ISSN 0392-6532

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

(*Nuova serie*)

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di 3 fascicoli.

V, 3 1995

INDICE

ARTICOLI

Raffaele Disanto, *Note su due varianti del* Welscher Gast *di Thomasin von Zerclaere (v. 11114, Ed. Rückert)* . . . . . Pag. 9
Gerhard Friedrich, *Körperbilder, Hunger und Kannibalismusmetaphern in Büchnertexten. Der menschliche Körper als Schlachtfeld und Bildraum von Geschichte* . . . . . » 27
Luca Renzi, *Alfred Döblin und seine Theorie des epischen Werks. Von den theoretischen Schriften* Berliner Programm *(1913),* Bemerkungen zum Roman *(1917),* Der Bau des epischen Werks *(1929) bis zum Roman* Berlin Alexanderplatz . . . . » 75
Giusi Zanasi, *Tra Ondina e Giovanna d'Arco: Ingeborg Bachmann nella memoria di Henze* . . . . . » 107

DISCUSSIONI

Reinhold Grimm, *Glücksfälle, Einfälle, Grenzfälle. Abenteuer beim Übersetzen* . . . . . » 137

RECENSIONI

Giulia Cantarutti (a cura di), *Settecento tedesco ed Europa romanza: incontri e confronti*, Bologna 1995 (Carlo Carmassi) . . » 169
Hilkert Weddige, Koninc Ermenrîkes Dôt. *Die niederdeutsche Flugschrift* Van Dirick van dem Berne *und* Van Juncker Baltzer. *Überlieferung, Kommentar, Interpretation*, Tübingen 1995 (Claudia Händl) . . . . . » 173

RIASSUNTI . . . . . » 183

ELENCO DEI COLLABORATORI . . . . . » 187

CAMBI . . . . . » 191

INDICE DELL'ANNATA . . . . . » 195

AION

FILOLOGIA GERMANICA
STUDI NORDICI, STUDI NEDERLANDESI
STUDI TEDESCHI

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

Nuova Serie V, 3

FILOLOGIA GERMANICA

STUDI NORDICI
STUDI NEDERLANDESI

STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
NAPOLI 1995

ARTICOLI

NOTE SU DUE VARIANTI DEL 'WELSCHER GAST' DI THOMASIN VON ZERCLAERE
(v. 11114, Ed. Rückert)

di
RAFFAELE DISANTO
Pescara

Del *Welscher Gast* (1215-16) abbiamo due edizioni; la prima, che indicherò brevemente con Rückert[1], risale alla metà del secolo scorso ed è stata ristampata una trentina di anni fa con una *Einleitung* di F. Neumann[2]; la seconda, per la quale userò la sigla Kries[3], ha solo dieci anni di vita. Come manoscritto-guida Rückert sceglie il Cod. A tra i dodici che costituivano il *corpus* della tradizione[4]; all'epoca della ristampa erano stati acquisiti altri sei testimoni[5]; successi-

[1] *Der Wälsche Gast* des Thomasin von Zirclaria, hrsg. von H. Rückert, mit einer Einleitung von F. Neumann, (Quedlinburg u. Leipzig 1852) Berlin 1965 (= Deutsche Neudrucke. Reihe: Texte des Mittelalters). Salvo diversa indicazione, citerò da questa edizione.

[2] Rückert, pp. V-LI; ad essa si farà riferimento con Neumann.

[3] Thomasin von Zerclaere, *Der Welsche Gast*, hrsg. v. F.W. von Kries, Bd. I: *Einleitung, Überlieferung, Text, die Varianten des Prosavorworts*; Bd. II: *Die Varianten der Hss. GFAD, der Büdinger und Sibiuer Fragmente, Buch 1-10*; Bd. III: *Die Varianten der Redaktion* S**; Bd. IV: *Die Illustrationen des Welschen Gasts: Kommentar mit Analyse der Bildinhalte und der Varianten der Schriftbandtexte. Verzeichnisse, Namenregister, Bibliographie*, Göppingen 1984 (Bde. I-III), 1985 (Bd. IV) (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 425,I-IV).

[4] Rückert, pp. 402-421; le sigle dei mss. sono: A, G, E, S, Gr, D, M, U, W, a, b, c.

[5] Neumann, pp. XLVIIs, li cita, dopo aver elencato i codici utilizzati da Rückert (Faccio notare che del codice che nell'elenco di Neumann figura al Nr. 18 abbiamo solo notizie). Le sigle di queste sei nuove acquisizioni sono: Bü, Pe, H, Wo, K, Wa.

vamente sono stati ritrovati ancora tre frammenti[6]; al *corpus* così costituito Kries dedica i suoi *Studien*[7], e tra questo lavoro e l'edizione critica dello stesso Kries, che usa come manoscritto-guida il Cod. G, si colloca, infine, la scoperta di altri tre codici[8].

Già Rückert aveva integrato A con passi attinti da G, che però non veniva accettato nella sua interezza[9]; Kries accetta integralmente G, ma lo arricchisce di parti autentiche accettandole da A, il cui contributo per colmare la cosiddetta «Grande Lacuna»[10] è di estrema rilevanza. Come prevedibile, questa situazione rende inevitabile una discrepanza nel numero dei versi dell'opera nelle due edizioni, con l'ovvia conseguenza che ad un dato verso non corrisponde lo stesso numero nelle due edizioni; il divario è reso più cospicuo dal fatto che Kries, riconoscendone l'autenticità, premette all'opera poetica la prefazione in prosa, un sommario

[6] Le sigle sono: Erl, Ma, Tü.

[7] F.W. von Kries, *Textkritische Studien zum Welschen Gast Thomasins von Zerclaere*, Berlin 1976 (d'ora in poi Kries, *Studien*).

[8] Le sigle sono: Si, F, N. Informazioni e bibliografia relative ai singoli testimoni in Kries, *Studien*, pp. 22-71 (mancano ovviamente i tre testimoni rinvenuti per ultimi) e in Kries I, pp. 46-67. Da rilevare che nella tabella che in Kries I, p. 66 s., rappresenta sinotticamente la tradizione manca, per errore, il cod. S; questo spiega la divergenza di numero tra le 24 sigle di mss. da me citate e le 23 che figurano in detta tabella; questa, oltre a riportare la sigla, la segnatura, l'epoca di composizione ed il dialetto di ciascun ms., specifica se si tratta di un ms. illustrato e, in caso affermativo, se riporta la data sulla pergamena che è in mano allo scriba nell'illustrazione relativa ai vv. 2123 s. (può essere la data di redazione del ms., oppure del suo modello), specifica, infine, se il testimone ha la «Prefazione in prosa» (vedi *infra*, nel mio articolo). In Kries III, p. 4 è lo stemma della tradizione.

[9] Kries, che sul margine destro della pagina riporta la numerazione secondo l'edizione di Rückert, marca con una x sulla stessa colonna i versi di G non accettati dall'Editore ottocentesco. Da notare che i versi 3108, 3139-3141 (Kries) sono marcati per errore: essi sono in A, e quindi in Rückert (vv. 2506-2509).

[10] Si tratta di una lacuna (nella Parte X) di ben 320 versi (Rückert 14201-14520 = Kries 14885-15174) che interessa tutti i testimoni che possono ancora parlare, tranne A, D, S, e che nel segmento 14493-6 (= Kries 15147-50) è colmata dal solo A (vedi Kries, *Studien*, pp. 140-149). Si fa presente che nessun testimone ci tramanda il *Welscher Gast* nella sua interezza.

alquanto dettagliato del contenuto dell'opera, il quale figura in alcuni codici[11] e che l'Editore segmenta in 'righi', che mette poi in relazione, come in un normale indice, con il verso a partire dal quale lo specifico argomento comincia ad essere trattato; il risultato è che l'edizione di Kries parte con un vantaggio, per esprimersi in un linguaggio sportivo, di 610 righi (equiparati, nel conteggio, ai versi) sull'edizione di Rückert[12].

I pochi dati certi che possediamo sull'autore di questa vasta opera (15406 versi nell'edizione più recente) li ricaviamo quasi esclusivamente da quanto egli stesso rivela qua e là facendo riferimento a fatti storici di cui è stato testimone[13]. Italiano, precisamente friulano, nacque intorno al 1185 dalla famiglia dei de Cerclara (da cui la forma tedeschizzata von Zerclaere), appartenente al patriziato cividalese e aperta a contatti con mercanti veneziani e cavalieri tedeschi; dopo aver frequentato una delle scuole che a Cividale e ad Aquileia erano annesse alle canoniche, compose, verosimilmente presso una corte dell'Italia Settentrionale, in provenzale, un'opera sull'educazione delle dame e dei cavalieri; essa non ci è pervenuta, ma Thomasin la riassume ampiamente nella seconda metà della Parte Prima del *Welscher Gast* (vv. 1163-1688). Deve aver preso gli ordini, ma non si conosce l'anno, così come non si sa con certezza (ma su questo, come vedremo, Neumann fa delle illazioni) quando sia entrato al servizio di Wolfger von Erla, un abile diploma-

[11] Questo indice, che in G occupa i ff. 1r-7r, e riportato da Rückert, senza apparato critico, alle pp. 403-415, nell'àmbito della descrizione del codice G. Per informazioni sui codici che tramandano il *Prosavorwort*, vedi n. 8.

[12] Kries I, pp. 88 s., espone il motivo per cui ha fuso in una sola numerazione l'indice del contenuto ed il testo poetico.

[13] Per i passi autobiografici e la vita di Thomasin in genere, si vedano i seguenti lavori, con la relativa bibliografia: H. Teske, *Thomasin von Zerclaere. Der Mann und sein Werk*, Heidelberg 1933 (d'ora in poi: Teske), pp. 41-58; Neumann, pp. VII s., XXXI XLIII; D. Rocher, *Thomasin von Zerclaere: Der Welsche Gast (1215-1216)*, Thèse pour le Doctorat d'État en Lettres et Sciences Humaines (Dactylotyp.), Paris 1976 (d'ora in poi, Rocher), pp. 34-53, nell'àmbito del Cap. I: *Situation historique du Welscher Gast*; Kries I, pp. 1 ss.

tico che, già vescovo di Passau e dal 1204 al 1218 patriarca di Aquileia, sosteneva il progetto di un *imperium theutonicum* comprendente l'Italia Settentrionale[14].

Cosa ha indotto Thomasin, quando era alla corte di Wolfger, a scrivere in dieci mesi, a cavallo tra il 1215 e il 1216, un'opera della vastità del *Welscher Gast*[15]? Rispondendo alla fidata penna che, all'inizio della penultima Parte dell'opera, si lamenta del superlavoro cui da otto mesi è sottoposta e chiede un po' di riposo minacciando la defezione, l'Autore dice di aver posto mano all'impegnativo lavoro non per passatempo (*kurzwîle*[16]), bensì per necessità (*durch nôt*, v. 12289), perché, avendo constatato che la gente non fa il proprio dovere, non può esimersi dal fare quanto è in suo potere per riportarla sulla retta via.

Una dichiarata finalità didattico-pedagogica connota dunque l'opera, che nella Parte Prima si rivolge esclusivamente ai giovani, facendo pensare che in seguito l'attenzione si sposterà sulle altre età della vita, soffermandosi su aspetti e problemi peculiari a ciascuna di esse; ma già nei primissimi versi della Parte Seconda l'Autore fa capire qual è il vero destinatario del *Welscher Gast* quando dice che saranno

[14] Su Wolfger vedi Teske, pp. 13-40 e Rocher, pp. 27-34. Sulla storia del patriarcato di Aquileia, che proprio sotto la guida di Wolfger entrò nella fase del suo massimo splendore, vedi H. Schmidinger, *Patriarch und Landesherr. Die weltliche Herrschaft der Patriarchen von Aquileia bis zum Ende der Staufer*, Graz-Köln 1954 (= Publikationen des Österr. Kulturinst. in Rom, 1. Abt., 1. Bd.).

[15] Analisi della struttura e del contenuto dell'opera si possono leggere, oltre che nell'edizione di Rückert (pp. X-XIV) per la penna di Neumann (vedi anche *infra*, n. 27) ed in Kries I, pp. 14-45, anche in due lavori, fondamentali per la loro profondità ed ampiezza: Rocher, pp. 268-313, e E.J.F. Ruff, *Der Wälsche Gast des Thomasin von Zerklaere. Untersuchungen zu Gehalt und Bedeutung einer mittelhochdeutschen Morallehre*, Erlangen 1982 (= Erlanger Studien, Bd. 35); la prima parte di quest'ultimo (pp. 20-294) offre, come dice lo stesso Autore, «ein[en] Reader's Digest aus Thomasin», che però si dilata sino a divenire «eine Interlinearinterpretation», un «Kommentar, der freilich nicht vollständig sein kann» (p. 14).

[16] Il termine ricorre in questo bellissimo dialogo ai vv. 12274, 12284, 12286 s., sempre nella risposta dell'Autore alla penna, che nel suo lamento ha detto di rimpiangere i tempi in cui il suo padrone, coltivando buone abitudini, partecipava alla vita di corte.

da considerarsi implicitamente valide per tutti le norme di morale o di comportamento che si enunceranno a proposito di «prìncipi e signori» (v. 1717); a questi si ricorda, già dall'inizio, che il loro dovere consiste, fondamentalmente, nel rifulgere come esempio di ogni virtù per i sudditi, che da loro devono essere guidati, attraverso l'acquisizione e la pratica di elevate norme morali, alla patria celeste[17].

Come nello spirito dell'epoca, l'opera diviene una vera e propria enciclopedia del sapere e della visione del mondo in cui Thomasin vive: le concezioni filosofiche, religiose, politiche, sociali, scientifiche del Medioevo sono messe in versi dall'Autore, che non poteva mancare, in un'opera che è, in sostanza, uno *speculum principis*, di dare ampio spazio (l'intera Parte IX) al diritto (*reht*), essendo l'amministrazione della giustizia una delle più importanti prerogative del governante.

Frequentissimo è nel *Welscher Gast*, come prevedibile, il lessema che indica la virtù (*tugent*), alta è, però, anche la frequenza del lessema *sin*, che indica, in genere, il senno, la ragione, la capacità di comprendere, ma in alcuni passi dilata il suo àmbito semantico sino ad inglobare il concetto di sapere, cultura; il *sin*, inteso proprio in tale pregnante accezione, è per Thomasin premessa e condizione pressoché necessaria della *tugent*, «poiché tramite il sapere si acquisisce la virtù» (*wan von kunst gewinnt man tugent*, v. 9262); sul piano dell'ideale etico si ha una sostanziale coincidenza semantica dei due termini. Comprensibile, quindi, la passione con cui l'Autore, in due occasioni, invita i prìncipi non solo a provvedere ottimi maestri sia ai propri figli, sia a tutti i giovani rampolli della nobiltà che vivono a corte, ma anche a sovvenzionare gli studi di quei giovani che siano dotati di talento, ma, per le disagiate condizioni economiche, non possono frequentare la scuola.

Questi appelli si inseriscono in due *laudationes temporis*

[17] La meta ultraterrena è esplicitamente indicata, tra l'altro, ai vv. 8241, ove viene riproposta la metafora dei principi come fiaccola da tenere alta, che ritorna ai vv. 8432 s. riferita però ai pastori d'anime.

acti, delle quali espongo in sintesi la prima[18]. Rispondendo al quesito perché in passato c'erano tante persone virtuose, Thomasin, sempre attento alle motivazioni psicologiche, rileva, anzitutto, che è desiderio di ogni individuo essere apprezzato; osserva, quindi, che oggi a corte si accoglie a braccia aperte il malvagio ovvero l'usuraio, mentre la persona per bene, respinta e schernita da tutti, deve andare a nascondersi; chi vuol fare carriera deve solo imparare ad assecondare i vizi del principe, e per imparare tale scienza non vi è certo bisogno di andare a scuola! Tale condotta delle autorità, sia laiche, sia ecclesiastiche, ha causato un totale sovvertimemto dei valori nella società, sicché al giorno d'oggi viviamo in un mondo alla rovescia, dichiara l'Autore, esprimendo e ribadendo il concetto con una serie di icastiche metafore. Solo l'elevazione del livello culturale attraverso la scuola sovvenzionata dal mecenatismo di prìncipi e vescovi[19] può raddrizzare la situazione[20].

La Parte VIII, che si articola in undici capitoli ed è, con i suoi 2372 versi, la più vasta dell'opera, tratta dell'intemperanza o mancanza di misura (*unmâze*); essa, che è sorella dell'incostanza (*unstæte*), viene messa in relazione con i vari vizi tramite un cumulo di metafore, il cui senso è

[18] È nella Parte IV, vv. 6281-6652. La seconda (Parte VII, vv. 9181-9448) prende l'avvio dal dispiacere dell'Autore per non potersi dilungare, a motivo dell'ignoranza dei laici, sulle caratteristiche e le funzioni di Divinitas e Phisica, due *artes* sovraordinate alle *septem artes liberales* (*die siben liste*). Una terza *laudatio* è ai vv. 2423 ss., nella Parte II, che si occupa della *stæte*, la virtù che è opportuno acquisire per prima; qui però il momento laudativo è appena accennato, prevalendo su di esso quello deplorativo della situazione politica attuale: si stigmatizza, infatti, l'incapacità delle varie nazioni europee di raggiungere e mantenere quell'armonia che i quattro elementi costitutivi del mondo fisico (aria, terra, acqua, fuoco) possiedono, pur essendo le loro caratteristiche individuali contrapposte.

[19] Rocher, pp. 708-724 (vedi *infra*, n. 26), mette in relazione l'invito di Thomasin ai vescovi con i canoni del Concilio Laterano IV.

[20] È il senso dei vv. 6609 s.: wan von den wîsen liuten sol / werden diu werlt berihtet wol; *wîse liute* sono le persone che hanno potuto nutrire il loro ingegno, sviluppare il loro talento, frequentando un corso di studi.

> «la mancanza di misura è il pungolo della schiera dei vizi,
> in quanto incita e desta i vizi
> sia in vecchiaia, sia in gioventù.» (v. 9920)

Si confrontano quindi *mâze* e *unmâze*, evidenziando le conseguenze di ciascuna sul piano pratico e concludendo sinteticamente che

> «qualunque cosa si faccia al mondo,
> non può, senza la misura, essere buona.» (v. 9984)

Tra due vizi contrapposti si pone una virtù; la *mâze* fa sì che l'individuo, grazie alla ragione o al discernimento (*sin, bescheidenheit*), si tenga nel mezzo dei due estremi viziosi. L'Autore dimostra quindi analiticamente che la *mâze* può trasformare un vizio in virtù, così come la *unmâze* può fare di una virtù un vizio.

L'esigenza della misura investe tutti gli aspetti della vita umana[21], il dormire, il vegliare, il parlare, il ridere.... Il troppo e il troppo poco sono da evitare anche nelle insegne che un principe si sceglie: le rose o il sole stanno bene su uno scudo, non ci si mettano però tutti i fiori del campo e tutte le stelle del firmamento! Alla stregua di tutto ciò che in una persona appare esteriormente, le insegne sono significazione di quanto è nell'animo di chi le porta, avverte l'Autore che, dopo aver portato esempi di insegne più o meno fittizie e iperbolicamente ridondanti o mancanti di misura nel senso opposto, passa ad un esempio reale: lo stemma di Ottone IV (tre leoni ed un'aquila dimezzata) nel quale Thomasin legge le qualità nonché il destino del personaggio[22]. Da questo *exemplum* si ricava la morale che il successo arride non a chi confida in se stesso, ma a chi si umilia a Dio e ripone in Lui le sue speranze.

[21] Degna di nota è l'enfasi con cui Thomasin sottolinea l'esigenza della *mâze* anche nell'ambito delle pratiche religiose: l'eccesso è da evitare nelle visite in chiesa, nella durata delle preghiere e dei digiuni, nelle elemosine (vv. 10187-10382).

[22] Sui motivi reali di questo blasone, vedi Ruff, p. 218, n. 2 con la relativa bibliografia. Sui rapporti tra l'Autore e Ottone IV, vedi Teske, pp. 98-103.

Questo viene provato, in positivo, dall'ascesa di Federico II, «il nostro nobile giovane» (*unser kint*, v. 10570) che, nonostante la tracotanza e la slealtà dei suoi avversari, ha ottenuto il potere. Tuttavia, né gli innumerevoli esempi offerti dalla storia recente (per la *unmâze* e la superbia dei suoi governanti l'Impero Romano d'Oriente è costretto ad ubbidire ad un re franco!), dalla storia classica e da quella biblica, né la personale esperienza nel quotidiano inducono i governanti a cambiare mentalità e condotta: non si vuole prendere esempio dalla volpe che, da saggia, non volle entrare a far visita al leone malato!

Unmâze e *ubermuot* — si avverte all'inizio del cap. VIII — non si annidano solo nell'animo dei governanti, ma anche in quello dei sudditi; essi hanno il dovere di ubbidire a quelli che Dio ha costituito su di loro (altrimenti sarebbero costretti a sottostare ad uno che usa la mano pesante, come i Greci, asserviti ora ad un re straniero); non devono cercare di equipararsi a loro: la persona saggia deve ubbidire pazientemente, senza mostrare quello spirito di indipendenza o di ribellione che non porta a nulla di buono, come provano esempi biblici e come è dimostrato dalla situazione politica attuale, in cui — dice l'Autore — per la nostra mancanza di spirito di ubbidienza «devono per forza disgregarsi la nostra forza / e le nostre sostanze ed il nostro prestigio» (*des muoz zergên unser kraft / und unser guot und unser êre* (vv.11088s.).

Si colloca a questo punto la famosa polemica con Walther von der Vogelweide, introducendo la quale Thomasin dice che noi, mossi dall'odio e dall'invidia, vilipendiamo il papa, un'autorità che Dio ha costituito come nostra guida; ha la lingua troppo lunga e dovrebbe accorciarsela chi, nella sua superbia, critica il suo padre spirituale, senza che questi abbia colpa alcuna. Chi fa un uso così cattivo della propria lingua perde il favore divino, insiste Thomasin, che così continua:

jâ ist bî mir zehen jâr
ein man und weiz doch niht vür wâr
ob er sî übel ode guot,
und spriche dan durch übermuot[23]

[23] Il codice A legge, come risulta dall'apparato di Rückert: und spriche dann durh minen ubermuot.

daz der bâbest sî ein übel man: 11115
seht wie ich mich bewarn kan!
er tuot übel, swer ez tuot,
des offen ich im wol mînen muot.
der in nie gesach, spricht über al
daz im der bâbst niht wol gevall 11120
und wænt dar umbe tiwerre sîn:
dâ ist sîn nerrescheit schîn.

Prima di analizzare questi versi, ritengo opportuno esporre in sintesi lo sviluppo dell'ampia ed articolata polemica. La persona che ha espresso un tale giudizio negativo sul papa ha parlato o solo per sentito dire, oppure senza capire ciò che lei stessa ha personalmente visto, argomenta Thomasin, che quindi si lamenta perché si vuole sempre vedere la cattiva intenzione in tutto ciò che fa il papa; questi, pur potendo, in quanto uomo, sbagliare, agisce però sempre per il nostro bene, sostiene l'Autore, che passa quindi ad esporre correttamente il contenuto della lettera papale, che egli ha personalmente sentito proclamare e che esortava solo a raccogliere fondi per finanziare la Crociata, e non, come noi stoltamente pensiamo, a riempire i forzieri della Curia romana.

A partire dal v. 11201 si ammoniscono governanti, giudici nonché, quali garanti e testimoni della verità, poeti e predicatori, a soppesare bene le loro parole quando parlano in pubblico: il poeta in questione — Walther! — con le sue dichiarazioni «[...] ha ingannato migliaia di persone»[24], vanificando quanto di bello ha scritto, e si è comportato in modo tale che si deve dire che, almeno in quella circostanza, è uscito di senno; ha, comunque, dato un pessimo esempio, consigliando di non contribuire con offerte alla Crociata; ed il consigliare alla gente ciò che ad essa piace fare, ovvero lo sconsigliarle ciò che non le piace fare, è tipico degli eretici,

[24] [..] er hât tûsent man betœret, v. 11223 (= Kries 11875); V. Schupp assume questo verso come titolo di un articolo (vedi n. che segue), nel quale, come specificato nel sottotitolo, affronta il problema dell'impatto dell'opera di Walther von der Vogelweide sull'opinione pubblica, testimoniato, appunto, da questa 'risposta' di Thomasin.

sostiene Thomasin in una digressione ... molto pertinente: per lui Walther si è macchiato di eresia![25].

I Capitoli IX e X sono — come ammette lo stesso Autore rientrando in argomento — una digressione, del resto abbastanza prevedibile: sono propaganda per la Crociata, con appelli a parteciparvi; con una progressione gerarchica, Thomasin si rivolge prima ai «nobili cavalieri tedeschi», quindi ai «nobili prìncipi tedeschi», infine «al nobile re Federico», cioè a Federico II, al quale, terzo della sua famiglia dopo il nonno (il Barbarossa) e lo zio (Federico V, duca di Svevia) a tentare l'impresa, viene assicurato, in virtù della perfezione insita nel numero tre, il pieno raggiungimento dello scopo, la liberazione della Terra Santa.

La polemica con Walther è dunque sfociata in una vera e propria predica di crociata[26], terminata la quale Thomasin si scusa per essere uscito — solo in parte, pero! — fuori tema (cosa non biasimevole, si precisa, a patto che uno sappia poi ritornarci), e riprende a parlare della superbia (*hôhvart*), spiegando anzitutto perché si chiama così.

È tempo che io pure torni — o finalmente arrivi — al mio assunto, cioè all'esame dei dodici versi sopra riportati, ed alla discussione delle varianti di cui faccio parola nel titolo dell'articolo.

Nella sua introduzione alla ristampa dell'edizione di Rückert (p. XLI), Neumann così dice riguardo ai primi versi:

[25] Con Neumann, p. XX, e V. Schupp, *er hât tûsent man betœret. Zur öffentlichen Wirkung Walthers von der Vogelweide*, in: «Poetica» 6 (1974), pp. 38-59 (sull'argomento, p. 48 s.), ritengo che il discorso di Thomasin con Walther non si concluda col v. 11268, ma comprenda questa puntata contro gli eretici; diversamente A.E. Schönbach, *Die Anfänge des Minnesangs*, Graz 1898, pp. 63, 69.

[26] Vedi Teske, p. 155. Per gli stretti rapporti di questa *Kreuzzugspredigt* con la bolla innocenziana *Quia major* (aprile 1213), già individuati da Rückert, p. 259, vedi anche H. Roscher, *Papst Innozenz III. und die Kreuzzüge*, Göttingen 1969, ed il cap. XI di Rocher, pp. 691-746, intitolato "Thomasin et les circonstances", che è un ampliamento di D. Rocher, *Thomasin von Zerclaere, Innocent III et Latran IV, ou la véritable influence de l'actualité sur le* Wälscher Gast, in «Le Moyen Âge», 79 (1973), pp. 35-55.

Aus dem Vers 11110 [si tratta, in realtà, del v. 11111] ergibt sich, daß Thomasin Anfang 1216 rund zehn Jahre bei Hofe mit einem Manne zusammen ist, dem der Papst mißfällt. Man hat diese Stelle ohne Grund auf Walther von der Vogelweide beziehen wollen. Doch spricht sie eindeutig aus, daß Thomasin mindestens seit 1205 (damals etwa ein 17/18jähriger) nach dem Abschluß seiner "gelehrten" Ausbildung am Patriarchenhofe tätig ist.

Secondo lo studioso il passo, che non si riferisce a Walther von der Vogelweide, dice inequivocabilmente che Thomasin, all'epoca della composizione del *Welscher Gast*, era già da dieci anni attivo presso la corte di Wolfger. Se è questo il senso che si deve ricavare dal testo poetico, *ein man* (v. 11112) non può riferirsi che al patriarca di Aquileia; ciò mi crea qualche perplessità la cui ragione, pur non bastando a confutare quanto asserito da Neumann, ritengo non sia da passare del tutto sotto silenzio. Mi chiedo se un cortigiano — uso il termine come *vox media* — possa esprimere la sua posizione con l'enunciato **ein herre ist bî mir*, o non dovrebbe piuttosto dire, rispettando il rapporto gerarchico, **ich bin bî einem herren*. Il dubbio che *ein man* non stia ad indicare Wolfger mi sembra almeno possibile, pur non appoggiando io la tesi che Thomasin si riferisca direttamente a Walher.

Neumann, tornando in un altro lavoro[27] sull'argomento, è più cauto; dopo aver riconosciuto che Thomasin si esprime «in einem nicht eindeutigen Satz»[28] ed aver ribadito che dal passo non si evince che Walther von der Vogelweide si sia nell'arco di un decennio recato assiduamente alla corte

[27] F. Neumann, *Einführung in Thomasins Verswerk*, in: «Zucht und schœne Sitte. Eine Tugendlehre der Stauferzeit [...] aus der Heidelberger Hs. Cod. Pal. Germ 389 *Der Welsche Gast* des Thomasin von Zerclaere», pp. 3-65, Wiesbaden 1977. Alle pp. 15-45 di questo lavoro (che d'ora in poi si indicherà con Neumann, *Einführung*) viene riproposta l'analisi della struttura e del contenuto del *Welscher Gast*, che, come ho detto nella n. 15, compare già nella ristampa dell'ed. di Rückert.

[28] Neumann, *Einführung*, p. 12; qui la sostanza di questa «frase non proprio chiara» (vv. 11111-11116) è così resa: «Wäre ein Mann zehn Jahre bei ihm [Thomasin], ohne daß er seinen Charakter kenne, und spräche dann unbesonnen, der Papst sei ein böser Mann, so werde man sehen, wie er (Thomasin), sich bewahrend, abrücken könne».

patriarcale, avanza l'ipotesi che Thomasin abbia voluto indicare se stesso come appartenente da dieci anni alla stessa corte[29]. È mia opinione che un più attento esame di questi versi porti ad escludere qualsiasi riferimento a Wolfger.

Tre pronomi creano problemi nei primi quattro versi del brano, due che ... non ci sono, uno che c'è. Comincio con il primo di quelli che non sono espressi, intendo dire il soggetto di *weiz* (v. 11112), una forma verbale che, per complicare le cose, è ambigua: quale perfetto-presente, può essere prima oppure terza persona singolare; essendo, inoltre, in paratassi con il precedente *ist*, dovrebbe avere in comune con questo il soggetto, cioè *ein man*; la traduzione sarebbe: «Ecco, per dieci anni mi è accanto / un uomo, e non sa se egli sia buono o cattivo».

Si pone ora il problema del pronome che è espresso, *er* (v. 11113), soggetto della dipendente dubitativa: a chi si riferisce? Da scartare perché assurda l'ipotesi che possa rappresentare *ein man*, cioè la stessa persona che, come abbiamo appena visto, potrebbe essere il soggetto di *weiz*; ma non ha neppure senso pensare che si riferisca al papa (come pare ritenere Neumann, anticipando quello che Thomasin dirà in seguito); e questo non tanto per la lontananza di *bâbest*[30], quanto perché, se così fosse, non si spiegherebbe — e questo vale anche per l'ipotesi che *er* si riferisca a *ein man* — perché l'Autore si introduca in prima persona (*mir*): quale funzione logica o dimostrativa spetterebbe a tale intervento? Non è dunque ovvio che *er* si riferisca al papa; e si badi che con l'identificazione del referente di *er* è strettamente connessa l'identificazione del personaggio che potrebbe celarsi dietro *ein man*.

Al v. 11114 c'è il secondo pronome che manca, il soggetto di *spriche*; questa forma verbale non è, però, ambigua come *weiz*, non può essere che prima persona singolare, anche se ci avrebbe fatto piacere trovare espresso il pronome *ich*, dal

[29] Neumann, *Einführung*, p. 14.

[30] *bâbest* ricorre al v. 11095, ed a lui si fa riferimento con la locuzione *der kristenheit houbet* (vv. 11096, 11100), *sînen* [scil.: di chi fa cattivo uso della lingua troppo lunga] *vater geistlichen* (v. 11108).

momento che in questo periodo l'Autore è sì intervenuto in prima persona (*mir*, al primo dei versi presi in esame), ma non come soggetto. Il senso di questo verso e dei due che seguono è chiaro, la traduzione non presenta quindi nessuna difficoltà:

> «e poi dico, mosso dalla tracotanza,
> che il papa sia una persona malvagia;
> guardate come so cautelarmi!» (v. 11116)

A turbare però le acque che, almeno in questo tratto, parevano tranquille, interviene il testo critico di Kries, in cui il verso che stiamo esaminando suona: *und sprichet denn duorch sinen ubermuot*. Cosa ha indotto l'Editore ad allontanarsi — segnalandolo con la sottolineatura — dal manoscritto-guida, che legge, come informa l'apparato[31]: *und spriche den duorh min ubermuot*? Quali codici attestano tale variante? Se si tratta di una soluzione *ope ingenii*, da quale logica è sostenuta?

Precisato che sino a questo momento solo i codici A e G sono stati da me esaminati direttamente[32], dall'analisi delle varianti negli apparati di Rückert e di Kries risulta questa situazione: 1) tutti i testimoni utilizzabili del fascio da

[31] Lo si riporta qui integralmente. Kries II, v. 11766: «spriche; min G; und -fehlt D. sprich ich den durch ubermut D.» [Faccio notare la soppressione del testimone A, che, in sostanziale accordo con G, legge: und spriche dann durh meinen ubermut]; Kries III: «SX: sprich ich dann. sprech K. sagen E. spreche b. ich denn (denne) HKb. dan EN. durch sinen ubermut/ c. minen -fehlt Hb.» [La sigla SX, come Kries III, p. 253 precisa introducendo le varr. del 8. Buch, rappresenta i seguenti dodici testimoni: S c a U Erl H K Ma E N Wa b; avverto che di questi, per il verso in esame, tacciono i frammenti Erl Ma Wa].

[32] Il primo nella preziosa riproduzione su pergamena del Codex Palatinus Germanicus 389 (Universitätsbibliothek Heidelberg), edita in 500 esemplari a Wiesbaden nel 1980 (Facsimilia Heidelbergensia, Bd. 4), che ho avuto a disposizione per lungo tempo grazie alla cortesia della Dr. L. D'Onchia, Direttrice della Biblioteca della Fac. di Lingue dell'Università di Bari; il secondo grazie alle fotocopie del Membrana I 120, gentilmente fornitemi dal Dr. H. Claus, Direttore della Landes- u. Forschungsbibliothek di Gotha, al quale esprimo la mia gratitudine.

Kries indicato con la sigla SX esprimono il soggetto *ich*, attestato anche in D che, insieme ad A, ci tramanda la prima redazione del *Welscher Gast*[33]; 2) i testimoni A G E U esprimono il possessivo *minen*[34] davanti a *ubermuot*, mentre il testimone c — unico nel fascio SX — legge: *durch sinen ubermuot*, con una palese contraddizione logica, in quanto l'enunciato **spriche ich durch sinen ubermuot* è assurdo. Inutile rilevare che la mancanza del possessivo in tutti i testimoni che leggono *spriche* (*ich*) non crea alcuna difficoltà, potendosi esso considerare ridondante.

Considerato che i frammenti Si Bü Pe Wo, nonché (per lacuna) il codice M tacciono, l'unico testimone che possa riportare la variante adottata da Kries dovrebbe essere F.

Prima di consultare questo codice, riprendiamo il discorso relativo ai personaggi adombrati in questi versi, e chiediamoci che funzione ha, se si accettano le lezioni *sprichet* e *sinen* anziché *spriche* e *minen*, il v. 11116 col suo chiarissimo — finalmente! — pronome soggetto di prima singolare, presente in tutta la tradizione. Come si spiega, che congruenza ha l'intervento dell'Autore in prima persona? Gli interrogativi che ponevo discutendo di *er* (v. 11113) in relazione a *mir* del v. 11111 riemergono nel verso ora in esame, in cui c'è, con l'antifrasi, una forte connotazione ironica, motivata da quanto il soggetto *ich* ha fatto, che deve per forza essere già stato espresso, perché — se non altro — in

[33] D, però, in forma contaminata. I rapporti di questo testimone con la restante tradizione (a parte Si F N, all'epoca non ancora rinvenuti) vengono discussi in Kries, *Studien*, pp. 127-139; vedi anche Kries I, p. 61 s., con la relativa n. 10. Si precisa che gli studiosi tendono oggi a negare che si tratti di una seconda redazione autorale: l'unica redazione autentica del *Welscher Gast* è quella attestata da A; vedi K. Grubmüller, *Eine weitere Handschrift von Thomasins 'Welschem Gast'*, in «ZfdA», 97 (1968), pp. 206-215 (p. 209).

[34] Questo possessivo era forse in tutto il fascio di testimoni (tranne due) che Kries raccoglie sotto la sigla SX (vedi *supra*, n. 27)? Questo farebbe pensare l'ultima variante relativa a questo fascio: «minen -fehlt Hb». Il dubbio se le varianti vengano da Kries rapportate al suo testo critico ovvero alla lezione del codice-guida crea spesso problemi, che il controllo incrociato con l'apparato di Rückert non sempre basta a risolvere.

seguito non se ne fa parola: il v. 11117 esprime, infatti, il giudizio dell'Autore su chi si comporta nel modo così poco avveduto, già descritto; giudizio al quale si da una validità universale passando dal soggetto definito *ich* all'indefinito *swer*, in cui c'è, però, già un avvicinamento al bersaglio reale di questa critica.

Al v. 11118 Thomasin dice che da questo punto intende parlare *apertis verbis* a questa persona, e questo deve farci capire che anche quanto detto in precedenza si riferiva alla stessa persona, che, comunque, non veniva — per così dire — messa perfettamente a fuoco:

> «Gli svelo perciò chiaramente il mio pensiero:
> egli, che non lo ha mai visto, va dicendo da tutte le parti[35]
> che il papa non gli piace affatto,
> e pensa di essere per questo più importante;
> si manifesta in ciò la sua stoltezza» (v. 11122)

Dietro il leggerissimo velo dei pronomi *im* (vv. 11118 e 11120), *der* (v. 11119), soggetto di *gesach* e *sprichet*, nonché dietro il possessivo *sîn* all'ultimo dei versi presi in esame si cela ovviamente Walther von der Vogelweide; Thomasin farà cadere quest'ultimo velo quando, esposto correttamente il tenore della lettera papale relativa alle collette per la Crociata, fa notare quanto *der guote kneht* (v. 11191) ha agito scorrettamente verso il papa accusandolo di volere *mit tiuschem guot / füllen sîn welhischez schrîn* (v. 11194 s): una citazione sostanzialmente fedele delle parole che Walther fa dire al papa nel verso *ir tiutschez silber vert in mînen welschen schrîn*[36]; si era già esposta sommariamente la sostanza dell'attacco critico, viene ora individuato e viene messo perfettamente a fuoco il bersaglio di questo attacco,

[35] La lezione *uber al* è attestata solo da A, tutti gli altri leggono: *mit schalle* «con gran baccano».

[36] Walther von der Vogelweide, *Leich, Lieder, Sangsprüche*. 14., völlig neubearbeitete Aufl. der Ausg. K. Lachmanns [...], hrsg. von Ch. Cormeau, Berlin-New York 1996, 12, VIII, 8 (p. 64). Sulla polemica Walther-Thomasin vedi W. Schupp, *art. cit.* (in particolare pp. 45-49).

la persona alla quale Thomasin al v. 11231 si rivolgerà confidenzialmente col tu: *nu sage mir, lieber friunt mîn.*

Un graduale svelamento, dunque, del personaggio al quale è rivolta la critica, una lenta manovra di avvicinamento il cui avvio, il cui momento più remoto e perciò con meno tratti connotativi, è da vedere — è questa la mia convinzione — nei primi tre versi del brano; in essi l'Autore descrive una situazione paradigmatica, astratta, che serve ad enunciare una verità assiomatica la quale si può così esprimere: io, pur vivendo per un lasso di tempo abbastanza lungo a stretto contatto con una persona, non riesco a capire se questa sia buona o cattiva. Di conseguenza, *ein man* (v. 11112) non si riferisce né a Walther v. der Vogelweide, né a Wolfger von Erla, indica bensì una persona qualsiasi, lo si potrebbe intendere come un vero e proprio pronome indefinito[37]. Ritengo, inoltre, che *weiz* sia una prima singolare; l'omissione del soggetto può essere dovuta ad un *lapsus* di Thomasin che, pur pensando in tedesco[38], avrà ceduto, qui come altrove, ad interferenze con il latino[39]; oppure vi è stato un inconscio prevalere di fatti psicologici sulla correttezza grammaticale: intendo dire che al pronome personale rappresentato da *mir* si è dato un peso più rilevante che all'indefinito *ein man*, sicché esso è stato sentito come 'ovvio' soggetto psicologico; oppure, infine, si è di fronte ad un

[37] Inutile ricordare che *man* concorre in tedesco a formare pronomi indefiniti; numerosissimi sono nel *Welscher Gast* i casi in cui *ein man* è usato in questa funzione; nella traduzione lo rendo allora, se si riferisce ad individui sia maschili, sia femminili, con «una persona», «le persone», ovvero con analoghe espressioni, atte ad evitare equivoci nei riferimenti pronominali nell'ambito della frase o del periodo.

[38] Così Ranke, *Sprache und Stil im Welschen Gast des Thomasin von Circlaria*, Berlin, 1908, p. 60. Alla lingua di Thomasin sono dedicate le pp. XXVI-XXIX di Neumann.

[39] L'interferenza del latino, sia sul piano lessicale, sia su quello sintattico, meriterebbe uno studio approfondito. Degno di nota è il calco dell'espressione lat. *exercitum instruere* ai vv. 6655 s.: *swer ein her niht bewîsen kan / der mac verderben manegen man* (le varianti fanno capire che tale calco presentava problemi di comprensione, aggravati dalla confusione tra *her* "esercito" e *herr* "signore", che ricorre al v. precedente.

errore di archetipo, emendato, stando all'apparato di Kries, dal solo testimone F, che legge: *und waiz ich doch nicht.*

La seconda fase del disvelamento è costituita dai tre versi che seguono, in cui l'Autore, restando il soggetto — fittizio! — enuncia la materia del caso specifico, facendo notare quanto sarebbe illogico e tracotante il suo comportamento se, nel valutare la condotta del papa, non tenesse conto della verità enunciata nella terna precedente. Ritengo pertanto infelice la scelta delle varianti *sprichet* e *sînen* da parte di Kries (forse sulla scia interpretativa di Neumann), che non è sostenuta dalla logica interna. Faccio notare che, se si accetta per il v. 11112 la lezione di F (waiz ich doch), l'ellissi del soggetto di *spriche* — di per sé già marcato morfologicamente — sarebbe assolutamente corretta.

Nella terza fase, legata alla precedente dalla cerniera del v. 11117 con i suoi pronomi tra definito e indefinito, Thomasin riassegna le parti, disveste i panni di chi, nella finzione retorica con finalità maieutiche, ha espresso il giudizio temerario sul papa, e li fa vestire al personaggio che nella realtà ha voluto indossarli, meritando di incarnare in questo lunghissimo *exemplum* il peccato della ribellione all'autorità spirituale.

Ho detto sopra che, stando all'apparato critico, l'unico testimone che avrebbe potuto riportare la lezione adottata da Kries (*sprichet denn duorh sinen ubermuot*) doveva essere F, codice papiraceo del XIV sec. conservato nell'abbazia cistercense di Schlierbach[40], piccolo paese dell'Austria Superiore. La sua consultazione[41] riserba una sorpresa, in quanto al foglio 95 recto, v. 27 si legge: *und sprich dann durich min ubermut*. La lezione adottata da Kries, oltre a non soddisfare — come già detto — la logica interna, non è, dunque, attestata da nessuna parte! (Si noti, peraltro, che la lezione di

[40] Segnatura: Hs I. 28. Grubmüller, *cit.*, dando notizia dell'esistenza di questo codice, lo siglava con la lettera C, che non viene però mantenuta da Kries onde evitare qualsiasi confusione con il testimone c, della redazione S**, Gruppo cauW* (vedi Kries I, p. 57).

[41] Ringrazio P. F. Höller, Bibliotecario dello Stift, per avermi spedito con sollecitudine il microfilm.

F non figura in apparato). Questo induce a pensare che siamo qui in presenza di una delle «zahlreichen wunderlichen Lesarten», di cui non sono responsabili solo i copisti medioevali, per esprimersi con le parole di Grubmüller[42]. Questi si riferiva alle poche varianti riportate in Kries, *Studien*, ma numerosi dubbi sull'attendibilità dell'apparato dell'edizione critica più recente si erano imposti alla mia attenzione quando, in attesa di poter consultare il codice G e già in possesso della riproduzione di A, ho riscontrato che, in un numero cospicuo di casi, le lezioni di quest'ultimo erano riportate infedelmente, talora addirittura omesse. Dovevo poi accorgermi che in non pochi casi la stessa sorte subivano le lezioni di G non accettate. Ho dovuto, infine, prendere atto che molte «wunderliche Lesarten» erano entrate nella stessa edizione critica[43]. Una situazione che rende molto più arduo il mio lavoro di traduzione del *Welscher Gast*, un'opera che, per la sua natura enciclopedica, interessa studiosi di varie discipline.

[42] K. Grubmüller, *cit.*, p. 38.

[43] Di questi problemi tratta un articolo di prossima pubblicazione in cui faccio parola anche di quelli che chiamo refusi, ma che, almeno in alcuni casi, potrebbero essere varianti di cui non l'Editore non indica la fonte. Sono di varia rilevanza ed ammontano a non meno di cinquecento, prescindendo, ovviamente, dalle varianti meramente grafiche. Ritengo opportuno segnalare in questa sede solo i versi (righi, per la *Prosavorrede*,) saltati, precisando che ora cito dall'edizione di Kries. 1) Dopo r. 120: daz man niht werben sol scheltend iemen, oder sich lobende; 2) prima di r. 125: und daz man sich bezzern sol in sinem alter; 3) dopo r. 180: und wie er mit den nideren paget; 4) r. 260: da integrare con quanto indico in corsivo: [...] und dem *ubelen wol, und den guten ouch wol und den* ubelen wê; 5) dopo r. 386: und wie man fur sine liute got antwurten muz; 6) dopo v. 653: der liht niht welehischen chan; 7) dopo v. 685: boser liute spot ist mir unmære; 8) dopo v. 918: swenne si von hove chomen sint; 9) dopo v. 4149: geschendet und wess ez der; 10) dopo v. 8844: (da emendare in: ein man mach gut und *er erwerben*): ist er gut und tugenthaft; 11) dopo v. 9685: der daz valsche erchennet alle vrist; 12) prima di v. 9690: der verwen chan sin rede wol; 13) dopo v. 10232 mancano sei versi: di si ze ratgebinne hat / und volget doh des libes rat / wan der lip und di fumf sinne / ziehen di sele nach gewinne; / die fumf sinne hant meisterschaft / die vier chreft sint an chraft; 14) dopo v. 13397 (che va emendato in: [...] worden *unrecht*): und daz chrumbe ist worden sleht; 15) dopo v. 13436 (che va emendato in: sin erge oder sin *girscheit*): sin unchiusche, oder sin ubermut; 16) dopo v. 14467 (che va emendato in: und so er ie *eraltet baz*): so er ie erger ist, wizet daz; 17) dopo v. 14730: wa von ez im chomen ist; 18) dopo v. 14795: diu gabe chumt von girscheit.

KÖRPERBILDER, HUNGER UND KANNIBALISMUSMETAPHERN IN BÜCHNERTEXTEN.

DER MENSCHLICHE KÖRPER ALS SCHLACHTFELD - UND BILDRAUM[1] VON GESCHICHTE.

di
GERHARD FRIEDRICH
Vercelli

1. Die Dimension des «Leibraums»

«Den Menschen» aufmerksam in seiner ersten und natürlichen Daseinsweise — als menschlichen Körper und individuellen Organismus — wahrzunehmen, war für Georg Büchner zunächst nicht mehr und nicht weniger, als eine sich aus seiner beruflichen Qualifikation ergebende Perspektive[2]: be-

[1] Vgl. zu Benjamins Konzept des «Bildraums» oder auch «Leibraums» vor allem: W. Benjamin, *Der Sürrealismus*, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II,1; Hg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S. 295-310. Zur neueren Diskussion dieser Benjaminschen Begriffe: S. Weigel (Hg.), *Leib-und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, Köln 1992. Es kommt darauf an, den Körper als «Bildraum» nicht als bloße Metapher, sondern als existentielle Kategorie des menschlichen Lebens als Geschichte zu begreifen. Der menschliche Körper ist «Bildraum» — d.h. als Körper im physikalischen Sinne zugleich dreidimensionales Bild, sofern — in letzter Instanz — alle Geschichte durch ihn hindurchgeht, sich immer erst als Körperlichkeit verwirklicht und daher das Bild zum integralen Bestandteil des Körpers macht, oder den Körper — als menschlichen — nur bestehen läßt, sofern er sich ständig zu sich als Bild seiner selbst verhält, sich ständig virtuell verdoppelt und nur in dieser Doppelung wirklich ist. Das Benjaminsche Konzept des «Bild»- oder «Leibraums» findet vielleicht seinen elementarsten Ausdruck in der Vorstellung des lebendigen und zugleich den eigenen Tod antizipierenden und insofern seiner Geschichtlichkeit rudimental bewußten Körpers.

[2] Ludwig Feuerbach äußerte sich zum "spontanen" Materialismus der Naturforscher des 18. und 19. Jahrhunderts: «Der Materialismus ist für

kanntlich war er während seiner kurzen literarischen Schaffensphase Medizinstudent und später — für wenige Monate — Privatdozent für vergleichende Anatomie an der Universität Zürich.

Es entspricht dem Verständnis des Physiologen und Anatomen Büchner[3], wenn er es kategorisch ablehnte, menschliches Glück oder Lebens- und Freiheitsrechte zu verhandeln, ohne darauf zu bestehen, daß vor allen anderen die Bedin-

mich die Grundlage des Gebäudes des menschlichen Wesens und Wissens aber er ist für mich nicht, was er für den Physiologen, den Naturforscher im engern Sinn, z.B. Moleschott ist, und zwar notwendig von ihrem Standpunkt und Beruf aus ist, das Gebäude selbst». (Ludwig Feuerbach, *Briefwechsel und Nachlaß*, Leipzig und Heidelberg 1874, S. 308. Zit. nach Friedrich Engels, *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie*. In: Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke* Bd. 21, Berlin 1981, S. 287). In seiner Stellungnahme zu diesem Zitat erwähnt Engels auch den Namen Büchner: «Noch mehr, er (L. Feuerbach, G.F.) wirft ihn (den Materialismus, G.F.) zusammen mit der verflachten, vulgarisierten Gestalt, worin der Materialismus des 18. Jahrhunderts heute in den Köpfen von Naturforschern und Ärzten fortexistiert und in den fünfziger Jahren von Büchner, Vogt und Moleschott gereisepredigt wurde». (Friedrich Engels, *ebd.* S. 278) Engels bezieht sich hier auf Ludwig Büchner, einen der jüngeren Brüder Georgs, praktischer Arzt und Autor des 1855 erschienen Buchs *Kraft und Stoff*, das ihn zu einem der populärsten materialistischen Philosophen des 19. Jahrhunderts machte. Engels kritisiert an dieser Stelle den «mechanischen» Charakter des «spontanan» Materialismus der erwähnten Naturforscher. Der Kern von Engels Kritik bestand darin, daß dieser Materialismus die Dimension der spezifischen Geschichtlichkeit der menschlichen Gesellschaft nicht wahrzunehmen in der Lage war.

[3] Büchner wies in der Physiologie und Anatomie den «teleologischen Standpunkt», der Körperfunktionen aus außer ihnen bestehenden Zwecken ableitet, strikt zurück. Für ihn gründet der Sinn allen Seins in seinem Dasein. Die Körperlichkeit ist die erste und letzte Ratio ihrer selbst. In seiner *Probevorlesung über Schädelnerven* (Zürich 1836) hält er der «teleologischen Ansicht» entgegen: «Die Natur handelt nicht nach Zwecken, sie reibt sich nicht in einer unendlichen Reihe von Zwecken auf, von denen der eine den anderen bedingt; sondern sie ist in allen ihren Aeußerungen sich unmittelbar *selbst genug*. Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da». (G. Büchner, *Probevorlesung über Schädelnerven*, in W.R. Lehmann (Hg.), *Georg Büchner - sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, Hamburg 1971, S. 292. In diesem Sinne gilt «die Natur», und also auch der menschliche Körper, als die letzte, absolute, d.h. unableitbare und nichts und niemandem subsumierbare Größe.

gungen des Wohlergehens des Menschen als Körper, d. h. die Befriedigung seiner Primärbedürfnisse sichergestellt sind — in einer sozialen und ökonomischen Situation, in der diese Sicherstellung für einen großen Teil der Bevölkerung im vormärzlichen Deutschland im allgemeinen und in Oberhessen im besonderen durchaus nicht gewährleistet war. Ein Mitstreiter Büchners aus der *Landboten*-Periode, August Becker, berichtete in einem Verhör vom 1. September 1837 zu Büchners Grundauffassungen: «[...] und es sei in seinen (Büchners, G.F.) Augen bei weitem nicht so betrüblich, daß dieser oder jener Liberale seine Gedanken nicht drucken lassen dürfe, als daß viele Familien nicht im Stand wären, ihre Kartoffeln zu schmelzen [...]»[4].

Ausgehend vom Standpunkt des Physiologen, den die Funktionsweise, und des Mediziners, den die Funktionsfähigkeit des individuellen Organismus, des konkreten Einzelkörpers interessiert, geht Büchner hier gleichzeitig über diesen Standpunkt hinaus. Die mögliche Kompromittierung der Körperfunktionen — verursacht durch Nahrungsmangel — wird nicht ausschließlich als physiologisches Problem eines einzelnen Organismus, sondern als kollektiv-körperliches — d.h. zugleich physiologisches und soziales — Phänomen wahrgenommen und gleichzeitig in seiner Dringlichkeit einem Problem nicht medizinischen, nicht körperlich-organischen, sondern genuin politischen Charakters übergeordnet — der im Deutschen Bund der Karlsbader Beschlüsse herrschenden Pressezensur.

Die Wahrnehmung politischer und gesellschaftlicher Zustände als Bedingungen für die ausbleibende oder unzureichende Befriedigung von — körperlich-natürlichen — Primärbedürfnissen, wesentlich des Nahrungsbedürfnisses, und folglich auch als Verursachern des Hungers und im Umkehrschluß die Wahrnehmung von unbefriedigten Primärbedürf-

[4] *Actenmäßige Darlegung des wegen Hochverraths eingeleiteten gerichtlichen Verfahrens gegen Pfarrer D. Friedrich Ludwig Weidig*, verfaßt von Dr. Friedrich Noellner, Darmstadt 1844. Zit nach: Hans Magnus Enzensberger, *Georg Büchner - Ludwig Weidig - Der Hessische Landbote. Texte, Briefe, Prozeßakten*, Frankfurt/M 1965, S. 120.

nissen als unmittelbarer Triebkraft politisch-gesellschaftlicher Prozesse, die Annahme der Möglichkeit eines direkten Übergangs von Hunger in politisches Handeln, von Natürlich-Körperlichem in Gesellschaftlich-Politisches ist eine wesentliche Konstante in Büchners politischem Denken. So berichtet Wilhelm Schulz über Büchners Reaktion nach dem problematischen Verlauf der *Landboten*-Aktion, dieser hätte — ohne sich prinzipiell entmutigen zu lassen — daraus geschlußfolgert, «daß die Noth noch nicht groß genug sei.»[5].

Mehrere — wohlbekannte, jedoch in der Regel als bloße Metaphern, bildhafte Ausdrucksformen überlesene — briefliche Äußerungen Büchners bestätigen und variieren das Motiv einer unmittelbaren Verknüpfung von Primärbedürfnis und politisch-revolutionärem Handeln. Nahrungsmittel — Brot, oder ein Huhn — gelten mehr, als nur metaphorisch zu verstehende Äquivalente politischer Aktion — sie sind es. Hunger erscheint als gleichermaßen natürliches wie «politisches» Bedürfnis, das nicht gleichermaßen, jedoch alternativ gestillt werden kann durch ein Huhn, wie durch den Sturm auf ein Aristokratenpalais: «[...] der Hunger allein kann die Freiheitsgöttin, und nur ein Moses, der uns die sieben ägyptischen Plagen auf den Hals schickte, könnte ein Messias werden. Mästen Sie die Bauern, und die Revolution bekommt die Apoplexie. Ein Huhn im Topf jedes Bauern macht den gallischen Hahn verenden»[6]. Von einer ganz ähnlichen Äußerung Büchners — und allein schon deshalb glaubwürdig — berichtet August Becker: «Seht die Oestreicher, sie sind wohlgenährt und zufrieden! Fürst Metternich, der geschickteste unter allen, hat allen revolutionären Geist, der jemals unter ihnen aufkommen könnte, in ihrem eigenen Fett erstickt»[7].

[5] Zit. nach: Walter Grab, *Statistik und Revolution. Geistige und politische Beziehungen zwischen Georg Büchner, Wilhelm Schulz und Karl Marx.* In: *Georg Büchner. 1813-1837. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler.* Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt 2. August - 27. September 1987, Basel, Frankfurt/M, S. 356.

[6] Georg Büchner, An Gutzkow, Straßburg 1835, in: W.R. Lehmann, *a.a.O.*, S. 441.

[7] Zit. nach Friedrich Noellner, *a.a.O.*, S. 120.

Und halb scherzhaft auf sich selbst bezogen äußerte Büchner gegenüber Gutzkow: «Vielleicht bin ich auch dabei, wenn noch einmal das Münster eine Jakobinermütze aufsetzen sollte. Was sagen Sie dazu? Es ist nur mein Spaß. Aber Sie sollen noch erleben, zu was ein Deutscher nicht fähig ist, wenn er Hunger hat»[8].

Das Begreifen des Hungers als zugleich physiologisches und potentiell politisches Bedürfnis und folglich der Mittel seiner Befriedigung — gleichermaßen Huhn oder Bastillesturm — als nicht einfach sprachlich-metaphorische, sondern materielle Äquivalenzen, Äquivalenzen ersten Grades, bedeutet nichts weiter, als daß Büchner — naturrechtlich — die natürliche und die politische Sphäre essentiell in eins setzt und gleichzeitig den individuellen Körper mit seinen Bedürfnissen unmittelbar politisiert. Der Mensch ist als Natur gesellschaftliches Wesen, ζοον πολιτικον, seine Gesellschaftlichkeit ist somit Akzidenz seiner Natur. Es läßt sich bei Büchner — wie bei Marx — eine Verknüpfung von Natürlichkeit und Gesellschaftlichkeit im menschlichen Individuum feststellen. Marx ordnet allerdings das natürliche Moment, einem Rückkoppelungseffekt aus nicht mehr primär natürlicher sondern menschheitsgeschichtlicher Entwicklungsdynamik ausgesetzt, tendenziell dem gesellschaftlichen unter[9] — für Büchner kann das Gesellschaftlich-Politische keinen Raum finden, wo ihm nicht die Natur den Weg bahnt. Konkreter gesagt bedeutet das: politische Pro-

[8] Georg Büchner, an Gutzkow, Straßburg, März 1835, in: W.R. Lehmann, *a.a.O.*, S. 436.

[9] Marx betont den universellen Charakter der menschlichen Produktion im Unterschied zu der des Tiers: «Zwar produziert auch das Tier. Es baut sich ein Nest, Wohnungen, wie die Biene, Biber, Ameise etc. Allein es produziert nur, was es unmittelbar für sich oder sein Junges bedarf; es produziert einseitig, während der Mensch universell produziert; es produziert nur unter der Herrschaft des unmittelbaren physischen Bedürfnisses, während der Mensch selbst frei vom physischen Bedürfnis produziert und erst wahrhaft produziert in der Freiheit von demselben; es produziert nur sich selbst, während der Mensch die ganze Natur reproduziert; sein Produkt gehört unmittelbar zu seinem physischen Leib, während der Mensch frei seinem Produkt gegenübertritt.» K. Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, in K. Marx, F. Engels, *Werke*, Bd. 40, Berlin 1990, S. 517.

zesse bleiben an die unmittelbaren körperlichen Bedürfnisse der Individuen gebunden, die politische Aktion kann kompensatorisch stattfinden, wo die Nahrungsaufnahme behindert wird — die Befriedigung des Nahrungsbedürfnisses allerdings läßt das Bedürfnis nach seiner Kompensation hinfällig werden. Der Stimulus politischen Handelns bleibt wesentlich an die Natur des Menschen als Körper gebunden[10]. Die Abhängigkeit der kompensatorischen Transformation des körperlichen in politisches Bedürfnis von der nicht-Befriedigung des ersteren stellt den — Büchner bewußten und von ihm auch gefürchteten — Schwachpunkt seines politischen Denkens dar. — Es genügt «ein Huhn im Topf».

So entsteht ein für Büchner unauflöslicher Widerspruch: die einerseits immer wieder als fundamental und existentiell erachtete Befriedigung der Primärbedürfnisse als entscheidende Begründung und Aufgabenstellung fundamental revolutionärer Bestrebungen — muß andererseits gefürchtet werden. Das «Huhn im Topf» ist konterrevolutionär. Einem jeden soll es zustehen — aber wer es hat, steigt nicht mehr auf die Barrikaden.

«Sollte es den Fürsten einfallen, den materiellen Zustand des Volkes zu verbessern, sollten sie ihren Hofstaat, der ihnen fast ohnedem unbequem sein muß, sollten sie die kostspieligen stehenden Heere, die ihnen unter Umständen entbehrlich sein können, vermindern, sollten sie den künstlichen Organismus der Staatsmaschine, deren Unterhaltung so große Summen kostet, auf einfachere Principien zurückführen, dann ist die Sache der Revolution, wenn sich der Himmel nicht erbarmt, in Deutschland auf immer verloren. Seht die Oestreicher, sie sind wohlgenährt und zufrieden!»[11]

[10] In diesem Sinne bemerkte Renato Saviane: «Büchner si richiama alla concezione francese della Volkssouveränität, in cui però il popolo non ha ancora alcun preciso connotato classista ma è sentito, rousseauianamente, come massa vicina alla natura, sfruttata dai meccanismi della società moderna.» Renato Saviane, *Libertà e necessità. 'Der Hessische Landbote' di Georg Büchner.* In: «Studi Tedeschi», XIX, 2, Napoli 1976, S. 88.

[11] Zit. nach Friedrich Noellner, *a.a.O.*, S. 119f.

Vor sich die Alternative: «Huhn oder Revolution» hofft Büchner auf letztere und votiert gegen das «Huhn» nicht trotz, sondern gerade wegen seines Mit-Leidens mit den Vielen, die «ihre Kartoffeln nicht schmelzen» können. Das Primärbedürfnis bleibt der entscheidende Bezugspunkt — aber nicht das, des nur physiologisch und vom Standpunkt des Arztes aus wahrnehmbaren Einzelorganismus, sondern das zugleich körperliche und kollektive Bedürfnis der vielen, das der unmittelbar «politischen Körper»[12].

Sofern allerdings Büchner Primärbedürfnisse und revolutionäre Stimuli nur als verschiedene Aggregatzustände der gleichen, wesentlich natürlichen Grundenergie begreift, wobei ihre natürliche Daseinsform als die unabgeleitete und stabile gilt, die politische hingegen als deren sekundäre und verletzliche Kompensationsform erscheint, ist er dem Politischen gegenüber um so skeptischer und es gilt ihm je weniger, desto ferner es dem Körper steht. Je mehr sich die Formulierung politischer Ziele von den Primärbedürfnissen entfernt, je autonomer und spezifischer sie wird in ihrer Terminologie und von Staats- und Rechtsformen und -normen handelt, je mehr sie sich artikuliert in körperfernen Abstrakta, desto mehr mißtraut ihnen Büchner. An Gutzkow schrieb er: «Übrigens, um aufrichtig zu sein, Sie und Ihre Freunde scheinen mir nicht grade den klügsten Weg gegangen zu sein. Die Gesellschaft mittels der Idee, von der gebildeten Klasse aus reformieren? Unmöglich! Unsere Zeit ist rein materiell»[13]. August Becker berichtete zu Büchners Auffassung bezüglich genuin politischer Werte oder Kategorien wie «konstitutionelle Opposition», «Monarchie» und «Republik»: «Er glaubte nicht, daß durch die constitutionelle landständische Opposition ein wahrhaft freier Zustand in

[12] Wenn Renato Saviane feststellt: «[...] Büchner pensa che [...] l'uguaglianza anche politica e sociale potrà essere riconquistato sulla base di una risposta biologica, tramite l'attivazione degli istinti; [...]» (Renato Saviane, *a.a.O.*, S. 107) nimmt er zwar den Büchnerschen Ausgangspunkt wahr, aber nicht, daß es sich hierbei für Büchner um eine Transformation und nicht einfach die «Verlängerung» der «Instinkte» ins Politische handelte.

[13] Georg Büchner, An Gutzkow, Zit. nach W.R. Lehmann, *a.a.O.*, S. 455.

Deutschland herbeigeführt werden könne. Sollte es diesen Leuten gelingen, sagte er oft, die deutschen Regierungen zu stürzen und eine allgemeine Monarchie oder auch Republik einzuführen, so bekommen wir hier einen Geldaristokratismus wie in Frankreich, und lieber soll es bleiben, wie es jetzt ist»[14]. So bewegt sich Büchner in einem zweifachen Dilemma. Er fürchtet — wie oben erläutert — das «Huhn im Topf» und privilegiert die in politischen Stimulus transformierte Kompensation des Hungers, er mißtraut aber auch der eigentlich politischen Sphäre, wo sie sich verselbstständigt und den Primärbedürfnissen der «großen Masse» gegenüber autonom, abstrakt und ihnen nicht unmittelbar subsumierbar erscheint. Demnach können sowohl philantropische «Verbesserungensvorstellungen» der Lage der «Armen», als auch «traditionelle» Politik, die primär auf die Veränderung staatlicher Institutionen und Strukturen abzielt, für Büchners politisches Denken ausgeschlossen werden. Der Raum, in dem sich für Büchner Befreiung nur wahrhaftig und konkret vollziehen kann, ist der des kollektiv begriffenen Körpers, oder des Körpers als politischem Kampfplatz. «[...], der Raum mit einem Wort, in welchem der politische Materialismus und die physische Kreatur den inneren Menschen, die Psyche, das Individuum [...], miteinander teilen. [...] dieser Raum (wird) Bildraum, und konkreter: Leibraum sein»[15]. Walter Benjamin weitet diesen, bei Büchner nur keimhaft vorhandenen Ansatz, eine materielle Einheit und einen wirklichen Ort individuell-körperlicher und zugleich kollektiver Emanzipation zu denken, dialektisch aus in die moderne Technik als Physis eines leibhaften Kollektivs, das in der Technik als seinem kollektiven Körper heimisch ist.

«Der metaphysische Materialismus Vogtscher und Bucharinscher Observanz läßt sich in den anthropologischen Materialismus, wie die Erfahrung der Sürrealisten und früher eines Hebel, Georg Büchner [...] ihn belegt, nicht bruchlos überführen. Es bleibt ein Rest. Auch das Kollektivum ist leib-

[14] Zit. nach Friedrich Noellner, *a.a.O.*, S. 124f.

[15] W. Benjamin, *Der Sürrealismus*, in W. Benjamin, *a.a.O.*, S. 309.

haft. Und die Physis, die sich in der Technik organisiert, ist nach ihrer ganzen politischen und sachlichen Wirklichkeit nur in jenem Bildraume zu erzeugen, in welchem die profane Erleuchtung uns heimisch macht. Erst wenn in ihr sich Leib und Bildraum so tief durchdringen, daß alle revolutionäre Spannung leibliche kollektive Innervation, alle leiblichen Innervationen des Kollektivs revolutionäre Entladung werden, hat die Wirklichkeit so sehr sich selbst übertroffen, wie das kommunistische Manifest es fordert»[16].

Beschränkt auf den organischen Körper gleichsam als Embryo des Geschichtsprozesses, noch nicht die Technik als den kollektiven menschlichen Körper in Betracht ziehend, hat Büchner mit seinem Konzept potentiell revolutionärer Körperlichkeit jedenfalls die wirkliche Keimzelle der hier von Benjamin formulierten, gegen Unendlich oder auch ins Nichts tendierenden geschichtlichen Entwicklungsdynamik entdeckt: den menschlichen Körper mit seinen Bedürfnissen.

2. Der Hessische Landbote. - *Bilder einer Bauernverwertung*

So ist der Körper auch zentraler Schauplatz und «Bildraum» seiner Bauernagitation im *Hessischen Landboten*. Die Sprache ist körpernah, Ausbeutung erscheint als natürlich-organischer Prozeß — was sie in ihrer Natureingebundenheit in der feudalen Gesellschaft in gewissem Maße tatsächlich war —, die natürliche Nutzung des Viehs gibt die Bilder zur Beschreibung menschlicher Unterdrückungsverhältnisse ab:

> «Der Bauer geht hinter dem Pflug, der Vornehme aber geht hinter ihm und dem Pflug und treibt ihn mit dem Ochsen am Pflug, [...], sein Leib ist eine Schwiele, sein Schweiß ist das Salz auf dem Tische des Vornehmen. [...] 700.000 Menschen [...] werden zu Ackergäulen und Pflugstieren gemacht, [...]. Das Volk ist ihre Heerde, sie sind seine Hirten, Melker und Schinder; sie haben die Häute der Bauern an, der Raub der Armen ist in ihrem Hause; die Thränen der Witwen und Waisen sind das Schmalz auf ihren Gesichtern; [...], damit eine Legion unnützer Beamten sich von eurem Schweiße mästen:

[16] *Ebd.*, S. 309f.

[...] klagt, daß ihr die Ackergäule des Staates seyd, klagt über eure verlorne Menschenrechte [...]»[17].

Indem der Bauer sich selbst wie sein von ihm «ausgebeutetes» Vieh vorgestellt wird — zugleich in einer ihm zugänglichen und in der ihm fremden Perspektive der ihn Ausbeutenden, in diesem Übereinanderschieben von Vertrautem und Unerhörtem — kann ihm die «Natürlichkeit» seiner Lebensbedingungen in Natur- und Körperbildern fragwürdig werden. Dieses Übergehen von Mensch in Tier und von Tier in Mensch geht jedoch über die ersten expliziten Metaphern[18] — «als hätte der Herr [...] die Bauern und Bürger zum Gewürm gezählt»[19] — so im Eingangspassus des *Landboten*[20] — hinaus, bis hin zu den Schreckensvisionen eines direkten — nicht mehr über Tiervergleiche als Metaphern der europäischen Kultur assimilierbar gemachten — Kannibalismus. Hier wird der menschliche Körper nicht «wie ein Vieh», sondern als solcher von anderen Menschen entweder in seinen Körperkomponenten (Blut, Knochen, Fett, Haut) oder Ausscheidungen (Schweiß) physisch verwertet: «[...], und erzählt dann euren hungernden Weibern und Kindern, daß ihr Brot an fremden Bäuchen herrlich angeschlagen sey, erzählt ihnen von den zierlichen Bändern, die aus den Schwielen ihrer Hände geschnitten sind, erzählt von den stattlichen Häusern, die aus den Knochen des Volks gebaut

[17] Georg Büchner, Ludwig Weidig, *Der Hessische Landbote*, zit. nach W.R. Lehmann, *a.a.O.*, S. 34ff.

[18] Auch R. Saviane bemerkt: «Lo *Hessischer Landbote* (intendo quello di Büchner) è consapevolmente costruito su di una metafora base, quella della bestia». R. Saviane, *a.a.O.*, S. 61. Saviane alledings vertieft nicht die Frage nach dem Gehalt dieser «metafora base» und verzichtet auf eine systematische Analyse ihrer semiotischen Struktur.

[19] G. Büchner, L. Weidig, *Der Hessische Landbote*, in W. R. Lehmann, *a.a.O.*, S. 34.

[20] Noch für Bergemann heißt der Autor dieses Eingangspassus des *Landboten* Weidig. Der Gebrauch des Tiervergleichs spricht allerdings für die Autorenschaft Büchners. Auch R. Saviane ordnet — mit eben dieser Begründung — den ersten Absatz (nicht den «Vorbericht»!) des *Landboten* Büchner zu. Vgl. R. Saviane, *a.a.O.*, S. 65.

sind [...] und (riecht) die Lampen, aus denen man mit dem Fett der Bauern illuminiert»[21]. Sicher, es liegt hier auch verkürzend-drastische Bildhaftigkeit vor, die komplexerere gesellschaftliche Ausbeutungsverhältnisse veranschaulicht — die Büchner allerdings gleichzeitig in dem von ihm benutzten statistischen Material in ihrer abstrakteren Gestalt dokumentiert. Angesichts der oben erwähnten brieflichen und sonstigen Äußerungen Büchners jedoch, die nicht an oberhessische Bauern gerichtet waren, steht durchaus in Frage, ob es sich bei der Bildersprache des Landboten einfach um eine Rhetorik der Volksnähe, oder nicht eher um eine Konsequenz — gleichsam als Negativbild — aus der Wahrnehmung der Primärbedürfnisse als fundamental rechtsstiftend und ihrer Verortung als revolutionärer Primärenergie in der menschlichen Physis handelt.

Wird der Körper erst als die Mitte wahrgenommen, durch die alles hindurch muß und aus der alles hervorgeht, dann ist er das — auf ihre parasitäre Weise — auch für die parasitären Aristokraten und Beamten des feudalen Staates. «Der Fürst ist der Kopf des Blutigels, der über euch hinkriecht, die Minister sind seine Zähne und die Beamten sein Schwanz»[22]. Die zitierten Bilder von Ausbeutung als direkter «Menschenverwertung» wären demnach nicht einfach — besonders drastische — Metaphern für Ausbeutung, sondern entdecken, was Benjamin «den hundertprozentigen Bildraum»[23] nennt, wollen besagen, daß Ausbeutung für Büchner in letzter Instanz nicht bildhaft — d.h. nur im Zeichen — sondern tatsächlich immer direkte physische Verwertung der Körper der Ausgebeuteten ist. Die Bilder sind nicht beliebig und wären insofern wörtlicher zu nehmen, als es bisher gemeinhin getan wurde[24]. Ungefähr in diesem Sinne: Es

[21] G. Büchner, L. Weidig, *Der Hessische Landbote*, in W.R. Lehmann, *a.a.O.*, S. 44/46.

[22] *Ebd.*, S. 44.

[23] W. Benjamin, *Der Sürrealismuss*, *a.a.O.*, S. 309.

[24] Renato Saviane allerdings geht spontan - gegenüber Th. M. Mayer, für den die Metaphern des *Landboten* einfach «sozial kontrastierende Metaphern» sind (Th. M. Mayer, *Büchner und Weidig - Frühkommunismus und*

besteht kein politisch-soziales Unrechtsverhältnis, das sich nicht — in letzter Instanz — als Verwüstung der Körper der Unterdrückten vollzöge. Deren wirkliche Befreiung ist letzlich die Befreiung der Körper, und das bedeutet für Büchner zuallererst: die sichergestellte freie Befriedigung ihrer nun als Rechte wahrgenommenen natürlichen Bedürfnisse. «Das deutsche Volk ist Ein Leib, ihr seid ein Glied dieses Leibes. [...] dann erhebet euch, und der ganze Leib wird mit euch aufstehen»[25]. Hier scheint — über das als «Ein Leib» geeinte deutsche Volk hinaus — eine Utopie auf: die Auferstehung des Leibes, die über die — einmal heftig diskutierte — Frage der von Büchner angeblich angestrebten Eigentumsformen[26] hinweg- oder auch hinausgeht. Der auferstandene

revolutionäre Demokratie, in «Text + Kritik», Sonderband Georg Büchner I/II, hrsg. von H.L. Arnold, München 1979, S. 110) - tendenziell über das Begreifen der Metaphern als bloße Sprachbilder in Richtung ihres Wörtlich-Nehmens hinaus: «La principale legge **storica**, che è nel contempo anche legge **biologica** (Herv., G.F.), stabilisce (für Büchner, G.F.) l'inevitabile scontro tra popolo e classe dominante, tra poveri e ricchi, in definitiva tra affamati e sazi, [...]». R. Saviane, *a.a.O.*, S. 104.

[25] G. Büchner, L. Weidig, *Der Hessische Landbote*, in W.R. Lehmann, *a.a.O.*, S. 58.

[26] Es liegen keine direkten Äußerungen Büchners zur Frage der anzustrebenden Eigentumsform vor. Th. M. Mayer, der versuchte, Büchner auf ein Prinzip des Gemeineigentums oder der «Gütergemeinschaft» festzulegen, muß sich dabei durchweg auf die Aussagen Dritter berufen. So auf die — in diesem Zusammenhang zentrale — von August Becker aus dem Herbst 1845, daß Büchners «Gesellschaft der Menschenrechte [...] sich schon vor 11 Jahren zum Prinzip der Gütergemeinschaft [bekannte]». Zit. nach Th. M. Mayer, *Büchner und Weidig, a.a.O.*, S. 26. Es käme gerade darauf an, zu verstehen, daß der formale — und in Konsequenz rechtliche — Aspekt der Eigentumsregelung — ausgehend von Büchners Grundpositionen — für ihn nur von sekundärer Bedeutung sein konnte. Ganz entgegengesetzt zu Mayer versuchte Saviane zu zeigen, daß Büchner letzlich einem jakobinischen Konzept des Kleineigentums verhaftet war. «La volontà generale al potere: questo ideale di Rousseau, di Robespierre e dei repubblicani francesi è anche l'ideale di Büchner. Il mito di allora non era la soppressione della proprietà privata dei mezzi di produzione ma l'eliminazione delle limitazioni censitarie che impedivano ai poveri di partecipare alla guida dello stato. L'opposizione ricchi-poveri non è altro che un calco della contrapposizione nobiltà-terzo stato». R. Saviane, *a.a.O.*, S. 92. Wenn Saviane in der Büchnerschen Gegenüberstellung «Reiche-Arme» im *Landboten* eine Art von Wiederauflage

Leib, der befreite Körper ist — jenseits der gesellschaftlich-geschichtlichen Kategorie «Eigentum» — Vision einer naturhaft-unmittelbaren Verwirklichung der Einheit von Mensch und Natur. Es hat keinen Sinn ihr — über die negative Bestimmung des Fehlens von jeglicher Ausbeutung von Menschen hinaus[27] eine positive Gesellschafts- oder Eigentumsform zuordnen zu wollen, so wie dies — außer in platten anthropomorphen Projektionen — weder möglich noch sinnvoll ist für die Tierwelt.

Ohne im Einzelnen auf die Auseinandersetzung um die Autorenschaft einzelner Textpassagen des *Landboten* — Büchner oder Weidig — eingehen zu wollen[28], kann nach dem bisher Gesagten jedoch als ein entscheidendes Kriterium der Identifikation wenigstens von Spuren ihrer Herkunft aus der Feder Büchners das Vorkommen von Tiermeta-

der Opposition «Adel - dritter Stand» während der Französischen Revolution sieht, so ist das zumindest mißverständlich. Es genügt, auf die Diskussion des «Preßvereins» auf der Badenburg bei Gießen (3. Juli 1834) zu verweisen — und Büchners Position in ihr —, um zweifelsfrei klarzustellen, daß für Büchner zu den «Reichen» mit dem Adel auch die Begüterten des «dritten Standes» gehörten. Eine republikanische Reform des politischen Überbaus befürchtete er geradezu! (Vgl. hierzu auch Anm. 14) Ein «Eigentumsbegriff» ließe sich für Büchner nur implizit erschließen als «formales» Kriterium einer intakten Osmose von Organismus und dessen natürlichem und gesellschaftlichem Habitat, als in diesem Sinne aus den Körperbedürfnissen und den notwendigen Bedingungen ihrer Befriedigung abgeleitete Funktion.

[27] Büchner betonte in einem seiner Straßburger Briefe an Gutzkow: «[...] man muß in socialen Dingen von einem absoluten *Rechts*grundsatz ausgehen, [...]». G. Büchner, *An Gutzkow*, Straßburg 1836, in W.R. Lehmann, *a.a.O.*, S. 455. Der «absolute *Rechts*grundsatz» ist radikal egalitär, sofern die Büchnersche Hervorhebung des «*Rechts*» dieses nicht im Sinne von Gesetz, sonder von Gerechtigkeit interpretiert sehen will. In seinem egalitären Impetus schließt dieser Satz jede Form von Ausbeutung aus — ohne allerdings positiv irgendeine Eigentumsform zu indizieren.

[28] Vgl. hierzu vor allem: Th. M. Mayer, *Büchner und Weidig, a.a.O.*, S. 16-298, R. Saviane, *a.a.O.*, S. 7-119, G. Schaub, *Statistik und Agitation. Eine neue Quelle zu Büchners Hessischem Landboten*, in *Geist und Zeichen*. Festschrift für Arthur Henkel [...], hrsg. von Herbert Anton u.a., Heidelberg 1977, S. 351-375, T.M. Holmes, *Druckfehler und Leidensmetaphern als Fingerzeige zur Autorenschaft einer Landboten-Stelle*. In «Georg Büchner Jahrbuch» 5 (1985), S. 11-17.

phern und Körperbildern gelten. Dies um so mehr, als ein Blick auf zeitgenössische deutsche Agitations- und Aufklärungsschriften — auch von Weidig selbst verfassten — zeigt, daß der *Landbote* nicht bezüglich seiner biblischen Sprache und Bilder, nicht bezüglich seiner anti-aristokratischen Rhetorik, nicht einmal bezüglich des Gebrauchs von Statistiken, jedoch mit seiner «Sprache des Körpers» im damaligen Deutschland alleine steht[29].

Körperbilder und physiologische Metaphern zur Beschreibung und Denunziation von Ausbeutung fanden hingegen verbreiteten Gebrauch im revolutionären und nachrevolutionären Frankreich — Büchners eigentlicher politischer Heimat. So antwortete Blanqui in dem gegen ihn geführten Prozess dem Staatsanwalt: «[...] un vingt-cinq millions de paysans et cinq millions d'ouvriers pour extraire le plus pur de leur sang et le transfuser dans les veines des privilégiés»[30]. In den *Paroles d'un croyant* von Lamenais liest man: «[...] und alle verschlingen, verschlingen; und ihr Hunger wächst immer fort, und sie wälzen sich aufeinander, und das Fleisch

[29] Vor allem in Hessen illegal vertriebene Flugschriften und Periodika waren: das von Wilhelm Schulz 1819 verfasste *Frag- und Antwortbüchlein ... Für den deutschen Bürgers- und Bauersmann*, in dem «eine gesamtdeutsche parlamentarische Föderativrepublik» gefordert wurde (W. Grab, *Statistik und Revolution. Geistige und politische Beziehungen zwischen Georg Büchner, Wilhelm Schulz und Karl Marx*, in *Georg Büchner. Der Katalog*, Frankfurt am Main 1987, S. 356), das *Bauern-Conversations-Lexicon* (1835 in seiner 5. Folge in Marburg/L gedruckt) und der von Friedrich Ludwig Weidig verfasste *Leuchter und Beleuchter für Hessen oder der Hessen Nothwehr*. Als charakteristisch für die das Blatt kennzeichnende Ausrichtung auf die Politik innerhalb der landständischen Institutionen kann der Leitartikel des «Ersten Blatts» vom Januar 1834 angesehen werden: «Der aufgelöste Landtag des Großherzogthums Hessen». Zit. nach H.J. Müller, *Friedrich Ludwig Weidig. Aus dem Schatten hervortretend...*, in *Georg Büchner. Der Katalog, a.a.O.*, S. 197. Ludwig Börne macht in einem seiner *Briefe aus Paris* — und darin bezeichnenderweise der Büchnerschen Argumentation im *Landboten* schon näher — polemischen Gebrauch von der Statistik: «*Livreebediente* 200.000 Fr., zu viel. *Besoldete Tagediebe von Rang*, 650.000 Fr., unerhört! *Küche* 780.000 Fr., [...]». L. Börne, *Briefe aus Paris*, Brief Nr. 66, 4. Januar 1832, zit. nach R. Saviane, *a.a.O.*, S. 33.

[30] *Défence du citoyen Louis Auguste Blanqui devant la Cour d'assises*, Paris 1832. Zit. nach, R. Saviane, *a.a.O.*, S. 13.

zuckt, und die Knochen krachen unter dem Zahne. Ein Markt wird aufgetan; dahin führt man die Völker, den Strick um den Hals; man betastet sie, man wägt sie, [...]»[31]. Ein Straßburger Republikaner verteidigte sich während seines Prozesses (1834): «Volk du düngst umsonst das Schlachtfeld, dein verspritztes Blut wird dir keine neue Frucht bringen; [...]; sie (die Arbeitenden, G.F.) begießen mit ihrem Schweiß unsere Felder, und sind schlecht ernährt; [...]»[32]. Könnte es sich — angesichts des häufigen Vorkommens dieser Redeweise gerade im damaligen Frankreich[33] — bei ihr nicht um eine Art plebejischer Umkehrung der sensualistischen Theoreme des französischen Materialismus des 18. Jahrhunderts, der Holbach, Helvétius und Diderot handeln? — Nachdem diese, menschliche Emanzipation verdiesseitigend, sie vor allem an die Emanzipation des allerdings nur als Einzelorganismus begriffenen Körpers und seiner Bedürfnisse gebunden dachten, und damit erst — in kulturgeschichtlichem Sinne — den menschlichen Körper als rechtsstiftendes Organ «zur Sprache gebracht» hatten, in einem öffentlichen Sprachraum etablierten, mußten die notleidenden und hungernden Massen, von diesem ihnen nun zur Verfügung stehenden neuen Idiom Gebrauch machend, ihre materielle und physische Not nicht nur mehr unmittelbar erleiden, sondern konnten sie auch als solche in einem spezifischen Idiom von Körperlichkeit und Primärbedürfnissen vermitteln, benennen und diese als Rechte einklagen, ohne sich dabei rechtfertigend auf irgendwelche religiösen oder ideologischen Mystifikationen beziehen zu müssen. Das genügte nun. So hieß es 1841 in der Zeitung «L'Humanitaire»: «Le but de la science sociale est la garantie d'une situation entièrement conforme à l'organisme de l'homme implique nécessairement la satisfaction absolue

[31] F.R. de Lamenais, *Paroles d'un croyant*, nach der Übersetzung von Ludwig Börne, in L. Börne, *Sämtliche Schriften in 5 Bänden*, hrsg. von Inge und Peter Rippmann, Düsseldorf 1964, Bd. 2, S. 1214f, zit. nach R. Saviane, *ebd.*, S. 35.

[32] *Prozess des Vereins des Niederrheins gegen die Auflage der Getränke und des Salzes...*, Straßburg 1834, zit. nach R. Saviane, *ebd.*, S. 26.

[33] Vgl. hierzu Abschnitt 2. dieser Arbeit.

de tous ses besoins [...]»[34]. Einer der — von Marx so bezeichneten — «wissenschaftlicheren französischen Kommunisten»[35], Dézamy, bezeichnete 1842 in seinem *Code de la communauté* als erstes «Prinzip [...] der ganzen Gesellschaftsorganisation das GLÜCK. Es ist Ziel und Endzweck allen Tuns und Strebens der Menschen. Dieses Ziel, dieser Endzweck wird erreicht [...], durch die uneingeschränkte, vollständige Befriedigung aller unserer Bedürfnisse (der physischen, geistigen und moralischen), kurz, durch ein unserer Natur ganz und gar entsprechendes Leben»[36] Dieses, aus der «vollständigen Befriedigung aller unserer Bedürfnisse» sich ergebende GLÜCK ist auch für Büchner — darin dem französischen Materialismus und Frühkommunismus ganz nahestehend — Maß und Projektionsfläche, wenn er dessen völlige Abwesenheit in der Lage der oberhessischen Bauern als Verwüstung, Vertierung, ja als kannibalische Verwertung ihrer Körper, eben als dessen totale Negation, wahrnimmt und denunziert. Demnach bestünde der spezifische Inhalt der büchnerschen Bildersprache im *Landboten* — soweit sie nicht biblischen Charakters ist — in der Denunziation von physischer Ausbeutung als Zerstörung des Humanum schlechthin. Der traditionelle Dualismus von Körper und Geist, von Ökonomie und Kultur, von Hunger und Moral erscheint hier aufgehoben; es gibt nur einen all dies umfassenden «Ereignisraum»: den menschlichen Körper, der als individueller Organismus zugleich ins Gesellschaftlich-Geschichtliche sich ausweitet. «[...] überall, wo ein Handeln selber das Bild aus sich herausstellt und ist, in sich hineinreißt und frißt, wo die Nähe sich selber aus den Augen sieht, tut dieser gesuchte Bildraum sich auf, die Welt allseitiger und integraler Aktualität, in der die 'gute Stube' ausfällt, [...]»[37]. Diese Weitung des Körpers zum «Gesellschaftskörper» ist nicht einfach Metapher, Sprachbild, sondern entdeckt «im Raum des politischen Handelns den hundertprozentigen Bildraum»[38], das dreidimensionale Bild, das zugleich Ikone und krudeste Realität, wirklicher Körper ist.

[34] Zit. nach Th. M. Mayer, *Büchner und Weidig, a.a.O.*, S. 74.

[35] Vgl. K. Marx, F. Engels, *Die Heilige Familie*, in Marx-Engels, *Werke*, Berlin 1990, Bd. 2, S. 139.

[36] Zit. nach Th. M. Mayer, *Büchner und Weidig, a.a.O.*, S. 73.

[37] W. Benjamin, *Der Sürrealismus, a.a.O.*, S. 309.

Dabei erfasst Büchner Körperlichkeit allerdings nicht in ihrer konkreten, materiellen Vermitteltheit, in der Dialektik des äußeren und entäußerten Körpers der «vermenschlichten Natur und des naturalisierten Menschen»[39], sondern erahnt sie ikonographisch in den individuellen Organismus mit gesellschaftlichen Bedeutungen aufladenden Bildern.

Der leidende Körper als Triebkraft und als wesentlicher Austragungsort geschichtlicher Entwicklung — das ist der Projektionsraum eines anthropologischen Materialismus, der die Metaphysik der ersten Materialisten ins Menschliche zu heben versucht: «Unter den *der Materie* eingebornen Eigenschaften ist die *Bewegung* die erste und vorzüglichste, nicht nur als *mechanische* und *mathematische* Bewegung, sondern noch mehr als *Trieb, Lebensgeist, Spannkraft*, als *Qual* — um den Ausdruck Jakob Böhmes zu gebrauchen — der Materie. [...] In *Baco*, als seinem ersten Schöpfer, birgt der Materialismus noch auf eine naive Weise die Keime einer allseitigen Entwicklung in sich. Die Materie lacht in poetisch-sinnlichem Glanze den ganzen Menschen an»[40]. Ist es nicht diese «Qual» einer «poetisch-sinnlich» aufgefassten Materie, die für Büchner als körperliches Leiden zur Triebkraft menschlicher Geschichte wird?

[38] *Ebd.*, S. 309.

[39] Vgl. hierzu auch K. Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, in Marx-Engels, *Werke*, Bd. 40, *a.a.O.*, S. 515 f: «Die Universalität des Menschen erscheint praktisch eben in der Universalität, die die ganze Natur zu seinem unorganischen Körper macht [...]. Die Natur ist der unorganische Leib des Menschen, [...]».

[40] F. Engels, K. Marx, *Die heilige Familie*, in: Marx-Engels, *Werke*, Bd. 2, *a.a.O.*, S. 137.

3. Dantons Tod. - *Terreur, Hungersnot und Aristokratenfressen in der Französischen Revolution*

Das in den Körperbildern immer auch ausgedrückte Gewaltpotential — handelt es sich letzlich doch um die Denunziation von Ausbeutungsverhältnissen — erscheint in *Dantons Tod* virulenter als in der Sprache des *Landboten* und verkehrt seine Stoßrichtung, da während der Französischen Revolution Fressende und Gefressene in der Sprache der sansculottischen Massen die Rollen tauschten. Der «dritte Bürger» in der Gassenszene I,2 von *Dantons Tod* läßt keine Zweifel an den Absichten der Sansculotten aufkommen:

> «Sie haben kein Blut in den Adern, als was sie uns ausgesaugt haben. Sie haben uns gesagt: schlagt die Aristokraten tot, das sind Wölfe! Wir haben die Aristokraten an die Laternen gehängt. Sie haben uns gesagt das Veto frißt euer Brot, wir haben das Veto totgeschlagen. Sie haben gesagt die Girondisten hungern euch aus, wir haben die Girondisten guillotiniert. Aber sie haben die Toten ausgezogen und wir laufen wie zuvor auf nackten Beinen und frieren. Wir wollen ihnen die Haut von den Schenkeln ziehen und uns Hosen daraus machen, wir wollen ihnen das Fett auslassen und unsere Suppen mit schmelzen. Fort! Totgeschlagen, wer kein Loch im Rock hat!»[41]

Und etwas weiter in der gleichen Szene beharrt der «dritte Bürger»: «[...] Die paar Tropfen Bluts vom August und September haben dem Volk die Backen nicht rot gemacht. Die Guillotine ist zu langsam. Wir brauchen einen Platzregen»[42]. Und der «erste Bürger» fügt hinzu: «Unsere Weiber und Kinder schreien nach Brot, wir wollen sie mit Aristokratenfleisch füttern. Heh! totgeschlagen wer kein Loch im Rock hat»[43]. Die partielle quasi-Identität einiger dieser Kannibalismusmetaphern mit der Bildersprache des *Landboten* wurde schon häufiger bemerkt[44], weniger Aufmerksamkeit

[41] G. Büchner, *Danton's Tod*, in Georg Büchner - *Dichtungen*, hrsg. von H. Poschmann, Frankfurt/Main 1992, S. 18-19.
[42] *Ebd.* S. 20.
[43] *Ebd.*
[44] Vgl. hierzu vor allem Th. M. Mayer, *Büchner und Weidig, a.a.O.*, S. 110 f.

wurde auf die Beobachtung der Differenzen gelegt. Zunächst handelt es sich um Identität nur im Sinne einer spiegelbildlichen Umkehrung der Bilder. Wie schon bemerkt tauschen Fressende und Gefressene ihre Rollen. Nun handelt es sich um eine Art der Wiederaneignung von zuvor parasitär entzogener Körper- und Lebenskraft: «Sie haben kein Blut in den Adern, als was sie uns ausgsaugt haben». Diese Verkehrung der Rollen hat tasächlich Folgen für die Art der Verwertung der Körper der immaginierten Schlachtopfer. Im *Landboten* hält Büchner den Bauern die «zierlichen Bänder, die aus den Schwielen ihrer Hände geschnitten sind, [...] die stattlichen Häuser, die aus den Knochen des Volks gebaut sind; [...] und die Lampen [...], aus denen man mit dem Fett der Bauern illuminiert»[45] vor Augen. Während die Verwertung der Bauernkörper hier dem Luxuskonsum und der Entwicklung der persönlichen Kultur der «vornehmen Herren»[46] dient, benötigen die Sansculotten in *Dantons Tod* Aristokratenkörper zur Stillung ihres Hungers und zur Befriedigung anderer elementarer Bedürfnisse. Aus der «Haut von den Schenkeln» sollen Hosen gemacht werden, das ausgelassene «Fett» dient der Verbesserung der «Suppe» und mit dem «Aristokratenfleisch» sollen vor Hunger schreiende Frauen und Kinder gefüttert werden. Es handelt sich offensichtlich um zwei klassenspezifisch unterschiedliche Formen von «Kannibalismus». Kulturproduktion auf Seiten der Herrschenden, physische Reproduktion bei den Ausgebeuteten. Auch in der Umkehrung der Kannibalismusmetaphern fahren diese fort, sich zu verhalten wie immer schon, indem Zweck und Absicht des Verzehrens der Gegner beschränkt bleiben auf die unmittelbare Reproduktion ihrer Körper, das Auffressen bleibt rein konsumptiv, schafft nichts Neues und führt zu keiner qualitativen Veränderung ihrer Lage. So konkretisiert sich hier die Rede von der ikonographischen Aufladung der Körper mit gesellschaftlichen Bedeutungen in den klassen-

[45] Vgl. Anm 21.
[46] G. Büchner, F.L. Weidig, *Der Hessische Landbote*, in W.R. Lehmann, *a.a.O.*, S. 44.

spezifisch unterschiedlichen Zwecken, denen die Körper in ihrer Verwertung zugeführt werden.

Ein weiterer bedeutender Unterschied zwischen den Kannibalismusmetaphern des *Landboten* und den bisher aus dem *Danton* zitierten, besteht in ihrem unterschiedlichen Grad an Wirklichkeitsgehalt. Die des Landboten beschreiben Tatbestände existierender Ausbeutung. Die «zierlichen Bänder» sind «aus den Schwielen» der Bauernhände geschnitten, die stattlichen Häuser sind «aus den Knochen des Volks gebaut», man illuminiert aus Lampen «mit dem Fett der Bauern». Im *Danton* hingegen ist alles nur Absichtserklärung, nicht die Beschreibung von Tatbeständen. «[...] Wir wollen ihnen die Haut von den Schenkeln ziehen [...] wir wollen ihnen das Fett auslassen [...]. Wir brauchen einen Platzregen. [...] wir wollen sie mit Aristokratenfleisch füttern.» (Herv., G.F.) Die Bilder dienen hier offensichtlich nicht der beschreibenden Denunziation einer gesellschaftlichen Wirklichkeit, sondern der Artikulation von Handlungsabsichten, die als solche die Wirklichkeit der Ausbeutung virtuell — und ihrem virtuellen Charakter entspricht auch ihre Spiegelverkehrtheit — wiederholen und insofern von ihr konditioniert bleiben, nicht qualitativ über sie hinausweisen.

Mit dem bisher Gesagten ist noch nicht geklärt, wer genau im Diskurs des «dritten Bürgers» die zu schlachtenden «sie» sind. Der «erste Bürger» ist explizit und spricht von «Arsitokratenfleisch», beim «dritten» bleibt die Benennung der Opfer implizit und damit vage. Es läßt sich allerdings schlußfolgern, daß es sich bei ihnen nicht primär um Aristokraten handeln kann, denn «sie» haben gesagt «schlagt die Aristokraten tot». Dann haben «sie» «die Toten ausgezogen» und «wir wollen ihnen (den vorherigen «sie») die Haut von den Schenkeln ziehen». Es scheint klar, daß es die Führer und Protagonisten der Revolution sind, denen hier die «Haut von den Schenkeln» gezogen werden soll. Mit dieser Bestimmung der Opfer tritt ein völlig neues Moment in den Diskurs ein.

Nun handelt es sich nicht mehr primär um virtuell-spiegelverkehrte Reflexion von Ausbeutungsverhältnissen,

sondern um eine Kritik des bisherigen Verlaufs der Revolution, die allerdings — da in den gleichen Bildern vorgetragen — vermuten läßt, daß es sich bei ihr im Kern nach wie vor auch um die Artikulation unbefriedigter Primärbedürfnisse handelt. Die hier artikulierte Erfahrung ist einfach: die verschiedenen revolutionären Aktionen und Kampagnen haben — entgegen den Erwartungen — nicht die Magenfrage für die tendenziell verelendete und hungernde Masse lösen können, während die Protagonisten der Revolution sich bereichert haben. In der «Logik» der Körperbilder, im aufs Organische beschränkten «Bildraum» des Körpers als politischem Kampfplatz ist klar was nun zu geschehen hat: «[...] ihnen das Fett auslassen und unsre Suppe mit schmelzen». Mehr noch als in der Bildersprache des *Landboten* wird hier mittels unmittelbarer Verknüpfungen von inkompatiblen Elementen genuin Politisches als Organisch-Körperliches materialisiert («... das Veto frißt euer Brot, wir haben das Veto totgeschlagen».) und der Körper des Antagonisten durch den Akt seiner kannibalischen Verwertung dem eigenen Körper als Nahrung zugeführt und zugleich als «politischer Körper» vernichtet. — Büchner selbst spricht in einem seiner Briefe vom «Auffressen» der nunmehr auf «bloße Politik» reduzierten Revolution![47] Interessant ist in dieser Äußerung die Umkehrung der Perspektive der vielzitierten Worte Vergniauds: «La

[47] «Die ganze Revolution hat sich schon in Liberale und Absolutisten getheilt und muß von der ungebildeten und armen Klasse aufgefressen werden». «Liberale» und «Absolutisten» müssen gleichermaßen «aufgefressen» werden, da es sich bei beiden um essentiell politische — und d.h. für Büchner vor allem: volks- und körperferne — Spezies handelt. Vgl. G. Büchner, *An Gutzkow*, Straßburg 1835(?), in W.R. Lehmann (Hg.), *a.a.O.*, S. 441 Vgl. zur Diskussion des Bedeutungsgehalts von «Absolutisten» in diesem Kontext: T.M. Holmes, *Die «Absolutisten» in der Revolution*, in GBJb 8 (1990-94), S. 241-253. Holmes vertritt die These, daß Büchner «den Absolutismus-Begriff in seiner *politischen* Bedeutung verwendet, daß er damit auf despotische Tendenzen innerhalb der Revolution verwies, auf absolutistische Mittel zum revolutionären Zweck, [...]» T.M. Holmes, *ebd.*, S. 243. Weniger problematisch, als die «Despotie» als solche, war für Büchner allerdings der abstrakt-symbolische, der «sterile» und kompensatorische Charakter der Gewalt der «Absolutisten» (Robespierre, St. Just in *Dantons Tod*), nicht diese als solche — Büchner war kein Liberaler.

Révolution est comme Saturne: elle dévorera tous ses enfants». Bei Büchner frißt nicht «die Revolution», sondern sie ihrerseits soll gefressen werden. Nicht die wirklich «fressende Revolution» fürchten die Sansculotten (und mit ihnen Büchner), sondern im Gegenteil die nur symbolhaft gewalttätige. Sie soll, da, wo sie «nur» politischen Charakter trägt, «gefressen», d.h. radikalisiert, im dreidimensionalen Bild der Nahrungsaufnahme in die sozialrevolutionäre Dimension überführt werden.

So ist diese revolutionäre Befriedigung der Primärbedürfnisse als das Fressen der «politischen Körper» zugleich Nahrungsaufnahme, die Vernichtung des Politischen als solchen und damit die magische Aufhebung der Trennung von politischer und sozialer Revolution im revolutionär-rituellen Menschenopfer. Ist dies nicht die plebejische Antwort auf den zentralen Konflikt der französischen als bürgerlicher Revolution, die «menschliche» auf die Form der «politischen Emanzipation» beschränkt zu vollziehen? Diese, als Emanzipation im Abstrakten, führt in letzter Konsequenz «zur Aufhebung des Lebens, zur Guillotine»[48]. Handelt es sich bei den wütenden Ausbrüchen der Büchnerschen Sansculotten nicht letzlich um die Verteidigung des Lebens als konkretes, als materielles Leben gegen seine abstrakte Form als abgetrenntes «Gattungsleben» im Staat, wenn «Der vollendete politische Staat [...] seinem Wesen nach das *Gattungsleben* des Menschen im *Gegensatz* zu seinem materiellen Leben (ist)»?[49] Allerdings durchbrechen die blutigen Bilder vom Auffressen nicht den Verblendungszusammenhang des «politischen Staates», sofern sie letzlich unterstellen, Abstrakta könnten sättigen.

Ein Ansatz zur Unterscheidung zwischen rituell-symbolischem Handeln an allegorisierten Figuren und konkretem Handeln an konkreten Menschen findet sich allerdings in eben der gleichen Szene des *Danton*. Gemeint ist die

[48] K. Marx, *Zur Judenfrage*, in Marx-Engels, *Werke*, Berlin 1990, Bd. 1, S. 357.
[49] *Ebd.* S. 354.

dem Diskurs des «dritten Bürgers» unmittelbar folgende Laternisierungsepisode und hier vor allem die schlagfertige Antwort des «jungen Menschen» und die Reaktion der «Bürger» auf diese Antwort. Zunächst beabsichtigt man tatsächlich, die Losung «Totgeschlagen, wer kein Loch im Rock hat!» unmittelbar in die Tat umzusetzen — ein «junger Mensch» soll an der nächsten Laterne aufgehängt werden, weil er an seinem Schnupftuch als «Aristokrat» identifiziert wird. Der «junge Mensch» fleht um «Erbarmen!»[50], was den «dritten Bürger» durchaus nicht beeindruckt. Seine Antwort ist: «An die Laterne!»[51] Dann scheint sich der «junge Mensch» in sein Schicksal zu fügen: «Meinetwegen, ihr werdet deswegen nicht heller sehen!»[52] und die Antwort der «Umstehenden» ist nun «Bravo, bravo!» und «Laßt ihn laufen!»[53] Was ist hier geschehen?

Gerade indem sich der «junge Mensch» auf den oben erläuterten symbolisch-rituellen, gleichsam magischen Charakter der beabsichtigten Handlung — die mit der Tötung des Gegners zugleich immer auch und irgendwie einen unmittelbaren praktischen Nutzen verbindet — einläßt, «ihr werdet deswegen nicht heller sehen», führt er die magische Dimension der beabsichtigten Tötung ihrer eigenen inneren «Logik» folgend ad absurdum, macht schlagartig ihren Charakter als Ersatzhandlung deutlich — und erzielt tatsächlich eine schlagende Wirkung, man läßt von ihm ab. Die Dissoziation des magisch-symbolischen Komplexes hat stattgefunden, die Sansculotten wissen nicht mehr, warum sie den «jungen Menschen» töten sollten.

In diesem Zusammenhang ist interessant, daß Büchner sich, diese Laternisierungsepisode betreffend, bis in die Einzelheit der schlagfertigen Antwort des «jungen Menschen» auf eine Quelle — die von ihm benutzte UZ (Unsere Zeit) — gestützt hat. Da heißt es:

[50] G. Büchner, *Danton's Tod*, *a.a.O.*, S. 19.
[51] *Ebd.*
[52] *Ebd.*
[53] *Ebd.*, S. 19-20.

«Er (der Abbé Maury; G.F.) ging ruhigen Schrittes mitten durch die aufgebrachtesten und tobensten Haufen, und beantwortete mit der größten Kaltblütigkeit, und oft sehr witzig, ihre schrecklichsten Drohungen. Eines Tages, als man ihm zurief: "An die Laterne mit dir, du Despotenknecht!" drehte er sich um und sagte: "Ihr werdet deshalb doch nicht heller sehen wie jetzt." Das Volk lachte und ließ ihn ruhig seiner Wege gehen.»[54]

Es kann demnach als gesichert angesehen werden, daß Büchner mit dieser Episode die subjektive Verfassung der Volksmassen im revolutionären Paris nicht interpretiert, sondern dokumentiert hat.

Materielle Not — die auch in dem «nicht heller sehen» zynisch verschlüsselt aufscheint — und Hunger bildeten tatsächlich den ständigen Erfahrungshintergrund der Volksmassen während der Französischen Revolution — nicht nur, aber vor allem in Paris — und sind als wesentliche Determinanten auch des politischen Verhaltens und generell der subjektiven Verfassung breiter Bevölkerungskreise anzusehen. Alphonse Thiers berichtet in seiner *Histoire de la Révolution Francaise* — eine von Büchners Hauptquellen für seinen *Danton* — gerade bezogen auf die ersten Monate des Jahres 1794 — und in diese fällt der Handlungszeitraum von *Danton's Tod*:

«Pendant toute la révolution, lorsqueles passions d'un parti, longtemps excitées, étaient prètes à faire explosion, c'était toujours une défaite, une trahison, une disette, une calamité enfin, qui leur servait de prétexte pour éclater. [...] Mais une nouvelle calamité venait de se faire sentir, c'était le défaut de viande. Les nombreux bestiaux que la Vendée envoyait jadis aux provinces voisines, n'arrivaient plus depuis l'insurrection. Les départemens du Rhin avaient cessé aussi d'en fournir depuis que la guerre s'y était fixée; il y avait donc une diminution réelle dans la quantité. En outre, les bouchers, achetant les bestiaux à haut prix, et obligés de les vendre au prix du maximum, cherchaient à échapper à la loi. La bonne viande était réservée pour le riche ou pour le citoyen aisé qui la payait bien. Il s'établissait une

[54] «Unsere Zeit», Bd. I, S. 508 f, zit nach Th. M. Mayer, *«An die Laterne!» Eine unbekannte Quellenmontage in Dantons Tod (I,2)*, in «Georg Büchner Jahrbuch 7/1989», hrsg. von Th. M. Mayer, Frankfurt/M 1989, S. 135. Mayer weist in diesem Artikel - u.a. - nach, wie Büchner aus zwei verschiedenen von der UZ berichteten Vorkommnissen aus dem «revolutionären Alltag» seine Laternisierungsepisode in Szene I,2 des *Danton* montiert hat.

foule de marchés clandestins, surtout aux environs de Paris et dans les campagnes; et il ne restait que les rebuts pour le peuple ou l'acheteur qui se présentait dans les boutiques, et traitait au prix du maximum. [...] Les bestiaux manquant, on avait été réduit à tuer les vaches pleines. Le peuple avait dit aussitòt que les b o u c h e r s a r i s t o c r a t e s (Herv., G.F.) voulaient détruire l'espèce, et avait demandé la peine de mort contre ceux qui tuaient des vaches et des brebis pleines. Mais ce n'était pas tout; les légumes, les fruits, les oeufs, le beurre, le pois n'arrivaient plus dans les marchés.»[55]

Hier fällt vor allem die seltsame Verbindung von «bouchers aristocrates» — aristokratische Metzger — auf, die Thiers als Teil einer indirekten Rede wiedergibt — «Le peuple avait dit» — und in diesem Zusammenhang auch die Forderung nach der Todesstrafe für den, der trächtige Kühe und Schafe schlachtet. Die Versorgungsengpässe scheinen teils tatsächlich durch eine «Sabotage» der Metzger verursacht worden zu sein, die ihrerseits — seitens der Bevölkerung — mit der Aristokratie in Verbindung gebracht wurden, und als die geeignetste Lösung des Problems der Fleischknappheit erschien die Todesstrafe für die eigenartige Spezies der Metzgeraristokraten. Hier schienen sich tatsächlich — und nicht nur im Ressentiment der Bevölkerung — politisch-soziale Konflikte und technisch-organisatorische Schwierigkeiten in der Lebensmittelbeschaffung zu einem ununterscheidbaren Komplex zu amalgamieren. Eben dieses sich tatasächlich der Allegorie des «politischen Körpers» annähernde Amalgam scheint in der seltsamen Rede vom «aristokratischen Metzger» unmittelbar zum Ausdruck zu kommen. Hier wird als historische Wirklichkeit sozusagen mit Händen fassbar, was Benjamin mit dem jenseits der Metapher liegenden «Leibraum» meinte: Geschichte findet in den Körpern statt.

Der Historiker Richard Cobb berichtet in seiner sozialhistorischen Studie *Terreur et Subsistances 1793-1795* zum Verhältnis von Terror und Lebensmittelbeschaffung in diesen Jahren der Französischen Revolution:

[55] A. Thiers, *Histoire de la Révolution Francaise*, Bd. V, Paris 1843, S. 344 ff.

«Au printemps (1794, G.F.), comme toujours, la situation s'aggrave. C'est le moment que choisit le Comité de Salut public pour lancer la grande opération politico-économique connue sous le titre du "complot pour affamer Paris". [...] On exécute donc quelques "affameurs", mais la disette se prolonge et on se voit contraint de prendre des mesures pour interdire les discussions sur les subsistances et sur les arrivages, considérés désormais comme sujets dangereux.»[56]

In von Cobb recherchierten Prozessakten aus dem Jahr III der Revolution heißt es: «'Se c'era grano al mercato? Gli si rispose di no; è stata presentata ieri al club la proposta di erigere una ghigliottina ... prenderemo i cannoni e la ghigliottina per andare a cercare il grano dagli agricoltori egoisti'»[57] Cobb kommentiert dieses Zitat: «Nell'anno III e nell'anno IV, di fronte ad una situazione in continuo peggioramento, la gente del popolo divenne più che mai convinta dell'efficacia del Terrore come rimedio risolutivo della carestia»[58].

Das in der Wirklichkeit der Revolution erfahrene Ineinander-Übergehen von Lebensmittelknappheit und politisch motivierter Subversion, von Hunger, und Hinrichtung als tatsächlichem — oder vermeintlichem — Mittel ihn zu bekämpfen, beförderte in der Vorstellungswelt und in der Sprache der hungernden Bevölkerung die Ausformung des oben in der Sprache der Büchnerschen Sansculotten analysierten symbolhaft-allegorischen Komplexes des aufzufressenden Feindes. Das «Mahl» wird dabei zugleich als Nahrungsaufnahme und revolutionär-ritueller Akt empfunden. «Mercier, nel 1797, cita spesso il linguaggio violento della gente comune, ricco di incitamenti all'assassinio e di metafore cannibalesche: 'Mi piacerebbe mangiarti il fegato', 'mi piacerebbe aprirti la pancia e mangiarti le budella', 'vorrei mangiare la testa di un borghese', 'mangerei le frattaglie di un aristocratico.' [...] Possiamo ricordare le donne del popolo,

[56] R. Cobb, *Terreur et Subsistances 1793-1795*, Paris 1964, S. 218.
[57] R. Cobb, *Polizia e Popolo. La protesta popolare in Francia 1789-1820*, Bologna 1976, S. 431.
[58] *Ebd.*, S. 431.

dipinte dalla *Laterne magique*, mentre mangiano i 'corpi nudi e palpitanti delle loro vittime.'»[59]. Und etwas weiter berichtet Cobb — leider ohne genauere Angaben — vom «[...] semicannibalismo di alcune donne e di pochissimi uomini, [...][60]. Wenn der Kannibalismus — wenigstens episodisch — aus den Bildern der Volkssprache in die Wirklichkeit eingetreten sein sollte, wäre das gewissermaßen sowohl die unmittelbar-physische Verwirklichung der Einheit von physischer Eliminierung des Gegners und Lösung der Magenfrage, als auch die nicht nur vorgestellte, sondern verwirklichte rituelle Aufhebung der Trennung von sozialer und politischer Revolution gewesen. Cobb relativiert allerdings eventuell tatsächlich vorgekommene Episoden von Kannibalismus mit folgender Bemerkung:

«L'uccisione del fornaio François non rese il pane più abbondante; e simili risultati non ottennero neppure tutte le altre teste infilate in cima alle picche. A meno che non se le fossero mangiate. Il sanculotto, [...] faceva un mucchio di discorsi di questo tipo — specialmente se si trattava di mangiare teste ben cotte e ben condite; ma si trattava di parole e non di fatti. Avevano tanta poca voglia di sedersi a tavola di fronte ad una testa controrivoluzionaria [...] quanta ne avevano di giocarci a bocce o di bere sangue dai teschi»[61].

Doch auch der Kannibalismus «in Worten» war — wie oben zu zeigen versucht wurde — mehr als nur blutrünstige Großsprecherei. Es handelte sich bei ihm letzlich um eine Art virtueller Überwindung des spezifisch abstrakten politischen Charakters der bürgerlichen Revolution in plebejischer Bildersprache und vorgestellter Magie.

Offensichtlich hat Georg Büchner die Kannibalismusmetaphern als solche in seinem *Danton* nicht erfunden, sondern mit ihnen ein kulturgeschichtliches Moment aus der Revolutionsgeschichte dokumentiert. In den ihm zu Verfügung stehenden Quellen — vor allem in «Unsere Zeit» — war diese Sprachschicht hinreichend belegt[62]. Er gibt ihr im *Danton*

[59] *Ebd.*, S. 114.
[60] *Ebd.*, S. 115.
[61] *Ebd.*, S. 368.
[62] So gibt die «UZ» Äußerungen der «Masse» wie die folgende wieder: «Wenn wir vor Hunger sterben, so gibt man uns das Schauspiel einer Hin-

— nicht nur in der Sprache des Volkes, sondern auch in den Diskursen der Protagonisten — Raum, was nach der Kenntnis seiner oben erwähnten brieflichen Äußerungen und des *Landboten* nicht überraschen kann. In der Sprache der Pariser Sansculotten konnte Büchner seine Privilegierung der Primärbedürfnisse und sein Mißtrauen gegenüber der Verselbstsätndigung des Politischen wiederfinden — oder korrekter, er hat seine Position und auch die von ihm im *Landboten* gebrauchten Körperbilder erst in Kenntnis von die französische Revolution betreffenden Quellen erarbeitet[63].

Die sich schon in der Laternisierungsepisode in I,2 des *Danton* abzeichnende Dissoziation des magisch-allegorischen Komplexes, wo er sich im «Bravo, bravo» der «Bürger» auflöst, (s.o.) findet sich in expliziter Form im weiteren Verlauf des Dramas, indem das «Aristokratenfressen» als groteske Anmaßung, oder schlichtweg als Unmöglichkeit wahrgenommen wird. Gleichzeitig wiederholen sich allerdings die Kannibalismusmetaphern auch ohne problematisiert zu werden. Anscheinend stellt Büchner die subjektive Verfassung der Volksmassen nicht als homogene Qualität vor, sondern differenziert zwischen mindestens zwei verschiedenen Bewußtseinsformen — einer magischen und einer rationaleren Variante —, die sich in ihrem Ausdruck ähnlich gearteter Metaphern bedienen. So schreit «ein Weib» bei der Hinrichtung Dantons und der Dantonisten: «Platz! Platz! Die Kinder schreien, sie haben Hunger. Ich muß sie zusehen machen,

richtung von hundert sogenannten Aristokraten, unter denen oft die besten Patrioten und Sansculotten sind. Will man uns mit Menschenfleisch speisen und mit Blut tränken?» («UZ» Bd. XII, S. 287) Zit nach H. Poschman, *Georg Büchner, a.a.O.*, S. 494.

[63] Ein direkter Hinweis darauf findet sich in Büchners gern zitiertem «Fatalismus-Brief»: «Ich studierte die Geschichte der Revolution.» (Zit. nach W.R. Lehmann, *a.a.O.*, S. 425) Trotz unterschiedlicher Datierungen dieses Briefes — Bergemann datiert ihn November 1833, Lehmann 10. März 1834 und Th. M. Mayer Anfang März 1834 (vgl. Th. M. Mayer, *Büchner-Chronik*, in «Text + Kritik», *a.a.O.*, S. 374) — hätte Büchners Beschäftigung mit der «Geschichte der (Französischen, G.F.) Revolution» auf jeden Fall vor der Abfassung seines *Landboten*-Manuskriptes stattgefunden, die Mayer «zwischen dem 13. und dem 25.» März (Vgl. Th. M. Mayer, *ebd.*, S. 374) datiert.

daß sie still sind. Platz!»[64] Der Zusammenhang von Hinrichtung und Hunger wird hergestellt — wenn auch nicht explizit als das Fressen der Opfer, das aber, im Kontext der Sprache des *Danton*, als angedeutet betrachtet werden kann. Die Magie der Tötung eines Feindes, die zugleich einen in keinerlei sachlichem Zusammenhang mit dieser Tötung stehenden «Nutzeffekt» — meistens, aber nicht immer den der Sättigung — abwirft, ist in dem Ausruf des «Weibes» gegenwärtig. Eben das Ausbleiben dieses «Nutzeffekts» bemerkt und beklagt der «zweite Bürger» während der Verhaftung Dantons: «Ich wollte das Vaterland machte sich um uns verdient; über all den Löchern, die wir in anderer Leute Körper machen, ist noch kein einziges in unsern Hosen zugegangen»[65]. Fast erstaunt stellt dieser Bürger fest, daß die «Magie» nicht funktioniert.

In einer seiner Verteidigungsreden vor dem Revolutionstribunal wendet sich Danton an das Volk: «[...] Ihr wollt Brot und sie werfen euch Köpfe hin. Ihr durstet und sie machen euch das Blut von den Stufen der Guillotine lecken»[66]. In der kontrastierenden Gegenüberstellung Brot-Köpfe versucht Danton die Dissoziation von politisch-symbolischer Handlung und wirklicher Befriedigung der Primärbedürfnisse zu vollziehen, den Hunger — konkret — dem Brot und nicht — allegorisierend — der Guillotine zuzuordnen und damit die politisch-symbolische Handlung aus der Perspektive der in körperlicher Konkretheit gefassten physischen Bedürfnisse in ihrer Sterilität erscheinen zu lassen. Freilich blendet er damit die Dimension einer tatsächlichen potentiellen Überlagerung von «Physis» und Symbolhandlung, eben «das Dritte», die Dimension des «Bildraums» aus. — Der Körper gilt ihm nur als individueller Organismus, nicht als Schauplatz von Geschichte. Er scheint Erfolg zu haben, denn in der sich anschließenden Szene «Ein Volkshaufe» (III,10) ist die erste Reaktion auf seine Rede zustim-

[64] G. Büchner, *Dantons Tod, a.a.O.*, S. 87.
[65] *Ebd.*, S. 50.
[66] *Ebd.*, S. 75.

mend: «Ja das ist wahr, Köpfe statt Brot, Blut statt Wein.» Und «einige Weiber» pflichten bei : «Die Guillotine ist eine schlechte Mühle und Samson ein schlechter Bäckerknecht, wir wollen Brot, Brot!»[67] Noch befangen in den Bildern des teils tatsächlich als Wirklichkeit wahrgenommenen (s.o. einige von R. Cobb dokumentierte Äußerungen) magisch-allegorischen Kannibalismuskomplexes — die Guillotine als «Mühle» und der Henker als «Bäckersknecht» — durchbrechen die «Weiber» den Bann, indem sie ihr Bedürfnis im Ruf nach «Brot» der Symbolebene entziehen und den Richtplatz als ungeeigneten Ort — «schlechte Mühle» — für dessen Befriedigung, die Sterilität der Symbolhandlung erkennen. Dabei bleibt es allerdings nicht. Der «zweite Bürger» antwortet nun den «Weibern»: «Euer Brot, das hat Danton gefressen, sein Kopf wird Euch allen wieder Brot geben, er hatte Recht»[68]. Scheinbar auf das konkrete Bedürfnis der «Weiber» nach «Brot» eingehend, bindet er es doch wieder an die Symbolhandlung, indem er dessen Befriedigung von der Hinrichtung Dantons abhängen läßt. Die Magie der Tötung verbürgt die Sättigung — auch wenn hier das Opfer nicht unmittelbar aufgefressen werden soll. Der magisch-allegorische Komplex setz sich gegen die Ansätze seiner Dissoziation durch: Am Ende dieser kurzen Szene rufen «alle»: «Es lebe Robespierre! Nieder mit Danton! Nieder mit dem Verräter!»[69] Mit Robespierre siegt die Herrschaft der Abstraktion und des nur «zweidimensionalen» Symbols - es «frißt» das wirkliche Fleisch, während letzteres die Abstraktion nur in der Vorstellung und in Selbsttäuschung verschlingen kann.

Das öffentliche Töten, das die «politischen Körper» als Nahrungsquelle fetischisiert, d.h. die am Körper vollzogene politische Handlung scheinbar «verfleischlicht», dient als Ersatzhandlung für die nicht vollzogene soziale Revolution und — den Protagonisten der Revolution durchaus bewußt — als Maßnahme zur Stillstellung des als gefräßig gefürchteten Volkes. In Szene I,4 wirft Lacroix Legendre vor: «[...] Du

[67] *Ebd.*
[68] *Ebd.*
[69] *Ebd.*, S. 76.

hast die Contrerevolution offiziell bekanntgemacht, du hast die Dezemvirn zur Energie gezwungen, du hast ihnen die Hand geführt. Das Volk ist ein Minotaurus, der wöchentlich seine Leichen haben muß, wenn er sie nicht auffressen soll»[70]. Der potentiell sozialrevolutionäre Charakter des Volkes wird hier — aus der entgegengesetzten Perspektive der gleichen Symbolik verhaftet — als seine allegorisch verdichtete Gefräßigkeit, als sein — als Bedrohung empfundener — «revolutionärer Kannibalismus» wahrgenommen.

Und auch Danton spricht diese Sprache: «Man arbeitet heutzutag alles in Menschenfleisch»[71]. «Alles» fällt für diese Wahrnehmung in seinen letzlich körperlich-fleischlichen Anfang zurück. Politische und kulturelle Prozesse scheinen nichts, als letzlich auf ihren Rohstoff rückführbare Produkte der Körperverwertung. Der menschliche Körper verwandelt sich für Büchners Danton — durch die Erfahrung der die menschliche mit der politischen Emanzipation identifizierenden Revolution, die den individuellen Körper allegorisch aufladen mußte und doch nicht über ihn hinauskam, in ihm letzlich ihre Schranke fand — von der Verheißung, die er für die fränzösischen Sensualisten des 18. Jahrhunderts noch bedeutete, in Schwere und zur naturhaft-vorgeschichtlichen Grenze menschlichen Handlungsraums. — Nicht «Leibraum», sondern einfach Leib, Körper ohne Geschichte. Dessen Geschichtslosigkeit selbst erscheint noch als körperlicher Mangel: «Es wurde ein Fehler gemacht, wie wir geschaffen worden, es fehlt uns was, ich habe keinen Namen dafür, wir werden es uns einander nicht aus den Eingeweiden herauswühlen, was sollen wir uns drum die Leiber aufbrechen?»[72]

Nur eine Körpererfahrung — die Marions — steht gegen diese negative Wendung. Hier wird aber bezeichnenderweise nicht gefressen - sondern geliebt. Der Körper erscheint gerade nicht als politischer — und das heißt als eigentlich schon vernichteter — Körper, transformiert in fleischlich-

[70] *Ebd.*, S. 26.
[71] *Ebd.*, S. 62.
[72] *Ebd.*, S. 39.

allegorische Stofflichkeit, als kompensatorisch zu fressender oder irgendwie zu verwertendes Objekt, sondern er überschreitet als Subjekt in sinnlicher Liebe seine Grenzen und wird zugleich als Selbstzweck zum Medium einer im Weiblichen mystifizierten All-Erfahrung — Körperutopie:

«Aber ich wurde wie ein Meer, was alles verschlang und sich tiefer und tiefer wühlte. Es war für mich nur ein Gegensatz da, alle Männer verschmolzen in einen Leib. [...] Den Abend saß ich am Fenster, ich bin sehr reizbar und hänge mit Allem um mich nur durch eine Empfindung zusammen, ich versank in den Wellen der Abendröte. [...] Ich kenne keinen Absatz, keine Veränderung. Ich bin immer nur Eins. Ein ununterbrochenes Sehnen und Fassen, eine Glut, ein Strom.»[73]

Hier wird nicht — in verzweifelter Verteidigung eines letztlich menschlichen Sinns der Geschichte — «Alles» auf den Fetisch-Körper zurückgeführt und beschränkt, sondern der Körper umfasst «Alles», weitet sich aus ins Unbestimmte. Ins Utopische entbunden läßt er allerdings der Geschichte ihre Grenzen[74].

4. Die «Vorrede» zu Leonce und Lena. «fama» und «fame»: der Autor und sein Magen

Der «Hunger» steht in einer der beiden einander gegenübergestellten Fragen der «Vorrede» des «Lustspiels» *Leonce und Lena* dem Stück Büchners voran, das unter seinen Arbeiten fürs Theater augenscheinlich am wenigsten mit materieller Not, der Befriedigung von Primärbedürfnissen, eben Hunger im Sinne hat. Die «Vorrede»:

> Alfieri: «E la fama?»
> Gozzi: «E la fame?»[75]

[73] *Ebd.*, S. 27 f.

[74] Vgl. hierzu R. Grimm, *Coeur und Carreau. Über die Liebe bei Georg Büchner*, in «Text + Kritik» Georg Büchner I/II, a.a.O. S. 299-326, u. H.-J. Ruckhäberle, *Georg Büchners 'Dantons Tod' — Drama ohne Alternative*, in GBJb 1 (1981), S. 169-176.

[75] G. Büchner, *Leonce und Lena*, in H. Poschmann, *a.a.O.*, S. 93.

in ihrer epigrammhaften Einfachheit und Kürze, in ihrem scheinbaren Zitatcharakter und ihrer «italianità» zugleich rätselhaft, eine geballte Ladung von Implizität — Kurt Ringer nennt sie «assoziationsintensiv»[76] —, ist als Denkanstoß und Provokation wohl eher geeignet, reflektierende Distanz zum Stück selbst zu schaffen, Erwartenshaltungen in «Unordnung» zu bringen, denn als unmittelbare Orientierungshilfe für dessen Lektüre zu dienen.

Dieses distanzierte und distanzierende Verhalten der «Vorrede» zum Stück könnte auf direkte Weise ihre Entstehungsgeschichte reflektieren. Wie bekannt ist, verfasste Büchner sein «Lustspiel» aus Anlaß eines literarischen Preisausschreibens. «Diese 'Preisaufgabe' für ein Lustspiel [wurde] [...] unter dem Datum des 1. Januar 1836 von der J.G. Cottaschen Buchhandlung ausgeschrieben, jedoch erst am 3. Februar im 'Intelligenz-Blatt Nro. 3' [...] annonciert [...]»[77]. In der die «Preisaufgabe» ankündigenden Anzeige (der Einsendetermin wurde nach Verlängerung auf den 1.7. 1836 festgelegt und Büchner hat mit Verspätung abgegeben) hieß es unter anderem: «Die Bewerber belieben ihre Manuscripte, in der üblichen Art mit Devisen versehen, durch Buchhändlerangelegenheit oder postfrei hierher gelangen lassen»[78]. Die Manuskripte sollten mit «Devisen» anstelle der Verfassernamen «versehen» werden, um eine unbefangene Beurteilung durch die Juroren zu gewährleisten. In der Forschung wird davon ausgegangen, «daß der von Büchner mit 'Vorrede' überschriebene Wahlspruch zuerst für diesen Kennwortzweck bestimmt war»[79].

Wenn dies so ist, kann die «Vorrede» tatsächlich nicht als integraler Bestandteil der Komödie angesehen werden,

[76] K. Ringer, *Büchner zwischen FAMA und FAME*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 213, Bd. 128, 1976 I, S. 104.

[77] Th. M. Mayer, *Zu August Lewalds 'Lustspiel-Preisaufgabe' und zu Datierung und «Vorrede» von Leonce und Lena*, in GBJb 1/1981, hrsg. von Th. M. Mayer, Frankfurt/M 1981, S. 201 f.

[78] *Preisaufgabe*, zit. nach H. Poschmann, *a.a.O.*, S. 601.

[79] H. Poschmann, *a.a.O.*, S. 614 Vgl. hierzu auch Th. M. Mayer, *Zu August Lewalds 'Lustspiel-Preisaufgabe'*, *a.a.O.*, S. 209.

war diese ja wesentlich unabhängig vom «Kennwort» zu beurteilen, sondern als ein ihr — durch den Modus des Preisausschreibens konditioniertes — relativ äußerliches Moment. Die oben beobachtete Distanz — wobei Distanz nicht Beziehungslosigkeit bedeutet — könnte so schon eine erste Erklärung finden. Sofern wesentlich durch das Preisausschreiben als Verfahren bedingt, sollte es nicht wundern, wenn der Materialist Büchner in der «Vorrede» vor allem die sie selbst bedingenden Umstände reflektiert.

Zunächst bezeichnen — in aller Einfachheit — «fama» und «fame» die zwei essentiellen Ambitionen, die ein Autor mit seiner Teilnahme an einem literarischen Preisausschreiben verbinden kann: bekannt zu werden und auch etwas zu verdienen — sollte er den Preis gewinnen. Büchner scheut sich nicht, eben dies seinem Beitrag in aller Offenheit voranzustellen[80]. Die Ausschreibung stellte dem Sieger in Aussicht: «Das Lustspiel wird in der *Allgemeinen Theater-Revue für 1836* abgedruckt, und dem Dichter desselben der Preis von *Dreihundert Gulden R.W.* gleich nach erfolgtem Drucke durch die Unterzeichnete ausbezahlt»[81]. — Sowohl «fama» als auch «fame» sollte also Genüge getan werden. «[...] der ausgesetzte Preis von 300 Rhein. Gulden [...] entsprach (etwa dem), was Campe in Hamburg für Stücke seiner renommierteren Autoren Immermann und Raupach bezahlte, und damit immerhin etwas mehr als das Dreifache dessen war, was Büchner mit 10 Louisdor von Sauerländer für die beiden Drucke seines *Danton* im vorausgegangenen Jahr erhalten hatte»[82]. Daß für Büchner dieser pekuniäre Aspekt durchaus von Bedeutung war, geht aus einem seiner Straßburger Briefe an Eugen Boeckel — vom 1. Juni 1836 — her-

[80] Karl Gutzkow reduzierte in seiner editorischen Vorbemerkung zur Erstausgabe von *Leonce und Lena* in Fortsetzungen die mögliche Bedeutung der «Vorrede» auf diesen Aspekt: «Die Vorrede, die G. Büchner zu seinem Lustspiel [...] schrieb, besteht aus zwei Sätzen, die sehr naiv ausdrücken, daß er mit seiner Dichtung etwas zu verdienen hoffte». Zit. nach H. Poschmann, *a.a.O.*, S. 589.

[81] *Ebd.*, S. 601.

[82] Th. M. Mayer, *Zu August Lewalds 'Lustspiel-Preisaufgabe'*, *a.a.O.*, S. 203.

vor: «[...]; wenn ich meinen Doktor bezahlt habe, so bleibt mir kein Heller mehr, und schreiben habe ich die Zeit nichts können. Ich muß eine Zeit lang vom lieben Kredit leben und sehen, wie ich mir in den nächsten 6 bis 8 Wochen Rock und Hosen aus meinen großen weißen Papierbogen, die ich vollschmieren soll, schneiden werde»[83]. Schreiben als Broterwerb. Eben diese Verbindung wird in dem Brief an Boeckel — wie auch in der «Vorrede» — hergestellt, und sie bezieht sich mit Sicherheit auch auf die Arbeit an *Leonce und Lena* (dafür spricht schon das Abgabedatum), auch wenn sie nach der für das Preisausschreiben verspäteten Abgabe nach Angaben von Wilhelm Schulz endgültig erst «zu Zürich vollendet»[84] wurde.

Wird die «Vorrede» soweit aus dem spezifischen Kontext des Preisausschreibens verständlich, was ihren inhaltlichen Kern — Ruhm und Hunger — betrifft, so bleibt sie doch unter verschiedenen Gesichtspunkten ihrer formalen Gestaltung — und damit auch ihrer komplexen Bedeutung - rätselhaft. Da ist zunächst die Zitatform. Es ist korrekt, von Zitatform oder fingiertem Zitat zu sprechen, da die zwei Fragen tatsächlich bei keinem der beiden italienischen Autoren nachgewiesen werden konnten[85]. Darüberhinaus bleibt zu bedenken, daß, auch wenn es sich um authentische Zitate aus Texten handelte, diese ihre — den Anschein eines Gesprächs zwischen Alfieri und Gozzi herstellende — Gegenüberstellung sich als Arrangement zu verstehen gäbe[86].

[83] G. Büchner, An Eugen Boeckel, Straßburg, den 1. Juni (1836), in W.R. Lehmann, *a.a.O.*, S. 457.

[84] Zit. nach H. Poschman, *a.a.O.*, S. 604.

[85] Vgl. hierzu R. Majut, *Studien zu Büchner. Untersuchungen zur Geschichte der problematischen Natur*, Berlin 1932; Reprint Nendeln/Liechtenstein 1967; K. Ringer, *Georg Büchner zwischen FAMA und FAME*, *a.a.O.*, S. 100-104; W. Proß, *Was wird er damit machen? oder «Spero di poder sfogar la doppia brama, De saziar la mia fame, e la mia fama.»*, in GBjb, 1 (1981), S. 252-256.

[86] Wie Ingo Fellrath in der «Frankfurter Rundschau» vom 14. August 1995 berichtet, könnte Büchner seine «Vorrede» bei George Sand vorgeformt gefunden haben. Im zweiten ihrer *Lettres d'un voyageur* (veröffentlicht in der «Revue des Deux Mondes», Paris, vom 15. Juli 1834) findet sich

Bei allem — teils gewollten, teils augenzwinkernd als solcher zu erkennen gegebenen — Schein von Authentizität, authentisch ist hier tatsächlich nichts. Ja, es ließe sich geradezu feststellen, daß Büchner sein dokumentierendes, an Quellen entlangarbeitendes Verfahren aus *Dantons Tod*, aus *Lenz*, aus dem *Woyzeck* in dieser «Vorrede» auf den Kopf stellt. Es handelt sich um eine — erkennbar arrangierte — direkte Gegenüberstellung der Auffassungen zweier Autoren in nicht — unmittelbar — erkennbar fingierten Zitaten. Ein verschachteltes Spiel, das den die Täuschung zu durchschauen vermeinenden Leser doch noch täuscht. Von daher ist in Frage zu stellen, inwieweit in diesem Zusammenhang die Suche nach dem wörtlichen Zitat bei italienischen Autoren — so findet Proß eine Verknüpfung von «fama» und «fame» bei Goldoni — tatsächlich noch ein sinnvolles Verfahren darstellt. Proß stößt in Goldonis Komödie *Il poeta fanatico* (1750) auf folgende Stelle: «Spero poder sfogar la doppia brama, / De saziar la mia fame, e la mia fama»[87]. Abgesehen davon, daß der Autor Goldoni und weder Alfieri noch Gozzi ist — schon darin wird allerdings die Problematik der Suche nach dem wörtlichen Zitat manifest — erscheinen diese beiden möglichen Stimuli der Schriftstellerei hier nicht einander in Frageform gegenübergestellt, sondern friedlich vereint. Das Fehlen der die beiden Antriebe in verschiedenen

folgende Stelle: «'Ma la fama', dit l'orgueilleux Alfieri. 'Ma la fame', répond Gozzi joyeusement.» Die Übereinstimmung mit Büchners «Vorrede» scheint zu groß, um sie als zufällig abtun zu können. Doch auch wenn Büchner diesen konstruierten Kurzdisput zwischen Alfieri und Gozzi (denn auch bei der Sand erscheint er als konstruiert) übernommen und nicht selbst entworfen hat, änderte dies nichts an seinen mit dieser «Vorrede» verbundenen Motiven und Absichten. Er hätte diese Übernahme jedenfalls seinen Intentionen gemäß bewußt gewählt. Im originalen Kontext von *Leonce und Lena* bleibt auch die «Vorrede» Büchners Schöpfung und wird nicht einfach zum «Plagiat», wie Fellrath im Titel seines Artikels nahelegt. Davon unabhängig ist Fellraths Fund unter dem Gesichtspunkt der «Philologie» der «Vorrede» als entscheidender Beitrag zu ihrer Klärung anzusehen. Vgl. Ingo Fellrath, *Der Ruhm, der Hunger und das Plagiat*. In: «Frankfurter Rundschau», 14. August 1995, Nr. 187, S. 8.

[87] Zit. nach W. Proß, *Was wird er damit machen?*, *a.a.O.*, S. 253.

Fragen unterschiedlicher Autoren gegenüberstellenden und so tendenziell polarisierenden Struktur der «Vorrede» stellt den Wert dieses Verweises auf Goldoni entscheidend in Frage. Es handelt sich hier einfach um — zufällige — Ähnlichkeit bei substantieller Verschiedenheit der Texte. Die Verknüpfung «fama-fame» in der «Vorrede» sollte nicht in erster Linie als philologisch zu klärendes Problem aufgefasst werden, sondern als Montage von — den beiden Autoren (Alfieri-Gozzi) zugeschriebenen — kontrastierenden Grundpositionen.

Gerade in der polarisierenden Gegenüberstellung von Ruhm und Hunger, in der Gegenüberstellung von idealischer Abstraktion von, und dem Beharren auf der Bedeutung der Primärbedürfnisse auch für den Dichter, auf der Körperlichkeit auch des Intellektuellen, besteht Büchners verschlüsselte Botschaft in der «Vorrede». Die Notwendigkeit zur Verschlüsselung hat sich für ihn wohl direkt aus den Bedingungen des Preisausschreibens ergeben. «[...] die Tatsache, daß er sein Stück nach Stuttgart (dem Sitz der Cottaschen Buchhandlung, G.F.) senden und damit mutmaßlich dem Urteil desjenigen Wolfgang Menzel unterwerfen würde, der mit seiner Kampagne erst gut ein halbes Jahr zuvor die gesamte literarische Opposition proskribiert und Gutzkow sogar in Haft gebracht hatte, scheint ihn dabei nicht gehindert, sondern vielleicht eher noch mit Witz und Hintersinn beflügelt zu haben»[88].

«Hintersinn» beweist tatsächlich die Anordnung der beiden die «Vorrede» formenden Fragen. Ausgehend davon, daß sie nicht einfach die Addition von zwei Fragen bilden, sondern eine Struktur von Frage und Gegenfrage, kommt in dieser — als rhetorischer Figur — nicht beiden das gleiche Gewicht zu. Die letzte, die im Leeren verhallende Gegenfrage erhält gerade durch diese ihre Stellung die größere Bedeutung, sie stimuliert stärker als die Eingangsfrage die Nachdenklichkeit des Lesers und läßt die Eingangsfrage als rela-

[88] Th. M. Mayer, *Zu August Lewalds 'Lustspiel-Preisaufgabe'*, *a.a.O.*, S. 203 f.

tiv unbedeutend erscheinen. Im Klartext gelesen beharrt auch Büchners «Vorrede» zu *Leonce und Lena* darauf: gegenüber jeder idealischen Entstofflichung der Ambitionen bleibt die letzlich entscheidende Frage die nach dem Hunger, der Körper behält das letzte Wort. — So antwortet auch Woyzeck dem Hauptmann: «Wir arme Leut. Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld. Wer kein Geld hat. Da setz einmal einer seinesgleichen auf die Moral in die Welt. Man hat auch sein Fleisch und Blut»[89].

Zu klären bleibt die Form des fingierten literarischen Zitats und die Sprache — eben das Italienische — der «Vorrede». Nachdem davon ausgegangen werden kann, daß Büchner nicht tatsächlich Alfieri und Gozzi zitiert hat (eventuell hingegen George Sand, vgl. Anm. 86), ist es nur eine einfache Deduktion anzunehmen, daß er diese beiden Fragen so — auf Italienisch — ihrer Sprachgestalt wegen gewählt hat. Das hieße: am Anfang stand die italienische Formulierung — und in einem zweiten Schritt sind die dazu passenden Autoren gesucht worden. Die Frage wäre also: wieso «schrieb» Büchner hier Italienisch? Die naheliegendste Vermutung ist die Annahme einer Motivation Büchners durch das im Italienischen mögliche Wortspiel: FAMA-FAME — das geht weder im Deutschen noch im Französischen (renommé-faim). Büchner hatte Italienischkenntnisse — in seinem Reifezeugnis wurde ihm attestiert: «Das Studium der italienischen Sprache hat er mit glücklichem Erfolg [...] betrieben»[90] — und war sicher in der Lage, einem italienischen Wortspiel Reiz abzugewinnen. Durch die Auswechslung nur eines Vokals verkehrt sich der Ruhm in den Hunger — und umgekehrt, die Antipoden werden sprachlich fast gleich, der tiefe Gegensatz wird sprachspielerisch fast eingeebnet — allerdings nur scheinbar. In der Substanz der Bedeutungen ändert sich nichts. Das so entstehende widersprüchliche Spannungsverhältnis von Kontrast in der Ähnlichkeit vertieft und dynami-

[89] G. Büchner, *Woyzeck* in H. Poschmann, *a.a.O.*, S. 155.

[90] *Georg Büchners Reifezeugnis*, in F. Bergemann, *Georg Büchner, Werke und Briefe*, Wiesbaden 1958, S. 551 f.

siert die semantische Struktur der beiden Sätze, gibt dem banalen Zwilling «fame» Gewicht durch seine Ähnlichkeit mit der noblen Schwester «fama» — weist über beide hinaus auf ein nicht konkret fassbares Drittes, das zugleich als Verrätselung und als Mobilisierung der Nachdenklichkeit des Lesers wirksam wird.

Die Verrätselung kann Büchner durchaus auch im Hinblick auf die Jury der «Preisaufgabe» gesucht haben (s.o.), sie weist aber gleichzeitig in ihrem subversiven Wortspielcharakter[91], wie auch im italienischen Idiom selbst, auf das Stück — *Leonce und Lena* — voraus. Italien erscheint wieder an dessen Ende als Ort einer heiter-infantilen Utopie im Zeichen eines — aus der Perspektive der «Vorrede» («fame») — in seiner hedonistischen Verspieltheit melancholisch karikierten[92] Sensualismus:

> LEONCE [...] Und dann umstellen wir das Ländchen mit Brennspiegeln, daß es keinen Winter mehr gibt, und wir uns im Sommer bis Ischia und Capri hinaufdestillieren, und das ganze Jahr zwischen Rosen und Veilchen, zwischen Orangen und Lorbeer stecken.
>
> VALERIO [...] und dann legen wir uns in den Schatten und bitten Gott um Makkaroni, Melonen und Feigen, um musikalische Kehlen, klassische Leiber und eine komm(o)de Religion![93]

[91] So z.B. VALERIO in *Leonce und Lena* I,3: «O Himmel, man kömmt leichter zu seiner Erzeugung, als zu seiner Erziehung. Es ist traurig, in welche Umstände einen andere Umstände versetzen können! Was für Wochen hab' ich erlebt, seit meine Mutter in die Wochen kam! Wieviel Gutes hab' ich empfangen, das ich meiner Empfängnis zu danken hätte?» Zit. nach H. Poschmann, *Georg Büchner, a.a.O.*, S. 104. Ist dies nicht der gleiche Umgang mit der Sprache wie in dem Verwechselspiel mit «fama und fame»? Vgl. zur Sprache in *Leonce und Lena* vor allem auch: G. Baumann, *Georg Büchner, die dramatische Ausdruckswelt*, Göttingen 1976.

[92] H. Poschmann bemerkt hierzu: «Ein Brennpunkt in der wissenschaftlichen Diskussion um das Stück ist die viel umstrittene, auch für die Aufführungspraxis gravierende Frage, wie ernst oder ironisch bis sarkastisch die Utopie aufzufassen ist, mit der das Stück ausklingt». H. Poschmann, *a.a.O.*, S. 614. Zu dieser Dikussion vgl. vor allem B. Dedner (Hg.), *Georg Büchner. «Leonce und Lena»*. Kritische Studienausgabe. Beiträge zu Text und Quellen von Jörg Jochen Berns, Burghard Dedner, Thomas Michael Mayer und E. Theodor Voss, Frankfurt/Main 1987.

[93] G. Büchner, *Leonce und Lena*, zit. nach H. Poschmann, *a.a.O.*, S. 129.

Die oben gemachte Beobachtung — Distanz der Vorrede zum Stück bedeute nicht Beziehungslosigkeit — findet hier ihre Bestätigung. Über eine Antizipation des Italien-Motivs und des Sprachspielelements im Text der Komödie hinaus steht die «Vorrede» in einem wirkungsästhetischen, über den Bezug aufs Publikum vermittelten funktionalen Verhältnis zum Stück. Sie ist im Kern eine in Chiffren antizipierte Aufforderung des Autors an den Leser oder Zuschauer zu dechiffrieren: übertragt die, zum Verständnis dieser «Vorrede» geforderte Lesart auf das ganze Stück, nehmt das «Märchenspiel»[94] nicht wörtlich, sucht nach dem Hintersinn, verliert in all der nun folgenden Romantik nicht den «Hunger»[95] aus den Augen, rezipiert subversiv![96]

Sofern die «Vorrede» nach den Regeln eines Vexierspiels in fingierten Zitaten gebaut und in italienischer Sprache verfasst ist, mußten — als ihre fiktiven Quellen — zwei wirkliche italienische Autoren aufgeboten werden, und deren Autorenschaft mußte Glaubwürdigkeit besitzen in dem Sinne, daß ihr jeweiliges Beharren auf «fama» oder «fame» als mit ihren — bekannten — ästhetischen, ethischen, philosophischen oder sonstigen Grundauffassungen vereinbar erschien.

---

[94] Bei eben diesem Verständnis des Büchnerschen «Lustspiels» blieb Gutzkow stehen, wenn er in seiner «editorischen Vorbemerkung» bemängelte: «Das Lustspiel Leonce und Lena erinnert stark an Ponce de Leon von A.(!) Brentano; derselbe zarte Elfenmärchenton, dasselbe bühnenwidrige Mondscheinflimmern [...]». Zit. nach H. Poschmann, *a.a.O.*, S. 589.

[95] Der Hunger wird während der Vorbereitung der Prinzenhochzeit in Szene III,2 von *Leonce und Lena* in den Anweisungen des «Schulmeisters» an die «Bauern» — hier auf zynische Weise — auch explizit thematisiert: «Erkennt, was man für euch tut, man hat euch gerade so gestellt, daß der Wind von der Küche über euch geht und ihr auch einmal in eurem Leben einen Braten riecht». Zit. nach H. Poschmann, *a.a.O.*, S. 121.

[96] So könnte die «subversive Lesart» eine Verbindung herstellen zwischen den Vorbereitungen der Prinzenhochzeit in III,2 und dem gewaltsamen Ende des — mörderischen — Königs Macbeth. In III,2 gibt der «Schulmeister» den «Bauern» Anweisungen: «Courage, ihr Leute! Streckt eure Tannenzweige gerade vor euch hin, damit man meint, ihr wäret ein Tannenwald [...]». Zit. nach H. Poschmann, *a.a.O.*, S. 121. Wer kann sicher sein, daß Büchner — Mitautor des *Hessischen Landboten* — hierbei nicht an den — das Ende des Usurpators einleitenden — wandelnden Wald von Birnam gedacht hat?.

Diese beiden fand Büchner in Alfieri und Gozzi — unter Umständen in dem fingierten Zitatversatz von George Sand. (Vgl. Anm. 86) Abgesehen davon konnte er den Tragödiendichter Vittorio Alfieri (1749-1803) über Friedrich Ludwig Weidig kennengelernt haben, der 1822 in Gießen mit einer vergleichenden Untersuchung über Alfieri und Sophokles promoviert hatte. «Seinen Widerspruch mußte es erregt haben, daß August Graf von Platen in dem Epigramm *Alfieris Grab* (1829) die 'vollendete Kunst' des Klassizisten als musterhaft rühmte. Als Inbegriff abstoßender Langweile fand Büchner den Namen Alfieris in Tiecks Märchenspuknovelle *Die Vogelscheuche* apostrophiert»[97]. Alfieri erwähnte wohl gelegentlich «la fama»[98], aber das «Zitat» in der Frageform konnte bisher — wie schon gesagt — bei Alfierei nicht nachgewiesen werden. Was Büchner von dem Idealdichter und Klassizisten Alfieri kannte, mag ihm wohl ausgereicht haben, um ihn als glaubwürdige mögliche Quelle für das «fama-Zitat» anzubieten — oder von der Sand zu übernehmen.

Mit «Gozzi» — sofern als Alternative gegen «Alfieri» gestellt — konnte nicht Carlo Gozzi (1720-1806), «der den aristokratischen Konservatismus und ästhetischen Idealismus Alfieris teilt,»[99] gemeint sein, sonder dessen Bruder Gasparo[100]. Als einer der ersten freien — d.h. vom Mäzenatentum unabhängigen — Schriftsteller, Journalisten und Kritiker Italiens machte Gasparo Gozzi (1717-1785) die Erfahrung, von den Einkünften seiner schriftstellerischen Tätigkeit leben zu müssen. Es finden sich keine konkreten direkten Hinweise auf Büchners Gozzi-Kenntisse, auf jeden Fall aber bestätigt die Gozzi-Lektüre, daß Büchners Wahl oder Übernahme des fiktiven Autors des «fame-Zitats» nicht zufällig war, ihm dessen Schriften also in einem gewissen Grade bekannt gewesen sein müssen.

---

[97] H. Poschmann, *a.a.O.*, S. 615.

[98] «Am Ende eines längeren Satzzusammenhangs im Begleittext Alfieris zu seiner Tragödie *Antonio und Cleopatra* findet sich die Wortfolge 'L'onore et la fama'». H. Poschman, *a.a.O.*, S. 615. Vgl. hierzu auch: R. Majut, *Studien zu Büchner*, *a.a.O.*, S. 27.

[99] H. Poschmann, *a.a.O.*, S. 615.

[100] Vgl. hierzu K. Ringer, *a.a.O.*

Gasparo Gozzi nimmt Hunger, Armut und überhaupt Bedürfdigkeit sowohl in inhaltlich-thematischem, als auch in persönlich-existentiellem Sinne als wesentliche Konditionen seiner Arbeit als Schriftsteller wahr. In der «Gazzetta veneta» vom 27. Februar 1760 schrieb Gozzi zur Bestimmung der Aufgabe des Journalisten: «[...] ma noi domandiamo a tutti di che hanno bisogno; e quando ce l'hanno scritto in polizze, in lettere o lasciato detto in voce, formiamo di questo la materia nostra, n'empiamo un foglio e lo pubblichiamo. Ogni uomo sa che cosa è bisogno, ed ecco che l'argomento è chiarissimo e universale»[101]. — Der Journalist als Sprachrohr und «Verfielfältiger» der allgemeinen Bedürfnisse — das ist sicherlich schon eine Position, die dem in der Vorrede Gozzi unterstellten Insistieren auf der existentiellen Bedeutung des Hungers nicht fernsteht. Gozzi selbst nahm seine schriftstellerische Tätigkeit bewußt in ihrer entscheidenden Bedeutung als Quelle seines Lebensunterhalts wahr. «Del resto Gasparo alla sua professione di letterato non chiede solo soddisfazioni morali: a dirla schietta queste sono quelle a cui tiene meno: oltre ad onesti guadagni alla sua professione di letterato chiede quel minimo di notorietà [...] che è la premessa per avere ulteriori incarichi professionali: il tutto per riuscire a vivere con una discreta agiatezza. [...] Il dissesto economico della sua famiglia e le nozze con Luisa Bergalli, non nobile,»[102] machen ihn abhängig von seinen Einkünften als Schriftsteller und er wird zu einem der ersten Repräsentanten des modernen Intellektuellen als sozioökonomischem Charakter: «Da questo punto die vista egli realizza fra i primi la non sempre confortevole condizione dell'intellettuale moderno: traduttore, pubblicista, *writer*, autore di testi teatrali e impresario teatrale, organizzatore di cultura e operatore culturale, insegnante e funzionario»[103].

[101] G. Gozzi, in: «Gazzetta veneta», n. VII, 27 febbraio 1760, zit. nach Nicolò Mineo, *Gasparo Gozzi e il lavoro di scrittore. In: GASPARO GOZZI. Il lavoro di un intellettuale nel settecento veneziano.* Atti del convegno, Venezia, Pordenone 4-6 dicembre 1986, Padova 1989, S. 135.

[102] B. Rosada, *Gasparo Gozzi tra morale e pedagogia*, in: *GASPARO GOZZI, a.a.O.*, S. 81.

[103] *Ebd.*, S. 81.

Aus dieser Perspektive, in der der Wert eines Intellektuellen letzlich nach dem Kriterium seiner Produktivität und auch nach dem seiner Nützlichkeit bemessen wird, kritisiert Gozzi explizit den Hunger nach — von Produktivität und Nutzen (beides zusammen schafft dem Intellektuellen «merito») abgelösten eitlen Ruhm, der in seiner folgenden Äußerung nicht «fama», sondern «gloria» heißt, was aber keinen wesentlichen Unterschied macht. Er kritisiert den «strabocchevol appetito di gloria, per cui gli uomini stiman sé medesimi a misura della lor van e superba opinione e non a misura del loro merito»[104]. Gleichzeitig war Gozzi dem wirklichen, dem physischen Hunger der Bevölkerung des Veneto gegenüber sensibel und erlebte ihn als Katastrophe: «Non so quali sorta di visi si trovano per le vie di Venezia. Per Padova non si vede altro che villani magri, disperati da fame; e si narrano novelle tragiche, nate nei contorni, di qualche padre di famiglia che si finisce da sé colla fune al collo»[105].

Spätestens hier wird deutlich, daß der fiktive Autor des «fame-Zitats» mit großer Zielsicherheit gewählt wurde. Gozzi hat nicht — aber hätte diese Frage tatsächlich an Alfieri gerichtet haben können. Historische Möglichkeit erscheint im Indikativ — als Wirklichkeit eines nur zufällig nicht Geschehenen[106].

[104] G. Gozzi, in: «L'Osservatore veneto», 28 febbraio 1761, n. VIII. Zit. nach B. Rosada, in *GASPARO GOZZI, a.a.O.*, S. 81.

[105] G. Gozzi, Brief vom 1. April 1782, zit. nach M. Cerruti, *L'Ultimo Gozzi*, in *GASPARO GOZZI, a.a.O.*, S. 444.

[106] Es handelt sich bei der «Vorrede» — was das literarische Verfahren betrifft — demnach um wirklichkeitsgeleitete Fiktion, nicht um Täuschung oder Klitterung, sondern um eine Realität zweiten Grades, um eine Art nicht maschinen-, sondern wirklichkeitsgestützter virtueller Realität. In gleichzeitiger Umkehrung von (s.o.) und Festhalten an seinem von authentischen aber nie kenntlich gemachten Quellen geleitetem schöpferischen Verfahren hat Büchner die explizit angegebenen Quellen der «Vorrede» und diese selbst erfunden. Dies allerdings mit einem Grad an Genauigkeit und Verantwortungsbewußtsein der Geschichte gegenüber, daß sie hätten authentisch sein können und für die Frage: «Fiktion oder nicht?» — außer zur Klärung von Büchners Verschlüsselungsverfahren der Jury des Preisausschreibens gegenüber — eigentlich kein Entscheidungsbedarf mehr besteht.

Ein ganzes Poem hat Gozzi dem hungerleidenden und armen Poeten gewidmet: *Lamento del poeta squacchera sopra la povertà*[107]. Einige Schwierigkeiten für das Verständnis bereitet das — im modernen Italienisch ungebräuchliche — Substantiv «squacchera» im Titel des Poems. Wörtlich übersetzt bedeutet es soviel wie Diarrhöe, Durchfall. Nun ergäbe eine Interpretation im Sinne von «Diarrhöe-Poet», oder der «Poet mit Diarrhöe» wohl keinen großen Sinn. Im heutigen Italienisch wird das Verb «squaccherare» — modern «squacquerare» — auch im übertragenen Sinne in der Bedeutung von «leichtfertig ausplappern», etw. «ungewollt aufdecken», aber auch «verpfeifen» gebraucht. In diesem Sinne könnte Gozzi «squacchera» auch als Substantiv — «Ausplapperer», «Quassler» — gebraucht haben. Der «poeta squacchera» wäre demnach der, der ausplappert, was er nicht sollte, und das Poem ist damit gleichsam schon vorwegnehmend als Lapsus, ja als Peinlichkeit entschuldigt. Ein derartiger Gestus Gozzis wäre durchaus verständlich, denn im 18. Jahrhundert war es wohl üblich, daß Poeten hungerten — aber selten machten sie ihren Hunger zum Gegenstand ihrer Dichtungen. Gozzi hat damit einen Tabubruch begangen, den er mit diesem «squacchera» — scheinbar selbst peinlich berührt — redimensioniert, partiell zurücknimmt, aber gleichzeitig auch als solchen — implizit — reflektiert.

In 59 achtzeiligen Strophen wird — eingefasst von einem knappen einführenden und abschließenden Rahmenkommentar des Autors in drei bzw. einer Strophe — in erster Person die Klage des «armen Poeten» über sein Elend, seine Not, seinen Hunger vorgeführt. Eingangs wird die Notwendigkeit hervorgehoben die Armut nicht zu verschweigen, sondern offen und öffentlich Klage zu erheben:

[107] G. Gozzi, *LAMENTO del poeta squacchera sopra la povertà*. In: *Opere del Conte Gasparo Gozzi. Viniziano*. Volume XIV, Padova 1820, S. 246-261. W. Proß weist in einer Anmerkung auf dieses Gedicht Gozzis hin, allerdings ohne weiterführende Angaben zu machen. Vgl. W. Proß, *Was wird er damit machen?*, *a.a.O.*, S. 254, Anm. 15. Proß verweist hier seinerseits auf eine Anmerkung von Walter Binni. Vgl.: W. Binni, *Gasparo Gozzi*, in: *Storia della Letteratura Italiana*, vol. VI, a cura di E. Cecchi und N. Sapegno, Milano 1968, S. 590, Anm. 1.

[...]
Ciascun mi dice ch'è grande prudenza
L'uom non mostrarsi pover, se ha bisogno:
A me par che il silenzio sia magagna,
E meglio fa chi bestemmia e si lagna[108].

Anschließend betont der «arme Poet» die existentielle Dimension des Hungers. — Wer ihn leidet, hat keine anderen Themen, Interessen, und Besorgnisse als eben den Hunger. Er besetzt alle Lebensäußerungen und Wahrnehmungen des Subjekts:

Non udirete versi per le dame,
Ch'io non ho punto il capo a 'lor favori,
Perchè colui che ha sete e sete e fame,
Non ha tempo a badare a quegli errori[109].
[...]
In somma, per colui ch'è poverello,
Diventa il mondo un bosco e un deserto[110];
[...]

Dann wird zwischen dem Poet-Sein und der Armut ein direkter Kausalnexus hergestellt:

[...]
Questo significò ch'era poeta,
E che per me, senza grazie e pietate,
Tutte le borse fossero serrate[111].

Verbittert läßt Gozzi seinen Poeten die literarische Tradition einer moralisierenden Verklärung der Armut geißeln:

Delle parole tu ne puoi trovare
in Seneca morale, in Cicerone,
Ch'ebber piacer un tratto di lodare
Questa nemica (die Armut, G.F.) delle cose buone:

[108] G. Gozzi, *Il LAMENTO*, *a.a.O.*, S. 247.
[109] *Ebd.*, S. 247.
[110] *Ebd.*, S. 258.
[111] *Ebd.*, S. 248.

Se povero non sei, vuoi diventare,
Leggendo ogni lor detto, ogni ragione;
Ma sappi, tutte fantasie son queste,
Come del Berni che lodò la peste[112].

Nun folgt über noch 20 Strophen die Klage des «poeta squacchera» über sein — von der Wiege bis zur Bahre — von Armut und Hunger beherrschtes Leben.

Der Autor dieses Poems hätte — tatsächlich — der «fama»-Frage Alfieris seine nach der «fame» nur rhetorisch in diesem einen Sinne entgegenstellen können: Deine Frage ist eitel und peripher. — Solange es den Hunger auch für uns Dichter gibt und sofern unser Dichten auch dem Lebensunterhalt dienen muß — und hierin, in einer direkten Verknüpfung von literarischer Produktion und Verdienst, bestand das eigentlich Neue in der sozialökonomischen Situation des bürgerlichen Autors des 18. Jahrhunderts — kommt deiner Frage gegenüber dem existentiellen Charakter der meinigen bestenfalls choreographische Bedeutung zu[113]. Damit wirkt

[112] *Ebd.*, S. 256.

[113] Von daher wäre einer harmonisierenden Interpretation der «Vorrede», wie Wolfgang Proß sie vorsichtig nahelegt, zu widersprechen. Er zitiert G. Gozzi: «[...] All'incontro se vuoi sostenerti in piedi, avere fiato e vigore da far le opere tue, hai di tempo in tempo a ministrare al corpo tuo un discreto cibo che ti rianimi, che ti rinforzi. Pensa similmente che l'avere qualche concreto di sé sia il pane e la vivanda dello spirito. Se tu vuoi far opera degna di qualche onorata fama, hai a ristorarti qualche volta con questo manicaretto. Non lo ingojare però sempre, perché esso ha una certa facoltà che ti empie di vento e ti farà scoppiare; e di ristoro diventa veleno. Se non ne pigli mai, eccoti vicino a morire di fame». G. Gozzi, *Dell'osservatore del Conte Gasparo Gozzi*, Milano 1868, S. 425, zit. nach W. Proß, *Was wird er damit machen, a.a.O.*, S. 256. Proß folgert daraus: die «Dialektik des Topos fama/fame [...] fordert eine vernünftige bürgerliche (im Sinn von 'zivil' nicht 'bourgeois') Gesellschaft, in der der Schriftsteller eine ihm zustehende Funktion einnehmen kann, die seine materielle Existenz sichert, ohne ihn der funktionslosen Alternative fama/fame auszuliefern, in der der Dichter eines durchs andere kompensiert». (*Ebd.*) In der von Proß zitierten Stelle warnt Gozzi vor übertriebener Sucht nach Ruhm — die könnte den Dichter hohl und taub werden lassen. Gleichzeitig sieht er — realistischerweise — das Risiko, ganz ohne «fama» vor Hunger zu sterben. Wer allerdings von daher eine konziliante Lesart der «Vorrede» im Sinne von «ein bißchen

die Frage nach dem «Hunger», gegenüber der nach dem «Ruhm», gleichzeitig entideologisierend. Sie decouvriert den illusionären oder zumindest unglücklich verfrühten Charakter der Annahme eines wesentlich körperunabhängigen autonomen und autochtonen Reiches des Dichters und der Dichtung, indem sie Ersteren lakonisch an seinen Magen erinnert.

Es besteht aller Grund anzunehmen, daß Büchner die in der «Vorrede» fingierte Frage Gasparo Gozzis — im Sinne der hier vorgestellten Äußerungen Gozzis verstanden hat — und verstanden wissen wollte.

Ruhm und keinen Hunger» nahelegt, löst ihre polarisierende Struktur auf und übersieht, daß Büchners Gozzi eher der des *Poeta squacchera* ist, der auf der Frage nach der «fame» beharrt und diese der des anderen Autoren nach dem Ruhm rhetorisch entgegenstellt. Es mag Gozzi auch um eine «vernünftige bürgerliche [...] Gesellschaft» gegangen sein, das ist in diesem Zusammenhang allerdings von marginaler Bedeutung, denn für den Autor der «Vorrede», Büchner, stellt Gozzi nur die Frage nach dem Hunger. Das mag vereinseitigend sein, aber Büchner ging es eben nicht vorrangig um eine ausgewogene Interpretation Gozzis. Er benutzte ihn als glaubwürdigen — fiktiven — Lieferanten der «fame-Frage», darin erschöpfte sich — in diesem Kontext — Büchners Interesse an Gozzi. — Sei die Formulierung nun über George Sand an ihn gelangt, oder nicht.

ALFRED DÖBLIN UND SEINE THEORIE DES EPISCHEN WERKS

VON DEN THEORETISCHEN SCHRIFTEN *BERLINER PROGRAMM (1913), BEMERKUNGEN ZUM ROMAN (1917), DER BAU DES EPISCHEN WERKS (1929)* BIS ZUM ROMAN *BERLIN ALEXANDERPLATZ*

von
LUCA RENZI
Pavia

Neue Darstellungsweisen: Entseelte Realität - Totalität des Wirklichen - «Depersonation» des Erzählers

In den Jahren zwischen 1913 und 1917 verfasste Alfred Döblin zwei bedeutende theoretische Schriften über den Roman: *An Romanautoren und ihre Kritiker* (das sog. «Berliner Programm») und *Bemerkungen zum Roman*.

Die großen Futuristen-Ausstellungen in Berlin, in den Jahren 1912/13, übten einen großen Einfluß auf die neue literarische Strömung aus, vor allem auf Döblin selbst, dessen Programm ihnen in vieler Hinsicht verpflichtet war. Das *Berliner Programm* gehört in Döblins Auseinandersetzung mit F. T. Marinetti, der gleichzeitig mit ihm ab 1912 einige seiner programmatischen Aufsätze in der Zeitschrift «Der Sturm» publizierte, darunter *Die futuristische Literatur. Technisches Manifest* und später *Das Supplement zum technischen Manifest*[1]. Die Streitschrift Döblins *Futuristische Worttechnik* von 1913 ist als Reaktion zu Marinettis Proklamationen und gleichzeitig als Vorläufer seines *Berliner Programms* zu verstehen.

---

[1] *Cf.* A. Döblin, *Die Bilder der Futuristen*, in: *Die Zeitlupe*. Olten/Freiburg 1962, S. 7 f. und *Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti*, in: *Aufsätze zur Literatur*, Olten/Freiburg 1963, S. 9 f.

Das *Berliner Programm* Döblins erschien ebenfalls 1913 in der gleichen Zeitschrift. Sehr verwandt mit Einsteins Programm von 1912 in der «Aktion», bedeutete es zusammen mit diesem den größten Traditionsbruch jener Jahre. Döblin ging es darin um eine Auseinandersetzung mit der Avantgarde und er wandte sich gegen den konventionellen psychologisierenden Roman des 19. Jahrhunderts. Gegenstand des Romans durfte nur die «entseelte Realität» sein, die nun als einzige eine Totalität des Wirklichen in ihrer verdinglichten Gestalt, ohne jegliche psychologische Motivierung darstellen konnte. Die Nivellierung des Protagonisten lief dabei parallel zur «Depersonation» des Erzählers und trat gleichzeitig mit dem «absoluten Verdikt»[2] aller «psychologischen Manier»[3] ein.

Die ersten Zeilen seines *Berliner Programms* rechneten scharf mit jeder herkömmlichen literarischen Tradition ab: «Ich behaupte, jeder gute Spekulant, Bankier, Soldat, ist ein besserer Dichter als die Mehrzahl heutiger Autoren» (15). Eindeutig wandte sich Döblin gegen die psychologisierende Romanform, die er abwertend «Romanpsychologie» nannte und zu einer «Phantasmagorie» des Romans herabstufte:

> Die Prosaautoren [...] erschließen die Welt nicht mittels neuer, strenger, kaltblütiger Methoden, sondern kauen unentwegt an «Stoffen» ihrer inneren Unzulänglichkeit. Man soll seine vermeintliche inneren Notwendigkeiten zügeln und die Zügel der Kunst in die Hand geben. Dichten ist nicht Nägelkauen und Zahnstochern, sondern eine *öffentliche Angelegenheit* (15).

Hinter einer neuen Form des «Rationalismus», glaubte

[2] *Cf.* E. Kleinschmidt, *Döblin-Studien. I: Depersonale Poetik*, in: «Jahrbuch der Schiller-Gesellschaft» 26 (1982), S. 384. Kleinschmidt führt sehr präzise den Döblinschen Begriff «Depersonation» in seiner Schrift ein; vor allem terminologisch gibt er davon eine ausführliche Definition und versucht eine Ableitung desselben von dem psychopathologischen Fachterminus «Depersonalisation», womit Döblin verständlicherweise sehr bewandert sein sollte.

[3] A. Döblin, *Aufsätze zur Literatur*, cit. S. 16. Für alle Werke aus dieser Sammlung wird im folgenden, der Einfachheit halber, die Seitenzahl zwischen Klammern im Text angegeben. Der Kursivdruck ist auf den Verfasser zurückzuführen.

Döblin, verbirgt sich die moderne Psychologie des Romans, womit es zu «hingepatzten 'Handlungen'» kam:

> Immer war der Rationalismus der Tod der Kunst; der zudringlichste, meist gehätschelte Rationalismus heißt jetzt Psychologie. Viele als «fein» verschrieene Romane, Novellen — vom Drama gilt dasselbe — bestehen fast nur aus Analyse von Gedankengängen der Akteure [...]. Solche Gedankengänge gibt es vielleicht, aber nicht so isoliert; sie besagen an sich nichts, sie sind nicht darstellbar, *ein amputierter Arm* [...]. Die wirklichen Motive kommen aus ganz anderswoher [...] (16).

Die Unfähigkeit der «naiven» Psychologie — von der Psychiatrie, «der einzigen Wissenschaft, die sich mit dem seelischen ganzen Menschen befaßt», erkannt — schien das Beispiel zu sein, auf das sich Döblin berufen konnte, um die Unzulänglichkeit einer Kunst zu behaupten, die umsonst nur nach dem «Warum» und nach dem «Wie» fragt[4]. Döblin plädierte dagegen für eine Beschreibungskunst, die die Simultaneität, das Neben- und Durcheinander zu erfassen vermochte. Das Verdienst Döblins liegt daher durchaus auf ästhetischem Gebiet. Ihm kommt der Anspruch zu, die ästhetische Vorstellung der modernen Kunst in der Literatur formuliert zu haben: Diese ästhetische Wahrnehmung heißt «Sinnlichkeit der Gestaltungsformel»[5]. Die Beschreibungskunst Döblins wird in den zwanziger Jahren endgültig erreicht werden, in jener Zeit, in der der theoretische Umschlag sich definitiv vollzieht. Die Assoziation der narrativen Fragmente, entstanden durch die erreichte «Eigenständigkeit» der

[4] *Cf.* Liselotte Grevel, *Franz Biberkopf: Ein Beispiel unter anderen. Individuum und Kommunikation in Alfred Döblins Roman* Berlin Alexanderplatz, in: «Studi tedeschi. AION», XXXII (1989), 3, S. 27 ff.

[5] Zu diesem Punkt siehe insb. die aufhellenden Worte von V. Žmegač, *Alfred Döblins Poetik des Romans*, in: R. Grimm (Hg.), *Deutsche Romantheorien*, Frankfurt/M.-Bonn 1968, S. 297 f. Die in seinem späteren Roman *Berlin Alexanderplatz* sowohl schonungslose als auch subtil ironische Beschreibung der psychoterapeutischen Versuche am für moribund gehaltenen Franz Biberkopf (dem übrigens paradoxerweise ein Arm amputiert wird!) kann als eine intertextuelle Anspielung auf diese frühe Behauptung verstanden werden. Darauf wird noch einzugehen sein, wenn es gilt, Döblins abweichende Stellungnahme zu beschreiben, die er in den zwanziger Jahren parallel zu seinem großen Roman entwickelte.

Sprache[6], verlangt nun die Montage als Prinzip. Diesen Umschlag kann man begreifen als Gegenüberstellung der beiden konstruktiven Prinzipien von Roman und Epos: ersterer als auf Handlung angelegte, letzteres als auf Montieren fixierte Form. «Episch» ist das, was nun Döblin «schichten, häufen, wälzen, schieben» (20) nennt.

> Die sprachlichen Formeln dienen nur dem praktischen Verkehr [...]. Sie können nie und nimmermehr als Mikroskope oder Fernrohre dienen, diese blinden Scheiben [...]. An dieses urprünglich Gemeinte, dieses Simple muß man sich streng halten, so hat man das Reale getroffen, das Wort entzaubert, die unkünstlerische Abstraktion vermieden [...].
>
> Damit ist der Weg aus der psychologischen Prosa gewiesen. Entweder offenes, nicht mehr verschämtes Lyrisma mit seiner Unmittelbarkeit [...]. Oder die eigentliche Romanprosa mit dem Prinzip: der Gegenstand des Romans ist die *entseelte Realität.* (16 f)

Nur eine entseelte Realität kann dem Verhängnis einer psychologischen Konstruktion entgehen. Hiermit kam der gattungstheoretisch sehr versierte Döblin jener Jahre zu dem Ergebnis, daß nur eine vollkommene Emanzipierung des Lesers die Erfordernisse des modernen (epischen) Romans erfüllen könne und vollzog somit den ersten Schritt seiner Romantheorie. Deren zweiter war die Ausschaltung des Erzählers:

> Der Leser in voller Unabhängigkeit, einem gestalteten, gewordenen Ablauf gegenübergestellt; er mag urteilen, nicht der Autor. [...]. Die Hegemonie des Autors ist zu brechen [...].
>
> Der Naturalismus ist kein historischer Ismus, sondern das Sturzbad, das immer über die Kunst hereinbricht [...]. Der Psychologismus, der Erotismus muß fortgeschwemmt werden; Entselbstung, Entäußerung des Autors, *Depersonation* [...]. Der Roman muß seine Wiedergeburt erleben als Kunstwerk und modernes Epos. (17f)

[6] *Cf.* H. Jähner, *Erzählter, montierter, soufflierter Text. Zur Konstruktion des Romans* «Berlin Alexanderplatz» *von Alfred Döblin*, Frankfurt/M. 1984, S. 113 f. In Jähners Deutung resultiert sein Begriff der «Eigentätigkeit» der Sprache, entstanden durch die theoretische Evolution des Autors, äußerst interessant; sie sei der prinzipielle Beweggrund zur Montage-Konstruktion und zum Zitat-Einsatz, die die lineare, narrative Erzählweise allmählich als neue Äußerungsmöglichkeit im Roman zu ersetzen versuchen. Zur Differenzierung zwischen den Begriffen «Montage» und «Collage» siehe ebd., S. 151 f. Von Interesse ist auch die Bemerkung, daß das Wort «Montage» in Döblins Werk nicht explizit vorkommt.

Das Zurücktreten des Ichbewußtseins des Autors im fiktionalen Text ging in Döblins Theorie zugunsten des Eigenlebens der Romanfiguren und diente der Verselbständigung des Erzählvorgangs und der Darstellung der gelebten Realität. Was später «Epos der Moderne» bei Döblin genannt werden soll, heißt noch 1913 «entseelte Realität» und bedeutet in jeder Hinsicht eine fast vollständige Vorwegnahme dessen, was bei der Fortentwicklung seiner Theorie realisiert wird.

In diesen dem Futurismus, aber auch dem Expressionismus, sehr nahen Äußerungen ging es Döblin um eine wirkliche Erneuerung des Epos. Im Hinblick auf den «steinernen Stil» Döblins, in diesem Essay vehement propagiert, ist jedoch zu fragen, ob eine solche Auffassung der Erzählform in einer direkten Verbindung mit der Tradition der Naturalisten stand[7]: das Programm Döblins beschränkte sich nicht auf die Kritik des Romans als Erzählform, sondern führte seine Polemik vor allem gegen dessen bürgerlichen Inhalt, also explizit gegen seine Thematik.

Jenen Anspruch auf Totalität der großen Epik teilte Döblin allerdings mit vielen der zeitgenössischen Romanautoren und -theoretiker seiner Zeit. Vom Hegelschen Vorsatz, das Epos sei das Ganze einer Welt in einer individuellen Handlung, akzeptierte Döblin als entsprechend verbindlich nur den ersten Teil. Er sah das Epos als zeitgemäßes Darstellungsmittel des Ganzen einer Welt, während er daran zweifelte, daß das Ganze noch in einer individuellen Handlung darstellbar sein könnte. Die Unvereinbarkeit von Einzelschicksal und Weltganzem als Basis der modernen Welt schien somit definitiv, besonders wenn man die späte Vorstellung der Döblinschen naturphilosophischen Reflexionen

[7] *Cf.* V. Žmegač, *op. cit.*, S. 302. E. Kleinschmidt spricht, Döblin zitierend, von einem «der 'kinetischen Phantasie' verpflichteten 'Naturalismus'», *cf. ibid.*, S. 385.

eines «Ur-Ichs» einer «anonymen Gewalt»[8], die die Selbstständigkeit des Einzelnen in Frage stellt, vor sich hat. Erst durch die Betrachtung dieser Reflexion über das Ich, in den späten Werken Döblins wie *Unser Dasein* und *Das Ich über der Natur*, erreicht man jenes vollständige Verständnis des Depersonation-Komplexes und der Epik-Auffassung Döblins: Das epische Konzept begreift den Einzelnen als mitwirkendes Agens des Kollektivs, des Ur-Ichs also, und sieht ihn dabei einer anonymen Gewalt ausgeliefert. Der schöpferische Prozeß besteht im Grunde in dem Drang des auktorialen Einzel-Ichs, sich mit dem kollektiven Ur-Ich, mit der Welt, zu vereinigen und dabei sich selbst zu annullieren.

Die Kritik am Subjekt fand im Werk Döblins bereits in seiner Konstruktionsart Bestätigung: in der scharfen Trennung, die im Roman zu bemerken ist zwischen beiden Parallelstrukturen von Narrativtext und collagiertem Epos, zwischen der Geschichte Franz Biberkopfs und der der Stadt Berlin, am Ort Alexanderplatz. Wiederum im Begriff der «Eigentätigkeit» der Sprache, dem das Bewußtsein des Subjekts unterliegt, ist diese neue Dynamik des Textes zu finden. Der Subjekt ist der Stadt analog: «ein filigraner Apparat, in den der Mensch aktiv eingespannt ist, ohne ihn beherrschen, bestimmen oder lenken zu können»[9]. Daher: «man glaubt zu sprechen und man wird gesprochen» (131).

In den *Bemerkungen zum Roman* betonte Döblin ausdrücklich nicht nur die Eliminierung des Protagonisten bei der Darstellung der Totalität, sondern auch die absolute Unvereinbarkeit von Roman und Handlung:

> Die Verfasser vergessen zusehends mehr, daß sie Epik produzieren sollen, sie drängen immer mehr auf das Drama, auf Konfliktschürzung und -lösung in der oder jener Richtung [...].
>
> [...] es wird betrogen, man hat verkappte Dramatiker vor sich, man hat erzählte Dramen auf dem Papier. Keine neue Kunstform, überhaupt keine Kunstform, [...] sondern eine Unfähigkeit und ein plagiatorisches Wesen. Der Roman hat mit Handlung nichts zu tun [...]. Im Roman heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben [...]. Worwärts ist niemals die Parole des Romans. (19 f)

[8] *Cf.* A. Döblin, *Das Ich über der Natur*, Berlin 1928.

[9] *Cf.* H. Jähner, *op. cit.*, S. 107. Einige Kommentatoren sehen diese Trennung und die darin enthaltene Kritik am Subjekt gänzlich auf sprachlicher Ebene verwirklicht. Dazu das ganze Kapitel in Jähner: *Döblins Theorie soufflierender Sprachinstanzen*, ebd. S. 107 ff. Siehe hinzu die Analyse der Metapher «Herankommen lassen» von O. Keller, *Döblins* «Berlin Alexanderplatz» - *Die Großstadt im Spiegel ihrer Diskurse*, Bern 1990, S. 121, aus dem neunten Buch von *Berlin Alexanderplatz*.

Döblin beharrte in dieser Schrift auf seiner Feststellung, daß Einzelschicksal, Handlung und Psychologie des Protagonisten ästhetisch überholt seien. Für Döblin war der psychologisierende Roman ein «Unfug». Allein die Unfähigkeit des Publikums zwang den Autor zu einer gedichteten Psychologie.

Diese «Lesenunfähigkeit», die die Existenz einer solchen Romanart bedingt und gerechtfertigt hatte, wurde durch den Zeitungsstil und den Film überwiegend gefördert. Die ambivalente Stellung Döblins gegenüber der Filmtechnik darf in diesem Zusammenhang nicht übersehen werden: gerade noch in Döblins *Berliner Programm* wird ihr doch eine progressive Rolle beigemessen («Die Darstellung erfordert bei der ungeheuren Menge des Geformten einen Kinostil» [17]).

Interessant bleibt jedenfalls die hier konstruktiv eingesetzte Konfrontation zwischen Drama und Roman, terminologisch recht typisch für die erste Phase der Reflexion Döblins, während — wie oben bemerkt — der theoretische Umschlag der zwanziger Jahre diese Konfrontation auf die Termini «Roman» und «Epos» verlagert. Das ursprüngliche Drama hatte wenig mit Handlung zu tun «und es ist fraglich, ob das Drama gut tut, sich so festzulegen» (19). Das jetzt von Döblin betriebene Verständnis von Drama und Roman bezieht sich gerade auf die Gegenüberstellung der Konstruktionsprinzipien von Handlung und Konfliktschürzung einerseits und «Anlagerung, Reihung, Ausbreitung» des epischen Romans andererseits. Doch es bleibt die Feststellung der unüberwindlichen Trennung zwischen der epischen Theorie des Romans und dem neuzeitlichen Drama. Diese Problematisierung des Dramas hatte bei Döblin natürlich nicht nur

einen instrumentalen Zweck für die Theoriebildung, sondern wies direkt auf die höchst problematische Beziehung zu Brecht hin, die am Rande unserer Betrachtung bleiben muß[10].

Es ist schon verkehrt, anzunehmen und unter dieser Annahme zu arbeiten und zu lesen: der Mensch sei Gegenstand des Dramas oder des Romans. Sie haben beide weder mit dem Menschen noch mit der Wichtigkeit eines einzelnen Helden oder seiner Probleme etwas zu tun [...].

Wenn ein Roman nicht wie ein Regenwurm in zehn Stücke geschnitten werden kann und jeder Teil bewegt sich selbst, dann taugt er nichts (21).

In der mit Recht berühmten Regenwurm-Formel Döblins, die er auf das Beispiel klassischer Autoren stützte («Sie zeigen, daß Moment um Moment sich aus sich rechtfertigt, wie jeder Augenblick unseres Lebens eine vollkommene Realität ist» [21]), verbarg sich die Forderung nach einer epischen Form des Romans. Im Roman müßte jedes Detail eine eigene Realität in sich selbst tragen: seine Spaltung sollte also lebendige Teile produzieren, um dann den Leser vor die Realität dieser Teile zu stellen. «Dissoziation der Aktanten»[11] nennt man diesen Vorgang; er entsprach der Notwendigkeit einer Strukturierung der Elemente, die nach dem Bauprinzip des epischen Werks mit einer vorgefertigter Bedeutung aufgebaut werden und gleichzeitig auch den Bedürfnissen des dazugehörigen Zitat-Konzepts.

In dieser dezentralen Erzählform sollte der Autor dem Leser die Aktion nicht hierarchisch einer Hauptfigur ordnen, nicht auktorial nach einer linearen Entwicklung und dessen Lektüre prospektivisch strukturieren. Ferner sollte sich der Romanautor fernhalten von jedem Kunstanspruch: «Zehn Schritte halte er sich Kunst vom Leibe [...]. Das Leben dichtet unübertrefflich, Kunst hinzufügen ist da meist überflüssig» (22). Selbst die Dramaturgie Brechts sah diese Ablehnung des Kunstbegriffs programmatisch vor; sie wurde aber von Döblin bereits in den Jahren 1917/1918 vorweggenommen, als Ablehnung des ideologisch überhöhten Kunstbegriffs einer bürgerlichen Epoche, als «Übertrefflichkeit» der Lebenserfahrung des «Alltags» gegegenüber jeglichem Kunstbegriff.

[10] *Cf.* V. Žmegač, *op. cit.*, S. 304 und O. F. Best, *«Epischer Roman» und «Dramatischer Roman». Einige Überlegungen zum Frühwerk von Alfred Döblin und Bert Brecht*, in: «Germanisch-Romanische Monatsschrift» N.F. XXII/1972, S. 281.

[11] *Cf.* dazu vor allem: O. Keller, *op. cit.*, S. 132 ff.

Dem dezentralen Regenwurmprinzip ist die Metapher des Meeres «kongenial»[12]. Diese Schrift schloß mit der Feststellung der epischen Uferlosigkeit, für das es einer ungemeinen Gestaltungskraft bedarf, um deren Totalitätsanspruch wahrzunehmen («Ungeheuer das Stoffgebiet des Epikers. Man merkt davon wenig in der Epik [...]» [22]). Das führt zu der gleichen Aussage Benjamins in dem Kapitel zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*, das mit der Meer-Metapher des Daseins im Sinne der Epik eröffnete[13].

Der Ich-Held und die Natur als Epiker. Die neue Rolle des Protagonisten

Ausschaltung des Erzählers und Verbannung des bürgerlichen Individualismus aus der Erzählung, das waren die Grundpfeiler des *Berliner Programms* von Döblin. Durch den Roman *Berlin Alexanderplatz* und das dort eingeführte Prinzip des Montageromans verwirklichte sich jene angestrebte Annäherung zwischen Theorie und Praxis, die oft in Döblins erster Phase vermisst wurde und seinen Theorien manchmal den Eindruck von apodiktischen Forderungen verlieh. Es entstand gleichzeitig durch dieses Werk eine neue Konzeption der Persönlichkeitsdarstellung, ein differenzierter Begriff der Protagonistenrolle innerhalb der Massenbewegung,

[12] *Cf.* H. Jähner, *op. cit.*, S. 117.

[13] *Cf.* W. Benjamin, *Krisis des Romans. Zu Döblins*, in: *Angelus Novus.* Ausgew. Schriften 2., Frankfurt/M. 1966, S. 437 f. *«Berlin Alexanderplatz»* Zu dieser Meer-Metapher, als «Symbol des Epischen», und der Parallele zwischen Th. Mann und A. Döblin, vgl. auch die verblüffenden Bemerkungen F. Martinis, *Das Wagnis der Sprache*, Stuttgart 1970, S. 346 und V. Žmegač, *op. cit.*, S. 311 ff.

worin, im Rückblick auf die früheren Thesen, die Scheidungslinie zwischen einem ersten und einem zweiten Entwicklungsschritt der Döblinschen Gesamttheorie nicht zu übersehen ist und teilweise von einer «poetologischen Wende»[14] im Werke Döblins zu reden ist.

Das Leben des Protagonisten, vom Autor zum Zweck der Erzählung konzipiert, durch das «Erzähler-Ich» berichtet, wich allmählich einem neuen «weltunmittelbaren-Ich», ohne freilich den Irrweg über einen neuen psychologischen Roman einzuschlagen. Die neue «Weltunmittelbarkeit», diese bei Döblin postulierte und in den zwanziger Jahren in Erscheinung tretende neue Bedeutung des Ichs, war ästhetisch voller Konsequenzen, die in der theoretischen Arbeit *Der Bau des epischen Werks* spürbar werden sollten[15]. Es bedeutete allerdings keinen abrupten Bruch mit der frühen Romantheorie, da bereits in jener die gesellschaftlichen und psychologischen Abläufe an einen Helden teilweise angelagert waren[16], sondern es bedeutete vielmehr einen neuen Stellenwert für die Konstruktion des epischen Werks.

Das neue theoretische Werk, der «von naturphilosophischem Elementarismus geprägte»[17] *Bau des epischen Werks* war mehr als ein Pendant zu dem Roman *Berlin Alexanderplatz*, mit dem es zusammen entstand. In der neuen Bedeutung des Helden als «weltunmittelbares Ich» schien sich Döblin bewußt geworden zu sein, daß die Gestalt des

[14] *Cf.* E. Kleinschmidt, *Döblin-Studien*, cit., S. 395. Er spricht dabei von einer im Werk direkten erzählerischen Thematisierung von dem «Prozeß der auktorialen Depersonation», einer Art metanarrativen Thematik, worin der grössere Bestandteil dieser Wende zu finden sei.

[15] *Cf.* J. Balve und seine weitergehenden transzendentalen Implikationen in: *Ästhetik und Anthropologie bei Alfred Döblin. Vom musikalischen Gespräch zur Romanpoetik*, Wiesbaden 1990, S. 77 f.

[16] Zu diesem Punkt siehe insbesondere: H.P. Bayerdörfer, *Der Wissende und die Gewalt*, in: «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturw. und Kunstgeschichte» 44/1970, S. 345 ff.

[17] *Cf.* K.R. Scherpe, *Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins «Berlin Alexanderplatz»*, in: J. Fohrmann/H. Müller (Hg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M. 1988, S. 419 ff.

Protagonisten aus gattungsspezifischen Gründen keineswegs überflüssig war. Er konnte allerdings in dieser Richtung seinem theoretischen Grundsatz nicht mehr treu bleiben, wonach die vorgefundene Realität keiner auktorialen Strukturierung bedürfte. Hierzu sprach er von einem neuen «Mitspracherecht» des Erzählers im Roman, das besonders vom sechsten Buch an in mehreren Punkten des Romans gegenwärtig erscheint, sowie von der Wiedereinführung eines «auktorialen» Erzählers[18].

Walter Benjamin fand in jenen Jahren in der Theorie und im Roman Döblins seine eigene Theorie über den Versuch, «neue sehr epische Möglichkeiten» im Roman zu fördern bestätigt und teilweise verwirklicht. Hier muß man erwähnen, wie drei Werke Döblins bei Benjamin, infolge seiner These über die «Restitution des Epischen», eine musterhafte Kanonstellung erreichten, nämlich die beiden aufeinander folgenden theoretischen Schriften *Schriftstellerei und Dichtung* und das erwähnte Werk *Der Bau des Epischen Werks* der Jahre 1928/29 und der Roman *Berlin Alexanderplatz* vom Jahr 1929. Vor allem die Thesen Döblins über die Verbannung des Intellektualismus und jeder Form ideologischer Instrumentalisierung aus der Erzählung zugunsten einer Wiedergewinnung der rein poetischen Formen fanden Entsprechung in Benjamins Plädoyer für eine «Restitution des Epischen», die dieser in seiner Rezension über die *Kalendergeschichten* von O.M. Graf von 1930 formuliert hatte[19].

Obwohl sich Döblin wahrscheinlich bereits in diesen Jahren der Schwierigkeit seiner Theorie bewußt wurde, unterlag er nichtsdestoweniger der Faszination einer vorliterarischen Ebene, in der u.a. die Auflösung des syntaktischen Ordnungsgefüges als Grundlage der Döblinischen Montagetechnik zu

[18] Dazu siehe das semiologisch veranlagte Werk von O. Keller, *Döblins «Berlin Alexanderplatz» — Die Großstadt im Spiegel ihrer Diskurse*, cit., insb. S. 132 ff. Äußerst interessant sind in diesem Kontext die Bezugspunkte, die Keller hervorhebt, zwischen «Dissoziation des Helden» und Berichtform. Siehe S. 147.

[19] Dazu vor allem in: W. Benjamin, *Illuminationen*, Ausgew. Schriften 1., Frankfurt/M. 1961.

verstehen ist, und die als prinzipielle Bedingung die untypische Rolle des Erzählers noch zu bewahren hatte.

Das neue theoretische Werk, insbesondere im Kapitel *'Der Weg zur zukünftigen Epik'*, bedeutete eine scharfe Distanzierung von der herkömmlichen epischen Tradition und der Erzählweise noch seiner Epoche. Das Element des Berichts und Döblins Umgestaltung davon ist der Drehpunkt dieser Distanzierung, die sich bei ihm konkret in der Formel äußerte, «hinter Homer» zurückzugehen (114).

Dieser Prozeß der Rettung des Epischen, erreicht durch die Zurückdrängung des Schreibromans zugunsten der mündlichen Erzähltradition, wurde bereits von Döblins Vortrag *Schriftstellerei und Dichtung* ausgelöst, den er 1928 an der Preußischen Akademie der Künste anlässlich seines Beitritts hielt. Döblin eröffnete seinen Vortrag mit den programmatischen Leitsätzen: «Abgrenzung des Romans vom epischen Wortkunstwerk» und «Abgrenzung der Schriftstellerei von der Dichtung». Er hielt an einer Gegenüberstellung von Dichtkunst und Schriftstellertätigkeit, von epischem Werk und Roman fest, was historisch gesehen auch eine Abgrenzung von den proletarisch-revolutionären Schriftstellern um J. R. Becher bedeutete, die in jenen Jahren ihre neue Reportageliteratur präsentierten[20]. Der Versuch, die echte Dichtkunst der Gesinnungssphäre des Autors und seinem Legitimationswillen zu entziehen, um ihr eine eigene Sphäre zu verleihen, ist die wesentlichere Absicht des Essays Döblins. Dem Roman, als «hochkomischem und lächerlichem Produkt» (92), wurde eine Verwandtschaft zur Dichtung abgesprochen, da er sich als Entwicklungsroman mit erklärendem und psychologischem Anspruch erwiesen, oder gar als Agitationsblatt und Exhibitionsbühne, als «literarisches WC» entlarvt hatte. Die Eigenartigkeit des Kunstwerks war somit bestätigt und der Unterschied zum Tendenzwerk,

[20] Tatsächlich wurde in der Fassung von 1928 in der «Literarischen Welt» als der Gegenpol epischer Dichtung nicht mehr ein allgemeiner Romanschriftsteller anvisiert, sondern die Reportage. Dazu siehe: E. Lämmert (Hg.), *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*, Köln 1975, S. 146 f.

dem übrigens die Legitimität nicht abgesprochen wurde, statuiert.

> Dichtung steht im klaren Gegensatz zur zweckgetragenen rationalen Schriftstellerei [...]. Die Dichtung ist, wie die Kunst überhaupt, ein autochthones Gewächs, sie hat eigenen Wuchs, und die Gesetze ihres Wachstums sind ihre Gesetze. (94)[21]

Die schlichte Romanform war für Döblin und in verstärktem Maße für Benjamin, als Folge einer Krise des Erzählens, nicht mehr tragbar. Im Anschluß an seine Meer-Metapher bezeichnete Benjamin tatsächlich den Romancier als den «wirklich Einsame[n], Stumme[n]», der sich vom Volk «verabschiedet»[22] hat. Diese Form konnte noch bei Lukács als Kategorie von «Epopöe eines Zeitalters», worin die Totalität des Seins im Werk nicht mehr darstellbar war, ihre Existenzberechtigung als eine Erscheinung der Epik bewahren.

Die scharfe Gegenüberstellung von Dichtkunst und (Roman)schriftstellerei, wie sie im Vortrag von 1928 formuliert wurde, erlebte zahlreiche Korrekturen und eine mildere Formulierung im Essay von 1929. Sicherlich zum größten Teil Resultat der Widersprüche zwischen praller Alltagsschilderung einerseits und höchsten Dichtungsansprüchen Döblins andererseits, aber auch ein Ergebnis der Diskussion innerhalb der Preußischen Akademie war die Tatsache, daß Döblin in das neue Konzept der epischen Dichtung den Begriff des «eisernen Vorhangs» einführte und gleichzeitig eine hochgradige Auflösung und Durchlässigkeit der literarischen Formen befürwortete.

[21] Benjamin stellte in seiner Döblin-Rezension eine noch schärfere Genre-Unterscheidung an, die ebenfalls dazu diente, eine Gegenüberstellung von mündlich Tradiertem, dem genannten «Gut der Epik», und den Darstellungsformen des herkömmlichen Romans zu produzieren. In Döblins Vortrag fand er diese These exemplarisch formuliert: «Was den Roman vom eigentlichen Epos trennt, fühlt jeder, der an die homerischen Werke oder an das dantesche denkt. Das mündlich Tradierbare, das Gut der Epik, ist von anderer Beschaffenheit als das, was den Bestand des Romans ausmacht». *Cf.* W. Benjamin, *Krisis des Romans. Zu Döblins* «Berlin Alexanderplatz», cit., S. 437.

[22] *Ibid.*

Dichtung bewahrt und die ihn vom Romanschriftsteller abhebt[23].

Hier scheint jenes Thema in den Vordergrund rücken zu wollen, das eine Auflösung und Durchlässigkeit der Formen und der Stile als eine neue und eigenartige Chance des Epikers qualifiziert und für die Modernität des Romans spricht. Diese, im Vergleich zu den früher postulierten Thesen der Jahre 1913/1917, aber sogar zu dem Vortrag von 1928, liberale Stellungnahme Döblins besitzt einen doppelten Wert, einmal als neues Bewußtsein, daß eine allzustarre Theorie des Epischen nicht praktikabel sei, dann auch als Folgerscheinung des in den zwanziger Jahren eingesetzten Diskurses innerhalb des Schriftstellermilieus.

Die Berichtform wird an einem Punkt dieses Döblinschen Programms zum «eisernen Vorhang», den es hochzuziehen gilt. Der «große Epiker, die Natur» war in Döblins Augen bis dahin erst dadurch objektiv darstellbar, falls die Form des Berichts eingesetzt wurde. Nur aber bemerkte er:

> Sie werden die Hände über den Kopf zusammenschlagen, wenn ich den Autoren rate, in der epischen Arbeit entschlossen lyrisch, dramatisch, ja reflexiv zu sein [...]. Das epische Kunstwerk ist keine feste Form [...] (113)[24].

Diese Anpassung der Erzähltheorie lief bei ihm parallel zu jener Wiederentdeckung des Ichs und seinem neuen Verhältnis zur Welt. Die Verpflichtung des Epikers zur Realität würde sich im Verhältnis von Ich und Natur verwirklichen, vermittelt vom neuen Verständnis des Ichs des Epikers. Nichtsdestoweniger durfte seine Achtung der «Fakten» ver-

[23] Die Stellung des Epikers als eines neuen «Hellsehers» bringt die Notwendigkeit mit sich, ein literatursoziologisches Argument zu erörtern. Bemerkt sei hier nur, daß diese neue Rolle des Schriftstellers die Merkmale einer fast geistigen Vision mit sich trägt, einer dem Epiker gegönnten «Helligkeit», die ihn zum Vermittler zwischen den Sphären des «Lebens» und der «Kunst» werden läßt.

[24] In der gegen Otto Flake gerichtete Polemik von 1919 *Reform des Romans* hatte Döblin seine Abwendung von jeglicher Form der Reflexion im Roman unwiderruflich erklärt. Siehe: *ibid.*, S. 32 ff.

mindert werden, weil, wie bereits angedeutet, in diesem Programm das «Durchstoßensvermögen» im Wahrnehmungsvorgang das Wesentliche der epischen Erzählung ausmachte, die das Exemplarische und das Elementare der Darstellung zu produzieren vermochte.

Das neue Programm bedeutete scheinbar in größerem Maße für Döblin eine Verleugnung der früheren Thesen und ein Zurückkehren zu vornaturalistischen Positionen. Die zentrale, freie Figur des Erzählers, in der Theorie seines letzten Essays, stand in ausgesprochenem Gegensatz zu den Prinzipien der Entselbstung und sein Programm schien das auktoriale Prinzip zu verfechten. Der Erzähler stand nun frei und allwissend mitten in der Erzählung[25]:

> Darf der Autor im epischen Werk mitsprechen?, darf er in diese Welt hineinspringen? Antwort: ja, er darf und er soll und muß. Und jetzt erinnere ich mich, was das ist, was Dante in der Göttlichen Komödie gemacht hat: er ist selber durch sein Gedicht gegangen, er hat seine Figuren beklopft, er hat sich in die Vorgänge eingemischt [...] (114).

Dadurch bekam die Figur des Autors einen neuen Stellenwert im narrativen Text: er wird an diesem Punkt zu dem, was man den «integrativen Bestandteil der Fiktion»[26] genannt hat: er nimmt teil am «Leben seiner Figuren» und gewinnt einen neuen, andersartigen Kontakt zu den Objekten. Anschaulich ist die Ähnlichkeit dieser Wende mit den Prinzipien des «steinernen Stils», so wie im *Berliner Programm* propagiert, die deshalb im Ganzen doch eine Kontinuität erkennen läßt: Das «Zusammenfallen von Ich und Welt» ersetzt die «Auslöschung des auktorialen Ichs», so daß man nun von einer neuen, «beseelten»[27] Realität sprechen kann, in welcher der Ich-Verlust unter anderen Formen postuliert wird.

[25] Zur relativen Bedeutung der Erzähler-Figur im Erzählungskomplex siehe aber: H. Jähner, *Erzählter, montierter, souffliertер Text*, cit., insb. das Kapitel *Der omnipotente Erzähler*, S. 34 f.

[26] *Cf.* E. Kleinschmidt, *Döblin-Studien*, cit., S. 395.

[27] *Ibid.*, S. 400.

Komplementär zu beiden Prozessen der Rettung des Epischen unter dem Gesichtspunkt seiner Unverletzlichkeit und der Wiederherstellung seiner Exemplarität ließ sich Döblins neuartige Epik von nun an anhand seines programmatischen Essays besser nachvollziehen, nämlich als direkter Zugang zu Objekten und Natur, als 'Montage', 'Gestus' und 'Verfremdung'. Dies alles verfolgt man in der Praxis seines Romans. Das Essay verkörpert deshalb mehr denn je die poetologischen Ansichten Döblins, die als Vorspiel für die Konzeption seines Romans zu betrachten sind und die an diesem Punkt durch die Evolution des Theoretikers anhand der dichterischen Praxis ihre Vervollständigung erlangt hatten. Die Verbindung zwischen der Objektivität der Darstellung und dem «weltunmittelbaren Ich» des Autors brachte zum Ausdruck eine Vermittlung zwischen dem «Dogma» des eisernen Vorhangs, der Natur als «großem Epiker» und dem neuen «Ich», das aus dem Essay mit Selbstbewußtsein nun auftauchte:

> Aber man ist nicht ein ganzes Leben fähig, diesen Standpunkt innezuhalten. Eines Tages entdeckt man auch etwas anderes [...] man entdeckt sich selbst [...] (114).

Die o.g. Ablehnung der Wirklichkeit seitens der Epik, jene epische Phantasiearbeit, jenes «Fabulieren» als zweiter Schritt im Prozeß der Wiedergewinnung des Epischen, das manchmal den Gebrauch der epischen Form für die Wiedergabe von Nichtfakta erfordert, bedeutete die Emanzipierung dieser Form in die Richtung der Phantasie, des «freien Fabulierens», mit neuen und unerwarteten ästhetischen Reizen; dieser Prozeß stand gänzlich im Zeichen des epischen Ichs[28].

Dieser ungemein bedeutende und produktive Moment[29]

[28] H. Jähner sieht schlicht und einfach in der epischen Phantasiearbeit eine konsequente formale Anwendung der «Flächedarstellung» in Konkurrenz zur linearen auktorialen Fabel. Dabei wird die in jenen Jahren bei Döblin parallele Wiedergewinnung des Ichs und der auktorialen Erzählweise teilweise ignoriert. H. Jähner, *op. cit.*, S. 116 f.

[29] Dazu: E. Kleinschmidt, *Döblin-Studien*, cit., S. 396 f. Kleinschmidt vermerkt hier die ganz anschauliche Korrespondenz dieses Punktes mit dem

der Theorie Döblins sah ein sogenanntes «Inkubationsstadium» (118) in der Produktionsphase des Künstlers vor, das den Moment betrifft, in dem der Autor «noch identisch mit dem Werk» ist und daraus eine Art «mütterliche Situation» entsteht. Hierin beschrieb Döblin noch zwei Instanzen, «die tragende, beobachtende» und «eine getragene».

> Das denkende, bewußte Ich hat um diese Zeit eine ganz bestimmte Funktion erhalten, ich spreche vom epischen Autor [...]; die Funktion, Stoff und Material herauszuschleppen und vorzubringen [...] (119).

Gerade diesen Inkubationszustand beschrieb Döblin als eine besondere «Helligkeit», eine «bildgesegnete Aufhellung [...], wissenbeladenen Anblick» (120). In der Beschreibung des Schaffensmoments ist die zweite Aufgabe des Autor-Ichs in ungemein klarer Form dargestellt. Der Autor, «jenes beobachtende Ich», ist von nun an auch der stellvertretende Rezipient, und sein Publikum übernimmt in einer Art Metamorphose die Merkmale des «Volks», während der Autor dessen Anwalt wird: «in diesem Augenblick sitzt der Autor nicht mehr allein in seiner Stube [...] der Autor trägt von diesem Augenblick an das Volk in sich».

Hier zum ersten Mal waren in Döblins Theorie die zwei Formen des Ichs explizit formuliert: die intuitiv-dichterische und die «regulative». Dieses kritische Ich vertritt und ersetzt, ein im heutigen Produktionsprozeß fehlendes Publikum. Es funktioniert als «mitarbeitender Zuhörer» auf der Seite des Lesers, der aktiv und kooperativ das Werk mitgestaltet; diese Kooperation erfolgt auf der Ebene der Zusammenarbeit zwischen den beiden Ichs, nämlich eine bewußte Zusammenarbeit, die eine zweite Phase der Entstehung des Werks bedeutet: «keine Rede von einem blinden, fessellosen Trieb, einer Bewußtlosigkeit, die dichtet. Bewußtlos ist nur das Inkubationsstadium» (121).

Hiermit war zugleich, auf eine archaische Formen erin-

Berliner Programm (*Ibid.*, Anm. 69) sowie mit seinem «steinernen Stil» (*Ibid.*, S. 399) und spricht von einer «dialektischen Erweiterung der 'alten' Poetik» in dem neuen theoretischen Werk.

nernde Art, jener Zusammenhang wiederhergestellt zwischen Publikum und Autor, so wie es in einer vorindividualistischen Phase des dichterischen Schaffens in der ständigen, kollektiven Austauschbeziehung der Fall war. Man kann nicht umhin, bei dieser epischen Vorstellung, an den Verzicht Döblins auf eine «konstruierte Handlungsführung»[30] und an seine naturphilosophischen Vorstellungen zu denken, als Vorbedingungen der späteren Theorie und die alle bereits in den Werken der zehner Jahre in ihren Keimen zu finden sind. Der Einfluß und die Anregungen jener «allerlebendigsten und produktivsten Kritik» (116) fehlte im modernen Zeitalter, in der die gesellschaftlichen Bedingungen dafür nicht mehr vorhanden waren: diese Kluft empfindet am meisten der epische Autor während seines Produktionsprozesses, der übrigens ganz neuen Einflüßen und Bedingungen ausgeliefert und auf den Arbeitsmarkt angewiesen ist und der keine positive Anregung mehr für die «äußere Form» seines Werks bekommt:

> Und wie sollen wir sprechen, wer reguliert unsere Stimme — wir haben plötzlich gar keine Stimme, man nimmt uns die Stimme und gibt uns dafür traurige Drucktypen [...]. Und was soll der heutige Autor schreiben, für wen schreibt er denn? [...] es ist kein allgemeines Volksdenken mehr da, die Maschine und die Wirtschaft haben alles zerrissen (117).

Döblin erkannte auch hier als ein Merkmal, als ein «inneres der Epik» und auch der «früheren Erzähler» (124), die Unbegrenztheit des epischen Werks. Die Begrenztheit der Stoffe und der Sprache dagegen, führte den Autor dazu, eine «Serienarbeit» zu leisten, die sich zu dem — auch sprachlich bedingten — Motiv der Maschinerie der Stadt gesellt. Die «Fruchtbarkeit der Situation», die die Konzeption fassen ließ, muß sich auf eine verblüffende Weise mit dem Schreiben konfrontieren. Bei manchem Autor hat sich dann «Das Ding [...] im Sprechen, im Schreiben verändert, und die Sache ist ja noch ganz nett, aber nicht mehr übermäßig imposant» (128). Doch der Autor soll einen gemeinsamen, produktiven

[30] *Ibid.*, S. 391.

Weg mit der Sprache finden. Jene «Desillusionierung» der Sprache kann nur dadurch vermieden werden, daß man die eigenen «Einfälle» nicht zu rasch aufs Papier bringt. Das Reifen und das Ruhen der Begriffe bewirken sodann eine neue «Fruchtbarkeit der Situation» sogar aus dem Schriftlichen. Die Wahl des Lexikons, des Sprachniveaus und -stils erfolgt auf eine treibende Weise, was die oben angedeutete «Eigentätigkeit» der Sprache nochmals bestätigt: «man glaubt zu sprechen und man wird gesprochen» (131) und dies erreicht als Produkt eine «lebende Sprache». Die Orientierung an einer Schriftlichkeit, die als modernes Epos der ursprünglichen Form der Mündlichkeit ähnlich ist, scheint das Fazit zu sein, das man am Ende des Essays am unmittelbarsten zu spüren bekommt.

Wie Döblin betont, hatten «die früheren Epen keinen Anfang, und ein Ende bestimmt nicht» (124). Diese war noch die künstlerische Produktionsweise des vaganten Künstlers. Deshalb sollte der Produktionsprozeß des wahren modernen Epikers dieser Formung ähneln, die genau so dezentral wie das Muster eines Netzes ist: «man beginnt vielfach ein episches Werk, als wenn man ein Schwimmer ist, der sich ins Meer stürzt» (122). Diesen Drang des Autors, sich in seinen Stoff zu stürzen, dessen Anfang noch im unbewußten Stadium der Inkubation stattfindet, beschrieb Döblin als ein «Abenteuer», als einen Selbstvertrauensakt, der anhand eines anfänglichen Konzepts, eines «dunklen Grundgefühls», sich in Gang setzt. Ein innerer Drang, der teilweise im unentschlossenen Zustand des Autors vorkommt, der sich aber langsam durch Kooperation von Autor und Leser die Merkmale des epischen Werks zu eigen macht:

> Man schreibt sich an sein Thema heran. Der Leser macht also den Produktionsprozeß mit dem Autor mit. Alle epischen Werke haben es mit dem Werden und Geschehen zu tun, und so, möchte ich sagen, ist es auch in der Ordnung [...] der Leser erlebt ihn in *statu nascendi* (123).

Die Grundsituation, die der Epiker durch sein An-die-Realität-Herankommen und «Durchstoßen» erreicht, beweist, wie die epische Wahrheit konsequente Bindung an die Reali-

tät bedingt und zugleich Bewußtsein ihrer exemplarischen Bedeutung. Es ist ein Spiel mit der Realität, das die «springende Fabulierkunst des Autors» (132) erzeugt und gleichzeitig neue, verbindliche Wahrheiten herstellt.

Gestus und Montagetechnik — Roman als modernes Epos: Episches als Wahrnehmungsvorgang, als kollektives Organ

Walter Benjamin bewunderte vorbehaltlos die von Döblin programmatisch theorisierte neue Form des Epischen. In *Berlin Alexanderplatz* sah er die beispielhafte Deckung von Theorie und Praxis:

> [...] so hohe Wellen von Ereignis und Reflex [...] die Gicht der wirklich gesprochenen Sprache [...]. Aber es wäre nicht nötig gewesen, darum mit Kunstausdrücken zu operieren, vom «dialogue intérieur» zu reden oder auf Joyce zu verweisen [...].
>
> Stilprinzip dieses Buches ist die Montage [...]. Die Montage sprengt den «Roman», sprengt ihn im Aufbau wie auch stilistisch, und eröffnet neue, sehr epische Möglichkeiten[31].

Dabei bewunderte Benjamin den Sprachgestus im Roman, den «berlinischen Sprachgeist» und nannte das Buch «ein Monument des Berlinischen»[32]. Durch diese Welt, in ihrer Spracheigentümlichkeit erschlossen, habe Döblin eine Milieuschilderung geben wollen, die vom östlichen Teil Berlins, worin der Roman zwischen dem Alexanderplatz und dem Rosenthaler Platz spielt. Diese Sprache sei ihm erforderlich gewesen, um das in der Unterwelt der Großstadt aufstrebende Arbeitertum zu beschreiben, sowie den Alltag der Ganoven und des ihnen unwillig angehörenden Haftentlassenen Franz Biberkopf. Auf diese Weise beschreibt Benjamin den Protagonisten, in engem Zusammenhang mit der Stadt

[31] *Cf.* W. Benjamin, *Krisis des Romans. Zu Döblins «Berlin Alexanderplatz»*, cit., S. 439. Dazu siehe vor allem: A. Döblin, *Nachwort zu einem Neudruck*, 1955; in: Ders., *Berlin Alexanderplatz*, hrsg. und mit einem Nachwort von W. Muschg. München 1965.

[32] *Ibid.*

und noch engerem Zusammenhang mit jenem Platz, die zusammen dem Roman ihre Namen geben und sich als echte «Regenten» des Romans erweisen:

> Eintausend Meter, länger ist der Radius nicht, der den Bannkreis dieser Existenz um den Platz schlägt. Der Alexanderplatz regiert sein Dasein. Ein grausamer Regent, wenn man will[33].

Benjamin hat Döblins Fähigkeit zu schätzen gewußt, das Elend dieser Welt zu schildern. Seine Darstellung des Elends habe allerdings eine «joviale Seite» gehabt, die Benjamin in seiner Rezension bereitwillig anerkannte.

Benjamin arbeitete soziologisch heraus, wie die Welt der Ganoven und die Bürgerwelt in dem Roman *Berlin Alexanderplatz* homogen seien und problematisierte dies mit weitgehenden soziologischen Implikationen, die am Schluß seiner Rezension einen evidenten ideologischen Beigeschmack verleihen. In dieser Hinsicht sei der Werdegang Biberkopfs in seinen gesellschaftlichen Steigerungsversuchen nicht anderes als der soziale Steigerungstrieb eines Zuhälters zum Kleinbürger, was Benjamin «eine heroische Metamorphose des bürgerlichen Bewußtseins»[34] nannte. Das «Butterbrot» Biberkopfs, wonach er seit Anfang des Romans strebt und verlangt, ist sein selbstzerstörisches Geschick, das ihn durch den Roman treibt.

Dabei vergaß Benjamin nicht zu betonen, daß die hervorragende Eigenschaft des Werks Döblins in seiner Epizität liege, die dem Autor ermöglichte, Biberkopf zum Repräsentanten aller Ganoven und aller Unterweltler Berlins zu machen und die als einzige im Stande sei, dieses Werk «dauerhaft» zu machen. Das Epische sei in diesem Roman und überhaupt, im Sinne der Epik, ebenfalls ein Meer (und hier kommt noch einmal die Metapher des Meeres zum Vorschein), dessen Salz als sein konstitutives Element die «Dauerhaftigkeit» des Werks bewahrt.

Benjamin verspürte die Symbolik von Biberkopfs

[33] *Ibid.*, S. 440.

[34] *Ibid.*, S. 441.

Schicksal für den ganzen Roman. Der Schluß von Benjamins Rezension ist auf dieselbe Art eine aufschlußreiche Erklärung: dort, wo die Exemplarität des Protagonisten aufhört, hört seine Bedeutung für den Leser auf. Das Ende dieser Exemplarität ist bedeutenderweise durch die Registrierung des Namenswechsels angedeutet, dem Benjamin große Bedeutung beigemessen hat[35].

Die Exemplarität und Symbolik der Biberkopfschen Geschichte fußt deshalb auf seiner Allgemeinheit, auf seiner «Epizität», und das gilt insbesondere für die interne Struktur des Romans, mit der Doppelgleisigkeit von Biberkopf — Geschichte und Berlin — Alexanderplatz — Geschichte. In der Geschichte Biberkopfs ist «[k]eine Individualität thematisiert», sondern ein «Lebensplan». Wenn der Roman, so wie auch Benjamin statuiert («Die äußerste, schwindelnde, letzte, vorgeschobenste Stufe des alten bürgerlichen Bildungsromans»[36]), alle Züge der «emphatisch-bürgerlichen Genese»[37] trägt, so ist er jeglicher Individualität und psychologischen Wertes enteignet.

Die Forderung nach den Mustern einer archaischen Epik blieb bei Döblin sichtlich ohne praktische Folgen. Döblin wurde sich ohnehin bewußt, daß eine neue, auf den alten

[35] Wenn beide Techniken Döblins der Montage und des Monologs Folgen hinsichtlich der Darstellung der menschlichen Figur im Roman haben, nämlich was Otto Keller die «Entindividualisierung» der Charaktere nennt, so teilen wir nicht seine in diesem Kontext entwickelte und nur im Negativen funktionierende These des «Kraftfeldes», des Eigennamens, die er von Barthes ableitet: «die Anlage der semischen Konfigurationen der inneren Monologe trägt wesentlich dazu bei, die dominante Wirkung der Eigennamen, die in den narrativen Programmen als Kunktive die Funktionen an sich binden, abzuschwächen oder gar zu eliminieren» (*Cf.* O. Keller, *Döblins* «Berlin Alexanderplatz», cit., S. 136 ff.). Mindestens in der Figur des Protagonisten spielen der Name und dessen Wechsel eine durchaus im Positiven zu wertende Rolle. Die Ausführungen Kellers, vor allem in dem Punkt wo er Brechts Begriffe der «festen Charaktere» und der «Entthronung des Ich» (*ibid.*, S. 137) erwähnt, sind überzeugend: die Auflösung des festen Charakters Biberkopf ist aber im Roman nur in ihren Ansätzen versucht, was nicht für seine komplette Eliminierung spricht.

[36] *Cf.* W. Benjamin, *op. cit.*, S. 443.

[37] *Cf.* H. Jähner, *op. cit.*, S. 28.

Formen gründende Epik sich nicht bloß auf deren künstlerische Techniken berufen sollte, sondern vielmehr auf eine ursprünglich epische Geisteshaltung: «Wir müssen wieder hin zum frischen Urkern des epischen Kunstwerks. Es heißt meines Erachtens noch hinter Homer gehen» (114)[38]. Dieses Postulat versuchte er nicht nur durch die Montage, sondern auch durch eine Erneuerung der Sprache und der Autorsrolle zu erfüllen. Im Versuch einer Erneuerung der epischen Geisteshaltung zog Döblin daher die Evidenz in Betracht, daß die neue Rolle des Autors im gesellschaftlichen Milieu auch differenzierte Lösungen erforderte. Auch die Ablösung des sogenannten «Eisernen Vorhangs», d.h. die Durchlässigkeit unterschiedlicher Kunstgattungen innerhalb des epischen Werks, ist als ein Versuch neuer Ausdrucksmöglichkeiten angesichts der Auflösung der Darbietungsformen anzusehen.

Döblin unternahm einen theoretisch postulierten wahrhaften Gang «zu den Müttern» in seinem großen Romanessay, um seinen Weg «zur zukünftigen Epik» zu finden:

> [...] so sehe ich eines Tages eine epische Dichtung kommen, die nach efolgter Sprengung der Tradition und Aufgabe der Berichtform uns ehrlich etwas angehen kann [...]. Ich fordere auf, die epische Form zu einer ganz freien zu machen (115).

Die epische Konzeption des Romans scheint in *Berlin Alexanderplatz* insofern nur partiell verwirklicht, weil der Held auf seinem Schicksalsweg die Merkmale des traditionellen Entwicklungs- und Bildungsromans allmählich zu übernehmen scheint. Diese sind in *Berlin Alexanderplatz* ansatzweise noch erkennbar: die Einfalt des Protagonisten und

[38] Otto Keller spricht von einer «Entmythisierung» der Sprache seitens Döblin in dieser Phase; dies wird erreicht durch einen Komplex von Sprachdissoziationen, die die Montagetechnik als Höhepunkt vorsehen und im übrigen für ihre Entfaltung die Auflösung der narrativen Strukturen benötigen. Resultat ist eine «gestische Erzählsprache»: «Sie entfaltet sich über die gestische Anlage der narrativen Programme und zielt auf ein Denken der bürgerlichen Gesellschaft, das sprachlich fixiert ist und mit einer Art von Erstarrung des Sprachsystems und der Verknüpfungsmodi zusammenhängt» (*Cf.* O. Keller, *op. cit.*, S. 93 ff.).

seine Einsamkeit; die Didaktik der Geschichte und die Entwicklung einer Zentralfigur, die allerdings eine entgegengesetzte Richtung nimmt als beim traditionellen Helden, und zwar von einem aktiven Selbtstbewußtsein zu einem passiven Sich-dem-Leben-fügen und einer, im Endeffekt, widerstandslosen Schicksalsakzeptierung.

Der nur partielle Einsatz des Erzählers in *Berlin Alexanderplatz* vom sechsten Buch an beeinträchtigt nicht Döblins Konstruktionen der Romanform, wie im theoretischen Werk konzipiert. Dieser Einsatz erfolgt auf paritärer Basis mit denen des Lesers und des zentralen Helden und wird gemässigt durch den bewußten Einsatz der üblichen Erzähltechniken; im Bereich der Montagetexte ist daher, semiotisch betrachtet, die wahre Aussagekraft des Werkes angelagert. Genauso wie die Monologpartien, spielen die auktorialen Einsätze des unbekannten Erzählers eher eine «hinweisende und signalisierende Rolle» im Text: sie sind einem «zweitgradigen Destinateur» zuzuschreiben[39]. Ein subjektiv didaktischer Wille ist in der späten Romandarbietung Döblins, der einigermaßen die früheren Forderungen von 1913/1917 in Frage stellen könnte, auszuschließen.

Gleichermaßen ist der Wiedergewinn der Rolle der erzählten Figur mehr zu verstehen als Eröffnung eines Zugangs zur Welt und Natur, im Begriff des «weltunmittelbaren Ich» formuliert. Der Held ist in diesem Sinne nur ein Protagonist, an welchen die psychischen Abläufe und Vorgänge einer Massengesellschaft angelagert sind; er ist keineswegs Gegenstand der Darstellung geworden[40].

Als Verfechter eines neuepischen Romans begegnete Döblin unfreiwillig auf seinem Weg einem antiquierten Romanmuster, der seinem Romantypus zumindest in den biographischen Merkmalen sehr nahe stand. Diese aus dem romantisch-unpolitischen sog. «Bildungsindividualismus» entsprungene Romanspielart entsprach zugleich den Tendenzen Thomas Manns und Alfred Döblins. Der erstere suchte in ihr noch den «typisch-deutschen, legitim-nationalen, auto-

[39] Dazu O. Keller, *op. cit.*, S. 70; S. 72.

[40] *Cf.* H.P. Bayerdörfer, *Der Wissende und die Gewalt*, cit., S. 350 f.

biographisch erfüllten» Bildungsroman, der ihm die Möglichkeit geben konnte, dem radikalen Literatentum zu entgehen. Zweiterer fand die Form seines «epischen» Romans, so wie in den zwanziger Jahren theorisiert, in einer solchen Form verwirklicht[41]. Döblin, wie Mann, wurde in den dreißiger Jahren zum entschiedenen Gegner jedes Intellektualismus in der Romanform, so wie sich diese während der zwanziger Jahre unter dem Aspekt des sogenannten «Gesellschaftsromans» und der politischen Parodie allmählich geformt hatte. Die beiden aus unterschiedlichen Traditionen kommenden Autoren fanden sich im übrigen ganz einig auch in der Wahl der Mittel einer epischen Humoristik. Die Ironie als Erzählprinzip, die Th. Mann in vollem Können einsetzte, fand ihre ursprüngliche Realisierung in seiner zwanghaften Distanzierung von allzu strengen Formen sowohl einer patriotischen als auch einer extrem radikalen Literatur. Bei Döblin, dagegen, diente die Ironie der objektiven Lösung der Aporien und Widersprüche am Ende seines Romans, der in seinem Finale «von den schneidenden Untertönen einer dämonischen Ironie»[42] durchzogen ist.

Lukács, der in seiner *Theorie des Romans* die Formulierung des epischen Werks und die Gestaltung eines neuen Epos noch auf die Protagonistenfigur stützte, teilte mit Th. Mann den Anspruch auf die Ironie als eine Bedingung für die Erhaltung der Totalität im modernen Roman. Lukács dachte dabei überwiegend an den biographischen Roman. In der Ironie, von Lukács als die «Objektivität des Romans»[43] bezeichnet, kann man wahrscheinlich einen gemeinsamen Nenner finden zwischen den Positionen Manns und denen Döblins dieser Jahre. Gerade von jenem Lukács, welcher in seiner *Theorie des Romans* die Grundbestimmung des Romans als «Psychologie der Romanhelden» bezeichnete und dadurch

[41] Dazu vor allem: E. Lämmert (Hg.), *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*, cit., S. 114 ff.

[42] *Cf.* A. Schöne, *Berlin Alexanderplatz*, in: B. v. Wiese (Hg.), *Der deutsche Roman*, Bd. 2., Düsseldorf 1965, S. 303.

[43] *Cf.* G. Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Neuwied/Berlin 1963 f., S. 79.

die Notwendigkeit der Heldenfigur im modernen Roman festsetzte, die sich in den «Rissen» und Krisen der modernen geschichtlichen Situationen objektiviert[44].

In der kollektiven Erzähltechnik Döblins und in seiner Ablehnung von jeglichem Psychologismus drückt sich der Versuch einer Rückbindung an ursprüngliche Elemente des Epischen aus, die vor allem im akzentuierten Willen zu Grund- und Elementarsituationen des menschlichen Daseins hervortritt. Somit realisierte Döblin aber einen Romantypus, der in seinen Ansätzen der modernste seiner Epoche, in seinen Resultaten zugleich am tradionellsten erschien und der in drei epischen Substanzschichten gegliedert war:

a) Die Darstellung der Totalität durch die Stadt, auf eine collagierte Weise;
b) Die Darstellung der individuellen Handlung, auf moritatenartige Form, mit moralischem Charakter;
c) Die Darlegung einer inneren Bedeutung, anhand von Zitaten von mythologischen Erzählstücken.

Berlin Alexanderplatz erweist sich im übrigen als der modernste und traditionellste Roman, weil in ihm die zwei Grundelemente der Döblinschen Romanbestrebungen vereint werden: das elementar Menschliche der Ursituationen und die Dynamik der Existenz in der Modernität. Die Helden, die diese genannten Grundelemente verkörpern, sind der Gelegenheitsarbeiter Franz Biberkopf resp. die Großstadt Berlin: ersterer indem er den Typus Mensch verwirklicht, letztere indem sie die Dynamik und Lebenskraft der Moderne vertritt. Die Stadt ist keineswegs nur Milieu oder Kulisse, allerdings sie ist funktional zur Darstellung der immensen Strukturverwobenheit ihres Netzwerkes und der äußerst komplizierten Verflechtung der unlinearen — flächeartigen — Geschichte. Biberkopf ist der Mensch, der gegen die Vereinnahmung durch die soziale Umwelt kämpft und ist daher mit der Stadt in einem permanenten Konfliktverhältnis[45].

[44] *Ibid.*, S. 6 f.; S. 51 f.

[45] Beide Protagonisten stehen nach H. Jähner in einem unversöhnlichen Gegensatz: «Die Stadt erscheint als ein Netzwerk, welches für Biberkopf die Gefängnissituation in der Freiheit nur potenziert [...]. Man kann Biberkopfs panische Militanz als Versuch ansehen, ins Dickicht der Stadt einen Weg zu schlagen und eine Lichtung zu ebnen». Cfr. H. Jähner, *op. cit.*, S. 118.

Diese Überlegenheit der Stadt gegenüber der erzählten Figur zeigt sich unter anderem auf sprachlichem Niveau, wie zu erweisen versucht wurde. Auf ganz simpler Ebene kann man behaupten: Franz spricht wie die Stadt. Biberkopf verkörpert und macht explizit durch seine Geschichte die «sprachliche Konstruktionsweise» des Romans, die postulierte «Kritik am Subjekt», die zu den «Automatismen» und zur «Eigentätigkeit»[46] der Sprache führen. Alldies leuchtet im bedeutungsträchtigen Verhältnis zwischen Titel und Untertitel des Romans sofort ein.

Trotz der späteren Überwindung der Feindschaft zum Persönlichen, blieb bei Döblin der Grundsatz gültig, daß die Existenz des Menschen nicht anhand des Einzelschicksals darstellbar sei; das Einzelschiksal wird daher in seinem Verhältnis zum «umgebenden Ganzen» beschrieben. So behielt die Formel Döblins «das Wahre kommt nur massenhaft vor»[47], theorisiert im Schreiben über die Großstadt *Der Geist des naturalistischen Zeitalters*, von 1924, auch in seinem Roman weiterhin ihre Gültigkeit. Die Stadt ist konsequenterweise ein «Korallenstock», ein lebendiger Organismus, wovon Franz Biberkopf die «Sonde», das Untersuchunsinstrument ist[48].

Die Epik der Darstellung wird im übrigen evident im Opferthema, in der schicksalhaften Biographie des Protagonisten und in seinem Werdegang bis zur endgültigen Hinnahme seines Schicksals, das exemplarisch für eine Totalität von Opfer-Schicksalen steht[49]. Die Haltung des Nicht-mehr-widerstrebens, des Sich-fügens, lernt der Protagonist aus den

[46] *Ibid.*, S. 107 ff.

[47] Zitiert nach A. Schöne, *op. cit.*, S. 312.

[48] Cfr. A. Döblin, *Der Geist des naturalistischen Zeitalters*. In: *Aufsätze zur Literatur*, cit., S. 74 f.

[49] Diese Haltung wurde bereits im Roman von 1912 *Die drei Sprünge des Wang-lun* programmatisch erörtert und dargestellt, in der Weisheit des Rebellen, der seinem Schicksal die weise Macht des Nicht-widerstrebens entgegensetzt. Diese Weisheit ist oft in den zahlreichen Meer-Metaphern Döblins wiederholt.

zahlreichen Parabeln, die im Text mit der Funktion der Entlehnung von Bedeutung aus einem mythologischen Kontext konsequent eingestreut sind. Dieses sog. Thema der «Einwilligung» findet sein lehrhaftes Pendant in den Vieh- und Schlachthofszenen und in der Erzählung der Opferung Isaaks durch Abraham[50], die im Stil Döblins einem besonderen Überformungsprozeß unterstellt sind.

Der Schluß des Romans ist ein Akt der Ekstase, mit einer surrealistischen Dimension. Hier erlebt der ursprüngliche Totschläger Biberkopf seinen endgültigen Zusammenbruch, der Vorspiel einer neuen, aber auch endgültigen, Verwandlung seines Schicksals sein wird: das ist die letzte Verwandlung, die dem Leser zu beobachten gegeben ist und die Benjamin eine jüdisch-mystische Verwandlung des «Namens» nannte[51]. Die Großstadt, in der Figur der Hure Babylon, führt einen Kampf gegen den Tod um Franzens Leben und Franz Biberkopf erhält am Ende zwei Schutzengel.

Wenn die Durchlässigkeit der Stilebenen und der Tempora von Döblin als Merkmal des Epischen überhaupt gesehen worden ist, so spiegelt sich die Zerstückelung und Komplexität der Welt suggestiv in Döblins Romans in seinem Erzählstil wider: ein assoziativer, dynamischer und chaotischer Erzählstil, der durch Korrespondenz und Resonanz funktioniert, das heißt durch Identitäten zwischen Ich und Welt, die manchmal die Schwelle der Sinnzusammenhänge durchbrechen, um mit onomatopoetischen Klängen und sinnlosen Assoziationen die dialektische Spannung zwischen Protagonistenfigur und der Natur wiederzugeben. Das Erzählen dieser chaotischen Ereignisse erfolgt deshalb meistens «in statu nascendi», als 'erlebte' Rede, wobei dem Erzählen die

[50] In den übrigen mythologischen und biblischen Parabeln und in der Irrenhaus-Szene ist die Opfer-Figur ebenfalls zentral: in letzterer sind aber die drei epischen Substanzschichten zusammengebracht. Eingehende Untersuchungen des Stils und insb. der Parabelneinsätze im Roman findet man bei A. Schöne, *op. cit.*, S. 304 ff. und O. Keller, *op. cit.*

[51] Diese bleibt nicht die einzige im Roman, der mit solchen Verwandlungen durchdrungen ist. Der Autor macht den Leser im Laufe des Romans mit mindestens zwei weiteren Verwandlungen der Hauptfigur vertraut.

«Sichtbarkeit des Werdens»[52] als Gerüst der Montagetechnik gewährt wird. Diese Technik ermöglichte Döblin die «kaleidoskopische Faszettierung» in seiner Wiedergabe der Realität, und jenen «blitzhaften Wechsel»[53] von Sprecher und Perspektive, so wie in seiner postulierten Verwandschaft mit Dos Passos' Stil und mit dem Kinostil überhaupt gemeint ist.

Diese «Verflochtenheit», diese «Gleichzeitigkeit im Jetzt», die Unfähigkeit des Protagonisten zur selbständigen Rede[54], weist in manchen Momenten eine Zugehörigkeit zu dem Stil des inneren Monologs auf, obwohl das Verhältnis zwischen erlebter Rede und innerem Monolog in Döblins Schrifttum höchst problematisch und gespalten ist: jene verhält sich zu diesem wie die indirekte zur direkten Rede[55] und er gehört im Endeffekt nicht dazu. Die Erzählperspektive des Romans wäre jedoch nicht eindeutig genug, um eine postulierte Zugehörigkeit zum inneren Monolog in vollem Umfang zu akzeptieren, bei dem «der Standort des Erzählers, von dem seine Erzählperspektive bestimmt ist, in die Hauptfiguren hineingelegt»[56] wird. Mit Recht spricht man deshalb im Fall Döblin von einem «inneren Dialog»[57]. Dieser «Deckung von Inhalt und Form»[58] wird, wie gerade oben in Frage des auktorialen Erzählers gesehen, nicht unbedingt im Roman Allgemeingültigkeit gewährt, da sich öfters der Erzähler von seiner erzählten Gestalt distanziert, um neben ihr auf eine kommentierende Art Stellung zu nehmen. So erfolgt was Schöne eine «Gleichstellung» von Erzähler, Romanfiguren, Verfasser von Reklametexten und Plakaten nennt, wo-

[52] *Cf.* F. Martini, *Das Wagnis der Sprache*, cit., S. 362.

[53] *Cf.* A. Schöne, *op. cit.*, S. 314 f.

[54] Zitiert nach A. Schöne, *ibid.* Schöne lehnt jeden Bezug auf die psychologisierende Darstellung vom Stream of Consciousness ab. Zum Verhältnis zu Joyce siehe auch die Stellungnahme Döblins selber in: A. Döblin, *Nachwort zu einem Neudruck*, 1955, in: Ders., *Berlin Alexanderplatz*, cit.

[55] Ich verdanke diese Formulierung Eberhard Lämmert. (Brief v. 21.3.96).

[56] *Cf.* F. Martini, *op. cit.*, S. 357.

[57] *Cf.* J. Balve, *Ästhetik und Anthropologie bei Alfred Döblin*, cit., S. 28 ff.

[58] F. Martini, *ibid.*

rin das Zitat als «Teil der Montage», ein «Gegenstand des Gebrauchs» wird[59]. So ist der Zitatsgebrauch als «Solidaritätslehre» ein Akt der früher theorisierten «Depersonation» im «kollektiven Sprechen» und in der choralen, gemeinschaftlichen Interpretation des Romans.

[59] *Cf.* A. Schöne, *op. cit.*, S. 314.

TRA ONDINA E GIOVANNA D'ARCO: INGEBORG BACHMANN NELLA MEMORIA DI HENZE *

di
GIUSI ZANASI
Napoli

Se è vero che Ingeborg Bachmann è figura difficile quant'altre mai da afferrare, da catturare in un ritratto, è pur vero che lo sguardo e la memoria di Henze, suo compagno di vita oltre che di lavoro per lunghi tratti, rappresentano senza dubbio un osservatorio privilegiato per ripercorrerne l'avventura umana e poetica. Le tracce della Bachmann sparse nell'ampia opera autobiografica di Henze[1] sono poche e sfuggenti, una ritrosìa da parte del compositore direttamente proporzionale all'intensità del rapporto con questa poetessa che viene sempre evocata con un attributo elementare, ma molto eloquente: «grande». «La mia grande sorella», «la mia grande amica», «la mia grande librettista».

Vorrei partire dal primo incontro tra i due a una manifestazione letteraria del "Gruppo 47" all'alba degli 'anni cinquanta'[2]. Henze è colpito dall'aspetto della giovane scrit-

* Questo articolo, ampliato e rielaborato, è il mio intervento all'incontro di studio su *I gesti della voce*, organizzato a Napoli dal Dipartimento di Filosofia e Politica dell'I.U.O. e dal Goethe Institut (5-7 febbraio 1997) e dedicato, tra l'altro, alle composizioni 'napoletane' di Henze e alla poesia di Ingeborg Bachmann.

[1] H.W. Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*, Frankfurt a. M. 1996. L'opera, apparsa in occasione del 70° compleanno del Maestro, sarà citata d'ora in avanti direttamente nel testo con la sigla H seguita dal numero della pagina.

[2] Henze colloca l'incontro alla fine dell'ottobre 1952 nel Castello di Berlepsch vicino Göttingen, dove si era recato insieme a Hildesheimer (cfr. H 132). Non c'è traccia di questa *Tagung* nella letteratura critica sulla vita

trice, un'apparizione quasi magica, e già questo mi sembra interessante perché, al di là di fattezze e lineamenti reali, è come se la capacità metamorfica delle parole nei suoi testi riuscisse a trasfigurare anche lei:

eine elfenhafte Erscheinung mit schönen großen Augen und zitternden Lidern, wunderbaren Händen, eine Person, von der eine Aura der Empfindsamkeit ausging, eine Verkörperung von Qualität, ein Mensch mit Grazie und Charme, wie von der Nachtigall geboren (H 132).

Di un'altra sensazione magica il compositore parla a proposito della prima del balletto *Undine* al Covent Garden qualche anno dopo: di nuovo sarà lei «la più bella», una leggiadra creatura del mondo delle favole, trasformata in un'ondina lei stessa, abito e capelli »mit Schmuck und Meertang durchflochten und durchflutet» (H 191).

Ma torniamo al 1952, quando Henze ascolta per la prima volta la sua voce, la sente leggere, anzi «sussurrare» le sue poesie. Non sappiamo di quali versi si trattasse, certo di parole, visioni, suoni capaci di toccare il profondo, di destare immediatamente una comunanza di immagini e di emozioni.

Es war mir, als ob sie mich dabei anschaute und heimlich bei der Hand nähme, meine große Schwester, und mich mit beschwichtigenden Gesten zu den windischen Wäldern ihrer Kindheit führte, wo es dunkel war unter den hohen Tannen [...] Salamander und Käfer, Eulen, Schlangen, Dachs, Igel und Fuchs versammelten sich, Mond und Stern wurden zu unseren Freunden und Weggenossen - ohne sie hätten wir die Heimkehr gar nicht wagen können (H 132-133).

Questo *hinflüstern*, il sussurro di cui parla Henze, ci richiama un episodio spesso citato, la prima apparizione pubblica della poetessa sulla scena letteraria tedesca sempre nell'ambito di un incontro organizzato dal "Gruppo 47": lesse con grande intensità, ma la sua voce via via si affievolì

e l'opera della Bachmann, ma Henze ne fa cenno anche in *Una biografia raccontata dall'autore e raccolta da Enzo Restagno*, in AA.VV., *Henze*, a cura di E. Restagno, Torino 1986, pp. 17-18. Le memorie di Henze nel lungo saggio-intervista di Restagno (pp. 3-63) saranno citate di seguito con la sigla R e il numero della pagina.

fin quasi a spegnersi e altri dovettero riprendere la lettura dei suoi versi[3]. L'episodio si rivela oggi quasi come un presagio della sua vicenda umana e intellettuale, emblematico della natura di questa voce poetica sicura, possente, animata da un grande pathos eppure fragilissima, sempre sul punto di svanire nel silenzio.

Questa doppia natura della persona Bachmann in genere, una sensibilità acuta fino al malessere insieme alla maturità, alla profondità delle conoscenze, alla forza del carattere, trapela anche dalle parole di Henze:

Sie war sechs Tage älter als ich, aber ihr Wissen — um die Welt, um die Menschen, um die Dinge der Kunst — übertraf das meine um zweitausend Jahr. Ich lehnte mich an sie an, ihr Geist half meiner Schwachheit auf (H 133).

E ancora:

Ich verehrte sie nicht nur wegen der wunderbaren Dinge, die sie zu schreiben und zu sagen vermochte, sondern auch wegen ihres unerschütterlichen Qualitäts- und Integritätsgefühls. Es gingen Sicherheit und Zuverlässigkeit davon aus, Autorität (H 156).

C'è un'altra immagine significativa nelle prime battute del compositore: «wie von der Nachtigall geboren». La Bachmann gli appare sin da principio quasi come un'incarnazione del canto, figlia dell'usignolo, un appellativo che rinvia esplicitamente alla musicalità della sua lirica che, come è stato più volte sottolineato, non solo coinvolge il livello fonetico e ritmico, ma ha anche funzione strutturante. La strofa con le sue cadenze, infatti, diventa qui *Klangbild*, ed è proprio questa sonorità a coagulare e organizzare le immagini sollecitando le nostre capacità evocative e associative.

[3] Lo ricorda la scrittrice stessa: «Am zweiten Tag wollte ich abreisen, am dritten Tag las ich ein paar Gedichte vor, vor Aufregung am Erstikken [...]». (*Gruppe 47*). *Entwurf*, in I. Bachmann, *Werke*, a cura di Ch. Koschel, I. von Weidenbaum, C. Munster, München-Zürich 1978, vol. IV, pp. 323-325, qui p. 325. (La suddetta edizione delle *Opere* sarà citata d'ora in avanti con la sigla W, il numero del volume e quello della pagina). Il convegno di cui si parla qui è quello del maggio 1952 a Niendorf sulla Ostsee.

Nel maggio 1953 Henze è di nuovo presente quando la Bachmann riceve a Mainz il suo primo riconoscimento ufficiale importante, il premio del "Gruppo 47": «Also hatten auch andere Leute bemerkt, daß sie was konnte» (H 133-134). Il suo commento compiaciuto trova poco dopo riscontro nel più vasto mondo letterario e nelle stesse pagine culturali degli organi di stampa che presentano la giovane scrittrice come la più grande poetessa di lingua tedesca del dopoguerra, capace di attingere alla grande tradizione lirica dei moderni, ma anche alla tradizione classica, alle forme metriche della ballata e del *Lied*, alle romantiche quartine a rima alternata.

Questo accento sulla melodia — che beninteso ha suscitato grandi consensi, ma anche riserve — non deve comunque trarre in inganno, non significa dissolvere la realtà in musica, riconciliare o cancellare le tensioni, i conflitti; anzi, mi pare che dica bene Giorgio Manacorda, le poesie della Bachmann si configurano spesso come «petrose concrezioni dell'inconscio» in cui le immagini cadono sulla pagina «come macigni», ordinate e potenziate in virtù di procedimenti linguistici semplici — soprattutto l'iterazione — e fanno emergere un che di primitivo: «è come sentire la musica elementare dei tamburi [...]»[4]. Una melodia singolare quindi, che ha recepito le fratture, che ha accolto, assorbito le dissonanze acute del nostro tempo.

Se si vuole risalire alle radici di questa poesia — ha scritto Joachim Kaiser — sapere dov'è di casa questo intreccio di disperazione, di asprezza e al tempo stesso di fascino magico, di orrore ed eleganza, questa singolare combinazione di sentimentalismo e rigore costruttivo, si deve guardare alla musica, alle prime ricerche della Scuola musicale di Vienna, là dove per l'ultima volta si tentò di coniugare la catastrofe con la melodia: «Relikt einer fast verlorenen Wiener Lebensfreundlichkeit»[5].

[4] G. Manacorda, *Spostamento*. Thema und Variation (1953), in *La lirica di Ingeborg Bachmann. Interpretazioni*, a cura di L. Reitani, Bologna 1996, p. 115.

[5] J. Kaiser, *Ingeborg Bachmann*, in AA.VV., *Ingeborg Bachmann. Eine Einführung*, München 1963, p. 9. Il saggio è stato incluso nell'utilissima rac-

È già qui di sicuro una componente importante della forza d'attrazione avvertita da Henze, giovane musicista che cercava a quell'epoca di esplorare una via di continuità con la grande tradizione musicale mitteleuropea, che si sentiva del tutto estraneo alle dissacrazioni della Scuola di Darmstadt culminate nel famoso «Schönberg est mort» di Boulez.

Veniamo dunque al legame profondo che si instaura tra Henze e la Bachmann, a quella che il compositore chiama con termine squisitamente goethiano *Wahlverwandtschaft* (H 133), rapporto parentale d'elezione, basato ovviamente su comuni interessi ma anche, per l'appunto, su un comune sentire, denso di reciproco rispetto e ammirazione, ma animato anche da una sfrontata componente ludica e, soprattutto, da una fortissima complicità: «Avevo un grande affetto per lei e mi consideravo una specie di suo alleato clandestino; ci muovevamo infatti in sfere che nessun altro poteva conoscere, capire o amare» (R 49).

I due intraprendono insieme brevi viaggi tra le macerie della Germania del dopoguerra, in un paese intento a ricostruire rimuovendo i traumi del passato:

> Währenddessen arbeiteten die Deutschen an ihrem hart erkämpften Wohlstand und mauerten Schuld und Sühne wie Mafia-Kadaver in die Betonklötze der neuen Banken und Kaufhäuser ein. [...] Es war entsetzlich, diese neue deutsche Entwicklung zu beobachten [...] (H 133).

Questo stesso sdegno pervade molte tra le prime poesie della Bachmann, oltre che trapelare dalla sua diretta testimonianza sul solco profondo scavato nell'anima dalla marcia delle truppe hitleriane a Klagenfurt: un istante traumatico che segna una cesura netta della memoria, un «dolore troppo precoce» che coincide con la distruzione dell'infanzia e con «la prima paura di morte»[6]. Questa denuncia accorata si

colta di materiali sulla ricezione dell'opera di I. Bachmann curata da Chr. Koschel e I. v. Weidenbaum: *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, München-Zürich 1989, pp. 65-69, qui p. 67.

[6] Si veda l'intervista del 24 dicembre 1971 con Gerda Bödefeld in I. Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, a

traduce poeticamente nel ricordo inorridito dei luoghi più cari e familiari violati dalla brutalità nazista o nella sensazione del cuore «muto ed estraneo» i cui battiti segnano la «caduta dal tempo»[7], il divorzio dalla propria epoca, da un processo storico identificato col delitto. E altrettanto intensa è la denuncia della restaurazione, di un presente in cui la guerra continua e l'«inaudito» ha invaso la vita di ogni giorno, anche se il «fuoco dei tamburi» si è spento e il nemico si è fatto «invisibile» e l'unica decorazione rimasta è «la misera stella della speranza sul cuore»[8]. Un presente in cui l'orrore tedesco rabbuia l'universo intero: «Wo Deutschlands Himmel die Erde schwärzt», «Wo Deutschlands Erde den Himmel schwärzt»[9].

> Sieben Jahre später,
> in einem Totenhaus,
> trinken die Henker von gestern
> den goldenen Becher aus.
> Die Augen täten dir sinken[10].

A quest'epoca, nel 1953, Henze ha già maturato il proposito di trasferirsi in Italia, la Bachmann decide di seguirlo: «Sie entschloß sich nun, ihren Job bei einem österreichischen Sender aufzugeben, wo sie Jahre lang [...] gearbeitet und Wien hassen gelernt hatte, [...]» (H 134).

Oltre che dal disagio profondo rispetto al clima del dopoguerra in Germania, la decisione nasce apertamente nel caso del compositore dall'insofferenza nei confronti del nuovo ambiente musicale, della nuova ortodossia seriale. Ci sono nelle sue memorie ripetuti accenni polemici a un certo terrorismo culturale di quegli anni, allo spirito «sano», «aggressivo», «futurista» della neoavanguardia, come pure al nume

cura di Chr. Koschel e I. v. Weidenbaum, München-Zürich 1991, p. 111. Si pensi anche al racconto *Jugend in einer österreichischen Stadt* che apre la raccolta di prose *Das dreißigste Jahr*.

[7] Cfr. *Fall ab, Herz*, W I 31.

[8] Cfr. *Alle Tage*, W I 46.

[9] *Früher Mittag*, W I 44-45.

[10] *Ivi*, p. 44.

della Scuola di Darmstadt, Stockhausen, e alla grande testa pensante che quelle tendenze sosteneva, al grande teorico dell'avanguardia Adorno chiamato maliziosamente Teddy.

> Ich wollte mich mit den Ursprüngen der Musik beschäftigen [...] Eigentlich entfloh ich nicht so sehr dem restaurativen Deutschland wie der deutschen Musikavantgarde und/oder der Avantgardemusik. Ich hatte es nötig, ganz allein, wie ein Eremit, herauszufinden, was Musik ist für mich, wie sie mit unserer Existenz verbunden ist, was sie zu bedeuten hat, welche kulturelle Aufgabe der Komponist in der menschlichen Gesellschaft erfüllt.
>
> Ingeborg meinte, daß Ludwig Wittgenstein meine Entscheidung ganz bestimmt gebilligt und respektiert hätte [...] (H 146).

Qui si può certo individuare un punto centrale dell'affinità tra questi due artisti, affinità nel percorso solitario fuori dai luoghi deputati del nuovo *establishment* culturale e affinità nella forte istanza conoscitiva ed etica che anima la loro ricerca.

Anche la Bachmann non si sente a suo agio tra i «moderni», come li chiama; durante il loro primo incontro, dichiara a Henze provocatoriamente di essere lì quasi «per errore», di venire dalla provincia e di scrivere *Heimatromane*. Anche lei non tollera schemi e modelli precostituiti, anche lei invoca l'autenticità, è convinta che si debba aggiungere all'esperienza del mondo la propria e costruire su quella, rivendica dunque con forza le ragioni del proprio mondo intellettuale ed espressivo. E infine, anche lei diffida di ogni sperimentalismo puramente formale, di ogni tecnicismo.

La lirica è un cammino che prende le mosse dal «grande dolore segreto» dell'uomo e il compito del poeta non è certo consolatorio, al contrario è anzitutto quello di riconoscerlo il dolore e di renderlo fecondo perché si possa imparare a «vedere», a capire e a nominare le cose del mondo. E si possa trasmettere questo sapere[11]. Un compito arduo. Conosce bene la Bachmann le asperità di questo cammino, avverte profondamente la grande crisi della coscienza poetica dell'età moderna, una storia costellata da tragici esiti nel silen-

[11] Cfr. *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, W IV 275.

zio, nella follia o nel suicidio. E anche qui ci giunge la sua risposta individuale, autentica, nata dalla sua esperienza: la crisi non è stata risolta né si può risolvere con elitarie chiusure monologiche o con artifici formali, con esperimenti di superficie nell'officina delle parole, bensì occorre che dia l'impulso, come fosse un «esplosivo», un nuovo pensiero: «Denken, das Erkenntnis will und mit der Sprache und durch Sprache hindurch etwas erreichen will»[12].

Un «nuovo linguaggio», presupposto di ogni progetto di rifondazione del mondo, un linguaggio davvero capace di riprodurre il ritmo dello spirito, può nascere soltanto, appunto, da un nuovo modo di percepire e sentire. La bellezza — termine irrinunciabile per la Bachmann — deve implicare una nuova forza di comprensione, una nuova intelligenza delle cose. È questa la direzione anche se le strade intraprese o da intraprendere sono tante e, non a caso, la poetessa evoca orizzonti concettuali e poetici radicalmente diversi: Rilke e Brecht, Proust e Musil, Benn e Hofmannsthal. La poesia autentica si riconosce per l'impronta segreta o esplicita di un pensiero necessario, «ineludibile»: solo questo può destare domande, creare vincoli, può incidere, può — altro termine irrinunciabile — «trasformare».

C'è bisogno di poesia come del pane? si chiede la poetessa in un ideale dialogo con Simone Weil:

> Poesie wie Brot? dieses Brot müsste zwischen den Zähnen knirschen und den Hunger wiedererwecken, ehe es ihn stillt. Und diese Poesie wird scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht sein müssen, um an den Schlaf der Menschen rühren zu können (W IV 197).

Additando questo obiettivo la Bachmann ha trovato da sé i termini più appropriati per definire la sua stessa lirica: «scharf von Erkenntnis», ricca di sottili equivalenze simboliche, di audaci alchimie con forme e metafore consolidate, di raffinati giochi di disvelamento e occultamento, di acute

[12] *Fragen und Scheinfragen*, W IV 192-193. Si veda comunque tutto questo saggio, che fa parte delle *Frankfurter Vorlesungen* (*ivi*, pp. 182-199, in particolare pp. 191-197).

riflessioni poetologiche. Una voce forte dunque, lucida, consapevole e al tempo stesso «bitter von Sehnsucht», trepidante di fronte alla minaccia del silenzio e, soprattutto, nostalgica dell'oltre, dell'impossibile, dell'indicibile.

La Bachmann si muove nella letteratura come in un illimitato orizzonte espressivo, un «regno dai confini sconosciuti», e cioè fatto di tutto quello che si è già costituito col linguaggio, ma anche dei nostri bisogni e desideri di oggi, del non ancora detto e scritto. Ogni segno della letteratura soddisfa un po' del nostro grande sogno linguistico — *Sprachtraum, Ausdruckstraum* — che non si può mai realizzare sino in fondo. Le «vere» opere letterarie sono frammenti in cui si avvera la speranza dell'«espressione intera»; in questo senso la letteratura è sempre in cammino e, quindi, è «utopia»[13].

Anche su questo terreno si alimenterà il rapporto di reciproco stimolo e scambio con Henze, poiché anche per lui la passione per la musica del passato coincide con quella per la pagina bianca della partitura ancora da scrivere, con la volontà di dar voce alle tante opere ancora mute: «Ich wollte alle die Stücke schreiben, die ich in der Musik vermißte, die noch fehlten, die es noch nicht gab» (H 201). Ogni nuova opera costituisce un frammento nello sconfinato «universo di possibilità immanenti» in cui il compositore deve addentrarsi muovendosi sempre tra due poli: l'ordine di formule e idiomi da una parte e la trasgressione dall'altra, l'ascolto del «suono ancora sconosciuto che lo attende». Il gusto della sperimentazione, tuttavia, non deve far mai dimenticare che la musica «è imparentata con le antiche bellezze», che vuole continuare a vivere in quello stesso orizzonte di idee, fantasie ed emozioni che l'alimentava nei secoli passati, dunque non può irrigidirsi in un linguaggio cifrato, stilizzato, astratto, non può rinunciare a rappresentare e simboleggiare le fatiche e le tensioni umane[14].

Franco Serpa ha sottolineato come l'interiorità indivi-

[13] Cfr. *Literatur als Utopie*, W IV 255-271, qui p. 258 e p. 268.

[14] Cfr. H.W. Henze, *Musik als Resistenzverhalten*, in H.W.H., *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975*, München 1976, pp. 90-97.

duale, bandita dal radicalismo postweberniano, giochi invece un ruolo fondamentale per Henze che rimane sostanzialmente fedele ai valori dell'umanesimo sotto il profilo sia culturale che esistenziale, a un'«idea umanistica» intimamente legata al suo rapporto con l'Italia e con il Sud in particolare[15].

Nel 1953 il compositore affitta una casa a Ischia, la Bachmann lo raggiunge poco dopo. L'Italia: «das Land unserer ersten Geburt», scrive Henze (H 401), «mein erstgeborenes Land» recita il verso della Bachmann con un'audace inversione.

Sarà l'Italia per lei, il Sud, la miccia dell'«esplosivo», del pensiero poetico che nasce dal dolore e desta un nuovo sguardo sulle cose: «da fiel mir Leben zu. // Da ist der Stein nicht tot»[16].

La Bachmann arriva a Ischia in giugno, nel giorno della festa di San Vito con la sua processione di barche e fiaccole, il tripudio dei colori, la musica e soprattutto i fuochi d'artificio, «simili a sinfonie barocche» (H 154); è molto colpita, impressionata. Il compositore ricorda anche un aneddoto, interessante forse per vedere come una minima scheggia del reale possa convertirsi in un filo prezioso della tessitura poetica: la scrittrice chiese alla padrona di casa, una donna semplice del posto, se una festa tanto grandiosa non costituisse una spesa eccessiva per gli abitanti dell'isola, e la risposta della donna, la sua esclamazione che la festa doveva pur arrivare una volta l'anno, divenne un verso: «Einmal muß das Fest ja kommen!», il primo verso di uno dei *Lieder von einer Insel* (W I 122), una sorta di litania, di canto da processione che Henze musicò nella *Chorphantasie* dei primi 'anni sessanta'.

C'è in questi *Lieder* il segno di paure e ferite, di traumi e congedi, ma c'è anche la celebrazione della festa della vita, e ciò vale in generale per tutta la raccolta di liriche della *Anrufung des Großen Bären*: un insieme di emergenza esi-

[15] Cfr. F. Serpa, *Henze e la cultura mediterranea*, in *Henze*, cit., pp. 90-103, qui p. 93.

[16] *Das erstgeborene Land*, W I 120.

stenziale e di consenso al mondo, di toni elegiaci e innici, di scenari da favola e umori apocalittici, di desolazione e attesa di palingenesi.

Hans Höller, uno degli interpreti più sensibili della Bachmann, ha parlato a proposito di quest'opera di una sorta di mobilitazione poetica di grandi cifre dell'utopia — la natura, l'arte, la religione, le favole, l'amore, il gioco — poeticamente tradotte in suoni e immagini, ma ha sottolineato anche come tutto questo si accompagni alla percezione inquieta del «lato notturno» del mondo[17]. È, d'altra parte, la doppia sensazione d'incanto e paura ancestrale di fronte alla costellazione cosmica dell'Orsa.

Vorrei ricordare qui splendidi versi di iniziazione all'amore e alla gioia, di invocazione alla vita, alla luce, all'azzurro, all'abbondanza di frutti e aromi:

> Honig und Nüsse den Kindern,
> volle Netze den Fischern,
> Fruchtbarkeit den Gärten,
> Mond dem Vulkan, Mond dem Vulkan![18]

O la veemente protesta contro il gelo che attanaglia Napoli nell'inverno del '56:

> Fort mit dem Schnee von der gewürzten Stadt!
> Der Früchte Luft muß durch die Straßen gehen.
> Streut die Korinthen aus,
> die Feigen bringt, die Kapern!
> Belebt den Sommer neu,
> den Kreislauf neu,
> [...][19].

O ancora la famosa, candida eppure sapiente dichiarazione d'amore *Al sole*. E comunque questa ebbrezza, questo innamoramento dell'orizzonte mediterraneo non scade mai

[17] Cfr. H. Höller, *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum "Todesarten"-Zyklus*, Frankfurt 1987, pp. 36-70, qui p. 55 e p. 64.

[18] *Lieder von einer Insel*, W I 122.

[19] *Lieder auf der Flucht*, W I 140.

in facili tentazioni regressive, al contrario è ben consapevole la poetessa dei rischi, delle seduzioni, dei dolci veleni del Sud: «l'orrore nella luce» e il «morso» della vipera, «l'ira del dio lavico» e la «vampa dannata», l'oscuro mistero dei tanti volti scavati, pigri e diffidenti, del «gatto nero» e del «malocchio»[20]. Né si può dimenticare che l'invito del primo verso dell'intera raccolta — «Mein lieber Bruder, wann bauen wir uns ein Floß / und fahren den Himmel hinunter?»[21] — si chiude su una disillusione profonda, attenuata soltanto dalla fede nella trascendenza del canto:

> Nur Sinken um uns von Gestirnen. Abglanz und Schweigen.
> Doch das Lied überm Staub danach
> wird uns übersteigen[22].

A questo doppio stato d'animo dell'*Invocazione all'Orsa Maggiore* allude anche Henze a proposito delle due liriche della Bachmann musicate nei *Nachtstücke und Arien*: la malinconia del notturno appunto e, al tempo stesso, la proiezione utopica di un mondo redento. Le due arie si alternano infatti a tre brani orchestrali, nostalgico il primo, inquietante il secondo, alto e luminoso come le prime luci del mattino il terzo. Henze riporta nella sua autobiografia il testo della prima *Aria*, sottolineando come la seconda strofa fosse nata su sua esplicita richiesta, dunque per la musica. Sono i versi che seguono alla «tempesta di rose» in una notte rischiarata soltanto dalle spine e percorsa dal frastuono delle foglie:

> Wo immer gelöscht wird, was die Rosen entzünden,
> schwemmt Regen uns in den Fluß. O fernere Nacht!
> Doch ein Blatt, das uns traf, treibt auf den Wellen
> bis zur Mündung uns nach[23].

[20] Sono immagini delle liriche *Das erstgeborene Land*, W I 119, e *Lieder auf der Flucht*, W I 141 e 144.

[21] *Das Spiel ist aus*, W I 82.

[22] *Lieder auf der Flucht*, W I 147.

[23] Cit. in H 182. L'edizione delle *Opere* di I. Bachmann riporta soltanto la prima strofa (cfr. *Im Gewitter der Rosen*, W I 56, lirica della raccolta *Die gestundete Zeit*). Si veda la versione integrale con traduzione di L. Reitani

Questa seconda strofa, con il congedo dalla notte e con l'avversativo che avvia il cammino verso la foce del fiume, funziona effettivamente da raccordo, si dilata nella seconda *Aria* che intona l'inno a un futuro di pace, a un mondo liberato dall'odio e dalla violenza. La terra non vuole in seno armi mortali, bensì vuol vedere destarsi ogni giorno le sue creature, «il re pesce, sua altezza l'usignolo / e la salamandra, principessa del fuoco»; la terra vuol continuare a piantare coralli nel mare, a disegnare le vene del marmo, ad ascoltare le «promesse d'amore» dell'aria pura in campagna e, soprattutto, vuole avere un giorno da ogni notte, «daß noch tausend und ein Morgen wird / von der alten Schönheit jungen Gnade»[24].

Sono gli anni più intensi del sodalizio, della collaborazione tra Henze e la Bachmann, che dopo il soggiorno a Ischia convivono circa tre anni a Napoli prima di trasferirsi a Roma. Lei aveva già scritto i monologhi del principe Myškin per una riedizione del balletto *L'Idiota* di Tatjana Gsovskij, lui compone nel '55 gli intermezzi musicali per il radiodramma *Die Zikaden*. È per entrambi una fase estremamente produttiva, di reciproca conferma, di fede nelle proprie capacità creative. Una dimensione interna che, più che dai ricordi, emerge dai versi evidenziati da Henze, intesi certo come un riflesso del loro rapporto sempre più speculare:

> Innen sind deine Füße nie unterwegs,
> sondern schon angekommen in meinen Samtlanden.
> Innen sind deine Knochen helle Flöten,

in «Poesia», a. VI (1993), n. 68, p. 32. La prima del pezzo alle Giornate Musicali di Donaueschingen il 20 ottobre 1957 ebbe un buon successo di pubblico. «Ma si torceva anche il naso, e molto» (R 31), ricorda Henze, che si guadagnò definitivamente la nomea di traditore della Nuova Musica: Stockhausen, Boulez e Nono lasciarono la sala per protesta dopo le prime battute (cfr. H 182 e R 31). Le stesse critiche severe il compositore dovette subirle dopo la prima del balletto in tre atti *Undine* nell'ottobre 1958 al Royal Opera House di Londra. *Undine*, con i suoi timbri chiari e dolci e «qualcosa del cielo napoletano» (R 31), si sarebbe rivelato invece uno dei più grandi successi di teatro musicale del dopoguerra.

[24] *Freies Geleit*, W I 161.

aus denen ich Töne zaubern kann,
die auch den Tod bestricken werden...[25]

Sono anche anni sereni, vitali, di affetti ritrovati, di libera estrinsecazione per entrambi del lato sia femminile che maschile dell'anima, anni che dettano al compositore splendide, toccanti pagine sul contesto umano e paesaggistico, culturale ed emozionale di quell'esperienza, sullo spazio quasi leggendario di Napoli[26].

È naturale che accanto a Henze si sviluppi e si alimenti l'interesse della Bachmann per la musica, una passione viva da sempre. La musica è per lei vera e propria condizione di vita, oltre che presupposto della scrittura, in quanto segno della possibilità di attingere l'inesprimibile, promessa d'assoluto[27]. Ma questi sono soprattutto gli anni della sua inclinazione sempre più forte per il canto: Henze ricorre alle parole stesse dell'amica per ricordare il suo improvviso «interesse ossessivo» per l'opera dopo la prova generale della *Traviata*, ascoltata insieme a lui alla Scala su invito di Visconti[28].

---

[25] *Lieder auf der Flucht*, W I 142. (Cfr. H 188).

[26] Cfr. H 219-225. Henze si diffonde anche in particolari sulla tranquilla, spensierata scansione delle giornate, su abitudini e predilezioni sue e dell'amica. Ricorda anche la reazione pacata della Bachmann di fronte al manoscritto definitivo dell'*Orsa* fatto a pezzi dal gatto di casa (cfr. H 170).

[27] Si veda l'intervista con E. Rudolph del 23.3.1971: «Sie hilft mir, indem sich in ihr für mich das Absolute zeigt, das ich nicht erreicht sehe in der Sprache, also auch nicht in der Literatur [...]» (I. Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden*, cit., p. 85). In questa stessa intervista la poetessa ricorda la centralità della musica nella propria formazione e la collaborazione con Henze (cfr. *ivi*, p. 81). La Bachmann rifiutava, non a caso, l'attributo «musicale» per i testi letterari: «Musik ist mehr als Schreiben [...] dort kommen wir über uns hinaus [...]» (cit. in *Ingeborg Bachmann. Bilder aus ihrem Leben*, a cura di A. Hapkemeyer, München-Zürich 1983, p. 82). Henze ricorda anche come, ascoltando la Sesta Sinfonia di Mahler, l'amica dicesse che esprimeva cose che non si possono tradurre in parole (cfr. H 402).

[28] Cfr. H 171. Il compositore cita un passo dalle pagine che la Bachmann dedica al proprio lavoro sull'opera *Il giovane Lord*: «Im Jänner 1956, während der Generalprobe für "La Traviata" in der Inszenierung von Luchino Visconti, [...] ist meine Einstellung gegenüber der Oper überhaupt

Certo la poetessa vede qui una nuova possibilità di espressione, una strategia forte per vincere il silenzio, per uscire dal *Niemandsland*, per aggredire lo «spettro» di un mondo muto. E, vorrei aggiungere, il canto rappresenta soprattutto una forma che risponde alla decisa vocazione comunicativa della sua poesia sempre protesa verso l'altro, verso la voce umana. Non a caso la parola poetica viene chiamata «Gunst aus Laut und Hauch», grazia di suono e fiato, è una parola che alla voce vuole donarsi, che nella voce vuole risuonare, vivere.

Nell'ultimo frammento dell'intensa prosa *Die wunderliche Musik* (W IV 57-58), la cascata di interrogativi sulla natura e sugli effetti della musica è interrotta da un'esclamazione di «gioia» all'idea che nel silenzio risuoni una voce umana. La voce è solo un organo impreciso, uno strumento precario — dirà ancora la Bachmann nel saggio *Musik und Dichtung* (W IV 59-62) — ma possiede tutti i pregi insostituibili del vivente: calore, dolcezza, spigolosità, freschezza, tremori. È tempo di avere comprensione per la voce degli uomini, della creatura incapace di dire le proprie sofferenze; è tempo di dimostrarle di nuovo attenzione, di trasmetterle le nostre parole e i nostri suoni, di non considerarla più un mezzo, bensì il luogo in cui poesia e musica ritroveranno «l'istante della verità».

Auf diesem dunkelnden Stern, den wir bewohnen, am Verstummen, im Zurückweichen vor zunehmendem Wahnsinn, beim Räumen von Herzländern, vor dem Abgang aus Gedanken und bei der Verabschiedung so vieler Gefühle, wem würde da — wenn sie noch einmal erklingt, wenn sie für ihn erklingt! — nicht plötzlich inne, was das ist: Eine menschliche Stimme (W IV 62).

Questo saggio si configura come un vero e proprio invito alla

---

— ich fürchte, sie reichte von der Herablassung bis zur Gleichgültigkeit — ins Wanken gekommen, ist dann umgeschlagen in ein besessenes Interesse für diese Kunstform, in einen anhaltenden Eifer, sie neu zu sehen und endlich zu begreifen» (*Notizen zum Libretto*, W I 433). Ma si vedano anche i termini entusiastici dell'elogio della Callas, identificata con l'arte e con l'umano *tout court*, perfetta sintesi di favola e realtà, anzi «l'ultima favola»: *Hommage à Maria Callas*, W IV 342-343.

pratica del canto, come un'esortazione rivolta principalmente alla musica che non abbia timore di contaminarsi con la voce umana, con la lingua sia pure «carica di colpe». C'è bisogno di canto e il momento è propizio, pensa la Bachmann, perché le parole non cercano più un accompagnamento, ma una vera fusione con la musica, e la musica non cerca più il linguaggio strumentalmente, bensì come un valore su cui misurare il proprio. Attraverso le note le poesie di tutte le lingue entrano in un linguaggio più universale e, dal canto suo, la musica rinuncia all'innocenza, diventa responsabile, partecipe delle vicende umane, si fa vulnerabile, si piega a una debolezza che la rende più nobile. Insieme poesia e musica dànno vita a un vero e proprio «scandalo», un gesto di «rivolta» e di «amore»: «Sie halten di Toten wach und stören die Lebenden auf, [...]» (W IV 61).

È comprensibile che Ingeborg Bachmann, che fissa questi pensieri ampi e profondi sul rapporto tra parola e musica, diventi per Henze una figura-chiave tanto come librettista di opere quanto come autrice di liriche. Sotto un certo aspetto, precorre addirittura l'impegno sociale di Henze e la sua estetica politica[29].

Senza dubbio le idee e lo spirito di quel saggio incidono profondamente sul compositore, già per sua natura incline a guardare al carattere comunicativo dei testi musicali, alla loro 'significanza', diffidente verso l'ermetismo di formule sonore fondate sulla pura funzionalità formale, povere di «linguaggio», proiettate nel vuoto, lontane dagli uomini. E in Italia si sentirà finalmente libero da vincoli e autocensure, dal tabù dei contenuti appunto, studierà più a fondo il problema della parola cantata, maturerà la sua scelta di una «musica impura», intrisa di vocalità e, quindi, di «vita». Serpa afferma che il carattere intimo dei suoi lavori italiani

[29] W. Schreiber, *Approccio alla lingua. Henze e i suoi poeti*, in *Henze*, cit., pp. 104-112, qui p. 107. Il compositore riprende a piene mani l'intervento della Bachmann su *Musica e Poesia* nel suo saggio *Die geistige Rede der Musik* (cfr. H.W. Henze, *Musik und Politik*, cit., pp. 50-51).

di quegli anni — da *Re Cervo* ai *Cinque canti napoletani* - è proprio la «volontà di canto»[30].

Alla fine degli 'anni cinquanta' Luchino Visconti vince le esitazioni di Henze strappandogli l'impegno di musicare *Il principe di Homburg*: è sconvolto il compositore e altrettanto lo è la Bachmann, chiamata ad adattare lo straordinario testo drammatico di Kleist. Ma anche lei raccoglie la sfida.

Sobald sie sich von dem Schock erholt hatte, warf Jeanne d'Arc sich in ihre Rüstung, spitzte die Feder und schrieb mir ihr schönes und kluges *Homburg*-Libretto, das mich absicherte gegen jede Schmach (H 185).

La poetessa ci ha lasciato la sua testimonianza sul libretto ricordando il «coraggio» necessario per superare le proprie resistenze interne, fugare le ombre del «prussianesimo» che gravavano su quell'opera, imparare a vedere Homburg come il primo protagonista moderno — non più un eroe ma «un io complesso e sofferente», «inesprimibile» — e, infine, per rimaneggiare il testo. Eppure: «L'indispensabile venne fatto [...] con il desiderio di consegnare la poesia, il più illesa possibile, alla musica — non per l'uso, ma per una seconda vita nella musica e con la musica»[31].

L'immagine dell'eroica pulzella che affila l'arma, che chiama a raccolta il suo esercito, i suoi strumenti espressivi, mi pare molto suggestiva oltre che perfettamente calzante; è un'immagine che bene mette in luce quello che credo sia il gesto di fondo intellettuale ed affettivo della poesia della Bachmann.

[30] Cfr. F. Serpa, *op. cit.*, p. 97. Si veda anche H.W. Henze, *Über Re Cervo*, in *Musik und Politik*, cit., p. 33, ove il canto è definito «la manifestazione della vita per eccellenza».

[31] *Entstehung eines Librettos*, W I 372. L'opera fu accolta male sia alla Staatsoper di Amburgo nel '60 che, poco dopo, al Festival di Spoleto. Lo stesso Henze si è pronunciato più tardi criticamente sullo schematismo e sulla rigidità di quella musica, eppure nell'autobiografia dichiara di averla riascoltata di recente con grande emozione: «es klang jung, enthusiastisch, nervös, messerscharf und funkelnd wie Waffen und Kristall, und dann eben wieder pastellen und seiden oder schwärmerisch, blut- und seelenvoll.

Wie schade, daß die Inge das nicht mehr hat hören können. Unser Stück klang nun so, wie wir es uns damals in den späten fünfziger Jahren vorgestellt hatten» (H 199).

Christa Wolf ha scritto che di fronte ai suoi testi si sta come di fronte a un «campo di battaglia»[32], e coglie davvero nel segno se pensiamo a tanti appelli dell'Io lirico a se stesso o al linguaggio:

> Ihr Worte, auf, mir nach!,
> und sind wir auch schon weiter,
> zu weit gegangen, geht's noch einmal
> weiter, zu keinem Ende geht's[33].

La parola deve svelarci che il mondo non è mai detto in via «definitiva», non dev'essere né mite né amara, né consolatrice né disperata, né denotativa né priva di segno e, soprattutto, deve chiamare alla vita:

> Und nur nicht dies: das Bild
> im Staubgespinst, leeres Geroll
> von Silben, Sterbenswörter.
>
> Kein Sterbenswort,
> Ihr Worte![34]

La parola è invocata nella lotta contro il male, contro le stesse parole infide, quelle che generano mostri e lordure o ristagnano nella palude tra serpi e scorpioni:

> Wort sei von uns,
> freisinnig, deutlich, schön.
> [...]
> Komm, Gunst aus Laut und Hauch,
> befestig diesen Mund,
> [...]
> Mein Wort, errette mich![35]

[32] Cfr. Ch. Wolf, *Die zumutbare Wahrheit* (1966), ora in *Kein objektives Urteil*, cit., p. 97. È comunque H.E. Holthusen il primo a evocare l'immagine di Giovanna d'Arco nel suo bel saggio sulla lirica della Bachmann: *Kämpfender Sprachgeist* (1958), *ivi*, p. 46.

[33] *Ihr Worte*, W I 162.

[34] *Ivi*, p. 163.

[35] *Rede und Nachrede*, W I 116-117.

«Arma» è di nuovo la parola che ricorre nell'appello rivolto alla poesia, trasfigurata nell'immagine dell'uccello che risponde ad ogni cenno di richiamo, «qualunque cosa accada»:

> Mein eisgrauer Schultergenoß, meine Waffe,
> mit jener Feder besteckt, meiner einzigen Waffe![36]

La poesia della Bachmann nasce dunque da un avamposto, nella strenua difesa di *Herzländer* in forma di parole, nella tenace convinzione della necessità del canto. La battaglia che si combatte è quella contro l'immiserimento e l'appiattimento dell'esperienza, contro la banalizzazione e l'abuso delle grandi esperienze di dolore, è la battaglia contro la «lingua cattiva», contro l'orizzonte delle frasi fatte, dei *clichés*, contro le parole vuote della falsa comunicazione, il «leeres Geroll von Silben».

Il senso e il valore dell'arte si misurano proprio su questa sfida: sollevare «la pietra», la materia grezza della parola fino a farla «fiorire»[37]; levarsi alle prime luci del mattino di fronte al «cielo immutabile» e, incuranti di rotte impraticabili, «sollevare la nave sulle onde» diretti alla «riva del sole»[38].

«Si deve continuare a scrivere», afferma la Bachmann, continuare a lavorare con il «colle di cocci», con i relitti del linguaggio che troviamo verso quello che avvertiamo senza riuscire a dirlo, ma di cui testimonia la letteratura: un passo, un verso, una scena in cui ci sentiamo espressi, «giunti al linguaggio»[39].

Questo impegno costa caro, costa l'esilio dalla vita:

[36] *Mein Vogel*, W I 96.

[37] Cfr. *Musik und Dichtung*, W IV 61.

[38] Cfr. *Ausfahrt*, W I 29.

[39] Cfr. *Literatur als Utopie*, W IV 271. Per la Bachmann è solo qui la vera creazione. Henze ricorda, in questo caso con una malcelata punta d'irritazione, il rigore dell'amica nel distinguere tra *performing artist* e *Genie*, cioè colui che crea, che mette al mondo opere nuove (cfr. H 192).

Ein Toter bin ich der wandelt
[...]
abgetan lange schon
und mit nichts bedacht

Nur mit Wind mit Zeit und mit Klang

der ich unter Menschen nicht leben kann[40].

Questo impegno si paga con molte rinunce e con molti rimpianti, con una vita solitaria, segregata, «dannata» e, tuttavia, occorre restare al proprio posto, continuare a sfidare l'indicibile, a violare i confini: «Denn bei allem, was wir tun, denken und fühlen, möchten wir manchmal bis zum Äußersten gehen. Der Wunsch wird in uns wach, die Grenzen zu überschreiten, die uns gesetzt sind»[41].

Questa ansia di *Entgrenzung* la stessa Bachmann l'ha ricondotta alle proprie origini, alle proprie radici nella mescolanza austriaca di lingue e confini, alla «nostalgia di terre lontane» maturata in un angolo della Carinzia stretto all'incrocio di tre paesi[42]. Racconta anche ad Henze di quella valle e dei suoi abitanti, *die Windischen*, che non sono né austriaci né italiani né sloveni: «Und haben immer Sehnsucht nach einem anderen Land» (H 156).

E la sua vita è segnata da incessanti peregrinazioni, sin dalla prima, «la più lunga» in assoluto, quella che la conduce a Vienna, fino al trasferimento in Italia e oltre. Affiora anche dalle memorie di Henze questa inquietudine, la resistenza dell'amica a svelare tutto di sé, «la strana abitudine di vivere più vite contemporaneamente» (H 156), i suoi frequenti viaggi, il suo andare e venire: «Eines Tages kam sie dann gar nicht mehr wieder, oder nur kurz, nur um ihre Sachen zu packen, aus- und zu Max Frisch nach Zürich zu ziehen» (H 197).

Nel suo giudizio appassionatamente parziale, Henze riserva parole durissime allo scrittore svizzero, condannandolo senza appello come responsabile delle difficoltà e dei

[40] *Exil*, W I 153.
[41] *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, W IV 276.
[42] Cfr. *Biographisches*, W IV 301.

conflitti di quella relazione, del suo fallimento e dell'«infelicità» della Bachmann: «Sie schwebte sogar vorübergehend in Lebensgefahr und wurde seitdem immer wieder krank» (H 236).

La poetessa ritornò intorno al 1963 e, significativamente, riprese a scrivere per la musica, elaborando il libretto del *Giovane Lord* da una parabola di Wilhelm Hauff nella raccolta *Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven*.

Un'impresa nuova per entrambi — ricorda Henze — un'opera buffa vissuta quasi come un esorcismo, un tentativo di arginare il caos, di ridere delle proprie sventure, in una fase di profondo malessere della Bachmann che spesso doveva essere trascinata a forza alla macchina da scrivere: «Das Schreiben des Librettos fiel ihr nicht leicht, sie war immerzu müde, hinfällig und traurig [...]» (H 238)[43]. Tanto più stupisce la natura di questa avventura artistica e lo spirito con cui la poetessa l'affronta: ancora una volta, mi pare, un segno della sua reattività, della sua natura combattiva, della sua grande generosità. «Lei diceva sempre: ti scrivo un libretto per un'opera che avrà grande successo [...]» (R 34).

È lei a scartare l'idea di Henze di musicare le *Pene d'amor perdute* di Shakespeare, un testo «troppo letterario», e a proporre piuttosto un'opera lieve, fantastica inseguendo un'intuizione «sperduta tra le favole» di Hauff. Un'opera comica tedesca dunque, che la Bachmann costruisce sprofondando nelle atmosfere del tardo Romanticismo, guardando con affettuoso umorismo ai suoi piccoli personaggi, borghesi ingenui e provinciali.

È forse un segreto tentativo di trovare l'«allegria» — «ein Fremdwort für uns [...]» — di donare a se stessi e agli altri quella dimensione sconosciuta all'orizzonte tedesco, che risuona talvolta solo nella musica, nelle note lontane di Mozart: «Freude, mit einem hellen Ton gedacht, Freude, die

[43] Henze dichiara altrove di avere sottoposto l'amica a un ritmo di lavoro estremamente severo (Cfr. R 34 e l'intervista con K. Geitel (1965) in *Musik und Politik*, cit., p. 107). Alcuni studiosi della Bachmann non hanno mancato di sottolineare criticamente gli eccessi di questa costrizione (cfr. P. Beicken, *Ingeborg Bachmann*, München 1988, p. 74).

man in die Luft werfen kann und die einen gehen macht, leben macht — ein Geschenk von niemand»[44].

È anche una rinnovata attrazione per l'opera e ora più che mai, credo, per l'aspetto vitale del suo linguaggio, per il fascino della sovrapposizione dei testi e della simultaneità delle voci nei duetti o nei pezzi d'insieme: apparentemente un estremo artificio che corrisponde invece a un'estrema naturalità, a «uno dei più elementari bisogni espressivi, e nessun monologo interiore può sostituirlo»[45].

Quest'esigenza di vita si combina qui perfettamente con la lucidità artistica, con la consapevolezza ancora più precisa e altrettanto generosa della subalternità del proprio ruolo, della necessaria rinuncia a ogni pretesa di autonomia letteraria sempre in funzione del respiro della musica.

La determinazione di scrivere «ein Erfolgsstück» (H 241) non fu smentita: la prima dell'opera nell'aprile del '65 alla Deutsche Oper di Berlino fu un vero trionfo. Il nostro D'Amico elogiò all'epoca la perfezione della strutturazione scenica, la straordinaria «bravura propriamente teatrale» dimostrata dalla scrittrice, osservando acutamente che si trattava appunto di un testo per lei insolito, legato forse al resto della sua opera dalla «chiarezza formale» di tipo classico che si nasconde «dietro le più moderne ambiguità e metamorfosi e dissolvenze della sua poesia e narrativa»[46]. E nel bisogno di 'chiarezza' possiamo scorgere forse un'ulteriore motivazione di questo lavoro in un momento di grave crisi e smarrimento.

Ma l'oasi del libretto non le portò certo la pace, tanto meno l'«allegria». Poco dopo è a Berlino con una borsa di studio della Ford Foundation; ancora una volta Henze si

[44] Sono parole del *Nachwort* alla traduzione delle poesie di Ungaretti curata dalla Bachmann per le edizioni Suhrkamp nel 1961 (cfr. W I 618-619).

[45] *Notizen zum Libretto*, W I 434.

[46] Cfr. F. D'Amico, *Henze e l'orologio*, in *Henze*, cit., pp. 176-180, in particolare pp. 177-178. Per Henze si trattò di un ritorno alla tonalità, di un ulteriore tradimento dell'Avanguardia, e un insigne esperto come Stukkenschmidt non mancò di attaccarlo: "Henze dreht die Uhr zurück" (cfr. H 240 e R 36). Ma se Henze fa girare l'orologio all'indietro, replicò D'Amico, tanto peggio per l'orologio (cfr. *ivi*, p. 180).

len, sie drängen immer mehr auf das Drama, auf Konfliktschürzung und -lösung in der oder jener Richtung [...].

[...] es wird betrogen, man hat verkappte Dramatiker vor sich, man hat erzählte Dramen auf dem Papier. Keine neue Kunstform, überhaupt keine Kunstform, [...] sondern eine Unfähigkeit und ein plagiatorisches Wesen. Der Roman hat mit Handlung nichts zu tun [...]. Im Roman heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben [...]. Worwärts ist niemals die Parole des Romans. (19 f)

Döblin beharrte in dieser Schrift auf seiner Feststellung, daß Einzelschicksal, Handlung und Psychologie des Protagonisten ästhetisch überholt seien. Für Döblin war der psychologisierende Roman ein «Unfug». Allein die Unfähigkeit des Publikums zwang den Autor zu einer gedichteten Psychologie.

Diese «Lesenunfähigkeit», die die Existenz einer solchen Romanart bedingt und gerechtfertigt hatte, wurde durch den Zeitungsstil und den Film überwiegend gefördert. Die ambivalente Stellung Döblins gegenüber der Filmtechnik darf in diesem Zusammenhang nicht übersehen werden: gerade noch in Döblins *Berliner Programm* wird ihr doch eine progressive Rolle beigemessen («Die Darstellung erfordert bei der ungeheuren Menge des Geformten einen Kinostil» [17]).

Interessant bleibt jedenfalls die hier konstruktiv eingesetzte Konfrontation zwischen Drama und Roman, terminologisch recht typisch für die erste Phase der Reflexion Döblins, während — wie oben bemerkt — der theoretische Umschlag der zwanziger Jahre diese Konfrontation auf die Termini «Roman» und «Epos» verlagert. Das ursprüngliche Drama hatte wenig mit Handlung zu tun «und es ist fraglich, ob das Drama gut tut, sich so festzulegen» (19). Das jetzt von Döblin betriebene Verständnis von Drama und Roman bezieht sich gerade auf die Gegenüberstellung der Konstruktionsprinzipien von Handlung und Konfliktschürzung einerseits und «Anlagerung, Reihung, Ausbreitung» des epischen Romans andererseits. Doch es bleibt die Feststellung der unüberwindlichen Trennung zwischen der epischen Theorie des Romans und dem neuzeitlichen Drama. Diese Problematisierung des Dramas hatte bei Döblin natürlich nicht nur

vità creatrice: oggi si tende a non vedere una netta cesura nella sua opera, ma è innegabile che alla fine degli 'anni cinquanta', nonostante la grande risonanza dei suoi tèsti poetici, la Bachmann si volge alla prosa, sia pure, come è stato detto, una prosa che si getta continuamente nelle braccia della poesia.

A questa svolta allude anche Henze parlando del proprio lavoro alla musica del *Principe di Homburg*: del bisogno di uscire dal mondo incantato delle favole e delle maschere popolato da ninfe, ondine e fantasmi, e della severa tecnica contrappuntistica adottata quasi come misura autopunitiva dopo i «miti acquarelli» delle composizioni precedenti.

E l'esigenza di un bilancio, di una sorta di resa dei conti, di un nuovo rigore costruttivo è condivisa, anzi caldeggiata dalla poetessa:

> Ingeborg überwacht das Entstehen der Neuen Strenge, kritisiert, verzagt, verlangt: strenger! Noch strenger muß das werden, und es entsteht *Das dreißigste Jahr* (H 196).

Questa svolta si riflette in parte nelle *Lezioni di Poetica* tenute dalla Bachmann a Francoforte tra il '59 e il '60, che sono da intendere anche come una tacita protesta contro la lettura riduttiva, inoffensiva della sua lirica e forse della lirica in genere, contro il godimento passivo — «culinario», diceva Brecht — delle «belle parole», contro la tendenza a enucleare da una sofferta trama di vita e di pensiero il cosidetto elemento poetico: «die Pflaumenbäume und die kleine weisse Wolke»[50]. Protesta contro la mentalità nefasta che relega l'arte in un limbo avulso dal mondo, protesta contro un pubblico sordo, viziato da sensazioni ed emozioni dozzinali, immerso in un «letargo fantastico», un pubblico che vede il poeta con «la bava alla bocca» e applaude: «Nichts rührt sich, nur dieser fatale Applaus»[51].

Questo senso d'impotenza approderà a dubbi sempre più profondi sulla propria identità e sul senso del proprio lavoro.

[50] *Fragen und Scheinfragen*, W IV 194.
[51] *Ivi*, p. 197.

In una poesia del '68, *Keine Delikatessen*, la Bachmann si chiede se debba continuare a fornire ghiottonerie e finezze in genere, a ornare metafore con fiori di mandorlo, a catturare pensieri in cellule di frasi lucenti, a nutrire occhi e orecchie con bocconcini verbali di prima qualità. È una poesia molto bella, ma estremamente dura, che si chiude sulla resa, sulla rinuncia: «Mein Teil, es soll verloren gehen» (W I 173).

«Nichts mehr wird kommen» dichiara il primo verso della tarda poesia *Enigma* dedicata a Henze, una poesia la cui sconsolata conclusione tradisce forse anche un timido rimprovero:

> Du sollst ja nicht weinen,
> sagt eine Musik.
>
> Sonst
> sagt
> niemand
> etwas[52].

Sono tutti segnali dell'angoscia e della delusione irriducibili che pervadono l'imponente materiale del ciclo *Todesarten*, approdo di una personalità propensa da sempre all'estremo: «Steige ich, so steig ich hoch / Falle ich, so fall ich ganz»[53].

Credo che la sfida più alta della Bachmann, la sua battaglia più ardua e più nobile, sia stata quella contro il proprio inesorabile pessimismo, contro un forte richiamo di morte: «der dunkle Schatten, / dem ich schon seit Anfang folge»[54], un'ombra che sembra prendere alla fine il sopravvento.

In *Malina*, opera destinata a diventare testamento, la

[52] W I 171. Non manca nell'autobiografia di Henze l'allusione alle difficoltà del rapporto con la Bachmann negli ultimi anni, un'amicizia che non riusciva più a «funzionare», come pure il rimpianto di non averla saputa aiutare (cfr. H 430).
[53] *"Ich"*, W I 623.
[54] Questi versi della poesia inedita *Ängste*, probabilmente del '45, intitolano il volume curato da H. Höller, *Ingeborg Bachmann. Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks*, Wien-München 1982.

worin, im Rückblick auf die früheren Thesen, die Scheidungslinie zwischen einem ersten und einem zweiten Entwicklungsschritt der Döblinschen Gesamttheorie nicht zu übersehen ist und teilweise von einer «poetologischen Wende»[14] im Werke Döblins zu reden ist.

Das Leben des Protagonisten, vom Autor zum Zweck der Erzählung konzipiert, durch das «Erzähler-Ich» berichtet, wich allmählich einem neuen «weltunmittelbaren-Ich», ohne freilich den Irrweg über einen neuen psychologischen Roman einzuschlagen. Die neue «Weltunmittelbarkeit», diese bei Döblin postulierte und in den zwanziger Jahren in Erscheinung tretende neue Bedeutung des Ichs, war ästhetisch voller Konsequenzen, die in der theoretischen Arbeit *Der Bau des epischen Werks* spürbar werden sollten[15]. Es bedeutete allerdings keinen abrupten Bruch mit der frühen Romantheorie, da bereits in jener die gesellschaftlichen und psychologischen Abläufe an einen Helden teilweise angelagert waren[16], sondern es bedeutete vielmehr einen neuen Stellenwert für die Konstruktion des epischen Werks.

Das neue theoretische Werk, der «von naturphilosophischem Elementarismus geprägte»[17] *Bau des epischen Werks* war mehr als ein Pendant zu dem Roman *Berlin Alexanderplatz*, mit dem es zusammen entstand. In der neuen Bedeutung des Helden als «weltunmittelbares Ich» schien sich Döblin bewußt geworden zu sein, daß die Gestalt des

[14] *Cf.* E. Kleinschmidt, *Döblin-Studien*, cit., S. 395. Er spricht dabei von einer im Werk direkten erzählerischen Thematisierung von dem «Prozeß der auktorialen Depersonation», einer Art metanarrativen Thematik, worin der grössere Bestandteil dieser Wende zu finden sei.

[15] *Cf.* J. Balve und seine weitergehenden transzendentalen Implikationen in: *Ästhetik und Anthropologie bei Alfred Döblin. Vom musikalischen Gespräch zur Romanpoetik*, Wiesbaden 1990, S. 77 f.

[16] Zu diesem Punkt siehe insbesondere: H.P. Bayerdörfer, *Der Wissende und die Gewalt*, in: «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturw. und Kunstgeschichte» 44/1970, S. 345 ff.

[17] *Cf.* K.R. Scherpe, *Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins «Berlin Alexanderplatz»*, in: J. Fohrmann/H. Müller (Hg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M. 1988, S. 419 ff.

Protagonisten aus gattungsspezifischen Gründen keineswegs überflüssig war. Er konnte allerdings in dieser Richtung seinem theoretischen Grundsatz nicht mehr treu bleiben, wonach die vorgefundene Realität keiner auktorialen Strukturierung bedürfte. Hierzu sprach er von einem neuen «Mitspracherecht» des Erzählers im Roman, das besonders vom sechsten Buch an in mehreren Punkten des Romans gegenwärtig erscheint, sowie von der Wiedereinführung eines «auktorialen» Erzählers[18].

Walter Benjamin fand in jenen Jahren in der Theorie und im Roman Döblins seine eigene Theorie über den Versuch, «neue sehr epische Möglichkeiten» im Roman zu fördern bestätigt und teilweise verwirklicht. Hier muß man erwähnen, wie drei Werke Döblins bei Benjamin, infolge seiner These über die «Restitution des Epischen», eine musterhafte Kanonstellung erreichten, nämlich die beiden aufeinander folgenden theoretischen Schriften *Schriftstellerei und Dichtung* und das erwähnte Werk *Der Bau des Epischen Werks* der Jahre 1928/29 und der Roman *Berlin Alexanderplatz* vom Jahr 1929. Vor allem die Thesen Döblins über die Verbannung des Intellektualismus und jeder Form ideologischer Instrumentalisierung aus der Erzählung zugunsten einer Wiedergewinnung der rein poetischen Formen fanden Entsprechung in Benjamins Plädoyer für eine «Restitution des Epischen», die dieser in seiner Rezension über die *Kalendergeschichten* von O.M. Graf von 1930 formuliert hatte[19].

Obwohl sich Döblin wahrscheinlich bereits in diesen Jahren der Schwierigkeit seiner Theorie bewußt wurde, unterlag er nichtsdestoweniger der Faszination einer vorliterarischen Ebene, in der u.a. die Auflösung des syntaktischen Ordnungsgefüges als Grundlage der Döblinischen Montagetechnik zu

[18] Dazu siehe das semiologisch veranlagte Werk von O. Keller, *Döblins «Berlin Alexanderplatz» — Die Großstadt im Spiegel ihrer Diskurse*, cit., insb. S. 132 ff. Äußerst interessant sind in diesem Kontext die Bezugspunkte, die Keller hervorhebt, zwischen «Dissoziation des Helden» und Berichtform. Siehe S. 147.

[19] Dazu vor allem in: W. Benjamin, *Illuminationen*, Ausgew. Schriften 1., Frankfurt/M. 1961.

DISCUSSIONI

Die Konzeption der Bericht-Erzählung, als eines möglichen Übergangs zwischen Dichtkunst und Schrifstellerei, wurde in den ersten Seiten des Essays *Der Bau des Epischen Werks* erörtert. Der überlieferte Begriff von Bericht wurde darin von Döblin als «Schwindel mit verteilten Rollen» (105) bezeichnet. Im Rahmen der großartigen Veränderung der Romanform habe sich der Glaube an die Erzählung historisch problematisiert: in dieser Darstellungsform habe sich schon lange eine Krisissituation hergestellt, in welcher weder der Berichter noch der Leser mehr an das Erzählte zu glauben im Stande seien. Die Erklärung hierfür schien Döblin das «pseudo-rationalistisch verblödete Zeitalter» zu sein, das in einer unerhörten Weise die Form des Berichts zu einer «Als-ob-Form» verwandelt und somit jeglichen dichterischen Anspruch dieser Gattung «kaltgestellt» habe.

In dieser Krisissituation der epischen Fiktion, der «Illusion», blieb dennoch die höhere Form des Berichts, «die wahre Sphäre [...] die des spezifisch epischen Berichts», nach Döblin auch im modernen Zeitalter höchst dichterisch, auch in ihrer Erscheinung als formaler Bericht, nämlich kraft dessen, was er «das Exemplarische des Vorgangs und der Figuren» nannte (106). Dies bedeutete, trotz der unhaltbaren theoretischen Position, die Notwendigkeit der Einführung einer neuen Kategorie in die Romantheorie.

Die vergangenen höheren Formen der Epik waren im Grunde auch formale Berichte, so Homers, Dantes, Cervantes Werke, die mit ihren Lesern einen gemeinsamen Glauben teilten, der jenseits des aktenkundig Faßbaren lag. Es war der Glaube an eine besondere Existenzsphäre «von der man auch formal berichten und im Imperfektum berichten kann» (106). Die Wiederherstellung dieser «Existenzsphäre» hätte auch das «ehrliche Verhältnis», das «Vetrauen zwischen Autor und Hörer» neu hergestellt. In Döblins *Bau des Epischen Werks* erringt der Epiker dieses Exemplarische indem er «an die Realität» eindringlich herangeht, «an ihre Sachlichkeit, ihr Blut, ihren Geruch, und dann hat er die Sache zu *durchstoßen*, das ist seine spezifische Arbeit» (107). Die Berichtform bekommt dadurch ihre epische Berechtigung

und was den erfundenen Vorgang eines einfachen Romanschriftstellers von einem in die dichterische Sphäre eingeschobenen Vorgang unterscheidet, ist seine exemplarische Ursprünglichkeit:

> Es sind da starke Grundsituationen, Elementarsituationen des menschlichen Daseins [...]. Ja, diese Gestalten, keine platonischen Ideen, dieser Odysseus, Don Quichote, der wandernde Dante und diese menschlichen Ursituationen stehen sogar an Ursprünglichkeit, Wahrheit und Zeugungskraft über den zerlegten Tageswahrheiten (106 f).

Das Vermögen des «Eindringens» und des «Durchstoßens» der Realität, um sie exemplarisch darzustellen, ist was den Epiker vom Romanschriftsteller unterscheidet. Der epische Autor hebt sich in der modernen Gesellschaft ab kraft seines Quantums an Durchschauungssvermögen, das ihn als Hellseher gegenüber dem Romanautor qualifiziert, welcher bloßer «Berichterstatter» im heutigen Sinne ist. Dies erlaubt dem epischen Autor, mit der Wahrheit in ihrem höchsten Gehalt zu verkehren und verbietet ihm andererseits nicht, die Berichtform für seine Zwecke zu gebrauchen.

Den weiteren Ausführungen Döblins folgend, kann der epische Künstler noch viel mehr; er kann in Anlehnung an die Wahrheit selbst die «Wirklichkeit» ablehnen. «Hier liegt eine charakteristische Umstellung der Kunst in einer materialistisch-wissenschaftlichen Zeit vor». Diese Umstellung, das «Fabulieren», ist das, was Döblin «das freche fessellose Berichten von Nichtfakta [...] das Spiel mit der Realität» (109) nennt. Die Berichtform erzeugt, gerade wenn sie Nichtfakta berichtet, die Souveranität des Epikers, im Gegensatz zur Notwendigkeit der Anpassung, auf die der Romanschriftsteller angewiesen bleibt; sein Abheben von der Alltäglichkeit und trotzdem die tiefere Einsicht des Epikers in die Wahrheit: «Dies ist der ungeheuere Lustgewinn, den die Berichtform des Fabulierens gewährt, dem Autor wie dem Hörer» (110). Die Berichtform als Ort des Fabulierens und der Phantasie ist in den Händen des epischen Autors gerechtfertigt: er kann und darf aus dieser Form eine epische Form schöpfen, die dennoch den Rang der

wählten, entstammte dem Nelly Sachs gewidmeten Gedicht *Die Verschwundenen* von Hans Magnus Enzensberger, das von den Opfern der nazistischen Vernichtungslager handelt. Eine Zeile daraus lautet: «Es kann sich niemand auf sie besinnen». Wir gaben sie folgendermaßen wieder: «No one can recall them». Das heißt, wir versuchten, das Enzensbergersche Verb im Englischen mit einer zusätzlichen und zweifelsohne höchst stimmigen Bedeutung aufzuladen: eben als *recall* im Sinne von *re-call* = «[sie] zurückrufen» wie im üblicheren Sinne von *remember* = «sich [an sie] erinnern, sich [auf sie] besinnen». Und dies war uns augenscheinlich gelungen. Auch der Autor pflichtete uns stillschweigend bei. Selbst sein Stabreim (ein Stilmittel, das Enzensberger sehr gern verwendet) blieb ja in unserer Übertragung bewahrt; denn «sie besinnen» besitzt in «can recall» seine völlig adäquate alliterierende Entsprechung.

Wir beeilten uns freilich, im selben Atemzug und mit allem Nachdruck einschränkend hinzuzufügen (und ich darf nun aus meiner späteren deutschen Fassung unseres ursprünglich englischen Beitrags wörtlich zitieren):

> Indes wollen wir [...] wahrhaftig nicht behaupten oder gar selbstgefällig verkünden, daß sozusagen der Film besser geraten sei als das ihm zugrunde liegende Buch; unser Erfolg beruhte lediglich auf einem Fund, den uns die englische Sprache selber bescherte. Wir sind weit davon entfernt zu erklären (wie dies einmal ein geistreicher Spötter getan hat), das Gedicht habe doch recht viel im Original verloren; wir hatten ganz einfach Glück[2].

'Besser' oder vollends 'verbessern' und 'Verbesserung' — obschon sogar derlei gelegentlich vorkommt, wie sich noch zeigen wird — sind übrigens ohnehin kaum die richtigen Begriffe für diese rare, geradezu abenteuerliche übersetzerische Dimension, die sich in solchen und ähnlichen Fällen auftut; viel eher dürfte es angebracht sein, vom mehr oder minder glückhaften Erschließen weiterer, in der Zielsprache vorgegebener und bei einiger Anstrengung aufspürbarer

[2] Reinhold Grimm, *Versuche zur europäischen Literatur* (Bern [etc.], Lang, 1994), S. 315.

Sinnschichten oder Bildbereiche und dergleichen zu reden. Je zurückhaltender man dabei vorgeht und sich äußert, desto besser — hier ist der Ausdruck wirklich am Platze — und zugleich desto sachgemäßer.

Daß nämlich in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle, allen Glücksfällen und puren Zufällen oder auch unvermuteten, einen selbst überraschenden Einfällen zum Trotz, höchstens bald tastende, bald derb zugreifende Annäherungen ans Original zu erreichen sind, ist nicht nur eine schmerzliche Erfahrung, die man als Übersetzer tattäglich macht, sondern längst bereits eine abgedroschene Binsenweisheit. Man muß ja zumeist schon heilfroh sein, wenn einem wenigstens manchmal eine genaue, Sinn und Form der Vorlage bis in sämtliche Einzelheiten treffende Übertragung gelingt. Ein Beispiel dafür liefert etwa mein Ringen um Ursula Krechels Gedicht *Früher November* aus ihrem Band *Technik des Erwachens* von 1992. Da ich bei anderer Gelegenheit darüber bereits ausführlich berichtet habe, kann ich mich auf die bloße Gegenüberstellung der jeweils entscheidenden Zeile beschränken:

> der Tag verstreicht, verstrich, gestrichen
> the hours strike, have struck, are stricken

Nicht allein die Zahl der Hebungen, sondern selbst die der Silben stimmt hier, wie ersichtlich, aufs genaueste überein. Die Autorin hat darum ohne Zögern diese Übertragung — obwohl ich gezwungen war, «Tag» durch «hours» zu ersetzen, was ja ein abweichendes, allerdings durchaus entsprechendes Bild ergab — nicht bloß freundlich gebilligt, sondern freudig begrüßt[3].

Aber das sind Ausnahmen. In der Regel muß man sich leider mit den besagten Annäherungen begnügen... und nicht zuletzt dort, wo das zu übertragende Gedicht mit Dingen wie Redensarten, Sprichwörtern, Wortspielen und insbesondere

[3] Vgl. Reinhold Grimm, *Aus der Übersetzerwerkstatt: Funde und Erfahrungen eines Dilettanten*, in «Neue Rundschau» 105.2 (1994), S. 95-105; hier S. 98 ff.

Komplementär zu beiden Prozessen der Rettung des Epischen unter dem Gesichtspunkt seiner Unverletzlichkeit und der Wiederherstellung seiner Exemplarität ließ sich Döblins neuartige Epik von nun an anhand seines programmatischen Essays besser nachvollziehen, nämlich als direkter Zugang zu Objekten und Natur, als 'Montage', 'Gestus' und 'Verfremdung'. Dies alles verfolgt man in der Praxis seines Romans. Das Essay verkörpert deshalb mehr denn je die poetologischen Ansichten Döblins, die als Vorspiel für die Konzeption seines Romans zu betrachten sind und die an diesem Punkt durch die Evolution des Theoretikers anhand der dichterischen Praxis ihre Vervollständigung erlangt hatten. Die Verbindung zwischen der Objektivität der Darstellung und dem «weltunmittelbaren Ich» des Autors brachte zum Ausdruck eine Vermittlung zwischen dem «Dogma» des eisernen Vorhangs, der Natur als «großem Epiker» und dem neuen «Ich», das aus dem Essay mit Selbstbewußtsein nun auftauchte:

> Aber man ist nicht ein ganzes Leben fähig, diesen Standpunkt innezuhalten. Eines Tages entdeckt man auch etwas anderes [...] man entdeckt sich selbst [...] (114).

Die o.g. Ablehnung der Wirklichkeit seitens der Epik, jene epische Phantasiearbeit, jenes «Fabulieren» als zweiter Schritt im Prozeß der Wiedergewinnung des Epischen, das manchmal den Gebrauch der epischen Form für die Wiedergabe von Nichtfakta erfordert, bedeutete die Emanzipierung dieser Form in die Richtung der Phantasie, des «freien Fabulierens», mit neuen und unerwarteten ästhetischen Reizen; dieser Prozeß stand gänzlich im Zeichen des epischen Ichs[28].

Dieser ungemein bedeutende und produktive Moment[29]

[28] H. Jähner sieht schlicht und einfach in der epischen Phantasiearbeit eine konsequente formale Anwendung der «Flächedarstellung» in Konkurrenz zur linearen auktorialen Fabel. Dabei wird die in jenen Jahren bei Döblin parallele Wiedergewinnung des Ichs und der auktorialen Erzählweise teilweise ignoriert. H. Jähner, *op. cit.*, S. 116 f.

[29] Dazu: E. Kleinschmidt, *Döblin-Studien*, cit., S. 396 f. Kleinschmidt vermerkt hier die ganz anschauliche Korrespondenz dieses Punktes mit dem

der Theorie Döblins sah ein sogenanntes «Inkubationsstadium» (118) in der Produktionsphase des Künstlers vor, das den Moment betrifft, in dem der Autor «noch identisch mit dem Werk» ist und daraus eine Art «mütterliche Situation» entsteht. Hierin beschrieb Döblin noch zwei Instanzen, «die tragende, beobachtende» und «eine getragene».

> Das denkende, bewußte Ich hat um diese Zeit eine ganz bestimmte Funktion erhalten, ich spreche vom epischen Autor [...]; die Funktion, Stoff und Material herauszuschleppen und vorzubringen [...] (119).

Gerade diesen Inkubationszustand beschrieb Döblin als eine besondere «Helligkeit», eine «bildgesegnete Aufhellung [...], wissenbeladenen Anblick» (120). In der Beschreibung des Schaffensmoments ist die zweite Aufgabe des Autor-Ichs in ungemein klarer Form dargestellt. Der Autor, «jenes beobachtende Ich», ist von nun an auch der stellvertretende Rezipient, und sein Publikum übernimmt in einer Art Metamorphose die Merkmale des «Volks», während der Autor dessen Anwalt wird: «in diesem Augenblick sitzt der Autor nicht mehr allein in seiner Stube [...] der Autor trägt von diesem Augenblick an das Volk in sich».

Hier zum ersten Mal waren in Döblins Theorie die zwei Formen des Ichs explizit formuliert: die intuitiv-dichterische und die «regulative». Dieses kritische Ich vertritt und ersetzt, ein im heutigen Produktionsprozeß fehlendes Publikum. Es funktioniert als «mitarbeitender Zuhörer» auf der Seite des Lesers, der aktiv und kooperativ das Werk mitgestaltet; diese Kooperation erfolgt auf der Ebene der Zusammenarbeit zwischen den beiden Ichs, nämlich eine bewußte Zusammenarbeit, die eine zweite Phase der Entstehung des Werks bedeutet: «keine Rede von einem blinden, fessellosen Trieb, einer Bewußtlosigkeit, die dichtet. Bewußtlos ist nur das Inkubationsstadium» (121).

Hiermit war zugleich, auf eine archaische Formen erin-

Berliner Programm (*Ibid.*, Anm. 69) sowie mit seinem «steinernen Stil» (*Ibid.*, S. 399) und spricht von einer «dialektischen Erweiterung der 'alten' Poetik» in dem neuen theoretischen Werk.

Gedichts in der Übertragung nicht nur makellos und vollendet wiedergegeben werden kann, sondern durch sie sogar noch, auf welche Weise auch immer, gewinnt. Ich will, bevor ich darauf eingehe, lediglich ein paar Beispiele für jenes vorhin ganz beiläufig erwähnte Phänomen einer — *sit venia verbo* — echten 'Verbesserung' der Vorlage im Zuge der Übersetzung anführen. Von anderen Hürden, auf die man unentwegt stößt und die man notgedrungen zu nehmen hat, möchte ich am liebsten schweigen; denn auch dazu (was beispielsweise Zitate oder gar Kryptozitate, die Unterschiede im britischen und amerikanischen Englisch oder den jeweiligen Volkssport, ja sogar die Farbe der Verkehrsampeln betrifft) gäbe es allerhand, teils Verblüffendes und teils Ergötzliches, zu vermelden. Einfach ist die Sachlage natürlich, wenn Günter Kunert in seinem schönen Gedicht *Theatrum mundi* erklärt:

> Täglich treibt Ophelia
> an dir vorbei. Ein Hamlet
> nach dem anderen verblutet
> Der Rest ist schlimmer
> als Schweigen [...]

Die Übersetzung — man muß hier freilich seinen Shakespeare kennen, auf deutsch wie auf englisch — kann nur lauten:

> Every day Ophelia
> is floating past you. One Hamlet
> after another is bleeding to death.
> The rest is worse than
> silence [...]

Das auch im Deutschen klassische, seit Jahrzehnten, ja fast schon Jahrhunderten als geflügeltes Wort kursierende «Der Rest ist Schweigen» («The rest is silence», aus dem Schlußakt des *Hamlet*-Dramas) stellt in Kunerts Gedicht ein wortwörtliches Kryptozitat dar und muß daher genauso wortgetreu wiedergegeben werden. Gänzlich verfehlt ist somit die scheinbar recht schicke Übertragung von Agnes Stein in ihrem auch sonst von plumpen Mißgriffen und haarsträuben-

den Mißverständnissen strotzenden Kunert-Band *Windy Times*:

> As for the rest it is worse
> than silence [...][5]

Um so schlimmer! Denn Steins Band ist zu allem Überfluß sogar zweisprachig.

Nehmen wir, um nochmals Kunert beizuziehen, dessen langes Gedicht *Downtown Manhattan am Sonntagnachmittag*. In ihm lesen wir unter anderm:

> Bis zum jeweiligen Horizont leuchten
> an den Kreuzungen alle Ampeln rot, dann gelb,
> dann grün
> für niemand.

Doch hier irrt der Dichter — so darf man angesichts dieser Zeilen zwar nicht etwa triumphierend, wohl aber sachlich und nüchtern berichtigend ausrufen. Amerikanische Verkehrsampeln nämlich (ich mußte mich, als Nicht-Autofahrer, von meiner Assistentin darüber belehren lassen) wechseln in der Tat erst von Grün auf Gelb und schließlich auf Rot, dann jedoch unvermittelt zurück auf Grün. Zu übersetzen ist mithin:

> As far as each horizon extends, all the traffic lights
> glow yellow at the intersections, then red,
> then green
> for nobody.

Nicht anders verhält es sich in Enzensbergers wiederum sei-

[5] Vgl. Günter Kunert, *Windy Times*. Poems and prose selected and trans. by Agnes Stein (New York, Red Dust, 1983), S. 213; eine gründliche Auseinandersetzung mit diesem Machwerk enthält mein Aufsatz *Kunertsche Lyrik in englischer Übersetzung: Ein paar Beispiele und Gegenbeispiele nebst allgemeiner Einleitung*, in *Kunert-Werkstatt: Materialien und Studien zu Günter Kunerts literarischem Werk*, hrsg. von Manfred Durzak u. Manfred Keune (Bielefeld, Aisthesis, 1995), S. 115-33 (zu meinen eigenen Übersetzungen vgl. ebd. S. 134-52).

tät bedingt und zugleich Bewußtsein ihrer exemplarischen Bedeutung. Es ist ein Spiel mit der Realität, das die «springende Fabulierkunst des Autors» (132) erzeugt und gleichzeitig neue, verbindliche Wahrheiten herstellt.

Gestus und Montagetechnik — Roman als modernes Epos: Episches als Wahrnehmungsvorgang, als kollektives Organ

Walter Benjamin bewunderte vorbehaltlos die von Döblin programmatisch theorisierte neue Form des Epischen. In *Berlin Alexanderplatz* sah er die beispielhafte Deckung von Theorie und Praxis:

> [...] so hohe Wellen von Ereignis und Reflex [...] die Gicht der wirklich gesprochenen Sprache [...]. Aber es wäre nicht nötig gewesen, darum mit Kunstausdrücken zu operieren, vom «dialogue intérieur» zu reden oder auf Joyce zu verweisen [...].
>
> Stilprinzip dieses Buches ist die Montage [...]. Die Montage sprengt den «Roman», sprengt ihn im Aufbau wie auch stilistisch, und eröffnet neue, sehr epische Möglichkeiten[31].

Dabei bewunderte Benjamin den Sprachgestus im Roman, den «berlinischen Sprachgeist» und nannte das Buch «ein Monument des Berlinischen»[32]. Durch diese Welt, in ihrer Spracheigentümlichkeit erschlossen, habe Döblin eine Milieuschilderung geben wollen, die vom östlichen Teil Berlins, worin der Roman zwischen dem Alexanderplatz und dem Rosenthaler Platz spielt. Diese Sprache sei ihm erforderlich gewesen, um das in der Unterwelt der Großstadt aufstrebende Arbeitertum zu beschreiben, sowie den Alltag der Ganoven und des ihnen unwillig angehörenden Haftentlassenen Franz Biberkopf. Auf diese Weise beschreibt Benjamin den Protagonisten, in engem Zusammenhang mit der Stadt

[31] *Cf.* W. Benjamin, *Krisis des Romans. Zu Döblins «Berlin Alexanderplatz»*, cit., S. 439. Dazu siehe vor allem: A. Döblin, *Nachwort zu einem Neudruck*, 1955; in: Ders., *Berlin Alexanderplatz*, hrsg. und mit einem Nachwort von W. Muschg. München 1965.

[32] *Ibid.*

für »Holzwolle» herzlich wenig anzufangen wissen; für sie nennt sich derlei, ganz analog dem Deutschen, *wood[-]wool.* Es bleibt einem anscheinend nichts anderes übrig, als zwei Fassungen von Kunerts *Platzwechsel* (und etlichen ähnlich gearteten Texten) herzustellen, je nachdem ob man seine Übertragung an eine britische oder eine amerikanische Zeitschrift zu schicken gedenkt[6].

Aber ich wollte ja eigentlich rasch noch auf ein paar der von mir keck genug als echte 'Verbesserungen' betitelte Fälle übersetzerischer Abenteuer eingehen. Daß es sich dabei ausschließlich um sachliche (also keinesfalls dichterische) Korrekturen handeln kann, versteht sich wohl von selbst. Und auch dafür liefert wieder der Band *Vom Nutzen des Zweifels* ein, wie mir scheint, geradezu klassisches Belegstück. Pollaks Gedicht *A Day* hebt nämlich folgendermaßen an:

> The morning mail brings the letter
> accepting a poem, gladdening the windows.
> But already at noon, the sun begins
> to drag its feet across the sky,
> tired out by its knowledge that it must - *no matter*
> *how many light years it covers* - arrive forever
> at a place called HERE.

Meine deutsche Fassung — allein um jenen von mir hervorgehobenen Einschub, den man ungefähr mit «egal wie viele Lichtjahre sie durchmißt» zu übersetzen hätte, dreht es sich ja — liest sich dagegen so:

> Aber schon mittags beginnt sich die Sonne
> mühsamer über den Himmel zu schleppen, erschöpft
> von der Last des Wissens, daß sie unweigerlich - *und wenn sie*
> *Lichtjahre weit entfernt wäre* - immer und ewig ankommt
> an diesem Ort HIER.

Die Rechtfertigung für diese, wie ich meine, notwendige Änderung (denn die Sonnenstrahlen brauchen ja keine Licht-

[6] Vgl. hierzu auch ebd. S. 117, Anm. 5, wo es sich um Enzensbergers Gedicht *Alte Revolution* aus seinem Band *Zukunftsmusik* von 1991 handelt.

jahre, um zu uns zu gelangen, sondern lediglich Lichtminuten) habe ich bereits früher vorgetragen[7]; sie zu wiederholen besteht somit kein Anlaß. Auf der Hand dürfte jedenfalls liegen, daß der deutsche Einschub dem des Urtexts, von der astronomischen Berichtigung einmal ganz abgesehen, auch rhythmisch und rhetorisch wie insgesamt sprachlich so nahe wie möglich kommt.

Einen verwandten, doch vergleichsweise harmlosen Beleg für eine solche Sachkorrektur bietet ein Gedicht von Karl Krolow, und zwar der erste Teil seiner lyrischen Trilogie *Robinson*. Ich erlaube mir diesmal, die betreffenden Zeilen des deutschen Originaltexts und meiner englischen Übertragung zunächst kommentarlos neben- bzw. nacheinander anzuführen. Die Rede in Krolows Eingangsversen ist, mit der für ihn typischen verspielt-surrealen Bildlichkeit, von den Schiffen, die der verlassene Robinson von seiner Insel aus sichtet und auf sich aufmerksam zu machen sucht:

Immer wieder strecke ich meine Hand
Nach einem Schiff aus.
Mit der bloßen Faust versuche ich
Nach seinem Segel zu greifen.
Anfangs fing ich
Verschiedene Fahrzeuge, die sich
Am Horizont zeigten.
Ich fange Forellen so.
Doch der Monsun sah mir
Auf die Finger
Und ließ sie entweichen.

Time and again, with my hand
I reach for a ship.
With my bare fist I try
To grasp its sail.
In the beginning I caught
Various vessels appearing
On the horizon.
That's how I catch trout.
But the hurricanes kept a strict

[7] Vgl. *Kunertsche Lyrik in englischer Übersetzung*, S. 117 f.

Eye upon me
And let them escape.

Warum hier die Ersetzung von «Monsun» durch den Plural «hurricanes»? Aus zweierlei Gründen, die mir beide stichhaltig erscheinen. Zum einen nämlich, weil der Monsun in keiner der mit Stoff und Gestalt des Defoeschen Romanhelden verknüpften Meeresgegenden weht, sondern in Süd- und Südostasien, wohingegen die periodisch und folglich fast stets in der Mehrzahl auftretenden Hurrikane gerade in der Karibik und mithin an Robinson Crusoes 'authentischem' poetischen Ort[8] entstehen und wüten; zum andern aber, weil sich im Englischen durch die Verbindung der bildkräftigen Redewendung «the eye of the hurricane» («die windstille Mitte des Taifuns [oder Zyklons]») mit der Wendung «to keep a strict [close, sharp] eye [up]on someone» («jemandem auf die Finger sehen») ja eine nicht unmerkliche Intensivierung und Verdichtung der ursprünglichen Bildlichkeit ergibt. Beides wirkt hier — ein Grenzfall, kein Zweifel — zusammen. Und Karl Krolow hat meinen doppelten Eingriff denn auch ausdrücklich anerkannt und gutgeheißen[9].

Damit sind wir offensichtlich unter der Hand wieder bei unserem eigentlichen Thema. Ich wähle, um dessen Umrisse einigermaßen anzudeuten, eine lockere Beispielreihe von einschlägigen Funden und Erfahrungen, die ich für besonders ergiebig und aufschlußreich halte. Entnommen sind diese Texte Gedichtbänden von Walter Helmut Fritz, Volker Braun und — als ernüchterndes Gegenbeispiel — von Peter Will sowie nochmals von Pollak, Krolow und Enzensberger; und wie schon die meisten vorherigen, so sind auch die meisten der dabei entstandenen Übertragungen von den Autoren entweder ausdrücklich oder doch stillschweigend gebilligt und akzeptiert worden.

Bleiben wir aber, ehe wir abschließend meine Blütenlese

[8] Obwohl der historische Alexander Selkirk, das Vorbild für Defoes Robinson Crusoe, auf einer Chile vorgelagerten Insel im Pazifik hauste, hat der Dichter den Schauplatz, wie bekannt, nach Westindien verlegt.

[9] In einem Brief an mich vom 7.10.1995.

übersetzerischer Zufälle oder gar Glücksfälle des näheren betrachten, noch einen Augenblick bei gewissen Randerscheinungen, auf die man ebenfalls oft ganz unvermutet stößt. Zwei ausgesprochene Grenzfälle dieser Art — weitaus erhellender, glaube ich, als selbst der aus der *Robinson*-Trilogie[10] — begegnen bei Felix Pollak und wiederum Karl Krolow. Pollaks Gedicht *Of Love* (*Zum Thema Liebe*) enthält unter anderm die definitorische Feststellung:

> Love: 'a private
> world event'.

Ich faßte, arglos genug, die Anführungsstriche nicht als Zitatmarkierung, sondern als ironische Hervorhebung durch den Dichter auf und übersetzte mit genauer Wahrung (doch gleichzeitiger Umkehrung) des effektvollen Enjambements:

> Liebe: 'ein Weltereignis
> unter vier Augen'.

Meine Lösung, auf die ich nicht wenig stolz war, erntete allgemein Beifall, nicht zuletzt bei Pollaks Witwe Sara. Wie verdutzt indes war ich, als ich nach Jahren und selbstredend durch puren Zufall herausfand, daß es sich bei Pollaks Definition in der Tat um ein genuines und obendrein als solches kenntlich gemachtes Kryptozitat handelt! Geprägt hat dieses Diktum der von Pollak bewunderte und verehrte Alfred Polgar, in dessen Sammelband *Ich bin Zeuge* von 1928 (Pollak war mit ihm laut Besitzervermerk seit 1934 vertraut) man wortwörtlich liest: «Liebe: ein privates Weltereignis»[11]. Ist

[10] Ich nahm mir übrigens im selben Gedicht noch eine weitere, doch von Krolow gleichfalls akzeptierte übersetzerische Freiheit, indem ich sein «Ich rief ihnen [= den Schiffen] Namen nach» durch «I called them names» wiedergab — ein Ausdruck, der ja im Deutschen «mit Schimpfnamen belegen» bedeutet.

[11] Alfred Polgar, *Ich bin Zeuge* (Berlin, Rowohlt, 1928), S. 85. Der Einfluß Polgars auf Pollak, und zwar auf dessen Lyrik wie auf dessen Aphoristik, läßt sich vielfach belegen und ist keineswegs auf jenes berühmte Diktum «Die Fremde ist nicht Heimat geworden. Aber die Heimat Fremde», das

also meine Übersetzung nunmehr schlecht und falsch oder zumindest unzulässig geworden? Müßte ich sie — denn sie liegt ja längst im Druck vor — bei einer etwaigen Neuauflage des Pollakschen Bändchens revidieren? Sie gefällt mir nämlich, offengestanden, immer noch; ja, sie ist, will mir scheinen, vielleicht sogar bildhafter als das zweifache Original und bringt am Ende das forcierte Paradox von Polgars wie Pollaks Aussage stärker und überraschender zum Ausdruck, indem sie den Zeilensprung umkehrt und jenes «Weltereignis» zuerst nennt.

Einen wohl singulären Grenzfall vollends stellt jedoch eine Formulierung aus Krolows Gedicht *Etwas endet* dar. Denn dort heißt es mit Bezug auf das menschliche Leben ebenso eindringlich wie überaus ungewöhnlich:

> Was war
> außer einem Ritt durch Wasser?
> Kurz ist die Reise
> von Grab zu Grab.

Was sich mir bei der ersten Lektüre bereits, veranlaßt vor allem durch den zunächst völlig abwegig anmutenden lautlichen Anklang, beinah unabweislich aufgedrängt hatte, war eine sogenannte Intertextualität gewesen, d.h. die bewußte oder unbewußte Evokation eines früheren Textes, und hier zudem noch über die Sprachgrenze hinweg. Unüberhörbar schwinge, so empfand ich mehr und mehr, in Krolows Strophe eine Anspielung auf den berühmten Grabspruch des englischen Romantikers John Keats mit, welcher lautet: «Here lies one whose name was writ in water». Nach langem Überlegen griff ich sozusagen bebend zum Stift und schrieb versuchsweise:

> Whatever
> has happened was writ in water.

bei Pollak als Motto eines seiner ergreifendsten Gedichte auftaucht, beschränkt; vgl. Alfred Polgar, *Auswahl: Prosa aus vier Jahrzehnten*, hrsg. von Bernt Richter (Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1968), S. 267 sowie Pollak, *Vom Nutzen des Zweifels*, S. 172 f.

Brief is the journey
from grave to grave.

Oder hätte ich die rhetorische Frage belassen und lieber «Whatever has happened — wasn't it writ in water?» schreiben sollen? In keinem Falle wäre ich allerdings so vermessen gewesen, meine abenteuerliche Übertragung ohne offizielle Autorisation beizubehalten, geschweige denn zu veröffentlichen. Doch siehe da: Krolow stimmte mir — was Pollak unter denselben Umständen, fürchte ich, schwerlich getan hätte — tatsächlich ohne Einschränkung zu.

Enzensberger — um vorerst zu ihm zurückzukehren — äußert sich grundsätzlich nicht zu Übersetzungen seiner Gedichte, wenigstens meiner Erfahrung nach; er läßt sie allenfalls ohne Widerspruch gelten. Desto willkommener sind darum entsprechende Funde und Glücksfälle, die freilich ich für mein Teil zumeist, ja nahezu immer der Gunst der so reichen Zielsprache verdanke. So mündet zum Beispiel ein älteres Enzensbergersches Gedicht mit der fremdartig schönen Überschrift *Finnischer Tango*, dessen englische Fassung ich dem Andenken meines Freundes Pollak widmen durfte, in die schwermütigen Verse:

Das ist immer so Es verschwindet
nichts und nichts bleibt Was da war
ist und ist nicht und ist Das
versteht niemand Was gestern abend war
Das ist leicht gesagt Wie hell
der Sommer hier ist und wie kurz

Ich übertrug diese Verse (die größeren Abstände in den Zeilen dienen natürlich der Rhythmisierung) auf folgende Weise:

It's always like that Nothing
dissolves and nothing remains What existed
is and isn't and is No one
can grasp that That which existed last night
That's easy to say How bright
the summer here is and how brief

Man beachte sowohl den gleichsam naturwüchsigen Endreim (*night/bright*) als auch den durch die Übersetzung ebenso zwanglos entstandenen Stabreim (*bright/brief*) und verfolge beides in seinem wechselseitigen Zusammenwirken; was die Leistung dieser Veränderungen für den Gedichtschluß angeht, so urteile man selbst.

Und auf noch etwas ist hier hinzuweisen: nämlich auf die Wiedergabe des deutschen Verbs «verstehen» durch «to grasp». Denn dieses englische Verb bedeutet ja einerseits «*be*greifen» oder eben «verstehen» und andererseits, in voller Konkretheit, «*er*greifen» oder «[mit den Händen] fassen oder packen». Daß sein Doppelsinn bei der Übersetzung unwillkürlich ins Spiel kommt, steht außer Frage. Solche Ambiguitäten haben es überhaupt in sich; gerade «to grasp» erweist sich als ein Musterfall dessen, was man am besten als übersetzerische Mehr-, ja mitunter schon Zweideutigkeit bezeichnen kann. Die *Auch eine Offenbarung* überschriebenen Verse Enzensbergers etwa, nun wieder aus *Kiosk*, schildern (und verallgemeinern anschließend) eine Liebesbegegnung:

Das galvanische Zittern
tief im Sympathicus,
wenn etwas Seidenes
niederraschelt.

Dies der Beginn; die Sache nimmt sodann, wie andeutungsweise auch immer, ihren üblichen Fortgang, und Fazit und Nutzanwendung lauten zu guter Letzt:

Unbegreiflich,
was so sublim ist
am bloßen Arsch einer Frau.

Ein hellhöriger Übersetzer wird sich, so möchte man hoffen, den besagten, bei adjektivischer Verwendung ja ebenfalls durchaus vorhandenen Doppelsinn von «to grasp» kaum entgehen lassen und mit ungefähr folgendem Ergebnis aufwarten:

Ungraspable,
what's so sublime
about a woman's bare butt.

Die gröbere Wendung «bare ass» wäre selbstverständlich genausogut möglich und täte lautlich den gleichen Dienst; doch es wäre zweifellos unzart, diese Enzensbergersche «Offenbarung» allzu detailliert zu untersuchen. Daß sich der betreffende weibliche Körperteil zwar sehr wohl berühren und anfassen läßt, seine 'Sublimität' aber dem Begreifen letztlich entzieht, dürfte immerhin deutlich sein. Nur im Englischen, anders als (trotz der ebensowenig fehlenden Ironie) im Deutschen, ist beides auf unlösbare Art und so knapp wie schlagend vereint.

Auch die zwei nächsten Belege stammen noch aus *Kiosk*. Das betont unterkühlte, aus den allereinfachsten Alltagswörtern zusammengesetzte, im Grunde jedoch fast erschütternde kleine Gedicht *War da was* beginnt mit den Zeilen:

Da war etwas Gutes
vorhin,
woanders.
Schade,
daß es so schwer ist,
sich an etwas Gutes
zu erinnern.

Die englische Fassung kann eigentlich nur den Wortlaut haben:

There was something good,
earlier,
elsewhere.
Too bad
that it's so difficult
to remember
something good.

Bereits die alliterierende Zeit- und Ortsbestimmung (*earlier/elsewhere*) klingt in ihrer Lakonik und ihrem rhythmischen Gleichlauf keineswegs übel, nicht wahr; den Ausschlag freilich gibt unverkennbar der wiederholte, gewissermaßen spiegelbildliche Gegensatz von «good» und «bad», den einem die Redensartlichkeit des Englischen unter der Hand zuspielt.

Ja, diese wirklich generöse Zielsprache liefert dem Übersetzer bisweilen sogar noch viel mehr oder einfach alles. Ein solch besonderer Glücksfall, der sich ohne jedes Zutun ganz von selber einstellt, ist beispielsweise das großzügige Reimgeschenk, das man bei der Übertragung von Enzensbergers

Gedicht *Schöner Sonntag* entgegennehmen darf. Geschildert wird in ihm ein «alter Herr», der strickend auf einem «Bänkchen [...] in der Morgensonne» sitzt und vor sich hin murmelt und schließlich trällert. Zweimal fragt der Dichter: «Was hat er gesagt? Was hat er gesagt?» Und auch die Antwort darauf ist eine zweimalige: «Schöner Sonntag heute. Schöner Sonntag heute.» Das aber, was sich aus diesen vier Sätzen bzw. Zeilen auf englisch ergibt, ist für den Übersetzer gerade zu beglückend:

What did he say?
What did he say?
Nice Sunday today.
Nice Sunday today.

Daß der vierfache Reim (verstärkt durch den Klangwert von Sun*day* / to*day*) jenes monotone Murmeln und Trällern des alten Herrn auf eine Weise wiedergibt, die das in der Vorlage Ausgesagte erst voll vernehmlich werden läßt und mithin spürbar steigert, bedarf wohl keiner Erörterung.

Wie der Beleg aus *Schöner Sonntag*, so sind auch die beiden folgenden noch einmal der Sammlung *Kiosk* entnommen. Anders als bei jenem aber ist hier aufmerksames übersetzerisches Zutun beidemal unerläßlich; ja, der zweite dieser (weitaus bescheideneren) Glücksfälle bildet schon beinah wieder einen komplexen Grenzfall. In dem aus lauter zweizeiligen Kurzstrophen bestehenden Gedicht *Der Neue* [*sic*] *Mensch*, meinem ersten Beispiel, sagt Enzensberger an einer Stelle:

Angenehm,
diese Unähnlichkeit[12].

[12] Die beiden Schlußstrophen lauten nämlich im Original:

Dann, während wir
langsam sterben,

wird er uns, unaufhaltsam,
immer ähnlicher.

Der Wortlaut der englischen Fassung liegt auf der Hand:

Then, while we
are slowly dying,

he looks, inevitably,
more and more like us.

Übersetzt man das Adjektiv in der ersten Zeile nicht — was ja naheläge und woran man auf Anhieb auch denkt — mit «pleasant» oder «pleasing», sondern statt dessen mit dem weniger geläufigen Wort «likable», so erhält man eine rhetorische Figur, die unter dem Namen Paronomasie oder *figura etymologica* bekannt ist. Und daß daraus eine sprachliche Zuspitzung, eine dem Gedichtganzen durchaus zuträgliche Pointierung erwächst, dürfte offenkundig sein. Man vergleiche:

> Likable,
> this unlikeness.

Wesentlich komplizierter und vielschichtiger liegen die Dinge dagegen im zweiten Fall, einer Strophe, Zeile, ja Einzelvokabel aus dem Gedicht *Eine Begegnung der anderen Art*. Auch dieser Enzensbergersche Text besteht fast durchweg aus pointierten Zweizeilern, nur daß es sich nunmehr um ausgesprochene Langverse handelt. Der Dichter berichtet in ihnen zunächst von einem wahren Potpourri von Neuigkeiten und kunterbunten Meldungen aus Geschichte und Gegenwart, dem Tierreich, der Mode und der Philosophie, die er («Erkenntnisse» nennt er sie ironisch) an einem einzigen Dienstagmorgen «gewonnen» habe. Dann heißt es lapidar, doch nicht minder ironisch: «Ich trug sie der Katze des Nachbarn vor». Diese sich immer nachdenklicher gestaltende «Begegnung» mit der Nachbarkatze gipfelt in dem Satz:

> Eine Metaphysik streifte die andere,
> als ich meinen Bückling mit ihr teilte.

Worauf es hier ankommt, ist das Wort «Bückling», für das die englische Sprache eine ganze Reihe von Ausdrücken zur Verfügung stellt. Der Übersetzer hat die Wahl zwischen «smoked herring, red herring, kipper [oder] kippered herring» — für welches Synonym soll er sich also entscheiden? Ich wählte, diesmal ohne viel Überlegen, den Ausdruck «red herring», und zwar deshalb, weil er eine beziehungsreiche und im Kontext unverhofft passende Nebenbedeutung besitzt. Ein «red

herring» ist nämlich beileibe nicht bloß «a herring cured by salting and slow smoking», eben ein Bückling, sondern im übertragenen Sinne auch das, was man im Deutschen als «Finte» oder «Ablenkungsmanöver» bezeichnet: «something that distracts attention from the real issue», wie die Wörterbücher erläutern. Diese Nebenbedeutung (entstanden aus der Praktik, Bücklinge quer über eine Fährte zu ziehen, um die verfolgenden Hunde in Verwirrung zu bringen) werde im Zusammenhang des Enzensbergerschen Gedichts, so schien mir, plötzlich lebendig und wirksam und eröffne dadurch eine zusätzliche, in gewissem Sinne nahezu philosophische Tiefendimension. Und so übersetzte ich denn flugs:

> One kind of metaphysics touched on the other
> as I shared my red herring with her.

Gerade indem der Mensch seine Speise mit dem Tier teile, sich ihm demnach menschlich nähere, lenke er, so könnten englischsprachige Leser hier meiner Meinung nach argumentieren, erst recht und widersprüchlich genug vom Eigentlichen und Gemeinsamen ab. Denn die resignierte Einsicht des Dichters besagt ja am Ende nichts anderes, als daß seine und der Katze «Ratschlüsse», wie er sich ausdrückt, ihm als «reziprok unerforschlich wie die der Götter» vorkommen. Hätte somit der Doppelsinn von «red herring» dem Ergebnis des Gedichts noch zusätzliche Wucht und Überzeugungskraft verliehen? Oder wäre der vermeintliche Glücksfall in Wahrheit ein der Gefahr der Überinterpretation erlegener oder zumindest höchst problematischer Grenzfall übersetzerischen Abenteuerns?

Ich lasse diese Fragen offen und wende mich zur Abwechslung einem anderen Verfasser und einem sogenannten poetologischen Gedicht zu. Es stammt aus der Feder von Walter Helmut Fritz, trägt die Überschrift *Aber dann?* und muß um des besseren Verständnisses willen in seiner Gesamtheit zitiert werden:

> Das Gedicht steht
> in dem Buch?

Schlag auf, lies.
Gut, es hält
einen Augenblick still.
Aber dann?
Siehst du nicht,
wie es sich rührt,
die Seite verläßt,
schwebt, fliegt
und allmählich
unsichtbar wird,
ehe es sich
in dir niederläßt?

Meine englische Fassung entfernt sich nur unerheblich vom Urtext; das, worauf sie abzielt, ist lediglich, dessen Bildlichkeit zu verdeutlichen und solcherart noch zu verstärken und vollends einprägsam zu machen:

So the verses are
in the book?
Open it, read.
Alright, they remain
motionless for a moment.
But then?
Don't you see
that they stir,
that they leave the page,
floating, flying
and gradually
becoming invisible,
before they alight
in you?

Sowohl der Titel (*But Then?*) als auch die Gesamtstruktur und fast der gesamte Wortbestand der Vorlage sind, wie man sieht, gänzlich unverändert geblieben; der alleinige, allerdings entscheidende Eingriff, den ich — abermals mit Zustimmung des Autors — vorgenommen habe, ist die Ersetzung des deutschen Singulars «Gedicht» durch den englischen Plural «verses». Da diese so kluge wie schöne Fritz'sche Miniaturpoetik in Versform von mir in Marcel Reich-Ranickis *Frankfurter Anthologie* bereits eingehend

interpretiert wurde[13], wird man es mir sicher nicht verärgen, wenn ich aus meinem Beitrag einiges zur Ergänzung wiederhole. Nachdem ich die einleitende Mahnung des Dichters kurz erörtert habe, erkläre ich dort zum restlichen Teil des Gedichts unter anderm:

Was geschieht, fragt der Dichter den Leser, wenn die Zeilen und deren Anordnung wahrgenommen, die Verse zu Ende gelesen sind? Und nun folgt als Antwort jenes schöne, bewegliche, sorgfältig durchgestaltete Bild, das den Vorgang der Aufnahme oder eben der eigentlichen Verwirklichung des Gedichts nicht etwa bloß schildert, sondern förmlich verkörpert und den gesamten zweiten Textteil in Form eines einzigen großen schwingenden Satzbogens überspannt.

Poetica in nuce. Gedichte stehen nämlich nirgendwo fertig da; Gedichte ent-stehen erst jeweils, und jedesmal neu, im lauten, leisen oder meist stummen Vollzug echten Lesens und damit Aneignens, das immer zugleich und zuvörderst ein Nachschaffen ist. Natürlich läuft derlei auf einen sogenannten Gemeinplatz hinaus: auf nicht mehr, doch auch auf nicht weniger als eine wirkungsästhetische [...] Binsenwahrheit; und natürlich ist Walter Helmut Fritz sich darüber vollauf im klaren. [...] Freilich, was die Literaturwissenschaftler in gelehrten Abhandlungen mühsam zu ertasten suchen und umständlich darlegen, ergreift und vollendet der Dichter gelassen in seinem in sich geschlossenen Bild.

Dieses Bild, mit dem der Nachvollzug des aus starren Lettern zusammengesetzten Gedichts als wirbelndes Auffliegen, Kreisen und Schweben und schließlich den Augen Entschwinden eines Vogelschwarms, der sich dann unvermerkt im Geist und Gemüt des Aufnehmenden «niederläßt», geschaut und vermittelt wird, ist ja allein schon im Deutschen zweifelsohne höchst eindringlich; im Englischen aber erfährt das hier gleichsam keimhaft Angelegte und andeu-

[13] Vgl. Reinhold Grimm, *Der schwingende Satzbogen*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 16.3.1991; nachgedruckt u.a. in *Frankfurter Anthologie: Gedichte und Interpretationen*, 15. Band, hrsg. von Marcel Reich-Ranicki (Frankfurt am Main u. Leipzig, Insel, 1992) S. 234-36. Bedauerlicherweise nicht aufgenommen wurde Fritz' poetologisches Gedicht in den schönen Sammelband *Schläft ein Lied in allen Dingen: Das Gedicht als Spiegel des Dichters. Poetische Manifeste von Walther von der Vogelweide bis zur Gegenwart*, hrsg. von Walter Hinck unter Mitarbeit von Friedrich Krause (Frakfurt am Main, Insel, 1985).

tend Umrissene oder Skizzierte erst seine volle, endgültige Bildentfaltung. Denn war nicht die Pluralisierung des Bildes von Anfang an dessen heimliches Telos gewesen? Doch erst die Kompaktheit und Knappheit des Englischen ist es, was diese Entfaltung und zugleich Verdichtung gestattet[14].

Im übrigen gilt, was ich soeben im Hinblick auf den schöpferischen Nachvollzug ausgeführt habe, für den Übersetzer unleugbar in ganz besonderem, sozusagen ausgezeichnetem Maße. Ich möchte dies anhand eines politischen Zwölfzeilers von Volker Braun, das zu Fritz Bemerkte erweiternd und gleichzeitig variierend, zusätzlich veranschaulichen. Brauns *Wüstensturm*, erstmals erschienen Mitte Januar 1991 in der *Berliner Zeitung*, läßt sich dank seiner Kürze ebenfalls in beiden Fassungen vollständig wiedergeben. Zunächst das Original:

Saddam Hussein der lästige Lieferant
Dekoriert mit den Waffen seiner alten Kunden
NEBUKADNEZAR aus der Schule der Kolonien
In die Ecke der Welt gestellt
Der Norden lehrt den Süden Mores GOTT
MIT UNS / DIE MUTTER DER SCHLACHTEN
Der Schwelbrand der Hemisphären
Entflammt mit billigem Öl
Und Bagdad mein Dresden verlischt
OHNE GEWALT der Hoffnungsschrott des Herbstes
Die toten Soldaten des alten Jahrhunderts
Die Geisterheere im Endkampf des neuen.

Und nun die vor allem im Schlußvers eingreifend abgeänderte Übersetzung *Desert Storm*:

Saddam Hussein the troublesome supplier
Decorated with weaponry of his long-standing patrons
NEBUCHADNEZZAR from the colonial school
Pushed into the corner of the world

[14] Die sich bei der Übertragung beinah von selbst ergebenden Assonanzen und Alliterationen (*remain / motionless / moment* und *floating / flying* usw.) wird man natürlich ebenso gern wie dankbar als zusätzliches Geschenk der Zielsprache in Empfang nehmen.

The North is telling the South what's what GOD
WITH US / THE MOTHER OF ALL BATTLES
The smolder of the hemispheres
Kindled with inexpensive oil
And Baghdad my Dresden is fading away
WITHOUT VIOLENCE fall's scrap heap of hope
The dead soldiers of the old century
The phantom armies of the new one's Armageddon.

Daß ich keine der zwei wörtlichen Entsprechungen im Englischen («final phase of battle» oder, genauer, «final struggle») für das deutsche Wort «Endkampf» gewählt habe, sondern den biblischen, in der Offenbarung des Johannes (vgl. Offb. 16, 16) begegnenden Begriff «Armageddon», der auf deutsch «Harmagedon» lautet, hat seinen wohlerwogenen und sogar mehrfachen Grund. Denn dieser Begriff bezeichnet im englischen Sprachgebrauch, im Gegensatz zum deutschen, nicht allein Ort, Zeit und die Schlacht selber jenes apokalyptischen Endkampfes zwischen den Mächten des Guten und des Bösen, von dem Johannes berichtet, sondern verallgemeinernd auch — ich zitiere Webster — «a vast decisive conflict or confrontation». Braun hat zwar, so scheint es auf den ersten Blick, hauptsächlich oder gar ausschließlich die Beziehung zur Katalaunischen Schlacht im Auge, wo, wie bekannt, die Geister der Erschlagenen der Sage nach in den Lüften weiterkämpften; indes ist, wie jedes nähere Zusehen lehrt, der Bibelbezug bei ihm gleicherweise, obschon eher implizit, gegeben und mindestens untergründig am Werk. Kein Zweifel also, daß durch die Einführung des Begriffs «Armageddon» die Braunsche Aussage, ohne irgend etwas an ihrer Substanz zu verlieren, bedeutungsschwer angereichert wird: eben im Sinne eines drohenden, zugleich globalen und apokalyptischen und überdies in nicht allzu ferner Zukunft bevorstehenden Ereignisses. Die geographischen Implikationen (Norden oder sogenannte Erste Welt gegen Süden oder sogenannte Dritte Welt) sind ja wie die religiösen (ein [fanatisierter] Islam gegen ein seichtes und weithin verrottetes Christentum) wahrlich beredt genug. Und ergänzend kommt außerdem hinzu, daß jener endzeitliche Entscheidungskampf in biblischen Gefilden und mithin im Großraum ebendesselben Berei-

ches und Vorgangs stattfinden soll, den man so euphemistisch unter den Decknamen «Desert Storm» zu fassen beliebte.

Was meine zwei das bisher Vorgetragene abrundenden Beispiele angeht, so greife ich ein letztes Mal auf ein Gedicht von Felix Pollak (und damit auf meine Übersetzungen aus dem Amerikanischen ins Deutsche) sowie auf Verse von Karl Krolow zurück. Pollaks dreistrophiger, aber dennoch jeweils epigrammatisch zugespitzter Text *After the Party*, der das längst erkaltete Verhältnis eines bloß noch zeitweise den Schein aufrechterhaltenden alten Ehepaares zum Gegenstand hat, beginnt mit den Zeilen:

The drawbridge is
pulled in again,
the lights dimmed
the antenna
lowered
and the room temperature
drops to the floor.

Das läßt sich ins Deutsche — wobei es natürlich vor allem auf das Schlußbild ankommt — folgendermaßen übertragen:

Die Zugbrücke ist
aufs neue eingeholt,
das Licht gedämpft,
die Antenne
niedergelassen,
und das Thermometer im Zimmer fällt
bis auf den Fußboden.

Was wir im englischen Original vor uns haben, ist, wie sofort erkennbar, ein Bild, obzwar ein höchst aussagekräftiges; denn die Pollaksche Formulierung wirkt ja 'nur' als figurative. Im Deutschen hingegen kann — nein, muß — man hier sagen: «[...] und das Thermometer [...] fällt bis auf den Fußboden». Auf diese Weise wird das ursprüngliche Bild nicht allein unversehrt bewahrt, sondern obendrein aufs drastischste konkretisiert... was selbstredend das bewußte Erkalten mitsamt dem abrupten Zerbrechen der scheinhaften Harmonie zwischen den Eheleuten noch weitaus einprägsamer und stärker zum

Ausdruck bringt. Und daß sich dabei zu allem Überfluß ein hübscher, die beiden Verszeilen wirkungsvoll verklammernder Stabreim (*fällt / Fußboden*) einstellt, ist eine nunmehr umgekehrt der Gunst der deutsche Sprache zu verdankende willkommene Zugabe.

Freier Fall heißt beziehungsreich das Krolowsche Gedicht, mit dem ich meine Blütenlese übersetzerischer Abenteuer beschließen möchte; sein Text, der diesmal unbedingt wieder zur Gänze dargeboten werden muß, hat den Wortlaut:

Und überhaupt: gib auf.
Aber hänge nicht gleich am Kleiderhaken
oder an der Dusche im Bad,
verschwinde noch nicht um die bekannte Ecke,
wenn es auch für dich
nichts mehr zu tun gibt.
Es ist noch etwas zu früh,
die Zunge zu zeigen
und mit steifem Glied zu baumeln.
Vorläufig scheust du noch
diesen Anblick und wartest ohne Panik
auf einen freien Fall,
der nicht endet.

Hier kommt offensichtlich abermals, und so überzeugend wie nur irgend möglich, die Gunst der englischen Sprache und namentlich ihres bildgesättigten Slangs ins Spiel. Man betrachte dazu insbesondere die vierte Zeile von *Free Fall*:

And anyhow: give up.
But don't just yet hang down from a hook
or the shower nozzle in your bathroom,
don't kick the notorious bucket yet,
even if there's nothing for you
to do anymore.
It's still a bit early
to stick out your tongue
and dangle with a stiff member.
For the present you still shy away
from that sight and wait, without panicking,
for a free fall that
won't end.

Ich habe somit, wie sich zeigt, Krolows zwischengeschaltetes zweites und vom Gesamtduktus des Gedichts auffällig abweichendes Bild für den Selbstmord («verschwinde noch nicht um die bekannte Ecke») durch ein offenbar gänzlich anders-geartetes und weithergeholtes («don't kick the notorious bucket yet») ersetzt. Doch gerade solch scheinbare Willkür liefert nicht nur die treffendste Entsprechung, deren man im Englischen habhaft werden kann, sondern überdies diejenige, welche die Krolowsche Bildlichkeit, die sonst ja einheitlich auf die Vorstellung vom Erhängen konzentriert ist, erst ganz zu sich selber erweckt. Das *Dictionary of American Slang* erteilt nämlich zu der von mir gewählten Übertragung folgende unmißverständliche Auskunft:

> Now widely believed to refer to the last volitional act of one who, standing on an upturned bucket, fixes around his neck a noose suspended from the ceiling [usw.][15].

Der Slangausdruck «to kick the bucket» besagt demnach, daß der Selbstmörder, mit der Schlinge um den Hals auf einem umgedrehten Eimer stehend, diesen als Letztes umstößt und so sein trauriges Los besiegelt... Ich brauche, glaube ich, nicht des langen und breiten zu beteuern, daß Krolows Gedicht in seiner englischen Fassung dadurch eine Einheit und durchgehende Geschlossenheit von Bild- wie Sachsphäre erlangt, die der deutsche Urtext schwerlich im gleichen Ausmaß besitzt, so eindrucksvoll und anschaulich er zweifellos an sich bereits ist.

Damit jedoch die übersetzerischen Bäume nicht in den Himmel wachsen, will ich zum Abschluß noch, wie ja versprochen, rasch das Museum der Gegenbeispiele besuchen. Diese Stippvisite zum Zweck einer mittlerweile mehr als

[15] Vielleicht, so heißt es weiter, «also a metaphor from the more familiar dairy accident of a cow kicking over the milk pail as the farmer finishes milking her, a serious matter on a one-cow farm»; vgl. *Dictionary of American Slang*, compiled and ed. by Harold Wentworth and Stuart Berg Flexner (New York, Thomas Y. Crowell, 1960), S. 304. Es dürfte jedoch auf der Hand liegen, daß diese zweite Erklärung weit weniger befriedigt.

angebrachten Antiklimax bedarf freilich einer kleinen Vorbemerkung. Ein seit der Antike gängiges und auch in der mittelhochdeutschen Dichtung gern verwendetes Stilmittel stellt, wie man weiß, das sogenannte ἀπὸ κοινοῦ (wörtlich: vom Gemeinsamen) dar. Gemeint ist mit diesem Begriff eine rhetorische Figur, die es gestattet, ja die dazu zwingt, einen bestimmten Satzteil nach beiden Richtungen, vorwärts wie rückwärts, mit dem betreffenden Kontext zu verknüpfen. Daß derlei nachzubilden für den Übersetzer recht schwierig ist, falls es ihm überhaupt je gelingt, dürfte unmittelbar einleuchten. Und trotzdem erweist es sich mitunter als machbar, wie beispielsweise die Übertragung von Enzensbergers Gedicht *Windgriff* vor Augen führt. In ihm lesen wir nämlich gegen Ende:

> Manche Wörter
> lockern die Erde
> später vielleicht
> werfen sie einen Schatten [...]

Das läßt sich ohne weiteres im Englischen nachgestalten:

> Some words
> break the ground
> later on perhaps
> they will cast a shadow [...]

Wie jenes «später vielleicht» im Deutschen, so kann oder muß man eben auch im Englischen das «later on perhaps» sowohl auf die beiden vorhergehenden Zeilen wie gleichzeitig auf die folgende aus der nächsten Strophe beziehen. Mit der Pointe des Enzensbergerschen Gedichts *Carceri d'invenzione*, das die so unheimlichen wie unergründlichen Verliese und Gewölbe in den Radierungen des römischen Künstlers Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) dem Bau des menschlichen Gehirns gleichsetzt, verhält es sich nicht viel anders.

Wie aber steht es mit dem winzigen und allem Anschein nach durch und durch simplen Gedichtlein *Schuld* des 1942 in Berlin geborenen, außerhalb seiner Heimatstadt jedoch so

gut wie unbekannten Peter Will[16], der in der ehemaligen DDR eine dreijährige Haftstrafe wegen angeblicher «staatsgefährdender Hetze» — er hatte seine Gedichte vorgelesen — verbüßen mußte? Sein einige Grundwörter wiederholender Text von 1991 scheint von einer beinahe nicht zu überbietenden, geradezu entwaffnenden Schlichtheit:

Alle sind es
Gewesen
War es
Keiner
Hat es
Gesehen
Hat es
Niemand
War es[17]

Indes, der Schein trügt, wie er nicht nachdrücklicher trügen könnte. Denn Wills so simpel wirkender Text entpuppt sich als eine — so muß man wohl sagen — fulminante Permutation, die durchweg, von Beginn bis Ende, auf ebenjenem uralten rhetorischen Prinzip oder Trick beruht. Man hat nämlich folgendermaßen zu lesen:

Alle sind es
Gewesen
Gewesen
War es [War es
Keiner Keiner?]
Keiner
Hat es
Gesehen
Gesehen
Hat es
Niemand
Niemand [Niemand
War es War es?]

[16] Doch vgl. meinen Beitrag *Woher der Wind weht* (zu Wills Gedicht *Wetterfahnen*) in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 14.7.1984; nachgedruckt u.a. in *Frankfurter Anthologie: Gedichte und Interpretation*, 9. Band, hrsg. von Marcel Reich-Ranicki (Frankfurt am Main, Insel, 1985) S. 250-52.

[17] Peter Will, *Verhangene Horizonte: Gedichte*, (Berlin, Corvinus Presse, 1993) o.S.; das Gedicht ist datiert «8. März 1991».

Ich kenne keine literarische Äußerung, die das unentwirrbare Knäuel von Schuld und Verstrickung, tatenloser Zeugen-, Mitwisser-, ja Mithelferschaft und feiger, pharisäerhafter, ja schamloser Verleugnung namentlich unter der sogenannten Intelligentsia des gescheiterten sozialistischen Staatswesens bündiger, schärfer und unwiderlegbarer in Worte gefaßt hätte als dieser bildlose, aus kärglichsten Allerweltsvokabeln — ganze neun insgesamt — zusammengesetzte Text. Nicht minder offenkundig und unbestreitbar ist freilich zugleich, daß das Willsche Minipoem sich jedem übersetzerischen Zugriff, selbst dem kundigsten und hartnäckigsten, souverän und für immer verweigert.

Keine Dichtung lasse sich jemals «ohne große Verluste an ihrer Substanz» übertragen, lautete ja das apodiktische Urteil Hermann Hesses, von dem wir ausgingen. Doch Hesse fügte im selben Brief vom Sommer 1955 ebenso apodiktisch hinzu: «Dennoch aber muß man übersetzen und das im Grund Unmögliche immer wieder versuchen». Und gelingt dies Unmögliche nicht in der Tat, so unwahrscheinlich eine solche Behauptung zunächst auch anmutet, manchmal sogar gleichsam über Gebühr?[18]

[18] Auszüge aus dieser Studie erschienen unter dem Titel *Glücksfälle, Einfälle und andere Fälle: Kann man Gedichte beim Übersetzen verbessern?* in der «Neuen Rundschau» 107.2 (1996), S. 89-100.

RECENSIONI

Giulia Cantarutti (a cura di), *Settecento tedesco ed Europa romanza: incontri e confronti*, (Biblioteca del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università degli Studi di Bologna, 18), Pàtron, Bologna 1995, pp. 238.

L'intento che si prefigge l'interessante volume che prendiamo in esame consiste nel voler presentare una «campionatura» dei rapporti culturali intercorsi fra Germania del Settecento e paesi di lingua romanza.

Esso è costituito da dieci contributi, — redatti per metà da germanisti e, per la restante parte, da uno studioso spagnolo, da due francesisti e da due italianisti —, alcuni dei quali gettano nuova luce sulla ricerca settecentesca, mediante l'assunzione di nuove prospettive di indagine, o addirittura riportando alla luce inediti.

Si potrebbero macroscopicamente distinguere due linee di indagine che rispettivamente coprono due diversi campi: la prima tende a verificare l'influsso che figure della cultura tedesca hanno esercitato sui paesi di lingua romanza; la seconda si muove in direzione opposta, scrutando quale impronta, pensatori, eruditi o moralisti di detti paesi hanno lasciato sulla cultura tedesca stessa.

Un lavoro attento e documentato è quello che Sánchez-Blanco dedica ai filosofi tedeschi e al modo in cui essi vengono recepiti in Spagna. Leibniz, Wolff e Heinecke incontrano ostacoli, dovuti alla mancanza di ortodossia cattolica. Nel caso di Leibniz si dovrà attendere fino al 1771 per poter leggere una sorta di continuazione della *Theodicea*, ad opera di Luis José Pereira. Anche la dottrina di Wolff trova difficoltà a diffondersi, a ciò si aggiunga il fatto che viene recepita in modo distorto: Juan Pablo Forner, ad esempio, per salvarlo dall'accusa di razionalismo, ritiene che egli si sia avvicinato alle posizioni di San Tommaso. La ricezione di Wolff rimane contraddittoria: si apprezza il metodo matematico, mediante il quale il linguaggio filosofico acquisisce rigore argomentativo; egli diviene citazione d'obbligo, quando ci si occupa di diritto naturale; le sue idee sembrano giustificare, proprio da un punto di vista morale, il governo assoluto di Carlo III; tuttavia, proprio con l'avvento di quest'ultimo e di fronte alla fama crescente del filosofo si acuisce l'opposizione, nei suoi confronti, da parte del fervente difensore della scolastica Vicente Calatayud. Una sorte migliore hanno le opere del giureconsulto Heinecke, le quali, nonostante l'estensore sia di fede luterana, riscuotono un enorme successo nel mondo accademico spagnolo. Tale successo — in campo giuridico sfiora i centocinquanta anni — si spiega mediante il fatto che la sua dottrina è eclettica e risulta di più facile comprensione rispetto a quella di Wolff.

L'intervento di Ruozzi pone l'accento su Lichtenberg, scrittore arguto e fine a un tempo. La ricezione delle sue opere letterarie nell'Italia del Settecento e dell'Ottocento è veramente scarsa, benché lo si possa considerare il fondatore dell'aforistica in Germania. Quale illuminista si oppone alla *Empfindsamkeit*, alle teorie fisiognomiche di Lavater e allo *Sturm und Drang*. La critica italiana si occupa di Lichtenberg a partire dai primi del Novecento e risulta unanime nel ritenere gli *Aphorismen* la miglior parte della sua produzione. È tuttavia a far data dal 1970, se prescindiamo dai lavori di Nello Sàito, che egli conquista in Italia una posizione di primo piano, tanto da divenire oggetto di continua citazione e di costante interessamento, basti un nome per tutti: Ferruccio Masini.

Il teatro borghese tedesco, figlio della *Hamburgische Dramaturgie* di Lessing, sembra proprio godere di una particolare «sfortuna» nella Francia del Settecento. Waentig evidenzia infatti come, nonostante l'opera di sensibilizzazione condotta dai più importanti periodici letterari francesi e la pubblicazione di due traduzioni francesi *Théâtre Allemand* (1772; 1785) e *Nouveau Théâtre Allemand* (1782-85), la critica francese non apprezzi il teatro tedesco, almeno fino al 1785, salvo rare eccezioni: F.M. Grimm. Sebbene Imbert, poeta e critico letterario del «Mercure de France», riconosca a Lessing la paternità del nuovo teatro tedesco, non ne condivide le più importanti prescrizioni. A partire dal 1759 quest'ultimo abbandona sia Gottsched sia i modelli francesi: il teatro non è più la sede ove coltivare il «buon gusto», bensì quella delle passioni. Il pubblico parigino, intravedendo però un intento didascalico nelle commedie di Lessing, si annoia mortalmente. Nel 1785 la *Hamburgische Dramaturgie*, che propugna di abbandonare Corneille, Racine e Voltaire e di rivolgere l'attenzione a Shakespeare, trova il suo traduttore in un diplomatico francese. Imbert, per contrapposto, esalta il traduttore della *Minna von Barnhelm*, per avere profondamente mutato il testo originale e per averlo riadattato al gusto francese; giudica *Nathan der Weise* un trattato filosofico, anziché un dramma.

Nella interessante analisi, relativa alle traduzioni italiane del *Faust*, Paola Maria Filippi fa riferimento alla versione di Scalvini (1835), che comprende la prima parte. Una immediata eco si riscontra nella letteratura periodica italiana; ben quattro recensori se ne occupano nello stesso anno, auspicando anche una traduzione della seconda parte, possibilmente in versi. Il problema della versificazione del *Faust* viene affrontato, nel Novecento, mediante un metro libero, sia da Errante (1941-42) sia da Casalegno (1990); la maggior parte degli altri autorevoli traduttori preferisce invece la prosa. Il *Faust*, tuttavia, costituendo una sorta di *summa metrica*, presenta non poche difficoltà nella resa italiana. Di fronte a una traduzione, mette in guardia l'A., si corrono due rischi: quello di identificarsi con il testo tradotto, che sempre costituisce una interpretazione soggettiva, e quello di dare credito, in tal modo, a una ricezione fuorviante; valga come esempio la scelta lessicale di Scalvini, che rende il termine *Mangel*, mediante «cose caduche», rivelando di voler suggerire o favorire un approccio «religioso» all'opera (p. 215). L'A. analizza complessivamente otto traduzioni, concludendo, correttamente, che non occorre esprimere giudizi di valore, in quanto esse sono frutto di percorsi interpretativi differenti e di diverse contingenze storiche.

Mediante la scoperta di Roma, depositaria della cultura di tutti i tempi, e coadiuvato dalle conversaziani con Goethe, Moritz raggiunge quella maturità che gli consente di fissare i capisaldi della sua concezione estetica. Carla Consolini sottolinea come il soggiorno romano di Moritz differisca da quello goethiano, sotto molteplici aspetti, ma come poi, sebbene in modo asistematico e casuale, dia luogo alla stesura delle *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*. L'opera è articolata in tre parti, che mutano stilisticamente con il progredire del processo di autochiarificazione dell'autore: dalla forma epistolare della prima parte egli passa a una forma digressiva, nella seconda, per giungere ad applicare le teorie elaborate in campo estetico, nella terza. Nel settecentesco panorama della *Reisebeschreibung*, il viaggiatore diviene un Anton Reiser, che riconosce la bellezza della *Geselligkeit*, opponendosi all'isolamento letterario. In polemica con Winckelmann, a proposito del *Laocoonte*, Moritz dà una valutazione critica che riflette in modo illuminante l'esperienza individuale, soggettiva, all'interno del rapporto che si instaura fra prodotto estetico e fruitore. Giova ricordare che, durante il soggiorno romano, Moritz pubblica *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788), saggio destinato a influenzare i *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* di Schiller.

Il conte Pietro Verri, geniale economista e pensatore lombardo, ha insegnato qualcosa a Kant? Sembra proprio di sì, sostiene Rosso, con pochi ma decisi tratti. Non si può affermare che Verri abbia letto Kant, ma è vero il contrario. Infatti Kant, nell'opera *Über das Mißlingen aller philosophischen Versuche in der Theodizee* (1791), scritta durante l'importante fase del suo pensiero nella quale abbandona l'ottimismo leibniziano, cita il *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* di Verri, che ha letto in una versione tedesca, pubblicata a Lipsia nel 1777. Indubbiamente viene colpito dalla forza e dalla chiarezza dell'argomentazione, tanto che, in virtù di questa lettura, è in grado di formulare la sua dottrina del pessimismo universale: dolore e piacere si intersecano, ma il secondo è sempre interamente connesso con il primo. *La quiete dopo la tempesta* di Leopardi costituirebbe un sublime esempio dell'applicazione delle teorie esposte nel *Discorso*. Verri viene ancora citato nell'opera *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798), in diversi manoscritti e appunti. L'interesse di Kant per il pensatore lombardo è dovuto a motivi speculativi: se la ragione scendesse a patti con la felicità, perderebbe la sua purezza e non potrebbe più prescrivere agli uomini imperativi categorici. Il dolore, non la felicità, diventa pertanto il principio motore di tutto il genere umano.

Un lavoro di puntuale ricerca delle fonti sta alla base del contributo di Giulia Cantarutti, la quale si inoltra su un terreno poco noto, come quello della ricezione di Pascal e della moralistica francese nel Settecento tedesco. Delle *Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets* (1670) compare a Brema nel 1777 una versione tedesca, opera del luterano Johann Friedrich

Kleuker, dal titolo: *Gedanken Pascals*. Anche questa edizione delle *Pensées*, peraltro giudicata eccellente, resterà nell'oblio. In base a quanto detto è legittimo chiedersi in quale momento Lavater, autore dei *Vermischte Gedanken*, abbia letto le *Pensées* stesse. La risposta ci viene fornita dall'A., — alla quale va il merito di aver portato alla luce un inedito — in modo inequivocabile: presso la Biblioteca centrale di Zurigo esiste un quadernetto di *excerpta*, che ha come titolo: *Auszüge aus Pascal 1777*. Si tratta di una scelta di pensieri che Lavater ha selezionato e trascritto, utilizzando la versione di Kleuker. Non solo egli trova perfetta consonanza con le *Pensées* del moralista francese, ma si identifica totalmente con il loro traduttore e commentatore tedesco. Come Pascal si oppone allo *spiritus saeculi*, che pretende di autoredimersi senza l'aiuto di Cristo, così Lavater rifiuta, fino dalla gioventù, il pensiero di Voltaire e il razionalismo di Lessing.

Ancora dalla *Hambürgische Dramaturgie* prende lo spunto l'intervento di Mugnolo, volto a mostrare come la *Rodogune* di Corneille, sebbene accompagnata dal costante successo del pubblico, venga giudicata negativamente sia da Maffei, all'inizio del Settecento, sia più tardi, da Voltaire e da Lessing. Protagonista del processo di riforma del teatro nella sua città — Verona —, Maffei dedica un saggio giovanile alla *Rodogune*, nel quale analizza i più rilevanti difetti della tragedia: mancato rispetto della verità storica; sete di dominio di Cleopâtre, che in tal modo aggrava le sue colpe; mancanza di compassione e di terrore, a causa della inverosimiglianza dei delitti commessi. I rilievi critici di Voltaire sono incentrati sulle infrazioni di registro linguistico, sull'assenza di cura nella versificazione, sulla inverosimiglianza dei caratteri delle due donne, nonché sulla mancanza di necessità nell'azione tragica, motivo per cui siamo indotti a vedere soltanto atrocità negli eventi rappresentati. Il momento centrale dell'analisi di Lessing consiste invece nel mettere in discussione la *Natürlichkeit* della passione che muove la protagonista. Il fatto che Cléopâtre non agisca per gelosia, ma per sete di potere, costituisce una inutile violazione della realtà storica, dato che l'ambizione non può far presa sul pubblico, in quanto passione «innaturale» per una donna. Da ciò deriva l'accusa di inverosimiglianza che egli rivolge alla *Rodogune*. Corneille propugna una identità sociale fra spettatori e personaggi, mentre Lessing privilegia la genuinità della passione che li fa agire; i ceti sociali, ai quali è rivolta la *Hamburgische Dramaturgie*, essendo esclusi dalla sfera pubblica, sono attratti dalle passioni, o meglio, dalla possibilità di valutarle in termini morali.

Resta da esaminare il contributo di Marri, se prescindiamo dall'interessante *excursus* di Bonnet sui motivi della mancata ricezione di Mercier nella stessa Francia. Maestri tedeschi quali Leibniz e lo studioso di araldica e di genealogia Jacob Wilhelm Imhof, favoriscono la maturazione intellettuale di Muratori, l'attività del quale, a sua volta, lascia una profonda traccia in Germania fino alla conclusione del secolo XVIII. Costui, che peraltro è da considerare, insieme a Leibniz, padre della moderna storiografia, basata sulle fonti, intrattiene scambi epistolari con lo storico Johann Georg Eckhart, con lo studioso di letteratura greca e latina Johann Albert Fabricius,

per ben trentacinque anni, con i tre Mencke; proprio la loro rivista «Acta Eruditorum» recensisce le sue opere un elevato numero di volte. L'attenzione che l'A. presta alle dediche è senz'altro da condividere; colpiscono in particolar modo quelle concernenti le due opere *Antichità Estensi e Italiane* e *Antiquitates Italicae Medii Aevi*; quest'ultima è dedicata a Federico Augusto re di Polonia ed elettore di Sassonia, che acquisterà cento quadri della Pinacoteca Estense per la *Gemäldegalerie* di Dresda. All'A. va altresì il merito di aver pubblicato due lettere inedite, indirizzate a Muratori.

La raccolta, della quale abbiamo dato conto, curata da Giulia Cantarutti, si presenta come un lavoro ricco di spunti e di proposte, che senz'altro merita una attenta lettura.

Carlo Carmassi

Hilkert Weddige, Koninc Ermenrîkes Dôt. *Die niederdeutsche Flugschrift* Van Dirick van dem Berne *und* Van Juncker Baltzer. *Überlieferung, Kommentar, Interpretation*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1995 (Hermaea Germanistische Forschungen. Neue Folge 16), pp. VII + 170.

In un medesimo volantino del XVI sec (Berlino, Staatsbibliothek, Yf 8061R) sono tràdite due composizioni in bassotedesco medio; soprattutto la prima, dal titolo *Van Dirick van dem Berne*, ha goduto di un costante interesse da parte degli studiosi, nell'ambito della storia e dell'evoluzione della tradizione eroica incentrata su Teoderico il Grande, mentre la seconda, dal titolo *Van Juncker Baltzer*, era passata finora pressoché inosservata. Il presente studio si propone di esaminare la questione relativa all'origine, in senso e geografico e temporale, delle due composizioni in versi, nonché quella riguardo alla loro posizione e funzione nella tradizione letteraria. Punto di partenza è la considerazione che i due testi, sicuramente di origine diversa e pur così diversi sia nella prospettiva narrativa che in quella temporale, sono comunque tramandati insieme; inoltre nella stampa essi si presentano redatti nella medesima *Schreibsprache*. Si tratta di una varietà bassotedesca settentrionale di portata sovraregionale, con tratti dell'area di Lubecca, il che fa ritenere che il volantino sia stato stampato appunto a Lubecca, probabilmente da Johann Balhorn il Vecchio. Il volantino viene fatto risalire agli anni tra il 1535 e il 1545 (p. 8), sulla base della datazione della canzone *Van Juncker Baltzer*, che, in considerazione dei fatti narrati e della biografia dell'autore, il capitano Meinert von Hamm, deve essere stata composta tra il 1532 e il 1543. Il componimento *Van Dirick van dem Berne*, ristampato tra il 1590 e il 1600 nel canzoniere di Joseph Ludewig de Bouck, non fornisce alcun indizio per una datazione più precisa: *terminus a quo* è la data di stampa del volantino.

Al primo capitolo incentrato sulla tradizione del volantino segue un'ana-

lisi puntuale dei due componimenti, che vengono dapprima esaminati singolarmente, per poi essere confrontati tra loro e con altre canzoni, come il *Canto d'Ildebrando recenziore* (*Jüngeres Hildebrandslied*); in appendice materiali relativi alla trasmissione del testo e della melodia.

Nel secondo capitolo Weddige presenta un'edizione diplomatica del *Van Juncker Baltzer* secondo il testo del volantino e una traduzione filologicamente attenta e precisa in tedesco moderno — la prima in assoluto — per poi passare ad un esame dettagliato della canzone, in cui il capitano Meinert von Hamm (*Meinrt vam Hamme*) racconta in 13 strofe le vicende dei suoi soldati tra il 1531 e il 1532. Lo scontro tra lo *Juncker Baltzer*, storicamente Balthasar von Esens, morto nel 1540, e il conte della Frisia Orientale — Enno II — ha un certo rilievo solo all'inizio. La composizione è piuttosto incentrata sul re di Danimarca Cristiano II (1513-1523, † 1559), l'ultimo re dell'unione tra Danimarca, Norvegia e Svezia, in esilio in Olanda, e sui suoi sforzi per rimpossessarsi, con l'aiuto di Meinert e dei suoi uomini, del regno perduto. Sulla base della ricostruzione del contesto storico (p. 17-26) consegue l'interpretazione del componimento quale *historisches Ereignislied* («canzone che narra un determinato fatto storico») e *Gruppenlied* («canzone di un gruppo») (p. 30); il fatto su cui è imperniata la canzone è l'avventuroso viaggio di una truppa di lanzichenecchi dalla Frisia in Norvegia, nel 1531-32; in realtà i protagonisti veri e propri non sono né Balthasar von Esens né il re Cristiano II, ma i lanzichenecchi di Meinert, che costituivano un gruppo compatto. Meinert compose la canzone per i suoi uomini, canzone che doveva sicuramente servire a conferire al gruppo un senso di forte coesione intorno alla figura del capitano e doveva certo essere cantata in tale ambito. Non è da escludere che le strofe iniziali siano il risultato di una contaminazione tra una precedente canzone sullo Junker Balthasar e un componimento più recente sulla campagna di Norvegia di Cristiano II (p. 38). Weddige fa notare che il *Van Juncker Baltzer* presuppone la conoscenza delle vicende di un re che ha tentato invano di riconquistare il regno perduto, da cui era stato cacciato da una congiura dei nobili e del proprio zio, il duca Friedrich von Gottorf, vedendovi, per il pubblico, la possibilità di mettere in relazione la campagna norvegese di Cristiano con la spedizione militare di *Dirick van dem* Berne, il leggendario Teoderico da Verona. Infatti in questa canzone una situazione storico-politica viene presentata secondo uno schema già ben delineato come modello narrativo all'interno della epica teodericiana storica. Il volantino darebbe dunque la possibilità di interpretare avvenimenti pre- ed extraletterari a partire proprio dalla letteratura (p. 39). Come espliciterò più sotto, qui, nella decisione di presentare i due componimenti in un medesimo volantino, vedo una consapevole scelta dello stampatore, un «programma», una concreta proposta di interpretazione al pubblico. Weddige invece rimane più cauto, limitandosi ad affermare «aus welchen Beweggründen auch immer» («Qualunque siano stati i motivi» che possono aver spinto lo stampatore a presentare insieme i due componimenti).

Al centro dell'analisi di Weddige sta la canzone *Van Dirick van dem Berne*, meglio conosciuta sotto il titolo non autentico *Kǫninc Ermenrikes*

Dôt ('La morte di re Ermanarico'), apposto da Karl Goedeke nell'*editio princeps* del 1851. Viene presentata un'edizione diplomatica della versione del volantino, che tramanda un testo a prima vista intatto, ma in realtà assai corrotto; le lezioni della su citata versione del canzoniere divergenti rispetto a quelle del volantino sono riportate in apparato. Diversamente dalla canzone *Van Juncker Baltzer*, per il *Van Dirick van dem Berne* esisteva già una traduzione filologicamente fedele in tedesco moderno, cfr. Klaus Düwel (Hg.). *Gedichte 1500-1600. Nach den Erstdrucken und Handschriften in zeitlicher Folge*. München 1978 (= Walther Killy [Hg.]. Epochen der deutschen Lyrik. 3) pp. 181-84. Sulla base dell'edizione e della traduzione in prosa, di sicuro ausilio per una piena comprensione della canzone, anche da un punto di vista linguistico tutt'altro che piana, emerge con una certa chiarezza la trama nelle sue linee essenziali: Teoderico sfida un pericoloso avversario e lo uccide.

Riguardo ai singoli dettagli e agli antefatti di questa vicenda all'interno della materia teodericiana le opinioni degli studiosi sono in gran parte discordanti, ed è perciò da segnalare l'abilità con cui Weddige è riuscito a rielaborare la vasta bibliografia relativa a questa canzone nell'eccellente e puntuale commento (pp. 49-104). Tale commento contiene annotazioni linguistiche, di critica testuale e storiche; Weddige presenta anche le diverse possibilità di interpretazione, sottolineando comunque i passi per cui, a suo avviso, non è possibile fornire un'interpretazione soddisfacente. Il contesto storico-letterario viene illustrato soprattutto tramite riferimenti all'epica teodericiana tedesco-superiore, a opere dell'area nordica quali la *Saga di Teoderico* (*Þiðreks saga*), le *kæmpeviser* danesi, e la *Canzone di Hamðir* (*Hamðismál*), ma anche ai canti popolari di argomento storico e alle ballate del tardo medioevo o della prima età moderna in Germania. La sezione relativa all'interpretazione segue il commento ed è articolata in tre parti: a) elementi strutturali della canzone nel contesto dell'epica teodericiana; b) la canzone in rapporto al *Canto d'Ildebrando recenziore* (*Jüngeres Hildebrandslied*) e c) origine della canzone, all'interno della materia eroica, e un suo confronto, su base storico-tipologica, con le ballate danesi imperniate sulla figura di Teoderico.

a) Weddige vuol vedere la canzone come mero *Episodenlied* («canzone legata ad un singolo episodio») (p. 106), in quanto secondo lui non sarebbe possibile rintracciarvi un contesto quale l'esilio di Teoderico e il suo ritorno in patria. Considerando però la terza strofe, in cui si dice che Teoderico è in possesso di Verona e del territorio ereditato dal padre (3,4 *Dat hoge huß tho dem Berne / dar tho myns Vaders egen Landt*), mentre le altre città e fortificazioni sarebbero ancora in mano all'avversario (2,2 *Stede vnd Borge ſynt vns auerlegen / ſe ſynt vns nicht vnderdan*), allora ecco dei tratti che ricordano il poema altotedesco medio, del XIII sec., *La fuga di Teoderico* (*Dietrichs Flucht*). In questo poema a Teoderico, cacciato dal suo regno situato nell'Italia settentrionale dallo zio Ermanarico, e quindi in esilio presso la corte del re degli Unni Attila, giunge la notizia che i suoi uomini, sotto la guida del fido Amelolt hanno riconquistato Verona: si rende allora

necessario per Teoderico tornare immediatamente in patria e riprendere possesso della capitale. Si veda: *Deutsches Heldenbuch, vol. II: Alparts Tod, Dietrichs Flucht, Rabenschlacht*, a cura di Ernst Martin. Dublin-Zürich 1967², vv. 5433 sgg., in particolare i vv. 5481-84, dove Amelolt dice a Teoderico: «ich sage iu daz ir hœret gerne: / ich hân gewunnen wider Berne. / nû strîchet mit samt mir dar / ê daz wir verliesen gar». Cfr. anche Claudia Händl, Kŏninc Ermenrîkes Dôt *nella tradizione eroica germanica*, in: «AION-Sez. Germanica», n.s. IV. 1994 [1995], 1-2, pp. 97-124, ivi pp. 102 sgg. Si noti anche che Amelolt giunge alla corte degli Unni «selb twelfte» (v. 5437), sintagma che compare anche nel titolo dato al carme dallo stampatore («sŭlff twŏlffte») e nel carme stesso (7,1; 13,3; 14,1). Sulla base di questo motivo, vale a dire del tentativo, intrapreso in esilio, di scacciare l'usurpatore dal proprio regno, è dunque legittimo vedere la canzone all'interno del contesto letterario dell'epica teodericiana storica (cfr. l'incipit della canzone: 1,2 *Den wil de Berner vordriuen*); quest'inserimento nella tradizione della materia teodericiana va certamente più a fondo che non gli echi dei poemi incentrati su singole «avventure» del Veronese («*aventiurehafte Dietrichepik*») rilevate da Weddige, cioè l'episodicità e il lieto fine (pp. 109 sgg.). Come già accennato più sopra, l'episodicità si relativizza considerando il collegamento con la vicenda dell'esilio, mentre il lieto fine è un tratto che caratterizza il genere delle tarde ballate eroiche popolari, genere cui vanno annoverate sia la *Van Dirick van dem Berne* che il *Canto d'Ildebrando recenziore*. Rimane quanto meno da avanzare qualche obiezione all'ipotesi che la canzone miri «innanzi tutto a narrare una nuova *âventiure* teodericiana» (p. 110). Vero è che i contorni incerti e sfumati della leggenda teodericiana come pure la capacità d'adattamento che ne derivava lasciavano spazio ad accogliere anche altri elementi (pp. 110 sgg.): tale «apertura strutturale» potrebbe anche aver favorito quella contaminazione di due cicli leggendari discussa dagli studiosi, da una parte la storia della vendetta per Sunilda, come la ritroviamo ad esempio nella *Canzone di Hamðir* in norreno, ma anche in testimonianze pseudostoriche, dall'altra la vicenda di Ermanarico e Teoderico, realizzata soprattutto nell'epica eroica tedesca e nella *Saga di Teoderico* norrena (cfr. Händl, cit., pp. 107 sgg.).

b) Per quanto riguarda i collegamenti tra il carme teodericiano e il *Canto d'Ildebrando recenziore*, accanto alla coincidenza della forma metrica — entrambi i carmi sono composti nel così detto *Hildebrandston*, una forma strofica che ricalca il verso nibelungico — vanno ricordati soprattutto la scissione della figura del consigliere in due personaggi all'inizio delle due composizioni (*Van Dirick van dem Berne*: il vecchio Ildebrando e la moglie; *Canto d'Ildebrando recenziore*: il duca Abelon e Teoderico da Verona) e la conclusione non tragica; inoltre singoli passi del *Van Dirick van dem Berne* mostrano precise eco di versi del *Canto d'Ildebrando recenziore* nella versione tràdita nel *Dresdner Heldenbuch* del 1472. Per il *Canto d'Ildebrando*, com'è noto, non ci è tràdita la conclusione; è comunque stato dimostrato in modo convincente che il lieto fine della tarda ballata non è altro che il rovesciamento di un'originaria conclusione tragica. Cfr. la sintesi in Walter

Haug, *Literarhistoriker 'unter heriun tuem'*, in: *Festschrift Ernst S. Dick*, Göppingen 1989, pp. 129-144, rist. in id., *Brechungen auf dem Weg zur Individualität Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters*, Tübingen 1995, pp. 91-105. Nel caso del *Van Dirick van dem Berne* si può, con un certo fondamento, pensare che in una versione precedente dovesse essere il *Kŏninck Blŏdelinck*, il generoso alleato di cui Teoderico non può fare a meno, a finire ucciso, e non l'avversario di Teoderico, il *Kŏninck van Armentriken* (Ermanarico). Weddige prende in considerazione quest'ipotesi, senza però escludere che il carme teodericiano possa essere un conglomerato del tardo medioevo, che adatta materiale preesistente per farne lo scenario di una nuova *âventiure* teodericiana (p. 115). Weddige va però troppo oltre quando esclude categoricamente che esista una linea diretta che vada da un eventuale carme eroico dell'antichità germanica alla canzone popolare epica della prima età moderna: ci sono invece molti elementi a favore di un inserimento all'interno della storia della leggenda teodericiana, come già delineata da Kienast, poi ulteriormente definita e differenziata, anche di recente (Walter Kienast, *Hamdismal und Koninc Ermenrikes Dot*, in: «Zeitschrift für deutsches Altertum» 63, 1926, pp. 49-80; Händl, art. cit., pp. 107-116); tali tentativi di ricostruzione non possono ovviamente che rimanere delle ipotesi, a meno che non vengano alla luce testimonianze di stadi precedenti della materia.

c) Weddige ritiene che lo stampatore del volantino si sia potuto basare su una redazione scritta del carme teodericiano, che a sua volta potrebbe essere stata una stesura 'a memoria', come sembrerebbero indicare gli errori e lacune soprattutto nella lista dei nomi degli eroi che accompagnano Teoderico nella sua impresa. Weddige indica come possibile datazione per il modello immediato l'ultimo terzo del XV sec. (p. 116 sgg.). È vero che non si potrà mai stabilire con assoluta certezza quale sia stato l'archetipo che ha dato luogo a questo ramo della tradizione; considerando però un modello nella forma di un *Heldenzeitlied* «carme celebrativo dell'età eroica») (il termine *Heldenzeitlied* è stato introdotto da Hans Fromm, cfr. il suo articolo *Das Heldenzeitlied des deutschen Hochmittelalters*, in: «Neuphilologische Mitteilungen» 62 (1961), pp. 94-118; rist. in id., *Arbeiten zur deutschen Literatur des Mittelalters*, Tübingen 1989, pp. 258-274) si dovrà pensare piuttosto ad un prototipo bassotedesco, rielaborato dietro l'influsso dell'epica teodericiana tedesco-superiore e della *Saga di Teoderico* norrena, piuttosto che non considerare — come invece fa Weddige — un prototipo tedesco-superiore che solo più tardi sarebbe stato rielaborato in bassotedesco. Tale prototipo sarebbe collegato alla *Fuga di Teoderico* e alla *Battaglia di Ravenna* (*Rabenschlacht*), che avrebbe anche integrato materiali di diversa provenienza, come la leggenda degli Arlunghi, il *Willehalm* di Wolfram von Eschenbach (il Blŏdelinck del *Van Dirick van dem Berne* corrispondente al Rennewart del *Willehalm*), o la *Saga di Teoderico*, con il racconto della campagna di *Þiðrek* nel *Bertangaland* (pp. 117-121). Sarà difficile giungere ad un accordo relativamente a questa dibattuta questione. Appare dunque illuminante la proposta di Weddige di impostare il confronto tra il *Van Dirick van dem*

Berne da una parte e la *Canzone di Hamðir* e le *kæmpeviser* danesi dall'altra non tanto in una prospettiva storico-genetica, quanto considerando nell'interpretazione soprattutto questioni storico-tipologiche, il che non porta assolutamente ad eliminare il problema relativo alla genesi, quanto piuttosto a differirne la discussione. Weddige esemplifica questo spostamento d'accento in un confronto del testo teodericiano bassotedesco con le ballate danesi *Kong Diderik og hans kæmper* e *Kong Diderik i Birtingsland*, da sempre considerate in rapporto al *Van Dirick van dem Berne*, senza tuttavia raggiungere un accordo nella valutazione delle analogie. I tratti comuni sottolineati da Weddige — l'incipit con la sfida ad un avversario forte e valoroso e la spedizione contro questo nemico; l'elenco quasi meccanico degli eroi; la scena del confronto con il re e il prologo con il guardiano — non costituiscono ancora, secondo lui, un contesto così univoco da permettere poi di derivarne una relazione genetica (pp. 122-126). Si tratterebbe piuttosto di una serie di scenari tipici, da tempo presenti nella tradizione letteraria; le relazioni sarebbero dunque espressione di una comunanza di motivi di carattere tipologico all'interno di un genere prevalentemente orale. Le analogie di materie e trama tra le ballate scandinave e quelle tedesche si potrebbero anche spiegare sulla base della vicinanza storica degli esponenti, nel quadro degli stretti contatti culturali, politici ed economici soprattutto nell'area comprendente Holstein-Lubecca-Danimarca. Giustamente Weddige sottolinea come condizione necessaria per le relazioni culturali sia una certa permeabilità delle barriere linguistiche, condizione allora presente in modo esemplare in Danimarca, che tra il 1300 e il 1600 è un paese multilingue, dove il (basso)tedesco è la seconda lingua per moltissimi danesi e dove c'è un numero elevato di immigrati (basso)tedeschi. Anche la consonanza di motivi con la *Canzone di Hamðir* potrebbe essere spiegabile con tali relazioni interculturali nell'ambito della zona di scambio dano-tedesca. Se Weddige, sulla base di tali condizioni, preferisce escludere un'immediata relazione genetica, dovrebbe poi adoperare la medesima linea nei confronti dell'epica teodericiana tedesco-superiore, che invece egli postula come sicuro antecedente (cfr. p. 129 «Das Lied von 'Dirick van dem Berne' ist seiner Herkunft nach in den spätmittelalterlichen Dietrichepen Oberdeutschlands verwurzelt»). Interrelazioni tra la regione culturale altotedesca e l'area linguistica bassotedesca sono in corso durante tutto il medioevo, ma l'area bassotedesca non è stata sempre e soltanto la parte passiva, come risulta in modo particolarmente chiaro dalla ricezione altotedesca del *Sachsenspiegel* bassotedesco (dal XIII sec.). Non è dunque assolutamente da escludere che la canzone *Van Dirick van dem Berne* possa risalire ad un carme eroico bassotedesco, solo successivamente rielaborato *in toto* sul piano dei contenuti sotto influsso tedesco superiore, forse sulla base della contaminazione di due diversi cicli leggendari, continuando comunque a conservare una forma linguistica bassotedesca.

L'analisi si chiude con considerazioni sul significato delle due composizioni del volantino relativamente all'epoca di redazione e alla questione del loro inserimento in un determinato genere. Sulla base della forma narrativa

i due testi sono entrambi *erzählende Lieder*, o *Ereignislieder*, canzoni che raccontano un determinato avvenimento, mentre per quel che riguarda l'epoca di ambientazione e la prospettiva narrativa le due composizioni risultano ben diverse. La canzone *Van Juncker Baltzer* viene definita come *historisches Ereignislied* («canzone che narra un fatto storico»), che presenta gli avvenimenti come resoconto di una campagna militare nella prima persona plurale («*Wir-Perspektive*»). Nominando personaggi cui corrispondono persone storicamente note e vicine, presentando scenari geograficamente verificabili e una successione temporale relativamente realistica si suggerisce che quanto e narrato è anche effettivamente 'vero' (p. 131). Al contrario, nel *Van Dirick van dem Berne* non ci si prefigge più come referenza diretta la referenza ad una verità, quindi si potrebbe parlare di *fiktionales Ereignislied* («canzone che narra un fatto non storico»). Proprio rinunciando alla prospettiva storica — il passato eroico non viene più inteso come passato storico, com'è ancora il caso del *Heldenzeitlied* — la materia leggendaria può assumere tratti di ballata popolare. Io metterei comunque in dubbio che nel caso del *Van Dirick van dem Berne* i riferimenti alla materia eroica non fossero praticamente più colti, come invece sostiene Weddige (p. 135). Proprio la scelta di accoppiare i due componimenti in una sorta di programma, sotto il tema dell'esilio, indica che almeno lo stampatore doveva essere in grado di collocare la canzone teodericiana al posto che le conviene all'interno della materia eroica e dunque ipotizzava analoghe cognizioni nel pubblico cui si rivolgeva. La questione se la riconquista del regno come tema comune abbia avuto o no un ruolo nella scelta dei due testi non è dunque per nulla irrilevante, come invece afferma Weddige (*ivi*); si tratta piuttosto di un programma mirato, di una concreta chiave di lettura dello stampatore al pubblico che egli si prefiggeva di raggiungere. Per me tale programma costituisce un indizio per il fatto che ancora all'epoca di stampa del volantino doveva essere ovvio mettere in relazione la canzone *Van Dirick van dem Berne* con il ciclo leggendario imperniato su Teoderico e Ermanarico, la vicenda del re spodestato dallo zio, suo esilio e ritorno in patria. Anche se l'autore o rielaboratore della ballata non avesse più dovuto considerare rilevante tale contesto, esso era ben presente allo stampatore-imprenditore del XVI sec., che aveva certo concepito il suo volantino con l'aspettativa di un successo commerciale, e che dunque era particolarmente attento alle aspettative del suo pubblico.

L'analisi di Weddige si distingue per la precisione filologica e la profonda conoscenza dell'ambito storico-letterario relativo ai testi esaminati, facendo fare un decisivo passo avanti soprattutto alla discussione relativa alla posizione del carme sull'uccisione di Ermanarico. Per una serie di questioni sono possibili altre risposte, in particolare risulta debole la caratterizzazione del *Van Dirick van dem Berne* come una delle tante *âventiuren* di Teoderico, senza alcun particolare valore nell'ambito dell'evoluzione della materia teodericiana. Lo studio costituisce comunque, grazie anche all'eccellente raccolta di materiale relativo alla problematica, una solida base per continuare ad analizzare i testi qui discussi. Sarebbe interessante ora esami-

nare in modo sistematico le forme assunte in Germania dalle materie eroiche nel tardo medioevo e nella prima età moderna e come sia allora da valutare la loro sopravvivenza in tale contesto storico-sociale, nonché nel quadro dei generi letterari allora vigenti.

Claudia Händl

RIASSUNTI

RAFFAELE DISANTO, *Note su due varianti del* Welscher Gast *di Thomasin von Zerclaere (v. 11114, Ed. Rückert).*

I vv. 11111-11122 del *Welscher Gast* si collocano all'inizio della famosa polemica di Thomasin von Zerclaere con Walther von der Vogelweide. In essi gli studiosi hanno visto un riferimento o al decennio che Thomasin all'epoca della composizione dell'opera avrebbe già trascorso alla corte di Wolfger von Erla, Patriarca di Aquilea, oppure alla frequentazione della stessa corte da parte di Walther von der Vogelweide. L'articolo propone — attraverso un puntuale esame dei referenti dei pronomi che occorrono nel passo — una soluzione diversa; sulla base di questa vengono quindi rigettati gli emendamenti proposti da von Kries per il v. 11776 (= Rückert 11114).

GERHARD FRIEDRICH, *Immagini del corpo, fame e metafore cannibalesche in alcuni testi di Georg Büchner. Il corpo umano come campo di battaglia e spazio figurale di storia.*

Un motivo ricorrente in vari testi di Georg Büchner (l'epistolario e i drammi) è la visione terrificante di parti ed organi del corpo umano usati come materia prima per il consumo oppure per la produzione di vari prodotti. Così attraverso immagini cruente procede la descrizione di ingiustizie e conflitti sociali, di scontri storici trasformati nell'immaginazione dell'autore in pratiche ataviche e tecniche della lavorazione del corpo umano. Questo saggio si propone di scorgere nelle immagini corporee büchneriane, oltre alla loro indubbia funzione illustrativo-metaforica, anche un riflesso della concezione büchneriana di un «umanesimo meccanico» e di leggerle nella prospetiva della categoria benjaminiana dello «spazio figurale oppure anche corporeo» quale cifra di una storia inscindibilmente legata ai corpi e contemporaneamente distinta da loro. Quest'analisi prende in considerazione alcune lettere di Büchner, il *Messaggero dell'Assia* e *La morte di Danton.* Nella parte finale si esaminano i possibili nessi ipotizzabili tra il motivo della «fame» evocato nel prologo di *Leonce e Lena* e alcuni testi di Gasparo Gozzi.

LUCA RENZI, *Alfred Döblin und seine Theorie des epischen Werks. Von den theoretischen Schriften* Berliner Programm *(1913)*; Bemerkungen zum Roman *(1917)*; Der Bau des epischen Werks *(1929) bis zum Roman* Berlin Alexanderplatz.

L'autore passa in rassegna i principali saggi di Alfred Döblin sulla teoria dell'opera epica, dagli anni dieci in poi, poggianti sull'opposizione di «Roman-Schriftstellerei» e «Dichtung» e sul rifiuto di qualsiasi psicologismo nel romanzo, mettendo altresì in luce le differenze e i punti di contatto fra la prassi narrativa dello scrittore e le ambiziose esigenze poetologiche del teorico Döblin. Questa ambivalenza trova una via d'uscita nella prassi poetica esercitata più tardi dallo scrittore, quella di un cosiddetto scioglimento e di una permeabilità delle forme e degli stili.

Il ruolo dell'Io e la sua doppia valenza intuitivo-poetica e critico-regolativa, presente contraddittoriamente sia nella sua teoria che nella sua persona, viene descritto e approfondito sulla scorta del romanzo *Berlin Alexanderplatz*.

Nell'analisi di tale romanzo si incontrano le aspirazioni dei principî poetico-narrativi del primo Döblin, della cosiddetta 'depersonazione' del narratore, con le convinzioni più tarde sull'opera epica, sul romanzo come 'epopea della modernità' e nel contempo la tradizione del romanzo di formazione con lo stile simultaneo, collagistico, fortemente voluto dallo scrittore in relazione alla rappresentazione della città-metropoli, concepita come «Signatur der Moderne».

GIUSI ZANASI, *Tra Ondina e Giovanna D'Arco: Ingeborg Bachmann nella memoria di Henze.*

L'A. ripercorre la vicenda umana e intellettuale di I. Bachmann alla luce della recente autobiografia del compositore Hans Werner Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten*. Particolare attenzione è dedicata all'esperienza 'napoletana' dei due artisti e, più in generale, alla loro intesa e collaborazione. Dalle memorie del Maestro affiorano frammenti di un ritratto, spunti suggestivi che consentono di illuminare o di continuare a interrogare i testi e la personalità poetica di Ingeborg Bachmann.

RIENHOLD GRIMM, *Casi fortunati, illuminazioni e casi limite. L'avventura della traduzione.*

«Nessuna poesia potrà mai venir tradotta in una lingua straniera senza che la sua sostanza subisca gravi perdite», scriveva il settantottenne Hermann Hesse, esprimendo lo stesso concetto che da lungo tempo è contenuto nella calzante e insuperata formula dell'italiano *traduttore traditore*.

Purtuttavia, persino nella lirica ci sono casi in cui la poesia da tradurre non soltanto non perde, ma addirittura guadagna. Tali casi fortunati, talvolta illuminazioni improvvise, ma anche casi limite veri e propri sono quelli che rendono eccitante l'avventura del tradurre poesia. Qui essi vengono analizzati sulla scorta di singoli esempi tratti dalla letteratura tedesca contemporanea confrontati con la loro trasposizione inglese.

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

CARLO CARMASSI, Dipartimento di Linguistica, Lingua e Letteratura Tedesca, Università di Pisa

RAFFAELE DISANTO, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Università di Pescara

GERHARD FRIEDRICH, Lingua e Letteratura Tedesca, II Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino, Vercelli

REINHOLD GRIMM, Department of Literatures and Languages, University of California, Riverside, California 9251

CLAUDIA HÄNDL, Via della Gora 93, 54100 Massa

LUCA RENZI, Dipartimento di Lingue e Letterature straniere moderne, Università di Pavia

GIUSI ZANASI, Lingua e Letteratura Tedesca, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale, Napoli

CAMBI

Pubblicazioni periodiche:

ACME - Milano
ACTA LINGUISTICA HUNGARICA - Budapest
ACTA LITERARIA - Budapest
ANNALI DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA - Napoli
ANNALI DELLA SCUOLA NORMALE SUPERIORE - Pisa
ANNALI DELL'ISTITUTO STORICO ITALO-GERMANICO - Trento
ANNALI DI CA' FOSCARI - Venezia
ATTEMPTO - Tübingen
AURORA-JAHRBUCH - Würzburg
BEITRÄGE ZUR NAMENFORSCHUNG - Heidelberg
BERNER ZEITSCHRIFT FÜR GESCHICHTE UND HEIMATKUNDE - Bern
BODLEIAN LIBRARY RECONRD - Oxford
CONADIAN JOURNAL OF ITALIAN STUDIES - Hamilton
CHRISTIANA ALBERTINA - Kiel
COMPARATIVE LITERATURE - Oregon
DEN NIEUWE TAALGIDS - Groningen
DEUTSCH ALS FREMDSPRACHE - Leipzig
DE VLAAMSE GIDS - Brussel
DIETSE WARANDE EN BELFORT - Antwerpen
DOITSU BUNGAKU - Tokio
DURHAM UNIVERSITY JOURNAL - Durham
ETUDES GERMANIQUES - Saint Mandé
GERMAN LIFE AND LETTRES - Oxford
GERMANICA WRATISLAVIENSIA - Wroclaw
GERMANISTISCHE MITTEILUNGEN - Bruxelles
GOETHE-JAHRBUCH - Weimar
HEBBEL-JAHRBUCH - Wesselburen
HEINE-JAHRBUCH - Düsseldorf
HEINRICH-MANN-JAHRBUCH - Augsburg
INCONTRI LINGUISTICI - Trieste / Udine
JAARBOEK VAN DE KON. VLAAMSE AKADEMIE - Gent
JAARBOEK VAN DE MAATSCHAPPIJ DER NEDERLANDSE LETTERKUNDEN - Leiden
JAHRBUCH DER AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN - Göttingen
JAHRBUCH DES FREIEN DEUTSCHEN HOCHSTIFTS - Frankfurt a. M,
LETTERATURE - Genova
LEUVENSE BIJDRAGEN - Antwerpen
LINGUA E LETTERATURA - Feltre
LINGUISTICA E FILOLOGIA - Bergamo
MAINZER KOMPARATISTISCHE HEFTE - Mainz

MANUSCRIPTA - Missouri
MEDIOEVO E RINASCIMENTO - firenze
MONATSHEFTE - Wisconsin
MUTTERSPRACHE - Wiesbaden
NEUPHILOLOGISCHE MITTEILUNGEN - Herlsinki
NORDISK TIDSKRIFT - Stockholm
PHILOLOGICAL QUARTERLY - Iowa
PROSPERO - Trieste
QUADERNI DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE - Palermo
RECHERCHES GERMANIQUES - Strasbourg
SCHEDE MEDIEVALI - Palermo
SCHRIFTEN DER TH. STORM-GESELLSCHAFT - Husum
SCHWEIZERISCHE ZEITSCHRIFT FÜR GESCHICHTE - Zürich
SICULORUM GYMNASIUM - Catania
STUDI GERMANICI - Roma
STUDIA GERMANICA GANDENSIA - Gent
STUDIA GERMANICA POSNANIENSIA - Poznan
STUDIES IN PHILOLOGY - Chapel Hill
TEXT & KONTEXT - Kobenhavn
VIERTEL JAHRSSCHRIFT FÜR ÖSTERREICHISCHEN LITERATUR - Graz
VITA E PENSIERO - Milano
ZEITSCHRIFT FÜR KULTURAUSTAUSCH - Stuttgart
ZEITSCHRIFT FÜR MUNDARTFORSCHUNG - Wiesbaden

Pubblicazioni varie:

DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT
LEEDS PHILOSOPHICAL LITERARY SOCIETY
SCHILLER-NATIONALMUSEUM - Marbach
Università di Bayrenth
» Basel
» Bonn
» Frankfurt a. M.
» Hamburg
» Heidelberg
» Helsinki
» Innsbruck
» Kiel
» Mainz
» München
» Ohio
» Stanford
» Tübingen
» Utrecht
» Wien

INDICE DELL'ANNATA

ARTICOLI

	Nr.	pagg.
Francesca Chiusaroli, *«A Multitude in the Wilderness»: Images of Exile in the Old English Poem* Exodus	1-2	25-63
Alberto Destro, *Musil e la forma del romanzo*	1-2	157-167
Raffaele Disanto, *Note su due varianti del* Welscher Gast *di Thomasin von Zerclaere (v. 11114, Ed. Rückert)*	3	9-26
Francesco Fiorentino, *L'interpretazione negata:* Das Erdbeben in Chili *di Heinrich von Kleist*	1-2	83-111
Gerhard Friedrich, *Körperbilder, Hunger und Kannibalismusmetaphern in Büchnertexten. Der menschliche Körper als Schlachtfeld und Bildraum von Geschichte.*	3	27-73
Michael Gebhardt, *Althochdeutsch* cotinc - *«der gottesfürtige mann»? Gedanken zu einer neuen Interpretation einer* Abrogans-Glosse	1-2	9-24
Ortrud Gutjahr, *Flaneur der Erinnerungen. Rainer Maria Rilkes* Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge	1-2	169-200
Ingrid Hennemann Barale, *Paul Celan tra negazione e utopia*	1-2	141-154
Gert Mattenklott, *Poetik des Gartens um und nach 1900*	1-2	201-214
Donatella Mazza, 'L'art pour l'artiste': *il Romanticismo nel pensiero di Friedrich Gundolf*	1-2	113-126
Valeria Micillo, *Motivi letterari medievali nel prologo del* Terzo trattato grammaticale islandese	1-2	65-81
Boris Porena, *La crisi della forma musicale nel primo Novecento. Crisi per eccesso/crisi per difetto*	1-2	215-225
Ida Porena, *Thomas Mann e l'ottica del profondo*	1-2	127-140
Luca Renzi, *Alfred Döblin und seine Theorie des epischen Werks. Von den theoretischen Schriften* Berliner Programm *(1913),* Bemerkungen zum Roman *(1917),* Der Bau des epischen Werks *(1929) bis zum Roman* Berlin Alexanderplatz	3	75-106
Luciano Zagari, *«L'Io moderno». Un saggio di Gottfried Benn*	1-2	227-245
Giusi Zanasi, *«Totenbuch des Ich»: Bebuquin alla ricerca del miracolo*	1-2	247-266
Giusi Zanasi, *Tra Ondina e Giovanna d'Arco: Ingeborg Bachmann nella memoria di Henze*	3	107-133

DISCUSSIONI

Reinhold Grimm, *Glücksfälle, Einfälle, Grenzfälle. Abenteuer beim Übersetzen*	3	137-165

RECENSIONI

Giulia Cantarutti (a cura di), *Settecento tedesco ed Europa romanza: incontri e confronti*, Bologna 1995 (Carlo Carmassi) 3 169-173
Hilkert Weddige, Konic Ermenrîkes Dôt. *Die niederdeutsche Flugschrift* Van Dirick van der Berne *und* Van Juncker Baltzer. *Überlieferung, Kommentar, Interpretation*, Tübingen 1995 (Claudia Händl) 3 173-180
Arnim A. Wallas (a cura di), *Texte des Expressionismus. Der Beitrag jüdischer Autoren zur österreichischen Avantgarde*, Linz/Wien 1994 (Grazia Pulvirenti) 1-2 269-271

Intercontinentalia Editrice
Tipolitografia CROMOLITO - Napoli
Luglio 1997