dice il cappellano. Né viene giustificato e fondato qualcosa di paragonabile a ciò che i miti storicamente attestati hanno fatto. In questo senso non si può parlare di intersoggettività. Si noti questo scambio di battute ancora tra K. e il cappellano: « Come può mai un uomo essere colpevole? e qui siano tutti uomini » obietta K., invocando proprio l'intersoggettività. Ma il cappellano ribatte: « Certo, ma così sono soliti parlare i colpevoli. » Non il momento intersoggettivo viene giustificato in primo luogo ma l'isolamento di Josef K. dalla società umana. Invece di fondare il sociale, i miti di Kafka mostrano piuttosto come un momento pseudo-sociale, concernente solo colui che l'ha formato, si abbatta su quest'ultimo revocando lo statuto di realtà e irrealtà. Dobbiamo dunque arrivare a ripercorrere il sistema di Kafka senza interpretarlo. I suoi simboli sono caratterizzati da una revoca incessante: essi ci introducono in un mito che poi si rivela essere un antimito, facendo così posto a un *logos* che a sua volta lavora in direzione opposta al *logos*. Tutto ciò mostra una necessità pari a quella menzionata dal cappellano, condizionata dalla contingenza della creazione estetico-

soggettiva. Né il *logos* né il mito si lasciano inchiodare. Perciò i simboli di Kafka restano semplicemente simboli, il che comunque contraddice ciò che comunemente si intende per simbolo.

Resta una domanda: che cosa significa tale ininterpretabilità? Come va essa interpretata a sua volta? La revoca immanente, in cui mito e *logos* si incontrano, non mette capo a una sospensione fra contingenza e necessità ma a un loro esserci contemporaneamente. L'una si rovescia nell'altra. Il *logos* mina se stesso, realizzando un ambiguo trionfo. Il mito arriva al suo termine, il che comporta la sua reimpastazione estetica. Il sistema di Kafka è pertanto ciò che è aperto in assoluto. E dunque sul piano formale la natura dell'aperto mostra di essere la contraddizione. Questa si dispiega poiché il nulla, che si annida dietro ogni pretesa essenza, non vuole dichiararsi nemmeno come nulla. Niente può essere poiché semplicemente non c'è niente.

Ma il nulla non c'è senza il qualcosa che cerca di percepirlo e giustificarlo. La contraddizione si annida pertanto ovunque<sup>6</sup>.

Col procedere da Stifter verso Kafka l'incertezza della fondazione si è fatta man mano maggiore. Il ricorso al mito non ha dimostrato di essere una rincorsa al *logos*; tranne forse in Stifter, cui però resta troppo mito tra le mani. Musil a sua volta vuole lasciare aperte le cose, quasi utilizzando il mito come spinta al moto perpetuo. E il suo tentativo (forse da pensare ancora fino in fondo) sembra il più convincente, purché gli resti accanto Kafka affinché quei minimi possibili, di cui Musil parlava, non ridiano luogo a una qualche sclerosi, mitizzando l'altro come se fosse possibile conseguirlo. L'altro siamo noi e non possiamo non esserlo. Meglio non aspettare che sia l'altro a dircelo.

<sup>6</sup> Meno kafkiana suona la conclusione di Blumenberg: « Perché il mondo dovrebbe seguitare a esistere se non c'è più niente da dire? — Ma se invece ci fosse ancora qualcosa da dire? » (AaM, p. 689).

Il sistema di Kafka è la perenne alternativa a tutto. Non a questa o quella singola costruzione ma in generale. E non è un modello imitabile, dunque in questo senso non un mito. Né una chiave d'accesso alla realtà, poiché invece la mina. In una parola: è un assoluto che smentisce sia *logos* sia mito. È la contingenza assoluta, che deve essere così per necessità.

\* \* \*

### Coda

Per quanto modesto sia questo mio tentativo di mettere in circolazione anche qui da noi alcune idee sviluppatesi in Germania durante gli ultimi dieci anni, me lo fa apparire non inutile la constatazione che di esse non c'è neanche menzione in quelli che in data odierna risultano i due ultimi libri italiani in cui a vario titolo si tratta di mito: né in quello di Gianni Vattimo, *La società trasparente* (Garzanti 1989) né in quello dell'informatissimo Carlo Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del Sabba* (Einaudi 1989). Siamo del resto agli antipodi. Il libro di Blumenberg pratica « una forma frammentaria di storiografia, diretta proprio contro l'unità, la totalità e la costruzione teleologica » (così giudica Gerhart von Graevenitz nel suo discutibile ma interessante *Mythos: zur Geschichte einer Denkgewohnheit*, Stuttgart 1987, p. XVI); Ginzburg invece è tutto dentro i concetti di comparazione, influsso e soprattutto di riduzione all'unità intesa come cellula germinale primaria, fino a ipotizzare qualcosa che egli stesso dichiara indimostrabile, cioè la radice comune di due parole, data la quale sembrerebbe raggiunto il fine assoluto della ricerca<sup>7</sup>. Ma ricerche di questo genere rischiano

<sup>7</sup> « L'ipotesi che la segale cornuta venisse usata per ottenere stati di perdita o alterazione della coscienza è resa più plausibile da questa ricchezza di associazioni mitiche. Essa riceverebbe una conferma definitiva se fosse possibile affermare che tra una parola dell'etimologia oscura come *ergot* (segale cornuta) e la parola germanica *warg* (fuorilegge, ma anche lupo mannaro) esisteva una connessione — purtroppo indimostrabile. » (*Storia notturna*, p. 285).

di muoversi all'interno di una petizione di principio. Nella parte introduttiva, replicando a una protesta di Trevor-Roper, secondo il quale agli antropologi sembra santificata qualunque concezione reazionaria perché diffusa nel popolo, Ginzburg sostiene che studiare certi fenomeni, per esempio l'antisemitismo popolare, non comporta adesione (p. XV); né certo egli ne dimostra nel corso della splendida prima parte, che attraversa appunto quel campo. Difficile però sostenere che non ci sia adesione col suo tema più generale, che rivela infine di essere il racconto dei racconti, cellula germinale di tutta la vita culturale: « non [...] un racconto tra i tanti ma la matrice di tutti i racconti possibili » (p. 289). Qui non si tratta neanche di aderire simpateticamente, qui si tratta di vita o di morte. Ma se è così, non si può mai essere al di fuori del racconto dei racconti; Ginzburg sostiene che il suo libro ne è solo una variante; col che non viene affrontato il problema del diritto, dei modi, delle possibilità generali di fare la storia delle altre varianti. Al di fuori delle asserzioni verbali, infatti, sembra che lo storico abbia raggiunto il punto di vista assoluto, dal quale svelare quel che inquisitori e inquisiti non avevano mai capito, e cioè che anch'essi si muovevano entro il racconto dei racconti. Insomma è un fare la storia dichiarando che la storia è finita e dunque svelata e che pertanto se ne può anche stabilire l'inizio e la scaturigine unica.

Poiché in passato ci si è interrogati sugli inquisitori dei riti e dei miti, Ginzburg si interroga (e non da oggi) sugli inquisiti. Blumenberg, Frank, Graevenitz e altri si interrogano invece su chi si interroga; dalla loro interrogazione però non risulta una storia della storiografia ma un modo di entrare a far parte — riflessivamente — del lavoro sul mito. (Che poi tale modo non possa essere semplicemente restituito ma debba essere rilanciato è un altro discorso, che qui ho tentato di praticare.) Ginzburg sostiene di voler coniugare morfologia e storia, Lévi-Strauss e teoria degli influssi. La morfologia lo porta così alla perentoria assunzione di un Prometeo zoppo, storicamente inesistente ma isomorficamente inevitabile (p. 239). Le esi-

genze dello strutturalismo non sono da liquidare alla leggera, né lo sono quelle che portano a prediligere il principio della scaturigine unica e la teoria degli influssi; del resto sia la prospettiva parmenidea sia quella formalizzante sono bensì diversamente antiche, però ormai entrambe sufficientemente tali da poter essere considerate a pari titolo delle costanti nella nostra cultura. E forse accumulando le domande allo storico si dimostra di prendere sul serio i suoi principi e la sua tematica. A quel sistema che siamo concretamente noi, e proprio ad esso, il « confronto tra morfologia e storia » dovrebbe dare risposta. Vengo ricondotto ad antiche credenze per spiegare le mie azioni in un mondo ordinato? E chi a sua volta ha ordinato tale mondo senza essere prigioniero di antiche credenze? Nel mio *hic et nunc* confluiscono tante spinte; si può, ciononostante, parlare di una causa (unica) del sistema? In ogni caso: da che cosa deriva il suo dinamismo e come lo si misura? Come e quando un sistema cessa di essere tale?

A dire la verità, sembrava che almeno buona parte di queste questioni fosse stata liquidata dal lavoro teorico dei tempi più recenti. Forse però non è così, visto che il libro di uno storico così importante e affascinante come Ginzburg induce a riproporsele. C'è da vedere se questi tedeschi di cui si è parlato riusciranno a rinfrescare il dibattito senza dover aspettare la consueta mediazione francese.

FRANZ BIBERKOPF: EIN BEISPIEL UNTER ANDEREN.  
INDIVIDUUM UND KOMMUNIKATION  
IN ALFRED DÖBLINS ROMAN  
BERLIN ALEXANDERPLATZ

di  
LISELOTTE GREVEL  
Pisa

Gemeinhin gilt Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* als Stadtroman<sup>1</sup>. Der Autor selbst beglaubigt diese Deutung nicht nur bereits im Titel, sondern ebenso in seinen Kommentaren<sup>2</sup>. Die Stadt als «Korallenstock für das

<sup>1</sup> Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, Berlin, Fischer, 1929. Zitiert wird aus der dtv-Ausgabe: Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, Nachw. v. Walter Muschg, München, dtv, 26. Aufl. 1987. — Schon die frühesten Rezensionen betonen, der Roman sei der erste deutsche Großstadtroman von Weltrang. (Vgl. Matthias Prangel, Hrsg., *Materialien zu Alfred Döblin «Berlin Alexanderplatz»*, Frankfurt, Suhrkamp, 2. Aufl. 1978, S. 53 ff; auch Helmut Schwimmer, *Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz, Interpretationen*, München, R. Oldenbourg, 2. Aufl. 1985, S. 9 ff.). Noch Volker Klotz geht in seiner anregenden Untersuchung von dieser Perspektive aus: *Alfred Döblins «Berlin Alexanderplatz»*, in V.K. *Agon Stadt, Erzählte Stadt*, München, Hanser 1968, S. 372-418.

<sup>2</sup> Vgl. u.a. sein Nachwort zu einem Neudruck 1955: «Ich hatte keinen besonderen Stoff, aber das große Berlin umgab mich, und ich kannte den einzelnen Berliner, und so schrieb ich wie immer ohne Plan, ohne Richtlinien darauflos, ich konstruierte keine Fabel [...]» («wiederabgedr. in B.A., a.a.O., S. 414). In dem — später nicht mehr verwendeten — Entwurf eines Prologs erklärt der Erzähler, warum der Alexanderplatz «Mittelpunkt» des Romans sei: die umwälzenden baulichen Veränderungen dieses Platzes gerade gegen Ende der 20er Jahre machten ihn zum Bild des Fortschritts, der die zunehmende Bedeutung der ganzen Stadt

Kollektivwesen Mensch »<sup>3</sup> wird zum faszinierenden Träger und bedingenden Element menschlichen Lebens überhaupt. An dieser Tatsache vorbeizusehen, hieße den Roman von seinen Grundlagen her zu verkennen.

Andere Interpreten wiederum betonen das philosophische Fundament des Romans. Die Verwurzelung der Geschichte Franz Biberkopfs (FB) in den philosophischen Betrachtungen Döblins vor und während der Entstehungsphase des Werks hat dazu geführt, daß von einem « Initiationsroman » gesprochen wurde, der von der « mystischen Erfahrung » des « Bekenntnis(ses) zum eigenen Ich » handle<sup>4</sup>. Das « Ich », das seit der Abhandlung *Das Ich über der Natur* ins Zentrum von Döblins Interesse gerückt ist, ist kein « psychologisches » Ich, sondern eine elementare Instanz, die sich erst in einem vielgestaltigen Zusammenwirken mit seiner Umgebung, der in ihre chemischen und physikalischen Bestandteile zerlegten « Natur », verwirklicht<sup>5</sup>.

Der Vorstellung der Interaktion von Ich und Natur

manifestiere (aus d. Marbacher Manuskriptvolut, *Berlin Alexanderplatz*, S. 9-10, zit. aus M. Prangel, *Materialien*, a.a.O., S. 23 f.). Die allgemeine Bedeutung der Großstadt für den Menschen hebt er in seinem Aufsatz *Der Geist des naturalistischen Zeitalters* hervor (in « Die neue Rundschau », Dez. 1924, später in A. D., *Aufsätze zur Literatur*, hrsg. in Verb. m. d. Sohn d. Dichters v. Walter Muschg, Olten u. Freiburg, Walter, 1963 (= *AzL*), S. 62-83).

<sup>3</sup> A. D., *Der Geist des naturalistischen Zeitalters*, a.a.O., S. 74.

<sup>4</sup> Helmut Koopman, *Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz*, in H. K., *Der klassische und moderne Roman in Deutschland*. Thomas Mann, Alfred Döblin, Hermann Broch, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, Kohlhammer, 1983, S. 109. U.a. hatte schon Klaus Müller-Salget in seiner grundlegenden Untersuchung die enge Verbindung des Romangeschehens mit Döblins philosophischen Anschauungen jener Zeit herausgearbeitet (K. M.-S., *Alfred Döblin, Werk und Entwicklung*, Bonn, Bouvier, 1972). Vgl. auch Hermann Kähler, *Döblins « Berlin Alexanderplatz »*. *Döblins Naturphilosophie und der Roman*, in « Weimarer Beiträge », 28, (1982), H. 11, S. 28-46.

<sup>5</sup> A. D., *Das Ich über der Natur*, Berlin, Fischer, 1928 — in seinem späteren Werk *Unser Dasein* (Berlin, Fischer, 1933) entwickelt er in aphoristischer Form weitere Gedanken zu Erscheinung und Wesen der Instanz des « Ich ».

nicht unähnlich ist schon das bereits früher entwickelte romantheoretische Konzept Döblins vom « epischen Roman », den es gegen den zeitgenössischen psychologischen Roman neu zu entwickeln gelte<sup>6</sup>. Im « epischen Roman » nämlich ergibt sich eine der Beziehung zwischen Ich und Natur analoge Bewegung zwischen dem Romangeschehen und einer dahinter liegenden « Ur-Situation ». Indem diese im Romangeschehen deutlich gemacht wird, erhellt sie es und verleiht ihm Aussagekraft und exemplarischen Wert. Homer, Cervantes, Dante und Dostojewski gelten Döblin als literarische Vorbilder des epischen Romans in diesem Sinn<sup>7</sup>. Zwar werden diese Namen vor allem als Autoritäten der « Epik » — d.h. einer mit dieser Ur-Situation die Totalität des Lebens erfassenden Schreibweise — zitiert. Allein die Auswahl — insbesondere der Rückgriff auf Dostojewski — läßt die Vermutung zu, daß nicht nur die « epische » Breite und Tiefe interessiert, und daß die abgewiesene psychologische Komponente auch im eigenen Romanwerk nicht gänzlich in Bann geschlagen wird<sup>8</sup>. Diese Vermutung anhand einer eingehenderen Textaus-

<sup>6</sup> Zunächst in den *Bemerkungen zum Roman* (in « Die neue Rundschau », März 1917), dann vor allem in *Der Bau des epischen Werks* (in Jahrbuch der Sektion für Dichtkunst 1929 u. in « Die neue Rundschau », April 1929), zit. aus *AzL*, S. 19-23 u. 103-132.

<sup>7</sup> A. D., *Bemerkungen zum Roman*, in *AzL*, S. 21.

<sup>8</sup> Eine Textinterpretation allein auf die theoretischen Äußerungen des Autors zu gründen — so notwendig diese zum Textverständnis sind —, erscheint angesichts der Vielfalt bewußter und unbewußter Gestaltungseinflüsse immer ungenügend. Gerade bei Döblin darf nicht seine jahrelange Tätigkeit als « Nervenarzt » vergessen werden. Daß dies — gewollt oder ungewollt — einen Niederschlag in seinem Werk findet, ist nahezu unvermeidlich. Außerdem geht aus einem Brief an den Berliner Germanisten Julius Petersen, worin er den Schluß des Romans kommentiert, hervor, daß Döblin sehr bewußt die Psychologie seiner Romanfiguren kommentiert: « Der Schluß müßte eigentlich im Himmel spielen [...] aber ich ließ es mir nicht nehmen, zum Schluß Fanfaren zu blasen, es mochte psychologisch stimmen oder nicht. » (Brief v. 18.9.31, in A. D., *Briefe*, hrsg. v. Walter Muschg, weitergef. v. Heinz Graber, Freiburg, Olten, 1970, S. 166). — Das psychologische Moment bezieht übrigens — wenngleich nicht als solches thematisiert — ausführlich

wertung zu erhärten, ist die Aufgabe der vorliegenden Untersuchung. Es wird sich dabei auch erweisen, daß diese psychologische Komponente durchaus mit dem Konzept des Epischen in Einklang zu bringen ist, insbesondere wenn man die epische « Totalität » des Lebens » in zeitgeschichtlichem Sinn faßt. Die Psychologie der Figuren des Romans stellt sich nämlich wesentlich als gesellschaftsbezogene dar, d.h. nur in dem umfassenden Zusammenhang der gesellschaftlichen « Totalität » kommt sie zur Wirkung und erhält ihre spezifische Form.

Bei seiner Polemik gegen den zeitgenössischen psychologischen Roman entwickelt Döblin freilich recht eigenwillige Vorstellungen. Darin erweist er sich — als Schriftsteller zumindest — sehr unabhängig vom « Nervenarzt » Döblin. Im Rahmen dieser Untersuchung erübrigt sich daher eine Auseinandersetzung mit den in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts vorherrschenden Schulmeinungen der Psychologie. Im « Berliner Programm » von 1913 spielt Döblin die « Psychiatrie » gegen die « Psychologie » aus, wobei er die Unterschiedlichkeit der damaligen psychologischen Forschungsrichtungen in Methodologie und Zielen — von der experimentellen der Wundtschen Tradition zur Psychoanalyse und zur Gestaltpsychologie, um nur das Spektrum anzudeuten — durchaus zu ignorieren scheint. Der « Psychiatrie » dagegen schreibt er einen « Ganzheitsanspruch » zu, den man ihr heute gern bestreitet:

Man lerne von der Psychiatrie, der einzigen Wissenschaft, die sich mit dem seelischen ganzen Menschen befaßt. Sie hat das Naive der Psychologie längst erkannt, beschränkt sich auf die Notierung der Abläufe, Bewegungen, — mit einem Kopfschütteln für das Weitere und das 'Warum' und 'Wie'<sup>9</sup>.

Wenn Döblin sich gegen die « Psychologie » in der Roman-

auch Müller-Salget in seine Untersuchung ein, die eine gründliche Analyse des allerdings durchweg negativ gesehenen Charakters von FB vornimmt (a.a.O., S. 305 ff.).

<sup>9</sup> A. D., *An Romanautoren und ihre Kritiker*, in « Der Sturm » Nr. 158/159, Mai 1913, zit. aus *AzL*, S. 16.

praxis der Zeit wendet (etwa bei Schriftstellern wie Thomas Mann, gegen den er mit derselben Schärfe wie Bertolt Brecht polemisiert), so denkt er dabei, analog zu seinem Rückgriff auf das Konzept der Epik, an ästhetische Prinzipien der Klassik: das Motiv des « Helden » und die kausale Handlungsverkettung.

Viele [...] Romane [...] bestehen fast nur aus Analysen von Gedankengängen der Akteure; es entstehen Konflikte innerhalb dieser Gedankenreihen, es kommt zu dürftigen oder hingepatzten « Handlungen ». Solche Gedankengänge gibt es vielleicht, aber nicht so isoliert; sie besagen an sich nichts, sie sind nicht darstellbar [...] Die wirklichen Motive kommen ganz anderswo her [...] <sup>10</sup>.

Schon Aristoteles hatte für die Tragödie die psychologische Folgerichtigkeit des Werkes vorausgesetzt <sup>11</sup>. Dieses klassische ästhetische Konzept von der psychologischen Stimmigkeit des Protagonisten wird auch in den folgenden Betrachtungen zugrunde gelegt. So können Döblins eigene romanästhetische Aussagen an seiner Romanpraxis gemessen werden.

Auf den ersten Blick entspricht die Darstellungsweise im Roman dem Vorgehen, wie es Döblin der Psychiatrie zugute hält. Scheinbar sachlich werden das Geschehen und seine Eindrücke auf FB notiert, seiner inneren Getriebenheit folgend bis über die « Heldenrettung » hinaus in den offenen Schluß, der so gar nicht zu dem soeben aus der Taufe gehobenen « neuen » FB passen will <sup>12</sup>. Betrachtet man indes FB nach Eigenart und Wirkungen seiner Persönlichkeit, so erscheint auch dieser Schluß als konsequente Entwicklung gegebener Voraussetzungen.

Einen geeigneten Ansatzpunkt für die Untersuchung

<sup>10</sup> Ebda.

<sup>11</sup> In der *Poetik* bezeichnet Aristoteles als wesentliches Kennzeichen der Tragödie die Wahrscheinlichkeit in der Nachahmung von Handlungen, wobei das Ziel der handelnden Personen « das Wichtigste von allem » (Kap. 6) und eines der Merkmale der darzustellenden Charaktere « das Gleichmäßige » ist (Kap. 15).

<sup>12</sup> Dieser Schluß hat denn auch immer neue Interpretationsversuche hervorgerufen. Vgl. K. Müller-Salget, a.a.O., S. 295 ff. u. 345 ff.



bietet die historische bzw. mythologische Episode, die zudem ausdrücklich auf eine beispielhafte Situation, gewissermaßen eine Ur-Situation, verweist: der Vergleich zwischen Orest und Biberkopf (S. 84 ff.). Gerade in ihm zeigt sich weniger die Abkehr Döblins von der Psychologie, als vielmehr die Bedeutung, die auch der psychologische Aspekt zur gegenseitigen Erhellung von « Romangeschehen » und « Ursituation » annimmt. Diesem Vergleich sei daher zunächst die Aufmerksamkeit zugewandt. Er ist von zahlreichen Kontrasten geprägt, deren Aufgabe es paradoxerweise zunächst zu sein scheint, beim Leser den Eindruck jeglicher Ähnlichkeit auszuschließen. Der erste Unterschied stellt sich bereits bei dem wenig « erhabenen » Bild ein, das der Erzähler eingangs von FB zeichnet. Er ist « fast zwei Zentner schwer [...], trägt grüne Wickelgamaschen, Nagelschuh und Windjacke » (S. 84), ein Kraftmeier also ohne die mindeste Reue für die begangene Tat (« Hetzen ihn, von früher her, Ida und so weiter, Gewissensbedenken, Alldrücken [...] Erinnyen aus der Zeit unserer Urgroßmütter? Nichts zu machen. »), der seine Tage als Zeitungshändler vornehmlich dem Müßiggang und dem Trunk widmet (« eine Molle nach der anderen und ein Doornkaat dazwischen »). Zu vergessen hat er nicht etwa einen tragischen, schicksalhaft notwendigen Mord wie Orest, der den Tod seines Vaters rächte, sondern den im Affekt begangenen Totschlag seiner « Braut » Ida. Dieses Bild scheint von vornherein eine ironische Opposition zu der tragischen Ebene des klassischen Sujets herzustellen. Bei eingehender Betrachtung entsteht freilich ein anderer Eindruck. Die Ironie wirkt nämlich nicht nur in der Gegenüberstellung der beiden Situationen. Sie trifft überdies die Schilderung der Szenen selbst, der klassischen wie der modernen. Ein Beispiel für die ironisch gebrochene Darstellungsweise des Mythos bietet die Charakterisierung des gewissengeplagten Orest:

Ein Verbrecher, seinerzeit gottverfluchter Mann [woher weißt du, mein Kind?] am Altar, Orestes, hat Klytämnestra totgeschlagen, kaum auszusprechen der Name, immerhin seine Mutter. [An welchem Altar meinen Sie denn? Bei uns können Sie ne Kirche suchen, die

nachts auf ist.] Ich sage, veränderte Zeiten. Hoi ho hatz, schreckliche Bestien, Zottelweiber mit Schlangen, ferner Hunde ohne Maulkorb, eine ganze unsympathische Menagerie, die schnappen nach ihm, kommen aber nicht ran, weil er am Altar steht, das ist eine antike Vorstellung, und dann tanzt das ganze Pack verärgert um ihn, Hunde immer mitten mang. Harfenlos, wie es im Liede heißt. Erinnyentanz, schlingen sich um das Opfer, Wahnsinnsverstörung. Sinnesbetörung, Vorbereitung für die Klapsmühle. (eckige Klammer v. Autor, S. 84)

Sinn der zahlreichen verfremdenden Erzählereinschübe, der Durchsetzung des gehobenen Sprachduktus mit Stilbrüchen in Form schnoddriger Kommentare wie « Vorbereitung für die Klapsmühle », ist es offenbar, den Mythos vom Sockel der erhabenen Ferne zu heben und ihn unmittelbar in den Alltag zu integrieren. Die Geschichte des Orest erscheint so radikal entmythologisiert, und ungeachtet des ersten Eindrucks der Unvergleichbarkeit ergeben sich durchaus Parallelen zwischen der heroischen Ebene, der « Ursituation », und dem banalen Alltagsgeschehen. Dies umso mehr, da auch die Beschreibung FBs und seiner « Tat » keineswegs frei von ironischer Untermalung ist — wie etwa die Schilderung der tatauslösenden Umstände (« Der Ausdruck 'Hurenbock' und 'Nuttenjäger' animierte Biberkopf kolossal, der dazu noch aus anderen Gründen erregt war », S. 85), oder die naturwissenschaftliche « Erklärung » des Tathergangs (S. 85 f.), die sogar auf newtonsche Formeln zurückgreift<sup>13</sup>. Diese allseitig relativierende Ironie deutet also

<sup>13</sup> Zwar ist Döblins Ironie durch seine apodiktische Ausdrucksweise so verhalten, daß sie, wie nicht selten im Roman, verkannt wurde (vgl. zur Diskussion Joris Duytschaever, *A. Döblins Aischylos-Rezeption. Zur Funktion der Orest-Parodie in « Berlin Alexanderplatz »*, in « Revue de littérature comparée », 53 (1979) S. 34 f.). Hinzu kommt allerdings Döblins offenkundiges Interesse für die Naturwissenschaft, von der die Untersuchung *Das Ich über der Natur* (a.a.O.) eindeutiges Zeugnis ablegt. Im Zusammenhang des Romantextes ist gleichwohl der Kontrast zwischen dem auf der erwähnten Zufälligkeit beruhenden Totschlag — einer Affekthandlung — und der rein mechanischen Darstellung des Tathergangs, wobei es — unter Berufung auf die unterstellte Stringenz naturwissenschaftlicher Erklärungen — « nichts Unbekanntes in der Gleichung » (86) gibt, kaum zu übersehen. Die ironische Verarbeitung

ihrerseits auf Austauschbarkeit in den Geschehensepisoden, auf eine gewisse Gleichwertigkeit der Protagonisten, die noch betont wird in der auf Orest und FB bezogenen absurden Frage « Wer möchte nicht lieber in wessen Haut stecken? » (S. 84). Wie sich Orest also in die banale Alltagswelt der Gegenwart verpflanzt sieht, so rückt FB unversehens in die Nähe des klassischen Helden. Und wenn FB auch als Vertreter des « Antihelden » der europäischen Romantradition auftritt — hierin einem Don Quichote, Tristram Shandy oder Oskar Matzerath ähnlich —, so ist er doch auch seinem klassischen Gegenbild vergleichbar. Die Vergleichbarkeit bezieht sich allerdings nicht, oder nicht nur auf sein Schicksal bzw. seinen « Hunger nach Schicksal »<sup>14</sup>, noch leidiglich auf die Neigung des « Helden » zur Hybris<sup>15</sup>, sondern auch auf die « Schuld » FB's in

seines theoretischen Interessenschwerpunktes im Roman ist wieder ein Beweis, daß die Theoriebildung eines Autors nicht ohne weiteres beim Verständnis seiner « Romanpraxis » weiterhilft.

<sup>14</sup> Walter Benjamin, *Krisis des Romans. Zu Döblins « Berlin Alexanderplatz. »*, in W. B., *Gesammelte Schriften*, Bd. III, *Kritiken und Rezensionen*, hrsg. v. Hella Tiedemann-Bartels, Werkausgabe Bd. 8, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1980, S. 235.

<sup>15</sup> U.a. legt auch Duytschaever diese Deutung nahe, die ihn eine weitere Parallele zwischen FB und der aischyleischen Orestie ziehen läßt, da Aischylos « Immer wieder [...] die lauten Warnungen aus[spricht], daß auch auf dem Glück ein Fluch ruht, daß nimmer Maß halten zu können den Menschen in das Verderben stürzt » (a.a.O., S. 37). Bei dem Vergleich mit FB beruft er sich allerdings einseitig auf die vielzitierte Passage des Erzählervorspanns, es sei überheblich, « vom Leben mehr zu verlangen als das Butterbrot ». (Ebda.) Die Passage lautet im Zusammenhang: « Dies zu betrachten und zu hören wird sich für viele lohnen, die wie FB in einer Menschenhaut wohnen und denen es passiert wie diesem FB, nämlich vom Leben mehr zu verlangen als das Butterbrot. » (unnum. [7]) Der Erzähler wendet sich an « viele, die in einer Menschenhaut wohnen », d.h. an den Menschen allgemein. Die Formulierung « mehr verlangen als ein Butterbrot » muß sich zudem nicht notwendig auf rein materielle Ziele beziehen: vielmehr stellt sich, zumal im Roman die Bibel so eindringlich präsent ist, unwillkürlich eine Assoziation mit dem Spruch ein « der Mensch lebt nicht vom Brot allein ». Eine Assoziation, die durch die Vielzahl der Hinweise auf das « Suchen » von FB legitimiert ist. Es handelt sich also hier um

einem umfassenderen Sinn. Der Vergleich zwischen FB und Orest verweist auf den Charakter des Romans als eines epischen Lehrstücks. FB repräsentiert, wie sich noch zeigen wird, nicht den Kriminellen, den Lumpenproletarier und Hehler, wie oft nur allzu vorschnell geschlossen wird. Er repräsentiert vielmehr die Schuld oder Schwäche seiner Zeitgenossen. Denn wenn der Romanvorspann auch betont, daß FB den Typ des schichtenunspezifischen Menschen verkörpert, der ganz allgemein « in einer Menschenhaut wohnt » (unnum. [S. 7]), so zeitigt FB demungeachtet im Hinblick auf seine eigene Persönlichkeit wie auf ihre Auswirkungen auf die Mitmenschen sehr klar umrissene zeittypische Züge. Er wird mithin geradezu eine Identifikationsfigur seiner Zeit<sup>16</sup>. FB's Schuld ist dabei weniger in ihrer vordergründigen Gestalt zu sehen, die schon im Geschehensablauf evident ist, als vielmehr in einem diffuseren Sinn, der sich eben als zeittypische Erscheinung deuten läßt. Sie wird im Rahmen dieser Arbeit insbesondere im Zusammenhang mit dem spezifischen Sprachgebrauch des Romans und seiner Figuren deutlich werden.

Zunächst ist jedoch nachzuweisen, inwiefern FB die durch den Vergleich mit Orest nahegelegte psychologische Konsistenz auch im übrigen Roman-geschehen vor allem im Umgang mit seinen Mitmenschen erweist. Sie ist erst die Voraussetzung für die « Schuldfrage » überhaupt.

Es stellt sich heraus, daß FB, auch im Hinblick auf die psychologisch komplexe Anlage seines Charakters ein « Held » im nahezu klassischen Sinn ist. Erstaunlich konsequent verwirklicht sich nämlich — zwar nicht in « Gedankenreihen », so doch in der Handlungs- und Dialogstruktur des Romans — das aristotelische Postulat, demzufolge der Charakter des tragischen Helden aus guten und schlechten Eigenschaften bestehe, wobei die guten überwiegen und die Tragödie durch einen « großen

einen ersten Hinweis auf FB als einen auch geistig suchenden Menschen.

<sup>16</sup> So auch Marcel Reich-Ranicki, in *Unser Biberkopf und seine Miese*, in « Frankfurter Allgemeine Zeitung », 7.7.1989.

Fehler » des Helden hervorgerufen wird<sup>17</sup>. Auch die Persönlichkeit von FB läßt sich nicht auf die « schlechten Eigenschaften », auf seine « Verkrampfung im Ich » reduzieren<sup>18</sup>. Wenn diese auch das tragische Ende, das Schicksal — oder « das, was wie ein Schicksal aussieht » (unnum. [S. 7]) — bewirkt, so wird dieses « Schicksal » doch erst ermöglicht und glaubhaft durch die Komplexität seines Charakters.

Die Vergleichbarkeit von FB mit dem klassischen Helden aus der Komplexität der Charaktere beginnt bei dem Punkt, an dem sie der Erzähler selbst ausdrücklich ausgeschlossen hatte: bei dem Schuldbewußtsein. FB, den ein scheinbar ganz unheldisches, passives Verhalten kennzeichnet, der von Situation zu Situation treibt, ist keineswegs so kalt und gewissenlos, wie die Gegenüberstellung mit dem antiken Helden und die Behauptung « Quälen ihn Gewissensbisse? Nichts zu machen » denken läßt. Diese Behauptung ist nämlich nur gültig für den begrenzten Zeitraum nach der Entlassung aus dem Gefängnis und vor dem ersten « Schlag », in dem FB sein Selbstbewußtsein und Lebensvertrauen wieder gewonnen hat. Im übrigen wird gerade FB — und zwar durchgehend im Roman — von der Vergangenheit heimgesucht, wiewohl er dieses Gefühl auch immer wieder aus dem Bewußtsein verdrängt. So lernt der Leser den eben aus der Haft Entlassenen kennen als einen durch das übermächtige Empfinden der « Strafe » (« Die Strafe beginnt », S. 8)<sup>19</sup> in seiner Wahrnehmungsfähigkeit bis zum Verlust des Wirklichkeitsbezuges Gefährdeten: der Boden entgleitet ihm, oder, in einem Bild, das ihn getreulich als Gradmesser dieses Zustands begleiten wird: die Dächer scheinen von den Häusern abzurutschen (S. 10)<sup>20</sup>. Nicht nur die äußere

<sup>17</sup> Aristoteles, *Poetik*, Kap. 13.

<sup>18</sup> K. Müller-Salget, a.a.O., S. 317.

<sup>19</sup> Nach dem Betrug durch Lüders erfährt er wieder das Gefühl der Strafe: « Und da gießt es durch ihn [...] Das ist die Strafe [...] », S. 97.

<sup>20</sup> Seine erste Angst « Wenn die Dächer nur nicht abrutschen » (S. 10) wird wenig später schon als Wirklichkeit hingenommen:

Wirklichkeit ist ihm durch die « unbewältigte Vergangenheit » infrage gestellt, sondern seine Identität, die er durch mehrere sexuelle Begegnungen mit Frauen wiederherzustellen sucht<sup>21</sup>. Zum Schluß ist es noch der Gedanke an seine Verantwortung für den Tod Mietzes, der FB gar an den Rand des Wahnsinns treibt. Wie diese Reaktion der des antiken Helden im Grunde nicht unähnlich ist, ist auch das auslösende Moment der zum Schluß erreichten Entwicklung FB's vergleichbar dem Ablauf der Tragödie. Diese Entwicklung vollzieht sich, wie der Erzähler hervorhebt, in einem einzigen Moment der Bewußtwerdung, in dem — vergleichbar der Peripetie — schlagartig Licht auf die Verkettung der Geschehnisse und die eigene Schuld daran fällt<sup>22</sup>.

Das Empfinden der Strafe deutet weiter auf einen der auffälligsten charakterlichen Vorzüge von FB: seine Sensibilität. Sie erweist sich auch in anderen Situationen immer wieder. Schon die Reaktion auf den vierjährigen Gefängnisaufenthalt erscheint erstaunlich für einen « gestandenen Mann », der nach der Einsicht eines seiner Gesprächspartner nicht allzu weit von der Welt der « Strolche » steht (S. 244), und immerhin wegen Totschlag bestraft worden ist. In seiner existentiellen Unsicherheit nach der Freilassung erscheint ihm das menschliche Zusammenleben gewalttätig, sinnlos. Die ersten Menschen, denen er bewußt begegnet, sieht er als fühllose Roboter: « Schreck fuhr in ihn [...] die [i.e. ein Paar, das er durch das Fenster einer Kneipe essen sieht] gossen sich Bier aus Seideln

« Und durch den Türspalt drüben schon wieder die ollen Häuser, [...] die rutschenden Dächer. » (S. 11) - Vgl. auch S. 113, 203, 269.

<sup>21</sup> Erst die Begegnung mit Minna, die er unwillkürlich mit ihrer Schwester Ida identifiziert, befreit ihn von dem Schuldgefühl, indem sie das Vorgefallene ungeschehen zu machen scheint.

<sup>22</sup> « Franz weint und weint, ich bin schuldig, ich bin kein Mensch [...] Gestorben ist in dieser Abendstunde FB [...] » S. 399 und: « Sie [i.e. die Geschichte] ist lang geworden, aber sie mußte sich dehnen [...] bis sie jenen Höhepunkt erreichte, den Umschlagspunkt, von dem erst Licht auf das Ganze fällt », (e. Klammer v. Autor, S. 409).

in den Hals [...] sie hatten Gabeln und stachen sich damit Fleischstücke in den Mund, dann zogen sie die Gabeln wieder heraus und bluteten nicht» (S. 9). Er versucht, dem Unbehagen in der ihm fremd gewordenen Wirklichkeit mit dem einsamen Gesang im Hof zu begegnen. (S. 11). Dieser Gesang ist als Symbol seiner Selbstfindung zu verstehen: FB singt sich «frei», er singt, «wie ihm selbst der Schnabel gewachsen ist»<sup>23</sup>. Der Gesang verbindet sich mit dem Symbol des Vogels. Als Metapher seiner Identität und Unschuld, wie auch seines im Grunde friedfertigen Wesens begleitet FB leitmotivisch das Bild des Vogels. Nach der Auseinandersetzung mit seinem ehemaligen Genossen Georg und dessen Freunden in der Bar ist FB es, der sich um die Belästigung eines Stieglitz durch den Rauch der Gäste sorgt (S. 74), und nicht von ungefähr schenkt Mietze ihm einen Kanarienvogel (S. 231). — Seine erste Reaktion auf die «Schicksalsschläge» (zunächst den Betrug durch Lüders, dann die Taten Reinholds) entspricht dieser Empfindsamkeit: er flüchtet sich ins Dunkel (wie schon nach der Entlassung aus dem Gefängnis, S. 9), in die «Narkose» des Alkohols (S. 110 ff) und schließlich in den Wahnsinn: Zeichen einer Sensibilität, die sich mit einer erstaunlichen Naivität paart.

Diese Naivität wird auch in der Arglosigkeit sichtbar, mit der er nach der Freilassung versucht, «anständig» zu sein. Seinem Freund Meck erklärt er die Lehre, die er im Gefängnis gezogen hat: «Anständig bleiben und for sich bleiben. Das ist mein Wort». Zwar sieht er sich schon nach dem Betrug durch Lüders außerstande, weiterhin ein «anständiges» Leben — gemeint ist ein Leben auf dem Boden des Gesetzes — zu führen, wie er es sich vorgenom-

<sup>23</sup> Dieses Bild verwendet Döblin bei seinen Überlegungen zur «Sprache im Produktionsprozeß» (in *Der Bau des epischen Werks*, *AzL*, S. 131). Auch wer «dichterisch etwas Eigenes sagen will», findet sich angesichts der Vielzahl der vorhandenen Sprachebenen «in großer Gefahr und Not»: er muß die «alten Sprechweisen erst von sich wegstoßen [...], um zu singen, wie ihm selbst der Schnabel gewachsen ist.»

men hatte<sup>24</sup>, — und später wird bestätigt, «das war einmal ein anständiger Mensch, läßt sich eidlich bezeugen, jetzt ist er Lude», S. 263, — aber «anständig» im sonstigen Wortsinn bleibt er in der neuen Umwelt nach wie vor. Zuverlässig hält er immer zu denen, die er für seine Freunde erachtet. Aus Hilfsbereitschaft mehr denn aus eigenem Entschluß gerät er in die Kolonne von Pums (S. 182); als er dann merkt, worum es geht, versucht er noch während des Einbruchs abzuspringen (S. 287/88); und trotz der «Bestrafung» durch Reinhold beruhigt er später Schreiber, er habe «noch sein Lebtag keinen verpiffen» (S. 207). Das wird er auch dann unter Beweis stellen, als er vor Gericht gegen Reinhold aussagt (S. 407-408), der seinerseits feststellt, daß FB sich «merkwürdig anständig» benimmt (S. 408). — Nicht nur zu seinen Kameraden verhält sich FB korrekt, sondern auch im Umgang mit dem «schwachen Geschlecht» zeigt er sich für seine Verhältnisse durchaus fair, wenn nicht gar ritterlich. Das ist immerhin beachtlich in einer Welt, in der die Männer handeln — oder zumindest bestimmen — und sich untereinander einigen, während die Frauen allenfalls die Funktion von «Zubringern» für ihre Zuhälter oder gar von Objekten des Zeitvertreibs haben<sup>25</sup>. Dem entspricht die Tatsache, daß auch FB, bevor er Minna kennenlernt, seine Freundinnen wie die Kleidung mit den Jahreszeiten wechselt (die Kleidungsstücke, die die von Reinhold übernommenen Frauen als dessen Ge-

<sup>24</sup> Bei seinem zweiten Besuch bei den Juden scheitern deren Versuche endgültig, ihn in ein aktives Leben zurückzuführen: bei sich beschließt FB, «ich werde mit ihnen keine Geschäfte machen. Ich habe getan, was ich tun kann [...] Es wird nicht mehr gearbeitet. Der Mensch gibt nicht mehr her», (S. 114-115).

<sup>25</sup> Robert Minder veranlaßt dies, von einem Roman «ohne Frauen» zu sprechen. Es sei dies eines der Kennzeichen der Döblinschen Bücher allgemein. (R.M., *Alfred Döblin zwischen Osten und Westen*, in R.M., *Dichter in der Gesellschaft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1972, S. 194). In diesem Fall scheint die untergeordnete Stellung der Frauen aber nicht nur auf die Eigenart des Autors zurückzuführen zu sein, sondern schichten- und zeitspezifisch bedingt.

schenk an FB mitbringen, symbolisieren ihren « Waren-Wert »). Dennoch behandelt er die Frauen solidarisch, eben so wie er seinerseits Solidarität von ihnen erwartet. Ida hat seinen Zorn nicht nur entfacht, weil sie sein Ehrgefühl verletzte durch Beschimpfungen wie « Hurenbock », sondern weil sie ihn betrog (S. 85); Lina verläßt er erst, nachdem er von ihrem Onkel hintergangen wurde, Cilly schließlich wird er nicht mehr verlassen, weil sie sein Verantwortungsgefühl für die von Reinhold « abgegebenen » Frauen geweckt hat. Er versucht noch mit allen Mitteln, sie von seinem plötzlichen « Engagement » in der Kolonne von Pums zu benachrichtigen (S. 183-184). Sie ist es, die dann zu Reinhold zurückkehrt. Solidarität charakterisiert schließlich auch seine bedeutendste und folgenreichste Beziehung, die zu Mietze. So läßt er sich z.B. nicht nur von ihr helfen, sondern ist stolz, zur gemeinsamen Kasse beizutragen (S. 287). Auch Mietze schlägt er erst in dem Moment, in dem er sich von ihr betrogen glaubt. Im allgemeinen behält seine Gutmütigkeit die Oberhand, sind und bleiben « seine Augen tierisch treuherzig, wie immer » (S. 227), ist er auch einarmig « ein dicker, ganz lieber [...] Franz » (S. 257), und hat er, trotz allem, « sein Herz reingehalten » (S. 286).

Diesem Bild des « anständigen » FB entspricht ein anderer, weniger auffälliger aber noch entscheidenderer Charakterzug: FB erweist sich ungeachtet seiner Umgebung und der bescheidenen Selbsteinschätzung (« Viel Grips zum Nachdenken hast du nicht, bei uns Transportarbeitern steckt es mehr in den Muskeln und in den Knochen », S. 53) als « geistiger » Mensch, der eben « mehr vom Leben als das Butterbrot verlangt », (unnum [S. 7]), als ein Mensch jedenfalls, der mehr Interessen hat, als es bei seinen Tätigkeiten — vom Transportarbeiter zum Zuhälter und Hilfspostier — erforderlich wäre — wenngleich sich herausstellt, daß er nicht im eigentlichen Sinn über kritisches Bewußtsein verfügt.

In dieser Hinsicht, wie in manchen anderen Zügen seiner Charakteristik, läßt sich übrigens die Verwandtschaft mit einem berühmten literarischen Vorgänger nicht leugnen:

mit Georg Büchners « Antihelden » Woyzeck, dem « geringsten unter den Menschen », dessen soziale und moralische Wehrlosigkeit sich schon in seinen gänzlich unzulänglichen « philosophischen » Ambitionen, die Welt zu erkennen und diese Erkenntnis mitzuteilen, widerspiegelt. Doch unabhängig von der Frage, ob Döblin dieses Vorbild vor Augen hatte<sup>26</sup>, besteht ein bezeichnender Unterschied zwischen beiden literarischen Gestalten, der bereits im zeittypischen Charakter des Döblinschen « Helden » angelegt ist. Während Woyzecks philosophische Unfähigkeit die tragische Ohnmacht der « niedrigsten », im wörtlichen Sinn ausgebeuteten Klasse repräsentiert, lassen sich FB's wenig erfolgreiche geistige Ambitionen mit einem schichtenübergreifenden politischen Phänomen seiner Zeit in Verbindung bringen: FB gleicht nicht wenigen seiner Zeitgenossen aus allen Gesellschaftssparten, die später — wie er — der nationalsozialistischen Propaganda anheimfallen werden.

Zunächst fällt jedoch sein Interesse für das Geistige überhaupt auf. Ein erstes Indiz ist die Reaktion auf die Lehren der Juden. Als er später noch einmal an sie zurückdenkt, gesteht er ein: « mir haben mal [...] wie mir sehr mulmig war, zwei Juden geholfen, mit Geschichtenerzählen. Sie haben zu mir gesprochen, es sind anständige Leute, die mich gar nicht kannten, und [...] das war bloß eine

<sup>26</sup> Bei der Diskussion um die möglichen Quellen des Romans wird neben Döblins unmittelbarer Kenntnis des einschlägigen Milieus aus der kassenärztlichen psychiatrischen Tätigkeit im allgemeinen auf die romantischen Neuerungen etwa von Dos Passos oder James Joyce hingewiesen. Wenn Döblin selbst von seinen Lieblingsautoren des 19. Jahrhunderts spricht (zu denen z.B. Hölderlin, Schopenhauer und Nietzsche gehören), nennt er zwar Büchner nicht, doch hat Büchner bekannterweise für die Expressionisten, unter denen Döblin ja groß geworden ist, eine tiefgreifende Bedeutung. Ein wenigstens indirekter Einfluß ist daher durchaus möglich. Die Frage, wie die politische und menschliche Ohnmacht Woyzecks im Drama zum sprachlichen Ausdruck kommt, behandelt Luciano Zagari in *Georg Büchner e la ricerca dello stile drammatico*, Torino, Ed.i dell'albero, 1965, bes. S. 143 ff.

Geschichte und war doch auch sehr gut, sehr lehrreich für mich in dieser Situation [...] » (S. 51). Nicht nur « sehr gut » sind die Juden, sondern bezeichnenderweise bewundert FB an ihnen die Intelligenz: « Leute mitm'Kopp, und daher wissen Sie: man soll nicht auf Geld schwören oder auf Kognak [...] Die Hauptsache ist Kopf haben, und daß man ihn gebraucht, und daß man weiß, was mit eenem los ist [...] Das ist meine Wahrnehmung » (S. 51). « Kopf » erweist sich für FB vor allem in Phantasie und Wortgewandtheit. So wie ihn die Geschichten der Juden begeistern, so läßt er sich im allgemeinen von jeder schwungvollen Rede in Bann ziehen. Beispielhaft in dieser Hinsicht sind für ihn — der damit einen keineswegs geringen Grad historisch-politischer Kenntnis verrät — « Bebel und Bismarck »: « Stell dir vor », sagt er zu Lina, « son Redner im Reichstag, Bismarck oder Bebel, die jetzt sind ja nichts, Mensch, die haben Geist, Geist, das ist Kopf, nicht bloß son Deetz » (S. 58). Aber auch Linas frühere Wirtin — eine « Rednerin, wie sie im Buche steht », die ihren Geist an der eigenwilligen Auslegung der Gesetzbücher erprobt, besitzt seine Hochachtung. Dementsprechend veranlaßt ihn geradezu die Rede eines Vertreters der ambulanten Gewerbetreibenden über die Messe in Frankfurt, von der er hauptsächlich eine Bemerkung über die unhygienischen Zustände der Frankfurter Markttoiletten verstanden hat (S. 50-51), sofort seine eigene Aufnahme in den Reichsverband zu beantragen, obwohl er nichts weniger plant, als dessen Waren zu vertreiben. Die Bewunderung für — um nicht zu sagen: die Verfallenheit an — das Wort deutet sich bereits in seinen Versuchen an, einen neuen Beruf zu ergreifen.

FB wird zunächst ambulanter Händler und verkauft u.a. auch Schlipse. Er ist keineswegs ungewandt als Ausrufer (S. 55-57), dennoch zieht es ihn unwiderstehlich zum Zeitungshandel, denn das « ist was für mir » (S. 55). Warum gerade « das » etwas für ihn ist (S. 57), wird zwar nicht weiter erörtert, aber es liegt nahe, daß ihn der Gegenstand des Verkaufs, das gedruckte Wort, interessiert. Nicht alle Zeitungen nämlich ziehen ihn gleichermaßen an: zu den

Druckerzeugnissen « sexueller Aufklärung » findet er trotz gutwilligen Bemühens keinen Zugang, wohl aber z.B. zu den völkischen Zeitungen (S. 69): Zeichen für sein freilich schwankendes Interesse an Politik (später z.B. gefällt ihm bei einer « friedlichen » Zeitungslektüre die « Grüne Post » « am besten [...], weil da nichts Politisches drin steht », S. 206). Daß Politik seit je einen Anhaltspunkt in seinem Leben, eines der Ziele für seine Versuche, Fuß zu fassen, darstellt, erweist nicht nur seine Vergangenheit<sup>27</sup>. Auch noch und besonders nach dem Autounfall, als er das volle Ausmaß seiner sozialen Benachteiligung erkennt, der als Einarmiger nicht nur « arbeitsunfähig », sondern sogar ohne soziale Unterstützung ist, wird er mit Willi eifriger Besucher politischer Versammlungen. Der Kommentar des Erzählers lautet: « Und das Politische hört bei Franz nicht auf [Warum? Was quält dich? Wogegen verteidigst du dich?]. Er sieht da was, er sieht was, er will denen ins Gesicht schlagen, sie reizen ihn immerfort, er liest in der 'Roten Fahne', im 'Arbeitslosen' » (eckige Klammer v. A., S. 245). Noch einmal erkennt er die Unzulänglichkeit politischer Reden zur Lösung von Alltagsproblemen. Hinzu kommt bei ihm die Einsicht in die Ohnmacht des politischen Einzelgängertums. So gelangt er zu dem kategorischen Schluß: « Was mach ich mit Politik, mit dem ganzen Mist. Hilft mir nicht » (S. 253). Wie ihm die Politik letztlich « nichts hilft », so versagt auch seine Faustregel des Anstandes. Das liegt daran, daß dieser bei näherem Hinsehen nichts anderes als ein « Sicherheitsvertrag » ist, mit dem FB

<sup>27</sup> Aufschluß hierüber gibt das Gespräch mit Georg Dreske. Dabei erfährt der Leser, daß FB sich zum Kriegsende, nachdem er von der Front « getürmt » (S. 70) war, den Kommunisten angeschlossen hatte, was für ihn allerdings mehr eine Suche nach Gemeinschaft und Führung bedeutete. Georg beschließt das Gespräch mit folgenden Worten: « Wenn wir also im Januar nach Friedrichsfelde marschieren, zu Karl und Rosa, machst du dies mal nicht mit, wie sonst. » (S. 74) Nachdem auch die Kommunisten seine Hoffnungen enttäuscht haben, weil auch ihnen die Führung fehle (S. 73), versucht er es nun mit den völkischen Gruppierungen. Von da ist es nur noch ein Schritt zum Nationalsozialismus.

das Leben in seine Vorstellungswelt zu zwingen gedenkt<sup>28</sup>. Auf die Mängel in FBs Verhalten, die die « Schicksalsschläge » erst provozieren, ist bereits eingehend von der Forschung hingewiesen worden<sup>29</sup>. Es soll daher an dieser Stelle nicht näher darauf eingegangen werden. Hervorzuheben ist nur, daß seine « törichte Egozentrik »<sup>30</sup> — FBs folgenreichster « Fehler » — seine positiven Eigenschaften wohl zum Teil, aber nicht gänzlich aufzuheben vermag. Leitzlich ist es seine Sensibilität, die Aufgeschlossenheit, eine bewußte oder unbewußte Neigung zum Fragen und Suchen, die seine Veränderung ermöglicht.

Allerdings macht ihn die Egozentrik blind im Umgang mit Menschen, läßt echte Beziehungen kaum möglich werden. So droht die verletzte Ehre, die ihn zum Totschlag Idas veranlaßte, auch für Mieze fatal zu werden: ihr Eingeständnis, sich in einen anderen verliebt zu haben, ist für FB nur deshalb so schlimm, weil er ausgerechnet im Augenblick ihrer « Beichte » mit ihrer Liebe vor dem im Bett versteckten Reinhold hatte prahlen wollen. Im Handumdrehen wandelt sich sein vorher so gepriesenes Bild von Mieze: « Verfluchte Ziege, mir so zu blamieren » (S. 299). Nur der Eingriff Reinholds verhindert das Schlimmste. Erst der Tod, mit dem sich FB zum Schluß konfrontiert sieht, macht FB in aller Deutlichkeit klar, daß sein wehleidiges Selbstmitleid (noch zum Schluß klagt FB: « Wat hab ick denn gemacht. Hab ick mir nicht genug gequält. Ich kenne keenen Menschen, dems gegangen ist wie mir, so jämmerlich, so erbärmlich », S. 391) nur ein unnützer Versuch ist, um das Eingeständnis der Schuld zu kommen — eine keineswegs vereinzelt, nur auf FBs moralisches Versagen zurückführende Verhaltensweise, die zumal in der von den Weltkriegen geprägten Zeit das Ausmaß einer Massenreaktion angenommen haben dürfte.

<sup>28</sup> Günther Anders, *Der verwüstete Mensch. Über Welt- und Sprachlosigkeit in Döblins « Berlin Alexanderplatz »*, in *Festschrift z. 80. Geburtstag v. G. Lukacs*, Neuwied, Luchterhand, 1965, S. 422.

<sup>29</sup> Vgl., nach Anders (a.a.O.), auch K. Müller-Salget, a.a.O., S. 304 ff.

<sup>30</sup> K. Müller-Salget, a.a.O., S. 317.

Wie stets beteuert FB noch nach dem Tod Miezes Herbert und Eva gegenüber seine Unschuld: « Ich bin nicht Schuld dran, dagegen kann man nichts machen, ebensogut hätte er [i.e. Reinhold] mich totschießen können [...] » (S. 347).

Ein solches Verhalten ist nicht nur auf Egozentrik, sondern auch auf Mängel auf der Ebene der Kommunikation im allgemeinen zurückzuführen. Es ist dies ein Punkt, an dem sich auch bei Döblin offensichtlich die Sprachkritik seiner Zeit widerspiegelt<sup>31</sup>. Besonders hier wird deutlich, wie die psychologische Exemplarität FB's zeittypische Dimensionen annimmt, wie seine Problematik auf das Netz gesellschaftlicher Beziehungen schlechthin ausgreift und seine « Schuld » sich mit der seiner Zeitgenossen trifft. Die Problematik des FB verbindet sich mit dem Dilemma der Sprache, die Ende der 20er Jahre ihre Mitteilungs-

<sup>31</sup> Döblin kannte und schätzte Fritz Mauthner, den « Vater », « jedenfalls Großvater » der modernen Kommunikationstheorie (Albrecht Weber, *Sprachkrise und Literatur*, in « Stimmen der Zeit », 103, (1978), S. 447), dessen *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* er unmittelbar nach ihrem Erscheinen las (1901/1902). Der Autor arbeitet darin die « Sprachlosigkeit » seiner Zeit heraus, die dadurch begründet sei, daß Sprache zweckorientiert, reiner Gebrauch sei (« Sprache ist Sprachgebrauch » (*Beiträge*, a.a.O., Bd. 1, *Zur Sprache und zur Psychologie*, 2. Aufl., Stuttgart/Berlin, Cotta, 1906, S. 24), und mithin die Wirklichkeit nicht unmittelbar auszudrücken vermöchte. Diese Sprachskepsis bricht sich gleichzeitig in der Literatur Bahn: Der Brief an Lord Chandos von Hugo von Hofmannsthal ist als ein frühes Zeugnis hierfür bekannt. Döblin selbst sandte 1903 an Mauthner als « Sprachkritiker » seinen Roman *Worte und Zufälle* zur Beurteilung (veröffentlicht erst 1912 in Fortsetzungen im « Sturm » und anschließend unter dem Titel *Der schwarze Vorhang* bei Fischer, Berlin 1919) mit dem Hinweis, sein Roman beabsichtige, die « verführenden Kräfte » eines Wortes, nämlich der Liebe, zu entlarven. (Brief an F. Mauthner v. 24.10.1903, in A. D., *Briefe*, a.a.O., S. 21). Rund zwanzig Jahre später, 1921, hebt Döblin Mauthners Werk *Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande* lobend hervor (in Linke Poot, *Der deutsche Maskenball*, 1921, S. 125 ff.) und 1922 « dediziert » ihm Mauthner daraufhin sein *Wörterbuch der Philosophie* (Brief an F. Mauthner v. 28.9.1922, in *Briefe*, a.a.O., S. 122).

fähigkeit in einer zunehmend von extremistischer Rhetorik vergifteten Atmosphäre zu verlieren droht<sup>32</sup>.

Nach dem Erweis der psychologischen Konsequenz des Helden — und somit seiner «Schuldfähigkeit» — wendet sich die Untersuchung daher nun der Frage zu, wie dieses Dilemma der Sprache im Roman seinen künstlerischen Ausdruck findet. Ein erstes Zeugnis der Kommunikationsschwierigkeiten ist die von FB bis zuletzt zu seinen Gunsten mißverständene Beziehung zu Reinhold<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Karl Kraus spricht 1933 von einem regelrechten «Ausverkauf der Worte»: «Noch beweiskräftiger ist der Ausverkauf der Worte. Gewiß, kein Begriff wäre zu hoch und kein Wert zu heilig, um nicht heutigen Schreibern zum Ornament wofür immer zu taugen.» (*Die dritte Walpurgisnacht*, München, Kösel, 1952, S. 75).

<sup>33</sup> Blind für die sich hinter dem Auftreten verbergende Persönlichkeit Reinholds fühlt er sich ihm instinktiv überlegen: seine erste eingehende Betrachtung Reinholds läßt ihn vermuten, daß er Schwindsucht habe; nicht nur schwach, sondern hilflos wirkt Reinhold auf FB: «das war ein feiner Junge», schließt FB, «bloß stotterte er mächtig. Es dauerte lange, bis er was raushatte, darum machte er auch so große, flehentliche Augen.» (S. 155-156) Deshalb hegt er für ihn ein absolutes Vertrauen, es ist sein «wirklicher Freund» (S. 158), ein Freund, den es nicht nur zu beschützen, sondern auch zu einem «anständigeren» Leben, z.B. in Sachen Liebe, zu erziehen gilt. Sein Erziehungsprojekt wird durch die «Großschnauze», mit der er sich vor Reinhold brüstet, zum Anlaß für die Rachegeanken Reinholds (S. 173-174); aber FB läßt sich durch die einsilbigen Reaktionen seines Freundes nicht beeinflussen, ja, noch der Mord an Mietze bringt ihn nicht zu einer realistischeren Einschätzung seiner selbst und seiner Beziehung zu Reinhold. Erst im Moment der «Generalabrechnung» mit dem Leben rückt ihre Beziehung in klareres Licht. Als Reinhold zu ihm kommt, weist ihn FB angewidert zurück, doch Reinhold dringt in ihn: «'Wat bist du denn, Franz?' Ich, du Strolch? Kein Mörder, weeßte, wen du gemordet hast? 'Und wer hat mir das Mädal gezeigt, und wer hat sich aus dem Mädal nischt gemacht, und ich muß mir unter die Bettdecke legen, du Großschnauze, wer war denn das?' Darum brauchste sie doch noch nicht umzubringen. 'Wat ist dabei, hast sie nicht etwa ooch beinah krumm geschlagen, du? Und dann soll da noch eine Gewisse sein, die in der Landsberger Allee liegt, die is ooch nicht von allein da ufn Kirchhof gekommen.' » S. 395) — Reinhold, vielzitiertes Symbol des Bösen, erweist sich als das seiner selbst bewußt werdende Gewissen FBs. Als sein «wirklicher Freund»

Diese Beziehung liefert den eindeutigsten Beweis seiner Unfähigkeit, zu verstehen und sich mitzuteilen — eine Unfähigkeit, die in ironisch-tragischem Kontrast zu seinen deklarierten Interessen steht. An Miezes Schicksal offenbart sich sodann vollends die tragische Reichweite dieser «Kommunikationslosigkeit», die Eva zu scharfer Kritik an FB veranlaßt: «'Hättst du een Ton gesagt, Mensch, ich sag dir, die Mieze, die lebt heute noch [...]» (S. 347). FB, so gesprächig er ist, hat überhaupt Schwierigkeiten, das zu sagen, was ihn eigentlich bewegt. Deutlich ist das schon in seiner Beziehung zu Eva, die ihm immer wieder hilft, obgleich sie ihn nicht durchschaut: «'Mir ist bloß nicht klar», sagt sie zu Herbert, «da hat der Mann diese Geschichte mit Pums gehabt [...] und er rührt keinen Finger [...] Er will davon nicht sprechen» (S. 246). Mit ihr hat er auch sonst immer «geschwiegen», wie sie hilflos zugibt: «'auf den kannste einreden, wie auf ne Wand, er hört nicht» (S. 246); zumal die Umstände des Autounfalls werden vor ihr verschwiegen («er hat einen eisernen Kasten um sich gebaut, da sitzt er drin und läßt keinen an sich ran», S. 198), wie auch seine Wiederannäherung an Reinhold («Und am innigsten liebt er, während er mit Eva tanzt, liebt er zwei: die eine ist seine Mieze [...], der andere ist — Reinhold. Aber er wagt es nicht zu sagen», S. 269). Noch nach Miezes Verschwinden schweigt er, so lange er kann («warum muß Eva immer anschlüpfen und dich fragen, was du denkst, und kriegt keine Antwort und muß immer weg ohne Antwort [...]», S. 341). Erst als Reinhold ihn selbst unter Mordverdacht gebracht hat, bekennt FB, was vorgefallen ist (S. 347).

Vor allem seine Liebe zu Mieze ist von — allerdings gegenseitigem — Schweigen bzw. Verschwiegen gezeichnet. Wohl versteht er sich mit ihr «wortlos» in der Liebe — symbolisch hierfür ist der gemeinsame Rausch (S. 260) —,

erweist er sich darüber hinaus in dem Sinn, daß er ihm so unähnlich eigentlich nicht ist, denn auch Reinholds kriminelle Taten sind nicht so sehr bewußt gewollt als vielmehr Reaktionen auf FBs provozierendes Verhalten.



aber im übrigen wissen beide nicht viel von Vergangenheit und Gegenwart des jeweiligen Partners. FB erfährt nur durch Zufall von Miezes neuer Einnahmequelle; wohl wundert er sich über ihre Abgehetztheit, aber er erkennt den Grund nicht: « Ob die was denkt, wenn sie so dasitzt und gar nichts tut, und was sie denkt. Fragt er sie, so sagt sie immer und lacht: sie denkt gar nichts. Man kann doch nicht den ganzen Tag was denken. Das findet er nun auch » (S. 230). Nur Eva verdankt er die Klärung des Mißverständnisses, nachdem er sie noch davon abhalten will, mit Mieke zu « reden »: « Nee, Eva, warum denn? » (S. 233) — Noch weniger als er von ihr, weiß sie von ihm. Seine Vergangenheit ist mit wenigen Andeutungen « bereinigt ». Die Erinnerung an Ida läßt ihn einmal einen Augenblick erstarren, als er Mieke im Arm hält, und « sie weiß nicht, was er hat, [...] und er brummelt und quatscht und lacht und küßt sie und weint, und sie weint mit und weiß nicht warum » (S. 261). Der Gefängnisaufenthalt in Tegel wird mit kurzer Bemerkung abgetan: « 'Ich hab da mal ein paar Jährchen abzumachen jehabt'. 'Na ist denn noch wat?' 'Nee, alles abgemacht bis uffn letzten Tag [...]' » (S. 256). Ebenso undurchdringlich bleibt die Gegenwart für Mieke. Eva wundert sich im Gespräch mit Herbert über sie:

'Die Mieke kennt die Sache natürlich mit dem Arm. Bloß wo es war und wer, det weef sie auch nich. Ich hab sie schon gefragt. Weef sie nicht und möcht auch nicht dran rühren. Ist son bißchen pflaumweich, die Mieke.' (S. 246)

Mieke, die alles, was sie tut, für FB tut, ist dennoch weit davon entfernt, ihm auf seinen « problematischen Wegen » zu folgen. Erst als Eva ihr ihre Sorgen um FBs neue Freunde wie Willi mitteilt, erkennt Mietze, daß etwas nicht in Ordnung ist, aber auf Evas Ermahnung « laß dir mal erzählen, wo er hingeht, wat erzählt er denn? » antwortet sie: « Och bloß Politik, det versteh ich nicht » (S. 248). Die Sorgen, die sie sich nun zu machen beginnt, wird sie für sich behalten. Sie will FB helfen, sie will mehr wissen, aber seltsamerweise nicht von ihm, sondern ausgerechnet von dem ihr bis dahin unbekanntem Reinhold. Wie FB ihr

gegenüber hat auch sie Scheu, mit ihm zu sprechen. Als er versucht, ihr von seiner neuen « Tätigkeit » bei Pums zu erzählen und das dabei erworbene Geld zu schenken, lehnt sie bestürzt ab, und es kommt anders als er dachte: « Franz ist so selig bei dem Mädal, hat die eine Haut, da kann er nicht sagen, es war Quatsch, daß er ihr was sagte von Pums, na natürlich, davon versteht sie nischt » (S. 288). Die ersten genaueren Informationen über die Pumsbande holt sie sich bei Reinhold (S. 293-294); sie nimmt nur die Erzählung vom « Weibertausch » auf und gerät derart in Aufregung, daß sie nur noch « bibbert » — bis ihr der Gedanke kommt, daß FB von der Bande ausgenutzt wird: « aber der Franz, der ist ein bißchen dumm, der läßt sich zu alles benutzen. Darum haben sie ihn ausm Auto geschmissen. Sone Brüder sind det. In son Verein geht der. » (S. 295) — nur traut sie sich nicht, etwas zu sagen: « Der Eva sagen? Ick weef nicht, Franz sagen? Ick weef nicht. Ick sag es gar keinem. Es war gar keiner hier. » und « [ich sag ihm keen Wort, keen Wort. Ich hab ihn so lieb [...]] » (e. Klammer v. A., S. 295).

Noch nach der Eifersuchtsszene mit FB, der Reinhold vom Bett aus beiwohnt, will sie nichts wissen, und es kommt zu den bedeutungsvollen Gedanken Mietzes:

[...] Ich habe meinem lieben Franz zu folgen, ich weiß nicht, was er tun will, er weiß nicht, was ich tun will, und das soll still bleiben zwischen uns beiden, solange er will und ich will, wir wollen beide dasselbe [...] (S. 304).

Zwar wollen beide wirklich im Prinzip dasselbe: jeder liebt den anderen und will ihn beschützen — in diesem besonderen Fall vor der Pumsbande, vor der auch FB seine Mietze schützen will, denn zu den Festen der Bande nimmt er sie nie mit: « det ist nicht für dich, mit sone Toppsäue will ich dir nicht zusammenhaben » (S. 303). Aber der fehlende Gedanken- und Informationsaustausch zwischen ihnen macht tragischerweise die beiderseitigen Bemühungen zunichte. Ein Vorgang, der wiederum über die private Sphäre des Paares FB und Mietze hinausweist.

Doch es geht nicht nur um die Unfähigkeit zur Aussprache miteinander; es geht um die Sprache selbst bzw. um den Sprachgebrauch. Er ist es, der letztlich seine Fragwürdigkeit erweist. Was nicht heißt, daß für den Autor Döblin Sprache als Medium im literarischen Schaffensprozeß untauglich sei. Diesbezüglich erklärt er sich durchaus « mit der Sprache zufrieden »<sup>34</sup>. In seinem Aufsatz *Der Bau des epischen Werkes* heißt es dazu:

Was die formende Kraft der Sprache anlangt, so muß ich von ihr als von einer allgemeinen Produktivkraft zugleich formaler und ideeller Art sprechen, und sie erweist sich so in dem denkenden Schreiben oder schreibenden Denken als das Treiben von Satz zu Satz, von Periode zu Periode. Ab und zu treten mehr rhythmische Gesetze hervor, ab und zu scheinen mehr Alliterationen zu leiten, ab und zu mehr Gleichklänge. Ideelles von dieser Ebene kämpft mit Sprachlichem von jener Ebene. Sieger bleibt — beim guten Autor — immer die « Sprache »<sup>35</sup>.

Es ist genau diese Konzeption der rhythmischen, alliterativen, « treibenden » Sprache, die im Roman zur Anwendung gelangt<sup>36</sup>. Daß sich aber über den « schöpferischen » Sprachfluß hinaus — bzw. in ihm — unversehens die Fragwürdigkeit dieses Getragenwerdens von sprachlicher Phantasie einstellt, führt gewollt oder ungewollt zu einer weiteren tiefgründigen Problematik der Romanfiguren. Auch und gerade in dieser « Sprachproblematik » erlangen sie eine über das Individuelle hinausgehende psychologische Dimension, werden sie paradigmatisch für ihre Zeit, eine Zeit der Wortredundanz, die im Bereich der Politik die fatale Übermacht der radikalen Flügel über die de-

<sup>34</sup> So in seinem 1928 erschienenen Aufsatz *Der Bau des epischen Werks* (AzL, S. 128). Daß das indes nicht bedeutet, er sei sich nicht der grundsätzlichen Problematik der Sprache als Kommunikationsmittel bewußt, geht schon aus seinen frühen Beschäftigungen mit diesem Problem hervor (vgl. Anm. 31).

<sup>35</sup> Ebda., S. 131-132.

<sup>36</sup> Vgl. K. Müller-Salget, der allerdings nur entsprechende Textstellen anführt, ohne auf ihre Funktion im Kontext einzugehen (S. 300).

mokratischen Kräfte spiegelt, und deren Früchte dann in der kämpferischen Rhetorik des Nationalsozialismus voll zur Reife kommen<sup>37</sup>. Die Menschen des Romans sind oft nicht nur unfähig zur Kommunikation, sondern können auch mit sich selbst nicht folgerichtig « sprechen ». Das leitmotivische Bild der Straßenbahnen<sup>38</sup> bezieht sich insofern auch auf die in « Sprachschienen » verlaufende Sprache: als Metapher großstädtischer « Weiträumigkeit »<sup>39</sup> vermittelt sie gleichwohl den Eindruck einer Welt, die in vorgeformten Bahnen, auch Sprachbahnen, verläuft. Redewendungen, Reklamesprüche, Schlagertexte u.ä. drängen sich unvermittelt — meist durch keinerlei äußere, etwa graphische, Kennzeichnung deutlich gemacht — assoziativ in Gedankengänge, überlagern sie, verhindern ein Weiterdenken oder überhaupt das Festhalten eines Gedankens. Zuweilen können sie allerdings auch gerade durch die bildliche Vorstellung einer Parallel- oder Folgesituation zum Entschluß verhelfen. Dieser Vorgang drückt das funktionale Ineinanderwirken von Sprache und Bewußtsein aus, das eine Hilfe, aber auch eine Gefahr für den Menschen darstellen kann. Ein Phänomen, das mehr oder weniger das ganze Personal des Romans erfaßt — und sich bis in die von Stimmen widerklingende Luft erstreckt (« Die Worte, tönende Wellen, Geräuschwellen, mit Inhalt gefüllt, schaukeln hin und her durch die Stube », S. 74). Bei Eva und Mietze etwa stellt sich eine solche von « Sprachversatzstücken » getragene Situation besonders prägnant an

<sup>37</sup> Vgl. hierzu u.a. Siegfried Bork, *Mißbrauch der Sprache. Tendenzen nationalsozialistischer Sprachregelung*, Bern u. München, Francke, 1970, insb. das Kapitel « Sturm-, Kriegs- und Kampfsprache », S. 19 ff.

<sup>38</sup> Schon das erste Bild, die Rückkehr in die Stadt nach der Entlassung aus der Haft, wird mit der Straßenbahn verbunden (S. 8). Im weiteren Romanverlauf werden immer wieder Bahnen mit ihren Streckennetzen in den Blick gerückt (S. 40, 46, 73, 146 u. 349), abgesehen von den Episoden, die sich « in der Bahn » oder in Verbindung mit der Bahn abspielen (S. 83, 89, 145, 147-148, 209, 254, 259, 340, 405).

<sup>39</sup> Vgl. Volker Klotz, a.a.O., S. 377.

dem Nachmittag ein, als Mieke Eva in deren Westberliner Wohnung besucht. Der schlichte Wortwechsel der beiden Frauen im Dialekt ist von Einschüben aus der Reklamesprache oder der « anspruchsvolleren » Konversation überwuchert:

Sonja bestaunt, was es gibt, die Toiletten Evas, die Möbel, die Betten, die Teppiche. Träumen Sie von der schönen Stunde, in der man Sie zur Pixavonkönigin krönt? Kann man hier roochen? Na ob. Ich bin erstaunt, wie Sie es vermögen, eine solche Qualitätszigarette in solcher Preislage schon Jahre hindurch auf den Markt zu bringen; ich muß Ihnen zu meiner eigenen Freude gestehen [...] (S. 249).

Den Höhepunkt bildet der rührselige Schlager vom Hauptmann Guito, den Sonja singt: beide sind zu Tränen gerührt. Im Gespräch mit Reinhold im Wald schieben sich nicht nur in den Bericht des Erzählers, sondern auch in Miezers Gedanken die Worte der Bibel, als sie denkt: « Was will ich eigentlich bei dem Kerl hier, hat mir das Haar zerzaust, ist ja ein Rowdy, ich schiebe ab. Hat alles seine Zeit. Jegliches, jegliches » (S. 312, 313, 315)<sup>40</sup>. Wie später bei FB (s.u.) hat hier die sprachliche Erinnerung ausnahmsweise Warnfunktion; nur kommt sie in beiden Fällen zu spät.

Auch Reinhold denkt in « Sprachfertigteilen ». So bei seinem Verführungsversuch mit Mieke: « Wo setz ich die süße Kruke bloß hin [...] vielleicht schlepp ich ihr ins Hotel und in der Nacht, in der Nacht, wenn der Mondschein erwacht » (S. 311).

Das prägnanteste Beispiel für die Verführbarkeit des Menschen durch die Sprache ist jedoch — wie zu erwarten — FB. Am Romanende spricht FBs Ich diese Erkenntnis direkt aus: « Da rollen die Worte auf einen an, man muß sich vorsehen, daß man nicht überfahren wird [...] » (S. 410).

Nicht immer führen — wie gesagt — die sprachlichen Assoziationen vom Wege ab: beim ersten Einbruch mit der Bande von Pums, den er unfreiwillig mitmacht, bringt ihn die unwillkürliche Erinnerung an die zum Gefängnis führende Allee und an den Wortlaut der Gefängnisordnung

<sup>40</sup> Eine Variation des Spruchs in *Der Prediger Salomo*, 3,1.

dazu, sich von der Einbruchsstelle entfernen zu wollen (S. 187). Aber im allgemeinen überlagern und verdecken die sprachlichen Bilder seine Gedanken. Schon die Antwort auf die Frage, warum er sich entschließt, Zeitungen zu handeln, versendet im Kinderreim: FB « entschließt sich, Zeitungen zu handeln. Warum? Sie haben ihm davon erzählt, Lina kann helfen, und es ist was für ihn. Einmal hin, einmal her, ringsherum, es ist nicht schwer » (S. 57). Ebenfalls mit einem Reim versehen ist der Kommentar zu seinem Entschluß für die völkischen Zeitungen: « Franz handelt nun völkische Zeitungen. Er hat nichts gegen die Juden, aber er ist für Ordnung. Denn Ordnung muß im Paradiese sein, das sieht ja wohl ein jeder ein » (S. 69). Und nicht viel anders reagiert FB, als er nach dem Gespräch mit dem von Politik und Staat enttäuschten Tischler einsieht, daß Politik nichts « hilft ». Er kauft die « Zeitung mit dem grünen Hakenkreuz », wobei ihm der Invalide einfällt und das gemeinsam gesungene Trinklied, das Schmerzen und vor allem Gedanken vergessen läßt: « Und Franz steht, kauft dem Mann die Zeitung ab, das grüne Hakenkreuz an der Spitze, der einäugige Invalide von der 'Neuen Welt', Trink, trink, Brüderlein trink, lasse die Sorgen zu Haus, [...] meide den Kummer und meide den Schmerz, dann ist das Leben ein Scherz [...] » (S. 253-254). In diese Stimmung fällt die Erinnerung an Lüders, die mit denselben rhythmischen Reimen: « meide den Kummer und meide den Schmerz [...] » verdrängt wird. Schon kurz nach dem Erlebnis mit Lüders hatte er sich mit der Lektüre von Reklame- und Ladenschildern abgelenkt:

Der Betrüger Lüders [...] wir werden uns beherrschen, Lumpenpack, wir vergreifen uns an keinem, wir haben schon mal in Tegel gebrummt. Also: Maßanfertigung, Herrenkonfektion, das zuerst, dann zweitens Karosseriebeschlagen, Automobilzubehör, auch wichtig, für rasches Fahren, aber nicht zu rasch. Rechtes Bein, linkes Bein [...] Eile mit Keile, Huhuhu, huhuhu, die Hähne krähn. Franz war fröhlich [...] (S. 114).

Die Wirklichkeit wird auch hier, wie bei Eva und Mieke, von spielerischer Phantasie verdrängt. Dabei geht es nicht um eine bewußte Ablehnung der Realität wie z.B. in

expressionistischen oder dadaistischen Wortspielen, sondern um eine unbewußte, in der gedanklichen Ausflucht sich vollziehende Anpassung an sie. Ein unschuldig klingender Schlagertext — der unter anderem FBs wirklich empfundene Unschuld zum Ausdruck bringt — begleitet ihn denn auch bei der Idee, Mieke das Beutegeld des ersten willentlich in der Pumsbande ausgeführten Raubes zu vermachen: « Für wen, für wen, hab ich mein Herze reingehalten? Für wen, für wen, für dich allein [...] » (S. 286). Rhythmus bestimmt überhaupt seine Wege, auch während er die Treppe hinuntersteigt: « Eine Stufe, noch eine Stufe [...] vier Treppen, immer runter runter runter [...]. Kochste Suppe, Fräulein Stein, haste nen Löffel, Fräulein Stein — haste nen Löffel, Fräulein, kochste Suppe, Fräulein Stein » (S. 178).

Vollends FBs Perspektive gegenüber Reinhold ist eingeebnet durch diese « literarischen » Versatzelemente. Immer wieder stellen sich Rhythmus, Reim und Alliteration ein in dem Resümee, das FB mit manchen Erzählereingriffen nach der Aufdeckung von Miezies Ermordung erbittert zieht:

Wenn ich den Reinhold könnte fassen, dann wäre meine Wut vorbei, dann könnte ich ihn beim Genick fassen und ihm das Genick brechen und ihn nicht leben lassen, und mir, mir ging es dann besser, und ich wäre dann satt, und es wäre recht, und ich hätte Ruh. [...] Kein Mensch steht mir bei, nicht mal die Kriminalpolizei, die will mich noch fassen, als hätte ich die Mietze umgebracht, und das hat noch der Schuft gemacht [...] Weil ich aber Reinhold nicht kann töten, bring ich mich selber um. Ich fahr in die Hölle mit Pauken und Trompeten [...]

Die andern Fäuste schlugen und ließen ihn los, da war eine Wunde, da war er bloß, die konnte heilen, Franz blieb, wie er war und konnte weiterreiten. Jetzt die Faust läßt nicht los, die Faust ist ungeheuer groß, sie wiegt ihn mit Leib und Seele ein, Franz geht mit kleinen Schritten und weiß: mein Leben ist nicht mehr mein. Ich weiß nicht, was ich jetzt tun muß, aber mit Franz Biberkopf ist es aus und Schluß. (S. 358-359)

— Eine solche Sprache, die — an die Tradition des Bänkelsangs erinnernd — scheinbar wahllos mit Reimen durchsetzt ist, wirkt in ihrem Anspruch, Lebensmaximen zu bieten,

zuweilen apodiktisch und läuft Gefahr, dem Denken den Weg außerhalb der « gereimten Bahnen » zu verschließen. Schon das erste Mißverständnis mit Reinhold wird übereilig mit einem zum Trinklied umgeformten Kinderreim besiegelt: « Prost Reinhold, der Ehekrüppel soll leben, drei mal drei ist neune, wir saufen wie die Schweine [...] aller Anfang ist schwer, doch ohne ihn kein Ende wär ». — Woraufhin sich « ein anderer Reinhold » in militärischem Sprachgewand vorstellt: « Das Ganze halt. In Reihen formiert. Rechts schwenkt, marsch. Reinhold steigt aus seiner Kaffeetasche » (S. 174).

FBs Sprechweise ist von nun an, insbesondere bei seinem « Zweikampf » mit Reinhold, durch Anklänge an Militärisches charakterisiert — wobei es sich um wieder aufsteigende Zwangsvorstellungen aus der Kriegszeit handeln mag, die ihn wiederum vielen seiner Zeitgenossen verbinden (« Achtung, Mensch, weg. Granaten kommen, gibts Dreck, vorwärts, Beene hoch, schlankweg durch, ick muß raus, vorwärts, mehr als die Knochen können mir nicht zerschlagen werden, drumdrumdum, Schritt gefaßt. Eins zwei, eins zwei, links rechts, links rechts, links rechts », S. 262). Auch der Marsch ist Teil dieses Metaphernfeldes.

Der Marsch, in Verbindung mit Kriegsbildern, die dann in der Figur des Todes personifiziert und intensiviert werden, mag zwar als Symbol zu verstehen sein, als Warnung vor den Gefahren des Krieges, die unvermeidlich zum Tode führen. Aber dies gilt — wie später übrigens in dem Theaterstück *Mutter Courage* von Brecht — vor allem für die « Mitspieler », hier die Leser des Romans, die das sich beklemmend zusammenziehende Netz von Kriegs- und Todesvisionen von einem distanzierten Standpunkt aus zu übersehen vermögen. Nicht jedoch gilt dies für Reinhold und noch weniger für FB, bei dem sich die Visionen jeweils nur in Einzelsituationen einstellen; ihm dienen sie als Stimulans, Mutmacher für die Ausführung seiner mehr intuitiv erahnten als durchdachten Pläne. Eine charakteristische Funktion von Marschliedern — die Vermittlung von Mut und Ausdauer durch den einordnenden

und vorwärtsdrängenden Rhythmus bei gleichzeitigem Verstummenlassen von Gedanken und Fragen — prägt auch das Lied, das geradezu leitmotivisch eingesetzt wird bei den Begegnungen mit Reinhold: « Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren, eiwarum, eidarum, ei bloß wegen dem Tschingdarada bumdarara, ei bloß wegen dem Tschingdarada, dada » (S. 262). Bezeichnend ist, daß dieses Lied — wie in einer Anspielung auf Reinholds Eigenschaft als alter ego FBs<sup>41</sup> — zunächst auch auf Reinhold übertragen wird, wenschon spiegelverkehrt und aufgesplittert: « In seinem dreckigen dumpfen Bau — dreckiger Bau, ei warum, ei darum, dumpfer Bau, ei darum, ei bloß wegen dem Tschingdarada — sitzt Reinhold [...], wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren [...] » (S. 262-263). Später erst wird dieses Lied ausschließlich FB zugeordnet: « Und wie er mit Reinhold runtergeht, findet er es wieder: 'Wenn die Soldaten [...]' » (S. 269). Als dann Miezes Tod ans Licht kommt und sein « Zweikampf » endgültig verloren ist, erkennt FB im Gespräch mit Eva und Herbert, daß es falsch war zu marschieren:

'[...] Was kann die [i.e. Mieke] aber davor.' Darum, ei warum, ei darum. Trommelgerassel, Bataillon marsch, marsch. Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren, ei warum [...]. So bin ich bei ihm einmarschiert, und so hat er geantwortet, und es war verflucht und war falsch, daß ich marschierte. (S. 347)

Dieses Lied, in dem FB in Rhythmus und Reim Sicherheit und Selbstbewußtsein wiederzuerlangen glaubt, ist indes nur das Vorspiel zu den beiden folgenden Marsch- und Kriegsliedern: « Marschieren, marschieren, wir ziehen in den Krieg mit festem Schritt, es gehen mit uns 100 Spielleute mit, Morgenrot, Abendrot, leuchtest uns zum frühen Tod [...] » (S. 400) — und: « es geht in die Freiheit, die Freiheit hinein, die alte Welt muß stürzen, wach auf, du Morgenluft, widebum widebum [...] Brüder, zur Sonne, zur Freiheit, Brüder, zum Lichte empor, hell aus dem dunklen Vergangenen leuchtet uns Zukunft hervor. Schritt gefaßt

<sup>41</sup> Vgl. Anm. 33.

und rechts und links und links und rechts, widebum widebum » (S. 401). Diese Lieder, die den Bedeutungsradius des Bildes auf ganze Völker und Generationen erweitern<sup>42</sup>, werden bezeichnenderweise zum Schluß des Romans — wenngleich variiert — wiederaufgenommen. Allerdings sind die letzten Sätze kursiv gefaßt:

*Es geht in die Freiheit, die Freiheit hinein, die alte Welt muß stürzen, wach auf, die Morgenluft.*

*Und Schritt gefaßt und rechts und links und rechts und links, marschieren, marschieren, wir ziehen in den Krieg, es ziehen mit uns hundert Spielleute mit, sie trommeln und pfeifen, widebum widebum, dem einen gehts grade, dem andern gehts krumm, der eine bleibt stehen, der andere fällt um, der eine rennt weiter, der andere liegt stumm, widebum widebum. (S. 411)*

Es ist diese kursive Fassung, die auf einen « kleinen, aber entscheidenden Unterschied » in der Funktion dieses Zitats zum Romanende und seiner vorangegangenen Einblendung in den Text hindeutet. Während zuvor eine unmittelbare Identifikation FBs mit dem Sprachfertigteil signalisiert bzw. glaubhaft wurde, scheint diese nun hier nicht mehr gegeben zu sein. Die vorausgehende Schlußszene stellt noch einmal komprimiert die widersprüchliche Beziehung zwischen FB und dem Wort dar, sein Schwanken zwischen Verführung durch das « Wortmeer » der Sprache und neuem Willen zu kritischem Bewußtsein. Ob dieses Bewußtsein ihm ermöglicht, künftig eine gefestigte, kritische Position zu beziehen, ist jedoch unsicher, auch wenn er nunmehr meint: « Was wahr und falsch ist, werd ich jetzt besser wissen » (S. 410). Sein Bewußtsein ist auch jetzt noch zumindest partiell eingeeengt von Versatzstücken. Auf die erwähnte Einsicht « Da rollen die Worte auf einen an, man muß sich vorsehen, daß man nicht überfahren wird », folgt eine Kette von Betrachtungen, in denen sich kritische Überlegungen mit « literarischen » Versatzstücken abwechseln: « paßt du nicht auf auf [sic!] den Autobus, fährt

<sup>42</sup> Auch damit wird noch einmal das Exemplarische der Geschichte des FB evoziert.

er dich zu Appellmus. / Ich schwör sobald auf nichts in der Welt. / Lieb Vaterland, kannst ruhig sein, ich hab die Augen auf und fall so bald nicht rein » (Trennung v. mir). Dieser Wechsel wacher, kritischer Elemente mit vorgeprägten « Sprüchen » setzt sich durch die folgende Szene bis zu dem im Marschlied endenden Schluß fort. Indem so die anhaltende Gefährdung des Menschen durch die Sprache bewußt gemacht wird, wird auch die fortwährende Aufforderung deutlich, in diesem « Wortmeer » den eigenen « Weg in die Freiheit » bewußt zu wählen und zu gehen. Eine Aufforderung, die besonders in der Zeit der untergehenden Weimarer Republik geradezu beschwörenden Charakter annimmt. So wird auch und besonders im Schluß das Paradigmatische und zugleich Exemplarische des « Falls » FB deutlich, der das Aufkommen einer auch auf Rhetorik basierenden Macht plausibel macht, zugleich aber der — im Veröffentlichungsjahr 1929 noch gerechtfertigten Hoffnung auf rationale « Bewältigung » der Gefahr Raum läßt.

Das Ergebnis der Untersuchung zur Sprache als Kommunikationsmittel — gewissermaßen als Bindeglied zwischen dem Individuum und seinen gesellschaftlichen Bezügen — wirft nicht zuletzt auch auf die Einschätzung des Romans insgesamt ein neues Licht. Unbestritten stellt die ungleichartige Sprachgestalt des Romans einen Grundbestandteil der Montagetechnik Döblins dar. Bekanntlich besteht diese Technik — das ist auch aus den angeführten Beispielen deutlich geworden — in der Aneinanderreihung von sprachlichen Versatzelementen aus verschiedenartigsten Erfahrungsbereichen, die oft keine unmittelbare Beziehung zum Romangeschehen zu haben scheinen. So wird denn auch immer wieder der Einfluß verschiedener vorangegangener literarischer Tendenzen — wie des Expressionismus, des Impressionismus oder Dadaismus, um nur einige zu nennen — lediglich konstatiert, ohne daß es freilich zu genaueren kontextbezogenen Untersuchungen kommt. Zu untersuchen ist, ob es sich hierbei wirklich nur um eher formale sprachliche Elemente handelt, die in erster Linie zur Vermittlung der sinnlichen Erfahrung der Großstadt herangezogen werden — wie man allgemein postuliert — oder

inwieweit dem « gedrängten Kinostil » eine darüber hinausgehende funktionale Bedeutung im Romangeschehen zukommt. Im Hinblick auf den hier untersuchten Einzelaspekt kann immerhin festgestellt werden, daß die Kompositionstechnik sprachlicher Versatzstücke — dem Anschein etwa expressionistischer oder dadaistischer Praxis zum Trotz — keine destruktive, wirklichkeitsauflösende, sondern vielmehr eine konstruktive Funktion hat. Die Montagetechnik Döblins verdeutlicht in diesem Roman nicht nur die, teils zwar charakterlich bedingte Unfähigkeit der Romangestalten zu « wirklichen Beziehungen » im Sinne einer kommunikativen Verständigung. Darüber hinaus macht sie an nicht wenigen Stellen im Romangeschehen erkennbar, wie das Individuum als nur partiell seiner Lage bewußtes Element in das sprachlich eng geknüpfte Netz des gesellschaftlichen Alltags eingespannt ist. In diesem Sinn erweist sich der Roman auch als eindrucksvolles Zeugnis der Bewußtseinsmanipulation und ihrer Wirkung auf den Menschen.

...

...

NOTE

## ALTE UND NEUE SCHREIBETISCHE

di  
VANDA PERRETTA  
Roma

1794 erscheint in Turin ein kleines Buch, das in Frankreich kaum Beachtung, in Deutschland hingegen großen Anklang fand: *Voyage autour de ma chambre*, so der Titel des Bändchens. Xavier de Maistre hatte es wenige Jahre zuvor verfaßt, als er, ein junger Offizier, in eines jener Duelle verwickelt, die das Heer der Piemonteser sich strickt verbat, zweiundvierzig Tage im Hausarrest verbrachte.

1928 sieht sich Virginia Woolf vor die Frage gestellt, warum es mit der weiblichen écriture so dürftig bestellt sei und kommt zum Schluß, daß eine Frau zum Schreiben nicht nur Talent braucht, sondern vor allem « money and a room of her own » (*A Room of One's Own*, S. 6).

1799 veröffentlicht Sophie Gutermann La Roche, Mutter der schönen Maximiliane (welche vielleicht unglücklich, wenn auch mit sieben Kindern verheiratet, darunter Clemens und Bettina, als junges Mädchen vom gleichaltrigen Goethe heiß geliebt worden war), berühmt bereits durch ihre Freundschaft mit Wieland, bekannt und gefeiert dank einer durch unumstrittenen Erfolg legitimierten literarischen Produktion, in Leipzig zwei kleine Bände mit dem Titel *Mein Schreibetisch*.

Nichts ist diesen drei grundverschiedenen Werken gemein als die eigenwillige Eroberung eines Raumes, eines « Zimmers » eben als Stätte der écriture. De Maistre besitzt natürlich ein Zimmer, nicht umsonst ist er ein Mann, ein in seinem Roman auf das Gefängnis reduziertes, in dem als Prunkstück ein Schreibetisch steht (Kap. XXXIV) — « ... premier objet et le plus apparent qui se présente



aux regards du voyageur » — und der ihm Vorwand für seine schweifenden Gedankengänge wird. Virginias Zimmer hingegen ist noch ein Trugbild, nur wenige Frauen können es schon ein ihnen eigenes nennen, Wunsch, Hoffnung, Utopie noch immer, ein abzutrotzendes Land, auf daß die Schwester Shakespeares « in you and in me, and in many other women » (S. 111) zu leben vermag. Ihr ist das Zimmer der Raum der Reflexion, der freien und intellektuellen Tätigkeit (« the habit of freedom », S. 112), ist Flucht vor dem « common sittingroom » (ebd.), ist das Gefilde der kreativen Einsamkeit, in der jener « dead poet who was Shakespeare's sister will put on the body which she has so often laid down » (ebd). Zimmer und Schreibtisch der Sophie La Roche beweisen und untermauern die Richtigkeit folgender Betrachtungen Virginia Woolfs: « Intellectual freedom depends upon material things. Poetry depends upon intellectual freedom. And women have always been poor [...] Women have had less intellectual freedom than the sons of Athenian slaves. Women, then, have not had a dog's chance of writing poetry » (S. 106). Sophie La Roche selbst ist der beste Beweis dafür.

Sophie war reich, hatte zum Lesen Zeit genug, sie hatte studieren können, obgleich sie keinerlei Universität besuchte. « Like most uneducated Englishwomen, I like reading — I like reading in the bulk » (S. 107), sagt Virginia von sich und umreißt damit hundert Jahre später Sophies Situation. Und daß die Bücher auf dem Schreibtisch der lesehungrigen Sophie zu eben diesem « bulk » sich stapeln, steht für den staunenden Leser außer Zweifel. Sophie, eine Frau von Welt, die ihre vielfältigen Freundschaften sehr wohl zu pflegen wußte, kann ihr Buch mit folgenden Worten selbstsicher beginnen: « Ich bemerkte sie wohl, die forschenden Blicke, des, bey aller Sanftheit, scharfsehenden Auges meines edlen Freundes, als er, aus Achtung für die, in meinem Wohnzimmer gehaltenen Lehrstunden meiner Enkelinnen, sich so gerne in das kleine Stübchen begab, welches meinen Schreibtisch, einige Lieblingsbücher und Bilder faßt » (I, S. 12). Der klugen und gebildeten Großmutter, die das Wohnzimmer für die Unterrichts-

stunden ihrer Enkel benutzt, entgeht der prüfende Blick des Freundes nicht, am Rande des gerade noch Schicklichen, eines zwar sanften und edlen Freundes, der jedoch seine Neugier für das Zimmer, besser, für das « Stübchen » schlecht zu verhehlen vermag, das an den Raum der Geselligkeit, an den « common sitting room » angrenzt, wohl einem verstohlenen Blick zugänglich und doch ihr ganz persönliches, souveränes Reich, ungewohnt und abgeschirmt.

« Sie erlaubten mir auch nicht eine Entschuldigung vorzubringen, sondern sagten sogleich: das Zimmer, in welchem Sie einen so großen Teil ihrer Tage verleben, hat einen sehr hohen Werth für mich... » (S. 2). Zunächst also entschuldigt sich diese erfolgreiche, berühmte und privilegierte Frau erst einmal dafür, daß sie ein eigenes Zimmer besitzt. Doch ist das Spiel subtil und voller Eleganz, denn Madame zieht die Fäden auf eine so maliziöse und herausfordernde Weise, daß im sanften und edlen Freund sogleich Schuldgefühle laut werden. Seine Rechtfertigungen, die den unausgesprochenen Sophies vorausgehen, decken sein Vergehen auf, die ganz persönliche Sphäre eines Menschen verletzt zu haben: « aber dabey wurde mein, wie meine Kenntnisse, beschränkter Schreibtisch, die Bücher, die großen und kleinen Packetchen neben den Papieren betrachtet, [...] und ich las ganz deutlich den kleinen muthwilligen Wunsch, in dem Grunde der Seele meines Freundes: *alle diese verschiedenen Gegenstände ganz zu kennen* » (ebd.). Der Freund ist mittlerweile entlarvt, seine Rechtfertigungen haben Sophie nicht trügen können, die nun darangeht, den Unglückseligen mit achthundertvierundfünfzig dicht bedruckten Seiten mit einer minutiösen Beschreibung all der Dinge, die sich an ihrem Studierzimmer angesammelt haben, für sein Schnüffeln zu strafen.

Xavier de Maistre sieht in seinem Schreibtisch einen Gegenstand, der zur Verschönerung seiner Zimmerlandschaft beiträgt, er beschreibt ihn in großen Zügen, um sich dann anderem zuzuwenden.

Virginia Woolf erwähnt ihn nebenbei, eher wohl darauf

bedacht, vorerst den Raum zu konstituieren, in dem er zu stehen käme. Sophie hingegen, die nicht unter klaustrophobischen Ängsten wegen zu sühnender Duelle zu leiden braucht und die ihr eigenes Zimmer besitzt, macht ihn übermütig und selbstsicher zum Brennpunkt einer story, welche ebenso lang wie ihr eigenes Leben ist, und erspart weder dem Freund noch dem Leser nun auch nichts: kein Blatt, keine Notiz, kein Heft, kein Detail in der beruhigenden Unordnung auf ihrem Schreibtisch wird unterschlagen. Ihrem Freund, dem « ständig » mit großen, ernsten Gegenständen beschäftigten Mann » (S. 7) malt sie mit verspielt entschuldigender Geste von sich selbst und von ihre Arbeit ein Bild in Miniaturformat: « es ist so viel kleines da » (ebd.).

Die ersten Seiten des Buches sind indes ein keinesweg naives Abschweifen zum Problem, wie man einen Mann, der aktiv in der Welt steht, mit den Schätzen der weiblichen Kultur vertraut macht, die in ihrer Offenkundigkeit auf anderes verweisen. Denn das Maß an Indiskretion des Freundes wird von denjenigen der Sophie noch übertroffen, womit wohl das eigentliche Vergehen entlarvt wird, auf das sich ihre Rechtfertigungen eingangs bezogen. Sophie bemerkt die Neugier des Freundes und spielt einen Augenblick lang mit dem Gedanken, sich zu entschuldigen: die vollendeten Manieren des 18. Jahrhunderts eilen ihr zu Hilfe und stellen die Weichen der Situation gänzlich um. Doch ist das Unbehagen nicht mehr zu verscheuchen, linkisch vertuscht in der galanten Geselligkeit des zu seinem Ende sich neigenden Jahrhunderts.

Nachdem der Höflichkeit in aller Form der gebührende Tribut gezollt ist, beginnt Sophie ihre Reise um das heiß geliebte Möbelstück, um ihren Schreibtisch, « welcher in Wahrheit arm und zu schlicht aussieht, aber in meinen Augen das Verdienst eines alten, in einen grauen Überrock gehüllten Dieners hat, der seit vielen Jahren, an allem Wohl und Weh seiner Herrschaft Antheil nahm; geduldig jede Arbeit und Beschwerde trug, und alles Anvertraute still und treu bewahrte » (S. 9). Ein schmuckloser Tisch aus gutem alten deutschen Holz « welches ich allen Cedern

des Libanon, den Indischen Rosen- Atlas- Sandel- Eben- und Mahagonyholz vorziehe; ja, daß dieses innige Gefühl selbst in England sich wirksam zeigte, als ich die verschiedenen Schönheiten dieser prächtigen Holzarten, und die geschmackvollen Tischlerarbeiten in Sedons Fabriken bewunderte; denn ich wünschte damals nur, daß mein so lieber Warthäuser Holztisch, eine englische Form haben möchte » (S. 10). Sophie liebt ihren patriotischen Schreibtisch so sehr, daß er sie auf ihren Umzügen stets begleitet; so geschah es, « daß er 1754 mit nach Mainz kam, so wie 1760 mich wieder nach Warthausen, 1770 nach Coblenz, 1786 nach Heimbach und 1796 nach Bönigheim, begleitete » (S. 10 f.).

Daß Sophie sich nicht von ihrem Tisch zu trennen braucht, läßt uns vielleicht nicht falsch in der Annahme gehen, daß sie wohl stets über einen Teil des Tages verfügt, der ganz ihr und ihren Freunden gehört. Der Schreibtisch wird zur Stätte der Lektüre und des Studiums, der regen Korrespondenz mit den über ganz Europa verstreuten Freunden, zum sicheren Hort für Briefe, Stiche, Porträts, Notizen, Zettel und für Bücher, zu lesende oder bereits gelesene, zu verleihende oder zurückzugebende, er wird zum Ort, an dem Sophie innehalten darf und kann, um für sich und andere über die Dinge des Lebens nachzudenken und diese Reflexionen festzuhalten. Der Schreibtisch erfüllt also verschiedene Aufgaben, er ist Brennpunkt einer weit ausholenden Präsenzbibliothek: ein altes Heft des « *Lady's Magazin* », aufgefunden in einem Gasthof in Dover, wo ein eiliger Reisender es liegengelassen hat (S. 21); der Brief einer « geistvollen fremden Dame », die beim Lesen Jean Pauls vor seinem « *mélange d'objets sublimes [...] et de choses triviales et dégoutantes* » (S. 67) die Nase rümpft; ein Blatt aus dem Aristokratenalmanach von 1790 (S. 80) mit einem auf die Mitglieder des Pariser Nationalkonvents bezogene Zodiakus: « *Herzog von Orleans*, der Krebs; *Mirabeau*, der Löwe; *Erzbischoff de Vienne*, der Jungfrau... » (S. 69); ein Brief Schillers und seiner Frau, die Aufstellung der 1783 von Friedrich seinen Soldaten ausgehändigten Geldbeträgen (S. 90-97), Madame Neckers Abhandlung *sur*

*le divorce* (S. 98), eine Auswahl aus den Werken ihrer Tochter, der Madame de Stäel, darunter eines über Rousseau (S. 99-101); denn, wie Sophie selbst bemerkt: « Es ist in Wahrheit selten, so eine Mutter und Tochter zu sehen, welche beyde durch einen besonderen Gang ihres Geistes so merkwürdig wurden, wie der Vater... » (S. 102), um sogleich beim Erwähnen des Preises, der 1777 Madame de Brisson für ihr *L'Eloge de Madame la Marquise de Sévigné* von der Marseiller Akademie verliehen wurde, hinzuzufügen: « Ich liebe alles, was aus der Feder einer Person meines Geschlechtes abstammt [...]; war also sehr froh, auch dieses Zeugnis der Achtung, der Verdienste einer Frau zu erhalten, da mehrere Lobschriften eigenschickt wurden, welche von Männern verfaßt waren, und doch die Arbeit einer Frau gekrönt wurde. Man hatte die Bosheit zu sagen: daß dieses wegen der Seltenheit des Falls geschah, eine Frau so gerecht, gegen das Verdienst einer andern zu sehen » (S. 103 f.).

Sophie ist eine wißbegierige und kritische Leserin. Ihr Schreibtisch wird zum Inventar nicht nur einer Seele, sondern auch eines unermüdeten Geistes, um sich nach und nach als ein regelrechtes Dokument der weiblichen Kultur des 18. Jahrhunderts zu konstituieren. Sophies Lektüre fällt mit der gleichaltriger Männer zusammen und reicht von der Philosophie zur Geschichte bis hin zur Soziologie ante litteram. Und doch besteht ein Unterschied, der « ihre » Wahl noch weniger selbstverständlich sein läßt. Man nenne ihn einfach Zivilcourage, mit der Sophie im gleichen Atemzug Kant, Kochbücher, Werke über Garten- und Obstbau, Hauswirtschaft und Hünerzucht zitiert, heraus aus der unumstößlichen Gewißheit, daß ein gebildetes menschliches Wesen an einer möglichst reich faszettierten Physiognomie arbeiten sollte, daß ein gebildetes weibliches Wesen dies schon gar nicht vergessen darf, daß es sich nicht hinter dem Schutzwall der Klassiker verstecken, erst recht nicht als ein Mann einhergehen sollte, um sich in Gesellschaft sogenannter gebildeter Männer legitimiert zu wissen. Bei Sophie entspringt diese Haltung wohl eher einer genuinen Natürlichkeit als einem durch Klassen-

privilegien sanktioniertem Selbstbewußtsein. Nie tritt sie als unerträgliche Alleswisslerin auf, ist nie anmaßend und neunmalklug. Sie versteht es, die Kultur ihres Jahrhunderts und die Tradition vergangener Zeiten in das tägliche Leben einzuverweben und zu einem way of life zu verdichten, ohne dem Teufelskreis zu erliegen, sich anders geben zu wollen oder zu müssen als so wie sie ist: eine Frau in fortgeschrittenem Alter, Mutter und Großmutter, aufmerksame Gastgeberin, geistreich und intellektuell ohne Selbstgefälligkeit, Mittelpunkt eines lebhaften Briefverkehrs, mit wacher Neugier ausgerüstet für so vieles, stets bereit, bei den alltäglichen und den besonderen Dingen des Lebens zu verweilen, ohne anderes hervorzukehren als Intelligenz und Liebe zur Arbeit, Hingabe an die Tätigkeiten im Haus und an die des Geistes, die eine Ergänzung der anderen und beide Bestandteile ihres Seins.

Viele Dinge mögen dem Leser von heute naiv und verstaubt erscheinen, unzugänglich, fremd und nur schwer verständlich. Die einverflochtene Gelegenheitsdichtung vermag den heutigen Geschmack nicht mehr zu treffen, fremd mutet die genaue Beschreibung eines Stiches (als geschähe es unter der Lupe) im Zeitalter unverhüllter und verflachender Anschaulichmachung des Inhalts an, anachronistisch ist die hautnahe Verbindung mit den Fürstenthäusern, welche in den für uns heute sinnentleerten « physischen » Banden manche Widersprüche zu lösen wußten, die die französische Revolution rücksichtslos entlarvte, und den Versuch darstellte, die aufgeklärte Herrschaftsgewalt mit allen Mitteln vor dem Desaster zu retten, seltsam erscheinen Ausgeglichenheit und Weisheit, gewonnen wohl aus dem unerschütterten Glauben an die Güte des Menschengeschlechts, dessen Schwäche und Niedertracht letzten Endes doch nicht Überhand zu gewinnen vermocht hätte, unwirklich fast der für jene Epoche typische Optimismus, gestärkt durch die Illusion, daß das goldene Maß, der gesunde Menschenverstand, die Tolleranz, Solidarität und Nächstenliebe noch Garanten für eine immer bessere Zukunft hätten sein können.

Das Bewußtsein sozialer Pflichten gegenüber den

vom Schicksal Benachteiligten, die bedingungslose Lebensbejahung, die innere Bindung zu Natur, mit Inbrunst und Disziplin erlebt in ländlicher Idylle, heraus aus einer ständig vergegenwärtigten und wachsamem Pietas, dergestalt, daß das Spiel der literarischen Sehnsüchtelei vermieden werden konnte, der gesunde und tatkräftige Realismus, die Wonnen der Selbstdisziplin, des Mutes und des Sieges über den Schmerz mit den Waffen des Verstandes und denen des Herzens, die in hohen Ehren gehaltene Freundschaft und Rechtschaffenheit, die zähe Widerstandsfähigkeit in Unheil und Unglück, der unsentimentale Rückgriff auf die Erinnerung, die Freude am Leben: alles Bausteine der Form und des Inhalts, Widerhall einer Zeit, die sich in den Nebelschwaden unserer vergangenen Geschichte verflüchtigt hat.

Der Schreibtisch Sophies mit seinem guten hauseigenen deutschen Holz und seiner bunten Unordnung stellt sich dem heutigen Leser jedoch auch voller Kampfeslust, bestend vor Kritik und schäumend vor Wut auf die Massenkultur, ein antiquarisches Stück, unbequem vielleicht, weil für andere Lebensformen- und Rhythmen andere Räume, andere Zeiten gedacht, aber von formvollendeter Eleganz und mit der Ausstrahlung der Lebenserfahrung versehen. Ein Möbelstück, das jede Frau zu besitzen sich wünscht, für viele noch ein unverwicklichter Traum, für andere Ursache der Bitternis und Frustration, für wiederum andere wertvoller Gegenstand und geliebter Gefährte durchs Leben.

Und nun kurz die Probe aufs Exempel dessen, was Sophie auf ihrem Schreibtisch zu stapeln wußte: Burke, *Abhandlung über das Schöne und Erhabene* (S. 128), *Thomsons Jahreszeiten* und *Youngs Nachtgedanken*, beide auf englisch und deutsch (S. 129), die *Reflexions de Marc Aurèle* (S. 131), das Schachkapitel aus *L'education des femmes* par Madame de Miremont (S. 137), Lessings *Erziehung des menschlichen Geschlechts* (S. 139), das Bändchen Kants *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (S. 144), das sie von einer Freundin sich ausgeborgt hat, *Pythagoras goldene Sprüche* von Gleim (S. 146), ein

loses Blatt mit einem « set of resolution for oldage » (ebd.), exzeptierte Gedanken aus den *Memoires de Mirabeau* (ebd.), im gleichen Atemzug zitiert mit den « zwey artigen Bändchen: *doutes sur des opinions reçues de la société* », die sie einer « sehr liebenswürdige(n) Person, welche [...] sie auf eine Reise mitnahm, und seit sechs Jahren gänzlich vergaß, es wieder zurück zu geben » (S. 149) geliehen hatte, ebenso wie Bernardin de St. Pierre's *Etudes de la Nature* (S. 149 f.), eine Sammlung von « billets doux », dem Tagebuche eines Gesandten [...], der lange in Costantinopel wohnte » (S. 160), und so geht es immer weiter, in bunter Reihenfolge, nicht « nach dem Alphabet », sondern « nach der Lage » (S. 169). Nebeneinander zu liegen kommen und nacheinander zitiert werden also die *Gemälde des Parks zu Weimar* (ebd.), der Band *Die gute Hauswirthin*, oder weibliche Beschäftigung in allen Monaten des Jahres [...], « für das Beste meiner drey Enkelinnen » (S. 170), ebenso wie *Del civile corso delle nazioni, o sia de' principj, progressi e decadenza della società*, Napoli, 1783 - « Ich liebte immer Italien » (S. 170 f.) —, die *Celestina* von Miß Charlotte Smith, « weil es ein englischer Roman ist » (S. 174), die *Nebstunden eines Vaters* (ebd.), der *Rath eines Vaters für seine Töchter* (ebd.), die *Essays sur l'éducation des hommes et particulièrement des Princes par les femmes* (S. 177), die *Bücherverbote* in Berlin, « die ich sehr begierig zu kennen (war), um sie mit Bücherverboten zu vergleichen, und dadurch eine Art geheimer Entdeckungsreise durch die *Cabinette* der Minister, der Studierzimmer der Gelehrten, und der Lesewelt zu machen » (S. 180). Zu eben dieser « geheimen Entdeckungsreise » Koordinatensystem des so widersprüchlichen 18. Jahrhunderts verhilft Sophie dem Leser von heute, indem sie unermüdlich weiteres zitiert: *Horaz Satyren*, von Wieland übersetzt (S. 182), eine *Abhandlung über dein Fleiss*, « weil ich gerne arbeite » (S. 187), *Das Schreibepult*, aus dem Englischen der Miß Barbault, « welches ich hätte zu Rathe ziehen sollen, ehe ich die Geschichte meines Schreibetisches unternahm [...], aber nun ist es zu spät » (S. 188), *Über Bildung der Jugend zur Industrie* (S. 192), *Dialogues concernant the Ladies*

(S. 193), die sie sehr locken, *Botanik für Frauenzimmer* (S. 195), das *Tagebuch einer Reise nach dem Innern des Caucasus* (S. 197), die *Gartenökonomie für Frauenzimmer*, « hielt ich für Pflicht mir anzuschaffen » (ebd.), das *Stettinische Kochbuch* — « Nur aus Neugierde, wie dort gekocht wird » (S. 198) —, *Waströms Versuch über Colonie, vorzüglich an der westlichen Küste von Afrika* (S. 200), ein *Unterricht für Hausmütter*, « welche die Zucht des Federviehes und der Ziegen auf eine vorteilhafte Weise einrichten wollen [...], wegen meiner Hühner und der Ziege einer armen Frau » (S. 207), weiter die *Natürlich ökonomische Magie für Frauenzimmer*, die sie reizt, « indem ich sehen wollte, was Männer, welche oft von dem Zauber der Schönheit und des Witzes sprechen, von häuslicher Magie sagen würden » (S. 208), *Ein Recept*, « das beweist, wie sechs Pfund Graßwurzel vier Unzen angenehmen starken Brantewein geben » (S. 212), und last not least *Schattenrisse* und *Portraits*, welche Anlaß « zu Betrachtungen über die Würde der menschlichen Seele geben » (S. 229). « Auf dem armen Schreibtisch selbst » (S. 231) sammelt Sophie Gedichte, ein *Freymaurergebet* (S. 242-251) und ein Spindellied « worin Sie ein Stück der sogenannten Röckenphilosophie kennen lernen werden, welche uns Weibern die Kraft giebt, die größten Aufopferungen zu machen, und den größten Kummer zu tragen » (S. 331), und weiter all das, was zwei Leidenschaften betrifft, *The art of Gardening* (II v., S. 36) « weil ich überzeugt bin, daß, wer die wohlthätige Natur liebt, liebt auch Wahrheit und Güte: Redlichkeit und Wohlwollen waren immer Hauptzüge der Kinder der Natur » (II v. S. 36 f.) und das « Vergnügen bey Ruinen » (II v. S. 44), und immer wieder persönliche Aufzeichnungen und Betrachtungen, da « There being no less wit in applying the thought of another than in being the first author of that thought » (II v. S. 54).

GESPRÄCH MIT FRIEDERIKE MAYRÖCKER

VON  
SARA BARNI  
Firenze

S.B. Wie komponierst du, um ein Wort aus der Musik zu verwenden, deine Bücher und welche Rolle spielen dabei die « Traumworte » und die Traumsätze?

F.M. Ich glaube, am ehesten könnte man das so erklären: das Arbeiten geht den ganzen Tag vor sich im Kopf, es wird auch ununterbrochen notiert; ich habe immer einen neuen, einen frischen Vorrat an Notizen. Ich habe aber auch einen Vorrat an Notizen, die älter sind, die einige Wochen zurückliegen. Das wäre also der eine Strang, der Strang der eigenen Verbaleinfälle und Notizen der Beobachtung oder auch der Erscheinungen, die einem während des Tages beim Zusammensein mit den Menschen auffallen und die ich fixiere. Der weitere Strang wäre der der Lektüre. Es gibt Lektürearten, die mich sehr anregen; ich kann eigentlich nur lesen, wenn ich auch gleichzeitig exzerpieren kann. Wo sich also ein Exzerpieren nicht lohnt, höre ich auch gleich wieder auf zu lesen. Die Lektüre ist für mich ungeheuer wichtig und ich sehe auch darauf, daß ich mich jeden Tag ein bis zwei Stunden der Lektüre widmen kann.

Es kommen aber noch verschiedene andere Komponenten dazu, vor allem die Komponente des verbalen Träumens. Also, ich träume Worte oder auch Sätze, und ich habe mich darauf abgerichtet, daß ich mich, während oder nachdem ich dieses Wort geträumt habe, selber aufwecke und diese Sache dann sofort aufschreibe. In der Früh kann ich dann diese Sachen

finden und bin dann immer sehr erstaunt, was das verbale Träumen in der Nacht ergeben hat, aber es kommt doch sehr oft vor und oft ist es so, daß sich aus diesen Verbalträumen, die ich aufschreibe, dann gleich am frühen Morgen eine Sequenz ergibt, die ganz frisch ist und die dann einfließt...

S.B. Könnte man das als Collagetechnik bezeichnen?

F.M. Ja, die Sequenz wird in den Text hineinmontiert, der irgendwann am Vortag steckengeblieben ist. Es ist aber eine Art von Collagetechnik, die sich sehr unterscheidet von der, die ich in den 60er Jahren geübt habe. Da habe ich nämlich die Collagetechnik so angewendet, daß ich alles, was aus der Außenwelt an mich herangekommen ist, Zeitungsabschnitte, Dinge die ich auf der Straße gelesen habe, oder gehört habe, oder wenn Vorübergehende etwas gesagt haben, sofort notiert habe. Es waren also richtige Fundstücke, Fundstücke der Welt, die ich dann collagiert habe, die ich eingepaßt habe in das Muster des ganzen Textes. Das ist vor allem in der Prosa mir wichtig geworden. In Gedichten bin ich anders vorgegangen.

S.B. Gebrauchst du das geträumte, das zugefallene Material komplett, oder wählst du aus? Wie verbindest du das neue Material mit dem des vorhergehenden Tages? Sind deine Anknüpfungen rein verbaler Art, oder wählst du auch nach inhaltlichen Aspekten aus?

F.M. Also ich wähle, ich wähle aus, wobei das Auswählen immer schwieriger wird durch die Enge des Raumes. Früher konnte ich mir noch Styroporplatten aufstellen, rundherum um den Arbeitstisch, auf die ich alles aufgenadelt habe. Dinge, die in eine Richtung weisen. Zum Beispiel bei « Heiligenanstalt » war auf einer Platte alles, was mit Brahms zusammenhängt. Heute kann ich das nicht mehr, mehr, weil die Enge immer bedrohlicher wird, und ich bin also schon seit einigen Jahren daran, ganz anders vorzugehen. Ich habe ein Stammkapital an Notizen, das liegt zum Teil

neben der Maschine und wird immer wieder aufgegriffen. Daher auch meine Wiederholungstechnik. Diese Stammsentenzen bringen mir aber wieder andere Dinge in die Nähe, das heißt, sie holen mir, wie Hilfsgeister, andere Assoziationsdinge heran.

S.B. Änderst du, auch minimal, die Traumsätze, wenn du sie in die Seite einbringst oder nicht?

F.M. Ich gebe sie ganz genauso wieder, wie ich sie aufnotiert habe in der Nacht. Nur dann hat es für mich auch einen Reiz, denn oft ist es für mich auch ganz unverständlich.

S.B. Auffallend an deiner Prosa sind die ständigen Wiederholungen. Welche Bedeutung teilst du ihnen zu? Könnte man daraus eine Parallele zu einer musikalischen Strukturierung herleiten?

F.M. Also die Technik des Wiederholens ist für mich sehr interessant, weil die Wiederholungen zum Teil so gemacht sind, daß es nicht wortwörtliche Wiederholungen sind, sondern der Satz weicht dann manchmal in verschiedenen Teilen ab, so daß die Wiederholung sich nur annähert an die vorhergehende, und ich habe von vielen Seiten, von Literaturwissenschaftlern auch immer wieder den Hinweis gehört, daß man die Arbeiten von mir mit Kompositionen vergleichen könnte, mit streng gebauten musikalischen Werken. Da kann ich nichts dazu sagen, weil ich es nicht als ein solches verstehe; es ist einfach ein Drang in mir, etwas zu machen und das war von Anfang an und je nachdem wie die innere Verfassung ist, so könnte man sich das vielleicht vorstellen, wird die Form dazu gewählt, also, die Form drängt sich sozusagen auf.

S.B. Noch einmal zu den Wiederholungen. Dieselben Sätze sind im Grunde nicht dieselben, weil sie immer wieder in neue Kontextbeziehungen treten. Als würdest du dich der Polysemie der Sprache hingeben.

- F.M. Ja, eine Hingabe an die Sprache...
- S.B. Auffallend ist eben diese starke Verbindung zwischen Schreiben und Leben bei dir, wo du immer von dir selbst sprichst und auch wieder nicht und du dich in der Sprache offenbarst und gleichzeitig versteckst...
- F.M. Das ist sehr gut, ja! Ich glaube, ich habe auch einmal diesen Ausdruck über das Malen verwendet. Es ist so, daß man ein Bild malt, als Maler, und man es dann unter Umständen übermalt, man kann aber auch fremde Bilder übermalen und ein eigenes Bild daraus machen. Es ist eine Technik von mir, daß ich Dinge, ganz literarische Sachen, vom Stil her entwerfe und auch mache und darüber wird dann etwas völlig Unliterarisches gestülpt, das heißt, ich zerstöre das Ästhetische dann wieder.
- S.B. Das Auge, das Sehen, davon ist bei dir oft die Rede. Man hat den Eindruck, und man weiß es auch, daß bei dir die bildende Kunst eine große Rolle spielt. Deine Schreibweise zielt vielleicht mehr auf die bildliche Simultanität als auf das Nebeneinander des Erzählens. Was bedeutet dir die Kunst? Welche Künstler insbesondere?
- F.M. Also, ich fange an mit dieser Frage mit dem Auge. Das Auge, das Sehen ist für mich eigentlich das Tor; überhaupt für mich und für meine Poesie. Ohne etwas zu sehen, könnte ich überhaupt nichts empfangen mit den anderen Sinnesorganen; das Ohr ist bei mir ganz, ich habe wohl ein gutes Gehör, aber ich empfinde nicht so sehr für das Akustische, und es ist sehr wichtig für mich, ununterbrochen die Augen offenzuhalten...
- S.B. Hat für dich, entschuldige, daß ich dich unterbreche, die Epiphanie im Sinne von Joyce eine Bedeutung?
- F.M. Nicht bewußt, es könnte aber sein. Im Grunde geht es ja nur um « Erscheinungen ». Dann die Gleichzeitigkeit, die du angesprochen hast, die Gleichzeitigkeit...

- Ein Literaturwissenschaftler hat einmal meine Texte mit picasso-artigen Bildern verglichen. Ich bin da sehr skeptisch; es ist natürlich etwas daran, wenn man da nur an ein Portrait von Picasso denkt, wo eben gleichzeitig das Profil und die Frontale zu sehen ist. Das hat schon etwas von der Art Schreibweise, so daß ich zum Beispiel Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit in einem Satz zu verbinden versuche, oder daß ich gleichzeitig etwas ausdrücke, das im Kopf passiert, daß man gleichzeitig an etwas denkt und sich an etwas erinnert, daß man gleichzeitig etwas ausspricht, was mit alledem nichts zu tun hat, also daß man schichtenweise übereinander denkt und daß man das auch in einem Satz ausdrückt, wodurch dieser Satz eine ungeheure Verslossenheit bekommt, eine Hermetik, die kaum mehr aufzulösen ist und dadurch eigentlich auch schwierig für den Leser wird. Jedenfalls wird es mir nachgesagt; es ist eigentlich ein Fluch für mich, denn mir wird immer wieder nachgesagt, die Bücher sind schwer zu lesen, das heißt, da beißt sich die Katze in den Schwanz. Man müßte damit aufhören, endlich damit aufhören, vor allem die Kritiker, und in den Medien, immer wieder zu sagen: ja aber es ist eine schwere Kost und so weiter. Ich habe viele Zuschriften, die mir sagen: das war ganz einfach zu lesen; auch die « Abschiede » sind also eingegangen. Diese Leser haben Dinge wiedergefunden, die ganz genau gepaßt haben auf ihr eigenes Leben und direkt ein Wiedererkennen der eigenen Situation.
- S.B. Es war kein Vorwurf, ich verstehe es als Technik, die vom Sehen kommt.
- F.M. Ja, dann nochmal zur Frage von dir über die bildende Kunst. Ich habe seit meinen Anfängen eine ganz große Beziehung zur bildenden Kunst. Es hat begonnen mit Chagall, es hat begonnen mit einem Chagallbild, mit dieser Hochzeit, dieser berühmten, Braut und Bräutigam und Eiffelturm. Es wurde ein langes

Gedicht daraus in den 50er Jahren und dann ist es weitergegangen mit den surrealistischen Malern. Was mir momentan am Herzen liegt ist Max Ernst, das heißt, der ist eigentlich schon seit Jahrzehnten eine Liebe von mir, und ich will mich auch in der neuen Prosa mit Max Ernst beschäftigen. Und in der Reise durch die Nacht kommt Goya vor, Goya hat für mich eine ganz große Bedeutung, besonders die Altersbildnisse. Ich habe schon eine Affinität zur surrealistischen Linie.

S.B. Da du gerade bei den Surrealisten bist, möchte ich dich fragen, wie du zur « écriture automatique » stehst. Du sprichst vom Einfließen des Geträumten in das Schreiben, aber man hat den Eindruck, daß es bei dir anders ist...

F.M. Es ist nicht die automatische Niederschrift, das ist es nicht, daraufhin wurde ich auch oft gefragt, man hat oft bei manchen Büchern den Eindruck, daß es automatische Niederschrift ist, ist es aber überhaupt nicht, im Gegenteil...

S.B. Diesen Eindruck habe ich nicht. Könnte man nicht eher von Polyphonie sprechen?

F.M. Ja, es hat mit Polyphonie zutun, nicht mit automatischen Schreiben.

S.B. Dein Leben und deine « Schreibearbeit », wie du das nennst, fließen ineinander über...

F.M. Es war nicht immer so. Du weißt ja, daß ich seit 1945 im Lehrdienst tätig war und das habe ich durchgehalten bis 1969, was mir in den letzten Jahren des Unterrichts furchtbar schwer gefallen ist, weil da die Literatur immer mehr in den Vordergrund gedrängt hat und ich eigentlich viel zu wenig zum Arbeiten gekommen bin. Erst seit 1969, wo mir der Abgang von der Schule endlich gelungen ist, konnte ich so ganz in die Sache hineinsteigen und das hatte zur Folge, daß ich seit 1970-71 mit den größeren Prosa-

arbeiten beginnen konnte. Bis 1969 habe ich auch Prosa gemacht, aber kürzere Prosa, vor allem Gedichte. Also, das Gedicht ist immer noch gegangen, auch wenn ich an einem Gedicht oft wochenlang gearbeitet habe, so war's dann doch eine Einheit und ich konnte sagen, ich habe also neben der Arbeit in der Schule auch noch Gedichte geschrieben. Die Intensität ist ganz anders geworden, die Intensität der ersten Jahre und Jahrzehnte ist überhaupt nicht vergleichbar mit der jetzigen, wo ich nicht mehr diese Verpflichtung habe mit der Schule, also die Intensität und die Assoziationskräfte sind viel größer geworden und ich lebe eigentlich nur, um jeden Tag neue Kraft zu bekommen, um wieder mit neuer Kraft weiterarbeiten zu können und es gibt eigentlich, kein Privatleben für mich. Ich versuche aber trotzdem nicht rücksichtslos gegen die Welt und die Menschen zu leben, was aber manchmal sehr schwierig ist, wenn man das nur zum Ziel hat, das Schreiben, da unterläuft es einem doch schon, daß man sehr rücksichtslos ist, gegen die Welt, vor allem aber auch rücksichtslos gegen sich selbst.

S.B. Was ist für dich das Wort?

F.M. Es gibt nur die Deutschsprachigkeit für mich, also das Wort hat für mich nur die Magie in der Deutschsprachigkeit; früher war das anders, in den 50er Jahren, als ich noch diese Arbeit in der Schule machen mußte, ich war ja Englischlehrerin, war für mich die englische Sprache sehr wichtig. Auch in den langen Gedichten der 60er Jahre fließt da sehr viel Englischsprachiges mit hinein in die Texte und das hat sich völlig verloren zugunsten des Französischen, ohne daß ich Französisch richtig kann, ich verstehe nur ein paar Brocken, aber ich liebe Französisch sehr. Vor allem aber liebe ich die deutsche Sprache und die Deutschsprachigkeit enthält für mich die ganze Magie der Sprache. Das heißt, Wort ist für mich die Deutschsprachigkeit.



S.B. Wie ist deine Stellung zur Tradition der deutschsprachigen Literatur?

F.M. Ich versuche bei der Lektüre besonders auch die zeitgenössische deutschsprachige Literatur mit einzubeziehen, aber ich greife auch gern zurück auf einen Autor wie Jean Paul und in der Lyrik auf Hölderlin. Breton lese ich sehr gerne, dann Claude Simon ist einer meiner Lieblingsautoren, Marguerite Duras in einigen ihrer Bücher, vor allem dieses *Sommer 1980* gefällt mir sehr gut. Einige Bücher von Henri Michaux habe ich mit größtem Vergnügen und Faszination gelesen (alles in Übersetzung), Roland Barthes, die *Fragmente einer Sprache der Liebe*, war eines meiner größten Leseerlebnisse. Dann Derrida mit der *Postkarte* und natürlich Beckett, und zwar vor allem seine Prosa, den Autoren, die mir in den letzten Jahren wegweisend geworden ist. Ich lese sehr gern in der Bibel, ich lese auch sehr gern in Sigmund Freuds Werk: ich habe mir das Gesamtwerk angeschafft, und ich schätze Sigmund Freud vor allem als Literat, also ich finde, daß er eine ausgezeichnete Prosa geschrieben hat.

S.B. Gestern hast du Bernhard erwähnt...

F.M. Ich lese auch Bernhard und ich lese Peter Handke und halte beide für große Autoren!

S.B. Du hast die Jahre der Neoavantgarde erlebt, als Wien ein Treffpunkt war. Viele sind dann weggegangen, du bist aber hiergeblieben, Jandl auch. Warum?

F.M. Ich war durch den Beruf an Wien gebunden, und ich mußte ja von irgendwas leben, von der Literatur konnte man ja in den 50er und 60er Jahren nicht leben; jetzt auch nicht besonders gut, aber doch besser. Es gingen weg von Wien: Artmann, Wiener, Rühm, Achleitner ist noch hier, ich glaube, er ist nie weggegangen und Konrad Bayer hat Selbstmord begangen in Wien, er war auch zeitweise im Ausland.

Es sind zurückgekommen Artmann (er lebt jetzt in Salzburg) und Handke (lebt auch in Salzburg). Bernhard lebt in Ohlsdorf in Oberösterreich. Warum die alle weggegangen sind ist leicht zu erklären: die Zustände waren bei uns nach '45 sehr schwierig, Österreich ist ein ganz kleines Land, es konnte sich keinen literarischen Verlag leisten nach dem Krieg, und wir hatten als progressive Autoren, wie wir es waren, keine Chance. Die Wiener Gruppe, Andreas Okopenko, Ernst Jandl und ich waren der harte Kern der progressiven Autoren und hatten keine Chance in den 50er Jahren, fast keine in den 60er. Erst nachdem Ernst Jandl mit einem Manuskript von seinen Gedichten und einem Manuskript von meinen Gedichten nach Deutschland gezogen ist, im Sommer, und dort Kontakt angeknüpft hat mit bundesdeutschen Verlegern und Herausgebern von Literaturzeitschriften, da hat sich dann gezeigt, daß die Bundesrepublik für uns unter Umständen eine Hilfe sein konnte, und es hat sich dann herausgestellt, daß sowohl Ernst Jandl als auch ich nicht in Österreich unser erstes großes Buch herausbringen konnten, sondern er in der Schweiz und ich in der Bundesrepublik, er beim Walter Verlag und ich beim Rowohlt Verlag. Ich habe wohl in Österreich ein erstes Buch 1956 gehabt, das war *Larifari*, das waren kurze Prosastücke. Es war so gut wie nicht erschienen, das heißt, es wurde keine Werbung gemacht, und es ist praktisch nicht in den Handel gekommen. Es war dann in den städtischen Bibliotheken zu finden. Meine zweite Buchveröffentlichung, von der Notiz genommen wurde war *Tod durch Musen*, Rowohlt 1966: das war der Beginn meiner literarischen Existenz.

S.B. Ist Wien für dich wichtig?

F.M. Ja, Wien ist für mich einfach lebenswichtig, einfach wegen dieser Wohnung hier und wegen der Umgebung... diese völlig heruntergekommene Wohnung ist für mich etwas so Wichtiges, hier sind meine

Wurzeln, hier habe ich angefangen zu schreiben. Ich habe eigentlich in der elterlichen Wohnung angefangen, aber nicht wirklich und nicht intensiv. Also, ich habe hier angefangen intensiv zu arbeiten, vor 35 Jahren ungefähr und bin furchtbar lange schon in dieser Wohnung, die ist richtig zugewachsen, und ich kann da nicht mehr heraus! Ich hätte oft Gelegenheit gehabt, eine größere Wohnung zu nehmen, es geht aber nicht: ich kann nirgendwo anders hinziehen, in keinen anderen Bezirk, in keine andere Straße. Ich bin hier verwurzelt, in dieser Wohnung, in dieser Straße, in dieser Umgebung, mit diesem Blick auf die Berge und ohne Gegenüber sozusagen, mit einem ganz fernen Gegenüber, so daß ich das Gefühl habe, man kann mich nicht beobachten und ohne Vorhänge, ich habe Tag und Nacht die Vorhänge offen, weil ich will, daß in der Nacht der Mond und die Sterne hereinkommen. Also, ich bin einfach hier verhaftet und ich habe schon öfter versucht, zeitweise wegzugehen von Wien: Ich war zweimal längere Zeit in Berlin, einmal ein halbes Jahr und einmal ein Jahr, und ich habe während dieser Zeit nicht eine einzige Zeile geschrieben.

S.B. Also, diese Wohnung, diese Art des Lebens...

F.M. Die Schlamperei...

S.B. Die Schlamperei, ja auch, die ist fast ein Symbol...

F.M. Ja, ein Symbol...

S.B. Man hat fast den Eindruck, daß deine Schreibarbeit aus dem Zimmer nicht herauskann und daß sie zu dir zurückkommt, auf deinen eigenen Körper. Als betriebeest du in deinen Büchern eine Art Vivisektion durch das Schreiben.

F.M. Wenn die Worte hierbleiben würden im Raum, in diesem heruntergekommenen Zimmer, wäre das eigentlich ganz böse für mich. Also, für mich wäre das in dem Sinne schlecht, weil ich dann annehmen

müßte, sie gehen nicht in die Welt und so wie man will, daß die eigenen Kinder sich in der Welt bewähren, so will man natürlich auch, daß die eigenen Sätze, die eigenen Bücher in die Welt hinausgehen und sich da bewähren. Aber was du sagst ist sehr interessant, daß die Worte zurückschießen auf mich, daß sie daß sie sozusagen fast Rache nehmen an mir und daß sie mich verletzen körperlich. Das weiß ich nicht, ich spüre das nicht so; der Ausdruck Vivisektion, der auch irgendwo vorkommt in einem Buch von mir, der bezieht sich eigentlich nicht darauf, daß mich jetzt die Worte verfolgen im eigenen Raum und mich verletzen und Rache nehmen an mir, sondern es ist vielmehr so, daß ich, ich habe vorhin davon gesprochen, daß ich rücksichtslos bin, vor allem bin ich rücksichtslos gegen mich selbst und diese Vivisektion, die ich betreibe, betreibe ich nur an mir selbst während des Schreibens.

S.B. Ich meinte es im Sinne von einem « Gesprochen-Werden », im Sinne, daß es physisch durch dich geht. Man könnte sagen, es ist ein erotisches Verhältnis zur Sprache, ein « Durch-den-Körper-Gehen » der Sprache.

F.M. Das ist sehr gut mit dem Körper, das wollte ich dir vorhin schon sagen und zwar will ich da zwei Sachen sagen. Zum erotischen Verhältnis zur Sprache: also, ich spreche auch einmal vom erotischen und euphorischen Auge in den « Magischen Blättern », das heißt, man nimmt die Gegenstände wahr wie ein Liebender das geliebte Wesen und man schließt es also mit dem Auge ein und das heißt, das Auge, und damit der Schreiber selbst, wird euphorisch, und die Sprachbehandlung, also überhaupt das Sich-Abgeben mit dem Schreiben und die Schreibarbeit, wie ich es nenne in der *Reise durch die Nacht*, ist eigentlich nicht anders als ein Liebesverhältnis zur Sprache und es sind unablässige Liebeshandlungen und Liebesakte mit der Sprache. Und das zweite, was ich sagen will

mit dem Körper: es gibt Phasen, wo ich nur Gedichte schreiben kann und Phasen, wo ich nur Prosa schreiben kann. Das hängt mit der körperlichen Verfassung zusammen: körperlich spüre ich das, ich könnte heute wirklich nur ein Gedicht schreiben, ich spüre zum Beispiel auch ein Komma im Körper, ich spüre die Satzzeichen im Körper, ich spüre den Satz, den Zeilenbruch im Körper. Darum bin ich auch so versessen darauf, daß die Satzzeichen genau stimmen und wenn man mir Satzzeichen z.B. wegstreicht, bin ich also richtig wütend; das ist so wichtig und existenziell für mich.

S.B. Du sagst, du hast einmal auf ein Gedicht Lust und einmal auf eine Prosa. Wo liegt aber die Grenze, in deinen Werken, zwischen Prosa und Lyrik?

F.M. Da wurde ich oft gefragt und ich habe mich das selbst gefragt, weil ich selber dahinterkommen will. Es ist ein Unterschied da, aber ich kann diesen Unterschied nicht erkennen. Ich weiß nur, daß ich unter Umständen in der Lage bin ein Gedicht zu notieren auf ein Blatt und es dann sofort ins Reine zu schreiben, in die Maschine, ohne es abzuändern und das Gedicht ist fertig. Und das geht nicht bei der Prosa. Bei der Prosa notiere ich zwar auch ununterbrochen auf der Straße und sonst überhaupt auch in der Nacht, aber der Vorgang ist dann ein anderer und auch die innere Haltung ist eine andere. Sie ist, obwohl dies ein abgegriffener Ausdruck ist, eine rigidere, eine strengere Haltung. Also bei einem Gedicht kann ich mich unter Umständen von allen möglichen Dingen tragen lassen, wie ein Schmetterling, bei der Prosa bin ich dann mehr so wie ein Steinmetz, so ungefähr. Bei der Prosa ist man der Steinmetz und bei den Gedichten ist man, wenn man so will, der Aquarellist.

S.B. Deine Worte beschwören die Kategorien des Männlichen und des Weiblichen, die du, soviel ich weiß, im Schreiben nicht unterscheiden möchtest. Deine

Sprache zeigt aber manchmal sogenannte weibliche Züge, eine weibliche Unbefangenheit...

F.M. Das ist zum Teil auch eine angenommene Haltung, denn so naiv, wie manche Stellen sich lesen, bin ich nicht und schreibe ich auch nicht. Ich weiß genau auf was du hinzielst, so auch in den *Abschieden* sind einige Sachen drin, das geht dann wieder so in der Richtung irrational und mehr zum Magischen, Hexenhaften...

S.B. Spuren gibt es ja schon...

F.M. Die pfpopf' ich mir zum Teil auf, weißt du, und zwar ganz absichtlich, ganz bewußt, weil ich dieses emotionale Schreiben am Anfang gehabt habe aber das hat schon lange aufgehört.

S.B. Läßt du deine romantischen Anflüge gegen die Strenge der Komposition spielen?

F.M. Es ist eigentlich eine kalkulierte Inspirationsarbeit, beziehungsweise eine inspirierte Kalkulationsarbeit, es ist beides. Und was du sagst mit der Romantik, das passiert also wie auf einer riesigen Apothekerswaage, drinnen in meinem Kopf, und da kommt noch ein Gramm dazu und wehe, wenn die Apothekerswaage einmal nicht funktioniert, dann geht alles schief. Und dann ist dieses Gramm zuviel oder zu wenig, das ist Gleichgewicht, aber das habe ich innen und das spüre ich.

S.B. Ich frage dich nicht, wie du das wiegst...

(Das Gespräch fand im April 1985 in Wien statt.)

...wird ...aber ...

...das ist ...

...nicht ...

...einige ...

...haben ...

...FM Die ...

...hat ...

...S.B. ...

...P.M. ...

...das ...

...wäre ...

...das ...

...S.B. ...

...das ...

...das ...

...das ...

RECENSIONI

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

Heinrich von Kleist, *La Marchesa di O...*, a cura di R. Rossanda, note di M. Fancelli, Venezia, Marsilio Editore, 1989, 160 p.

Lo smascheramento dell'apparente oggettività della realtà e la scoperta di una doppia verità sono i motivi cari allo scrittore H. von Kleist ed anche temi portanti del racconto *Die Marquise von O...* riproposto all'attenzione del pubblico da una recente edizione curata da R. Rossanda con note di M. Fancelli.

Ultimo di una triade di racconti che hanno come protagoniste delle donne, *Die Marquise von O...* ci viene proposta in una mirabile traduzione di R. Rossanda in cui lo stile asciutto, nudo ed il ritmo serrato, a volte convulso ma sempre lucido, vengono restituiti in tutta la loro peculiarità. La grandezza dei racconti di Kleist, riconosciuta da L. Mittner in una « coincidenza enigmatica » fra il tema e lo stile, viene pienamente trasposta nella traduzione che finalmente rispetta la struttura formale del testo e in particolare l'uso 'anomalo' della punteggiatura e del discorso diretto e indiretto.

La storia è « tutta costruita sulla presa di coscienza e costruzione di sé » (p. 145) del personaggio principale, che, da vittima di un destino beffardo perché inspiegabile, diventa, grazie alla sua ferrea volontà di sapere, protagonista della propria vita.

Oltre un primo strato di senso, tutto interno alla problematica kleistiana essere-apparire, verità dei sentimenti-ruoli sociali, se si è disposti ad interpretare il non detto, i silenzi, le fughe, se ne può scorgere un altro più rarefatto che R. Rossanda coglie con chiarezza nell'introduzione attraverso una sottile analisi del testo. Ad una interpretazione più avvertita e penetrante il racconto si presenta come la storia di un « disvelamento » (p. 15), ma non tanto dell'altro, del salvatore-stupratore, quanto di se stessi, di « quel "più vero" sepolto nella persona » (p. 15). Mascherato dai veli di un linguaggio ottocentesco, il racconto è un discorso sulla sessualità e sulla forza incontrollabile che essa sprigiona.

Nell'intento di mascherare il seduttore, la Marchesa è costretta a fermare l'attenzione su se stessa, a decifrarsi e a riconoscersi come soggetto di desiderio. Il racconto è anche quindi « la storia della presa riluttante di coscienza, da parte d'una squisita donna, del non dicibile e cioè che in quell'abbraccio la violenza della

passione/istinto ha trascinato anche lei» (p. 12).

Nel raccontarci questo doloroso disvelamento di sé, Kleist, con la maestria di uno scrittore che si eleva al di sopra dei limiti del proprio tempo storico per toccare temi che riguardano la costituzione stessa della soggettività e delle molteplici «identità» dell'uomo generico, compresa la sua opposizione, biologica e culturale insieme, maschio-femmina, scava anche nel triangolo padre, madre, figlia. La grande scena della riconciliazione di Julietta con il padre, dalla «coloritura decisamente incestuosa» (p. 145), ancora oggi conserva il fascino «di una "spudoratezza sublime"» (p. 145) ed esplicita l'idea kleistiana che i legami di parentela inibiscono sentimenti che altrimenti inevitabilmente esploderebbero.

Il riconoscersi in balia di forze imprevedibili sanziona il fallimento di ogni progetto di dominio 'razionale' delle passioni sia nella versione cartesiana della 'trasparenza' assoluta della 'ratio' che in quella spinoziana dai forti connotati stoici incentrato sulla capacità di sublimare del saggio. Naturalmente, a maggior ragione, questo discorso riguarda l'etica kantiana del dovere come 'forma' della condotta pratica dell'uomo.

L'irrazionale, d'altro canto, non viene riscattato. Nato in una notte di disordine e morte, è figlio della distruzione: la forza del desiderio non è in grado di dar luogo ad un'esplosione liberatrice, ma solo a dolore e isolamento.

Dopo uno sguardo nell'inquietante mondo delle passioni il lettore è congedato con un rassicurante, leggero *happy end*: analizzato, svilito, umiliato, il desiderio viene incanalato in un più prevedibile, felice matrimonio.

Chiudono questa nuova edizione del racconto le note e la bibliografia a cura di M. Fancelli utilissime al lettore che voglia orientarsi fra le difficoltà del testo. Sono analizzate le fonti dell'opera, le due versioni della stessa, le peculiarità della scrittura e dell'uso dell'interpunzione in Kleist, i riferimenti ai luoghi menzionati nel sottile gioco realtà-immaginario, la realtà dei nomi di persona e il complesso e 'scandaloso' rapporto fra padre e figlia con continui rimandi alla letteratura dell'epoca e soprattutto a Rousseau.

RITA FUSCO

Hermann Friedl, *Beginn der Errichtung eines Denkmals. Variationen zum Thema Adalbert Stifter*, Graz/Wien/Köln, Styria, 1988, pp. 160.

Nella fortuna di Adalbert Stifter la presunta dimensione idillica della sua narrativa è stata spesso oggetto di esaltazioni idealizzanti e superficiali rimaneggiamenti. Lo stereotipo comunemente diffuso è stato quello, limitativo e acritico, del cantore di armonie silvestri, popolate di candidi fanciulli. L'ultimo romanzo di Hermann Friedl,

scrittore e neurologo austriaco, morto a Linz nel dicembre 1988, si è confrontato in modo originale con gli strascichi di quest'immagine, spesso costruita con grossolana e intenzionale arbitrarietà.

Il titolo del libro, *Beginn der Errichtung eines Denkmals. Variationen zum Thema Adalbert Stifter*, riassume con ironia l'alea mitizzante che adombra il destino delle grandi personalità letterarie di tutti i tempi. Friedl affronta le implicazioni di questa ricezione unilaterale contrapponendo a ogni forma di entusiasmo non sorvegliato ed encomiastico l'esigenza di uno smascheramento criticamente fondato; lo fa con un romanzo epistolare, composto di dodici lettere fittizie, scritte e ricevute da Johann Aprent, amico e biografo di Stifter, nonché curatore dei suoi scritti postumi. Ammirabile è la sapienza formale, percorsa da uno spirito sottilmente sarcastico, con cui Friedl ricostruisce, imitandola, la scrittura accurata e volutamente solenne di Aprent, teso a «conservare puro e senza macchia il ricordo dell'amico comune», dissipando ogni scomodo dubbio sulle circostanze enigmatiche della sua morte. Dalla convenzionale eleganza delle lettere di Aprent trapela l'intenzione di raccogliere, presso i suoi interlocutori, dati edificanti per la memoria di Stifter. Evidente e al contempo patetico risulta lo sforzo di emendare l'edizione critica dell'epistolario stifteriano da accenti inquietanti e tragici. Il tentativo sembra riuscire fino all'ultima lettera, in cui lo stile irriverente di Franz Stelzhamer infrange il sogno di una ricomposizione armonizzante, mettendo in luce tutta la sua contraddittoria artificiosità. Nella postilla *Aus den Papieren des Johann Aprent*, il protagonista è costretto a dichiarare il fallimento di ogni arbitrio celebrativo, pervenendo alla tautologica conclusione che per una disinvolta manipolazione della verità «occorrerebbe sapere che cos'è la verità».

La lettura proposta da Hermann Friedl continua la linea interpretativa inaugurata da Nietzsche e proseguita da Ernst Bertram e Thomas Mann col riconoscimento degli aspetti irrazionali e nichilistici della produzione stifteriana. Dal piano della ricezione la demitologizzazione messa in atto dall'autore trapassa però, impercettibilmente, in un problema estetico: al pari di altri scrittori austriaci contemporanei, quali Jutta Schutting, Gertrud Fusseneger e Peter Rosei, Friedl rifiuta, in quanto piattamente consolatoria, la patina idillica dei racconti stifteriani e vi scorge struggenti malie sotterranee, palpiti di dolorosa inquietudine. Ma più che alla negazione della natura armonica di Stifter — del resto già largamente acquisita dalla critica del nostro secolo — il libro tende ad aggredire un culto enfatico della personalità che non tiene conto delle tensioni umane coinvolte nel processo creativo. Nei nodi irrisolti della personalità del poeta boemo, Friedl riscopre le origini dell'intima scissione in cui si radica, a suo giudizio, la peculiarità del procedimento artistico. La complessità di un'esistenza sofferta e tor-

mentata, come quella vissuta da Stifter, diventa allora il terreno fertile di una esperienza poetica che si alimenta di quelle stesse tensioni; un gioco artistico che oltre le proprie leggi disvela, senza volerlo ammettere, ciò che esse segretamente nascondono.

EMILIA FIANDRA

Giorgio Galli, *Hitler e il nazismo magico*, Milano, Rizzoli, 1989.

Nel riesaminare le fasi più significative della storia nazista, Giorgio Galli si sofferma con particolare attenzione su avvenimenti e personaggi ancor oggi segnati da elementi enigmatici: ne è un esempio emblematico il mistero che circonda la missione di Rudolf Hess in Inghilterra e l'atipicità della figura hitleriana, comparsa improvvisamente sulla scena politica.

Per ricostruire coerentemente un fenomeno storico così complesso, Galli ritiene opportuno addentrarsi in quel magma di idee e di pensieri che si affermò negli anni precedenti alla dittatura hitleriana e che costituì il deterrente culturale del partito nazional-socialista. Galli vi scopre una predilezione per la scienza occulta, attinta dall'antica tradizione rosacrociana, sviluppatasi nell'Inghilterra del XVIII secolo. Con un processo a ritroso nella storia il libro c'informa dell'interesse che l'élite intellettuale tedesca condivideva con quella inglese per le dottrine segrete, di cui vivaci fautori furono Madame Blavatskij e Rudolf Steiner. La loro comune fede dell'occultismo li avvicinò alla setta inglese Golden Dawn a cui si ricollegò idealmente — sebbene con delle differenze rituali — la Thule-Gesellschaft. Questa società segreta, fondata da Rudolf von Sebottendorff, è alle spalle del partito fin dagli inizi della sua attività politica; ad essa aderì, infatti, Anton Drexler, leader della DAP prima che se ne impadronisse Hitler trasformandola nella NSDAP.

Del resto lo stesso Hitler, nato a Braunau, città nota come vivaio di medium, divenne ben presto un neofita dell'occulto, convinto delle sue doti extrasensoriali che gli avrebbero permesso di rimanere incolume e di sfuggire ai numerosi attentati. Per sviluppare le sue qualità sensitive, il Führer si avvale dell'insegnamento dell'astrologo Eric Hanussen, uno fra i più famosi cultori del paranormale con cui egli venne a contatto durante il suo soggiorno giovanile a Monaco.

Una certa familiarità con le tematiche esoteriche è comunque riscontrabile persino nel *Mein Kampf*, che oltre a delineare l'itinerario politico intrapreso dal partito, fantastica anche della creazione di un'Eurasia e il dominio della razza ariana mostra una netta somiglianza con le teorie iniziatiche delle società segrete. Queste prevedevano la riconquista dell'antica sapienza dispersa nella mitica Agarthi — una regione situata fra l'India e la catena del Tibet —

per recuperare lo « spirito obiettivo » e, sotto il patrocinio degli eletti, riabilitare l'umanità dalla decadenza. A monte del progetto 'palingenetico' vi era però l'ideale di una supremazia politica sul continente, successivamente ridimensionato a favore di una stretta collaborazione con la vicina — e culturalmente affine — Inghilterra.

Da tali conclusioni l'autore trae spunto per motivare, con attendibilità, il fine della missione di Rudolf Hess e per spiegare diversamente l'origine dell'odio riversatosi sugli ebrei, considerati dai gruppi occultistici i veri responsabili dell'obnubilamento spirituale subito dai moderni.

Che alcuni prestigiosi gerarchi nazisti appartenessero alla Thule-Gesellschaft e credessero — come Heinrich Himmler, il terribile organizzatore delle SS — alla reincarnazione, non rimane quindi una semplice coincidenza, è invece l'indizio più tangibile dell'esistenza di una matrice esoterica nel movimento nazista. A sostegno di questa ipotesi, ulteriori prove sono annoverate nel libro di Galli, il quale ha convalidato le sue argomentazioni con riferimenti storici pregnanti ed efficaci. Ma il merito de *Il nazismo magico* non consiste solo nell'offrire una nuova chiave interpretativa agli avvenimenti che sconvolsero l'Europa negli anni '30, bensì anche nel riconoscere la legittimità di una cultura che pur trascina sopra di sé la gigantesca ombra del genocidio ebraico.

RITA BAGNOLI

Rudolf Borchardt, *Città italiane*, a cura di Marianello Marianelli, trad. di Marianello Marianelli e Marlis Ingenmey, Milano, Adelphi, 1989, 162 p.

Le nature che si negano al mutamento, ha scritto Borchardt nei saggi toscani, parlano con gli immortali: sconfitta ed esclusa dalla storia, Pisa, industriosa e marittima, grandiosa e struggente, trascende la sua disfatta politica nella bellezza perenne dell'arte, ponendo nei « secoli ingrati » un'invincibile ipoteca sull'eternità. In nome di quest'insopprimibile riscatto artistico Rudolf Borchardt, poliedrica figura di umanista integrale, poeta e saggista, storico e traduttore, retore persuasivo e ricercatissimo esteta, perseguì il progetto di una « restaurazione creatrice », cercandola in una lotta febbrile contro il classicismo, nelle forme sfarzose di un linguaggio turgido, vibrante e solenne. Della notevole produzione saggistica dello scrittore prussiano, lungamente vissuto in Italia, l'editore Adelphi propone ora, nella raffinata traduzione di Marlis Ingenmey e Marianello Marianelli, la raccolta sulle *Città italiane*, tra cui le ispirate pagine dedicate a Pisa, Volterra e la « villa » lucchese, e gli appunti 'botanici' *Da un giardino del Sud*.

Il volume si apre con la preziosa ridondanza della lettera intitolata *Venezia*, rutilante affresco di un'incantata città orientale,

immersa nel gioco di intagli del suo cromatismo fantastico. E in tale contesto estetico che Marianelli, nell'elegante saggio che accompagna quest'edizione, rinviene il primo segnale dell'assidua battaglia contro ogni convenzione classica sviluppata successivamente da Borchardt: l'elogio dei « veneziani che snobbano "dogma e dottrina" » prelude infatti per Marianelli a quel modulo artistico che « privilegia le forme condizionate dallo spazio allo spazio scandito dalle forme ». Era, quello di Borchardt, un sogno metapolitico ed estetico, vaticinato dal piglio vigoroso ed enfatico dei possenti ritratti e paesaggi letterari. Le dense pagine veneziane, la riscoperta della bellezza salda e durevole della contrada, della « villa », l'esaltazione degli effetti marmorei dell'architettura pisana, segnano le fasi di un affascinante itinerario intellettuale, lucidamente profilato dall'ampia postfazione al volume. Avverso a ogni compromesso con la modernità, sospeso tra la rivalutazione di una « germanicità sempre più trascendente » e il disprezzo della degenerazione nazionalsocialista, Borchardt emerge come una delle figure più significative nella storia della letteratura tedesca del Novecento: ebreo, cantore di uno stato 'tedesco' fedele al conservatorismo liberale del prussianesimo anglofilo, lo scrittore fu sempre ostile alla soluzione hitleriana; lontano dalla patria, nei pressi di Lucca appunto, trascorse circa metà della propria esistenza, prima del ritorno coatto, a opera dei nazisti, in Austria, dove fu stroncato da un collasso cardiaco. Nell'esilio toscano, liberamente scelto, questa singolare figura di intellettuale volle esperire, secondo Marianelli, il suo peculiare rifiuto della Germania e delle sue infauste vicende. Nel panorama italiano percorse un cammino rivolto al passato, alla ricerca di una tradizione anticlassica e antirinascimentale che, come ben osserva il curatore della raccolta, fa dei passaggi descritti non soltanto momenti metastorici della biografia spirituale di Borchardt, ma anche « tappe stilistiche del suo modo di fare poesia nella — non della — storia ».

Il contrasto con la realtà, il pathos visionario della scrittura, l'ambiguo recupero di una sensibilità romantica — che per Borchardt continua a permeare la cultura tedesca sino alle sottili implicazioni e seduzioni decadentistiche — disvelano tutta l'enfasi di una forzata sfida al presente, ma anche la sofferenza insita in tale distacco. Di questa volontaria segregazione Marianelli delinea l'umana sofferenza e le compiaciute contraddizioni; nell'opera borchardtiana è colta la responsabilità di un antagonismo radicato nell'isolamento: « dell'ebreo entro il tedesco e del tedesco entro e contro i tedeschi dei suoi tempi ». A questa solitudine di matrice storica e culturale il germanista aggiunge la difficile scelta di una missione quasi sacrificale, di un'immolazione estetica: « Mentre Nietzsche getta la sua "funne" verso il futuro e il superuomo, Borchardt getta un ponte all'indietro, per superare l'abisso fra

il passato e il presente, si offre vittima designata a colmarlo ». Il distacco dal presente determina dunque l'imperativo morale della « distanza » che impronta appunto la polarità dei saggi italiani, la contrapposizione tra « Mondo » e « Maremma », tra Pisa e penisola, tra « villa » e città, in una parola tra l'uomo del Sud e il poeta cimmerio. Cosciente del dissidio tra vitalità e misura, dello scontro della forma con le tensioni moderne e disgregatrici del « disarmonico morale », com'egli stesso si espresse, Borchardt riattinse allora viva forza creatrice dal « grande stile ». E in Italia ne rinvenne le radici non nel classicismo e nella totalità rinascimentale, ma nella dimensione spirituale del Medioevo, monumentalmente incarnato dall'arte di Dante e Giovanni Pisano e appassionatamente esaltato nelle scene del paesaggio stesso.

EMILIA FIANDRA

Anna Chiarloni, *Christa Wolf*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1988, p. 219.

Nel volume *Christa Wolf* Anna Chiarloni arricchisce di nuovi contributi critici la sua ricerca sull'opera e sulla personalità della scrittrice tedesco-orientale.

Si tratta di saggi e di articoli, in parte già pubblicati su riviste, che vengono qui collegati — in nome di un discorso coerente ed unitario — con nuovi stimolanti interventi.

Dopo una puntuale lettura incrociata della biografia di Christa Wolf e della storia del primo dopoguerra tedesco, A. Chiarloni mette a fuoco gli aspetti nodali della sensibilità wolfiana, seguendone la lenta eppur conseguente evoluzione attraverso le sottili sfumature della parola scritta.

La lucida analisi del passato nazista e degli anni dello stalinismo, la denuncia della realtà socialista, il tema del fallimento del singolo, della impossibilità di « Selbstverwirklichung » (auto-realizzazione) in una situazione sociale repressiva, l'inquietante posizione della donna nel sistema di potere maschile, le difficoltà della comunicazione, questi gli assiomi della narrativa wolfiana attorno ai quali si è andata snodando l'indagine di Anna Chiarloni.

Partendo dal primo romanzo di successo di Christa Wolf, *Der geteilte Himmel* (1963), l'autrice passa in rassegna il romanzo *Nachdenken über Christa T.* (1968), espressione della ormai avvenuta emancipazione della scrittrice dai moduli narrativi del realismo socialista, il breve racconto *Selbstversuch* (1974), efficace esplorazione del rapporto donna-cultura maschile, e il romanzo autobiografico *Kindheitsmuster* (1976), coraggiosa riflessione sul problema della rimozione del passato tedesco.

Una particolare attenzione è inoltre rivolta ai testi che Christa Wolf ha dedicato al romanticismo tedesco: *Kein Ort. Nirgend*



e *Der Schatten eines Traums* (entrambi del 1979). La scelta di questo tema va interpretata come una reazione polemica della scrittrice alla politica culturale della RDT, da sempre improntata al più piatto «razionalismo tecnologico» ed ostinatamente avversa a «qualsiasi tematica che riguardasse i momenti di crisi dell'individuo».

Nella sezione conclusiva del libro A. Chiarloni propone una analisi dettagliata degli ultimi due racconti di Christa Wolf, *Störfall. Nachrichten eines Tages* (1987) e *Sommerstück* (1988). In *Störfall* l'autrice ammira la perfetta sintesi dei moduli narrativi wolfiani (nel testo è presente la stessa opposizione maschile/femminile, scienza/natura, guerra/pace che struttura il romanzo *Kassandra*) nonché la esacerbata denuncia della crisi del linguaggio nella letteratura contemporanea. «La Wolf — precisa Anna Chiarloni — polemizza qui esplicitamente [...] con quel dettato politico-culturale di lukácsiana memoria che predicava una scrittura incisiva, tesa ad impossessarsi — riorganizzandola ideologicamente — della realtà». Da qui la decisione della scrittrice di adottare un linguaggio dubbioso e fluttuante, espressione sincera di una sensibilità soggettiva.

Con *Sommerstück* si conclude l'indagine di A. Chiarloni sul mondo poetico di Christa Wolf. Il racconto — rievocazione di una estate trascorsa dalla scrittrice con alcuni amici in un villaggio del Meclemburgo — assume le dimensioni di un vero e proprio «bilancio generazionale», tracciato attraverso l'abile contrapposizione di differenti piani temporali.

La rassegna critica di Anna Chiarloni è corredata, infine, di un ampio repertorio bibliografico. L'autrice ha organizzato il materiale con estrema perizia, operando una opportuna suddivisione tra la narrativa e la saggistica di Christa Wolf e sezionando i contributi critici in base alle singole opere.

FORTUNATA GUIDA

Hans Höller, *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum «Todesarten»-Zyklus*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1987.

Ci sono voluti ben nove anni dalla pubblicazione delle opere complete della scrittrice austriaca Ingeborg Bachmann, prima che venisse pubblicata una monografia critica completa.

Scritto da Hans Höller già nel 1984, questo lavoro, di cui il primo capitolo era già stato pubblicato nella raccolta di saggi dedicata alla Bachmann: *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge*, rappresenta un notevole passo in avanti della critica su Ingeborg Bachmann, perché propone una nuova lettura dell'opera.

Con l'intento di sottrarla a tutti gli equivoci di cui era stata vittima sin dai primi anni della pubblicazione, Höller interpreta l'opera alla luce dell'esperienza traumatica dell'io e dichiara, all'unisono con la stessa Bachmann, l'impossibilità del divenire della scrittura estrapolandola dal suo contesto storico.

Prendendo l'avvio dagli scritti teorici sulla letteratura dell'autrice e dalle lezioni di poetica tenute all'Università di Francoforte, Hans Höller si propone di analizzare un concetto espresso in quest'occasione: lo sviluppo delle «Problemkonstanten». Questo non rappresenta una tradizionale immagine dello sviluppo omogeneo dei motivi, bensì «wissen um die entscheidenden Impulse des Schreibens, die aus tiefreichenden Verletzungen des Ichs herkommen».

È la definizione bachmanniana «Geschichte im Ich» che Höller prende in prestito per esplicitare il punto sostanziale degli scritti dell'autrice e per porre l'accento sulla sensibilità dell'io, che «sente» e registra una violenza immanente sia del presente che del passato. Pertanto non solo nella monografia viene rispettata la cronologia delle opere, ma l'analisi comincia dove l'«io in divenire» ha assunto un perimetro già abbastanza definito: nelle liriche del ciclo *Die gestundete Zeit* (1953).

Hans Höller sostiene che non si può parlare né di fase esclusivamente lirica negli anni cinquanta, né di abbandono della poesia negli anni successivi, ma afferma che Bachmann, operando una scelta di tipo stilistico, non tende alla prosa per un bisogno di maggiore espressione critica. Proprio in questo punto il lavoro di Höller si distacca da tutta la critica letteraria precedente: il suo compito vuole essere «Gedichte geschichtlich verstehbar zu machen»; la problematica dell'«io scrivente» e del passaggio dall'«io nella storia» alla «storia nell'io» costituirebbero il perno di tutta l'opera di Bachmann.

L'aspetto di rilievo è dato sicuramente dalla cernita dei testi: si parte dalle note e acclamate liriche, ma si lascia ampio spazio ai radiodrammi, ai racconti degli anni sessanta, ai romanzi e ai frammenti del ciclo *Todesarten* e ai saggi di poetica. A questo proposito è da sottolineare una novità rappresentata dal penultimo capitolo che mette a confronto due saggi di epoche diverse, ma paragonabili per l'affinità dei temi trattati: il primo è *Was ich in Rom sah und hörte...* scritto nel 1955 ed il secondo è il discorso pronunciato in occasione dell'assegnazione del premio Büchner nel 1964, *Ein Ort für Zufälle*. L'interpretazione dei due testi si svolge, appunto, in relazione alle differenze, che risultano più evidenti data la conformità del soggetto: l'esperienza dell'io durante il soggiorno romano e la negazione dell'io e del suo divenire nella Berlino degli anni sessanta, in cui le ferite aperte dalla storia sono ancora quanto mai evidenti.

In questo capitolo Höller, infatti, riconosce nella scelta delle forme grammaticali la distruzione del soggetto: nel saggio berlinese prevale la forma neutra «es» («es ist...»-es wird»), che non era presente nel saggio su Roma, dove invece viene privilegiato l'uso dell'«Ich» (In Roma sah ich...).

Senza dubbio uno dei tanti punti positivi di questa monografia è la vasta analisi della «Problematik des schreibenden Ichs» e dell'opera di Bachmann nell'ambito della tradizione letteraria. Höller mette a confronto testi di Bachmann con le concezioni poetologiche di autori tedeschi e non (Hölderlin, Büchner, Th. Mann; ma anche Rimbaud e altri) e, nonostante rimanga sempre legato alla lettura/analisi del testo, utilizza teorie della letteratura di estrazione polivalente (Freud, Adorno, Benjamin, Gallas, Kristeva, Cixious per citarne solo alcuni).

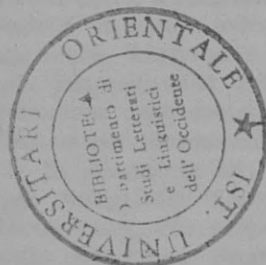
In alternativa alla critica letteraria Höller si serve del lascito per interpretare l'opera; è questo il caso della poesia *Keine Delikatessen*, che proprio in questa prospettiva mostra all'interno della dimensione estetica l'espressione dell'angoscia e del dolore divenute arte.

ANNA CAMPANILE

## STUDI TEDESCHI

GERMANISTIK UND DEUTSCHE LITERATUR

GESAMTREGISTER  
1974-1988



## VORBEMERKUNG

Das Namensregister ist alphabetisch geordnet. Unter dem jeweiligen Namenseintrag sind an erster Stelle Beiträge, an zweiter Stelle mit «R» gekennzeichnete Rezensionen alphabetisch aufgeführt.

- |      |  |                 |        |
|------|--|-----------------|--------|
|      | ABRAHAM a Sancta Clara   |                 | pp.    |
| 1    | Italo M. Battafarano, <i>Formen der Moralsatire zwischen Barock und Aufklärung. Abraham a Sancta Clara auf den Spuren von Garzoni und Grimmelshausen.</i>  |                 |        |
|      |  | XXVII (1984), 3 | 25-43  |
|      | ADORNO Th. Wiesengrund   |                 |        |
|      | Karol Sauerland, s. unter Kafka (Nr. 216)  |                 |        |
|      | AEGIDIUS Albertinus  |                 |        |
| 2 R: | Guillaume van Gemert, <i>Die Werke des Aegidius Albertinus (1560-1620)</i> . Ein Beitrag zur Erforschung des deutschsprachigen Schrifttums der katholischen Reformbewegung in Bayern um 1600 und seiner Quellen.<br>(Italo M. Battafarano) | XXII (1979), 2  | 133-34 |
|      | AICHINGER Ilse   |                 |        |
| 3    | Zdenko Škreb, <i>Ilse Aichingers lyrische Aussage.</i>   | XIX (1976), 1   | 113-23 |
|      | ANDERSCH Alfred  |                 |        |
| 4 R: | Alfred Andersch, <i>Winterspelt.</i><br>(Maria Sechi)  | XVIII (1975), 2 | 137-40 |
|      | ANDREAE Johann Valentin  |                 |        |
| 5    | Italo M. Battafarano, <i>Intorno ai sonetti di Campanella tradotti da Johann Valentin Andreae.</i>   | XX (1977), 2    | 7-45   |

- ARTAUD Antonin  
Reinhold Grimm, s. unter Brecht (Nr. 35)
- ASTON Louise  
6 Lia Secci, *Louise Aston: una George Sand tedesca.*  
XXI (1978), 3 23-59
- BACHMANN Ingeborg  
7 Giuseppe Dolei, *La parola nel « regno del pre-  
fetto ». Sulla lirica di Ingeborg Bachmann.*  
XXIX (1986), 1-3 319-334
- 8 R: Kurt Bartsch, *Ingeborg Bachmann.*  
(Andreas Apkemeyer)  
XXXI (1988), 1-2 296-298
- BAEUMLER Alfred  
Marianne Baeumler, s. unter Nietzsche (Nr. 291)  
Mazzino Montinari, s. unter Nietzsche (Nr. 293  
u. 294)
- BECKER Jurek  
9 R: Jurek Becker, *Irreführung der Behörden.*  
(Anna Pegoraro)  
XVIII (1975), 2 133-137
- BECKETT Samuel  
Karol Sauerland, s. unter Kafka (Nr. 216)
- BENJAMIN Walter  
10 Roberta Malagoli, *Solo come Kafka. Walter Be-  
njamin e l'identità ebraico-tedesca.*  
XXXI (1988), 1-2 137-192
- 11 Eugenio Spedicato, *Walter Benjamin e il « vero  
lettore » dell' 'Origine del dramma barocco te-  
desco'.*  
XXVIII (1985), 1-3 115-139
- 12 R: E. Rutigliano/G. Schiavoni (Hrsgg.), *Caleidoscopio  
benjaminiano.*  
(Valentina De Angelis)  
XXX (1987), 1-3 401-403
- BENN Gottfried  
13 Ferruccio Masini, *Una metafora infernale del ni-  
chilismo: 'Requiem' di Gottfried Benn.*  
XIX (1976), 3 37-53

- 14 Anton Reininger, *Regressive Sehnsucht und ihre  
sprachliche Manipulation. Bennis Lyrik der zwan-  
ziger Jahre.*  
XXVII (1984), 1-2 135-198
- 15 Giuseppe Rizzuto, *Gottfried Benn: da 'Schöpfung'  
a 'Ein Wort'.*  
XXII (1979), 1 163-171
- 16 Giuseppe Rizzuto, 1935: 'Die weißen Segel'. *Piccolo  
audace cabotaggio poetico verso la metamorfosi  
terrestre.*  
XXVIII (1985), 1-3 141-179
- 17 R: Theo Meyer, *Kunstproblematik und Wortkombi-  
natorik bei Gottfried Benn.*  
(Anton Reininger)  
XIX (1976), 3 163-171
- BERNHARD Thomas  
18 Isabella Berthier, 'Korrektur' di Thomas Bern-  
hard.  
XX (1977), 3 155-63
- 19 Maria Pia Crisanaz Palin, *A proposito di un libro  
di Thomas Bernhard.*  
XXII (1979), 1 121-30
- 20 Alois Eder, *Perseveration als Stilmittel moderner  
Prosa. Thomas Bernhard und seine Nachfolge in  
der österreichischen Literatur.*  
XXII (1979), 1 65-100
- 21 Sigurd Paul Scheichl, *Nicht Kritik, sondern Pro-  
vokation. Vier Thesen über Thomas Bernhard und  
die Gesellschaft.*  
XXII (1979), 1 101-119
- 22 R: Wendelin Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungs-  
künstler. Studien zu Thomas Bernhard.*  
(Luigi Reitani)  
XXX (1987), 1-3 403-406
- 23 R: Wendelin Schmidt-Dengler/M. Huber (Hrsgg.),  
*Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Bern-  
hards.*  
(Luigi Reitani)  
XXX (1987), 1-3 403-406
- Walter Weiss, s. unter Kafka (Nr. 217)

- BIERMANN Wolf
- 24 Luigi Forte, *Wolf Biermann: struttura del dissenso e forme d'utopia*.  
XVII (1974), 3 23-76
- BÖHME Jakob
- 25 Italo M. Battafarano, *Jakob Böhme: quello per gli accademici e quello per gli esoterici ispirati*.  
XXVIII (1985), 1-3 385-390
- BÖLL Heinrich
- 26 Alexander Bauer, «Die Terroristen sind nicht die Kinder Hitlers». *Dialog mit dem deutschen Literatur-Nobelpreisträger Heinrich Böll*.  
XX (1977), 3 109-16
- 27 Anna Maria dell'Agli, *Spanisch Lernen: eine verborgene Kurzgeschichte? Zu einer Episode in Bölls 'Fürsorgliche Belagerung'*.  
XXV (1982), 3 425-434
- BORCHARDT Georg
- Cornelis Geeraard van Liere, s. unter Hermann (Nr. 181)
- BRAND Karl
- Hartmut Binder, s. unter Kafka (N. 203)
- BRAUN Volker
- 28 Domenico Mugnolo, «Zum allmählichen Schlag ins Kontor der Geschichte». *La poesia di Volker Braun*.  
XXIV (1981), 1-2 135-163
- BRD-LITERATUR (Allgemeines)
- 29 Flavia Arzeni, *Al di qua dello specchio. Scrittrici della Germania federale negli anni settanta*.  
XXIV (1981), 1-2 165-196
- 30 Walter Hinderer, *Verlust der Wirklichkeit. Eine Ortsbestimmung der westdeutschen Lyrik nach 1945*.  
XX (1977), 2 117-167

- 31 Michael Kretschmer, *Problematization des Erzählens in deutschen Romanen nach 1945 als Ausdruck von Geschichtserfahrung*.  
XXIV (1981), 1-2 215-223
- Luciano Zagari, s. unter Österreichische Literatur (Nr. 304)
- BRECHT Bertolt
- 32 Maria Fancelli, *Legittima empatia. Sul 'Galileo' di Brecht*.  
XXXI (1988), 1-2 193-200
- 33 Reinhold Grimm, *Brecht und Nietzsche*.  
XVII (1974), 2 5-29
- 34 Reinhold Grimm, *Replik (con sordino)*.  
XVIII (1975), 3 153-161
- 35 Reinhold Grimm, *Brecht, Artaud e il teatro contemporaneo*.  
XIX (1976), 1 91-112
- 36 Peter Heller, *Zum Thema Brecht und Nietzsche*.  
XVIII (1975), 3 147-152
- 37 Sabine Kebir, *Brecht und Gramsci. Zu Dialektik, Politik und Ästhetik*.  
XXVIII (1985), 1-3 399-421
- 38 Consolina Vigliero, *Un rifacimento brechtiano: 'Pauken und Trompeten'*.  
XVIII (1975), 1 81-97
- BRENTANO Clemens
- 39 Stefan Nienhaus, *Godwis «heilige Stunden»: Brentanos Gedicht 'Sprich aus der Ferne' im Kontext des 'Godwi'-Romans*.  
XXX (1987), 1-3 45-64
- BROCH Hermann
- 40 Laura Bazzicalupo, *Hermann Broch: psicologia delle masse e mito nella società totalitaria*.  
Luciano Zagari, s. unter Canetti (Nr. 50)  
XXX (1987), 1-3 191-222
- BÜCHNER Georg
- 41 Enrico De Angelis, *Sui principi costruttivi del teatro di Georg Büchner*.  
XXXI (1988), 1-2 7-59

- 42 Reinhold Grimm, *Georg Büchner and the Modern Concept of Revolt.*  
XXI (1978), 2 7-66
- 43 Renato Saviane, *Libertà e necessità. 'Der hessische Landbote' di Georg Büchner.*  
XIX (1976), 2 7-119
- 44 Giuseppe Rocca, 'La morte di Danton': *dal testo alla messinscena.*  
XIX (1976), 2 241-245
- 45 Luciano Zagari, *Segni apocalittici e critica delle ideologie nel 'Woyzeck' di Büchner.*  
XIX (1976), 2 121-237
- CAGLIOSTRO Alessandro (Giuseppe Balsamo)
- Werner Ross, s. unter Goethe (Nr. 129)
- CAMPANELLA Tommaso
- Italo M. Battafarano, s. unter Andreae (Nr. 5)
- CANETTI Elias
- 46 Paolo Consigli, *Ebraicità in Canetti e caos del reale.*  
XXV (1982), 1-2 167-187
- 47 Matteo Galli, « *Ein Heldenleben* »: *sull'autobiografia di Elias Canetti.*  
XXVIII (1985), 1-3 445-456
- 48 Franz Haas, *Geschichtenerzählen und Geschichte erzählen. Die Autobiographien von Elias Canetti und Manés Sperber.*  
XXXI (1988), 3 55-90
- 49 Giuseppe Rizzuto, « *Die bewußte Schule der Menschenkenntnis* ».  
XXV (1982), 1-2 213-219
- 50 Luciano Zagari, « *Die Splitter des Staunens* ». *Canetti über Kafka und Broch.*  
XXV (1982), 1-2 189-212
- CELAN Paul
- 51 Silvana De Lugnani, *Paul Celan: 'Ich hörte sagen'. Una proposta di interpretazione.*  
XXI (1978), 3 81-100

- 52 Horst Künkler, « *Die Abgründe streunen* ». *Zur Deutung zweier Gedichte des späten Celan.*  
XX (1977), 3 7-50
- 53 Mario Specchio, *Contemplazione della morte e motivi mistici nell'opera di Paul Celan.*  
XX (1977), 3 51-83
- 54 Ida Porena, *La testa di Medusa e l'obolo della lingua.*  
XXV (1982), 1-2 155-166
- d'ANNUNZIO Gabriele
- Elisabetta Potthoff, s. unter Rilke (Nr. 320)
- DDR - LITERATUR (Allgemeines)
- 55 Forte Luigi, *Soggettività e socialismo. Annotazioni su letteratura e intellettuali nella RDT.*  
XXI (1978), 2 133-153
- 56 Anna Pegoraro, *Dall'imitazione alla crisi. La donna nella letteratura della RDT.*  
XXII (1979), 1 47-61
- Luciano Zagari, s. unter Österreichische Literatur (Nr. 304)
- DEUTSCHE LITERATUR
- a) *Perioden - Strömungen - Gattungen.*
- 57 Ulrike Böhmel Fichera, *Anmerkungen zur deutschen Exilliteratur.*  
XXI (1978), 1 157-169
- 58 Gert Mattenklott, *Ästhetischer Überfluß und revolutionäre Askese. Zum Verhältnis von literarischem Jakobismus und deutscher Klassik.*  
XXI (1978), 3 113-124
- 59 Ida Porena, *Le due 'logiche' degli anni venti: negazione e rigenerazione.*  
XXII (1979), 2 123-129
- 60 Luciano Zagari, *Eclissi della totalità? Romanticismo tedesco e gusto moderno.*  
XXVII (1984), 1-2 7-29

- 61 R: *Les barbelés de l'exil.*  
(Ulrike Böhmel Fichera)  
XXVII (1984), 1-2 304-306
- 62 R: Wilfrid Barner (Hrsg.), *Der literarische Barockbegriff.*  
(Italo M. Battafarano)  
XXI (1978), 2 157-60
- 63 R: Paolo Chiarini, *L'Espressionismo tedesco storia e struttura.*  
(Emilia Fiandra)  
XXX (1987), 1-3 385-387
- 64 R: P. Chiarini/A. Gargano/R. Vlad (Hrsgg.), *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare.*  
(Emilia Fiandra)  
XXX (1987), 1-3 385-387
- 65 R: Dagobert De Levie, *Die Menschenliebe im Zeitalter der Aufklärung. Ein Beitrag zur Ideengeschichte des 18. Jahrhunderts.*  
(Giuli Liebman)  
XX (1977), 2 219-22
- 66 R: Horst Denkler, *Restauration und Revolution.*  
(Hannes Höller)  
XVII (1974), 1 165-167
- 67 R: Friedrich Gaede, *Humanismus, Barock, Aufklärung. Geschichte der deutschen Literatur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.*  
(Italo M. Battafarano)  
XX (1977), 3 211-13
- 68 R: Hans Geulen, *Erzählkunst der frühen Neuzeit. Zur Geschichte epischer Darbietungswesen und Formen im Roman der Renaissance und des Barock.*  
(Italo M. Battafarano)  
XXII (1979), 1 175-76
- 69 R: Gunter Heeg, *Die Wendung zur Geschichte. Konstitutionsprobleme antifaschistischer Literatur im Exil.*  
(Ulrike Böhmel Fichera)  
XXIV (1981), 1-2 302-306

- 70 R: E. Koch/F. Trapp (Hrsgg.), *Realismuskonzeption der Exilliteratur zwischen 1935 und 1940.*  
(Ulrike Böhmel Fichera)  
XXXI (1988), 1-2 290-293
- 71 R: R. Koselleck, *Critica illuminista e crisi della società borghese.*  
(Marino Freschi)  
XVII (1974), 1 171-75
- 72 R: Gabriele Kreis, *Frauen im Exil. Dichtung und Wirklichkeit.*  
(Ulrike Böhmel Fichera)  
XXXI (1988), 1-2 290-293
- 73 R: F. Mehring, *Werkauswahl I. Die deutsche Klassik und die französische Revolution.*  
(Marino Freschi)  
XVIII (1975), 1 189-191
- 74 R: Helga Meise, *Die Unschuld und die Schrift. Deutsche Frauenromane im 18. Jahrhundert.*  
(Ulrike Böhmel Fichera)  
XXVIII (1985), 1-3 485-487
- 75 R: Elke Nyssen, *Geschichtsbewußtsein und Emigration.*  
(Ulrike Böhmel Fichera)  
XXIV (1981), 1-2 302-306
- 76 R: A. Santucci (a cura di), *Interpretazioni dell'Illuminismo.*  
(Marino Freschi)  
XXI (1978), 3 163-65
- 77 R: Renato Saviane, *Goethezeit.*  
(Anna Chiarloni)  
XXX (1987), 1-3 373-375
- 78 R: Bernd Steinbrink, *Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Studien zu einer vernachlässigten Gattung.*  
(Hartmut Retzlaff)  
XXIX (1986), 1-3 471-473
- 79 R: Alexander Stephan, *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945.*  
(Ulrike Böhmel Fichera)  
XXVII (1984), 1-2 304-306

- 80 R: Ger. Storz, *Klassik und Romantik. Eine stilgeschichtliche Darstellung.*  
(Marino Freschi)  
XVII (1974), 1 183-185
- 81 R: Peter Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Studienausgabe der Vorlesungen.*  
(Giuli Liebman)  
XVIII (1975), 2 122-27
- 82 R: J.-M. Valentin, *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554-1680). Salut des âmes et ordre de cités.*  
(Italo M. Battafarano)  
XXVI (1983), 1 174-75
- 83 R: J.-M. Valentin, *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande. Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés.*  
(Italo M. Battafarano)  
XXVIII (1985), 1-3 483-485
- 84 R: F. Valjavec, *Storia dell'illuminismo.*  
(Marino Freschi)  
XVII (1974), 1 185-88  
b) Themen - Stoffe - Motive.
- 85 Leif L. Albertsen, *Über den sinnvollen Umgang mit der wenig hohen Literatur.*  
XIX (1976), 3 73-95
- 86 Flavia Arzeni, *La legge del caos: città e anti-città nella cultura di Weimar.*  
XXIX (1986), 1-3 285-318
- 87 Giovanni Chiarini, *Letteratura e scuola nella recente editoria tedesca: fra best-seller e messaggio.*  
XX (1977), 2 171-194
- 88 Rosa Cimmino, *Vater-Porträts o ritratti di padre.*  
XXVIII (1985), 1-3 391-398  
Gert Mattenklott, s. unter Deutsche Literatur a) (Nr. 58)  
Helmut Reinhalter, s. unter Österreichische Literatur (Nr. 302)

- 89 R: Th. Anz/J. Vogl (Hrsgg.), *Krieg. Die Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914-1918.*  
(Giovanni Chiarini)  
XXVII (1984), 1-2 297-299
- 90 R: Flavia Arzeni, *L'immagine e il segno. Il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento.*  
(Paola Gambarota)  
XXX (1987), 1-3 380-381
- 91 R: Thomas Bertschinger, *Das Bild der Schule in der deutschen Literatur zwischen 1890-1914.*  
(Giovanni Chiarini)  
XVIII (1975), 3 167-173
- 92 R: Enrico De Angelis, *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca.*  
(Laura Bazzicalupo)  
XXX (1987), 1-3 382-385
- 93 R: Luigi Forte, *Le forme del dissenso.*  
(Valentina De Angelis)  
XXX (1987), 1-3 381-382
- 94 R: Ferruccio Masini (Hrsg.), *Ideologia della guerra.*  
(Sergio Corrado)  
XXXI (1988), 1-2 287-290
- 95 R: Walter E. Schäfer, *Anekdote-Antianekdote. Zum Wandel einer literarischen Form in der Gegenwart.*  
(Italo M. Battafarano)  
XXI (1978), 2 166-167
- 96 R: Frank Trommler, *Sozialistische Literatur in Deutschland. Ein historischer Überblick.*  
(Ulrike Böhmel Fichera)  
XXI (1978), 3 170-171  
c) Bibliographien.
- 97 R: *Arbitrium. Zeitschrift für Rezensionen zur germanistischen Literaturwissenschaft.*  
(Italo M. Battafarano)  
XXVIII (1985), 1-3 479-481
- 98 R: *Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft.*  
(Italo M. Battafarano)  
XXVIII (1985), 1-3 478-479



- 99 R: *Deutsche Bücher. Referatenorgan germanistischer, belletristischer und deutschsprachiger Neuerscheinungen.*  
(Italo M. Battafarano)  
XXVIII (1985), 13 478-479-
- 100 R: *Germanistik. Internationales Referatenorgan mit bibliographischen Hinweisen.*  
(Italo M. Battafarano)  
XXVIII (1985), 1-3 476-478
- DEUTSCHUNTERRICHT
- 101 Lore Armaleo Popper, *Das 'verstehende Lesen' als Lernziel und als Ausgangssituation für den Globalunterricht.*  
XIX (1976), 3 131-145
- 102 Maria Teresa Bianco, *Osservazioni sulla posizione di 'nicht': un problema della didattica del tedesco.*  
XXIV (1981), 1-2 261-287
- 103 Claudia Liver, *Zur Lektüre im Universitätsunterricht.*  
XX (1977), 2 197-215
- 104 R: Ulrich Engel, *Syntax der deutschen Gegenwartsprache.*  
(Maria Teresa Bianco)  
XXVI (1983), 2-3 456-458
- DÖBLIN Alfred
- 105 Giovanni Scimonello, *Dialoghi con Alfred Döblin.*  
XXXI (1988), 1-2 257-283
- DORST Tancred
- 106 Anna Maria dell'Agli, *Il pubblico e il privato nell'opera di Tancred Dorst.*  
XIX (1976), 3 55-70
- DREXEL Jeremias
- 107 Italo M. Battafarano, *Drexeliana: Bibliographisches und Rezeptionsgeschichtliches zu Jeremias Drexel.*  
XXVII (1984), 1-2 255-258
- EICHENDORFF Joseph von
- 108 Ida Porena, *Il tempo, la notte e lo scongiuro. Per una lettura di Eichendorff.*  
XVII (1974), 1 103-117

- EINSTEIN Carl
- 109 Giusi Zanasi, *L'« eclissi del cuore »: Carl Einstein e la perdita dei segni.*  
XXVII (1984), 1-2 59-75
- ENZENSBERGER Hans Magnus
- 110 Anna Pensa, *'Der Untergang der Titanic' di Hans Magnus Enzensberger.*  
XXIV (1981), 1-2 197-214
- FASSBINDER Rainer Werner
- 111 Reinhold Grimm, *Juden als Wanzen: Der Fall des Dramatikers R.W. Fassbinder.*  
XXIX (1986), 1-3 335-397
- 112 Teodoro Scamardi, *Il teatro di Rainer Werner Fassbinder fra repertorio sociale e modello antropologico.*  
XXVII (1984), 3 45-78
- FEUERBACH Ludwig
- 113 Horst Künkler, *Was ist Illusion? Feuerbach - Marx - Pirandello.*  
XVIII (1975), 1 117-175
- FILANGIERI Gaetano
- Werner Ross, s. unter Goethe (Nr. 129)
- FLAUBERT Gustave
- Bianca Maria Bormann, s. unter Kafka (Nr. 205)
- FLEISSER Marieluise
- 114 Teodoro Scamardi, *Marieluise Fleißer. I drammi di Ingolstadt: psicogramma sociale della provincia tedesca meridionale negli anni venti.*  
XXIV (1981), 1-2 85-118
- FONTANE Theodor
- 115 Giuli Liebman Parrinello, *Fra «prosa» e «Verklärung»: 'Mathilde Möhring' di Theodor Fontane.*  
XXIV (1981), 1-2 35-56
- 116 Claudia Liver, *Glanz und Versagen der Rede. Randbemerkungen zu Fontanes Gesellschaftsroman.*  
XXIV (1981), 1-2 5-33

- 117 Klaus R. Scherpe, *Rettung der Totalität durch Konstruktion. Fontanes vierfacher Roman 'Der Stechlin'*.  
XXI (1978), 1 53-106  
GARZONI Tommaso  
Italo M. Battafarano, s. unter Abraham a Sancta Clara (Nr. 1)  
GERMANISTEN
- 118 Italo Battafarano, *In memoriam Manfred Koschlig (1911-1979)*.  
XXVI (1983), 1 157-159  
GIRAFFI Gianfranco  
Italo M. Battafarano, s. unter Weise (Nr. 350)  
GOETHE Johann W.
- 119 Italo Battafarano, *Goethe und Grimmelshausen. Leser, Publikum und mündliche Überlieferung des 'Simplicissimus Teutsch'*.  
XVIII (1975), 2 91-108
- 120 Italo Alighiero Chiusano, *L'Atlantide italiana di Goethe*.  
XXX (1987), 1-3 247-256
- 121 Maria Fancelli, *Per un'idea dell'architettura in Goethe*.  
XXX (1987), 1-3 257-275
- 122 Marino Freschi, « Herz »: una parola-chiave nel lessico del giovane Goethe.  
XXI (1978), 1 7-51
- 123 Marino Freschi, *L'irripetibile classicismo di Goethe*.  
XXIX (1986), 1-3 49-60
- 124 Ursula Isselstein Arese, « Dem Vater grauset's ». Zur Lektüre von Goethes 'Der Fischer' und 'Erlkönig'.  
XXII (1979), 2 7-49
- 125 Hans Wolf Jäger, *Goethe reiste auch traditionell*.  
XXX (1987), 1-3 277-296
- 126 Guido Morpurgo Tagliabue, *Goethe, Rousseau e la doppia « Entsagung »*.  
XXII (1979), 2 51-100

- 127 Guido Morpurgo Tagliabue, *La lettura del 'Werther' come introduzione a qualsivoglia opera di Goethe*.  
XXVIII (1985), 1-3 23-76
- 128 Lucia Perrone Capano, *La dimensione dello spettacolo nella 'Mummenschanz' del 'Faust II'*.  
XXX (1987), 1-3 65-91
- 129 Werner Ross, *Filangieri, Cagliostro, das römische Karneval*.  
XXX (1987), 1-3 325-336
- 130 Friedrich Rothe, *Götz oder Sickingen? Herders Kontroverse mit Goethe über 'Götz von Berlichingen'*.  
XIX (1976), 1 127-40
- 131 Verio Santoro, *Il 'Tagebuch' italiano e la 'Italienische Reise' di Goethe*.  
XXIX (1986), 1-3 427-440
- 132 Renato Saviane, *Faust tra Mefistofele e lo spirito della terra. (Il problema dell'azione nell' 'Urfaust' di Goethe)*.  
XVII (1974), 1 7-85
- 133 Renato Saviane, *Numinoso, natura, società. Goethe a Weimar*.  
XXV (1982), 3 315-356
- 134 Renato Saviane, *Poesia della prosa. Il 'Wandrers Sturmlied' di Goethe*.  
XXVI (1983), 2-3 211-231
- 135 Hannelore Schlaffer, *Antike als Gesellschaftsspiel. Die Nachwirkungen von Goethes Italienreise im Norden*.  
XXX (1987), 1-3 297-312
- 136 Antonio Vitolo, *Goethe e Napoli: simboli di transito*.  
XXX (1987), 1-3 313-323
- 137 Luciano Zagari, *Faust e la vigna di Naboth. 'Rispecchiamento' allegorico o immagine come categorialità storica?*  
XVIII (1975), 2 7-61

- GOTTSCHED Johann C.
- 138 Italo M. Battafarano, *Gottsched, la Neuberin e il barocco*.  
XX (1977), 3 207-208
- GRAMSCI Antonio
- Sabine Kebir, s. unter Brecht (Nr. 37)
- GRASS Günter
- 139 Wilfried Thürmer, *Sedimentierte Kritik. Günter Grass' Roman 'Hundejahre' unter Aspekten ästhetischer Theorie*.  
XIX (1976), 1 75-88
- 140 Mara R. Wade, 'Das Treffen in Telgte': *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*.  
XXX (1987), 1-3 339-358
- GRIMMELSHAUSEN Hans J. C. von
- Italo M. Battafarano, s. unter Goethe (Nr. 119)
- 141 Italo M. Battafarano, *Die Schildwacht bei Hanau. Beitrag zur Definition des Realismus bei Grimmelshausen*.  
XIX (1976), 1 7-21
- 142 Italo M. Battafarano, *Präadamiten und Nicht-Adamische: Isac de Lapeyrère - Paracelsus - Grimmelshausen*.  
XXVI (1983), 1 11-41
- Italo M. Battafarano, s. unter Abraham a Sancta Clara (Nr. 1)
- 143 Emilio Bonfatti, *Courasche e la figlia di Jefte*.  
XXVI (1983), 1 45-53
- 144 Walter Busch, *Geld und Recht in der 'Courasche'. Satirische Kritik und utopische Perspektive*.  
XXVI (1983), 1 55-92
- 145 Roberto De Pol, *Sul triplice senso del 'Wunderbarliches Vogel = Nest' di Grimmelshausen*.  
XXVI (1983), 1 93-112
- 146 Marlis Ingenmey, *Il 'Teutscher Michel' e il tri-viale illustre di Grimmelshausen*.  
XXVI (1983), 1 113-156

- 147 R: Grimmelshausen, *Deß Weltberuffenen Simplicissimi Pralerey und Gepräg mit seinem Teutsch Michel*.  
(Italo M. Battafarano)  
XXI (1978), 1 173-176
- 148 R: Grimmelshausen, *Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*.  
(Italo M. Battafarano)  
XXVI (1983), 1 163-64
- 149 R: Grimmelshausen, *L'avventuroso Simplicissimus*.  
(Italo M. Battafarano)  
XXVI (1983), 1 164-166
- 150 R: [Grimmelshausen], *Ewigwährender Kalender des Simplicissimus*.  
(Italo M. Battafarano)  
XXVI (1983), 1 166-168
- 151 R: Manfred Koschlig, *Das Ingenium Grimmelshausens und das 'Kollektiv'. Studien zur Entstehungsgeschichte des Werkes*.  
(Italo M. Battafarano)  
XXI (1978), 2 160-162
- 152 R: Volker Meid, *Grimmelshausen: Epoche - Werk - Wirkung*.  
(Italo M. Battafarano)  
XXVIII (1985), 1-3 481-483
- 153 R: *Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft*.  
(Italo M. Battafarano)  
XXVI (1983), 1 170-172
- 154 R: P. Triefenbach, *Der Lebenslauf des Simplicius Simplicissimus: Figur, Initiation, Satire*.  
(Italo M. Battafarano)  
XXVI (1983), 1 168-170
- 155 R: Günter Weydt, *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen*.  
(Italo M. Battafarano)  
XVIII (1975), 1 191-193

- GRYPHIUS Andreas
- 156 R: Andreas Gryphius, *Horribilicribrifax Teutsch. Scherzspiel.*  
(Italo M. Battafarano)  
XXI (1978), 1 173-175
- 157 R: Peter Schütt, *Die Dramen des Andreas Gryphius. Sprache und Stil.*  
(Emilio Bonfatti)  
XVII (1974), 3 143-146
- GÜTERSLOH Albert P.
- 158 Claudio Sensi, « *Meine geliebte Engländer* »: Gütersloh e il romanzo umoristico.  
XXVIII (1985), 1-3 327-362
- 159 R: Albert P. Gütersloh, *Briefe an Milena (1932-1970).*  
(Gabriella D'Onghia)  
XXVI (1983), 2-3 452-457
- 160 R: Albert P. Gütersloh, *La favola dell'amicizia. Romanzo socratico.*  
(Gabriella D'Onghia)  
XXVI (1983), 2-3 452-457
- HANDKE Peter
- 161 Anna Maria Carpi, *Un'agiografia di Peter Handke.*  
XX (1977), 3 165-174
- 162 Giuseppina Scarpata, *La struttura rassicurante: 'Kindergeschichte' di Peter Handke.*  
XXVIII (1985), 1-3 181-228
- 163 R: Rainer Nägele/Ren. Voris, *Peter Handke.*  
(Giuseppina Scarpata)  
XXV (1982), 1-2 279-283
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich
- 164 R: Remo Bodei, *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno.*  
(Laura Bazzicalupo)  
XXX (1987), 1-3 369-372
- 165 R: Domenico Losurdo, *La catastrofe della Germania e l'immagine di Hegel.*  
(Laura Bazzicalupo)  
XXX (1987), 1-3 375-377

- HEINE Heinrich
- 166 Paolo Chiarini, *Epigonismo e transizione. La scrittura di Heine fra personale e politico.*  
XXIII (1980), 1 39-66
- 167 Alberto Destro, *L'attesa contraddetta. La svolta finale nelle liriche del 'Buch der Lieder' di Heinrich Heine.*  
XX (1977), 1 7-127
- 168 Alberto Destro, *Il 'Buch der Lieder' e i suoi lettori: le premesse di una ricezione fallita.*  
XXIII (1980), 1 67-88
- 169 Manfred Durzak, « *Un cimitero del romanticismo?* » Considerazioni sull'idioma lirico di Heine e la sua collocazione nel contesto storico.  
(Übers. v. G. Chiarini)  
XXIII (1980), 1 9-37
- 170 Joseph A. Kruse, *Die Qual dieser armen Schwäne. Zum Verhältnis von Realität und Finktion in Heinrich Heines Hamburg-Darstellung.*  
XX (1977), 1 131-154
- 171 Mazzino Montinari, *Le 'Confessioni' di Heine come testamento politico, filosofico, religioso, poetico.*  
XXIII (1980), 1 131-149
- 172 Ida Porena, *Schumann, Heine e la 'Dichterliebe'.*  
XXIII (1980), 1 89-94
- 173 Wolfgang Preisendanz, *Le isole della felicità come antimondo. Heine e i modi dell'idillio.*  
(Übers. v. F. Maione)  
XXIII (1980), 1 151-170
- 174 Karol Sauerland, *Riflessioni sulla collocazione storica dei 'Reisebilder' di Heine come genere letterario.*  
(Übers. v. G. Chiarini)  
XXIII (1980), 1 95-111
- 175 Ronald Schneider, « *Themis und Pan* ». Zu literarischer Struktur und politischem Gehalt der 'Reisebilder' Heinrich Heines.  
XVIII (1975), 3 7-42

- 176 Lia Secci, *Il linguaggio dionisiaco della danza nell'opera di Heine.*  
XXIII (1980), 1 113-130
- 177 Luciano Zagari, «*Das gesprochene Wort ist ohne Scham*». *Il tardo Heine e la dissoluzione del linguaggio poetico.*  
XXIII (1980), 1 171-201
- 178 R: Paolo Chiarini, *Alle origini dell'intellettuale moderno. Saggio su Heine.*  
(Emilia Fiandra)  
XXX (1987), 1-3 387-389
- 179 R: Dolf Sternberg, *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde.*  
(Alberto Destro)  
XVII (1974), 1 180-183
- HEINSE Wilhelm
- 180 Andreas Streibl, *Architektur, Symbol und Utopie. Zur Funktion des Pantheon in W. Heines 'Ardinghello und die glückseligen Inseln'.*  
XXX (1987), 1-3 31-43
- HERDER Johann G.
- Friedrich Rothe, s. unter Goethe (Nr. 130)
- HERMANN Georg (Georg Borchardt)
- 181 R: Cornelis Geerard van Liere, *Georg Hermann. Materialien zur Kenntnis seines Lebens und seines Werkes.*  
(Giovanni Chiarini)  
XIX (1976), 1 143-146
- HESSE Hermann
- 182 Margherita Versari, *La figura femminile come immagine psicagogica nell'opera di Hermann Hesse.*  
XXII (1979), 3 55-88
- 183 R: Ferruccio Masini, *Hermann Hesse e la moltitudine dei sì.* In: H. H., *L'ultima estate di Klingsor.*  
(Giovanni Chiarini)  
XXI (1978), 2 162-166
- 184 R: M. Ponzi, *Hermann Hesse.*  
(Margherita Versari)  
XXIV (1981), 1-2 299-300

- HEYSE Paul
- 185 Bianca Maria Bornmann, *Paul Heyse e la celebrazione della vittoria prussiana.*  
XXVIII (1985), 1-3 459-471
- HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus
- 186 Luciano Zagari, *I modi dell' 'Unheimlich'. Le scelte anti-Hoffmann della cultura di Weimar.*  
XXX (1987), 1-3 161-189
- HOFMANNSTHAL Hugo von
- 187 Cavaglià Giampiero, *Il presente mitico di Hofmannsthal.*  
XXII (1979), 1 7-25
- 188 R: Wolfram Mauser, *Hugo von Hofmannsthal. Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psychologische Interpretation.*  
(Claudio Magris)  
XX (1977), 3 313-315
- HUCH Richarda
- 189 Cesare Cases, *Italia als unbürgerlicher Raum bei Richarda Huch.*  
XXVI (1983), 2-3 291-321
- HUMBOLDT Wilhelm von
- 190 Fulvio Tessitore, *Humboldt, Niebuhr e la 'Decadenzeidee'.*  
XX (1977), 2 47-103
- IMMERMANN Karl
- 191 Claudia Liver, *Immermann, 'Der Karneval und die Somnambule'. Eine vorläufige Abrechnung mit der Romantik.*  
XXVIII (1985), 1-3 77-95
- ITALIENISCHER Germanistenverband
- 192 A.D.I.L.T. Statuto.  
XVII (1974), 1 199-201
- 193 Marianello Marianelli, *Un esperimento giusto e difficile.*  
XVII (1974), 1 189-198

- JAHNN Hans Henny
- 194 R: Hans Henny Jahnn, *Werke und Tagebücher*.  
(Maria Sechi)  
XVIII (1975), 3 173-176
- JELUSICH Mirko
- 195 R: Johannes Sachslehner, *Führerwort und Führerblick*. Mirko Jelusich.  
(Johann Sonnleitner)  
XXIX (1986), 1-3 474-477
- JENS Walter
- 196 Alexander Bauer, *Von «radikalem Bürger» und der Einheit der Nation. Literatur hat nicht mehr die fatale Bedeutung von Kabarett*. Prof. Walter Jens im Dialog mit Alexander Bauer.  
XXI (1978), 3 147-159
- JIDDISCH
- 197 Marino Freschi, *Nuovi studi Jiddisch*.  
XVIII (1975), 1 101-14
- 198 R: Helmut Diense/Sol Liptzin, *Einführung in die jiddische Literatur*.  
(Marino Freschi)  
XXII (1979), 1 176-78
- 199 R: F. Palmieri, *La letteratura della terza diaspora. La cultura ebraica dallo Jiddisch all'Ameridish*.  
(Marino Freschi)  
XVII (1974), 1 175-80
- JÜNGER Ernst
- 200 Vincenzo Vitiello, *Ernst Jünger: l'urto del tempo*.  
XXXI (1988), 1-2 201-231
- 201 R: P. Chiarini (Hrsg.), *Ernst Jünger. Un Convegno internazionale*.  
(Gabriella Catalano)  
XXX (1987), 1-3 398-401
- KAFKA Franz
- 202 Jacob Allerhand, *Identità ebraica in Kafka*.  
(Übers. v. G. Chiarini)  
XXIV (1981), 3 387-404
- 203 Hartmut Binder, *La 'Contrometamorfosi di Gregor Samsa'. Karl Brand e Franz Kafka*.  
(Übers. v. G. Chiarini)  
XXIV (1981), 3 405-421

- 204 Bianca Maria Bornmann, *Per una interpretazione di 'Der Heizer' di Kafka*.  
XVIII (1975), 3 43-53
- 205 Bianca Maria Bornmann, *Tracce di una lettura flaubertiana in Kafka*.  
XX (1977), 2 105-15
- 206 Bianca Maria Bornmann, *Ancora su Kafka e Kubin*.  
XXI (1978), 3 61-80
- 207 Bianca Maria Bornmann, *Sul motivo dell'assunzione e del rifiuto nell'opera di Kafka*.  
XXII (1979), 3 27-53
- 208 Bianca Maria Bornmann, *Il motivo dell'«orientamento» in Kafka*.  
XXIV (1981), 3 343-356
- 209 Sandra Bosco Colettos, *La traduzione di 'Der Prozeß' di Franz Kafka*.  
XXVIII (1985), 1-3 229-268
- 210 Enrico De Angelis, *La liberazione e la legge. Kafka e l'«anti-Edipo»*.  
XXIV (1981), 3 375-385
- 211 Marino Freschi, *Kafka, la scrittura e l'ebraismo*.  
XXVII (1984), 1-2 91-133
- 212 Horst Albert Glaser, *L'animale e la sua tana. Considerazioni sul racconto incompiuto di Kafka*.  
(Übers. v. F. Maione)  
XXIV (1981), 3 445-463
- 213 Claudio Magris, *L'edificio che distrugge il mondo. Franz Kafka*.  
XXIV (1981), 3 329-341
- Roberta Malagoli, s. unter Benjamin (Nr. 10)
- 214 Ralf R. Nicolai, *Die «Johanna Brummer» - Episode in Kafkas 'Amerika'*.  
XXI (1978), 1 129-54
- 215 Ralf R. Nicolai, *Zur 'Natur' der Verhaftung in Kafkas 'Prozeß': das erste Kapitel*.  
XXVI (1983), 2-3 323-365
- Roberto Rizzo, s. unter Weiss Peter (Nr. 352)

- 216 Karol Sauerland, *Kafka e Beckett visti da Adorno*.  
(Übers. v. G. Chiarini)  
XXIV (1981), 3 357-374
- 217 Walter Weiss, *Franz Kafka e Thomas Bernhard. Due scrittori a confronto*.  
(Übers. v. F. Maione)  
XXIV (1981), 3 423-444
- 218 Luciano Zagari, « *Con oscillazioni maggiori e minori* ». *Paradossi narrativi nel 'Processo' di Kafka*.  
XXIV (1981), 3 465-508  
Luciano Zagari, s. unter Canetti (Nr. 50)
- 219 R: Nadia Fusini, *Due. La passione del legame in Kafka*.  
(Eleonora La Vella)  
XXXI (1988), 3 143-146  
KELLER Gottfried
- 220 Claudia Liver, *Bemerkungen zur Funktion des Räumlichen in Kellers 'Martin Salander'*.  
XXI (1978), 2 67-88  
KLEIST Heinrich v.
- 221 Marie Luise Wandruszka, *Kommunikationsstrukturen in Kleists « Penthesilea »*.  
XX (1977), 3 129-52  
KNIGGE Adolf v.
- 222 Emilio Bonfatti, *Il ritorno di Knigge in Italia. La traduzione italiana di « Über den Umgang mit Menschen »*.  
XXI (1978), 3 7-22  
KOSCHLIG Manfred  
Italo M. Battafarano, s. unter Germanisten (Nr. 118)  
KRAUS Karl
- 223 Gabriella d'Onghia, « *Nell'inautentico l'autentico si esalta* »: *Karl Kraus tra pubblico e privato*.  
XXIX (1986), 1-3 441-467
- 224 R: Christian J. Wagenknecht, *Das Wortspiel bei Karl Kraus*.  
(Bianca Cetti Marinoni)  
XIX (1976), 3 154-160

- KUBIN Alfred  
Bianca Maria Bornmann, s. unter Kafka (Nr. 206)
- 225 Paola Gambarota, *Alfred Kubin e il linguaggio della visione*.  
XXX (1988), 1-2 113-135  
KURZ-BERNARDON (Johann Joseph Felix von Kurz)
- 226 Maria Laura Ferrari, *Tra piazza e accademia. Kurz-Bernardon e la riforma del teatro tedesco nel Settecento*.  
XXVII (1984), 3 127-149  
LANGE Friedrich Albert  
Jörg Salaquarda, s. unter Nietzsche (Nr. 297)  
LAPEYRÈRE Isac de  
Italo M. Battafarano, s. unter Grimmelshausen (Nr. 142)  
LA ROCHE Sophie von
- 227 Ulrike Böhmel Fichera, « *Wir und unsere Fähigkeiten wurden immer zu der Hausdienerschaft gerechnet* ». *Sophie von La Roches literarische Frauenzeitschrift « Pomona »*.  
XXIX (1986), 1-3 7-47  
LAVATER Johann Caspar
- 228 Giuli Liebmann Parrinello, *La fisiognomica di Johann Caspar Lavater*.  
XXII (1979), 3 7-26  
LENAU Nikolaus
- 229 R: H. Georg Schmidt-Bergmann, *Ästhetismus und Negativität. Studien zum Werk Nikolaus Lenaus*.  
(Hans Sonnleitner)  
XXVIII (1985), 1-3 487-489  
LENZ Michael R.
- 230 Giuli Liebman, *Werther fra impegno morale e autonomia estetica nei 'Brieft über die Moralität der Leiden des jungen Werther' di J.M.R. Lenz*.  
XVIII (1975), 1 7-18  
LESSING Gotthold Ephr.
- 231 Simonetta Sanna, *Attorno ad alcuni nodi irrisolti nell'interpretazione del teatro di Lessing*.  
XXX (1987), 1-3 7-29

- 232 R: Siegfried Seifert, *Lessing-Biographie*.  
(Italo M. Batafarano)  
XVIII (1975), 3 165-167  
LESSING (Brüder)
- 233 Italo M. Batafarano, *Masaniello in den Briefen der Brüder Lessing (1773-1775): Bemerkungen zum sozioideologischen Konflikt im bürgerlichen Trauerspiel*.  
XXVIII (1985), 1-3 7-21  
LICHTENBERG Georg Christoph
- 234 R: Rudolf Jung, *Lichtenberg-Bibliographie*.  
(Italo M. Batafarano)  
XVIII (1975), 2 128-129  
LINGUISTIK
- 235 Teresa Gervasi, *Omonimia e polisemia in tedesco come oggetto e come strumento di indagine lessicografica*.  
XXIV (1981), 1-2 231-260
- 236 Teresa Gervasi, *Problemi teorici della lessicografia bilingue: a proposito della ristampa del Rigutini-Bulle*.  
XXV (1982), 1-2 259-269
- 237 Teresa Gervasi, *Rapporti tra designazione, produzione e normalizzazione dei composti nominali tedeschi*.  
XXV (1982), 3 473-497
- 238 Benedikt Lutz, *Eine gewaltige Mure. Bemerkungen zum Verstehen österreichischer Hörfunknachrichten*.  
XXVIII (1985), 1-3 269-299
- 239 Edgar Radtke, *Die sprachliche Verarbeitung des Sexuell-Erotischen in der deutschen Wochenpresse am Beispiel von « Der Spiegel »*.  
XIX (1976), 3 99-127
- 240 R: G. Buchgeher-Coda/Geick-L. Losano, *Deutsche (Lokal-)präpositionen im syntaktisch-semantischen Beziehungsgefüge*.  
(Renata Buzzo Margari)  
XXXI (1988), 1-2 301-303

- 241 R: Roman Jakobson, *Autoritratto di un linguista. Retrospective*.  
(Lucia Perrone Capano)  
XXX (1987), 1-3 406-409
- 242 R: Horst Sitta (Hrsg.), *Ansätze zu einer pragmatischen Sprachgeschichte*.  
(Edgar Radtke)  
XXIV (1981), 1-2 307-310  
LITERATURWISSENSCHAFT
- 243 Alberto Destro, *Letteratura, scuola, ideologia. Contributo a una discussione*.  
XVIII (1975), 1 179-185
- 244 Reinhold Grimm, *Comic Reversal: A Tendency in the Development of Modern Aesthetics*.  
XXVI (1983), 2-3 195-209
- 245 Horst Künkler, *Hermeneutik und Literaturwissenschaft*.  
XVII (1974), 3 79-139
- 246 Aldo Masullo, *Fine della tragedia e scoprimento del tragico*.  
XXVII (1984), 3 97-106
- 247 Bruno Moroncini, *La cesura del tempo. Note su temporalità e tragedia*.  
XXVII (1987), 3 107-115
- 248 Klaus R. Scherpe, *Moderne-Postmoderne. Über neuere Theorie und Literatur*.  
XXIX (1986), 1-3 399-424
- 249 Claudio Vicentini, *Fine del tragico e fine del teatro*.  
XXVII (1987), 3 83-95
- 250 Luciano Zagari, *Dimensioni del teatro post-tragico*.  
XXVII (1987), 3 117-123
- 251 R: Rolf Kloepfer, *Poetik und Linguistik. Semiotische Instrumente*. (Edgar Radtke)  
XIX (1976), 3 160-163
- 252 R: Franz Stanzel, *Theorie des Erzählens*.  
(Federica Lodoli Stacul)  
XXVI (1983), 2-3 441-445



- LUKACS György  
Soma Morgenstern, s. unter Musil (Nr. 280)  
Guido Morpurgo Tagliabue, s. unter Musil (Nr. 281)
- MAGRIS Claudio  
Marino Freschi, s. unter Roth (Nr. 321)
- MANN Heinrich
- 253 Giovanni Chiarini, *Heinrich Mann e la miniaturizzazione dello spazio.*  
XXII (1979), 2 101-120
- 254 Giovanni Chiarini, *Alcuni recenti studi su Heinrich Mann.*  
XXII (1979), 3 141-152
- 255 Giovanni Chiarini, « *Ein Kind der Sorge, der Angst, des Zynismus und der Verzweiflung* ». *Ancora su 'Kobes' di Heinrich Mann.*  
XXV (1982), 3 399-423
- 256 R: Nigel Hamilton, *I fratelli Mann.*  
(Giovanni Chiarini)  
XXVII (1985), 1-2 299-304
- 257 R: Monica Hocker, *Spiel als Spiegel der Wirklichkeit. Die zentrale Bedeutung der Theateraufführungen in den Romanen Heinrich Manns.*  
(Giovanni Chiarini)  
XXIV (1981), 1-2 295-299
- 258 R: Gerhard Loose, *Der junge Heinrich Mann.*  
(Giovanni Chiarini)  
XXIV (1981), 1-2 291-294
- 259 R: Marian Olona, *Die Essayistik Heinrich Manns in den Jahren 1892-1933.*  
(Giovanni Chiarini)  
XVIII (1975), 2 129-133
- 260 R: Hans Wysling, *Nachwort zu Heinrich Manns 'Schauspielerin'.*  
(Giovanni Chiarini)  
XXIV (1981), 1-2 295-299
- MANN Thomas
- 261 Peter Heller, *Über Realismus und Symbolismus im Werk Thomas Manns.*  
XVIII (1975), 1 19-80

- 262 Anna Macchi Giubertoni, *Strawinsky ovvero la parodia come solitudine alternativa nel 'Doktor Faustus' di Thomas Mann.*  
XXI (1978), 1 107-127
- 263 Ferruccio Masini, *Il mistero di Apollo. Thomas Mann ovvero l'umanesimo della decadenza.*  
XXVII (1984), 1-2 77-89
- 264 Karl Pestalozzi, *Thomas Mann und « der Brunnen der Vergangenheit ».*  
XVIII (1975) 2 63-87
- 265 Ida Porena, *La « novella » Peeperkorn nel contesto dello 'Zauberberg' e oltre.*  
XXII (1979), 1 27-46
- 266 R: Laura Bazzicalupo, *Il sismografo e il funambolo. Modelli di conoscenza e idea del politico in Thomas Mann e Robert Musil.*  
(Patrizia Rateni)  
XXVI (1983), 2-3 445-451
- R: Nigel Hamilton, s. unter Mann Heinrich (Nr. 256)
- MARX Karl  
Horst Künkler, s. unter Feuerbach (Nr. 113)
- MASANIELLO (Tommaso Aniello)  
Italo M. Battafarano, s. unter Weise (Nr. 350)  
Italo M. Battafarano, s. unter Lessing (Brüder) (Nr. 233)
- MEHRING Franz  
R: Franz Mehring, s. unter Deutsche Literatur (Nr. 73)
- MERCK Heinrich J.
- 267 R: Norbert Haas, *Spätaufklärung. Johann Heinrich Merck zwischen Sturm und Drang und Französische Revolution.*  
(Bianca Cetti Marinoni)  
XXI (1978), 3 165-168
- MEYER Conrad Ferdinand
- 268 Claudia Liver, *Conrad Ferdinand Meyer: 'Gustav Adolfs Page'. Versuch einer Interpretation.*  
XIX (1976), 3 7-36

- MOSCHEROSCH Johann M.
- 269 R: Walter E. Schäfer, *Johann Michael Moscherosch. Staatsmann, Satiriker, Pädagoge im Barockzeitalter.*  
(Italo M. Battafarano)  
XXVI (1983), 1 172-173
- MÜLLER Heiner
- 270 R: Pasquale Gallo, *Il teatro dialettico di Heiner Müller.*  
(Giovanna Cermelli)  
XXXI (1988), 1-2 298-301
- MÜNSTERBERG Hugo
- Elena Calamari, s. unter Musil (Nr. 273)
- MUSIL Robert
- 271 Sandro Barbera-Giuliano Campioni, «*Passione della conoscenza*» e distruzione dei miti. *Musil e Nietzsche.*  
XXIII (1980), 2-3 357-419
- 272 Wilfried Berghahn, *Die Formen der Integration: die integrativen Gefüge.*  
XXIII (1980), 2-3 421-440
- 273 Elena Calamari, *Hugo Münsterberg nell'opera di Musil.*  
XXIII (1980), 2-3 287-313
- 274 Fabrizio Cambi, *Problemi della narrativa del primo Musil.*  
XXII (1979), 3 91-122
- 275 Bianca Cetti Marinoni, «*Liebe ist gar nie Liebe*». *Zum Verhältnis von Liebesthematik und dramatischer Struktur in Musils Theater.*  
XXX (1987), 1-3 125-160
- 276 Enrico De Angelis, *Sulla cultura di Musil.*  
XXIII (1980), 2-3 221-237
- 277 Enrico De Angelis, *Su due quaderni inediti.*  
XXIII (1980), 2-3 277-286
- 278 Karl Korino, «*Der erlöste Tantalus*». *Robert Musils Verhältnis zur Sprache.*  
XXIII (1980), 2-3 339-356

- 279 Claudia Monti, *Psicologia scientifica e psicologia poetica. Osservazioni su letteratura e psicanalisi esemplificati sul caso Musil.*  
XXXI (1988), 1-2 61-112
- 280 Soma Morgenstern, *Robert Musil - György Lukács. Eine Begegnung.*  
XXIII (1980), 2-3 315-321
- 281 Guido Morpurgo Tagliabue, *Gli orfani della metafisica. Robert Musil, György Lukács.*  
XXV (1982), 1-2 35-120
- 282 Sybille Mulot-Déri, «*Törleß*» und der Dekadenzroman.  
XXIII (1980), 2-3 239-249
- 283 Maria-Christine Pila, *Commentaire a 'Das Doppel-Ich oder / Der Verlust der Persönlichkeit oder / Das Erlebnis eines Zigarrenhändlers'.*  
XXIII (1980), 2-3 251-276
- 284 Patrizia Rateni, *Robert Musil: l'Europa senza qualità. Fenomenologia di una crisi.*  
XXIX (1986), 1-3 215-255
- 285 Marie-Luise Roth, *Robert Musil und das Aphoristische ohne Aphorismus.*  
XXIII (1980), 2-3 441-454
- 286 Giulio Schiavoni, *L'insufficienza dell'intellettuale. Musil tra fenomenologia e comunicazione.*  
XVIII (1975), 3 55-94
- 287 Paolo Zellini, *L'etica dei grandi numeri.*  
XXIII (1980), 2-3 323-338
- R: Laura Bazzicalupo, s. unter Mann Thomas (Nr. 266)
- 288 R: Paolo Chiarini (Hrsg.), *Musil nostro contemporaneo.*  
(Valentina De Angelis)  
XXX (1987), 1-3 396-398
- 289 R: Claudia Monti, *Musil. La metafora della scienza.*  
(Lalli Mannarini)  
XXVIII (1985), 1-3 489-496
- NESTROY Johann
- 290 R: Alberto Destro, *L'intelligenza come struttura drammatica. Saggio su Johann Nestroy.*  
(Giorgio Cusatelli)  
XVII (1974), 1 167-171

- NEUBERIN  
Italo M. Battafarano, s. unter Gottsched (Nr. 138)
- NIEBUHR Berthold G.  
Fulvio Tessitore, s. unter Humboldt (Nr. 190)
- NIETZSCHE Friedrich
- 291 Marianne Baeumler, *Bemerkungen zu M. Montinari* 'Interpretation Alfred Baeumler'.  
XX (1977), 3 117-122
- Sandro Barbera - Giuliano Campioni, s. unter Musil (Nr. 271)
- Reinhold Grimm, s. unter Brecht (Nr. 33 u. 34)
- Peter Heller, s. unter Brecht (Nr. 36)
- 292 Ferruccio Masini, *Friedrich Nietzsche e la 'fisiologia del tragico'*.  
XVII (1974), 2 31-48
- 293 Mazzino Montinari, *Appunti su Nietzsche e il Nazionalsocialismo. (L'interpretazione di Alfred Baeumler)*.  
XVII (1974), 2 49-71
- 294 Mazzino Montinari, *Bibliographische Bemerkung zu den Bemerkungen der Frau Marianne Baeumler*.  
XX (1977), 3 123-125
- 295 Guido Morpurgo Tagliabue, *Nietzsche contra Wagner*.  
XXVI (1983), 2-3 233-289
- 296 Jörg Salaquarda, *Gesundheit und Krankheit bei Friedrich Nietzsche*.  
XVII (1974), 2 73-108
- 297 Jörg Salaquarda, *Der Standpunkt des Ideals bei Lange und Nietzsche*.  
XXII (1979), 1 133-160
- 298 Aldo Venturelli, *Liberazione e/o razionalizzazione. Appunti su alcune recenti interpretazioni italiane di Nietzsche*.  
XVII (1974), 2 109-149

- NOVALIS (Friedrich von Hardenberg)
- 299 Gert Mattenklott, *Die Erosion der Geschichtsphilosophie in 'Heinrich von Ofterdingen' des Novalis*.  
XXIX (1986), 1-3 113-132
- ÖSTERREICHISCHE LITERATUR (Allgemeines)
- 300 Claudio Magris, *Il significato latitante*.  
XX (1977), 3 87-107
- 301 Ferruccio Masini, *La crisi del soggetto*.  
XXVII (1984), 3 153-157
- 302 Helmut Reinhalter, *Freimaurerei und Jakobinismus im Einflußfeld der Französischen Revolution in Österreich*.  
XX (1978), 3 125-143
- 303 Walter Weiss, *Linee di tendenza della letteratura austriaca dal 1945*.  
(Übers. v. G. Dolei)  
XXV (1982), 1-2 221-238
- 304 Luciano Zagari, *Alla ricerca di una identità storica. Problemi e prospettive dell' Austria e delle repubbliche tedesche*.  
XXXI (1988), 3 91-139
- 305 R: *Atti del Convegno « Teatro austriaco moderno e contemporaneo »*, Parma 22-23/11/1979.  
(Teodoro Scamardi)  
XXV (1982), 1-2 273-279
- 306 R: M. E. D'Agostini/M. Freschi/G. Kothanek (Hrsgg.), *Mitteleuropa. Storiografie e scritture*.  
(Paola Gambarota)  
XXX (1987), 1-3 377-380
- PANIZZA Oskar
- 307 Giovanni Chiarini, *Oskar Panizza: quasi una scoperta*.  
XXVIII (1985), 1-3 303-325
- 308 Giovanni Chiarini, *Metafora e realtà grottesca in 'Eine Mondgeschichte' di Oskar Panizza*.  
XXIX (1986), 1-3 133-163

- PARACELSUS (Theoph. B. von Hohenheim)  
Italo M. Battafarano, s. unter Grimmelshausen (Nr. 142)
- PAUL Jean
- 309 Hartmut Retzlaff, *Die Rücknahme eines Leitbilds. Der Hohe Mensch in Jean Pauls 'Titan'*.  
XXVII (1984), 1-2 31-57
- PIETRAß Richard
- 310 Anna Chiarloni, *Scherz, Ironie und tiefere Bedeutung: zu Pietraß' 'Spielplan'*.  
XXX (1987), 1-3 359-365
- PIRANDELLO Luigi
- Horst Künkler, s. unter Feuerbach (Nr. 113)
- PLENZDORF Ulrich
- 311 Cesare Cases, *Plenzdorfs entsublimierter Werther*.  
XVIII (1975), 3 129-43
- 312 Anna Maria dell'Agli, *L'ultimo Werther. Introduzione alla discussione*.  
XVIII (1975), 3 99-106
- 313 Giorgio Manacorda, *Plenzdorf, la cucina del laboratorio*.  
XVIII (1975), 3 119-27
- 314 Anna Pegoraro, *Ulrich Plenzdorf: «Die neuen Leiden des jungen W.»*.  
XVIII (1975), 3 107-17
- RECKE Elisa von der
- 315 Gabriella Catalano, *Elisa von der Recke. Tra Empfindsamkeit ed Illuminismo*.  
XXVII (1984), 1-2 275-294
- REIMANN Brigitte
- 316 Anna Pegoraro, *La prosa nella RDT: Brigitte Reimann, 'Franziska Linkerhand'*.  
XX (1977), 3 183-95
- RILKE Rainer Maria
- 317 Anne Marie Brumm, *Rilke's Paris. The Eternal Muse*.  
XXV (1982), 1-2 7-34

- 318 Sergio Corrado, *La parola poetica nella regione delle cose. Percezione e metafora nei 'Neue Gedichte' di Rilke*.  
XXIX (1986), 1-3 165-196
- 319 Enrico De Angelis, *Tra fiume e roccia: lo spazio delle 'Duinesi'*.  
XXV (1982), 1-2 241-256
- 320 Elisabetta Potthoff, *Emancipazione e perdita dell'innocenza: Rilke traduce d'Annunzio*.  
XXVIII (1985), 1-3 97-114
- RIMBAUD Jean-Arthur
- Giuseppe Dolei, s. unter Trakl (Nr. 336)
- ROTH Joseph
- 321 Marino Freschi, *La parola di Joseph Roth. In nota a 'Lontano da dove' di Claudio Magris*.  
XVII (1974), 1 121-36
- 322 Guido Morpurgo Tagliabue, *L'autonomia letteraria di Joseph Roth*.  
XXI (1978), 2 89-129
- ROUSSEAU Jean J.
- Guido Morpurgo Tagliabue, s. unter Goethe (Nr. 126)
- SAIKO George
- 323 Zsuzsa Széll, *Die Haltung des Gastes. Zum Problem der epischen Ironie bei George Saiko*.  
XX (1977), 3 197-204
- SCHILLER Friedrich J.
- 324 Ferruccio Masini, *Statuto ideologico della classicità in Friedrich Schiller*.  
XVII (1974), 1 87-101
- 325 Renato Saviane, *Educazione o sublimazione estetica? Il «bello» in Schiller*.  
XXIX (1986), 1-3 61-111
- SCHNITZLER Arthur
- 326 Roberta Ascarelli, *Le ragioni del sogno. 'Traumnovelle' di Arthur Schnitzler*.  
XXXI (1988), 3 13-54
- 327 Giuseppe Farese, *'Commedia delle parole' di Arthur Schnitzler*.  
XXX (1987), 1-3 109-123

- 328 R: Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1879-1892*.  
(Luigi Reitani)  
XXX (1987), 1-3 392-396
- 329 R: Arthur Schnitzler, *Opere* (hrsg. v. G. Farese)  
(Giuseppe Dolei)  
XXXI (1988), 1-2 293-296
- SCHUMANN Robert  
Ida Porena, s. unter Heine (Nr. 172)
- SCHWITTERS Kurt
- 330 Sara Barni, *Dama di lettere. 'Anna Blume' di Schwitters e la logica della forma*.  
XXIX (1986), 1-3 271-284
- SEGHERS Anna
- 331 Ulrike Böhmel Fichera, *Über die Möglichkeiten realistischen Schreibens im Exil: Anna Seghers Exilromane 'Das siebte Kreuz' und 'Transit'*.  
XXVII (1984), 1-2 199-221
- 332 R: Anna Seghers, *Materialienbuch*.  
(Ulrike Böhmel Fichera)  
XXIV (1981), 1-2 300-302
- 333 R: Anna Seghers, *Metamorphosen. Transit*.  
(Ulrike Böhmel Fichera)  
XXXI (1988), 1-2 290-293
- SPERBER Manés  
Franz Haas, s. unter Canetti (Nr. 48)  
« SPIEGEL », der  
Edgar Radtke, s. unter Linguistik (Nr. 239)
- STIFTER Adalbert
- 334 Giusi Spriano, *Il 'Nachsommer' e la sua biblioteca*.  
XXX (1987), 1-3 93-107
- STORM Theodor
- 335 Enrico De Angelis, *Proposta di uno schema per 'Der Schimmelreiter' di Theodor Storm*.  
XXXI (1988), 3 7-11
- STRAWINSKY Igor  
A. Macchi Giubertoni, s. unter Mann Thomas (Nr. 62)

- TRAKL Georg
- 336 Giuseppe Dolei, *Trakl e Rimbaud*.  
XVII (1974), 1 139-162
- 337 Ida Porena, *Variazioni su 'Nacht und Schweigen'. Note di ermeneutica trakliana*.  
XVII (1974), 3 7-22
- 338 R: Carlo Lajolo, *Poesia e filosofia in Georg Trakl*.  
(Giuseppe Dolei)  
XXX (1987), 1-3 389-392
- ÜBERSETZUNG
- 339 Teresa Gervasi, *Bilinguismo, interferenza e traduzione: linee di un progetto di ricerca*.  
XXVI (1983), 2-3 411-437
- 340 Reinhold Grimm/Felix Pollak, *On Translating German Poetry: Considerations from Four Aspects*.  
XXVII (1984), 3 7-23
- 341 Ida Porena, *Brevi note sulla traduzione del testo poetico*.  
XXIV (1981), 1-2 225-229
- VERSCHIEDENES
- 342 Mario Agrimi, *Per i 250 anni dell'Istituto Universitario Orientale*.  
XXV (1982), 1-2 287-293
- VULPIUS Christian August
- 343 Götz Großklaus, *Christian August Vulpius*.  
XVIII (1975), 2 109-116
- WACKENRODER Wilhelm H.
- 344 Luciano Zagari, *Il santo nudo e la ruota del tempo. L'impasse dell'intellettuale nella fiaba di Wackenroder*.  
XIX (1976), 1 23-73
- WAGNER Richard  
Guido Morpurgo Tagliabue, s. unter Nietzsche (Nr. 295)
- WALSER Robert
- 345 Maria Giovanna Amirante Pappalardo, « *Ein bewegliches und ewiges Geschenk* »: la dimensione del tempo e della possibilità nel romanzo di Robert Walser 'Geschwister Tanner'.  
XXVI (1983), 2-3 367-409

- 346 G. Francesco Angeletti, *Società e natura in Robert Walser. Per un riesame della critica.*  
XXVIII (1985), 1-3 363-381
- 347 Renata Buzzo Märgari, *Il teatro-menzogna: i 'Dramolets' di Robert Walser.*  
XXII (1979), 3 123-138
- 348 Ferruccio Masini, *Marginalità e desublimazione ironica in Robert Walser.*  
XXIX (1986), 1-3 257-270
- WEDEKIND Frank
- 349 Vivetta Vivarelli, *'Minne-Haha' e l'utopia autoritaria di Frank Wedekind.*  
XXIV (1981), 1-2 57-83
- WEISE Christian
- 350 Italo M. Battafarano, *Zu den historischen Quellen des Masaniello-Bildes in Deutschland: Alessandro Giraffi, 'Theatrum Europeum'. Christian Weise.*  
XXVII (1984), 1-2 259-262
- WEISS Peter
- 351 Giuseppe Dolei, *L'Estetica della resistenza di Peter Weiss.*  
XXX (1987), 1-3 223-242
- 352 Roberto Rizzo, *I due 'processi'. Presenze e rielaborazioni kafkiane nell'opera di Peter Weiss.*  
XXVII (1984), 1-2 223-252
- 353 Klaus R. Scherpe, *Dagegen schreiben, lesen, sehen. Die 'Ästhetik des Widerstands' von Peter Weiss.*  
XXXI (1988), 1-2 233-254
- WITTGENSTEIN Ludwig
- 354 Guido Frongia, *L'etica di Wittgenstein.*  
XXV (1982), 1-2 121-154
- WOLF Christa
- 355 Antonella Gargano, *Il mitologema dell'individualità collettiva nella scrittura di Christa Wolf.*  
XXVIII (1985), 1-3 423-443
- 356 Anna Pegoraro, *La prosa nella RDT: Christa Wolf, 'Kindheitsmuster'.*  
XX (1977), 3 175-83

- 357 Anna Pegoraro, *Christa Wolf: 'Der geteilte Himmel'.*  
XXIV (1981), 1-2 119-133
- 358 Giusi Zanasi, *Christa Wolf: la traccia dei fatti e la curva della scrittura.*  
XXV (1982), 3 435-472
- ZESEN Philipp von
- 359 R: Karl F. Otto Jr., *Philipp von Zesen. A Bibliographical Catalogue.*  
(Italo M. Battafarano)  
XVIII (1975), 2 119-122

zusammengestellt von  
Giovanni Chiarini

127	Annales de l'Institut de France	127
128	Annales de l'Institut de France	128
129	Annales de l'Institut de France	129
130	Annales de l'Institut de France	130
131	Annales de l'Institut de France	131
132	Annales de l'Institut de France	132
133	Annales de l'Institut de France	133
134	Annales de l'Institut de France	134
135	Annales de l'Institut de France	135
136	Annales de l'Institut de France	136
137	Annales de l'Institut de France	137
138	Annales de l'Institut de France	138
139	Annales de l'Institut de France	139
140	Annales de l'Institut de France	140
141	Annales de l'Institut de France	141
142	Annales de l'Institut de France	142
143	Annales de l'Institut de France	143
144	Annales de l'Institut de France	144
145	Annales de l'Institut de France	145
146	Annales de l'Institut de France	146
147	Annales de l'Institut de France	147
148	Annales de l'Institut de France	148
149	Annales de l'Institut de France	149
150	Annales de l'Institut de France	150

RIASSUNTI

The text on the right page is extremely faint and illegible. It appears to be a list of summaries or abstracts corresponding to the table of contents on the left page. The word "RIASSUNTI" is clearly visible at the top of the page.

ENRICO DE ANGELIS, *Kafka e il mito*.

Sulla scorta di una proficua perlustrazione della materia mitica da Stifter a Kafka l'autore introduce in Italia la discussione sul mito portata avanti in Germania da Hans Blumenberg, Manfred Frank e Gerhart von Graevenitz. Approfondendo gli spunti mitici nell'opera di Kafka l'autore conferma l'ininterpretabilità dell'opera kafkiana e la paradossale tendenza 'antimitica' dei miti kafkiani. Al di là di mito e logos resta la scrittura quale apertura radicale continuamente interpretabile.

ENRICO DE ANGELIS, *Kafka und der Mythos*.

Auf dem Boden einer umfassenden Untersuchung des mythischen Stoffes von Stifter bis Kafka führt der Autor jene Mythosdiskussion in Italien ein, die in Deutschland von Hans Blumenberg, Manfred Frank und Gerhard von Graevenitz vorangetrieben wurde. Durch die Vertiefung der mythischen Ansätze im Werk Kafkas bestärkt der Autor die These der Uninterpretierbarkeit von Kafkas Werk und die paradoxe 'antimythische' Tendenz der Kafkaschen Mythen. Jenseits von Mythos und Logos bleibt das Schreiben als radikale, beständig neu interpretierbare Öffnung.

LISELOTTE GREVEL, *Franz Biberkopf: un esempio fra gli altri. Individuo e comunicazione nel romanzo di Döblin 'Berlin Alexanderplatz'*.

Il saggio si propone un'analisi del romanzo döbliniano *Berlin Alexanderplatz* sulla base di alcuni rapporti fra la specifica forma linguistica del romanzo e la sua vicenda. Movendo dalla caratterizzazione dell'«eroe» Franz Biberkopf quale figura paradigmatica nello scenario della Repubblica di Weimar in declino, si cerca di mettere in evidenza come dal montaggio di moduli linguistici convenzionali traspaia la problematica della comunicazione fra individui e, più in generale, della manipolazione della coscienza, nell'epoca in questione.



LISELOTTE GREVEL, *Franz Biberkopf: ein Beispiel unter anderen. Individuum und Kommunikation in Alfred Döblins Roman 'Berlin Alexanderplatz'*.

Der Aufsatz untersucht Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* mit dem Ziel, einige Beziehungen zwischen seiner spezifischen sprachlichen Form und dem Romangeschehen aufzudecken. Ausgehend von der Charakterisierung des «Helden» Franz Biberkopf als paradigmatischer Gestalt in der Endphase der Weimarer Republik wird aufgezeigt, wie in der komplexen Montage sprachlicher Versatzelemente unter anderem die Problematik zwischenmenschlicher Kommunikation bei den Romanfiguren — und darüber hinaus der Bewußtseinsmanipulation allgemein in jener Zeit — aufscheint.

VANDA PERRETTA, *Scrittori vecchi e nuovi.*

Sull'esempio di Sophie La Roche e del suo scrittoio (1799) il contributo si propone di rappresentare la comparsa e il radicamento della cultura e dell'istruzione femminile tedesca alle soglie del 19° secolo. Seguire la scelta di letture operata in totale indipendenza da questa signora colta e assetata di sapere, significa anche uscire dal suo studio privato e mettere a fuoco non soltanto un'immagine dettagliata di ciò che alla fine del 18° secolo determinava il mercato librario e lo stato delle dispute intellettuali, ma acquisire pure ulteriori punti di riferimento per ipotesi di lavoro sull'identità e il ruolo della donna nel sistema di coordinate della società del tempo.

VANDA PERRETTA, *Alte und neue Schreibetische.*

Am Beispiel von Sophie La Roche und ihrem Schreibtisch (1799) versucht der Aufsatz, das Aufkommen und die Verwurzelung der deutschen weiblichen Kultur und Bildung auf der Schwelle des 19. Jh. darzustellen. Der souveränen Lektürewahl dieser kultivierten und wißbegierigen Frau nachzugehen, führt aus dem privaten Studienzimmer hinaus und vermittelt nicht nur ein detailliertes Bild dessen, was Ende des 18. Jahrhunderts den Büchermarkt und den Stand der intellektuellen Auseinandersetzung aus machte, sondern liefert auch weitere Anhaltspunkte für die Arbeitshypothesen hinsichtlich der Identität und der Rolle der Frau im Koordinatensystem der damaligen Gesellschaft.

SARA BARNI, *Conversazione con Friederike Mayröcker.*

Il rapporto con la scrittura e il suo intreccio con la vita, gli autori preferiti, i sodalizi letterari, la Vienna di ieri e di oggi

sono l'argomento di questo colloquio che conduce nel cuore del lavoro di Friederike Mayröcker.

SARA BARNI, *Gespräch mit Friederike Mayröcker.*

Das Verhältnis zum Schreiben und wie es sich mit dem Leben verflücht, die Kompositionstechnik, die Lieblingslektüren, die literarischen Gruppen, Wien gestern und heute behandelt dieses Gespräch, das in den Kern der Schriftstellerarbeit von Friederike Mayröcker dringt.

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

- RITA BAGNOLI, Via Giovanni della Casa 4, 82100 Benevento
- SARA BARNI, Via Maffei 81, 50133 Firenze
- ANNA CAMPANILE, Konrad Brosswitz - Str. 44, D - 6 Frankfurt a. M. 90
- GIOVANNI CHIARINI, Lingua e Letteratura Tedesca, Ist. Universitario Orientale, Napoli
- ENRICO DE ANGELIS, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. di Lingue e Lett. Straniere, Università di Pisa
- EMILIA FIANDRA, Istituto Universitario « Suor Orsola Benincasa », Napoli
- RITA FUSCO, Via Purgatorio ad Arco 28, 80134 Napoli
- LISELOTTE GREVEL, Lingua e Letteratura Tedesca, Università di Pisa
- FORTUNATA GUIDA, Via Tavernola 91, 80053 Castellammare di Stabia
- VANDA PERRETTA, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. di Lettere e Fil., Villa Mirafiori, Roma

## CAMBI

- ACME - Milano  
 ACTA Linguistica - Budapest  
 ACTA Literaria - Budapest  
 ANNALI dell'Università di Lecce  
 ANNALI Fac. di Lett. e Fil. Università di Napoli  
 ANNALI della Scuola Normale Superiore - Pisa  
 ANNALI di Ca' Foscari - Venezia  
 ANNALI Istituto Storico Italo-Germanico - Trento  
 ATTEMPTO - Tübingen  
 AURORA-Jahrbuch - Würzburg  
 BEITRÄGE zur Namenforschung - Heidelberg  
 BEITRÄGE zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur -  
 Halle/Saale  
 BERNER Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde - Bern  
 BODLEIAN Library Record - Oxford  
 BUCKNELL Review - Bucknell  
 COMPARATIVE Literature - Eugene (Oregon)  
 DEUTSCH als Fremdsprache - Leipzig  
 DOITSU Bungaku - Tokio  
 DURHAM University Journal - Durham  
 ÉTUDES Germaniques - Saint Mandé  
 GERMAN LIFE and LETTERS - Berkeley (California)  
 GERMANICA Wratislaviensia - Wroclaw  
 GERMANISCH - Romanische Monatsschrift - Heidelberg  
 GERMANISTISCHE Mitteilungen - Bruxelles  
 GOETHE-Jahrbuch - Weimar  
 HEBBEL-Jahrbuch - Wesselburen  
 HEIDELBERGER FORSCHUNGEN - Heidelberg  
 HEINE - Jahrbuch - Düsseldorf  
 HEINRICH-MANN-Jahrbuch - Marbach  
 JAHRBUCH der Akademie der Wissenschaften in Göttingen -  
 Göttingen  
 JAHRBUCH des Freien Deutschen Hochstifts - Frankfurt  
 KOMPARATISTISCHE Hefte - Bayreuth

LINGUA e Letteratura - Milano  
 MAINZER Komparatistische Hefte - Mainz  
 MANUSCRIPTA - Saint Louis (Missouri)  
 MODERN Language Review - Warwick  
 MONATSHEFTE - Wisconsin  
 MUTTERSPRACHE - Wiesbaden  
 NEOPHILOLOGUS - Amsterdam  
 NIEDERDEUTSCHE Mitteilungen - Lund  
 PHILOLOGICAL Quarterly - University of Iowa  
 RECHERCHES Germaniques - Strasbourg  
 RICE University Studies - Huston (Texas)  
 RINASCIMENTO - Firenze  
 SCHRIFTEN der Theodor-Storm-Gesellschaft - Husum  
 SCHWEIZERISCHE Zeitschrift für Geschichte - Bern  
 SICOLORUM Gymnasium - Catania  
 STUDI Germanici - Roma  
 STUDIA Germanica Gandensia - Gent  
 STUDIA Germanica Posnaniensia - Poznan  
 STUDIES in English Literature - Huston (Texas)  
 STUDIES in Philology - Chapel Hill (North Carolina)  
 TEXT & Kontext - København  
 VIERTELJAHRSSCHRIFT zur Österreichischen Literatur - Graz  
 VITA e Pensiero - Milano  
 WEIMARER BEITRÄGE - Weimar  
 WISSENSCHAFTLICHE Zeitschrift der «K.-Marx-Universität» -  
 Leipzig  
 WISSENSCHAFTLICHE Zeitschrift der «E.-M.-Arndt-Universität» -  
 Greifswald  
 ZEITSCHRIFT für Germanistik - Berlin  
 ZEITSCHRIFT für Kulturaustausch - Stuttgart

## PUBBLICAZIONI VARIE

DEUTSCHE Forschungsgemeinschaft - Bonn/Band Godesberg  
 PHILOSOPHICAL Literary Society - Leeds  
 HERDER-Institut - Leipzig  
 NEW YORK Public Library - New York  
 UNIVERSITA BASEL  
 » Belfast  
 » Bern  
 » Bonn  
 » Frankfurt a.M.  
 » Hamburg  
 » Halle  
 » Helsinki  
 » Innsbruck  
 » Kiel  
 » Mainz  
 » München  
 » Ohio  
 » Stanford  
 » Tübingen  
 » Utrecht  
 » Wien

## INDICE DELL'ANNATA

## ARTICOLI E SAGGI

	Nr.	pg.
Enrico De Angelis, <i>L'amore romantico</i> . . . . .	1-2	57-122
Enrico De Angelis, <i>Kafka e il mito</i> . . . . .	3	
Alberto Destro, <i>Il teatro della crudeltà e la Germania</i>	1-2	173-187
Barbara Di Noi, <i>Simbolo e allegoria nell' 'Andreas Hartknopf' di K. Ph. Moritz</i> . . . . .	1-2	27-55
Pasquale Gallo, <i>Un «Tanzbär» barocco: Paul Fleming, 'Grabschrift eines jungen Bären'</i> . . . . .	1-2	7-25
Liselotte Grevel, <i>Franz Biberkopf: ein Beispiel unter anderen. Individuum und Kommunikation in Alfred Döblins Roman 'Berlin Alexanderplatz'</i> . . . . .	3	27-59
Anita Piemonti, <i>Il manto e la spada. Osservazioni sulla struttura drammatica del 'Bruderzwist' di Grillparzer</i> . . . . .	1-2	123-144
Gustav Adolf Pogatschnigg, <i>Der gerettete Schmerz. Zum Bild des Dichters bei Georg Trakl</i> . . . . .	1-2	145-171

## NOTE

Sara Barni, <i>Gespräch mit Friederike Mayröcker</i> . . . . .	3	73-85
Raffaella Del Pezzo, <i>Jakob Grimm e la favola del Basile 'Lo serpe'</i> . . . . .	1-2	191-203
Stefan Nienhaus, <i>Fragment und Antizipation: Peter Altenbergs Prosagedichte</i> . . . . .	1-2	217-226
Vanda Perretta, <i>Friedrich Hebbel. Traumi da insubor- dinazione</i> . . . . .	1-2	205-215
Vanda Perretta, <i>Alte und neue Schreibtische</i> . . . . .	3	63-72
Maria Pia Savarino, <i>La prospettiva del ratto. Sul ro- manzo 'Die Rättin' di Günter Grass</i> . . . . .	1-2	227-237

## RECENSIONI

Rudolf Borchardt, <i>Città italiane, Milano 1989 (Emilia Fiandra)</i> . . . . .	3	93-95
---	---	-------

	Nr.	pg.
Anna Chiarloni, <i>Christa Wolf</i> , Torino 1988 (Fortunata Guida)	3	95-96
Hermann Friedl, <i>Beginn der Errichtung eines Denkmals. Variationen zum Thema Adalbert Stifter</i> , Graz/Wien/Köln 1988 (Emilia Fiandra)	3	90-92
Giorgio Galli, <i>Hitler e il nazismo magico</i> , Milano 1989 (Rita Bagnoli)	3	92-93
Hans Höller, <i>Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum 'Todesarten'-Zyklus</i> (Anna Campanile)	3	96-98
Kleist Heinrich von, <i>La marchesa di O...</i> , Venezia 1989 (Rita Fusco)	3	89-90
<i>Lettura del 'Simplizissimus' di Grimmelshausen come Enciclopedia popolare</i> , a cura di L. Biancotti, F. Rossi, T. Valle, Pisa 1987 (Pasquale Gallo)	1-2	244-245
Giovanni Scimonello, <i>Per Canetti</i> , Napoli 1987 (Paola Gambarota)	1-2	250-251
Friedrich von Spee, <i>Dichter, Theologe und Bekämpfer der Hexenprozesse</i> , hrsg. v. I.M. Battafarano (Pasquale Gallo)	1-2	241-243
Rahel Levin Varnhagen, <i>Die Wiederentdeckung einer Schriftstellerin</i> , hrsg. v. B. Hahn/U. Isselstein (Luigi Marino)	1-2	245-250

#### GESAMTREGISTER

Studi Tedeschi. Germanistik und deutsche Literatur. Gesamtregister 1974-1988 (zusammengestellt von Giovanni Chiarini)	3	101-139
---	---	---------



Rag. Francesco Gallo

Via Mezzocannone, 39 - NAPOLI

Tipo-litografia Laurenziana - Napoli - ottobre 1990